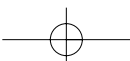
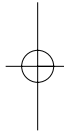
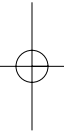


# Kloner og stjernekrig

Science fiction fra H.G. Wells til Svend Åge Madsen



ROBIN ENGELHARDT, IDE HEJLSKOV  
& KRISTIAN MØRK

# Kloner og stjernekrig

Science fiction fra H.G. Wells til Svend Åge Madsen



Lindhardt og Ringhof

**Information**

*Kloner og stjernekrig – Science fiction fra  
H.G. Wells til Svend Åge Madsen*  
Copyright © 2000 by Robin Engelhardt,  
Ide Hejlskov og Kristian Mørk  
Omslag: Marcelo Lerer  
Bogen er sat med Times  
Trykt hos Nørhaven A/S  
Printed in Denmark 2000  
ISBN 87-595-1506-6

# Indhold

Indledning . . . . .	7
Morgendagens Mester. H.G. Wells' <i>Klodernes Kamp</i> . . . . .	13
Et paradys forklædt som mareridt. Aldous Huxleys <i>Fagre nye verden</i> . . . . .	17
Det sidste menneske. George Orwells <i>1984</i> . . . . .	23
Galaktiske imperier og erkendelsesskred. Isaac Asimovs serie om Stiftelsen . . . . .	27
Fra asken til ilden. Ray Bradburys <i>Fahrenheit 451</i> . . . . .	32
Drengerøv eller fascistsvin? Robert Heinleins <i>Starship Troopers</i> . . . . .	37
På sporet af det fremmede. Stanislaw Lems <i>Solaris</i> . . . . .	42
Kakotopia. Anthony Burgess' <i>A Clockwork Orange</i> . . . . .	47
Den bæredygtige helt. Frank Herberts <i>Klit</i> . . . . .	52
Mytologiske vragrester. Samuel Delanys <i>Skæringspunktet</i> . . . . .	57
Det historiske laboratorium. Brødrene Strugatskijs <i>Svært at være Gud</i> og <i>Roadside Picnic</i> . . .	61
Menneskets Kendetegn. Philip K. Dicks <i>Drømmer androider om elektriske får?</i> . . .	66

Den elektroniske frankensteinmyte.	
Arthur C. Clarkes <i>2001: en odysse i verdensrummet</i> . . . . .	70
Fem dollar pr. lig.	
Kurt Vonneguts <i>Slagtehal fem</i> . . . . .	75
Globalisering og kultursammenstød.	
Ursula LeGuins <i>Mørkets venstre hånd</i> . . . . .	80
Sexcylinderen.	
James Ballards <i>Crash</i> . . . . .	85
Galaktisk roulette.	
Frederik Pohls <i>Gateway</i> . . . . .	89
Homo Cyberius.	
William Gibsons <i>Neuromantiker</i> . . . . .	93
Blodets slumrende intelligentsia.	
Greg Bears <i>Blood Music</i> . . . . .	98
Stjernetårer og formynderi.	
James Tiptree Juniors <i>Brightness Falls from the Air</i> . . . . .	102
På tommelfingeren gennem tilfældigheden.	
Douglas Adams' <i>Håndbog for vakse galakseblaffere</i> . . . . .	106
Kanten af Kulturen.	
Iain M. Banks' krønike om Kulturen . . . . .	110
En ny død.	
Dan Simmons' Hyperion-serie . . . . .	114
I storbyens og drømmenes virtuelle opiumtåger.	
Jeff Noons <i>Vurt</i> . . . . .	118
I orkanens øje.	
Bruce Sterlings <i>Uvej</i> r . . . . .	122
Eventyr eller eftertænsksomhed?	
Inge Eriksens <i>Alice, Alice</i> . . . . .	126
Menneskets trang til at herske.	
Hans Henrik Løyches <i>Mission til Schamajim</i> . . . . .	129
Galskab med system.	
Svend Åge Madsens <i>Genspejlet og Kvinden uden krop</i> . . . . .	132

## Indledning

Det begynder med en invasion fra Mars i H.G. Wells' *Klodernes kamp* (1898), og det fortsætter her ved årtusindskiftet med nuance-rede og udfordrende skildringer af menneskehedens udvikling frem mod rumrejser, genteknologiske eksperimenter, virtuelle rum og beboede galaktiske imperier. I hvert fald i denne antologi.

Vi har nemlig foretaget en række meteornedslag i den overdådige mælkevej af spændende bud på, hvor vi som klode og menneskehed bevæger os hen, og hvilken udvikling vores samfund tager. Vi har valgt at analysere og debattere perspektiverne i nogle science fiction-værker af forskellige og vigtige forfattere. Vi mener, det er et nødvendigt initiativ at lægge en letlæselig introduktion til science fiction ud på bogmarkedet i dag, hvor science fiction i den kulturelle offentlighed uden grund er blevet en forkættet genre. Science fiction kan nemlig noget, som ingen andre genrer kan. Den tør, hvor andre bliver aldeles stumme.

Der er mange måder at karakterisere science fiction på. Vores bud er, at science fiction er en scene, hvor der udspiller sig et drama, som er et tankeeksperiment – oftest om fremtiden. Hvis forureningen fortsætter, hvis vores mistillid til demokratiet fortsætter, hvis genteknologien får lov til at bevæge sig, hvorhen det passer videnskabsmændene, hvis kapitalismen ikke fandtes, hvis der eksisterede teknologisk mere fremskredne civilisationer – ja, hvad kunne der så ske?

Forfattere ud i science fiction konstruerer nye verdner, der er kommentarer til den nuværende 'gamle' verden. Hermed ikke være sagt, at visse forfattere ikke også ønsker at nuancere personskildringer og inddrage et stort følelsesregister i deres fremtidsskildringer. Det centrale er blot konstruktionen og den logiske tanke.

Science fiction foregår som regel i fremtiden, men den kan også være en skildring af besøg fra rummet i nutiden. Den fremmede rumrejsende kultur udgør da et spejl, der reflekterer vores nutid i en teknologisk mere fremskreden civilisation.

Man må som læser have en god portion nysgerrighed og omstillelighed. For science fiction-verdenen er altid i sit udgangspunkt uigenkendelig og langt fra realismens indforståede og accepterede virkelighedsopfattelse. Om noget er science fiction tættere på modernismens nyopdagelse af verden.

Nu lyder det måske, som om vi i denne antologi vil udråbe science fiction til en udelukkende finlitterær genre. Det er ikke hensigten, for det er ganske enkelt ikke muligt. Formålet er snarere at gøre opmærksom på, at science fiction lige som alle andre genrer, fx krimien, dækker et bredt spektrum, hvor der findes værker skrevet i et let genkendeligt sprog med enkle fortællestrukturer og banale overvejelser over teknologi og samfund i den ene ende af spektret og værker skrevet i et eksperimenterende sprog med avanceret fortælle teknik og dybdeborende samfunds-, miljø- og teknologiovervejelser i den anden. Theodor Sturgeon, en science fiction-skribent og kritiker, har formuleret det kort og fyndigt: „90 % af al science fiction er noget møg“ og fortsætter „men 90 % af alting er noget møg“.

Vi har været interesserede i den ende af spektret, hvor værkerne er nyskabende i deres verdenskonstruktion og/eller i deres sproglige eller fortælle tekniske udformning. Vi har forsøgt os med et udvalg på 28 værker, som er både repræsentative og udfordrende. Men det er klart, at i et udvalg som dette, hvor hovedideen er at skabe lyst til at læse værkerne, vil der være en god portion subjektivitet. Der er ganske enkelt for mange gode science fiction-værker, til at alle kan komme med, og vi har været styret af vores læse- og formidlingslyst.

Der er naturligvis nogle forfattere og værker, man ikke kommer uden om. Gamle litterære kendinger som George Orwells *1984* og Aldous Huxleys *Fagre ny verden* og cyberpunkforfattere som William Gibson og Bruce Sterling skulle naturligvis med. Men også uforfædede samfundskritikere med dybtgående menneskekund-



skab som Ursula LeGuin og Stanislaw Lem, imperiebyggere af ældre dato som Isaac Asimov og Robert Heinlein, nyere verdensbyggere som Dan Simmons og Iain Banks og helt nye forfattere som Jeff Noon har vi fundet det vigtigt at skrive om. Yderligere har vi taget tre danske science fiction-forfattere med, som man ikke kan komme uden om i en introducerende antologi om science fiction: Inge Eriksen, Svend Åge Madsen og H.H. Løyché. Vi er imidlertid overbeviste om, at man kunne have valgt flere og i visse tilfælde også andre. Pointen er dog, at hvis man gerne vil stifte bekendtskab med genren, er der her adskillige bud på, hvor man kan begynde uden at skulle fortabe sig i 90 % møg.

Vi begynder med et værk fra slutningen af 1800-tallet, H.G. Wells' *Klodernes kamp*. Er man science fiction-fan eller ekspert, ved man, at mange ville være begyndt med Mary Shelleys *Frankenstein* i en historisk oversigt eller i en opslagsbog, der forsøger at dække hele feltet. Dette er imidlertid hverken en historisk oversigt eller en antologi med et videnskabeligt grundlag. Vi har skrevet for den almindelige læser uden særlige forudsætninger inden for science fiction.

Når H.G. Wells er valgt som den første science fiction-forfatter og *Klodernes kamp* som det første værk, skyldes det, at bogen bygger på forestillinger om nyere teknologiudvikling, hvor rumrejser er mulige. Selve fænomenet invasion fra Mars er også blevet en afgørende stereotyp i science fiction, hvorimod Mary Shelleys monster snarere er blevet en stereotyp inden for skrækfiktion. Vi begynder ikke ved monstre, men ved angsten for det fremmede i form af udefra kommende og teknologisk mere avancerede civilisationer.

Ud over at science fiction altså skildrer angsten for – og til andre tider begejstringen for – det fremmede i form af teknologi, er science fiction også samfundsdebatterende og sætter teknologien og videnskaberne i et samfundsperspektiv. Værkerne er ikke nødvendigvis kritiske, nogle er sågar meget teknologi- og fremskridtsbegejstrede, men de er altid i gang med en diskussion af, hvordan samfundet – som regel i de teknovidenskabelige landvindingers lys – vil udvikle sig og hvorfor.

Ser man bort fra dette ene værk fra 1800-tallet, er vores fokus udelukkende på det 20. århundredes science fiction. Det er også først her science fiction er blevet så udbredt og populær en genre – i hvert fald i USA. I begyndelsen af århundredet var science fiction dog en kultisk undergrundsgenre og handlede om banale rumrejser og krigsfikserede invasioner fra Mars eller andre nærtliggende steder.

Hugo Gernsback begyndte i 1911 at udgive en radio-science fiction-føljeton, som var meget populær. Siden startede han nogle af de science fiction-magasiner, der kom mange af i 30'erne, navnlig i USA, og som har betydet meget for genrens udbredelse. Det er også sidst i 30'erne, at science fiction-genrens storhedstid for alvor begynder med forfattere som Heinlein og Asimov, der skrev i fx *Amazing Stories* og *Astounding Stories of Super Science*, og som efter Gernsback blev redaktører.

I 1940'erne og 50'erne får science fiction karakter af store galaktiske imperiekonstruktioner, der ofte er styret af en os-dem tankegang. Man fornemmer i baggrunden den kolde krig og sort/hvid forestillingen om kommunismen over for kapitalismen, men også frygten for overstatslige indgreb og overvågning, som det ses hos Orwell og Huxley og hos nogle af østeuropæerne.

I 1960'erne opstår den ny bølge i kølvandet på modernismens mange avantgarder. Som de fleste andre genrer bliver science fiction påvirket af tressernes eksperimenterelyst. Samuel R. Delany og Ursula LeGuin er eksempler på dette. Også feminismen prøves af i science fiction-regi, hvad Ursula LeGuin yderligere er et eksempel på, dog et af de mest raffinerede. Det er denne eksperimenterelyst, fornyelse af science fictions sprog, fortælle teknik og personkarakteristik, som gør cyberpunkten mulig.

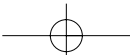
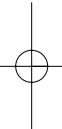
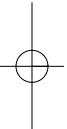
Begyndelsen af 1980'erne står i cyberpunkens tegn. Bruce Sterling definerede genren i antologien *Mirrorshades* og William Gibson blev ikonet på cyberpunkens fortættede sprog og hektiske storbyliv. Men mange andre har skrevet cyberpunk og genren fortsætter med at gøre sin indflydelse gældende.

1980'erne og 1990'erne er prægede af, at der stjæles fra alle genrer, og at der kan skrives science fiction inspireret af imperiekon-

struktioner, af sproglige og fortælle tekniske eksperimenter og grundigere psykologi og af cyberpunkten. Dette gælder Dan Simmons og Jeff Noon. Men også James Tiptree Junior og de danske forfattere Svend Åge Madsen og H.H. Løyche har ladet sig inspirere af fortidens landvindinger.

Vi håber bogen her giver lyst til at læse videre i den ægte vare, nemlig science fiction-værkerne.

Første gang en forfatter nævnes, bringes fødsels- og evt. dødsår. Den korte bibliografi indeholder de værker, der er nævnt i artiklen og andre centrale værker af forfatteren. Alle værker i bibliografien nævnes med originaltitel og oprindeligt udgivelsesår. Hvis de er oversat til dansk, bringes endvidere den danske titel med udgivelsesår. Findes enkelte værker ikke på dansk, men kun i engelsk oversættelse, nævnes den engelske titel samt oversættelsesår.



# Morgendagens Mester

H.G. Wells' *Klodernes Kamp*

K R I S T I A N M Ø R K

„Ingen ville i slutningen af det nittende århundrede have troet, at menneskets færd blev skarpt iagttaget og nøje fulgt af væsner der stod højere i intelligens end mennesket, men dog var lige så dødelige som dem selv; at mennesket mens de var optaget af deres egne sager blev undersøgt og studeret måske lige så indgående som mennesket med sit mikroskop undersøger de flygtige væsner der myldrer og formerer sig i en vanddråbe.“

Sådan begynder H(erbert) G(eorge) Wells' (1866-1946) berømte roman *Klodernes Kamp* fra 1898. Gennem den unavngivne jeg-fortæller berettes, hvordan et uidentificeret objekt styrter ned fra himlen lidt uden for den engelske by Woking. Han tager ud for at undersøge sagen, og hvad man først antog for en stor meteor viser sig at være en rumkapsel fra Mars. Utroligt, men sandt, og stærkt ophidset forsøger man at kontakte den udenjordiske livsform, men marsboernes eneste svar er en avanceret varmestråle, der antænder alt og alle, den berører. Andre kapsler lander, og det står hurtigt klart, at der ikke er tale om en fredsdelegation, men en regulær invasion. Hæren bliver sat ind, men den står magtesløs over for væsneres trefodede kampmaskiner og højteknologiske våben, og på sin færd gennem landet oplever fortælleren, hvordan den stolte britiske nation falder fra hinanden, mens indbyggerne kæmper for overlevelse. Hele menneskeheden synes dømt til undergang, men med ét stopper marsianernes hærgende fremfærd gennem landet, og efterfølgende undersøgelser viser, at de frygtindgydende fremmede sandsynligvis er bukket under for de uvante forrådnelsesbakterier, der trives på Jorden. Således

bliver klodens befolkning reddet ved tilfældighedernes spil. Men fra da af kan menneskene aldrig vide sig sikre igen.

Romanen udkom i 1898. Det var en tid med industriel revolution og stærk tro på videnskaben og dens betydning for fremtiden, og som så mange andre af tidens intellektuelle interesserede H. G. Wells sig for en bred vifte af videnskaber. Darwins tanker i særdeleshed og evolutionsteorier i almindelighed var et tilbagevendende tema i de videnskabelige kredse, og den unge Wells udmærkede sig tidligt inden for en mere spekulativ gren af socialdarwinismen, hvor menneskets fortsatte overlevelse og udvikling blev diskuteret. Hans særprægede hypoteser kommer blandt andet til udtryk i *The Man of the Year Million* (1893), hvor han forestiller sig menneskets fjerne efterkommere i det Herrens år 1.000.000 som skabninger med enorme kranier og minimerede kroppe, der er nedsænket i nærrende væsker og på grund af solens afkøling bosat under jordens overflade. Selvom essayets videnskabelige værdi kan diskuteres – og blev det – indeholder skriftet et sjældent væld af visioner og idéer. Og netop den gode idé skulle blive kernen i H. G. Wells' virke.

I erkendelse af egne styrker og svagheder begyndte Wells herefter at skrive, hvad han selv kaldte for „videnskabelige romancer“. Af disse er *Klodernes Kamp* en af de mest kendte, og dens teknik og plot er i dag blevet klassiske inden for science fiction. Således mødes allerede på første side det videnskabelige og det fantastiske, for som mennesket gransker laverestående organismer i forsøget på at opnå bedre forståelse, bliver det selv iagttaget af en livsform, der står over det i vid og formåen. Og det er denne idé, der er grobund for en romanteknik, hvor fremtidens muligheder beskrives med afsæt i samtidens fakta. Et eksempel er den navnkundige varmemstråle, der siden er blevet kopieret i talrige variationer af sindrige døds- og laserstråler. W.K. Roentgen opdagede røntgenstrålingen i 1895, og i 1896 beskrev A.B. Becquerel den radioaktive stråling, og varmemstrålen i *Klodernes Kamp* er således en blanding af de to opdagelsers skræk-indjagende potentiale, der finder sit eget udtryk i fiktionen.

*Klodernes Kamp* er på én gang skræmmende og fængslende, fordi den indfanger konventioner og vender dem på hovedet. I dette troldspejl bliver der sat spørgsmålstejn ved den intellektuelle over-

legenhed, mennesket har vænnet sig til at tage for givet, og fremskridtet som evig naturlov skiftes ud med en sarkastisk fatalisme, der nærmest virker komisk: Mennesket som det øverste trin i klodens evolution bliver reddet af det laveste, bakterien. Og lige bag ved dette plot ligger den intellektuelle skepticisme og spænder fremtidens vifte af muligheder ud mellem polerne undergang og utopi. I Wells' univers er idéen om fremtidens potentiale i højsædet, og set i lyset af dette står *Klodernes Kamp* på tærsklen til det 20. århundrede som en reaktion på en verden i hastig forandring.

Romanen næres af menneskets følelse af at gå fremtiden i møde med lige dele frygt og fascination, og den forældes således ikke med tiden, hvilket talrige genfortællinger og filmatiseringer er bevist på. Bedst kendt er nok et radioshow fra 1938, instrueret af amerikaneren med det ensklingende navn Orson Welles. Igen var verden i oprør, og fremtiden syntes usikker i skæret fra den ulmende konflikt i Europa. At det første Superman-blad kom på gaden i årets begyndelse, havde kun beroliget en lille del af den amerikanske befolkning, og Orson Welles kunne således næppe have valgt et bedre tidspunkt for marsboernes invasion, som han henlagde til USA. På trods af, at der indledningsvis blev gjort opmærksom på nyhedernes fiktive karakter, og selvom timers handling forløb på få minutter, hensatte udsendelsen en hel nation i en tilstand af panik. 40 år efter havde H.G. Wells' forestillingskraft igen vist sin styrke, og først da sagens rette sammenhæng blev forklaret gentagne gange i radio og aviser, faldt gemytterne helt til ro.

I slutningen af det andet årtusinde blev *Klodernes Kamp* igen fundet frem og medvirkede til at fylde alverdens biografer med dommedagsprofetier. Som eksempel kan nævnes Roland Emmerichs film *Independence Day* (1996). Omskrivningerne er få og idéerne de samme i denne spektakulære film, hvor Jorden atter invaderes af fremmede livsformer i usårlige krigsmaskiner og med varmestrålen som det primære våben.

Det ville være forkert at forstå *Klodernes Kamp* som en dommedagsprofeti. Romanen er snarere en pointering af tilfældighedernes spil – en påmindelse til sin læser om, at selvom fremtiden ser lys ud i dag, er det ikke sikkert, den gør det i morgen. Derfor er men-

nesket forpligtet til at tage aktiv del i at forme udviklingen. I en tale ved The Royal Institution beskriver Wells, hvordan det visionære sind ser „verden som en stor workshop og nutiden som udelukkende materiale for fremtiden, for de ting som vil komme.“ (egen overs.) Og han lod det ikke blive ved snakken. I novellen *The Land Ironclads* fra 1903 forudser han tankens opfindelse og betydning i moderne krigsførelse, og i bogen med den lange titel *Anticipations of the Relations between Mechanical and Scientific Progress upon Human Life and Thought* fra 1901 beskriver han, hvordan bilen vil ændre bystrukturen med forstæder og trafikpropper.

I H.G. Wells' indstilling til fremtiden ligger en hel genres beretigelse og idé, og han står i dag som en af den moderne science fiction-fortællings fædre. Åbenlyse eksempler på arven fra Wells er de mange efterfølgende romaner med invasion fra rummet som tema: Robert Heinleins *The Puppet Master* og Athur C. Clarkes *Childhood's End* for blot af nævne to. Men også den moderne science fiction gør brug af Wells' metode, hvor fremtidens muligheder beskrives med afsæt i samtiden.

Som fader til en genre og med mange samtidige beundrere skulle man tro, at Wells havde opnået al den anerkendelse, han kunne ønske sig. Men som den første ægte science fiction-skribent lå han også under for, hvad der herefter skulle blive science fiction-forfatterens evige problem: Hans romaner blev læst af mange, men kun taget alvorligt af få. Et faktum, der begyndte at nage ham, og fra midten af det 20. århundredes første årti skrev han næsten udelukkende seriøse, ambitiøse og halvkedelige romaner om samtidens sociale forhold. Men H. G. Wells var først og fremmest idéens mand, og det er som morgendagens mester, han huskes.

Udvalgte værker:

*The Man of the Year Million*, 1893

*The Time Machine*, 1895 (da. *Tidsmaskinen*, 1976)

*The Island of Dr. Moreau*, 1896 (da. *Dr. Moreaus ø*, 1985)

*The War of the Worlds*, 1898 (da. *Klodernes Kamp*, 1912)

*The Land Ironclads*, 1903

*Anticipations of the Relations between Mechanical and Scientific Progress upon Human Life and Thought*, 1901



# Et paradys forklædt som mareridt

Aldous Huxleys *Fagre nye verden*

ROBIN ENGELHARDT

Hvordan ville du beskrive den perfekte verden? Måske skulle det være en ø – sådan en med hvide sandstrande, en farverig natur befolket af lutter smukke og kloge mennesker, der har al den frihed, de måtte ønske sig. Det skulle være en lykkelig verden, som hverken kender til tragedier, angst eller ekstreme følelser; en verden, hvor de personlige udfoldelsesmuligheder ikke bliver undertrykt på nogen måde, hvor man aldrig behøver at være alene, og hvor det sanselige begær kan stilles når som helst. Heller ikke alderdommen må være noget problem. Det skulle være en verden, hvor selv den 60-årige bevarer et ungdommeligt sind og en krop som en tyveårig; en verden hvor der hersker fuldkommen seksuel frihed, og hvor man med en avanceret teknologi kan bruge fritiden til forlystelser, sport og spil.

Dette er blot en del af den positive og lykkelige verden, Aldous (Leonard) Huxley (1894-1963) beskriver i romanen *Fagre nye verden* (*Brave New World*) fra 1932. Titlen er taget fra Shakespeares drama *Stormen*, hvor den underskønne, men naive Miranda vokser op på en ubeboet ø som datter af den detroniserede hertug af Milano, Prospero. Af lutter begejstring over at møde andre mennesker udbryder Miranda i sidste akt ordene:

„How beauteous mankind is! O brave new world,  
That has such people in't!“

Huxley brugte dette Shakespeare-citat som titel på sin bog, fordi Miranda var blændet af den overfladiske skønhed, hun mødte. Be-

boerne i Huxleys *Fagre nye verden* er også blændet af deres overfladiske lykke.

Virkeligheden er en helt anden. Huxley ville vise læseren, at paradiset i sandhed er et mareridt. *Fagre nye verden* er en satire over et påstået lykkeligt samfund, der – når man ser nøjere efter – er et totalitært misfoster. Det er et sted, hvor mennesker er formørkede, og hvor der eksisterer en systematisk social uretfærdighed. Et samfund, hvor individualiteten er udvisket, hvor genteknologien har gjort alle til identiske kloner, hvor underholdningsindustrien har ændret folk til driftsfikserede zombier, og hvor der ikke længere findes ægte menneskelige relationer. Kun overfladisk sex og morskab.

I *Fagre nye verden* er mennesker opdelt i kaster. Fra fødslen bliver de genetisk forudbestemt til at varetage forskellige arbejdsområder: Man kan være alt fra en ambitiøs „alfa plus“, til en komplet idiotisk, men glad, „epsilon minus“. Men der er ingen klassekamp, fordi alle er blevet indoktrineret med gensidig arrogance. I bogen foregår det i form af genetiske manipulationer af fostrene, og en mild tortur af børnene. Ved hjælp af kunstigt skabte ubehagelige oplevelser fremavles en slags instinktiv modvilje mod alt, hvad der ikke er ens. Menneskene bliver ensrettet og manipuleret til ikke at kunne gennemskue de despotiske midler, der bruges imod dem. Derfor er de alle glade.

Enkelte tvivler dog på den overfladiske lykke. For eksempel Bernhard Marx, en alfa plus, der ved et uheld fik en lille ethanolforgiftning under sin fosterudvikling i de kunstige rugekasser og på den måde ikke blev lige så høj som alle de andre alfa plus'er. Han er fremmedgjort over for de evindelige fornøjelser og sociale uretfærdigheder. Bernhard længes efter noget dybere, efter autenticitet og lidenskab, og da han på et tidspunkt får mulighed for at besøge et af de få tilbageværende „reservater“, hvor der stadig findes uciviliserede „vilde mennesker“, tager han gladeligt af sted sammen med den smukke pige Lenina.

Med hjem tager de John „den vilde“, der, som et eksperiment, får lov af „verdensherskeren“ til at leve blandt de civiliserede. John elsker Shakespeare og de dybe lidenskaber, dennes dramaer udspiller, men som det nye samfund hverken kender eller værdsætter.

Verdensherskeren kender godt til Shakespeare, men forklarer „den vilde“, at det i den nye verden ikke er dybde eller sandhed, der er afgørende, men tilfredsstillelse af menneskers begær. Ikke andet.

Huxleys skrækindjagende fremtidsvision i *Fagre nye verden* har fået status af verdensklassiker, fordi bogen som den første indvarslede en helt ny tidsalder – biologiens tidsalder. Den blev skrevet lang tid før anden verdenskrig, og endnu længere tid før man lærte at klonе, lave screening og genetiske ændringer på menneskefostre.

Huxley så, at de mange tekniske afkast, naturvidenskaben har frembragt og vedbliver med at frembringe, fortsat ville styrke troen på, at man ad materialistisk vej kan møtte menneskers sanselige begær og derved befri dem for alle former for ubehag, lidelse og død. Huxley mente, at biologien ville være vejen, ad hvilken man håbede at realisere samfundslukke.

Aldous Huxley stammede fra en prominent familie af engelske biologer. Hans bedstefar, Thomas Henry Huxley, var en berømt forfatter og ven af Darwin, der skrev mange tekster til forsvar for Darwins udviklingslære. Også Aldous Huxleys far og bror var berømte biologer. I løbet af sin opvækst i 1910'erne og 20'erne fik Aldous Huxley lejlighed til at omgås en stor skare af videnskabsmænd og forfattere fra den liberale og intellektuelle engelske elite, og han havde kendskab til de store omvæltninger inden for fortolkningen af darwinismen – inklusive mange af de udbredte ideer om eugenik, dvs. arvehygiejne på mennesker. Det er således tankevækkende, at Aldous Huxleys bror, Julian Huxley, blot et år før *Fagre nye verden* udkom, skrev bogen *What Dare I Think*, hvori han skriver om diverse ideer til genetisk kontrol og raceforbedringer på mennesker – og hvor han udtrykkeligt anser det for at være et fremskridt. Som forfatter var Aldous Huxley derfor særdeles godt rustet til at ane, hvor stor betydning beherskelsen af biologien ville få for fremtiden. I det hele taget var Huxley den første forfatter (også blandt science fiction-forfatterne), der kunne se, at det – næst efter fysikken – nu var biologien, der ville spille den afgørende rolle.

Og selvom han ikke ligesom sin bror var en decideret fortæller for positiv eugenik, var han igennem hele sit liv dybt involveret i disse spørgsmål, og han forsøgte ihærdigt at virkeliggøre mange af

sine utopier. For eksempel er det velkendt, at han var tilhænger af fri sex. Det er også kendt, at han eksperimenterede åbent med bevidsthedsudvidende stoffer som peyote, mescaline og LSD (Jim Morrison opkaldte The Doors efter Huxleys novelle *The Doors of Perception*, der beskriver Huxleys egne oplevelser med det psykedeliske stof mescaline).

I 1950'erne og 60'erne blev mange af de skolebørn, der skulle læse Huxleys klassiker som en formanende pligtlektur, pludselig meget mere fascinerede af bogens tanker om fri sex og „happy life“ end af dens totalitære problematik. Mange lærere blev således bekymrede for børnenes opdragelse, og de tog bogen ud af undervisningen. Da Aldous Huxley i 1958 udgav bogen *Brave New World Revisited*, hvori han diskuterer sin 26 år ældre roman i et aktuelt lys, var det måske ikke så meget for at rose sig af sine profetiske evner som for at pointere det efterhånden fortrængte faktum, at *Fagre nye verden* skam var ment som et skrækeksempel, og ikke som et paradys.

Det er imidlertid tvivlsomt, hvor overbevist han selv var af sine advarsler. Ikke mere end fire år senere udgav Huxley sin sidste roman, *Ø* eller på engelsk *Island*, hvori han beskriver et ægte paradisisk utopia (og hvor det er tydeligt, at den er ment som et sådant).

Ser man nærmere på romanen, hvis handling er henlagt til en tropeø, bliver det tydeligt, hvor meget den ligner *Fagre nye verden*. Det palinesiske samfund på øen bruger i mange henseender de samme begreber og teknikker som samfundet i *Fagre nye verden*: Det universelle lykkebringende narkotikum er ikke *soma* men *moksha* – et bevidsthedsudvidende stof, som fremmer forståelse og oplysning. Der eksisterer en høj teknologisk standard; menneskene går gerne nøgne; de har en stor kærlighed til naturen, og den seksuelle frihed er fuldkommen. De gamle materialistiske værdier er tilfredsstillende, og derfor suppleret med af åndelige og spirituelle ditto.

*Ø* blev en bibel for hele '68er generationen, og mange hippier anså Huxley for den egentlige grundlægger af New Age-bevægelsen.

De mange lighedspunkter mellem romanutopien *Ø* og roman dystopien *Fagre nye verden* sætter spørgsmålstegn ved, om ikke *Fagre nye verden* i virkeligheden var en halvutopi. Man kan selvfølgelig ikke se bort fra de sociale uretfærdigheder og kærligheds-

løse relationer i *Fagre nye verden*, men sammenfaldet med Ø er alligevel slående. Hvorvidt var Huxley selv splittet på det punkt?

Man kan være polemisk og påstå, at Huxleys skrækvision i praksis bliver brugt som en samfundsmæssig utopi – det vil sige som et faktisk paradys og ønskværdigt mål. Alene den omstændighed, at vores samfund i stadig stigende grad har nærmet sig Huxleys beskrivelser, er tegn på det. Og det er tydeligt, at flertallet bifalder og understøtter udviklingen: Om det er genetisk omformning („forbedring“, som man kalder det i dag), seksuel frigørelse, kvindfrigørelse, kampen mod sygdom og alderdom eller den højteknologiske fritidskultur – alt sammen synes det at være velsignede mål for et frisindet, progressivt og demokratisk samfund.

Selvom Huxley forsøgte at fremstille den fagre nye verden som en satire og en advarsel, har historien modbevist ham: Den satiriske fernis er skrællet af og har åbenbart et dybere motiv, som også Huxley selv lå under for: Menneskets higen, der i grunden er et ønske om at tilfredsstille det sanselige begær, er stærkere end al kritik og moral. I *Fagre nye verden* bliver denne basale pointe kamoufleret af en intellektuel afstandstagen. I Ø af spirituelt skønmaleri.

Det er et mærkeligt skisma: Også George Orwells roman *1984* skildrer et totalitært samfund, og på samme måde som med *Fagre nye verden* bruges romanen som pligtlektur for at advare mod farlige udviklinger. Men samtidig falder langt størstedelen af befolkningen på halen for de nye teknikker og udviklinger, de selv samme bøger beskriver. Folk vil jo gerne overvåges (for at føle sig mere sikre). Folk vil jo gerne have sunde og kloge børn (og bifalder derfor screening o.a. genetiske teknikker). Folk vil gerne leve i en underholdningskultur uden dybde eller usikkerhed. Folk vil gerne have uforpligtende seksuelle forhold, og folk vil gerne leve i konformitetens trygge favn, selvom det kaldes individualisme og friheden til at vælge. Når man derfor læser Huxley og forarges – i hvor høj grad er det hykleri?

#### Udvalgte værker:

*Brave New World*, 1932 (da. *Fagre nye verden*, 1960)

*After Many a Summer Dies the Swan*, 1939 (da. *Efter mangen en sommer*, 1962)

*The Perennial Philosophy*, 1946 (da. *Den evige filosofi*, 1979)  
*The Doors of Perception*, 1954  
*Brave New World Revisited*, 1958 (da. *Gensyn med fagre nye verden*,  
med introduktion af Villy Sørensen, 1983)  
*Island*, 1962 (da. Ø, 1981)

# Det sidste menneske

George Orwells *1984*

ROBIN ENGELHARDT

På en kold aprildag i året 1984 er Winston Smith på vej hjem til sin lejlighed. Han bor på syvende etage, er småsyg og har problemer med at komme op ad de stejle trapper. Elektriciteten er gået igen. For hver ny afsats på den mørke opgang møder hans blik en kæmpe plakat af en veltrimmet mand, 45 år gammel, med overskæg og et attraktivt udseende. Ligesom på Rembrandts selvportrætter synes hans øjne altid at følge betragteren. Det er med vilje. Under billedet står der med stor skrift **BIG BROTHER IS WATCHING YOU**.

Alene den sætning i romanen *1984* sikrede den engelske forfatter George Orwell (Eric Arthur Blair) (1903-1950) udødelighed, hvilket primært skyldes bogens, og et af det tyvende århundredes væsentligste temaer: utopien og dens transformation til totalitarisme.

Verden anno 1984 er delt i tre supermagter: Oceanien, Eurasien og Østasien. De tre samfund ligner hinanden i magtstruktur og ideologi. De er i permanent krig mod hinanden. Falske rapporter om krigshandlinger strømmer ud fra de statskontrollerede medier. Magthaverne bruger skueprocesser og påståede fjender til at disciplinere og organisere befolkningen efter egne ønsker. Hadet mod de andre skal for alt i verden holdes oppe. I Oceaniens hovedstad London, hvor Winston Smith lever, regerer et oligarki, dvs. et fåmandsvælde kaldet „partiet“, der er opdelt i to fraktioner, det „indre“ og det „ydre“ parti. Ved hjælp af teleskærme er befolkningen under konstant overvågning, selv på de mest intime steder og tids-

punkter. Målet er at nedbryde den individuelle bevidsthed, fjerne kritik og ensrette tænkningen.

Det er lykkedes. Langt størstedelen af befolkningen har ingen synlige følelser, ingen viden, ingen frihed, og bliver holdt nede i en permanent umyndiggørelse og åndelig tåge. Vigtigst af alt: De er glade. De få fornøjelser, der er tilbage i den puritanske terrorstat – en stinkende „Victory Gin“ og nogle grumsede „Victory cigaretter“ – bruges flittigt. Med sætninger som „krig er fred“, „frihed er slaveri“ og „uvidenhed er styrke“ bliver alle humane værdier systematisk vendt på hovedet, og „sandhedsministeriet“ anvender alle tænkelige midler til at modgå og afsløre mulige „tankeforbrydelser“. Historien genskrives ustandseligt, for når partiet „ejer nutiden, ejer den fortiden; og når den ejer fortiden, ejer den fremtiden.“ Winston ved alt om metoderne, for han er selv ansat i Sandhedsministeriet som censor for, hvad der må vides og tænkes.

Orwells essayistiske fremstilling, der minutiøst behandler det totalitære rædselsregimes udspekulerede metoder, blødes en smule op med kærlighedshistorien mellem Winston og Julia. Kærligheden er en tankeforbrydelse i sig selv, fordi alle mellem menneskelige relationer er bandlyste. Sex bliver for Winston symbolet på modstand mod det forhadte system ligesom hans forsøg på at finde en påstået modstandsbevægelse, kaldet „broderskabet“, der vil partiet til livs. Men både den i forvejen dødsdømte kærlighedshistorie og modstandsplanerne strandes på partiets altoverskyggende magt. Til sidst står kun en enkel ubarmhjertig sandhed tilbage: Med en „renset“ bevidsthed holder Winston op med at være et følende individ, og med tomme øjne og et vinglas i hånden lærer han at vedkende sig sin evige kærlighed til Big Brother.

Orwells advarsel mod de totalitære tendenser gjorde et stærkt indtryk på samtidens læsere, og mange af bogens ord som „newspeak“, „INGSOC“ (forkortelse for „english socialism“) og „doublethink“ (dvs. det at vende alle ting på hovedet) blev hurtigt et fast inventar i det engelske sprog til at udtrykke alskens former for politisk misbrug.

Orwell mente, at politiske utopier såsom kommunismen og nazismen i deres konsekvens var umenneskelige størrelser, og med



1984 forsøgte han at anskueliggøre præcis det. Det varede heller ikke længe efter udgivelsen i 1949, før repræsentanter for Arbejderpartiet angreb Orwell for at være antisocialist. Men Orwell var socialist, frem for alt var han antiutopist. Han udviklede et bevidst politisk ståsted, hvorfra han modarbejdede alle politiske idealer, som stiller paradisiske tilstande og perfekt-hygieniske livsvilkår i udsigt. Under indtryk af de grusomheder, Stalin og Hitler havde sat i værk i 1930'erne og 40'erne, stod det ham klart, at totalitarismens 'permanente mobilisering af masserne' var et misbrug af menneskers længsel; det vil sige en manipulation, der i udgangspunktet sikkert havde haft en legitim interesse i at styrke fællesskabet, men efterhånden var gledet over i statstyranni.

Romanen vil fortælle om og oplære læseren i, hvilke politiske teknikker, der ligger bag undertrykkelse og manipulation. Hele princippet bag „INGSOC“ kan forekomme absurd, og for de fleste mennesker komplet umuligt. Men det indeholder trods alt en universalitet, der kan genkendes i mange aspekter af samfundet, og det er let at drage aktuelle paralleller. De vil selvfølgelig aldrig være præcis som hos Orwell. Navnene vil være nogle andre, teknikkerne mere udspekulerede og forførelsen desto større. Det vil måske være en mildere totalitarisme; ikke hjernevask med rotter (som i romanen), men hjernevask med forlystelser, glæder, der stimulerer begæret som i Aldous Huxleys *Fagre nye verden*. Denne verden vil måske blive mere ugennemskuelig, ikke en enkelt Big Brother, men mange små brødre og søstre: Profilanalyser af brugen af Internettet, dankortudskrifter, overvågning af e-mails, tudsegamle straffeattester, kreditrapporter, optagede jobsamtaler, og så videre – umuligt at overskue, måske unøjagtige, og altid uden for individets indflydelse. Selv ser man kun afslag på lån, på det arbejde man har søgt, og forstår ikke, hvorfor man får tilsendt reklamer for præcis det, man gik og ønskede sig.

„Alle litterære forsøg på at beskrive en permanent lykke har været en fiasko,“ skrev Orwell i et essay under krigen. Lige fra de gammelkendte utopister som Platon (*Staten*) og Thomas Moore (*Utopia*) og frem til de moderne utopister, som for eksempel H.G. Wells (*The Dream* og *Men Like Gods*) samt Aldous Huxley (*Ø* og

*Fagre nye verden*), har de utopiske samfund været befriet for krig, fattigdom, uvidenhed, snavs, sygdom, håbløshed, sult, angst, hårdt arbejde og overtro – men på trods af det, som Orwell skriver et sted, har man mærkeligt nok aldrig rigtig haft lyst til at bo i dem (Ordet „utopi“ betyder da også „det sted, der ikke er“).

Årsagen er ifølge Orwell, at den ægte lykke kun kan findes i en kontrasternes verden, det vil sige i en verden, hvor der findes både godhed og grusomhed. I en perfekt himmelsk verden uden modstand eller ulykke ville individet derimod gå grueligt til grunde af kedsomhed og selvhad. Som individ kan mennesket kun eksistere i et ikke-perfekt samfund, netop fordi det er sentimentalt, stædigt og søgende. Af samme grund foragtede Orwell fremskridtet i alle dets manifestationer. I de talrige teknologiske hjælpemidler og forbrugsgoder så Orwell kun endnu et kærkomment middel for et tyranni, der vil lulle individet i søvn og udøve repression. Mennesket er i bund og grund „nedrigt“, og det er – desværre – også sandheden for Winston, når han på en af de sidste sider i bogen torteres med rotter for til sidst at råbe: „Gør det ved Julia!“

Nedrigheden findes overalt, også i kommende utopier. Romanen *1984*, der som arbejdstitel oprindeligt hed „Det sidste menneske i Europa“, skulle derfor ikke forstås som en fremtidsvision, men som en advarsel til samtiden.

#### Udvalgte værker:

*1984*, 1949 (da. *1984*, 1961)

*Animal farm*, 1945 (da. *Kammerat Napoleon*, 1947)

#### Filmatiseringer:

*1984* (1984), Inst. Michael Anderson, eng.-am. 1956

*Animal Farm (Kammerat Napoleon)*, anim. John Halas, England 1954

# Galaktiske imperier og erkendelseskred

Isaac Asimovs serie om Stiftelsen

I D E H E J L S K O V

Stiftelsen af Isaac Asimov er en serie i syv bind, man som science fiction-interesseret ikke kan være foruden. Få science fiction-forfattere har skrevet så meget science fiction som biokemikeren Isaac Asimov (1920-1992), og få er blevet så kendte. Stiftelsesserien er en klassiker blandt hans bøger og i science fiction i det hele taget. Den første *Foundation (Stiftelsen)* er fra 1951, den sidste *Forward the Foundation* er udgivet posthumt i 1993.

Når Stiftelsen er sådan et 'must', skyldes det, at den er en af de første store galaktiske imperiekonstruktioner i science fiction-litteraturen. Stiftelsen er et vovestykke i overraskende logisk tænkning. Men ikke nok med det. Serien er også en diskussion af store menneskemassers forudsigelighed, demokrati og den gode menneskeheds fremmarch.

Stiftelsen strækker sig over et årtusind i en fjern fremtid og tager sit udspring i psykohistorikeren Hari Seldons videnskabelige forudsigelser om det store galaktiske imperium, der eksisterer på dette tidspunkt. Psykohistorie er nemlig en matematisk videnskab, som Hari Seldon udvikler til at kunne forudsige fremtiden i form af procentvise sandsynligheder. Seldon regner ud, at det galaktiske imperium vil gå under om senest fem hundrede år. Derefter vil der herske kaos i tredive tusinde år. Først efter denne lange kaotiske periode vil der opstå et nyt imperium.

Noget sådant kan man naturligvis ikke hævde uden at komme i karambolage med magthaverne, og der bliver indledt en retssag

mod Seldon. Imidlertid har hans metode, og angsten for den, så stor magt, at han bliver løsladt igen og får lov til at oprette sin stiftelse, som bliver sendt til periferien af det befolkede univers. Denne stiftelse skal sørge for, at den kaotiske periode bliver reduceret fra tredive til et tusind år.

Stiftelsen har viden om atomkraft og skal efterhånden udvikle sig til at udnytte den demokratisk i samkvem med de omkringliggende planeter. I al hemmelighed får Hari Seldon også oprettet en anden stiftelse bestående af psykhistorikere, der bliver oplært i at manipulere med andres bevidsthed, og om hvilke vi kun får at vide, at de befinder sig i den anden ende af universet i forhold til den første stiftelse.

De første to bind handler om udviklingen i den første stiftelse. Den anden stiftelse hører vi om senere, for den lever skjult og skal først træde til, hvis den første stiftelse er i fare for at blive udryddet, hvad den ganske vist jævnligt ser ud til at være. Men alt går i virkeligheden planmæssigt, altså bevæger sig frem mod den første stiftelses ny imperium baseret på handel og demokrati, indtil Muldyret, en grim og ranglet mutant, der kan læse menneskers bevidsthed og manipulere med deres følelser, dukker op. Så går alt til gengæld skævt.

Muldyret kan helt alene bevæge store menneskemængders følelser og dermed også historiens retning. Muldyret erobrer så let som ingenting den ene stiftelsesplanet efter den anden og skaber håbløshed og angst i hele stiftelsen, uden at nogen overhovedet ved, hvordan det ser ud. Muldyret opretter et despotisk rige og tager ud for at finde den anden stiftelse. Den sidste oplysning får vi dog først senere.

Vi følger nemlig fire rejsende, som er draget ud for at finde den anden stiftelse, der skal hjælpe dem mod Muldyret. Meget sent bliver det klart, at en af personerne i rumskibet, en grim, ranglet og ensom gøgler, de har taget med på turen, fordi han var forfulgt, er selveste Muldyret. Han har læst deres tanker og manipuleret med dem.

Opdagelsen af hvem Muldyret er, sker i en meget ophedet situation. De er draget til imperiets gamle centrum og en af dem, Eblin

Mis, har undersøgt papirerne om den anden stiftelse. Efter ugers hektisk læsning og tænkning er han nået frem til et resultat. Han har samlet de tre andre og skal til at fortælle dem, hvor den anden stiftelse til hans store overraskelse befinder sig.

I det øjeblik, hvor både de fiktive personer og læseren spændt venter på resultatet af Eblin Mis' undersøgelser, skyder Bayata ham. Hun er den eneste, der ikke er blevet manipuleret af Muldyret, fordi hun helt naturligt holdt af ham, og det tiltalte ham. Bayata skyder Eblin Mis, fordi hun har fundet ud af, hvem Muldyret er, og hun ikke kan skyde ham pga. hans evne til følelsesmanipulation, men hun kan forhindre ham i at høre om den anden stiftelses placering. Ingen får altså at vide, hvor den anden stiftelse er. Sådan opstår der gang på gang overraskelser og manipulationer af såvel de fiktive figurer som af læseren.

Tredje og fjerde bind handler om den anden stiftelse, som befinder sig et ganske overraskende sted, men ganske rigtigt i den anden ende af universet, et sted som gør det muligt at modvirke Muldyrets manipulation med menneskenes bevidsthed. Muldyret taber til sidst til den anden stiftelse, fordi de i et øjeblik, hvor Muldyret føler afgrundsdyb håbløshed, kan fjerne hans erindring om, at han faktisk har fundet dem. Muldyret kan ikke få børn, og da han dør, opløses hans rige.

Imidlertid viser det sig senere, at også andre former de store massers bevidsthed, og Golan Trevize drager ud for at finde kilden til denne stærke indvirkning på menneskenes bevidsthed. Hver gang læseren tror, at nu har vi fundet ud af, hvem der styrer begivenhederne, nu er det logiske puslespil faldet på plads, ja så dukker endnu en bagvedliggende magt op, der jonglerer med menneskenes bevidsthed.

Den sidste magt er robotten Daneel, der befinder sig i månen i cirkulation om Jorden. Han har altoverskyggende evner for at manipulere med menneskers følelser og tanker og er en slags garant for, at menneskeheden og det gode vil overleve.

Stiftelsen er præget af koldkrigstidens sort/hvide tænkning og ukomplicerede forestillinger om samfundsudviklingens kræfter. Asimovs tankegang er formet af det særlige amerikanske demokrati og

dets faldgruber og af tidens forestillinger om, at verden lod sig forme af karismatiske ledere, som menneskemængden fulgte i det moderne populistiske demokrati. Asimovs univers, specielt konstruktionen af Muldyret, bærer præg af, at man stadig huskede, hvordan Hitler ændrede verdens gang, tilsyneladende ene mand.

I virkeligheden er det alternativ Asimov fremkommer med ikke synderligt demokratisk, idet menneskeheden ikke reddes af menneskenes egne demokratiske evner, men af en særlig gruppe mennesker og senere en robot, der kan manipulere med den menneskelige bevidsthed. Asimov overgiver sig til en udemokratisk tankegang, som højst sandsynligt har verseret i USA i forbindelse med CIA's indgreb i andre landes indre anliggender. Udemokratiske metoder er for Asimov den eneste løsning, når store karismatiske ledere vildleder.

Forestillingen om, at der altid er nogle styrende magter bag menneskenes opførsel, betyder, at Asimov har nogle enkle og meget modsatrettede kræfter at arbejde med, hvilket giver hans storfortælling et fantastisk drive. Vi følger nogle personer tæt i en kort periode, indtil en logisk gåde om, hvem der styrer og manipulerer, er opklaret. Så forlader vi dem for at møde andre centrale personer og deres gåder.

Gang på gang skaber Asimov aha-oplevelser eller noget, man kunne kalde erkendelseskred. I et længere stykke tid med heftige begivenheder holdes læseren hen i uvished om, hvem der styrer begivenhederne. Man tror, at nogle personer forsøger at finde den anden stiftelse for at udrydde den. De finder den og udrydder den. Til sidst afsløres det, at den anden stiftelse har lavet dette set-up for at forblive en hemmelig gruppe.

Hver gang læseren kastes ud i et sådant erkendelseskred giver det et sug i maven og en herlig tilfredsstillelse over, at nu giver det mening igen. Indtil næste gang.

Asimov er beskæftiget med et populistisk demokrati som det ses i Amerika. Han er beskæftiget med et sådant demokratis sårbarhed stillet ansigt til ansigt med magtbegærlige og karismatiske ledere og stiftelsen er hans utopiske middel mod det onde i et populistisk demokrati. Forestillingen om, at én mand skulle kunne forudsige

og til en vis grad styre de galaktiske imperiers udvikling tusind år frem i tiden, tyder imidlertid på en ganske enkel opfattelse af samfundets drivkræfter. En af Asimovs figurer gør således også rede for, at Seldons plan er baseret på, at mentaliteten og de grundlæggende samfundsmekanismer ikke ændrer sig i løbet af en periode på tusind år. Det må siges at være et usikkert fundament.

Hvis ikke man stoler på Asimovs forestillinger om drivkræfterne i samfundet eller hans tro på, at man kan fremme demokratiet med udemokratiske metoder, kan man nyde hans evne til at overraske på logisk vis. Menneskene er figurer i et logisk spil, der handler om menneskeheden som idé, om hvordan menneskene lader sig manipulere. Det er en af måderne Asimov har dannet skole på. Med sine logiske erkendelseskred. Og med sine storslåede konstruktioner af forgrenede galaktiske universer.

#### Udvalgte værker:

*I, Robot*, 1950 (da. *Robot*, 1973)

#### Stiftelsesserien:

*Foundation*, 1951 (da. *Stiftelsen*, 1979)

*Foundation and Empire*, 1952 (da. *Stiftelsen og imperiet*, 1979)

*Second Foundation*, baseret på materiale udgivet i 1948 og 1949 (da. *Den sejrende stiftelse*, 1979)

*Foundation's Edge*, 1982 (da. *Agent for stiftelsen*, 1984)

*Foundation and Earth*, 1986

*Prelude to Foundation*, 1988

*Forward the Foundation*, 1993 (udgivet posthumt)

# Fra asken til ilden

Ray Bradburys *Fahrenheit 451*

K R I S T I A N M Ø R K

Det begyndte med et enkelt afsnit. En minoritetsgruppe fandt en passage i en bog anstødelig, og da de fleste var enige om, at den nok ikke var afgørende for plottet, blev den fjernet. Så var alle jo tilfredse. Kort tid efter fulgte en anden minoritetsgruppe med en scene fra en bog, der ligeledes blev fjernet i ligestillingens og lyksalighedens navn. Og efter den en tredje, en fjerde og endnu én, indtil regeringen til sidst tog konsekvensen og forbød alle bøger, så samtlige borgere kunne være glade. Men blev de det? Dette er spørgsmålet i Ray (mond) (Douglas) Bradburys (1920-) berømte roman *Fahrenheit 451*.

Ray Montag er brandmand. Han sætter ild til bøger. 451 grader Fahrenheit (233 grader Celsius) er temperaturen hvorved papir antændes, og Montag bærer stolt det symbolske tal på sin sorte hjelm. Som del af regeringens veltrænede brandkorps reagerer han prompte på rapporter om skjulte bøger. Brandslanger fyldt med petroleum fungerer som flammekastere, når brandvæsnet brænder bogbind, reoler og andet inventar i de brandsikre huse. Og Montag nyder at se ting blive opædt i det frådende flammehav, for det giver ham ro i sjælen og et smil på læben.

Montags kone hedder Mildred. Som de fleste andre tilbringer hun hele sit liv foran stuens store fjernsynsvægge, hvis endeløse, interaktive tv-serier giver tilskueren en art kunstig familie. Skulle en enkelt borger i et anfald af klarsyn få øje på tomheden i de tankeløse udsendelser, har regeringen sørget for, at store mængder beroligende piller er fast bestanddel i enhver husholdning. Resultatet er en apatisk befolkning af tv-narkomaner.



En dag på vej hjem fra arbejde møder Montag nabopigen Clarisse. Den lille pige stiller spørgsmål til den virkelighed, som Montag troede at kende, og efterhånden fornemmer han, at livet måske ikke altid har været som nu. Da Clarisse senere bliver dræbt, og Montag oplever, at en gammel dame hellere vil brændes end skilles fra sine bøger, begynder han selv at problematisere samfundets værdier. Først tøvende og senere mere systematisk går Montag selv i gang med at samle og læse forskellige bøger, der introducerer ham til en verden af både skønhed og sorg, tro og eftertænksomhed. Den gryende bevidsthed om livets mangfoldige muligheder gør det umuligt for ham at indtage sin plads i det konforme konsumsamfund, og i et endeligt opgør brænder Montag sin nærmeste foresatte ihjel. Hans efterfølgende flugt gennem de mennesketomme boulevarder bliver transmitteret live, og hele nationen kan således se, hvordan de dødbringende mekaniske hunde hurtigt nærmer sig. Men Montag undslipper på mirakuløs vis ud i ørkenen, hvor han møder en gruppe nomader, der har viet deres liv til mundtlig overlevering af bøgernes indhold. Blandt disse omvandrende litterater falder Montag til ro, genopstået fra asken af sin hidtidige eksistens med kærligheden til kunsten og livet brændende i sit indre.

Ray Bradbury var allerede en anerkendt forfatter af både science fiction-, horror- og kriminalnoveller, da *Fahrenheit 451* udkom i 1953, og den blev en øjeblikkelig succes og årsag til en ophedet debat. Bogens stærke angreb på censuren vakte mindelser om den store bogbrænding i nazityskland tyve år tidligere. Men samtidig var 1953 også året, hvor Joseph McCarthy blev formand for det amerikanske senats kontroludvalg og påbegyndte en heksejagt på formodede kommunister og anderledes tænkende generelt. Derfor blev Bradburys dystopiske vision også læst som en kritik af den amerikanske samtid, hvor stadigt flere romaner blev forbudt på grund af „uamerikansk“ indhold. Den implicite sammenligning mellem det amerikanske samfund og det diktatur, landet havde bekæmpet få år forinden, vakte såvel vrede som eftertanke.

Budskabet om censur og ensartethedens omfattende konsekvenser er ikke kun relevante i historisk sammenhæng. I efterror-

det til en senere udgave af romanen beretter Bradbury, hvordan han jævnligt modtager fanpost, hvor afsenderne enten vil have fjernet eller tilføjet afsnit på grund af teksternes mangel på kvindelige hovedpersoner, racebevidsthed, sortes rettigheder eller noget helt andet. I et konkret tilfælde havde redaktører på Ballentine Books af angst for at fordærve ungdommen, fjernet omkring 75 separate sektioner fra *Fahrenheit 451*. Det er selvfølgelig ironisk, at netop denne bog skulle blive udsat for snigende censur, men Bradburys pointe rækker videre end det. For med efterordet understreger forfatteren, at der findes mange måder at brænde en bog på, for trangten til at ændre eller destruere det man ikke forstår, ligger dybt i mennesket.

En vigtig pointe i *Fahrenheit 451* er, at regeringens censur og kontrol af befolkningen ikke er et udslag af diktatur og undertrykkelse. Derimod er det den brede befolknings udtalte ønske at leve i de trygge rammer, systemet tilbyder. Det almindelige menneske begærer ikke den selvstændige tanke, men derimod at blive sanseløst underholdt, og regeringen gør således sit bedste for at erstatte virkeligheden med tv-programmernes illusioner. Dette er også grunden til, at bøger er bandlyste, for litteratur fordrer intellektuel refleksion og rejser spørgsmål til livets vilkår. Spørgsmål uden entydige svar, der som sådan indeholder kimen til forvirring og frustration, må undgås. At begreber som almen dannelse og konkret viden går op i røg sammen med papiret spiller ingen rolle, for hvem har brug for viden, når regeringen tænker for en?

Hvad Montag opdager er, at ikke alene formidler nogle af de forbudte bøger konkret viden om verdens beskaffenhed og historie, læsningen af andre værker efterlader tilmed virkeligheden smukkere og med flere nuancer. De vækker en grundlæggende forundring ved livet i ham, der giver sig udslag i spørgelyst, tvivl og stillingtagen. Montag var måske i snæver forstand mere lykkelig, mens han tankeløst lod sig lede af regeringen, men gennem litteraturen opdager han sig selv som uafhængigt tænkende væsen med frihed til at vælge sit eget liv. En sådan frihed giver mulighed for alverdens eksistentielle kvaler, men den åbner også vejen for den vedvarende menneskelige udvikling og for livets intensitet.

Der er således flere sammenhængende betydningslag i Bradburys roman, der mest åbenlyst er et angreb på den snigende censur, som breder sig selv i den vestlige verden.

Men *Fahrenheit 451* er også en opfordring til læseren om at tænke selv og tage stilling. Karaktererne i romanen lader deres tilværelse kontrollere og ensrette af frygt for livets nuancerede og forvirrende flertydighed. Derfor søger de tilflugt i tv-underholdningens og sladderens smertefri ligegyldighed, men de mister samtidig alt det, der gør livet værd at leve. Som modvægt til denne udvikling spiller bøger en vigtig rolle, for den bedste baggrund for selvstændig tankegang er viden.

Litteraturens betydning for mennesket er ligeledes et emne i romanen. Når Bradbury beskriver, hvordan Montag ændrer opfattelse af sit eget liv gennem læsningen af romaner, kommer selve litteraturens karakter i søgelyset. Montags foresatte forsøger gentagne gange at overbevise ham om, at bøger blot er ligegyldige fortællinger om mennesker, der aldrig har eksisteret. Men Montag opdager, at litteraturen indeholder en mening, der rækker langt ud over det konkrete udtryk. Emnet er ikke de tildragelser, de fiktive personer kommer ud for, men derimod livet selv. På den måde opfordrer Bradbury til fortolkning af sin roman og understreger samtidig kunstens betydning som fortolker af virkeligheden og betingelserne for eksistensen.

Selvom kun relativt få af Bradburys godt 350 noveller, digtsamlinger, skuespil og romaner kan betegnes som egentlig science fiction, mente han, at genren indtog en særlig plads i litteraturen. Fordi netop science fiction er historien om fremtiden på baggrund af en kendt samtid, er det også historien om menneskets drømme og forventninger til civilisationen. Han skrev om genren: „Science fiction er historien om endnu ubyggede byer, der hjemsøger vores fantasi og løfter os op for at finde hammer og søm til at bygge vores drømme inden de blæser væk.“ Med *Fahrenheit 451* vender Bradbury drømmen om mennesket på hovedet som en advarsel mod censur, apati og manglende respekt for livet og kunsten.

Udvalgte værker:

*The Martian Chronicles*, 1950 (da. *Krøniker fra Mars*, 1966)

*Fahrenheit 451*, 1953 (da. *Fahrenheit 451*, 1966)  
*Death is a Lonely Business*, 1985 (da. *Døden er en ensom sag*, 1986).

# Drengerøv eller fascistsvin?

Robert Heinleins *Starship Troopers*

ROBIN ENGELHARDT

Robert Anson Heinlein (1907-1988) var i gang med at skrive sit opus magnum, der skulle komme til at hedde *Stranger in a Strange Land*, da han pludselig en novemberdag i 1958 fik at vide, at Sovjetunionen havde brudt sin aftale med USA om stop for atomprøvesprængninger.

Han havde set det komme. Amerikaner og flammende antikommunist som Heinlein var, for han i blækhuset, og skrev bogen *Starship Troopers* i et rasende tempo. Det var den 8. november 1958. Efter blot 14 dage, klokken 5:20 om morgenen den 22. november, var han færdig. Resultatet var en af de mest kontroversielle science fiction-bøger nogen sinde. Ikke særlig repræsentativ for Heinleins øvrige forfatterskab, men læst af utallige fans, lovprist som den bedste science fiction-bog i verden af fortalerne, hadet og skældt ud som fascistisk propaganda af kritikerne.

Nu er ordet fascist et skældsord, der sidder så løst på folk, som revolveren på John Wayne, og derfor næppe egnet til en fornuftig og differentieret karakteristik af noget som helst. Men *Starship Troopers* indeholder faktisk mange filosofier og politiske præmisser, der gør den velegnet til at diskutere præcis dette emne: Den latente fascisme i en befolkning, der føler sig truet af fremmede. Eller formuleret politisk: Den effektive hjernevask af unge mennesker i et samfund, der helt ned til folkeskolestadiet bliver indoktrineret med militaristiske værdier.

At Heinleins bog indeholder meget mere end dette tema, må tages for givet, for hvis bogen ikke var andet end en patriotisk pam-

flet fra McCarthy-tidens Amerika, ville den ikke have en stadig voksende læserskare, og være ophav til evige skænderier og en hyllende morsom filmatisering. Det ville være for nemt at affærdige en bog som højreradikal propaganda, blot fordi den appellerer til drengerøve, som kan lide god action. Desuden behøver det ikke at være så svært for mennesker i dag at skelne mellem de politisk tvivlsomme elementer og legemliggørelsen af dem i en ufrivilligt morsom parodi.

Johnnie Rico er hovedpersonen, og han fortæller historien om sin tid i hæren, hvor han igennem en behård læringsproces langsomt bliver til den perfekte dræbermaskine. Oprindeligt var Rico slet ikke interesseret i militæret, og hans rige forældre var da også stærkt imod enhver idé i den retning. Men på grund af en ven og en smuk pige fra klassen, der vil melde sig som pilot, beslutter Rico sig til at gøre tjeneste alligevel.

Han vil også være pilot, men formår kun at blive menig soldat hos fodfolket. I den første halvdel af bogen fortæller Rico om de umenneskelige strabadser og den brutale hjernevask, enhver soldat må igennem for at klare sig som en af „Rasczak Roughnecks“ – de hårde drenge i patruljen. Rico fortæller om sine oplevelser med kammeraterne, om lidelserne, ulykkerne og succeserne, og en gang imellem afbrydes historien med tilbageblik til undervisningstimerne hos mr. Dubois, en forhenværende oberstløjtnant, der underviste Rico i historie og moralfilosofi i skolen, og som var stærkt medvirkende til, at Rico i det hele taget meldte sig ind i hæren. Her får man at vide, hvilken filosofi militæret bygger på.

Johnnie tænker tilbage på de forklaringer han fik på, at børnekriminaliteten er så høj, at samfundet degenererer, værdierne forfalder, mennesker i det civile samfund bliver til slapsvanse og så videre. Det hele skyldes ifølge mr. Dubois den omstændighed, at mennesker mangler mål i livet. Vi mangler en hård hånd, der kan slå ned på de undergravende elementer, og som kan lede de blinde og uvidende stakler på rette vej. Efterhånden som Rico lever sig ind i krigsmaskinens firkantede idealer, forekommer hele dette livssyn ham så indlysende rigtigt.

På et tidspunkt overværer Rico, hvordan en anden menig dømmes til ti offentlige piskeslag for af have slået en officer i en kamp-

situation. Det gør stort indtryk på Rico, og han beslutter at opsig sin kontrakt og vende tilbage til civilisationen. Men god timing forhindrer dette. Rico får et brev fra mr. Dubois, der i salvesfulde vendinger overbeviser Rico om, at han har klaret det værste; at han „har nået den spirituelle bjergtinde“, og at han nu er blevet et mere nobelt menneske, ja, et overmenneske, der kun med krigens trøstesløshed som løn, vil ofre sin egen krop for det elskede hjem. „Good luck, trooper! You’ve made me proud.“ slutter brevet.

Rico er dybt imponeret. Hjernevasken fuldføres i dette brev med bravur. Al tanke på at opgive militæret forsvinder som dug for solen, og fortællingen fortsætter herefter om Johnnie Ricos karriere i infanteriet. Hans slagkraft, hans udholdenhed, de mange kammerater, der dør som fluer omkring ham til træning, og så den længe ventede krig mod „the bugs“ – INSEKTERNE.

Insekterne bor i den anden ende af galaksen. De har tilintetgjort Buenos Aires i et intergalaktisk bombeangreb. Også Ricos mor var blandt ofrene. Hævnen lader ikke vente længe på sig. Om bord på kampskibet *Valley Forge* drager regimentet til insekternes hjemplanet Klendathu for at tilintetgøre dem alle. Operationen bliver dog en kæmpe fiasko, og Johnnie kæmper desperat for at komme ud i live.

Krigen fortsætter i flere år. Johnnies far er i mellemtiden „kommet på bedre tanker“ og har meldt sig som frivillig i krigen mod insekterne. På et tidspunkt lykkes det lederen af Johnnies enhed, sergent Zim, at fange en „brain bug“. Således udrustet med vigtige informationer om fjendens insektagtige måde at tænke på drager Johnnie, nu løjtnant for sin egen enhed „Rico’s Roughnecks“, hans fader, og hele fodfolkets største kampgruppe ud til det afgørende slag mod insekterne på Klendathu....

Hvad er det nu for nogle påståede uhyrligheder, Heinlein giver udtryk for i bogen? I *Starship Troopers* eksisterer der et tilsyneladende liberalt og frisindet samfund (skåret til over en amerikansk model) uafhængig af militærets institutioner. Og dog er det et elitært veteranstyre. Kun hvis man har været igennem en mindst toårig tjeneste i „Federal Service“, dvs. i det ganske usandsynlige tilfælde af, at man overlever og klarer sig igennem tjenesten (et sted i bogen står der, at kun 187 ud af i alt 2009 rekrutter i Ricos

enhed er tilbage efter to år), må man kalde sig „borger“ og ikke blot „civilist“. Man bliver først derefter et fuldgyldigt medlem af samfundet, og man får stemmeret.

Men der er mange andre knaster, som har fået kritikerne til at gå til angreb. Den lette udskiftelighed af ordet „bugs“ med „reds“ og „japs“. Den latente socialdarwinisme, glorificering af krig, den offentlige afstraffelse, o.m.m..

Især i 1970'erne har der hersket tvivl om, hvorvidt Heinlein selv var positiv stemt over for bogens elitære patriotisme. I sin karakteristik af mr. Dubois har Heinlein utvivlsomt hentet inspiration hos den engelske filosof Thomas Hobbes. Dubois proklamerer, at mennesket ikke har nogen iboende moralske instinkter. Mennesket har kun en drift til selvopretholdelse. Kun de mennesker, der er i stand til at transcendere denne selvopholdelsesdrift ved at forsvare deres nation eller deres klode med deres eget liv, kan opnå fuldgyldig borgerret. Forfatteren viderefører således Hobbes idé om en samfundspagt, som mennesker frivilligt kan forpligte sig til, men hvis de ikke gør det, kan de ikke forvente at have noget at skulle have sagt. Bogens meritokrati, „præstationsstyre“, viser således et fremtidssamfund, hvor der, sagt på en positiv måde, ikke kun findes menneskerettigheder, men også menneskepligter. At disse pligter dog altid underordnes en elitær politisk doktrin, en slags anvendt platonisme med forkrøblede krigshelte som „bedrevidende fædre“, er selvfølgelig i fin overensstemmelse med mccarthyismens sejrstog i 1950'ernes kommunistforskrækkede USA.

Heinlein skrev *Starship Troopers* ud fra en propagandistisk impuls for at overbevise sine læsere om noget helt bestemt. Men måske troede han ikke selv fuldt og fast på sin sag. Og måske er det derfor mr. Dubois hedder, som han gør, fordi navnet unægtelig minder om „dubious“, det vil sige tvivlsomt, mistænkeligt. I stedet for at dømme forfatteren for manipulation og det, der er værre, er det muligt at se bogen som en intim studie i hjernevask i et krypto-fascistisk fremtidssamfund: Hvordan det foregår i praksis, og hvilke midler der bruges; det vil sige hvordan en ung og uskyldig knøs tilfældigvis bliver suget ind i militærapparatets klamme hånd, og lærer at identificere sig med dets værdier og normer.



Dog er der hverken satire eller parodi at spore, hvilket ikke taler til fordel for forfatteren. Til gengæld er filmatiseringen af *Starship Troopers* fra 1997 parodierende på grænsen til det ekstreme. Til forskel fra bogen er det i filmen tydeligt, at der er tale om en parodi, og der er ikke sparet på SS-rekvisitterne for at understrege dette. Krig gør fascister ud af os alle, det er budskabet. Og det er kritik, ikke applaus. Filmens multikulturelle, post-feministiske fascisme (kvinder og mænd, sorte og hvide kæmper side om side, hinsides alle race- og kønskampe) er en bevidst karikatur af det moderne USA, der med opsigtsvækkende special effects og en ikke helt usympatisk personkarakteristik leger med krigsliderligheden i os alle.

Den legemliggjorte 'Space Adolf', mr. Dubois, vil givetvis sige, at alt dette slet ikke er morsomt. At det skam er alvorligt ment. De humanistiske idealer og demokratiske oplysningssamfund, vi lovpriser så højt i dag, er både sentimentale og tåbelige, og sådanne skønmalerier og håb på menneskehedens vegne vil blive trampet ihjel af den sejrende militarismes støvler, der med historien som vidne endnu en gang vil stadfæste sandheden om, at krig er den ultimative løsning på alle konflikter. Det er dette, som er det vigtigste budskab: At vi igen skal opruste, og tage magten fra de tøsede civilister, der fører vor klode lige lukt i afgrunden. Vi har brug for dig. Meld dig. Nu.

#### Udvalgte værker:

*Revolt in 2100*, 1939 (da. *Revolution i år 2100*, 1973)

*Space Cadet*, 1948

*The Star Beast*, 1954 (da. *Stjernen*, 1981)

*Time For the Stars*, 1956

*Starship Troopers*, 1959

*Stranger in a Strange Land*, 1961

*The Moon is a Harsh Mistress*, 1965-66

#### Filmatiseringer:

*Starship Troopers*, instr. Paul Verhoven, 1997

*The Puppet Masters*, 1994

# På sporet af det fremmede

Stanislaw Lems *Solaris*

ROBIN ENGELHARDT

„Hvis [Stanislaw Lem] ikke bliver overvejet som en kandidat til en Nobelpris [i litteratur] inden slutningen af dette århundrede, så er det fordi nogen har fortalt juryen, at han skriver science fiction.“

*Philadelphia Inquirer*, 1983

For at være retfærdig må man nok begynde med en advarsel: Stanislaw Lem (1921-) er måske slet ikke science fiction-forfatter. I hjemlandet Polen bliver han for eksempel primært anset for at være en børnebogsforfatter, der blot har lagt sine fantastiske historier og sit skøre persongalleri ud i verdensrummet. I Tyskland bliver Lem set som en filosof, der har taget sine universelle problemstillinger uden for de jordiske rammer for at befri dem fra menneskelige sammenhænge. Og i Danmark? Ja, her kender man ham næsten ikke, og hvis, så kun fejlagtigt som endnu en af de der tunge, „russiske“ forfattere.

Derfor, og for ikke at fortabe sig i diskussioner om, hvem Lem er, og hvem han ikke er, kan man i det mindste kalde ham en original. Hans eventyr og historier er i hvert fald særdeles originale, og hans futurologiske afhandlinger og essays er det også. Romanerne er måske en smule mere „normale“, selvom de stadig bliver anset for noget af det mest forunderlige inden for genren.

Romanen *Solaris* er nok den mest kendte af alle Lems værker, hvilket sikkert skyldes Andrej Tarkovskijs filmatisering fra 1972. (Stanislaw Lem har for øvrigt aldrig selv været med til at arbejde

på filmen, og efter at han havde set den, skulle han efter sigende have sagt, at det var noget værre romantisk sludder – Lem er nemlig ikke typen, der kan lide romantisk sovs eller åndelig mystificering).

Romanen fortæller historien om planeten Solaris og en gruppe rumforskere, der er kommet for at udforske den. Solaris er dækket af en slags levende hav eller ocean hele vejen rundt. Oceanet er i stand til at lave de mest uventede kemiske transformationer, og det kan endda ændre fysikkens love, så planeten ikke behøver at slippe den ellers ustabile bane omkring sine to sole. De altid nye og foranderlige eruptioner på overfladen af oceanet har et formsprog, som ingen rigtig forstår. I over 100 år har Solaris været genstand for videnskabelig forskning, men ingen har været i nærheden af at forstå, endsige skabe kontakt med oceanet.

Over oceanet svæver et rumskib indrettet som et laboratorium, hvor der foregår særdeles underlige ting. For hver af besætningsmedlemmerne på rumskibet skabes der på mystisk vis en levende replika af det, som måtte ligge gemt dybest nede i vedkommendes mentale strukturer. Oceanet er med andre ord i stand til at materialisere de værste mareridt, de største lidenskaber og hemmeligste bevidsthedsformer hos forskerne, klæde dem i kød og blod og lade dem vandre rundt på skibet. Historiens fortæller Kris Kelvin bliver for eksempel hjemløst af sin unge kone Harey (i den engelske udgave hedder hun Rheyra), der mange år forinden begik selvmord, efter at Kelvin ikke havde taget hendes trussel om selvmord alvorligt. Den nye Harey er et tænkende og handlende individ, men hun kan ikke dø, og hun har ingen viden om andet end tiden sammen med Kelvin. Trods sin uomtvistelige reelle tilstedeværelse er hun altså en mental projektion.

Alle forsøg på at slippe af med hende og de andre angstfremkaldende oceaniske skabninger slår fejl. Kelvin må se til, hvordan Harey efterhånden selv finder ud af, at hun ikke er den ægte Harey, som Kelvin elsker, og på den måde bliver også hun ulykkelig. Til sidst er intet løst. Har oceanet forsøgt at skabe kontakt med mennesket ved hjælp af sine kopier, eller var det blot endnu en tilfældig eruption i oceanets uigennemskuelige dynamik? Var det et eks-

periment med mennesket eller blot en grusom leg? Ingen svar gives. Følelsen af at være totalt fremmed over for det levende ocean bekræftes blot ved bogens afslutning.

Her er vi ved et af Lems grundtemaer. Ligesom så mange andre science fiction-romaner har forfatteren Lem en umiddelbar antagelse om, at vi mennesker i sammenligning med andre væsner står ganske langt nede på den intelligente hakkeordens rangstige. Men det interessante for Lem er ikke, hvordan de overlegne væsner ser ud, eller hvad de kan. Det interessante er, om man overhovedet kan komme i kontakt med væsner, som må antages at være fundamentalt forskellige fra os.

Mennesket er en undermåler. Det er fanget af sin natur og sin dyriske menneskelighed. Vores fysik hæmmer os i at udforske det grænseløse kosmos, og vores biologi begrænser muligheden for universel tænkning. Det ufuldkomne ved mennesket er et afgørende problem hos Lem, og derfor er der ofte en undertone af skuffelse i fortællingerne. Vi er fanget i vores uanselige ontologi, vores myrebevidsthed og dyrekrop. Og derfor er der også kynisme og masser af hånlige og nogle gange trist latter i Lems skrifter. I *Solaris* ytrer det sig på de sidste sider som en erkendelse af, at selv den dybeste overbevisning om den evige kærlighed er en løgn. Oceanet anskueliggjorde det til fulde: „Ikke et øjeblik troede jeg på, at denne flydende kolos [...] kunne være berørt af to menneskers tragedie,“ siger Kelvin til sidst med tanke på sin elskede Harey. Oceanet KAN ikke have nogen betydning for os. Oceanet besidder ingen fællesnævner med mennesket og reagerer derfor „forkert“ på ethvert menneskeligt tiltag til at kommunikere. Oceanet er alt andet end menneskeligt. Det er faktisk så „ikke-menneskeligt“ som et menneske kan forestille sig (Arthur C. Clarkes monolit i *2001* har en lignende funktion), og derfor må det fremtidsoptimistiske rumrejse-eventyr om den sejrende kosmonaut nødtvungent og uundgåeligt resultere i fiasko.

I et andet af Lems romanhovedværker, *His Masters Voice* fra 1968, behandles samme tema som i *Solaris*, men på en lidt anderledes måde. Her undersøger forskere på Jorden en pulserende neutronstråle, som er blevet opsnappet tilfældigt af en amatørastro-

nom. USA's regering iværksætter straks et tophemmeligt projekt, der skal dechifrere „brevet fra stjernerne.“ Selvom romanens og projektets hovedperson, Peter Hogarth, er et af litteraturhistoriens mest seriøse forsøg på at vise et geni i arbejde, strandede alle forsøg på at „forstå“ signalet. Selv matematikkens formelle vidunderkasse kan ikke knække en fremmed kode uden andre referencer end signalerne selv. Og når man så bruger de menneskelige målestokke som referencer i stedet, bliver resultatet grusomt og deformt. Militæret forventer nye våben, videnskaben nye erkendelser, og skønånden håber på forløsning. Men når alt kommer til alt, er vi mennesker ikke i stand til at erkende eller forstå signaler fra fremmede verdener, selv hvis de stod med flammeskrift på firmamentet.

*His Masters Voice* er klart et overset mesterværk inden for den spekulative science-fiction genre, for med sit filosofiske ærinde er bogen, ligesom *Solaris*, fascinerende læsning og samtidig et seriøst bidrag til de fundamentale erkendelsesmæssige problemer.

*Solaris* udkom i 1961, altså syv år tidligere end *His Masters Voice*, og man kan spekulere over, hvorvidt *Solaris* repræsenterer et mere optimistisk verdensbillede end *His Masters Voice*. For selvom oceanet i *Solaris* med sit uigennemskuelige matematiske formsprog forsøger at kopiere mennesket så godt det kan, lader mennesket sig ikke kopiere fuldstændigt. Oceanet kan ændre fysikkens love, men det kan ikke adskille mennesket i logaritmer, sammensætte det igen og analysere resultatet til bunds. Besætningens 'kamp' med oceanet viser, at vores biologi indeholder et vigtigt element af uadskillelighed og uforudsigelighed. Vi kan *ikke* reduceres til matematik. Vi er autonome væsner, som man ikke kan lave fyldestgørende beskrivelser eller kopier af. I *Solaris* bliver denne erkendelse fejret. For det er det, som udgør det alment menneskelige. Og det er det som gør, at vi mennesker lever i bestandig forventning om noget andet.

Stanislaw Lem kan læses på mange måder. Man kan næsten sige, at hans forfatterskab bevæger sig fra romanerne ud i to spor. Ét er hans letbenede og skrupskøre fortællinger. *Star Diaries* for eksempel, eller *Cyberiad*. De er grotesk morsomme og satire på højeste

niveau. Et andet er grusomt tunge værker som *Imaginary Magnitude* eller *Summa Technologiae*: Mammutværker for fremtidsforskere og naturvidenskabeligt interesserede filosoffer, der er villige til at gå på vandring i sprog-, videnskabs-, erkendelses- og alt-mulig-andet-teori for at finde fremtiden i det bestående. Suit yourself. Men som sagt: Science fiction-forfattere får ingen nobelpriser.

#### Udvalgte værker:

*Solaris*, 1961 (da. *Solaris*, 1976)

*Glos pana*, 1968, (eng. *His Master's Voice*, 1983)

*Cyberiada*, 1967, 1972 (eng. *The Cyberiad*, 1974)

*Dzienniki gwiazdowe*, 1971 (eng. *The Star Diaries*, 1976)

*Kongres futurologiczny*, 1971 (da. *Fremtidskongressen*, 1985)

*Summa Technologiae*, 1964 (eng. *Summa Technologiae*, 1997)

*Wielkosc urojona*, 1973 (eng. *Imaginary Magnitude*, 1984)

#### Filmatiseringer:

*Solyaris (Solaris)*, instr. Andrej Tarkovskij, 1971-72

*Test pilota Pirxa (The Test Pilot Pirx)*, Polsk/Russisk co-produktion, 1979

# Kakotopia

Anthony Burgess' *A Clockwork Orange*

K R I S T I A N M Ø R K

Forholdet mellem sprog og plot har altid været problematisk i science fiction. For det er vel egentlig temmelig usandsynligt, at vore fjerne efterkommere skulle tale ligesom os. Men selvom enhver science fiction-forfatter med respekt for sig selv har sin egen lille ordbog af specielle udtryk, forbliver romanernes gennemgående stil som regel tæt knyttet til samtidens sprogbrug. At dette faktum ikke springer mere i øjnene hos genrens mange fans skyldes måske, at de praktiske årsager er så åbenlyse: Konstruktionen af et fremtidigt sprog, eller blot mindre grammatiske forandringer, er en teknisk krævende opgave. Hvis det lykkes, hvordan skal læserne så forstå det? Forventninger og forfatterpraksis hænger ofte sammen i en fasttømret, kommerciel genre som science fiction. Resultatet er blevet, at de fleste forfattere helt undlader at komme ind på sproglige problemer og udelukkende fokuserer på plottet. Alligevel har nogle enkelte gjort forsøget. Et berømt eksempel på afsøgningen af fremtidens sproglige muligheder er George Orwells *1984*, hvor sproget 'Newspeak' er blevet designet for at indpode den rigtige politiske attitude i befolkningen. Et andet eksempel findes i den berømte roman af (John) Anthony Burgess (Wilson) (1917-1993): *A Clockwork Orange*.

Burgess tog titlen til sin bog fra et engelsk slangudtryk, der bruges, når noget forekommer bizart eller mærkeligt: *As strange as a clockwork orange*. Og netop bizar og mærkelig er to ord, der umiddelbart dukker op, hvis man vil forsøge at beskrive denne stærkt eksperimenterende roman.

Handlingen foregår i en nær fremtid, hvor det etablerede samfund desperat forsøger at dæmme op for den stigende kriminalitet. Hovedpersonen er den 16-årige Alex, der leder en ungdomsbande med plyndring og vold som eneste formål. Dagene bliver henslæbt på institutionerne, men om aftenen mødes den lille gruppe for at drikke mælk blandet med euforiserende stoffer. Bagefter overfalder de i en blodrus den ene sagesløse borger efter den anden.

Historien bliver fortalt af Alex, der har et grupvækkende syn for detaljen i volden og en lidenskab for klassisk musik. Alex' sprog – og dermed romanens – hedder „Nadsat“ og er konstrueret som en sammensmeltning af engelsk og russisk. Burgess mente, at en blanding af de to stormagters modersmål måtte give fremtidens mest potente sprog, og resultatet er på en gang ubekendt og genkendeligt. Det skaber både spænding og usikkerhed i romanen, når det fortrolige sprog får tilført noget uforudsigeligt og således bliver til noget nyt og fremmed. På den måde formår Anthony Burgess rent sprogligt at illustrere to egenskaber ved fremtiden, der gør den på én gang frygtet og ventet med længsel.

Selvfølgelig kan det virke som et irritationsmoment, at man ikke umiddelbart kan afkode skriften på siderne, men efter kort tid bliver det tydeligt, at Nadsat er et sprog med sin helt egen melodi af morgendagens mislyde. Selvom engelsk selvsagt danner basis i den unge hovedpersons fortælling, brydes rytmen hele tiden af slang, lydord og sammenskrivninger. Og når dette sammensurium iblandes russiske gloser, der ofte bliver brugt i forbindelse med kropsdele og vold, opstår et kraftfuldt sprog, der indfanger og fastholder læseren i romanens fordrejede univers. Som i eksemplet her, hvor Alex fortæller om et indbrud hos en gammel dame og hendes katte: „Så blev jeg selv rigtig besumnig, brødre, og langede ud efter dem, men denneher babusjka sagde: „Tudse, rør ikke mine killinger,“ og sådan kradsede min litso. Så jeg kritsjede: „Beskidte gamle sumka“, og op med den lille malenkige sådan sølvstatue lige i gollevaen, et perfekt toltjok, og så holdt hun sin kæft rigtig hårresjovt og dejligt.“ Det skurrer i øregangene og man rives med af ordenes skæve harmoni – af hvad Burgess kaldte sprogets kakotopia.



Da Alex bliver fængslet for mord, indvilliger han i at deltage i et nyt eksperiment for at få strafnedsættelse. Behandlingen består i, at han tvinges til at se ekstreme voldsscener under påvirkning af en cocktail af medikamenter, der fremkalder kraftigt ubehag. Imens spilles klassisk musik med øredøvende styrke. Effekten af behandlingen bliver, at bare tanken om vold giver Alex mavekramper, hovedpine og det, der er værre. Selvom Alex dybest set stadig er den samme, er voldshandlinger nu blevet en fysisk umulighed, og i samfundets øjne betragtes han som helbredt og løslades efterfølgende. Desværre er en af bivirkningerne, at han heller ikke kan tåle at høre den klassiske musik, han tidligere holdt så meget af. Behandlingen lammer med andre ord både menneskets dyriske instinkt og æstetiske nerve, og mens Alex skiftevis kæmper med sin hang til vold og kunst, bliver det grundlæggende spørgsmål i romanen efterhånden tydeligt: Er mennesket godt eller ondt? Et spørgsmål, der besvares forskelligt i romanens to sidste kapitler.

Burgess beskrev romanen som en undersøgelse af spændingsfeltet mellem augustianisme og pelagianisme. Augustianisme er den opfattelse, at mennesket kommer til verden i en tilstand af synd, som det umuligt kan overvinde alene. Præcis denne opfattelse nødvendiggør og berettiger fængselsvæsnets ekstreme metoder, for i samfundets øjne er Alex født ond og syndig. Det ligger i hans karakter, og han skal følgelig helbredes.

Som en modsætning til den augustianistiske overbevisning står pelagianismen, der hævder at mennesket er i besiddelse af en fri vilje. I pelagianismen betragter man hverken mennesket som oprindeligt godt eller ondt, men derimod som et væsen kendetegnet ved evnen til at vælge mellem det gode og det onde. Derfor er problemet, at Alex ganske vist bliver helbredt i samfundets øjne, men da han ikke selv har valgt det, lurar samme dødsensfarlige rovdyr lige under den fredelige facade. På den måde bliver Alex et symbol på det evige problem, at man for at kunne vælge det gode, også må have mulighed for at vælge det onde.

Temaet kan måske umiddelbart virke meget religiøst, men diskussionen af menneskets karakter har været et centralt emne op

gennem hele den vesteuropæiske eksistensfilosofi og litteratur. At Burgess valgte netop dette problemkompleks kan også skyldes, at han var overbevist om sin snarlige død, mens han skrev første version af romanen i 1960. Neurologiske eksperter havde få år forinden konstateret, at han led af uhelbredelig kræft, og i et forsøg på at sikre sin kones fremtid via posthume royalties, producerede han på kort tid en række romaner. *A Clockwork Orange* var den sidste af disse. Til alt held viste diagnosen sig at være falsk, og Burgess genvandt troen på livet i løbet af 1961. Han fandt manuskriptet frem igen, og det udkom i 1962 både i England og i USA, men i to forskellige udgaver. Grunden var, at den amerikanske forlægger mente, bogen ville være bedre uden det sidste kapitel 21, som derfor blev udeladt. Burgess var rasende, men manglede penge og måtte bøje sig. Alligevel er det 21. kapitel afgørende for forståelsen af romanen.

I slutningen af det 20. kapitel er Alex stadig den ondsindede lømmel med forkærlighed for euforiserende stoffer og ekstrem vold. I den amerikanske udgave forbliver han således fordærvet til den bitre ende på trods af samfundets forsøg på at frelse ham. Med augustianismen synes bogen derfor at ende i en pointering af, at nogle mennesker ikke står til at redde fra deres egen karakter, den oprindelige synd.

Bogen skylder Stanley Kubricks filmatisering fra 1971 en stor del af sin berømmelse, og det er tankevækkende, at instruktøren valgte den amerikanske udgave som forlæg for filmen, for det 21. kapitel vender slutningen 180 grader. Her ændrer Alex sig. Han erkender ved egen kraft tomheden i sit hidtidige liv og vælger bevidst at forsøge at begynde en ny tilværelse. Det er således ikke systemet, men derimod menneskets evne til at ændre sig, der helbreder Alex.

Den pelagianistiske tankegang er tydelig i det 21. kapitel, hvor Burgess slår fast, at evnen til at handle forkert er et nødvendigt onde for at kunne handle rigtigt. Og denne evne er til hver en tid at foretrække frem for en kunstig indskrænkning af mulighederne for kun at kunne handle inden for det socialt acceptable. Også på det strukturelle plan har det 21. kapitel betydning. Ifølge Burgess er 21

traditionelt manddommens tal, og romanen er inddelt i tre lige store dele af syv kapitler. Hver del omhandler en fase i Alex liv, og tilsammen udgør de fortællingen om drengen, der fandt sig selv og blev mand.

Forskellen på romanen med og uden det 21. kapitel er slående, og forholdet mellem de to udgaver giver romanens spændingsfelt et meget fysisk udtryk. I dag danner det komplette manuskript basis for genoptryk af romanen, der med sin nærmest larmende sprogbrug og intense handling kan tryllebinde enhver. *A Clockwork Orange* er en bog, der både maner til næstekærlig eftertænkning og til ærefrygt for én mands arbejde med sproget som udtryk for fremtidens tanke.

Udvalgte værker:

*Devil of a State*, 1961

*A Clockwork Orange*, 1962 (da. *A Clockwork Orange*, 1972)

*The Wanting Seed*, 1962 (da. *Du skal æde din næste*, 1963)

# Den bæredygtige helt

Frank Herberts *Klit*

ROBIN ENGELHARDT

Ørkenplaneten Dune. Sandklitter så langt øjet rækker. Umenneskelig tørke i den glohede sol om dagen, og en bidende kulde om natten. Højt på himlen to golde måner. Gigantiske orme, som angriber enhver bevægelse i sandet, og så det eftertragtede, livgivende krydderi *melange*, som alle universets herskere tracter efter.

Dette er nogle af de myteskabende billeder i Frank (Patrick) Herberts (1920-1986) episke storværk *Dune (Klit)* fra 1965. En roman, som uden tvivl er en af de mest berømte science fiction-romaner nogensinde. Filmatiseret, genfortalt, digtet videre på af Herbert i fem yderligere romaner (samlet hedder de *Klit-krøniken*), udgangspunkt for utallige computerspil, serier, rollespil og fanbreve i Internettets katakomber.

På mange måder indvarslede *Klit* en ny æra inden for science fiction-litteraturen ved at skifte til en mere romantisk tolkning af fremmede væsner. Den krigeriske Wells'ke formel „os eller dem“ suppleres her, hvis ikke afløses, med en hidtil uset forståelse, ømhed og indlevelse i de fremmede skikke og kulturer. Under det actionmættede plot i *Klit* ligger der en tydelig stræben efter universel økologisk balance, hvilket afspejler genkomsten af en ny romantisk bølge, som den siden hen kom til udtryk i fantasy-genren.

Næsten lige så rig på handling, dialog og personer som de store religioners skrifter, beretter *Klit* om galaktiske rigers storhed og fald, og om de utallige myteskabende hændelser, der har gjort *Klit* til en så dragende og inspirerende bibel for science fiction-læsere i de sidste 35 år. I *Klit* møder vi således imperiernes politiske ræn-

kespil, revolutionerne og skæbnesvangre krige i en fjern feudal fremtid. Vi har Mentat, de „menneskelige computere“, som er superintelligente og så hurtige som et pistolskud. Der er rumlauget, som ved hjælp af krydderiet og tankens kraft kan folde rummet og på den måde transportere rumskibe, hvorhen de vil. Der er klaner af kvinder, der kalder sig Bene Gesserit, og som ved hjælp af meditation, studier og søgen efter harmoni mellem krop og sjæl kan læse tanker og se fortid og fremtid. Og så er der myten over alle myter: Kwisatz Haderach, den ukendte kraft som kan overvinde tid og rum.

Men alle disse elementer formår kun at skrabe i overfladen af de indviklede tråde, som er spundet mellem personer og deres skæbne. Som læser følger vi først og fremmest herskerfamilien Atreides fra planeten Caladan. Herskerne på Caladan, hertug Leto og hans kone Lady Jessica, har fået til opgave af Imperiet at drage til planeten Arrakis, som *Klit* også hedder, for at vogte over krydderiet. Men imperiets kejser har allieret sig med en anden slægt, Harkonnerne for at udføre et snigangreb, så snart hertugen Atreides og hans mænd er landet på Arrakis.

Jessica og hendes søn Paul Atreides undslipper denne forprogrammerede massakre og gemmer sig i ukendte klippeformationer i de forbudte zoner på ørkenplaneten. Der møder de det indfødte ørkenfolk Fremem, som lever i harmoni med *Klits* barske klima, og som har strenge riter og skikke. I en lang lærings- og dannelsesproces hen imod åndelig og kropslig perfektion hos dette krigerfolk, opnår Paul med tilnavnet „Muad'Dib“ status som Kwisatz Haderach, den udvalgte, der skal lede opstanden mod de onde Harkonner og befri *Klit* fra undertrykkelse og rovdrift.

Men der er langt mere. Der er forrædere, underskønne konkubiner, selvopofrende tjenestefolk, mirakuløse våben og altid masser af action. Et helt nyt og fremmed univers udfoldes for læserens øjne, hvor man ustandselig overraskes af hændelser, man umuligt kunne have gættet sig til i forvejen.

Mange af disse elementer findes også i al mulig anden science fiction-litteratur. Det anderledes ved *Klit* er ikke de galaktiske imperier, forræderierne eller de ufremkommelige ørkenlandskaber,

det er snarere det detaljerede psykologiske portræt af de mange medspillere i dette komplicerede værk, og især er det historiens kerne om den unge dreng Paul og hans langsomt fremadskridende metamorfose til en renhjertet helt. Det er også den indre monolog, der vejleder læseren ved at gengive, hvad personerne virkelig tænker, og således åbenbarer en verden, hvor man ved, hvad der er godt og ondt – en verden, hvor værdierne er klare og entydige. Kort sagt en verden, som er skræddersyet til romantiske eventyr og eskapistiske impulser, og som derfor læner sig tæt op ad fantasy-genren, som den udviklede sig siden hen.

*Klit* minder også meget om den klassiske dannelsesroman, blot iført middelaldervisdom og ridderhjerter. Det er i dette barske og ubeboelige ørkenland, hvor årvågenhed, hurtighed, loyalitet og behård „vanddisciplin“ er de afgørende faktorer for overlevelse. Det er her Paul vokser frem som et højerestående menneske i harmoni med sin fysiske kraft og åndelige styrke, og det er her, under oplæring hos Fremenerne han bliver til den, han i virkeligheden er: En Kwisatz Haderach, en fuldendt kriger og åndelig leder. Paul formår at tæmme sandormene og med sit hemmelige krigsvåben, som bruger lydbølger af en art, overvinder han og Fremenerne imperiets onde herskerfolk og Harkonnerne. Naturligvis er alt dette et led i det, der må forekomme som en meget populær religion med mirakler, disciple, opstandelse og alt hvad der hører til.

Bemærkelsesværdigt er det, at så mange science fiction-romaner i løbet af 60'erne helst ville forestille sig en fremtid, hvor samfundet minder om vores gamle middelalder. Det skulle helst være antikverede styreformer i form af absolutisme eller feudalisme, hvor rumskibe og lasere har deres plads, men også evnen til at svinge et sværd. *Klit* er ingen undtagelse fra den regel. Herbert var påvirket af C.G. Jungs teori om den evige genkomst af oprindelige figurer såsom helte, feudalsamfund og troen på godt og ondt, og hans bog er derfor heller ikke uden en problematisering af disse såkaldte arketyper og deres betydning for menneskene og samfundet.

I en ren historisk sammenhæng er det også interessant at se, hvilke energiformer Herbert bruger i *Klit*-krøniken i forhold til de tidligere klassiske science fiction-historier. I Asimovs romaner fra de

tidlige 50'ere var der stadig atomkraftværker overalt, så snart man skulle bruge lidt energi. Hos Stanislav Lem i de tidlige 60'ere er det den lidt mere harmløse kolde fusion. Men i *Klit* er den økologiske bevidsthed slået fuldt igennem. Energikilden skal høstes i ørkenen, og hvis man ikke opretholder en delikat balance mellem natur og kultivering, ødelægges krydderiet med fatale konsekvenser for alle.

Man kan fundere over, om der til grund for dette ret hurtige skift fra high-tech utopier til forsigtig og lettere pessimistisk øko-profeti ligger nogle dybere sociale strømninger. Det blev i hvert fald i løbet af 60'erne klart for mange, at civilisationsoptimismen og teknologiglæden, som den var fremherskende før anden verdenskrig, ikke bragte lykke og fremgang, men derimod afmagt, åndeligt forfald og fysisk død. I en søgen efter alternative livsmodeller fandt således mange, deriblandt science fiction-forfatterne, en ny slags romantisk primitivisme, som lærte læren om føjelighed frem for påbud og om modtagelighed frem for intervention. I intet årti har man eksperimenteret så meget med stoffer, fremmede religioner og primitive kulturer som i 60'erne. Aldous Huxley udgav sin hippie-bibel *Island (Ø)* i 1961, Robert A. Heinlein skrev *Stranger in a Strange Land* ligeledes i 1961, og Tolkien offentliggjorde sine fantasy-klassikere fra 1966 og frem. I det hele taget var de tidlige 60'ere en gylden periode for science fiction-genrens fokus på „det andet“. Og sandsynligvis markerede de alle sammen et betydeligt skift i populærkulturens smag i retning af en forkærlighed for heroiske romancer, for fantastiske historier, ridderromantik og for en befriende virkelighedsflugt til alternative kulturer, mystiske gurer eller stjernerne.

Herbert var nok den mest indflydelsesrige af de forfattere, som åbnede porten til dette fantasy-land, men om han vitterlig red ud til åbne og ukendte sletter, eller om han, som forfatteren Michel Butor mente, kun red et par gange rundt om huset, beriget med et par myter og klicheer mere, skal ikke kunne siges her. Der er måske også en forskel på, hvad Herbert ønskede at give sine læsere, og hvad hans publikum ønskede at få. I hvert fald formåede Herbert – og formår stadig – at underholde en stor læserskare og give dem en

fornemmelse af, at mennesker kan sættes fri i et sælsomt land et eller andet sted på himmelhvælvingen, langt borte bag stjernerne på ørkenplaneten *Klit*.

Udvalgte værker:

*Dune*-krøniken består af:

*Dune*, 1965 (da. *Klit*, 1987)

*Dune Messiah*, 1969 (da. *Profeten på Klit*, 1986)

*Children of Dune*, 1976 (da. *Børnene på Klit I-II*, 1985-1986)

*God Emperor of Dune*, 1981

*Heretics of Dune*, 1984

*Chapterhouse Dune*, 1985

Frank Herberts søn, Brian Herbert, udgav i 1999 bogen *Dune: House Atreides*, som er en fortsættelse af *Dune*-krøniken.

Filmatiseringer:

*Dune*, af David Lynch, 1984



# Mytologiske vragrester

Samuel Delanys *Skæringspunktet*

I D E H E J L S K O V

Samuel R. Delany (1942-) er en af de mere intellektuelle og komplekse science fiction-forfattere. Han er oprører og postmodernist og beskæftiger sig ofte med menneskenes mytologiske vragrester. Således også i det lille, men berømmede værk *The Einstein Intersection* (da. *Skæringspunktet*), hvor nogle sært fremmedgjorte væsner befinder sig i en mytologisk eller snarere i en ødelagt mytologisk fremtid på Jorden. I denne fremtid spiller teknologien ingen rolle, men det gør mediernes og fortællingernes mytologiske ekkoer. Figurerne iklæder sig eller støder tilfældigt ind i forskellige mytologiske roller, hvis forløb de så gennemspiller brudstykker af.

Hovedpersonen Lobey lever i en primitiv landsby, som er befolket af degenererede eller genmanipulerede personer. Måske derfor dør beboerne ofte i en meget ung alder uden forklaring, bl.a. Lobeys elskede Friza. Lobey drager ud på en færd for at finde ud af, hvorfor Friza er død og for at få hende tilbage. Men først slår han en menneskefigur med tyrehoved ihjel i en underjordisk labyrint. Da Lobey er kommet ud, tager han med drageridderne på jagt efter Baby Død sammen med Grøn-øje og Edderkoppen. De rejser til storbyen, og Lobey dør og genopstår. Undervejs finder han ud af, at han kan høre de melodier, folk har inde i deres hoveder, og kan spille dem. Han kan også bringe folk tilbage fra døden med sin musik.

Man skal ikke have læst megen mytologi for at opdage, at dette ikke er en almindelig fortælling, heller ikke en almindelig science

fiction beretning. *Skæringspunktet* er en fortælling i en fjern fremtid på Jorden, hvor menneskene ikke eksisterer mere. De har efterladt sig kulturelle vragester i form af opbrudte mytologiske forløb og splintrede figurer, som nogle aliens træder ind i. Figureerne, dvs. de fremmede, ved ikke selv hvilken verden, de befinder sig i eller hvorfor. Lobey ved knap nok, hvad mytologi er, og læseren følger Lobey's oplevelser og erkendelser. Derfor er læsningen præget af en famlende, formørket og langsomt akkumulerende erkendelse af den mærkværdige verdens sammenhænge.

Selv menneskenes videnskabsforståelse er stumper af forståelse. Figureerne blander Einstein, Bohrs og andre naturvidenskabsmænds landvindinger sammen i et kaotisk virvar. Alle former for erkendelse, analyse og forståelse er blevet til elementer i mytologiske fortællinger. Det er en fuldstændig postmodernistisk verden, de fremmede træder rundt i og lever, dør og genopstår i. Selv det ubevidste kommer op til overfladen, bliver til virkelig fortælling og opløses i overflade. Således optræder en figur fra en reklame, Du-en, i virkeligheden som et reelt eksisterende længslens væsen, som Lobey møder til en fest.

Som et kuriosum kan nævnes, at historierne om fx Beatles og Elvis Presley er blevet overleveret mytologi i denne verden, mens personerne gennemlever forløb, hvor de som Lobey slår Minotaurus i labyrinten ihjel eller som en ny slags Orfeus forsøger at redde Eurydike ud af de dødes rige. Både Lobey og hans rejsekameraer er gentagelser af op til flere mytologiske figurer.

Der findes to typer af personer i denne verden, de almindelige og de anderledes. De anderledes er tilsyneladende alle deltagere i op til flere myter eller massemedie-fortællinger, og de har en magt over de andre og hinanden. De kan gøre døden om.

Opløst mytologi og reklameverden, forvrænget videnskab og en degenereret teknologisk verden viser sig for læserens blik. Lige så lidt som Lobey ved om dette, så lidt ved også læseren. For vi har at gøre med Lobey's jeg-fortælling. Han har i begyndelsen en meget begrænset horisont, formet af landsbyens små begivenheder og senere af det, han får fortalt af dem, han tilfældigt møder på sin rejse for at finde Friza.

Efterhånden som Lobey får mere at vide, bliver han også i stand til at benytte sig af og forstå sin evne til at spille. Faktisk ser det ud til, at han efterhånden behersker begivenhedernes gang. I hvert fald slutter bogen med, at Lobey tilsyneladende kan kalde en af sine rejsefæller tilbage fra døden og kan bestemme, om de alle skal befinde sig i en virkelig eller mytologisk verden. På denne vis ændrer tingene sig hele tiden afhængigt af, hvordan de opfattes. Tingene er ved at ændre sig, der er ved at ske noget nyt, som hverken har med telepati eller telekinetik at gøre, som det siges i bogen. Det sker i ruinerne af menneskenes efterladte ordforråd af mytiske fortællinger.

Delanys bog er på en gang primitiv og yderst avanceret. Primitiv, fordi han skildrer en reduceret omverden eller omverdensforståelse. Avanceret, fordi der under det hele gemmer sig en forståelse af verden som drømmeagtig og uden anden sammenhæng end de fortællinger, vi kan stykke sammen af ukendte brudstykker. Læseren sanser sammen med Lobey drabet på Minotaurus, men får aldrig at vide, at det er det, der er tale om. Først meget sent dukker begrebet mytologi op.

Det er ikke vanskeligt at se, hvor Jeff Noon må have en del af sin struktur i *Vurt* fra. Jeff Noon benytter sig også af glidende grænser mellem virkelighed og drøm, hvor han giver drømmen konkret eksistens. Han lader også en Orfeus-figur vandre gennem et zombieagtigt, men virtuelt landskab, for at søge efter sin Eurydike, og denne figur bliver sig undervejs sin evne til at manipulere med den virtuelle verden bevidst.

Begge bøger er jeg-fortællinger fra en verden i ruin, hvor grænsen mellem virkelighed og mytologi eller medieverden er flydende, og hvor jeg-fortællerne ikke helt selv ved hvilke fortællinger, de gennemlever og ændrer, når de handler. Men Delanys fortælling er som science fiction og erkendelse mere radikal, idet enhver form for fortælling er opløst og jo også menneskenes tilstedeværelse. Hans lille bog skildrer en højere grad af fremmedgjorthed og er dermed mere uhyggelig end Jeff Noons. Personerne er som den verden, de færdes i, udviskede omrids.

Imidlertid er Delany en del af 1960'ernes ny bølge indenfor science fiction, og som sådan har han ikke blot påvirket Jeff Noon,

men sammen med andre eksperimenterende forfattere været med til at danne grobund for en mere sprog- og fortællebevidst stil med skiftende fortællere og synsvinkler som i cyberpunkten.

Udvalgte værker:

*Babel -17*, 1966

*The Einstein Intersection* 1967, (da. *Skæringspunktet*, 1974).

## Det historiske laboratorium

Brødrene Strugatskijs *Svært at være gud* og *Roadside Picnic*

ROBIN ENGELHARDT

De østeuropæiske science fiction-forfattere er ikke særlig kendte i Danmark, men hvad angår deres globale indflydelse og betydning er situationen anderledes, end man umiddelbart tror. Den mest læste science fiction-forfatter er ikke Asimov, Heinlein eller Clarke, men Stanislav Lem, en polak, hvis bøger med et samlet oplag på over 40 millioner har en læserskare langt ud over de normale kredse. Den største andel af science fiction-forfattere i forfatterforeninger findes ifølge den amerikanske forfatter Theodore Sturgeon ikke i USA, men i Ungarn. Og blandt de mest priste science fiction-forfattere verden over tæller de russiske brødre Arkadij Natanovich Strugatskij (1925-91) og Boris Natanovich Strugatskij (1933-).

Arkadij Strugatskij var freelanceskribent og oversætter fra engelsk og japansk. Boris Strugatskij er uddannet matematiker, astronom og datalog. Kombinationen af Arkadijs omfattende viden om den vestlige litteratur og Boris' videnskabelige ekspertise var et perfekt udgangspunkt for deres forfatterskab, og de blev hurtigt de førende og mest oversatte sovjetiske science fiction-forfattere nogen sinde. Blandt deres hovedværker tæller man normalt *Svært at være Gud* (1964), *Roadside Picnic* (1972) og *Definitely Maybe* (1976-77), men det var romanen *The Ugly Swans* (1969), der fik den sovjetiske censur til at reagere, og frem til den kolde krigs afslutning nød brødrene Strugatskij det privilegium at blive anset som dissidenter, der tør lave skarp social satire, hvor kommunismen, men også kapitalismen, fik nogle ordentlige skud for boven.

Allerede før *The Ugly Swans* praktiserede Strugatskij-brødrene samfundskritik i romanen *Svært af være Gud*. En gruppe af „eksperimentelle historikere“ fra Jorden besøger en middelalderlig planet i et ikke så fjernt solsystem for at observere de menneskeliggende væsner, der lever dér. Én af historikerne, Don Rumata, alias Anton, anses af planetens beboere for en slags gud fra ukendte lande, der ikke kan dø, og som har overnaturlige kræfter. Alle i befolkningen ønsker hans hjælp, enten for at undgå den sikre død i kampen mod despotiet eller for egen vindings skyld. Humanist som Don Rumata er, hjælper han de gode mennesker – læger, kunstnere, skriftlærde og progressive kræfter – men han er ikke almægtig. Årsagen er missionens krav om ikke at slå ihjel. Og ligegyldigt hvor mange gode sjæle Rumata frelser, kan han ikke vælte despotiet, og hans gode gerninger ligner et sisyfosarbejde.

Spørgsmålet er, om man kan – og må – hjælpe befolkningen til at overvinde det lidelsesfulde despoti, de lever under, for at fremme et humanistisk og oplyst samfund. Problemet er maksimet om „ikke-indblanding“, som også kan genfindes i andre science fiction-værker, som for eksempel hos Ursula LeGuins *Mørkets venstre hånd* og i tv-serien *Star Trek*. Her, hos Captain Picard og hans besætning på rumskibet Enterprise, kaldes maksimet for „Det Store Direktiv“, som knæsætter princippet om, at hvis vi mennesker en dag skulle møde fremmede kulturer i universet, må vi ikke blande os i deres histories gang. Ejheller tilbyde nogen form for kosmisk udviklingshjælp. Vi må lade tingene gå deres egen skæve gang for ikke at ødelægge tingenes egenart.

Det bliver klart i *Svært at være Gud*, at en indblanding ikke vil befri folket fra barbari og fanatisme. Den vil blot føre til en ny form for „oplyst diktatur“. Men fordi guderne fra de fjerne planeter også kun er mennesker og derfor moralsk forpligtet til at modgå uretfærdigheder, er maksimet om ikke at handle et vaskeægte dilemma. Rumata tror i begyndelsen, at den passive strategi er den rigtige. Men jo længere tid der går, desto mere tvivler han på sagen, og det bliver værre og værre for ham ikke at kunne handle ud fra sine medmenneskelige følelser og sin umiddelbare opfattelse af ret og uret. Da Rumata i slutningen af bogen forelsker sig i pigen Kiun,

og hun dør i et beskidt bagholdsangreb, går Rumata amok og glemmer alle de gode forsæt. Med sit sværd slakter han de usle barbarer, som har dræbt hans elskede.

Som bogens titel siger, er det svært – hvis ikke umuligt – at være gud for andre. Vi kan hverken frelse eller hjælpe andre kulturer i deres kamp mod egne dæmoner. Vi bliver tværtimod selv besat af dem, og „Det Store Direktiv“ er derfor en utopi, der må lide skibbrud så længe mennesker er mennesker. For trods deres bedste intentioner, og trods deres gode opdragelse og humanistiske uddannelse, kan mennesker ikke beherske driftsimpulserne. At det hos Rumata blev kærligheden – den af alle kulturer og samfund højest besungne skat – der blev udløseren af brutalitet, er en ekstra ironi i bogen. Skulle man måske afskaffe kærligheden for samfundets skyld? Skulle man beskære menneskets vildtvoksende lidenskaber for idealets skyld?

Næppe, og derfor er afgrunden mellem menneskets samfundsdrømme og vores dyriske banalitet skildret så gabende stor i romanen. Overført på kommunismen (hvilket enhver kritisk sovjetisk læser formentlig gjorde dengang) stiller bogen indirekte følgende spørgsmål: Er det overhovedet muligt at realisere et „perfekt samfundssystem“ for mennesker i dag? Er det ikke tværtimod nødvendigt for os først at gennemleve de forskellige historiske stadier? Kan man bare „indføre“ et marxistisk samfund uden at have gennemspillet og derfor lært af fejludviklingerne? Eller er marxismen selv en af fejludviklingerne? Heldigvis, som man kan se, lod den sovjetiske censur under den kolde krig tvivlen komme bogen til gode.

Den mest kendte roman af brødrene Strugatskij er ikke *Svært at være Gud*, men *Roadside Picnic* (er ikke oversat til dansk), der også var forlæg for Andrej Tarkovskijs filmatisering med titlen *Stalker* (da. *Vandringsmanden*) fra 1979. Hvor problemet i *Svært at være Gud* handler om væsner, der i deres historiske fastlåsthed ikke er i stand til at tage imod en hjælpende hånd fra fremmede, er situationen i *Roadside Picnic* vendt 180 grader. Her er det mennesker, der får muligheden for hjælp uden at tage imod den. I *Roadside Picnic* har fremmede væsner været på besøg på Jorden og efterladt

seks mystiske „zoner“, der mest af alt minder om nogle efterladte picnics, hvor de besøgende har glemt at rydde op efter sig. Zonerne er farlige at betræde, fordi naturlovene går grassat derinde. Selvom zonerne beviseligt er skabt af fremmede væsner, kan de ikke bruges konstruktivt af mennesker, de kan ikke forstås og bliver således langsomt et symbol på, at heller ikke menneskene kan forstå sig selv.

Både i *Roadside Picnic* og i *Svært at være Gud* er man hensat til et filosofisk eksperimentarium, og til de vigtigste sociale indsigter hører, at følgerne af en invasion i givet fald kun vil være af betydning for én procent af den menneskelige befolkning. Resten vil være fuldstændig ligeglade og fortsætte med at tolke alt i henhold til deres egen konsumideologi – eller de andre historisk betingede ideologier, der nu engang måtte være til stede i en given tid. Menneskeheden er ikke i stand til pludselig at springe ud af sin egen historie.

Brødrene Strugatskij bedriver en slags 'eksperimentel historieforskning'. Menneskeheden tages under lup i det historiske laboratorium, og det er dette, der menes med „videnskabelig science fiction.“ Resultatet er ikke særlig opmuntrende. Alle ideologier degenererer, fordi mennesket ikke er i stand til at ønske sit eget bedste. Fremtidens mennesker mister evnen til at forestille sig det gode uafhængigt af den personlige fordel og mister dermed magten til at ønske sig menneskehedens lykke.

På trods af denne negative dom hersker der i brødrene Strugatskij's romaner en stædig vilje til fortsat at søge lykken, og med deres flotte sprog og psykologiske dybde er Strugatskij-brødrene bestemt et nærmere bekendtskab værd.

#### Udvalgte værker:

*Trudno byt' bogom*, 1964 (da. *Svært at være Gud*, 1985)

*Piknik na obotshine*, 1972 (eng. *Roadside Picnic*, 1979)

*Za milliard let do kontsa Sveta*, 1976-77 (eng. *Definitely Maybe* 1978)

*Gadkie lebedi*, 1969 (eng. *The Ugly Swans*, 1979)



**Filmatiseringer:**

*Stalker (Vandringsmanden)*, Andrej Tarkovskij, 1978-79

*Trudno byt' bogon, (Svært at være Gud)*, tysk/fransk/russisk  
co-produktion, 1989

# Menneskets Kendetegn

Philip K. Dicks *Drømmer androider om elektriske får?*

K R I S T I A N M Ø R K

De fleste kender Ridley Scotts mesterværk *Bladerunner* fra 1982. Med Harrison Ford i hovedrollen som dusørjægeren Deckard, der strejfer om i fremtidens metropol på jagt efter en gruppe undvegne androider anført af Rutger Hauer. Filmens atmosfære er intens, og gælden til kriminalromanen åbenlys i denne science fiction-noir, hvor en eftertænksom helt kæmper sig vej gennem den amerikanske storbys evige nat, med whiskyflaske, trenchcoat og pistol som eneste beskyttelse mod regnen og verdenen.

Mindre kendt er filmens litterære forlæg, Philip K(indred) Dicks (1928-1982) roman fra 1968, *Drømmer androider om elektriske får?* I antologier og analytiske værker placeres Dick blandt den amerikanske science fictions mest betydningsfulde forfattere, og han har lagt navn til en af genrens mest prestigefyldte priser, the Philip K. Dick Award. Også i filmverdenen er Dicks talent almindeligt anerkendt og kassesucceser som *Bladerunner*, *Total Recall* og *Screamers* bygger alle på bøger skrevet af den amerikanske forfatter. Alligevel synes berømmelse ikke at være Philip K. Dicks lod.

En mulig forklaring på dette forhold kan søges i Philip K. Dicks metode og emnevalg. En stærk interesse for filosofi, parret med et livslangt overforbrug af amfetamin, gav de 36 udgivelser en springende og grotesk stil. Snarere end at være fortløbende fortællinger, fremstår romanernes episoder som punktnedslag i den vestlige civilisation betragtet i fremtidens lutrende skær. Så selvom romanernes plot og ideer har været en inspirationskilde for talrige litterære og filmiske efterfølgere, er det måske ikke så underligt, at Dicks

egne romaner aldrig faldt rigtig i tråd med publikums forventninger til genren.

Dette gjaldt også for hovedværket *Drømmer androider om elektriske får?* Allerede den gådefulde titel voldte problemer, da bogen skulle filmatiseres. Ridley Scott lod sig i stedet inspirere af den mere velklingende overskrift på William S. Burroughs' roman *Bladerunner, a movie*, der igen var en pastiche på Alan E. Noursses fortælling om fremtidens lovløse læger: *The Bladerunner*. Herefter blev handlingen blandet op med lidt Marlowe og en hårdkogt stil, så både plot og atmosfære egnede sig bedre til det store lærred.

Det er intet under, at Scott så sig nødsaget til at foretage omfattende omskrivninger i det litterære forlæg. For når man efter åndeløs læsning lægger *Drømmer androider om elektriske får?* fra sig og vender tilbage til nutiden, sidder man forvirret tilbage med en fornemmelse af at have set menneskets særkende – uden at kunne fortælle, hvad det er. Som at se en genstand ud ad øjenkrogen, der øjeblikkeligt forsvinder, når man retter blikket direkte mod den.

Året er 2021, stedet er San Francisco, og 3. verdenskrig med efterfølgende radioaktivt nedfald har ændret livet på jorden. Først døde alle ugleerne, senere fulgte dyreart på dyreart, indtil menneskene var alene tilbage på en gold planet. De, der havde muligheden, emigrerede til kolonierne i rummet, hvor de bliver betjent af androider. De fattige, middelklassen og de muterede blev tilbage. Blandt den efterladte befolkning er levende dyr et statussymbol, som det kun er få forundt at eje. Mange må nøjes med elektroniske efterligninger, og til dem hører dusørjægeren Rick Deckard, der har et elektrisk får oppe på taget af den halvtomme skyskraber, hvor han bor. Deckard er provisionslønnen, og da han får til opgave at „pensionere“ en gruppe undslupne androider fra Mars, ser han det som sin store chance. Nu kan han endelig få råd til et levende dyr. Et får. Eller måske endda en ged. Jagten på de menneskelignende robotter begynder.

Den øde storby udgør rammen om antiheltens jagt på sine drømmes opfyldelse. Deckard – og med ham læseren – kæmper sig vej gennem en virkelighed, hvor steder på mystisk vis skifter plads og

fornuften tilsidesættes. Byen er ikke en statisk samling af metal og mursten, men bliver afbildet som en vildtvoksende organisme med sin egen skjulte logik. Derfor er det kun tilsyneladende tilfældigheder, der medfører en konfrontation mellem Deckard og de undslupne androider.

Tilbage i lejligheden sider Deckards kone, Iran. Som værn mod trøstesløsheden har hun et „Penfield humør-organ“ – en maskine, der bestemmer en persons humør ved, at man indtaster en kode. En overkommelig handling eftersom alle er udstyret med en liste, der angiver dagens række af koder. Således er Irans plan for den 3. januar 2021 tre timers 382 (selvbebrejdende depression) efterfulgt af A 481 (erkendelse af fremtidens mangfoldige muligheder). Iran bruger næsten al sin tid på at se „Buster Venlig og Hans Venlige Venner“ i fjernsynet. Programmet kører 24 timer i døgnet som eneste udsendelse og bruges af regeringen til at formidle moralske budskaber til masserne. Programværtens usandsynlige udholdenhed undrer ikke seerne, og diskussionen af de seneste hændelser i showet har erstattet nutidens samtaler om vejret.

Som afveksling til denne horrible blanding af David Letterman, Beverly Hills og MTV findes en anden maskine, der sætter brugeren i empatisk kontakt med en person kaldet Mercer, som i endeløse gentagelser forsøger at bestige et bjerg. Mercerisme er blevet fremtidens religion, hvor man i kontakten med vandringsmanden føler en samhørighed med andre individer, hvilket fortrænger ensomheden. Men illusionen får en brat ende, da Mercer bliver afsløret som en afdanket skuespiller. Ikke desto mindre finder livet hurtigt sin vante gænge igen, da Mercers fald blot giver nyt stof til „Buster Venlig og Hans Venlige Venner“.

Beskrivelsen af byen som levende står i skærende kontrast til dens sløve indbyggere. Det er tydeligt, hvordan Dick ironiserer over afhængighed af massemedier og religion som reaktion på en stigende fremmedgjorthed i et samfund uden værdier.

Samfundsskildringerne danner fundamentet for romanens omdrejningspunkt: Forholdet mellem menneske og androide. Ordet „androide“ kommer af det græske „andros“: Mand – en gammel betegnelse for menneske og endelsen „oid“ betyder „i lighed med“.

Androiden er med andre ord skabt i menneskets billede og bliver dermed et spejl for dets væsenstræk.

Gennem Deckards jagt bliver modpolerne menneske – androide konstant vendt og drejet, så det bliver stadigt sværere at skelne den ene fra den anden. Manglen på logisk sammenhæng i den fysiske verden begynder at brede sig til fundamentale moralbegreber, og Deckards forfølgelse af androiderne ændrer sig efterhånden til at være en jagt på mening i den verden, han troede at kende. For at retfærdiggøre sin profession er det vigtigt for Deckard klart at skelne mellem androider og mennesker. Modsætningspar som kunstig – ægte; program – følelser; pensionering – mord; godt – ondt, danner grundstenen i dusørjægerens begrebsapparat, men i kontakten med androiderne formår Deckard ikke at opretholde skellet mellem homo sapiens og dets spejlbillede. En definition af menneskets væsen bliver i stigende grad nødvendig for både hovedperson og læser.

Deckards navn leder uvægerligt tankerne hen på den franske filosof Descartes og hans berømte credo: „Jeg tænker, altså er jeg.“ Men hvis det er menneskets kendetegn, burde androiderne så ikke være overmenneskelige med deres intellektuelle overlegenhed? Følelser og indlevelsessevne kunne også være et specifikt kendetegn ved mennesket. Men kan det være tilfældet, når samfundet funderes på passivitet, følelsesmaskiner og afkald på varige værdier? Og hvad med den eksistentielle smerte, Deckard deler med androiderne? Er det da lidt af det ene og lidt af det andet? Romanen igennem kredser Dick om emnet uden nogen sinde at lægge sig fast på en endelig definition. *Drømmer androider om elektriske får?* danner et indviklet mønster af tvetydigheder, halve sandheder og humanistisk skepsis, der efterlader læseren med flere spørgsmål end svar. Den giver ikke læseren hvile, men fordrer og fremtvinger eftertanke, så man må spørge sig selv, „hvad gør mig til menneske?“

#### Udvalgte værker:

*The Man in the high Castle*, 1962 (da. *Manden i den store fæstning*, 1973)

*Do Androids Dream of Electric Sheep?*, 1968 (da. *Drømmer androider om elektriske får?*, 1973)

*Ubik*, 1969 (da. *Ubik*, 1973).

# Den elektroniske frankensteinmyte

Arthur C. Clarkes *2001: en odysse i verdensrummet*

K R I S T I A N M Ø R K

Den 12. januar 1997 var en ganske særlig dag for data-freaks verden over. I chatgrupper og på diskussionsfora rundt omkring på Internettet mødtes nørder og drengerøve af forskellig afskygning for at festligholde den dag, elektrohjernen HAL 9000 ifølge legenden første gang så dagens lys. Små grafikker med festlige kager og snoede guirlander blev designet i dagens anledning, og humøret var højt, mens bemærkninger om HAL's personlighed og drøftelser af hans betydning for såvel nutiden som fremtiden fløj kloden rundt med lysets hastighed. Alt sammen mellem mennesker, der formentlig aldrig havde set hinanden, men som i bedste pionerånd følte sig beslægtede gennem deres interesse for computeren og dens muligheder.

HAL er en del af en fortælling, der tager sit udgangspunkt i „The Sentinel“ fra 1951 af den britiske forfatter Athur C(harles) Clarke (1917- ). En novelle, som beretter, hvordan mennesket rejser til månen og finder vidnesbyrd om andet intelligent liv i rummet. Men Clarke lod det ikke blive ved det, for da han i 60'ernes begyndelse indledte et venskab med instruktøren Stanley Kubrick, blev novellen fundet frem igen, og i 1964 dannede den grundlaget for manuskriptet til filmen *2001: en odysse i verdensrummet*. Først 4 år senere havde den banebrydende film premiere, og et tryllebundet publikum blev vidne til en forklaring af civilisationens udvikling, der kulminerer i en rejse gennem solsystemet. Umiddelbart efter udgav Clarke en bog med samme navn, og fortællingen havde således ændret form fra novelle over manuskript og film til roman.

Som regel tager science fiction afsæt i nutiden og fremskriver på denne baggrund en tænkelig fremtid. Men i *2001: en odysse i verdensrummet* tager Clarke udgangspunkt i urtiden – dengang for 3 millioner år siden, da menneskeaberne hutlede sig igennem livet som alt andet end verdens herrer.

Pludselig en dag står en glasklar monolit neden for stammens grotter, og på forunderlig vis opnår genstanden mental kontakt med vores stadig umælende forfædre. Det bliver startskuddet til menneskehedens sejrsgang gennem historien, men også kimen til en selvdestruktiv aggressivitet. Da det 20. århundrede mange år senere lakker mod enden, og rumalderen så småt er indledt med omfattende forskningsstationer på månen, registreres et uforklarligt magnetfelt i et dybt månekrater. Udgravninger afslører, at feltet stammer fra en kvadratisk monolit af ukendt herkomst, og da solens stråler rammer den mystiske sten, udsender den på uforklarlig vis et signal rettet mod Saturn.

I år 2001 sendes rumskibet Discovery ud for at afsøge Saturn for eventuelle modtagere af signalet. Besætningen består af fem astronauter, hvoraf tre er frosset ned. Fartøjets sjette besætningsmedlem er den kunstige intelligens HAL 9000 (Heuristically programmed algorithmic computer), der styrer skibet. I håbet om opdagelsen af frygtindgydende våben eller anden avanceret teknologi holder den amerikanske regering rumrejsens formål hemmelig for så stor en del af Jordens befolkning som muligt. Denne del indbefatter blandt andet de to piloter, der derfor ikke kan afsløre togtets sande mål gennem de talrige radiointerviews med pressen. Elektrohjernen HAL derimod har fuldt kendskab til Discoverys sande mission, og gennem sin årelange træning har han (den beskrives som hankøn) udviklet en nærmest manisk hengivenhed over for projektet. I et forsøg på at undgå menneskelig forkludring af kontakten med fremmede livsformer myrder HAL fire af besætningsmedlemmerne, men bliver til sidst „slukket“ af ekspeditionens leder Bowman. Da denne når frem til Saturn, finder han endnu en monolit, der viser sig at være indgang til en anden dimension. Bowman forsvinder i den interstellare uendelighed med et smil på læben, for at genopstå i en ny og væsensforskellig livsform.

Og her slutter fortællingen. Netop som den skulle til at begynde. Som om det hele kun var en prolog til den rigtige handling. Frelsermyten om den alvidende faderskikkelse, der vender tilbage til en fortabt menneskehed for at bringe udviklingen tilbage på rette spor. Men nej. Selvom dette tema virker åbenlyst, er det kun lige antydning, og fortumlet sidder man tilbage med den svage fornemmelse af forløsning, der altid vil ligge i troen på fremtidens uendelige mulighedsspektrum og væld af tekniske vidundere.

Når filmen blev berømt skyldtes det i høj grad stilen. *2001: en odysse i verdensrummet* er bygget op som en række hypnotiserende smukke billedsekvenser ofte ledsaget af klassisk musik. Og oven på Kubricks portræt af rumalderens stilrene skønhed, fortæller Clarke det store epos om menneskets udvikling fra urtiden til fremtiden. En fremtid sandsynliggjort gennem et væld af tekniske detaljer, der knytter sekvenserne løseligt sammen. Intet under, at det etablerede Hollywood var skeptisk over for Clarke og Kubricks scenario, og MGM indgik kun nølende en aftale om filmatiseringen. Filmens flydende form bevirkede, at filmselskabet, og senere publikum, uvægerligt fokuserede på Clarkes og Kubricks visualiseringer af livets muligheder omkring årtusindskiftet. I forbindelse med premieren blev et lille 20 siders skrift udgivet, og i afsnittet „Fiction and Fact“ sammenlignede man en række scener fra filmen med forudsigelser om livet på jorden anno 2001. Som for eksempel: „Screen Fiction: HAL 9000 er en ultra-intelligent computer med følelsesmæssige reaktioner, der ikke lader sig adskille fra menneskelige. Science Fact: Ultra-intelligente computere vil blive konstrueret inden for de næste 30 år og vil være i stand til at udføre enhver intellektuel aktivitet bedre end ethvert menneske.“ (egen overs.)

Selvom folderen er skrevet som en del af markedsføringen, giver den et billede af 60'ernes forventninger til den fremtid, der er vores samtid. Samtidig demonstrerede den Clarkes betydning for den almindelige tankegang om fremtiden og dens reelle muligheder.

To elementer står centralt i Clarke og Kubricks fortælling, den ene er monolitten, den anden HAL.



Monolitten bevirker det hidtil uforklarlige spring fra abe til homo sapiens for herefter at lede menneskeheden frem til mødet med stenenes skabere, en gudelignende race i en anden dimension. *2001* bliver således en fortælling om, hvordan mennesket opdagede sig selv, og hvordan det meget senere fandt sit formål. På den måde bliver monolitten symbol på troen på sammenhæng i vores og universets udvikling. Der findes virkelig noget, der styrer det hele – og med et formål. Uheldigvis giver den kreativitet, monolitten nedlægger i mennesket, sig øjeblikkelig udslag i aggressivitet og undertvingelse, og menneskets dominerende egenskaber bliver således udstillet.

Som modsvar til monolittens løfte om evig kosmisk orden står HAL, der er lige ved at forplumre udviklingens tusindårige plan. HAL fremstilles ikke som følelseskold superlogiker. Derimod har han en personlighed med alt, hvad dertil hører af vaner, egoisme og præferencer, og præcis disse karaktertræk, der gør ham mere menneskelig, gør ham også farlig og utilregnelig. Men selvom han måske umiddelbart kan virke som det onde element i fortællingen, er han også udtryk for menneskets skabertrang og vilje til at gribe eksistensen uanset konsekvenserne. Ikke overraskende blev den intelligente computer (læg et bogstav til initialerne og man får IBM) brændpunkt for alskens forhåbningsfulde og skræmte fantasier. For dette tænkende og talende vidunder på en gang ophøjer mennesket til skaber af intelligent liv og henviser det til den intellektuelle andendivision.

Paradoksalt kommer den enorme elektrohjerne i klemme i en verden fuld af beregnende individer og tvetydige rænkespil, og en ulykkelig udgang på hans liv bliver uundgåelig. Derfor dyrkes HAL, som han gør: Han er essensen af den elektroniske frankensteinmyte. Et menneskeskabt intelligent liv, der ligesom Frankensteins monster ikke har evnen til at begå sig i en verden, der ikke er hans egen. HAL's historie er den kunstige intelligens svanesang, og han er dermed blevet et ikon for teknologiske visioner og drømmen om at blive gud i cyberspace. Derfor festligholdes den 12. januar som en mærkedag for alle fantastere og fans af fremtidens endeløse epos.

Udvalgte værker:

*2001: A Space Odyssey*, 1968 (da. *2001: en odysé i verdensrummet*, 1969)

*Childhood's End*, 1953 (da. *Ud af barndommen*, 1968)

*Rendezvous with Rama*, 1973 (da. *Rendezvous med Rama*, 1974)

Filmatiseringer:

*2001: A Space Odyssey*, af Stanley Kubrick, 1968  
(da. *Rumrejsen år 2001*)

# Fem dollar pr. lig

Kurt Vonneguts *Slagtehal fem*

K R I S T I A N M Ø R K

Natten før Valentine's Day 1945, hvor forventningsfulde piger overalt i USA lå søvnløse ved tanken om kærlighed og gaver, lød luftalarmen over den tyske by Dresden. Sværme af Royal Air Force Lancaster bombemaskiner angreb i to frygtindgydende bølger og smed over 650.000 brandbomber, der omdannede byen til et frådende flammehav. Ilden var så kraftig, at den opbrugte ilten i flere kilometers omkreds, og tusindvis af mennesker blev kvalt i beskyttelsesrummene. Da den ny dag gryede, fuldførte 450 amerikanske B-17 bombefly angrebet ved at smide tonsvis af eksplosiver ned over den brændende by. Resultatet var 135.000 døde – flere end antallet af omkomne ved atombombningerne i Hiroshima og Nagasaki tilsammen. En af de overlevende var den 23-årige amerikanske krigsfange Kurt Vonnegut Jr. (1922-). Ved et mirakuløst tilfælde var det lykkedes ham at finde ly i de dybe kældre under slagtehal fem, og i dagene efter angrebet gravede han lig frem fra ruinerne og kørte dem til store ligbål. 23 år senere var Kurt Vonnegut allerede en anerkendt forfatter, men hans endelige gennembrud kom med romanen om hans oplevelser under Anden Verdenskrig: *Slagtehal fem eller børnekorstoget: En pligtdans med døden*.

Romanen udkom i 1969, en tid hvor USA's befolkning forsøgte at forstå nationens involvering i et fjernt land kaldet Vietnam, og blandt andet på grund af handlingens skarpe pointerende af krigens meningsløshed blev den en kæmpe succes. Hovedpersonen i *Slagtehal fem* er optometristen Billy Pilgrim. Ligesom Vonnegut bliver han taget til fange af tyskerne og ført til Dresden, hvor han overle-

ver den frygtelige brandstorm. Fortællingen om Pilgrims oplevelser under Anden Verdenskrig bliver jævnlige afbrudt af uddrag fra hans liv både før og efter krigen. Og indimellem berettes om hans tidsrejser til planeten Tralfamadore, hvis indbyggere har en evne til at se fortid, nutid og fremtid på samme tid. Ved ikke at anskue tiden som lineær er tralfamadorianerne kommet frem til den livsanskuelse, at hele universet med alt, hvad der finder sted i det, er forudbestemt, og derfor er det bedste, man kan gøre at fokusere på de gode sider af livet, for lige meget hvad man foretager sig, bliver eksistensens grundvilkår ikke anderledes. På Tralfamadore bliver både Pilgrim og hans ungdoms uopnåelige kæreste udstillet i en zoologisk have, hvor de mange besøgende tralfamadorianere kan studere den menneskelige adfærd gennem en glasvæg.

Som et udtryk for den tralfamadorianske tidsopfattelse bliver hele bogen fortalt uden hensyntagen til kronologi. Med en fortællestil, en kritiker beskrev som inspireret kaos, springer Vonnegut frem og tilbage mellem forskellige hændelser i Pilgrims liv. Således har fortællingen både en begyndelse og en slutning, men de ligger bare ikke henholdsvis først og sidst i bogen, og de resterende kapitler er sammensat på tværs af tid og rum. I stedet er bogens afsnit organiseret på den måde, der giver mest mening for Pilgrim og Vonnegut. Effekten bliver, at læseren får et meget subjektivt billede af sammenhængene mellem episoder og personer, der bliver beskrevet i fragmenter, som efterhånden afslører deres indbyrdes afhængighed og forenes i romanens samlede udtryk. Et udtryk, der mimer den tralfamadorianske tidsopfattelse. Og på den måde inviteres læseren til at gøre ligesom de mystiske tralfamadorianere, nemlig at fokusere på de gode sider og sammensætte sin egen mening ud fra romanens handlingsforløb. Ellers bliver det hele meningsløst.

Samtidig mindes læseren om erindringens væsen. Romanen igennem vender fortællingen jævnlige tilbage til Pilgrims oplevelser af krigens rædsler af forkullede lig og moralsk forarmelse, og Vonnegut demonstrerer, hvordan mennesket hele tiden genopfrisker tidligere oplevelser og behandler dem i lyset af nutidens tildragelser. Og når læseren præsenteres for krigen for anden, tredje eller

fjerde gang, er det hver gang med nye informationer på nethinden, der nødvendiggør ny bearbejdelse, som igen belyser andre hændelser fra en ny vinkel og så videre.

Man kan vælge at se Pilgrims møde med tralfamadorianerne som hans måde at klare krigstraumet på. På den fjerne planet finder han ro i en fatalistisk livsfilosofi og et fangenskab, der hverken stiller krav til karriere eller kunnen, og som indeholder et moment af seksuel fantasi og voyeurisme i form af kvinden og glasvæggen. På samme vis bliver selve romanen Vonneguts måde at gøre op med sine egne oplevelser under krigen på. Det første kapitel handler da heller ikke om Pilgrim, men om forfatteren selv. Her kan man læse om hans møde med en gammel krigskammerat og om nogle af de tanker, han har gjort sig under arbejdet med bogen. Men fordi det er en del af romanen, og ikke for eksempel et forord, kan det ikke undgå at få karakter af fiktion. Eller er det omvendt? Er det historien om Pilgrim, der får tilføjet et skær af virkelighed?

På trods af helhjertede forsøg på at undgå enhver litterær kategorisering er Vonnegut ofte blevet karakteriseret som en science fiction-forfatter. Men hans måde at arbejde med genren på adskiller sig fra den gængse, for i *Slagtehal fem* bliver science fiction brugt som et ekstra lag til at belyse og nuancere et andet spor i fortællingen. Hvorvidt Tralfamadore og dens indbyggere kun er produkter af Pilgrims forstyrrede fantasi, kan være svært at afgøre. Men det er også lige meget, for ved at blande science fiction med fiktion og biografi formår Vonnegut at sætte livets mange modsætninger og meningsløsheder i perspektiv.

Af sine dyrepassere lærer Pilgrim at forstå den tralfamadorianske tankegang, og sidst i sit liv vender han tilbage til Jorden for at prædike sin nyfundne tro på tiden. Der ligger selvfølgelig en vis ironi i, at den tidligere så ubehjælpelige optiker nu vil hjælpe Jordens befolkning til at se livets sande karakter i øjnene. Men Pilgrim er virkelig, som navnet siger, en søgende sjæl på vandring. Først mener han at finde fred i sit fangenskab i Tralfamadore, men gennem mødet med de fremmede livsformer, går det op for ham, at målet for hans pilgrimsfærd ikke er en fjern planet, men derimod erkendelse af livets grundpræmisser. Og herefter er formidlingen af

denne indsigt en naturlig følge. Ligesom den er det for Vonnegut i kraft af selve romanen, hvor sort humor, pessimisme og medlidenhed alle indvirker på den gennemgående opfordring til menneskeheden om ikke at opgive sin humanitet, selv når udslettelsen er nærmest.

Hele den tralfamadorianske livsfilosofi bliver opsummeret i den lille bøn indgraveret på et halssmykke, der hviler trygt mellem de velformede bryster på Pilgrims medfange: „Gud give mig klarsyn til at acceptere, hvad jeg ikke kan ændre, mod til at ændre hvad jeg kan og visdom til at skelne mellem de to.“ En levesætning, der blandt andet finder sit udtryk, hver gang en person i romanen dør (i alt 123 gange), og Pilgrim tilføjer et på en gang fatalistisk og ironisk „Sådan går det“. Efterhånden som man læser sig igennem de til tider meget forvirrende sider, bliver det klart, at *Slagtehal fem* ikke så meget handler om Dresden og rumvæsner, som om alment menneskelige psykologiske aspekter som opfattelsen af tiden, døden og usikkerhed på livets karakter.

Vonnegut er selv første generations amerikaner og fjerde generations tysker, hvilket sikkert er medvirkende årsag til at *Slagtehal fem* ikke bliver et spørgsmål om at vælge side, men derimod om at være til. Selv sammenlignede han sig med Lots hustru, der under ødelæggelsen af Sodoma og Gomorra gav efter for sin menneskelighed, kastede et sidste blik tilbage på sit hjem og blev forvandlet til en saltstøtte. Med *Slagtehal fem* står han som en saltstøtte og ser tilbage på Dresden kæmpende med sin kun alt for udefinerbare følelse af menneskelighed.

Senere har han tørt bemærket det ironiske i, at han skulle være den eneste, der fik noget som helst ud af den unødvendige massakre i Dresden, og beregnet beløbet til omkring 5 dollars pr. død. Sådan går det.

Udvalgte værker:

*The Sirens of Titan*, 1959 (da. *Sirenerne på Titan*, 1970)

*Cat's Cradle*, 1963 (da. *Da verden gik under*, 1969)

*Slaughterhouse-five or The children's crusade: A duty-dance with death*, 1969 (da. *Slagtehal fem eller børnekorstoget: En pligtdans med døden*, 1970)

**Filmatiseringer:**

*Slaughterhouse Five*, af George Roy Hill, 1972 (da. *Slagtehus 5*)

# Globalisering og kultursammenstød

Ursula LeGuins *Mørkets venstre hånd*

I D E H E J L S K O V

Ursula LeGuins (1929-) *The Left Hand of Darkness* (*Mørkets venstre hånd*) indeholder megen menneskekundskab, samfundskritik og -forståelse og en poesi, det er få science fiction-værker og i det hele taget skønlitterære værker forundt at fremtrylle.

I *Mørkets venstre hånd* er temaet markante kulturændringer, og hvad der sætter dem i gang. Ursula LeGuin skildrer, hvordan de politiske magthavere på den isnende planet Vinter langsomt bliver overbevist om, at deres planet skal være medlem af den globale sammenslutning af planeter, Økumene. Der er blevet sendt adskillige observatører og gesandter til Vinter igennem århundrederne for at få gjort Vinter til medlem. Men først ved mødet mellem udsendingen Genli Ai og den indfødte højtstående embedsmand, Therem Estraven lykkes det til sidst.

Idet Genli Ai møder Therem Estraven, står ikke blot to vidt forskellige individer over for hinanden, to samfundssystemer konfronteres også. Resultatet er i første omgang misforståelser, vrede og had, der først meget sent udvikler sig til noget mere frugtbart.

Genli Ais kultur er præget af demokratisk kapitalisme, et fast kønsrollemønster og ureflekteret fart, mens Therem Estravens kultur er formet af industrialiseret feudalisme, af kulde og eftertænksom og religiøs langsomhed. Beboerne på Vinter har udviklet en meget begrænset industrialisering, som aldrig er blevet til kapitalisme. På planeten er der to konkurrerende stater, hvor befolkningen har meget forskellig mentalitet, men hvor de har relativt ens styre. Ingen af de to landes politiske systemer er demokratisk,



men præget af magtspil i en lille magtelite, hvor efterretningstjenesten og militæret spiller en afgørende rolle. Therem Estraven tilhører i begyndelsen af bogen den ene af de to staters magtelite. Han er kongens rådgiver. Men allerede tidligt bliver han degraderet og ender i landflygtighed, fordi han støtter udsendingen fra Økumene. Han bliver fredløs i sit eget land. Faktisk ender Therem Estraven med at dø i sin kamp for, at Vinter skal blive en del af Økumene.

Det, der gør bogen så fascinerende, er, at Genli Ai ikke forstår Therems strategiske kamp for at fremme deres sag. Genli Ai tror, at Therem Estraven bekæmper ham og kan slet ikke lide ham. De to stater tror ikke rigtig på, at Genli Ai kommer fra en anden planet, og i hvert fald interesserer den globale virkelighed dem en del mindre end deres egne stridigheder og interne konkurrence. Derfor benytter magtelisten ham som en brik i deres spil med at bekæmpe hinanden. Da Genli Ai intet forstår af den hykleriske og strategiske magtkamp – trods Therems advarsler – ender han i en udryddelseslejr. Først da Therem får Genli Ai ud af lejren, forstår Genli Ai, at Therem Estraven ønsker at gavne ham og hans sag.

På flugt over planetens indlandsis lærer de hinanden bedre at kende. Genli Ai bliver her mere bevidst om, hvad det er, der har frastødt ham ved Therem Estraven. Ikke blot taler de forskellige sprog. Deres psyke er forskelligt struktureret. Mens Genli Ai er forment i en forestilling om gennemsigtighed i formål og bevæggrunde, er Therem Estraven det modsatte. I hans kultur er det uhøfligt at udtrykke sig direkte. For Genli Ai ser det ud, som om Therem Estraven siger ét og gør noget andet. Men han føler sig blot for, er beskeden, ønsker ikke at tale grimt om nogen og besidder en ære, som Genli Ai har meget svært ved at forstå.

Endnu en afgørende forskel gør det særligt vanskeligt for Genli Ai at acceptere Therem Estraven. Vinters beboere har intet fast køn. Det formodes, at de i tidernes morgen har været udsat for et genetisk eksperiment og derved kan skifte køn. Eller rettere, det meste af tiden er de intetkøn. En gang om måneden kommer de i brunst („kemmer“) og kan, alt efter hvem de er i nærheden af, udvikle kvindelige eller mandlige attributter. Alle kan altså føde børn og gøre andre gravide.

I det tætte samvær på vandringen over isen er det ikke Therem Estraven, der er plaget af fordomme, men Genli Ai. Hans faste forestillinger om køn er sværere for ham at overvinde, end det er for Therem Estraven. Vinters beboeres omskiftelige køn og deres periode med intetkøn betyder også, at Genli Ai skal udvikle en ny forståelseskategori. Han vil hele tiden sætte Therem Estraven i bås som kvinde eller mand.

På psykologisk nuanceret vis tager Ursula LeGuin her fat i kultursammenstød, sammenstød i forestillinger om køn, og hvordan disse reelt præger et samfund. Indirekte får hun kommenteret i hvert fald den amerikanske selvopfattelse og måske en vestlig utopi i form af Genli Ais stemme og blik på det hele. Der ligger i megen vestlig tænkning (menneske- og borgerrettigheder osv.) en utopi om, at alt kan siges direkte og forstås som gennemsigtige mål og bevæggrunde. Vi ønsker at være fordomsfri, men skygger for vores egen opfattelse af nye fænomener med vores fastlagte kategorier. Sådan kan man i hvert fald godt opfatte Genli Ai – en stemme fra en fremtidig vestlig selvopfattelse.

Hvad mere er, LeGuin har opbygget bogen på en særlig måde. Hun har ladet Genli Ai skrive og strukturere den, og Genli Ai har ladet flere andre stemmer komme til orde. Han citerer lokale myter, han citerer tidligere observatører på Vinter, som også har hæftet sig specielt ved de mærkværdige kulturelle institutioner formet efter kønnet og seksualiteten. Han lader Therem Estraven komme til orde (der er tale om dagbogsnotater) i tre kapitler, hvor vi oplever hans indirekte måde at udtrykke sig på, og hvor hans egne smertefulde heroiske bedrifter aldeles underspilles.

Genli Ai har struktureret bogen baglæns, efter begivenhederne, men lader den fremstå som fremadskridende handling. Bogen er formet af Genli Ais erkendelsesproces om Therem Estravens afgørende betydning og om et uhyggeligt politisk magtspil, der modarbejder ham. Men meget vigtigt er det også, at den er formet af Vinters mytiske fortællinger.

Allerede i kapitel to kan vi læse en lokal fortælling om en central mytisk person. Denne mytiske fortælling spejles i det følgende og i en langsom oprulning i Therems fortidige og nutidige liv. Den my-

tiske figur blev forvist, fordi han og hans bror ikke ville ophøre med at leve sammen i elskov. Blodskam er nemlig kun tilladt på Vinter, hvis man forlader hinanden, efter at den ene part har født et barn. Disse to brødre ønsker ikke at forlade hinanden. Den ene begår selvmord, hvilket også er en overskridelse af et kulturelt forbud. Den anden, der bliver gjort fredløs, flygter ind på indlandsisen og kommer senere ud igen og forårsager en kulturændring.

Også Therem Estraven havde en bror, han ikke ville forlade. Therem blev gjort fredløs og flygtede. Broderen begik selvmord. Og Therem kommer sammen med Genli Ai ud fra indlandsisen for at sætte en voldsom kulturændring i gang. Der er ikke noget at tage fejl af: Genli Ai ønsker at skabe en ny kulturændringsmyte med Therem Estraven som den centrale helt. Myten handler om, hvordan Vinter bliver medlem af den globale sammenslutning af planeter, Økumene.

Men LeGuin har yderligere en mening med dette. Hun viser, at den kultur, Genli Ai kommer fra, er nået meget længere end de demokratiske og kapitalistiske vesterlændinge af i dag. De lader den tilsyneladende tilbagestående planet komme ind i en sammenslutning i stedet for at påtvinge den en overmagt udefra. Man sender kun én person, for at det ikke skal virke truende og aldrig kan blive imperialismen. Den udsendte person bliver lige så forandret, hvis ikke mere, end beboerne på Vinter. Den myte, Genli Ai forsøger at skabe, bærer markant præg af Vinters mytiske fortællinger, ikke af hans egne. LeGuin stiller denne myte over for vores kristne, hvor alting begynder med uskyld og intethed. I Vinters mytiske fortællinger er alt præget af vold og synd fra starten. Therem Estraven er også allerede besmittet med en altafgørende normoverskridelse, blodskam.

Ursula LeGuin får således sagt, at ændringer og fremskridt er baseret på normoverskridelser, og rigtige helte er besmittet med synd. De er sat udenfor af samfundet og er derved hinsides samfundets regler og kan se det ny. LeGuin har sammen med andre ny-bølgeforfattere som f.eks Samuel R. Delany tilført science fiction-genren nyt blod ved at inddrage ikke blot antropologi, men også modernistiske fortælleformer med skiftende synsvinkler og stemmer.

Udvalgte værker

*The Left Hand of Darkness*, 1969 (da. *Mørkets venstre hånd*, 1974)

*The Dispossessed*, 1974

# Sexcylinderen

James Ballards *Crash*

ROBIN ENGELHARDT

Hvad gør bilulykker så spændende, at de er blevet et fast element i enhver actionfilm? Er det fordi vi fascineres af fart og spænding? Er det fordi, vi elsker at se døden lige i øjnene, mens vi sidder sikkert i sofaerækken med popcorn og fjernbetjening? Eller er det fordi der ligger et perverst lag gemt dybt i vores bevidsthed, som forbinder en lækker sekscylinders tophastighed med det erotiske sus?

Det spørgsmål gås efter i alle sømme i James Graham Ballards (1930-) skandaleramte science fiction-roman *Crash* fra 1973. Denne science fiction-bog, som ikke helt uberettiget er blevet kaldt det første eksempel på en teknoporno-roman, kom først rigtig i mediernes søgelys, da David Cronenbergs prisbelønnede filmatisering af bogen skulle på gaden i 1996. Politikere og interessegrupper forsøgte i hvert fald at standse filmen med alle midler, og selvste Ted Turner, mediemogul nummer et i USA, trak i trådene bag medieverdenens forhæng for at forhindre offentliggørelsen af denne „perfide og voldsforherligende“ film.

Og det er vitterlig svært at abstrahere fra perversiteternes perfektion i Ballards stilistiske storværk. Sætningerne flyder af spændstighed og sensualitet. De mest hårrejsende ulykker og blodige kraniebrud forenes kælent med forkromede køleres berusende dunken, og sexet lingeri klistrer uhjælpeligt fast i de blodtilsølede buler på bilernes karrosseri. Åbne sårs erotiske geometri beskrives minutiøst side op og side ned. Ingen tvivl om det – bogen har alle ingredienser til at være en ægte „provokatør“.

Omdrejningspunktet for bogen er Vaughan, en computerspecialist og forhenværende videnskabsjournalist fra fjernsynet. Han er på evig jagt efter den næste bilulykke for at tage fotografier, analysere og nyde de totalskadede biler og deres lemlæstede indhold. Han er som besat af opsprængte instrumentpaneler og tykt flydende hjernemasser og drømmer om erotiske berømteders blodige karambolage med metal og hestekræfter. Som et perverst forspil til Lady Dianas tragiske død i tunnelen i Paris spiller *Crash* på fascinationen af et glamorama, der går blodigt til grunde med al sin pomp og pragt. Om det er massemedierne eller Vaughans bilulykker: Begge repræsenterer de et dragende element for mennesker, der bevidst eller ubevidst ønsker drift og fantasi forenet i et storslået spektakel.

Romanen kredser tillige om temaer, man finder i cyberpunkens verden. For eksempel fusionen mellem krop og maskine (i romanen *Neuromancer* af William Gibson ser hovedpersonen Case cyberspace som et perfekt erotisk utopia), udvidelsen af sex til at omfatte manipulerbare dippedutter, og transformationen af menneskets krop til en maskinel slave.

Bogens fortæller er en mand ved navn James Ballard (navnet giver derved bogen et præg af selvportræt). Han genfortæller sin egen fascination af fænomenet Vaughan og forsøger at forklare, hvordan han langsomt bliver indlemmet i Vaughans perverse univers, for til sidst at blive besat af de samme fantasier som han. Ballard arbejder som instruktør og producer af fjernsynsreklamer, og hans kone Catherine er stewardesse på et af de store interkontinentale charterselskaber. Deres forskellige karrierer har øget afstanden mellem dem. De er ulykkelige og kan ikke længere se nogen mening med deres hverdag. Måske af desperation begynder de at leve deres eget erotisk-krigeriske liv, med tvivlsomme affærer og seksuelle udskejelser.

Da James Ballard forulykker i en næsten fatal bilulykke med en vis dr. Helen Remington og indlægges med svære skader på sygehuset, genopdager han sin egen krops slumrende muligheder, og drages langsomt ind i en udforskning af de uklare bånd mellem sex, maskiner og død.

Både James, Catherine og Helen Remington involveres i Vaughans mystiske subkultur, hvor de blandt andre møder Gabrielle, et offer for en katastrofal bilulykke, som nu ikklæder sine fysiske mén sexet sort fetich. På sporet af en ny seksualitet, affødt af en pervers teknologi, tilbeder de berømte uheld, drab og bilulykker. Kennedy-mordet og James Deans famøse ulykke den 30. september 1955 nær Paso Robles i Californien genopleves. Også filmklassikeren *Vildt blod* og mange andre film med bilulykker ses igen og igen. Selvfølgelig blandet med researchklip fra bilindustrien, hvor man med menneskelignende dukker tester bilers sikkerhed ved frontale sammenstød.

Der er noget forunderligt dragende ved bilulykker. Fodgængere og cyklister stopper som ved en naturlov op for at få et glimt af det blodige åsted bag de roterende blå lys på den afspærrede gade, og pludselig mærker de deres puls stige, og kroppens sarte skrøbelighed sanses med en kildrende intensitet. Hvad er det, der sker, når de glubske sanser ægger os til at se på andres ulykker, og når kroppen drages af dødsangst som af kødelig lyst? Personerne i *Crash* fører denne erfaring et skridt videre. De plejer den og kæler for den, og i Vaughans kult bliver der sat et direkte lighedstegn mellem orgasmen og dødsøjeblikket i sammenstødet.

Mange, som har læst bogen eller set Cronenbergs filmatisering, får det indtryk, at bilulykker giver en seksuel tilfredsstillelse. Men det er ikke budskabet. Selve kollisionen med et andet fartøj er der ingen mennesker, der bliver liderlige af. Budskabet i romanen er snarere det, at *ideen* om bilulykker er seksuelt ophidsende. Og det er noget helt andet. Alle de aggressive seksuelle energier, der får unge mænd til at jage og overhale kvinder i trafikken, og til at elske hjulspind som en anden James Bond, stiller langt dybere spørgsmål om, hvad menneskets seksualitet er i stand til. Bilen bliver på en gang et symbol på en demonstrativ magt og en protese for førhen utænkelige erotiske muligheder.

*Crash* er således en radikal kunstnerisk konkretisering af et bestemt abstrakt koncept. Og det er heller ikke specielt nyt, hverken for film- eller romankunsten, at udforske de mest ekstreme udtryksmåder og randområder for den menneskelige seksualitet.

Det største kontroversielle element i romanen *Crash* ligger sandsynligvis i dens radikale udtryksform – eller rettere: I dens totale mangel på en moralsk instans, der kan mediere mellem læser og romanfigurer og på den måde tage afstand fra de anstødelige hændelser (filmen nægter også at gøre dette). Læseren bliver ikke vejledt til at mene og tro „det rigtige“. Læseren bliver ét med det læste, og fortolkningens paraply kan ikke længere beskytte ham mod den nøgne handling. Man begynder tværtimod selv at deltage i udforskningen af denne nye seksualitet ved hjælp af en pervers teknologi, og fra at være beskueren bliver man den beskuede. Ballard dømmes ikke. Det er fuldt og aldeles op til læseren selv at se romanen som skarp samfundskritik, som en pervers fantasi, som en længselsfuld invitation til liebestod, eller som noget helt fjerde.

Det er nogle af disse litterære evner, der har gjort Ballard til en af de største stilskabere inden for science fiction-genren. Hans forfatterskab varierer meget i både form og indhold, og mange science fiction-forfattere anser ham som et stort forbillede.

#### Udvalgte værker:

*The Drowned World*, 1962 (da. *Verden under vand*, 1969)

*Crash*, 1973

*Empire of the Sun*, 1984 (da. *Solens rige*, 1985)

*The Kindness of Women*, 1991 (da. *Kvinden du gav mig*, 1992)

#### Filmatiseringer:

*Crash*, af David Cronenberg, 1996

*Solens rige*, af Steven Spielberg, 1987



# Galaktisk roulette

Frederik Pohls *Gateway*

ROBIN ENGELHARDT

Bob Broadhead går til psykolog. Og han har brug for det. Økonomisk går det ellers meget godt. Han lever i New Yorks *Big Bubble* – et sted, hvor man kun kan bo, hvis man er berømt, eller hvis man har rigtig mange penge. Broadhead har det sidste, og så er han også god til at score piger.

Men på trods af masser af sex, piller og penge har Bob det ikke særlig muntert, og hans konsultationer hos psykologen Siegfrid, der er en computerstyret blikspand med empatiske programmoduler, udvikler sig ofte til heftige skænderier, så snart samtalen falder på Gateway – porten til galaksens uendelige rigdom – det sted som har gjort Bob Broadhead til en rig mand, men også til en psykisk krøbling.

Dette er præmisserne, hvormed Frederik Pohls (1919-) klassiske Heechee Saga begynder i romanen *Gateway*. Det er den første bog i en serie på fem bøger, og den fortæller om Bob Broadheads oplevelser, dengang han for første gang kom til Gateway, og om hans problemer med at komme overens med sin på en gang lykkelige og umenneskelige skæbne. Frederik Pohl har en sjælden evne blandt science fiction-forfattere til at fortælle en spændingshistorie uden at tage chancer og samtidig skabe troværdige personer, som har rigeligt med egne konflikter at kæmpe med. *Gateway* er et godt eksempel på denne Pohl'ske teknik med at blande en svag understrøm af social medfølelse med veldrejet action.

Bob hedder egentlig Robinette, et fornavn han ikke bryder sig særlig meget om, fordi det ikke rigtig passer til hans maskuline image og bøsseforskrækkelse. I det hele taget er Bob lidt af en an-

tielt: Han er god til at drikke sig stangberuset, og desuden er han primært praktisk begavet. Han er en hidsigprop og har svært ved at koncentrere sig for længe ad gangen. Og så er han en bangebuks. Egenskaber man ikke umiddelbart skulle tro, man kunne holde ud over 300 sider, men det går forrygende nemt. Faktisk kommer man til at holde af manden.

Bob er vokset op i Wyomings tjærebelagte månelandskaber og deres stinkende olieminer. Arbejderne dør som fluer i de giftige skakter, og Bob ville også være endt dér, hvis ikke han en dag havde vundet førstepræmien i lotto. Så var det med at komme væk, og den største drøm for enhver lykkejæger som Bob var at komme til Gateway.

Gateway er en forladt rumstation fra en gammel og ukendt civilisation. Det siges at denne civilisation, hvis beboere kaldes Heechee, levede for over en halv million år siden på Venus, hvor de gravede dybe gange og skakter ned i planeten og byggede et højteknologisk og underjordisk samfund op. Til deres mange rumrejser brugte Heechee'erne asteroiden Gateway som base. På ydersiden af asteroiden dokker der omkring 1000 små rumskibe, som stadig kan flyve med overlyshastighed, hvorhen man ønsker. Problemet er dog, at heechee'ernes tekniske installationer er alt for avancerede til, at mennesker kan forstå dem. Heller ikke styre- og navigationssystemerne kan man gennemskue. Når først kursen er plottet ind og startknappen nede, er det det klogeste ikke at røre mere under resten af rejsen. Skibet finder selv vej, justerer for forhindringer undervejs og vender selv tilbage – hvis det altså vender tilbage og ikke bliver offer for supernovaer, sorte huller eller morderiske rumpirater.

De få mennesker, som finder noget at blive rige på, er vitterlig heldige. Missionerne er det rene russisk roulette. Man kan være heldig og finde noget gammelt Heecheeteknologi, som kan bruges til at hjælpe den efterhånden ødelagte jordklode, eller man kan blot risikere at finde ligegyldige nipsgenstande. Nogen vender tomhændede tilbage, sindsforvirrede eller udsultede. Andre igen vender døde og lemlæstede tilbage, og nogen gange skal man skrabe resterne af dem ud af skibets indre.

Det er dette gamblingshelvede Bob har valgt som sin chance for et bedre liv. Men da Bob møder de andre desperadoer på Gateway, mister han langsomt modet til at satse sit liv. Han udskyder det første togt gang på gang, altid med en undskyldning om, at han „venter på den helt rigtige tur.“ I mellemtiden går han til fester og arbejder som havearbejder i de kunstige frugtplantager i centrum af asteroiden. Først da Bob møder pigen Klara, og forholdet pludselig brister, fordi hun går i seng med en anden fyr, beslutter han sig til at flyve ud.

Uden held, selvfølgelig. Heller ikke anden gang bringer rejsen de ønskede rigdomme, og først da Klara kommer tilbage til ham, og de drager ud for tredje gang, sker der noget. Og bestemt ikke af det gode.

Frederik Pohl forsøgte at udvide science fiction-genrens fokusering på plottet med en social bevidsthed, som tager hovedpersonernes personlige problemer alvorligt. Med sine langt fra perfekte egenskaber er Bob en psykologisk interessant person, som dannes og modnes af sine erfaringer. Hans biseksuelle erfaringer, hans sociale deroute og forvirrede forelskelse gør Bob Broadhead til en af de få science fiction-antihelte, der findes, og som læser ved man aldrig, om det er hans undergang eller hans fremgang, man følger.

Pohl har skrevet mange romaner og har længe været aktiv i science fiction-miljøet ved at udgive antologier, tidsskrifter og skrive anmeldelser. Han var en central figur i en gruppe af science fiction-forfattere, som kaldte sig „The Futurians“, hvor blandt andre også Isaac Asimov og James Blish var medlem. Deres fokus på de sociale forhold i en given fremtidsverden var en vigtig videreudvikling af en primært teknikfikseret genre i 1950'ernes Amerika, og romanen *Rummets kræmmere* (1952), som Pohl skrev sammen med C.M. Kornbluth, blev en klassiker inden for socialkritisk science fiction.

#### Udvalgte værker:

*The Space Merchants* (sammen med C. M. Kornbluth), 1952

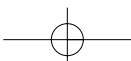
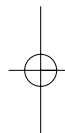
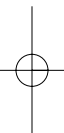
(da. *Rummets kræmmere*, 1969)

Pohl's Heechee Saga består af:

*Gateway*, 1977 (da. *Gateway*, 1984)

*Beyond the Blue Event Horizon*, 1980

*Heechee Rendezvous, 1984*  
*The Annals of the Heechee, 1987*  
*The Gateway Trip, 1990*



# Homo Cyberius

William Gibsons *Neuromantiker*

K R I S T I A N M Ø R K

Engang tilbage i begyndelsen af 80'erne, kom den amerikanske forfatterspire William (Ford) Gibson (1948-) slentrende forbi en spillehal. Nysgerrigt tittede han ind i halvmørket, hvor ludende skikkelser stod bøjet over glimtende videoskræme. Den flimrende fiktion spejlede de unge menneskers fortrukne ansigter, mens de trådte ud af virkeligheden og ind i computerens verden af binær kode. Med ét fik Gibson en god ide og styrtede hjem for at indlede romanen *Neuromantiker* med sætningen: „Himlen over havnen havde samme farve som et fjernsyn, indstillet på en død kanal“.

Manuskriptet blev hakket ind på en gammeldags elektrisk skrivemaskine, og førsteudgaven var en paperback trykt på den type groft, gråt papir, man mest forbinder med offentlige toiletter. Og Gibson, der hidtil i al ubemærkethed havde fået publiceret enkelte noveller i diverse science fiction-magasiner, kunne til sin udelte overraskelse se, hvordan bogen hurtigt tilkæmpede sig både hardback og hæder, så priser med tilhørende lovord hobede sig op på bagsiden. Som konsekvens udkom i 1986 opfølgeren *Count Zero*, og et par år efter fuldenndtes, hvad der i mellemtiden var vokset til en trilogi med *Mona Lisa Overdrive*.

Et referat af trilogiens omkring 900 sider kunne se sådan her ud: Det 21. århundrede er gået ind i sin anden halvdel, og gigantbyen kaldet „The Sprawl“ breder sig over USA, som en Bladerunner-by i tredje potens. Den fallerede hacker Case får under mystiske omstændigheder til opgave at bryde ind i familieimperiet Tessier-Ashpools rumstation for der at tiltvinge sig adgang til deres hoved-

computer. Hvad målet er, og hvem der står bag missionen er uklart, men efterhånden afsløres det, at den sindssyge 3Jane (Ashpools 2. datter 3. kloning) har skabt en KI (kunstig intelligens). For bedre at kunne kontrollere projektet har hun opdelt KI'en i to: Wintermute og Neuromantiker, og spærret dem inde i hver deres database. Cases opgave er at forene de to dele, så de ved samlet styrke kan bryde ud af harddiskens fængsel og trænge ind i det verdensomspændende computernetværk kaldet cyberspace. Det viser sig, at bagmanden er Wintermute selv, og forenet med Neuromantiker kopierer KI'en sig selv, hvorefter den begynder at infiltrere forskellige multinationale selskaber for at påvirke deres informationer efter egne interesser. Samtidig begynder de kunstige intelligenser at optræde som guder i cyberspace og bliver dyrket af en støt voksende voodoo-kult. Perspektivet i fortællingen skifter fra hackere over gadesamuraier til ludere og tilbage igen, men alle er de blot brikker i et gigantisk spil, styret af den voksende skare KI'ere, der på forskellig vis prøver at overtage Jorden og kontrollere dens udvikling.

Kritiske røster har sat spørgsmålstegn ved trilogiens litterære kvaliteter, og det kan ikke nægtes, at handlingen er krydret med melodrama og stænk af triviallitterær klodsethed. Men når bogen beskriver en fragmenteret og forvirrende fremtid, hvor det vrirler med „syvfunktions krafttilbagekoblings-manipulatorer“ og „displaydermatroder“, ægger det læselysten, at velprøvede handlingselementer som vold, sex og stoffer indgår i rigelige mængder. Det er kort sagt voldsomt spændende, når det gentagne gange demonstreres, at også paranoide personer kan blive forfulgt, og at kvinder med store bryster også kan være knaldgode til karate.

Ved hjælp af de velprøvede handlingselementer lykkes det Gibson at opbygge en genkendelig ramme for en romanstruktur, der ellers nemt kunne miste retning og sammenhæng. Romanerne er nemlig kendetegnet ved en springende og opbrudt stil, hvor flere handlingsforløb udspilles parallelt, samt et væld af mere eller mindre løsrevne parodier og betragtninger over nutidens trends og tendenser. Som for eksempel Sim stim (simuleret stimulation), en teknologi der har givet brugerne adgang til skuespilleres følelser, hvorefter millioner er blevet hooked på underholdning, og beskri-

velserne af hvordan transnationale firmaer har overtaget de vildtvoksende storbyer, hvor anarki blot er en del af de fleste menneskers hverdag.

Hele tiden aner man Gibsons genskrivning af skabermyten. Alt hvad 3Jane forsøgte var at udleve menneskets ældgamle drøm om at skabe intelligent liv i sit eget billede, om at blive gud. Det lykkes, og hun giver liv til „Neuromantiker“ og „Wintermute“. Men KI'en kan ikke tæmmes, og den overtager langsomt kontrollen med den computerverden, der i sidste instans styrer virkeligheden. På den måde vendes billedet, og det bliver klart, at 3Jane uforvarende har skabt fremtidens digitale gud, en styrende kraft der står bag alting.

Det er denne store fortælling om udskiftningen af mennesket med computeren som evolutionens endemål, og mange andre små og store fortællinger, der efterhånden danner en mosaik af en fragmenteret og flertydig virkelighed, hvor det er svært at overskue helheden, men altid spændende at dykke ned i detaljen.

Med *Neuromantiker* i 1984 fik en spirende undergenre af science fiction et hovedværk. Og med Gardner Dozois anmeldelse i Washington Post også et navn: „Cyberpunk“.

Ordets første led „cyber-“ kommer af kybernetik (på engelsk cybernetics), der er videnskaben om styringsprocesser og sammenhænge mellem information og uorden i biologiske, mekaniske og samfundsmæssige systemer. I Gibsons trilogi finder kybernetikken sit ekstreme udtryk i det kaotiske netværk af digitale informationer, der bærer navnet „cyberspace“.

Cyberspace kan bedst beskrives som en sammensmeltning af Virtual Reality og Internettet. Det er en computergenereret virkelighed, man kan træde ind i ved hjælp af en computer, der er tilsluttet hjernen via elektroder. Ligesom Internettet er cyberspaces primære formål opbevaring, udveksling og udvikling af information, men i stedet for tekst er store dele af datamængden repræsenteret ved forskellige typer af geometriske former. Alle verdens computere er tilsluttet dette system, som har dannet sin egen verden af kode, hvor de fysiske love er ophævet. Det er hackerens paradys. Men cyberspace er bestemt ikke et ufarligt sted. Alle virksomheder

har beskyttet deres information mod infiltrering, og alt efter forsvarssystemernes styrke kan et mislykket hackerforsøg resultere i alt fra svag hovedpine til permanent hjerneskade.

Gibsons trilogi får sin nerve gennem en vekselvirkning mellem de to verdener, cyberspace og virkeligheden. Det ene øjeblik følger man lejesoldaten Mollys kontante fremfærd i storbyjunglen. I næste sekund hvirvles man sammen med Case rundt blandt fluorescerende grafik og fordækte brugere i cyberspace på jagt efter informationer. Og gennem de to planers samspil skaber Gibson en roman, hvor handlingen drives fra den ene uventede hændelse til den anden.

I dag hvor alle er amatør-infonauter, og hvor enhver med respekt for sig selv har mindst én e-mailadresse og surfer på nettet jævnlige, er cyberspace en fast del af vores begrebsverden. Således bærer Gibsons romaner en del af æren for den måde, vi tænker på computergenereret virkelighed i dag, og nogle af ordene fra bøgerne er blevet indlemmet i fagsproget, ligesom enkelte af visionerne er blevet opstillet som fremtidige mål for forskningen. På den måde begyndte romanerne tidligt at forme informationssamfundet, og de fik et skær af profetier. Skabermyten rykkede et skridt tættere på virkeligheden, og Gibson fik kultstatus.

Endelsen „-punk“ i „cyberpunk“ henviser til undergenrens oprørske dimension. Ikke nok med at cyberpunkens repræsentanter klædte sig i spejlsolbriller og sort læder, de angreb også åbenlyst den etablerede science fiction. På kongresser og i blade slog de fast, at tiden var vokset fra koloniseringer af Mars eller følsomt filosofiske betragtninger over fremtidige samfund. Det var tid til nytænkning.

Undergrundsmusik, science fiction-traditionen, film og postmodernismens hovedværker udgjorde de vigtigste inspirationskilder for disse genrens sorte får, og resultatet blev skæve epos om individets muligheder i fremtidens teknologifikserede storbyfund. Dermed gav cyberpunkten hackere verden over ny identitet. Nu var de ikke længere bebumsede nørder med et overforbrug af dåsecola og matadormix, men derimod heroiske frihedskæmpere. Enere der, som Case og Count Zero, kæmpede mod systemets totalitære ens-



retning og ekspansion. Hacking overgik fra berigelseskriminalitet til ideologi, og diverse Robin Hood-lignende hackergrupper dukkede op og „befriede“ information på nettet. Alle havde de *Neuromantiker* liggende på natbordet – de computerkriminelle havde fået en bibel.

*Neuromantiker* er en tour de force i visioner og aversioner, hvor William Gibson fører virkeligheden et skridt videre, så fremtid og samtid blandes og bliver uadskillelige. Sammen med forfatteren Bruce Sterling introducerede han en række temaer, der efterhånden er blevet fast bestanddel i størstedelen af den moderne science fiction. Og alt imens kan man læne sig tilbage og nyde de funklen-de neonlys på technopolernes nattehimmel og de geometriske dataformer i cyberspace. Det er fremtiden.

#### Udvalgte værker:

*Neuromancer*, 1984 (da. *Neuromantiker*, 1989)

*Count Zero*, 1986 (da. *Count Zero*, 1993)

*Mona Lisa Overdrive*, 1988 (da. *Mona Lisa Overdrive*, 1993)

*Idoru*, 1996 (da. *Idoru*, 1998)

# Blodets slumrende intelligentsia

Greg Bears *Blood Music*

K R I S T I A N M Ø R K

Det er ikke så lang tid siden, at et skotsk får ved navn Dolly blev klonet. En kopi af livet blev skabt, mens videnskabelige og etiske diskussioner bølgede frem og tilbage i den vestlige verden, og endnu et kapitel blev føjet til historien om genmanipulation, skaberværk og fremtidens muligheder. I dag taler visionære videnskabsmænd om at dyrke organer i tanke fyldt med livgivende væsker, biokemikere forkynder, at DNA indeholder udødelighedens gåde, miljøaktivister taler om muterede organismers potentielle fare for menneskehedens fortsatte eksistens, og computerfantaster ser nanoteknologi og biologiske computere som løsningen på alle fremtidige kvaler og problemer. Fraktionerne er mange inden for dette emne, alle synes at have en mening om. Men tilbage i 1985, længe før fåret og kopimaskiner på genplan, tænkte den amerikanske science fiction-forfatter Greg(ory) (Dale) Bear (1951-) over bioteknologiens enorme muligheder og skrev romanen *Blood Music*.

Handlingen i bogen er i sin idé forbløffende enkel på trods af de mange indviklede passager om celleopbygning, kredsløb og kropsfunktioner. At tale om en egentlig hovedperson kan være svært, fordi fortællervinklen skifter flere gange i romanen, men det overordnede plot forløber nogenlunde som følger: Virgil Ulam er en nørdet videnskabsmand, der udfører frontforskning inden for biochips og molekylærbiologi. Efterhånden udvikler han sin egen teori kaldet biologik, og ved hjælp af den lykkes det ham at rekonstruere blodceller på en måde, så de efterhånden udviser svage tegn på intelligens. Med opfinderens ret navngiver han dem Noocyter.

Forskningen foregår halvt i hemmelighed og under ekstreme sikkerhedsforanstaltninger, og da Genetron afskediger Ulam på grund af en misundelig overordnet, vælger han at forsøge at smugle sit forsøg ud ved at sprøjte væsken med de intelligente celler ind i sin egen blodbane. Chancen for, at Noocyterne skulle kunne overleve, er minimal, og Ulam tænker ikke mere over sagen, indtil en række forandringer i hans fysik indtræffer. Forbedret syn, forøget sexuel kunnen og stærkere kropsbygning er blot de begyndende tegn på, at forsøget har overlevet og spredt sig i hans system. Noocyterne begynder snart at ændre andre celler i hans krop, og hurtigt opbygges et samfund med en art fælles bevidsthed. Gennem udforskning af hjernens neuroner opdager de verdenen uden for Ulams krop, og de begynder at kommunikere med ham for at opnå mest mulig information om dette makrokosmos. I starten er han fascineret af sit eget værk. Han taler med Noocyterne om deres samfund, værdier og virkelighed, men da han finder ud af grunden til deres videbegær, er det for sent. Cellerne har fuldstændigt overtaget både Ulams krop og tanker, og da de samtidig har udviklet evnen til at sprede sig til andre livsformer, er katastrofen uundgåelig.

Noocyterne koloniserer efterhånden alle livsformer på det amerikanske kontinent og omdanner den samlede biomasse til amorft plasma. Selvom individerne ikke selv har valgt at blive indlemmet i dette samfund, oplever de alle en enorm lykkefølelse. De er alle del af den samlede bevidsthed og alligevel sig selv. Hukommelse viser sig at være kemisk indkodet i specielle celler, og man har således mulighed for at gennemleve egne og andres minder og tanker, hvorpå nye tanker opstår på den baggrund og så videre. Men ifølge en noget uklar, pseudovidenskabelig teori kaldet „informati-  
onsmekanik“ – en blanding af informationsteori og kvantemekanik – kan cellerne ikke sprede sig yderligere, fordi mængden og tætheden af informationselementer ville blive så stor, at det ville genere huller i rumtiden. Derfor vælger den enorme plasmamasse at emigrere ud i verdensrummet for at blive et med universet. Tilbage ligger en øde verdensdel.

Hvis det hele lyder flippet, er det fordi det er det. *Blood Music* er en roman, der hele tiden er et skridt længere ude end læseren. Bedst

som man tror, at nu kan det hele umuligt blive mere underligt, bliver plottets skrue drejet endnu en halv omgang. Men det bør imidlertid ikke afskrække nogen fra at læse romanen, for der holdes hele tiden et rum fri til refleksion.

Til forskel fra mange andre science fiction-romaner handler *Blood Music* ikke om tiden efter apokalypsen, men om tiden før. Det er ikke fortællingen om, hvordan mennesket bygger et nyt og vidunderligt samfund op efter atomkrigen, eller beretningen om racens sejrige kolonisering af verdensrummet i en fjern rumalder. Og det ville være forkert at se *Blood Music* som en allegori over vores samfund spejlet i fremtidens forklarende fatamorgana, hvor miniatureudgaver af Frankensteins monster kaster deres dødbringende skygger i de få overlevendes blodbaner for atter en gang at slå fast, at der er ting, mennesket ikke bør rode med. Tværtimod foregår bogen i nutiden, hvor vi stadig går i cowboybukser og spiser på McDonald's, og derfor bliver den nærværende på trods af den ekstreme handling.

*Blood Music* er med andre ord noget så underligt som en science fiction-fortælling, der foregår lige nu, i dag og i morgen. En fortælling hvor genialitet og tilfældigheder smelter sammen og danner en ny indsigt som så mange gange før i menneskets historie – tænk bare på opdagelsen af penicillin og fotografiet. Og når denne viden føres videre ud i sin yderste konsekvens, er det ikke så meget en advarsel, som det er et eksperiment med den erkendelse, at viden skaben altid vil prøve at se, hvad der ligger bag den næste bjergtinde – og måske er det udødeligheden denne gang. Det er denne struktur, der giver romanen et umiskendeligt skær af „dr. Jekyll og mr. Hyde“ med alt hvad dertil hører af snigende uhygge og forvandlingsgru.

Samtidig er romanen et billede på den „globale landsby“, Greg Bear stod på grænsen til, da romanen udkom i 1985, hvor kimen til Internettet allerede var blevet lagt, og hvor verden blev hastigt mindre, mens data blev stadig vigtigere. At det dengang spæde informationssamfund i mellemtiden er vokset til en tidsalder og et paradigmeskift gør blot scenariet i *Blood Music* så meget mere nærværende. Noocyternes nye samfundsorden er, ligesom nutidens

„globale landsby“, kendetegnet ved at være opbygget som et komplekst netværk bestående af enorme mængder af autonomt tænkende enheder med hver deres indhold af information. Og fordi enhederne er forbundne på kryds og tværs, indgår de alle som funktioner i en række forskellige sammenhænge, der tilsammen udgør et organisk samfund af stor styrke. For hvordan kæmpe imod noget, der ikke har nogen synlig substans, men udgøres af vekslende netværk af informationer? Derfor spiller race, køn og social status heller ingen rolle i Bears vision om informationstidsalderens utopia, hvor alle borgere på en gang er en del af netværkets fælles bevidsthed og selvstændige individer. Det afgørende er, hvilke sammenhænge enheden indgår i. Hvad vi kender i dag fra chatgrupper og virtuel virkelighed føres hos Noocyterne ud i sin yderste konsekvens i et bevidsthedens slaraffenland, hvor grådighed og egoisme er blevet erstattet af fælles bevidsthed af informationer, der genererer et stærkt ønske om at virke for et fælles bedste.

Egentlig en smuk tanke. Problemet er bare, at ingen af USA's borgere bliver spurgt, om de vil være en del af Noocyternes samfund. Det er ikke muligt at takke nej til samhørighedens glæder, og mens de enkelte individer svømmer rundt i et lykosaligt overflow af information og fælles bevidsthed, bliver det fuldstændig umuligt at danne sig en idé om retning og mening. Den enkelte lader sig med andre ord kontrollere, men netop strukturen gør det umuligt at vide af hvem. Konsekvenserne er skræmmende, for det er ikke svært at se parallellerne til nutidens informationssamfund, og netop på grund af sin vedvarende fordrejning af „den globale landsbys“ kendetegn kammer handlingen (næsten) aldrig over, men forbliver nærværende.

*Blood Music* er en fantastisk fortælling, der – som svar på læserens på en gang overbærende og nervøse smil – pointerer, at det usandsynlige og det utænkelige bestemt ikke er det samme.

Udvalgte værker:

*Blood Music*, 1985

*Queen of Angels*, 1990

# Stjernetårer og formynderi

James Tiptree Juniors *Brightness Falls from the Air*

I D E H E J L S K O V

Science fiction står for mange som drengerøvenes og nørdernes åndelige legeplads. James Tiptree Junior (1915-87) har derfor vakt opmærksomhed med sine fantasifulde science fiction-beretninger, som kun tilsyneladende er en drengerøvs udfoldelsessteder. Først sent i Tiptrees berømmede karriere som science fiction-skribent fik anmeldere og fans at vide, at manden var en kvinde. James Tiptree hed i virkeligheden Alice Sheldon og havde været ansat i CIA. Cyberfeministerne har været vilde med Tiptrees bøger siden.

Man spørger uvægerligt sig selv, om Tiptree alias Alice Sheldon bruger sine erfaringer fra CIA i sine romaner. I *Brightness Falls from the Air* (1985) er der ganske vist ingen overstatslige sammensværgelser. Men bogen handler om kampen om, hvordan menneskene skal og kan gribe ind i de bevingede væsner, damianernes måde at leve og udvikle sig på: Skal damianerne fortsætte deres tilbagetrukne, afhængige naturalie- og traditionssamfund, skal de være genstande for barbarisk kapitalistisk udnyttelse, eller skal de udvikle sig til en selvforvaltende, udadvendt og pengebevidst kultur? Menneskene har sværest ved at lade damianerne udvikle sig uafhængigt af dem. De skal blande sig – ud fra griske eller selvforherligende motiver.

Dybest set er *Brightness Falls from the Air* en dramatisk fortælling om, hvordan menneskene nærmest finder det umuligt at opfatte andre kulturer og andre mennesker som væsensforskellige fra sig selv. Andre kulturer eller mennesker bliver genstand for eget begær, og vægrer de sig, bliver man utilfreds med dem. De er ikke selv-

stændige væsner, man forsøger at forstå og acceptere. CIA burde have lært det modsatte gennem sidste halvdel af det 20. århundrede, men de er desværre kun tilnærmelsesvis nået frem til en positiv holdning til fremmede kulturer ved væbnet indblanding i kupforsøg rundt omkring i verden og naturligvis ved Vietnamkrigen.

Lad os dykke ned i historien: En gang i fortiden har nogle griske mennesker fundet ud af, at man kan tjene styrtende med penge på de farvestrålende og smukke fuglevæsner på Damien. Damianerne udskiller en særlig vidunderlig og euforiserende væske, kaldet stjernetårer, når de udsættes for smerte. Altså blev der sat en hel industri i gang med tortur af damianerne og specielt af deres børn, da de elsker deres børn meget højt.

På det tidspunkt, hvor læseren træder ind i fortællingen, er dette en fjern fortid, som turister bliver fortalt om, når de på afstand får lov at besigtige de strålende fjervæsner, damianerne. For damianerne bliver naturligvis beskyttet af en lille gruppe mennesker. Hermed er scenen sat for en hurtig og følelsesladet handling.

To sammensværgelser er under opsejling: Den ene er et forsøg på at genoptage den profitable tortur af damianerne, og den anden er en hævnaktion mod en af de udstationerede; den øverstkommanderende, Cory, har i sin barndom skudt et ondsindet guddoms-væsen ned, og den sidste alien fra den kultur, der dyrkede denne guddom, er kommet for at dræbe hende.

Det starter farverigt og udvikler sig dramatisk og ondskabsfuldt. Nogle turister kommer til Damien for at se det sidste fantastiske lys fra en nu død stjerne. De udgør en farverig gruppe, bl.a. en trup af børnemediestjerner med deres forkælede og hysteriske leder, Zanneh, en haltende gammel læge, en lyskunstner og to mærkelige passagerer, Yule og Hiner, der vredt hævder at være sendt til den forkerte planet. På Damien tager tre udstationerede mennesker imod dem. To af dem, Cory og Kip, er et par, der elsker hinanden højt.

Handlingen bygges op i dagene op til og under stjernens sidste rejse hen over himmelhvælvingen. Stjernelyset synes at få det hele til at accelerere og giver den farverige handling et surrealt skær. Zanneh og hans stjernehold optager en pornofilm i lyset fra stjernen, fordi det skulle have en særligt erotisk virkning. Alt imens det-

te sker, samler tre pengegriske mænd, den haltende gamle læge, Yule og Hiner, trådene i deres spind for at få vristet de dyrebare dråber fra Damiens smukke beboere.

Selvom vi ret tidligt finder ud af, at de tre mænd måske har skumle planer – fordi Zanneh har empatiske evner – får vi kun langsomt bekræftet Zannehs fornemmelser. Det mest overraskende er, at en anden plan går på tværs af sammensværgelsen. Det viser sig, at lyskunstneren er en alien fra en nu uddød planet, og at den øverstbefalende på stationen, Cory, har været med til at skyde deres levende guddom i stumper og stykker. Alienen er kommet for at tage hævn og sætter en kunstig ældningsproces i gang i hende, så hun ældes på ganske kort tid.

Der sker noget interessant med damianerne efter det gentagne og endeligt nedkæmpede forsøg på overgreb. Og med Cory. Men allermost med Kip.

I starten er damianerne sky, lader sig reserveret beskue af menneskene, som kommer på besøg, og lader sig i det hele taget beskytte af de mennesker, der er på Damien. Da historien er ved at slutte, er en af damianernes børn døde. Damianerne henvender sig til menneskene, ikke sky, men krævende. De vil have mere viden, de vil have penge for at blive betragtet, de vil have, at menneskene tager bort, og ikke mindst, de vil selv udvinde stjernetårer og tjene penge på det. Hvordan de vil gøre det uden at udsætte hinanden for tvungen smerte, får vi ikke at vide. Der antydes en mere destruktiv udvikling i det ellers harmoniske damianske fællesskab.

Vi får altså indtrykket af en kultur, der har udviklet sig fra at være passive ofre til at være selvforvaltende og bevidste, men også markant påvirkede af menneskenes kapitalistiske kultur. Damianerne, der før levede i en statisk kultur med naturalieudveksling og uden penge, vil nu til at tjene penge på deres egne forunderlige undersøgelser. De vil vide mere om menneskenes kultur og om deres teknologi.

Diskussionen af vekselvirkningen eller kampen mellem teknologisk-kapitalistiske kulturer og nogle kulturer, der hverken har teknologi eller kapitalisme, foregår i megen science fiction. Det, der adskiller Tiptrees fremstilling fra de andres, er måske ikke nuan-



cerne i skildringen af kulturerne. Tiptrees skildring er medrivende, fordi vi får indblik i nogle farverige personers tanker – hun skifter synsvinkel mange gange – og fordi hun har sans for den visuelle skildring af såvel stjernelyset som de smukke farvestrålende damianere.

Det er værd at bemærke, at de anderledes væsner aldrig får synsvinklen. De forbliver skønne fremmede væsner og derfor lidt fjerne. Til gengæld bliver en hovedperson som Cory meget nærværende til sidst, hvor hendes ældningsproces skildres indefra i et snublende sprog. Hun oplever i sin pludselige ældning en skrækindjagende fremmedhed fra sin elskede, Kip, der næsten ikke kan holde ud at se på hende, når hendes ungdom langsomt og entydigt forvandler sig til krum ryg, indfaldne, rynkede kinder og glem-somhed.

Man kan opfatte hendes ældning som en fremmedgørende virkning, der minder om damianernes, en slags næriagttagelse af, hvordan ændringer i de givne magtforhold påvirker mennesker. Kip reagerer afvisende over for begge. Han oplever damianernes krav og ændrede indstilling som et forræderi. Han oplever det, som om Cory svigter ham, selvom det er ham, der forråder hende i sit voksende ubehag ved hendes fysiske ændringer.

Corys ældning er naturligvis en udefrakommende ting. Men det er damianernes ændrede holdning i virkeligheden også. Nu er de blevet udsat for så mange overgreb, at de må reagere. Selvom det er Cory, der dør, og selvom det er damianerne, der er blevet udsat for overgreb, og som må opleve, at deres kultur må dø, for at de kan blive selvforvaltende i forhold til menneskene, føler Kip sig forrådt.

Menneskenes reaktion på ændringer i magtforhold skildres af Tiptree som tragiske og uhyrlige. Man kan kun gætte på, om Tiptree er kulturpessimist, eller om hun håbede, at vi ville udvikle vores forståelse af det fremmede, hvad enten det er i form af en anden kultur eller blot er i et andet menneske, vi elsker.

Udvalgte værker

*Brightness Falls from the Air*, 1985

# På tommelfingeren gennem tilfældigheden

Douglas Adams' *Håndbog for vakse galakseblaffere*

K R I S T I A N M Ø R K

I mudderet foran sit hus ligger Arthur Dent. Det er ikke noget specielt pænt hus, men det er hans. Og med sin tilsølede krop forhindrer han den gule bulldozer i at påbegynde nedrivningen, der skal give plads til en afkørselsrampe fra motorvejen. Imens prøver den halvfede L. Prosser febrilsk at tale Dent til fornuft. Prosser er uden at vide det direkte efterkommer af Djenghis Khan og plages af voldsomme visioner af brændende byer og lystfuld vold. Han informerer Dent om, at sidste frist for indsigelser er overskredet for længst, og det faktum, at Dent ikke er blevet informeret om planerne, ændrer intet. I det samme kommer Dents ven Ford Prefect forbi. Ford Prefect er et rumvæsen, der ankom til planeten 15 år tidligere, men mangelfuldt forarbejde gjorde, at han antog bilen for den dominerende livsform på Jorden, og navnet Ford Prefect virkede passende anonymt. Ved ankomsten indså han efterhånden sin fejl og valgte i stedet at forklæde sig som arbejdsløs, alkoholiseret skuespiller, men navnet blev hængende.

I virkeligheden er Ford Prefect researcher for *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy*, et enormt værk der indeholder nyttige informationer om galaksens planeter. Ved hjælp af et trick han lærte gennem utallige drukspil på rumhavnen ved stjernen Orian Beta, lykkes det Prefect at overtale Dent til et besøg på den nærmeste bar, mens Prosser forvirret indtager pladsen i mudderet foran bulldozeren. Nede på pubben kan Ford Prefect afsløre for Dent, at Jorden er ved at gå under, og tre minutter efter ankommer en horde Vogon-

rumskibe til Jorden. Fra højtalere informerer de verdens befolkning om, at planerne for den hyperspatiale ekspresrute nu har været til offentlig skue på planeten Alpha Centauri i 50 jord-år, og da ingen har gjort indsigelser, vil en total tilintetgørelse af planeten finde sted i løbet af de næste to minutter. Jorden bliver efterfølgende sprængt i luften og eneste menneskelige overlevende er Arthur Dent, der takket være Ford Prefect undslipper døden, og sammen begynder de to en rejse gennem galaksen, kun udstyret med blaffere-rens vigtigste hjælpemiddel ifølge Prefect: Håndklædet. Og det er bare den spæde begyndelse på Douglas (Noel) Adams' (1952-) rablende rumkomedie *The Hitch Hiker's Guide to the Galaxy*.

Adams fik ideen til fortællingen, da han en aften lå halvfuld på en mark i Østrig, som var den foreløbige endestation for en blaffertur gennem Europa. Med sig havde han en kopi af rejsehåndbogen *The Hitchhiker's Guide to Europa*, og som han lå der og kiggede på stjernerne slog det ham, at nogen burde skrive en blafferguide til stjernerne. Seks år senere blev denne hændelse til historierne om Arthur Dents oplevelser på rejse gennem galaksen.

Fortællingen om Arthur Dent har en lige så indviklet udgivelsehistorie som handling. Den startede oprindeligt som et radio-show på BBC den 8. marts, 1978 kl. 22.30. Herefter fulgte 5 shows, eller „anfald“ som de blev kaldt, og en juleepisode, der ikke handlede om jul. I efteråret 1979 udkom en bog, der var en gennemgribende omskrivning af de første 4 anfald, og cirka samtidig udkom en plade med genindspilninger af alle showene tilført ny musik. Senere fulgte endnu 6 anfald, der også udkom som bearbejdet pladeversion, samt en bog der var bygget over udvalgte dele af show 7, 8, 9, 10, 11, 12, 5 og 6 i nævnte rækkefølge, og herefter udkom endnu to bøger uden tilknytning til tidligere radioshow. De første tre bøger blev samlet i 1984 som *The Hitchhiker's Trilogy*, og alle fire bøger udkom som *The Hitch Hiker's Guide to the Galaxy: A trilogy in Four Parts* i 1986. Da Adams senere skrev to tillæg til handlingen, udkom samlingerne *The More than Complete Hitchhiker's Guide* i 1987 og *The Ultimate Hitchhiker's Guide* i 1992. Og for at det ikke skal være løgn bidrager Adams yderligere til den almindelige forvirring med en tv-serie baseret på radioprogrammerne, en

spillefilm baseret på bøgerne og et computerspil ikke baseret på noget, alle med titlen *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy*.

De forskellige medier og fortløbende udgaver har resulteret i, at værket er forblevet nærværende op gennem 80'erne, hvor det har fastcementeret sin position som et af den humoristiske science fictions storværker. Adams er en stor beundrer af Monthy Python, og i fortællingen om Arthur Dent genfinder man den berømte gruppes teknik med store mængder af crazy-komik og en lang række stærkt excentriske karakterer. Og ligesom sit forbillede er *The Hitchhiker's Guide* både elsket og hadet.

Bedrevidende, røvirriterende elevatorer, der ved, hvor man skal hen; en paranoid androide som keder sig på grund af altings forudsigelighed; rumskibe der med udgangspunkt i usandsynlighedsfysikken flyver med simuleringer af italieneres skænderier som brændstof, eller Jorden som en kæmpe biologisk computer konstrueret med det formål at regne livets mening ud, blot for at blive destrueret sekunder før resultatet er klart. Enten synes man, det er urkomisk, eller også er det bare for fjollet. Men der er mere i Adams bøger end latterkramper og pudsigheder.

Fordi det meste science fiction også er en kommentar til sin samtid, er satire hyppigt forekommende i genren. Det gælder for eksempel Stanislaw Lems ætsende portræt af det kommunistiske samfund i *Cyberiad* og Frederik Pohls *The Merchants' War* med sit bud på reklamernes fremtidige betydning. Også *The Hitchhiker's Guide* indeholder en satirisk understrøm, der bliver tydeligere efterhånden som historien skrider frem. Gennem sine eventyr tværs over galaksen møder Arthur Dent forskellige udtryk for menneskets stræben og drømme, der alle fremstilles som konsekvenser af en udvikling, som i sin essens er ligegyldig og latterlig. Og hver gang Arthur Dent forsøger at anskue de stadig mere usandsynlige hændelser fra en logisk vinkel, må han erkende, at der ingen mening er i galskaben, og at tilfældighedernes spil råder med uindskrænket magt.

Denne form for irrationalisme er et tilbagevendende træk i værket. Manglen på substans bliver gradvis mere gennemtrængende, og med den gennemsyrende satire bliver latterens vrangside tyde-

lig i form af et stænk af frygt: Er det virkelig det hele? Er der intet under overfladen? Og Adams synes at svare: Nej, det er der ikke, men det er vel også lige meget, hvis du flyder med strømmen og nyder udsigten. Som en understregning af dette tema er titlen på sidste bind i serien, *Mostly Harmless*, også den stærkt redigerede udgave af Ford Prefects alenlange feltrapport om Jorden. „Hovedsageligt uskadelig“ er således de eneste informationer om planeten til rådighed for den interstellare blaffer. Oprindeligt stod der blot „uskadelig“, men rapporten må alligevel have gjort indtryk.

Den gennemgående mangel på sammenhæng opstår også på grund fortællingens knudrede tilblivelse og udvikling. *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy* er bygget op som små spøjse episoder, der kun kædes nødtørftigt sammen, og handlingen bliver derfor stadig mere forgrenet og uigennemskuelig. Samtidig modsiger Adams i stigende grad sig selv efterhånden som diverse versioner og tilføjelser gør det umuligt at finde den røde tråd i de utallige grinagtige begivenheder. Alligevel er det, som om alt i historien foregår med en slags indre nødvendighed. I fysikken dækker ordet „entropi“ over den uorden der hersker i et system. På samme måde bliver *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy* fortællingen om historiens entropi i form af tilfældigheder og usandsynligheder som et bagvedliggende princip. Og netop dette forhold udgør selvfølgelig den perfekte grobund for alskens morsomme og syrede begivenheder.

Få har ført den humoristiske science fiction ud i samme ekstremer som Douglas Adams, og synes man godt om Monthly Python, vil man også kunne lide den helt igennem vanvittige *Hitchhiker's Guide to the Galaxy*.

#### Udvalgte værker:

*The Hitch Hiker's Guide to the Galaxy*, 1986 (da. *Håndbog for vakse galakseblaffere*, 1992).

# Kanten af Kulturen

Iain M. Banks' krønike om Kulturen

K R I S T I A N M Ø R K

Forestil dig en civilisation med 30 trillioner indbyggere, fordelt på tusinder af planeter, asteroider, rumstationer og kilometerlange intelligente rumskibe. En civilisation, der virkeliggør ideen om den fuldstændige socialisme gennem automatisering af enhver form for arbejde og deraf følgende afskaffelse af begreber som penge, arbejderklasse og kapitalister. Hvor mennesker og kunstige intelligenser lever i fredelig sameksistens, holdt sammen af de åbenlyse fordele ved at være del af det højteknologiske fællesskab. Med personlig frihed og fysiske betingelser til at udleve stort set enhver form for drøm, det være sig genetiske forandringer såsom kønskifte eller forlystelser eller et luksusruise tværs gennem solsystemer. Et vidtstrakt paradys hvor måske ikke alle er lykkelige, men hvor alle har de bedst tænkelige betingelser for at blive det. En sådan civilisation er udgangspunktet for den skotske forfatter Iain M(enzie)s Banks' (1954-) science fiction-krøniker om Kulturen.

I en række romaner beskriver Banks forskellige aspekter af Kulturens opbygning, befolkning og filosofi. Det er et ubegrænset slaraffenland som man kun sjældent ser det i science fiction. Men som Arthur C. Clarke en gang skrev: „Utopias aviser ville være kedelige“, og romanerne sikkert have været at sammenligne med utopias potensløse presse, hvis ikke Banks havde sørget for at hensætte handlingen til Kulturens randområder.

En fraktion af Kulturen går under navnet Kontakt og består af en mængde superintelligente rumskibe og mennesker, der håndterer kontakten med Mælkevejens andre – og altid laverestående – civi-

lisationer. Kontakts formål er ikke imperialistisk, men derimod at hjælpe andre til at udvikle deres potentiale. Det er mødet mellem Kulturen og disse civilisationer, der giver romanerne deres drive og handling, for sammenstødet mellem feudale imperier og Kulturen byder på en mængde problemer og konflikter. Men man må endelig ikke tro, at Iain M. Banks' romaner fortaber sig i overordnede eller vage betragtninger.

Tværtimod er romanerne altid struktureret omkring konkrete personer og hændelser. Således er fortælleren i den første roman om Kulturen, *Consider Phlebas* (1987), en lejesoldat der har valgt den forkerte side og kæmper mod Kulturen. Hans desperate kamp for et imperium, der er dømt til nederlag, får en ironisk og sørgelig undertone, fordi den udstiller de åbenlyse mangler ved den hierarkiske, kapitalistiske styreform, men samtidig demonstrerer Kulturens altkvælende karakter. Det samme emne bliver behandlet i *The Player of Games* (1988), hvor Kontakt sender storspilleren Gurgeh til Azad-imperiet, der opbygger deres samfundsstruktur på baggrund af et indviklet tredimensionelt spil. Gurgeh bliver på en gang fascineret og skræmt af den brutale, men også livsbekræftende civilisation, og romanen udvikler sig både til et psykologisk portræt og en dødspændende tvekamp på spillebrættet. Og også den sene roman i serien, *Excession* (1996), handler blandt meget andet om det rebelske sinds problemer med at tilpasse sig i Kulturens eventyrland.

Som modsætning til de forskellige hovedpersoners erfaringer står rumskibenes planlægning og samtaler. For selvom de kunstige intelligenser alle arbejder hen imod samme mål, er de ikke altid enige om midlerne, og diskussioner og intriger blandt Kulturens ledere udgør et taktisk plan i romanerne. Således er dele af *Excession* bygget op som transskriptioner af samtaler mellem rumskibene, og sammenhængen i det indviklede plot bliver efterhånden tydelig gennem alliancer, finter og forhandlinger. Samspillet mellem rumskibenes strategiske overvejelser og karakterernes konkrete og ofte forvirrede møde med fremmedartede kulturer gør bøgerne både eftertænksomme og handlingsmættede. Og hele tiden bibeholdes en dobbeltsidet samfundskritik. På den ene side udstilles den ene ci-

vilisation efter den anden som barbarisk og utidssvarende i forhold til Kulturens altfavnende humanisme. På den anden side har romanernes skiftende hovedpersoner i stigende grad svært ved at indgå i Kulturens fællesskab, hvor der er plads til alle, og derfor på sin vis til ingen.

En medvirkende faktor til romanernes succes er Banks' stilsikre sprog og underspillede humor. Som for eksempel beskrivelsen af det excentriske rumskib *Sleeper Service*, der tilbyder mennesker at blive frosset ned for at opleve senere tidsaldrer, og derefter fordriver tiden med at arrangere de store menneskemasser i realistiske gengivelser af berømte slagscener fra verdenshistorien. Eller macho-kulturen *Afront*, der i overdreven grad dyrker mandens basale værdier i form af druk, promiskuitet og aggressivitet. Blandt andet er en afart af squash, hvor specielt fremavlede fugle udgør bolden, en yndet motionsform, og fester med selskabslege i form af harpunerer af nabobordets mad er en hyppigt tilbagevendende begivenhed.

Iderigdommen, sproget og humoren gør, at Banks' romaner om Kulturen er en nydelse at læse. Og det er forfriskende at være vidne til en seriøs nytænkning af historien om et galaktisk imperium, der ellers er blevet fortalt af etablerede forfattere som Isaac Asimov og Frank Herbert.

Iain Banks skriver ikke kun science fiction. Han er også en anerkendt forfatter af mainstream-litteratur og skelner mellem de to spor i sit forfatterskab ved at indføje sit mellemnavn på science fiction-romanerne, der således bliver udgivet med Iain M. Banks som forfatter. Efter hans eget udsagn skyldes denne skelnen et krav fra familien om også at få denne gren repræsenteret, og Banks har senere fortrudt opdelingen af forfatterskabet på denne måde. Alligevel er M'et en god hjælp at have, hvis man som science fiction-fan gerne vil begive sig ind i Kulturens univers.

Krønikerne om Kulturen hører måske ikke til den mest dybsindige gren af science fiction. Til gengæld byder de på et sandt overskud af skæve ideer og spændende indfald, der blandes med overvejelser over vores egen civilisations styrker og svagheder. Bøgerne ligger i en gråzone mellem den platte space operas ånd-



løse erobringer af universet og den seriøse science fictions samfundsanalyser. Derfor er de svære at lægge fra sig, når man først er begyndt og umulige at få ud af hovedet, når man er færdig.

Udvalgte værker:

Krøniken om kulturen

*Consider Phlebas*, 1987

*The Player of Games*, 1988 (da. *Spilleren*, 1991)

*State of the art*, 1989

*Excession*, 1996

# En ny død

Dan Simmons' Hyperion-serie

I D E H E J L S K O V

Dan Simmons (1948-) er et af de store navne inden for nyere science fiction, og firebindsværket om planeten Hyperion har gjort ham særdeles berømt i den vestlige science fiction-verden. I tetralogien om Hyperion samler Dan Simmons mange af science fiction-genrens store temaer og bringer dem til ny udfoldelse. Hans storværk har både hæsblæsende action, bærer præg af taktisk og politisk tænkning og har en fantastisk historie at hænge det hele op på. Det er ikke for ingenting, at Dan Simmons i mange år har undervist superintelligente børn.

I de fire bind spekulerer Dan Simmons over historie, religion, politiske magtforhold og menneskelige følelser. Det gør han ved at sætte en fortælling om en kvindelig messias i værk i en fjern fremtid (omkring år 3000) med anderledes politiske og religiøse magtforhold. Messias-figuren, Aenea, der skal redde menneskeheden, er ikke blot noget så forunderligt som en lille pige, hun har også magiske kræfter og kan bevæge sig rundt i universet efter forgodtbeholdende. Tilmed var hendes far en blanding af menneske og kunstig intelligens med dele af den historiske digterpersonlighed John Keats fra engelsk romantik. Der trækkes i det hele taget på klassiske myter og kultur. Således henviser Aeneas navn naturligvis til Roms stamfader, Aeneas, og den katolske magt, der optræder i de to sidste bind, Paxen, er også en henvisning til forestillingen om et romersk stortrige. Ligesom Hyperion er titlen på en digtsamling af Keats.

De fire bind hører sammen to og to. De to første handler om forudsætningerne for, at Den Der Lærer, alias den ny Messias, alias

Aenea, kan komme til at virke. I de to første bind fortæller syv mennesker deres historie. De er blevet udvalgt til en pilgrimsfærd til noget, der kaldes tidsgravene, som kan flytte menneskene rundt i tiden. Det er blevet spået, at både de syv pilgrimme og tidsgravene vil få afgørende betydning for menneskehedens fremtid. En af pilgrimmene er Aeneas mor, der fortæller om undfangelsen af Aenea. En anden pilgrim har fundet et middel til udødelighed. Disse to pilgrimme udgør hver en modpol i den fremtid, der følger i de to sidste bind og to hundrede år senere.

I de to sidste bind er alle, der er medlem af den militære og katolske overmagt, Paxen, udødelige, og det er de fleste mennesker i det imperium, der har bredt sig over tusindvis af planeter. De er konverterede til den særlige katolske tro, Paxen, og har fået en organisme i kroppen, kaldet krydsformen, der genskaber kroppen, hver gang noget bliver ødelagt på den. Men organismen, der genskaber livet, er forbundet med en stor kunstig intelligens, der kan udsætte mennesket for ulidelig smerte og derfor har magten over det. Den kunstige intelligens har udviklet krydsformen og kan ved hjælp af den sende stråler af smerte gennem alle 'konverterede' eller udødelige menneskers kroppe.

Denne fremtid dukker Aenea op i. Hun skal hjælpe menneskene ud af deres vildfarelse, altså ud af deres tro på egen udødelighed. Hun kan som den eneste fjerne organismen, der gør menneskene udødelige, for når man drikker en dråbe af hendes blod, forsvinder udødelighedsorganismen, krydsformen. Paul Endymion, som lægger navn til de to sidste bind, er blevet sat til at beskytte hende og senere til at føre hendes 'blod' videre.

Aenea gennemlever Kristi lidelseshistorie med nye og voldsomme perspektiver for menneskeheden. Under konstant forfølgelse af den ny katolske og militære overmagt, Paxen, opbygger hun en stor menighed, hvor 'disciplene' ikke blot bliver dødelige af at drikke hendes blod, når de har drukket, er de også i stand til at høre og fornemme alle andre menneskers følelser og tanker, og i en langt senere fase kan de bevæge sig og andre gennem rummet ved tankens kraft. Mennesker, der har drukket hendes blod, kan viderebringe budskabet og evnen ved at lade andre drikke deres blod. Denne ud-

videde form for telepati betyder, at alle de millioner af mennesker, der har Aeneas blod i sig, oplever hendes tortur og endelige død, som var det på deres egen krop. Men de mærker også bødlernes ondskab og hævntørst over for det for dem uforståelige væsen, Aeneas.

Dan Simmons har sat scenen for et stærkt tema i science fiction, nemlig menneskets ønske om udødelighed, og hvad det kan medføre. Dette ønske kan misbruges og bliver det. Store konkurrerende magter træder ud og ind af billedet. Samtidig får Simmons reflekteret over, hvordan mennesket opbygger og nedbryder kulturer og magtstrukturer, for i de to første bind hersker en anden magt end Paxen, nemlig en demokratisk styreform, som kun kan opretholdes, så længe det såkaldte verdensvæv fungerer. Verdensvævet er et kommunikations- og transportmiddel, der betyder, at mennesker kan flytte sig gennem tid og rum på ingen tid. Dette væv bliver destrueret i en krig mod en ikke-menneskelig magt. Efter verdensvævet nedbrydning vinder Paxens autoritære magt langsomt frem.

Yderligere er Dan Simmons optaget af at sætte læserens refleksion i gang. Læseren er på opdagelse, får ikke serveret løsningerne, men må selv fundere over, hvordan tingene hænger sammen. Gang på gang overrumpler læseren og får nye elementer i et totalbillede, der først står færdig på sidste side i bind fire. Måden Simmons bygger denne refleksion op på er elegant. Ganske vist benytter han sig af den type erkendelseskred, som Isaac Asimov er så kendt for. Just som man tror, man ved, hvem der styrer begivenhedernes gang, får man nye oplysninger, der henleder opmærksomheden på en anden magt eller magtstruktur. Hos Simmons viser det sig, at de kunstige intelligenser styrer mere, end man kan forestille sig. Den enkelte magt, som nu de kunstige intelligenser, er imidlertid yderst splittede, har ikke blot ét mål. Hos Asimov viser det sig, at magten er enklere og mere centraliseret, end man først troede. Hos Simmons slutter man med et komplekst og bevægeligt billede af magtstrukturerne.

Ligesom Dan Simmons' forestilling om magt er mere kompleks og bevægelig end Asimovs, er fortælleteknikken hos Dan Simmons også mere fleksibel. Der er ikke som hos Asimov tale om, at en del-

vis alvidende tredjepersons fortæller langsomt indvier læseren i mere og mere viden. Forskellige personer med forskellige synsvinkler på begivenhederne og med forskellig viden fortæller på skift. I de to første bind fortæller de syv pilgrimme hver deres historie i hver deres individuelle sprog, der afspejler deres meget forskellige personligheder. I de to sidste bind er Paul Endymion den dødsdømte jeg-fortæller, som sidder i en selvdestruerende celle i kredsløb om en ubeboet verden og venter på sin henrettelse. Imens skriver han om sine oplevelser med Den Der Lærer, Aenea, og om, hvordan han er endt i dødscellen. Han fortæller til tider, som om han var inde i hovedet på forfølgerne, hvad han jo også er, i kraft af at han har drukket en dråbe af Aeneas blod. Det giver en uhyre spændende fortællestruktur. For man får et komplekst billede af begivenhederne og venter samtidig spændt på at få forklaret, hvordan Paul Endymion er endt i dødscellen, og hvor han kender alle de andres tanker fra, for slet ikke at nævne, hvorledes det skulle kunne lykkes ham at undslippe døden.

Skulle man uddrage en lære af dette værk, ville det enkle og alligevel komplicerede budskab være, at al overmagt korrumpere, enhver magt er i konkurrence med en anden, og kun det at føle andres smerte kan få væsner til at lade være med at udsætte andre for smerte. Man kunne også sige, at bogen skildrer, hvordan kærlighed kan ændre alt og fortrænge ethvert magtmisbrug, ganske som man ser det i nye science fiction-film som *Det femte Element* og *Matrix*, hvor der også optræder frelsende messias-figurer. Men telepatien og det at føle andres smerte er det skelsættende og originale middel hos Dan Simmons. Der er altså ikke kun tale om kærlighed, men snarere om en medfølelse, der strækker sig til ens værste fjende.

#### Udvalgte værker:

*Hyperion*, 1989 (da. *Hyperion*, 1997)

*The Fall of Hyperion*, 1990 (da. *Hyperions fald*, 1998)

*Endymion*, 1996 (da. *Endymion*, 1998)

*The Rise of Endymion*, 1997 (da. *Endymions sejr*, 1999).

# I storbyens og drømmenes virtuelle opiumtåger

Jeff Noons *Vurt*

I D E H E J L S K O V

*Vurt* er Jeff Noons (1957-) første roman. Det er en roman, der i sin moderne råhed påkalder sig opmærksomhed. I *Vurt* skildrer Jeff Noon en forfalden storbyverden, hvor de fleste lever et surrealt liv i statsinstitutionaliseret stofmisbrug, og hvor vejen ud kun kan gå gennem overskridelsen af tabuer og af grænsen mellem virkelighed og virtualitet, Vurtland.

Det er en ganske opbrudt fortællestruktur, der møder læseren. Kun langsomt danner man sig et billede af, hvad plottet går ud på, for det er på én gang enkelt og sammensat. Den enkle handling er, at jeg-fortælleren Stephen mister sin søster til Vurtland, kæmper for at få hende ud, opnår det, og selv må forsvinde ind i Vurtland.

Den komplicerede er, at han undervejs opnår forståelse for et komplekst system. Hans liv ændrer sig fra at have en computerspilagtigt handling med en endeløs række af konflikter mellem hans småkriminelle ungdomsgruppe og politiet og en endeløs række af besøg i det afhængighedsskabende og tvangsprægede Vurtland til at blive en målrettet søgen efter søsteren og indsigt i, og dermed en vis form for indflydelse på det liv, han lever.

Det, der har sat handlingen i gang er, at Stephen har dyrket blodskam med sin søster, Desdemona, og at hun nu er forsvundet ind i Vurtland. Stephen er forelsket i søsteren og er syg efter at få hende tilbage. Han lever i en gruppe af unge rodløse og fortabte sjæle, en ungdomsbande, som forsøger at hjælpe Stephen med at få søsteren ud.

Bogen fremstiller, hvordan Stephen lærer at udnytte sin evne til at overskride grænsen mellem virkeligheden og det, der kaldes Vurt, en virtuel, drømmeagtig narkotikumvirkelighed. Evnen er opstået som et indirekte resultat af blodskammen med søsteren. For just som de har elsket, dukker en virtuel slange op, som bider Stephen og derved giver ham noget af det virtuelle blod, der gør overskridelsen til Vurtland mulig. Blodskam og overskridelse, straf, skyld og udnyttelse af det virtuelle rum er bogens såvel som Stephens omdrejningsakse.

Yderligere lægger bogen op til en kritisk skildring af en stat, der har gjort det til sin opgave at passivisere befolkningen med præfabrikerede fjer, man stikker i halsen. Når først fjeren er stukket i halsen, ruller filmen, som man indgår i enten alene eller sammen med dem, man deler fjeren med. Det er altså en slags interaktiv film, der befinder sig i fjerene. Samtidig udgør fjerene et afhængighedsskabende statsinstitutionaliseret stof. Vi befinder os ikke på en fjern planet, men i et forfaldent og surrealt storbylandskab i Manchester. I et stof- og ungdomsmiljø.

Jeff Noon benytter en dag-til-dag skildring af begivenhederne, om intrigerne i ungdomsgruppen, om deres voldsomme besøg i Vurtland, hvor uhyggelige surreale visioner udspiller sig, og om hvordan robocop-damen Murdoch hele tiden er efter dem. Indimellem disse 'hverdagsskildringer' med rå og slangpræget ungdomssprog er der korte indslag fra Spilkatten i Vurtland, der både gør reklame for vurtfjerene og skildrer reglerne i Vurtland.

De præfabrikerede fjer har forskellige farver og skaber forbindelse til forskellige 'rum' i den virtuelle virkelighed. Pink er porno, blå er drømme, sølvfarvede fjer giver adgang til styresystemerne, til det niveau hvorfra fjerene filmes. De sorte fjer er ulovlige fjer, der giver ømhed og smerte. De gule fjer er meget farlige og ulovlige, de giver erkendelse på et livstruende niveau. Alle fjerene undtagen de gule giver mulighed for, at man kan komme ud ved en viljesakt.

Livet i den småkriminelle bande, der jagter rundt i byen for at få dagens fix – en god fjer – er enkelt og deprimerende. Af en eller anden årsag forser en politibetjent sig på dem og forfølger dem. Hun

får til sidst gjort kål på mange af dem. Men Stephen overlever. Ellers kunne han heller ikke fortælle historien, hvad han gør i et tilbageblik tyve år senere.

Stephen finder ud af, at han af egen vilje kan bevæge sig op på de højere og styrende niveauer i Vurtland. Da først han har fået fat i en gul fjer, kan han få søsteren ud. Der er bare det ved Vurt, at man altid må udveksle med det. Hvis man vil have noget ud af Vurt, må man indlevere noget andet af lige så høj værdi. Derfor må Stephen selv forblive i Vurtland. Vurtland er ikke risikofrit, men kan give smertefulde erfaringer. Det er fra Vurtland Stephen skriver, en evighedsfange, dømt til højst at kunne dukke op som skygge i den virkelige verden, hvor de andre ældes og dør, og han forbliver en evigt ung skygge.

Stephen er en lidt fortabt moderne gralshelt, der langsomt bliver klogere på Vurtlands opbygning og dermed på samfundets og livets gåder. Han bevæger sig hele tiden op på nye niveauer. Det, der sætter hans søgning i gang, er ikke ønsket om at vide mere hverken om Vurtland, samfundet eller livet. Ønsket om at få søsteren tilbage driver hans ihærdige søgen. Det vil sige, at overskridelsen – blodskammens stærke kærlighed og underliggende skyld – og naturligvis det, at genstanden for hovedpersonens incestuøse kærlighed er forsvundet, sætter ham i stand til at blive en helt, der erkender mere end de fleste om et surrealt og sygt samfund hvor vold, forfald og narkomisbrug flourer og tilskyndes af statsmagten.

Bogen bærer i høj grad præg af at være en sprogbevidst persons overvejelser over nutidens film-, drømme- og narkotikumdyrkelse, og hvad det kan føre til i fremtiden. Jeff Noon leger med såvel metafiktioner som samfundskritik. For vi ser et samfund, hvor styrende kræfter i samfundet har gjort ideen om at passivisere en befolkning ved hjælp af et medium, et stof, som fx fjernsynet eller Internettet kunne være i vores tid, til virtuel virkelighed.

Samtidig begynder bogen med sætningen „En ung mand stikker en fjer i halsen“ og slutter med sætningen „en ung mand tager en fjer ud af halsen“. Vi befinder os altså i en fiktion i fiktionen. På sæt og vis forstærker denne metafiktion blot den afskrækkende samfundskritik, for når vi kommer ud, er vi stadig i fiktionens opiumtåger.



Der er dog nogle få træk ved denne fremtidsvision, der angiver mindre omtågede veje. Den kulturelle overskridelse i form af blodskam er første skridt på vejen mod forståelse og dermed kritik og måske ændring af bogens på én gang farverige og deprimerende virkelighed. Næste skridt er indsigten i, at man kan manipulere med den virkelighed, statsinstitutionaliserede kræfter har skabt, altså Vurtland, hvis man via sin overskridelse gør noget for det. Sådan som Stephen gør.

Til sidst finder Stephen ud af noget, der giver samfundskritikken en helt særlig drejning. Selvom de fleste vurtfjer er producerede narkotiske film, er kernen i Vurtland noget andet. Stephen kommer inde i Vurtland på besøg hos frøken Hobart, som er en oldgammel kvinde, der tilsyneladende sover. Hun hvisker til ham i mørket, at hendes opgave med at drømme bliver hans, når hendes tid er omme. Spilkatten siger, at de alle er inde i frøken Hobarts hoved. Hun drømmer dem alle og hele Vurtlands konstruktion, og Stephen skal overtage hendes drømmevirksomhed, når hun er død. Hans drømme skal, som hendes er det, være de andres virkelighed.

På denne vis stiller Jeff Noon et vigtigt spørgsmål: Uanset hvordan nogle stærke samfundsmagter forsøger at skabe opiumtåger over land, rammer man så ikke altid ind i en dybere virkelighed, som frøken Hobarts eller andre outsiders som Stephens drømme? Hvis man altså overskrider samfundets normer og søger.

Udvalgte værker:

*Vurt*, 1993, (da. *Vurt*, 1995).

*Pollen*, 1995

# I orkanens øje

Bruce Sterlings *Uvej*r

K R I S T I A N M Ø R K

Drivhuseffekt, fakta eller fiktion? Debatten om den globale overop-  
hedning har raset op gennem 90'erne. Skeptikere gør front med olie-  
industriens fortalere i forsøget på at overbevise politikere og andre  
beslutningstagere om, at de tilgængelige data er utilstrækkelige til at  
afgøre, hvorvidt mennesket påvirker klimaet. På den anden side  
prædiker et stadigt stigende antal miljøaktivister civilisationens un-  
dergang som følge af verdensomspændende forrykninger af den  
økologiske balance. I mellemtiden kan man så konstatere, at ozon-  
laget bliver stadigt tyndere, at 90'erne var varmere end 80'erne, at  
ørknerne breder sig og at storme og oversvømmelser er blevet fast  
stof i nyhederne. Og naturkatastroferne rammer ikke kun diverse  
udviklingslande. Bor man for eksempel i USA, bliver det ikke me-  
get bedre. Her ligger de 10 varmeste år nogensinde alle inden for de  
seneste 15 år, og hvert år i 90'erne gav flere stormskader end hele  
det foregående årti. Om mennesket er entydigt skyld i disse om-  
væltninger, kan måske være svært at afgøre, men flere og flere be-  
gynder at kunne se et mønster i udviklingen, heriblandt den ameri-  
kanske science fiction-forfatter Bruce Sterling (1954-).

Romanen *Uvej*r udspiller sig i 2030'erne. Jordens lavest liggende  
områder er blevet oversvømmet, og tørke samt voldsomme uvej

gjort store regioner nærmest ubeboelige. Dette gælder blandt andet  
for det centrale USA, hvor tornadoer hvert år kræver omkring 1000  
dødsopfre på trods af fremtidens avancerede varslingsystemer. Re-  
geringen forsøger febrilsk at hjælpe med vand, dåsemad og „glade“  
nyheder om lottovindere og high society-sladder, men nogen egent-

lig løsning på problemet synes ikke at være inden for rækkevidde. At den stigende digitalisering af penge har ført til sammenbrud og privatisering af den nationale møntfod, har forværret situationen yderligere, fordi regeringen således står uden skattegrundlag.

Midt på de stormfulde sletter jagter en lille „stormtrop“ den ultimative tornado, en F-6. Troppen består af en lille gruppe videnskabsmænd og teknikere, der alle deler den stærke lidenskab for meteorologi og en hang til det frie liv på sletterne. Med højteknologisk udstyr i form af semi-intelligente jeeps og fjernstyrede svævefly lokaliserer, observerer og fortolker de tornadoer i forsøget på at udvide den menneskelige viden om vejrfænomener. Handlingen tager sin begyndelse, da et af medlemmerne, Janey, beslutter at finde sin lillebror Alex. Alex lider af en medfødt lungesygdom, og i et anfald af bitter livslede har han ladet sig indlægge på en illegal mexicansk klinik vel vidende, at den radikale behandling sandsynligvis vil være dødelig. Janey befrier sin bror fra klinikkens pengesugende kvælertag og bringer ham med tilbage til stormtroppen.

Gennem søskendeparret får romanen to parallelle spor, hvor det ene udgøres af gruppens jagt på uvejr, og det andet af Alex' møde med naturens kræfter og gruppens medlemmer. Vekselvirkningen giver en fortælle-mæssig dynamik, der giver mulighed for nuancerede psykologiske skildringer af gruppens mentalitet og Alex' livssyn, der begge tydeliggøres i deres gensidige modsætningsforhold. Oven på denne grundstruktur har Bruce Sterling lagt rigelige mængder af åndeløs action udspillet under de voldsomme sammenstød mellem stormtroppen og hvirvelstormene, suppleret med tilgængelige fremstillinger af meteorologiske modeller og forklaring af ekstreme vejrfænomener. Og hele tiden har såvel troppen som bogen ét endeligt mål for øje, beskrivelse af F-6 tornadoen.

Ingen har nogensinde observeret en F-6 tornado, og de fleste af fremtidens forskere mener, at den er udslag af meteorologiske drømmerier. Men stormtroppen bygger deres idé om den endegyldige storm på nyskabende matematiske teorier og omfattende computersimulationer. Det er troen på denne idé og arbejdet med at bevise dens rigtighed, der giver gruppens medlemmer et fast holdepunkt i livet. *Uvejr* bliver på den måde en moderne fortælling

om jagten på den hellige gral, der kan bevise rigtigheden af gruppens tro og dermed retfærdiggøre dens eksistens og levevis. Kendetegnene for stormtroppens medlemmer er, at de ikke bøjer hovedet i erkendelse af fremtidens altødelæggende naturkræfter, men de bekæmper dem på den anden side heller ikke. Derimod tager de realitetens vilkår på sig og forsøger med indædt stædighed at finde sammenhænge i en flig af en indviklet virkelighed, de amerikanske tornadoer. Beretningen om drivhuseffektens konsekvenser i USA er således også fortællingen om menneskets trang og evne til at sammensætte informationer til mening, netop på baggrund af det kaos, der omgiver dem på alle sider.

Som modsætning til stormtroppens medlemmer står Alex. Stærkt individualistisk og på samme tid svag på grund af opvæksten i storbyens forurening er han et barn af tiden. Økologiens og nationalstaternes begyndende sammenbrud har efterladt Alex med en overvældende følelse af mangel på kontrol over sit eget liv, og i lighed med størstedelen af befolkningen har han reageret med et kynisk, satirisk syn på tilværelsen: Hvorfor ikke bare le ad det hele, når man alligevel ikke kan ændre noget? Som konsekvens af denne indstilling har han opbygget en tilværelse centreret omkring videospil, stoffer og sprut.

Den kraftløse og kyniske dreng fremstår således som eksponent for den almene befolkning, der reagerer på den stigende magteløshed med apati og galgenhumor, mens verden løber af sporet. Men i mødet med stormtroppen oplever Alex, at mulighederne for betydningsdannelse ganske vist er fraværende på et overordnet plan, men at de til gengæld har fået fornyet liv lokalt. Arbejdet med afkodning og fortolkning af tornadoernes data indeholder sin egen mening, der ikke formindskes af uvejrets uundgåelighed. Godt nok er virkeligheden kaotisk, men dette kaos er også et væld af informationer. Informationer der danner udgangspunktet for sammenhæng og mening, hvis man formår at læse dem rigtigt. Og det er i forståelsen af dette forhold, at Alex langsomt kommer sig af sin sygdom og kan begynde et nyt liv.

Bruce Sterling er, sammen med William Gibson, kendt som repræsentant for en gren af science fiction kaldet cyberpunk, og han

har gennem 80'erne og 90'erne markeret sig som en af denne undergenres varmeste fortalere. Mange forbinder nok ordet cyberpunk med computerkriminalitet, cyberspace og lignende. Men cyberpunk dækker mere over en indstilling til virkeligheden, end over en forkærlighed for en særlig speciel teknologi. Man kan nærme sig en forståelse af cyberpunkens visioner ved at undersøge første del af ordet selv: cyber-.

Cyber- er en forkortelse af 'cybernetics' (på dansk kybernetik), der kommer af det græske ord kubernetes, som betyder 'pilot' eller 'styrmand'. I nyere tid er ordet kybernetik blevet brugt af matematikeren Norbert Wiener om kontrol- og kommunikationsteori inden for både teknologi og organismer. En af kybernetikkens store opdagelser var, at der findes et omvendt proportionalt forhold mellem mængden af uorden (entropi) i et system og mængden af information. Men også, at der under særlige omstændigheder kan opstå et nyt signal af baggrundsstøjen, at orden kan opstå af uorden.

Det er denne opdagelse fra den kybernetiske teori som cyberpunkens forfattere tager helt bogstaveligt i deres romaner. Det er historier om fremtidens kaotiske konstellationer, der takket være de rigtige omstændigheder i form af mennesker, teknik eller tilfældigheder samler sig og giver mening på trods af alle odds. For personerne i romanerne handler det ofte om menneskeligt selvværd. Derfor siger Janey til Alex: „Du er hvad du hacker“. Man finder med andre ord sin berettigelse som menneske i de systemer, man formår at afkode, så de bliver information og på den måde kan danne basis for mening og sammenhæng i livet. Det kan være tornadoer eller computerdata, men facit er det samme: Du er, hvad du afkoder, ikke hvad du har.

*Uvej*r er ikke en dystopi om kampen for at overleve efter en global økokatastrofe. Det er derimod fortællingen om menneskets forsøg på at afkode en stadig mere kaotisk og ustruktureret verden, om at finde sig selv som fast holdepunkt i virkelighedens hvirvlende virvar.

Udvalgte værker:

*Schismatrix*, 1985

*Island in the Net*, 1988 (da. *Øer i nettet*, 1994)

*Heavy Weather*, 1994 (da. *Uvej*r; 1996)

# Eventyr eller eftertænkksomhed?

Inge Eriksens *Alice, Alice*

I D E H E J L S K O V

Vi befinder os på en rumstation med spræl og farver, men også med smerte. Børnene har lov at gøre, som det passer dem, alle går rundt, som de lyster og er aldeles selvoptagede, altid med deres små bippere – en slags mobiltelefoner – på sig. Samtidig er fællesskabet en udtalt og underforstået forudsætning. Beboerne er fuldstændig afhængige af deres bippere, som de kontakter hinanden med ustandseligt. Ingen har ro på sig, men alle er afslappede, og deres gøremål er prægede af lyst. Det eneste, der kan skabe sorg, er død, og hvis deres elskede tager på en rumtur. Der er ingen fast tid på den lille rumstation, men nogle forskelligt farvede tidszoner, som personerne frit kan vandre mellem. Alt ånder fred og ingen fare. Men sådan bliver det naturligvis ikke ved.

Inge Eriksen (1935-), der er en af de danske veteraner inden for science fiction, har skrevet romanen *Alice, Alice*, hvis indledende sceneri just er skildret. Inge Eriksen er som science fiction-forfatter mest kendt for tetralogien om „Rummet uden tid“, der begynder med *Luderen fra Gomorra*, hvor en harmonisk, ren og ikke-kriminal kultur støder sammen med en kynisk og voldelig kultur.

*Alice, Alice* har en lignende problemstilling. For den velfungerende rumstation, Alice, hvor alle lever et økologisk, nydelsespræget og harmonisk liv uden kriminalitet, får snart besøg af nogle væsner med en ganske anden tænkemåde, nogle lejesoldater fra Terra.

Alicianerne er ikke vant til voldsomme konflikter. Derfor bliver der vendt op og ned på alt og alle, da rumstationen bliver invade-

ret. Læseren får skildret dette fra de forskellige personers synsvinkel, hvoraf mange er børn. Det skaber en stor usikkerhed og spænding om, hvad der egentlig foregår. Vi får også korte glimt ind i nogle af de centrale lejesoldaters sind, hvorved der skabes yderligere nuancering. Desuden kender lejesoldaterne heller ikke begrundelsen for deres invasion. De er blot brikker i et spil, der bliver mere og mere uigennemskueligt og absurd. Måske er der bare tale om et socialt og psykologisk eksperiment, måske er der penge involveret. Lejesoldaterne ved kun, at deres mission er fuldført, når beboerne på Alice begynder at udøve vold. Den øverstbefalende siger, at missionen er fuldført, hvis han bliver slået ihjel.

Inge Eriksen er interesseret i et spændingsfelt, der opstår mellem mennesker med fortræffelige opvækstbetingelser og en totalt beskyttet omverden og så mennesker, der kommer fra vold, forurening, fattigdom osv. Menneskene på Alice er ikke bedre mennesker end lejesoldaterne i nogen grundlæggende betydning. De bliver nemlig hurtigt både voldelige og korrupte. Og lejesoldaterne bliver også fortryllede og optagede af livet på Alice. En af de øverstbefalende, en sort kvinde, der har oplevet Afrikas fattigdom, bliver forelsket i Alices medicinmand og bliver gravid med ham.

Inge Eriksen ønsker altså at fremstille menneskelige følelser og deres udvikling under såvel ideelle som aldeles elendige vilkår. Det tilsyneladende harmoniske samfund og menneskene i det bukkes hurtigt under for presset mod dem. De er ikke vant til at tænke strategisk og ondt. De har meget svært ved at foranstalte oprør eller ulydighedsaktioner. End ikke en loyalitetsfølelse synes de at kunne opbyde.

En af aristokraterne, Alik, mener at finde ud af, at det må være en mission foranstaltet af mafiaen på Terra, der ønsker at gøre Alice aldeles afhængig af Terra ved at gøre beboerne lige så voldelige, korrupte og pengegriske som beboerne på Terra.

Lejesoldaterne og mafiafolkene fra Terra fuldfører deres mission. Bogen ender med, at medicinmanden slår den øverstbefalende småpsykopatiske Carpenter ihjel med magi. Det fuldendte samfund degenererer fuldstændigt, slagsmål og hærværk bliver dagens orden efter den korte invasion fra Terra.

Inge Eriksen skildrer mest af alt, hvor let det er at opløse menneskets positive selvopfattelse og dets forsøg på at fastholde idealer om pacifisme, medmenneskelighed, miljøbevidsthed. Det interessante er også, at Alice hele tiden har været afhængig af Terra, og derfor kunne den korrumpere. Pointen er måske, at kun når nogen beskytter en verden, kan den opretholde ideelle betingelser for forholdet mellem menneske og omverden og for menneskeligt samvær.

Inge Eriksens ærinde er ikke kun at skildre, hvor let det er at korrumpere menneskesjælen. Man kunne lige så vel hævde, at lidenskabernes opflammen er en del af sammenstødet mellem to så forskellige tænkemåder, og at Inge Eriksen ønsker at fortælle os om det. I sidste instans kan samfund vel ikke fungere uden konflikter. I hvert fald bliver lidenskaberne og den politiske tænkning ikke skærpede i afhængige og harmoniske samfund som Alice før lejersoldaternes ankomst. De sider af mennesket forfalder.

Udvalgte værker:

Tetralogien „Rummet uden tid“: *Luderen fra Gomorra*, 1983,  
*Nord for tiden*, 1985, *Dinosaurernes morgen*, 1986  
og *Paradismaskinen*, 1989  
*Alice, Alice*, 1991



# Menneskets trang til at herske

Hans Henrik Løyches *Mission til Schamajim*

I D E H E J L S K O V

Hans Henrik Løyches (1963-) er en yngre sofistikeret forfatter i dansk science fiction. Han har udgivet to romaner, begge science fiction-betretninger, *Støj* og *Mission til Schamajim*, der rager op i kraft af deres sproglige intensitet. De to fortællinger er forbundne, men i ganske løs forstand. Den kolonisering af Mars, der bliver sat i værk i første roman, får først følger i anden roman. Det er den seneste roman, jeg vil fokusere på her, for det er den mest udfordrende.

Udfordrende er den ikke blot, fordi sproget er knapt og intenst, men også fordi den tager nuanceret fat i temaer som fremmedgørelse fra egen identitet og demokratiets skrøbelighed pga. menneskets trang til at herske.

*Mission fra Schamajim* skitserer en periode i Europas fremtidige historie, hvor Germania har overmagten i et velhavende og oplevelsessygt Europa. Systemkritikere sendes i umenneskelige fangelejer. Der eksisterer en modstandsbevægelse, der kæmper for demokrati, og som hjælper undvegne fra lejrene. Paradoksalt nok benytter modstandsbevægelsen sig af udemokratiske, ja decideret voldelige overgreb. De stjæler nemlig mennesker, der er tro mod styret, og planterer modstandsfolks personlighed i dem. Denne metode til at overføre andres personlighed bruges også i mindre målestok af almindelige mennesker med trang til spænding. De får planteret dele af en kendt figurs personlighed for at få flere udfordrende følelser og tanker.

I denne dystre fremtidsverden springer H.H. Løyches mellem to parallelle handlingsforløb. Det ene forløb foregår på Jorden og hand-

ler om, hvordan Adrian Klein flygter fra en umenneskelig fangelejr og uden at bede om det bliver hjulpet af modstandsbevægelsen. Men kun for at få sin personlighed implanteret i en anden persons krop, og for at de kan benytte ham i smuglingen af Beringer, den eneste overlevende fra en mission til kolonien på Mars, Schamajim.

Det andet forløb handler om Beringer og hans oplevelser på Mars, hvor den forskningsstation, der oprindeligt var oprettet, er blevet forladt. I stedet har kolonisterne oprettet en religiøs kult omkring en tabuiseret hal, hvorfra alle regler for det ny samfund udstedes.

Formålet med at smugle Beringer er at få fornyede kræfter til modstandskampen. For der blev sendt mange talentfulde forskere til Mars, og de forventes at have forsket i en demokratisk ånd, og det formoder modstandsbevægelsen, at Beringer kan fortælle om. Det er blot noget helt andet end demokrati, Beringer og hans nu afdøde medrejsende har oplevet på Mars.

H.H. Løycher fremstiller en sær mekanisering af mennesket på uhyrlig og betagende vis. Hans sprog er nærgående og egenartet. *Mission til Schamajim* begynder som var man blevet placeret i en moderne udgave af Alexandr Solsjenitsyns *En dag i Ivan Denisovitjs liv*, der skildrer en dag i en sibirisk fangelejr. En minutiøs skildring af menneskelig nedrighed og ydmygelse. Spisningen i Løychers roman fremstilles på denne vis: „I tusmørket arbejder skæret systematisk mellem skåle og hoveder, der er alt for store oven på de spinkle kroppe. Trods metalsmagen levnes intet“. Fremmed- og umenneskeliggørelsen er håndgribelig. Og fremmedgørelsen fortsætter i Adrian Kleins nye liv som rekrut for modstandsbevægelsen, for han har fået en ny krop og har enkelte erindringer fra den andens personlighed, hvis krop han har overtaget.

Identitetsforvirring og fremmedgørelse er imidlertid ikke det eneste centrale tema. For det vakkelvorne demokrati er i høj grad til debat, eller rettere det demokrati, der ikke findes mere. Germania er et kapitalistisk diktatur. Også på Mars har forskerne været mere optaget af at herske og skabe overherredømme end af at forske. Lederen af kolonien er nok død i fysisk forstand, men inde i det tabubelagte tempel, hvor Beringer er trængt ind, findes i den inderste kuppel lederens hjerne, som stadig styrer hele samfundet.

Midt i dette sceneri af magtbegærlige, højtuddannede tyranner, som benytter sig af hjernens uafhængige liv af kroppen og af umenneskeliggørelse i fangelejre, befinder sig altså nogle mennesker, der ønsker demokrati. Men de bliver også tvunget til at bruge midler, der fremmedgør mennesket, nemlig at implantere personligheder fra andre kroppe i et menneske og dermed skabe identitetsforvirring. Begge parter i denne krig, hvor demokratiet er ophævet, bliver umenneskeliggjorte af såvel 'landvindinger' inden for forskning som af fangelejrenes fornedrelse. Oprørerne eller uskyldige som Beringer fra missionen til Mars lider alle af identitets- og virkelighedsforvirring. For hvad er virkeligt, hvis ikke man ved om det, man føler og husker, vitterlig er det, man har oplevet?

Beringer bliver smuglet ud af Germania af modstandsbevægelsen. Men de tvivler på, at han taler sandt, og at han overhovedet er den, han hævder at være. Læseren befinder sig til tider inde i Beringers hoved, hvor vi får skildret hans fantastiske og uhyggelige oplevelser på Mars. Alligevel må også læseren tvivle på rigtigheden af Beringers erindringer. For han kan jo have fået implanteret en anden personlighed af Germanias styre, der først havde fat i ham. Selv Beringer tvivler på sandheden af sine erindringer.

I disse tider, hvor demokratiet til stadighed bliver sat til debat i globaliseringens lys, er Løyches uhyrlige fremtidsforestillinger værd at overveje. Som Løyche lægger op til, er demokratiet ingen given sag. Det kan opløses, hvad øjeblik det skal være, især i kølvandet på katastrofer og kaos. Ganske som det heller ikke er givet, hvad videnskaben kan bruges til. Men den er tæt forbundet med videnskabsmændenes storhedstanker, vanvid og ønsker om overmagt. Den fremmedgør under alle omstændigheder både dem, der kæmper for og dem, der kæmper mod demokratiet.

Udvalgte værker:

*Støj*, 1996

*Mission til Schamajim*, 1999.

## Galskab med system

Svend Åge Madsens *Genspejlet* og *Kvinden uden krop*

ROBIN ENGELHARDT

Gary og Thelma har levet sammen i ni år. De er lykkelige og kan ikke undvære hinanden. Men Thelma får konstateret uhelbredelig kræft, og for at undgå at blive en ensom og bitter gammel mand udvikler Gary en teknik til at føre Thelmas ånd over i sin egen hjerne. Åndstransformation, kaldes teknikken i Svend Åge Madsens lille science fiction-fortælling *Kvinden uden krop* fra 1996. Bogen er blandt de mindre produkter fra Svend Åge Madsens omfattende forfatterværksted, men dens emner er gevaldigt store, og i sin seneste roman *Genspejlet* genoptager Madsen da også samme emne som i *Kvinden uden krop* i en konsekvent og mere moden form.

I *Kvinden uden krop* er Gary uddannet i „virtual spirituality“, og hans kolleger aner ikke, hvor langt han har formået at udvikle teknikken til at 'beame' al bevidst og ubevidst hjerneaktivitet fra en person over i en anden: „Alle hendes meninger, alle hendes opfattelser, selv de mest forhastede fordomme og stædigste synspunkter, overførte han, fordi alt var vigtigt, eftersom det var summen, der udgjorde hende, og hende var det han elskede.“ Thelma og Gary skal pludselig nøjes med ét sæt hænder, ét sæt ben og én mund at tale med. De er to sjæle i en krop. Ikke nogen nem opgave for mennesker med forskellige færdigheder og hemmelige lyster. De opdager hinandens inderste længsler og fortrængte lidenskaber; psykiske barrikader og underbevidste drifter åbenbares løbende i de to personligheders ubetingede sammensmeltning. Spørgsmålet er selvfølgelig, om mennesker overhovedet kan overleve en så grænseløs invasion.

Men det er ikke kun Gary og Thelma, der underkastes forfatterens intellektuelle skalpel, der synes at ville afgrænse feltet mellem individ og kærlighed: Under deres rejse til Afrika og Island udvikler Thelma et prisme, som kan bruges til at gennemskue alle menneskers følelser. Resultatet er en „tripolariseret brille“, som kan kigge ind i et andet menneskes bevidsthed og aflæse hele spektret af følelser bag enhver handling og ethvert udsagn. Om det er vrede, nag, had, harme, frygt, skepsis, jalousi eller kærlighed – intet er længere skjult for Thelma og Gary. Brillen navngives „inkvisitator“, og spørgsmålet er, hvad den skal bruges til. Thelma vil offentliggøre opfindelsen og give alle mennesker på kloden mulighed for at købe inkvisitorbrillen, men Gary er bange for, at brillen vil falde i forkerte hænder og føre til undertrykkelse og magtmisbrug. Den overmenneskelige magt over andre mennesker fremkalder også umenneskelige samvittighedskvaler, men til alt held for både forfatter og læser opløses hele novellens fiktion i en slags metafiktion, hvor Thelmas far, Sten Pekoral, der samtidig forekommer at være novellens manuskriptforfatter, pludselig dukker op og forlanger at få løjerne afsluttet. Uden at fortælle alt kan det afsløres, at det hele ender ganske drabeligt.

De vanvittige ideer er Svend Åge Madsens varemærke. Anmeldere i Danmark kalder ham da også for Hjerne-Madsen eller „Seven Age Madness“ (hvorfor romanen *Syv aldres galskab* hedder som den gør). Han er Danmarks ubestridte mester i de spekulative science fiction-noveller, som ustandselig katapulterer læseren ud i alternative virkeligheder. I 35 år har Madsen-læsere mødt romanfigurer, som kan skrue tiden tilbage, som får brudt rummets kontinuum, hvor der findes mange verdener samtidig, klonede mennesker osv. Altid bliver hovedpersonerne på en eller anden måde sat udenfor deres normale omgivelser; virkeligheden forskydes til det ukendelige, og man befinder sig som læser i paralleluniverser, der ægger fantasien og udfordrer til refleksion. Svend Åge Madsen synes at sige, at det kunne være helt anderledes alt sammen, at ens liv kunne have udviklet sig fuldstændig omvendt, at man kunne være blevet lykkelig på en anden måde eller ulykkelig på en tredje. Hos Madsen er det de indre sindsbevægelser, de sjælelige sorger og

psykologiske vekselspil mellem mennesker, der fanger al opmærksomheden. Det er „virkelighedseksperimenter“, hvor tiden eller rummet forskydes, der ophæver subjektets holdepunkter – man kunne også kalde det psykologiske laboratorieforsøg under stærkt kontrollerede forhold.

De omhandler ofte andre af forfatterens romanfigurer og deres færden i Århus. Resten af verden er som regel, som den altid er; ingen forandringer eller påvirkninger af nogen art. Madsen justerer kun på en enkelt parameter af virkeligheden for at forstå menneskers reaktioner og relationer til hinanden.

I sin seneste roman, *Genspejlet*, fører Madsen tankeeksperimentet fra *Kvinden uden krop* videre, men denne gang med forskning af en helt anden og mere håndfast kaliber: Hvor individets grænser i *Kvinden uden krop* bliver forceret af åndstransformation, besejres den i *Genspejlet* af kloning. Helten, som hedder Just Helled, mister sin kone Helena, fordi hun bærer en genetisk betinget sygdom. Helled drukner sin sorg i alkohol, indtil en mefistofelisk skikkelse ved navn Krystofiles tilbyder ham fire nye kloner af hans elskede Helena (i fire forskellige aldre). Til gengæld skal Just Helled genoptage sine videnskabelige eksperimenter i laboratoriet. Fristelsen til at snyde tidens tyranni og gense sin elskede kan Helled ikke just modstå, og sammen med sin datter Simone opsøger han de fire Helena'er. På ny gennemlever han forelskelsen i alle dens faser. Inspirationen fra Faust er tydelig, men hvor Faust nøjedes med én kvinde og uden problemer kunne forlade hende i sin evige søgen efter nye mål, ønsker Just Helled intet andet end at forblive i den smukke kvindes skød. Dette er et ønske, som Mefistofeles (her Krystofiles) som bekendt håber på, og historien ender da også galt for Just. En firedobbelt livslykke er ensbetydende med fire gange så megen lidelse og død.

I *Genspejlet* forudsættes det, at kloner bliver kulturelt identiske med deres forlæg. Det er næppe særlig videnskabeligt, men i grunden handler det om at variere temaet omkring „den eneste ene“. Sådan som hun var, da hun levede, og da hun var ung.

Tid kan måles med et ur, men man kan ikke kigge på den i et mikroskop eller varme den op. Den eneste måde at blive klog på, hvad

tid er, er at opstille et tankeeksperiment. Og det er, hvad Svend Åge Madsen ustandselig gør. Han kan for eksempel skrive en historie, hvor tiden springer fremad med præcis 23 dage eller går baglæns (i romanen *Lad tiden gå*). Han varierer den variabel, der hedder tid, og på den måde vil han få en forståelse for, hvad tid er. Et andet eksempel på samme teknik findes i fortællingen *Se dagens lys*, hvor der leges med begrebet kontinuitet og mangel på samme. I et udskiftningssamfund transporteres beboerne om natten på et samle-bånd, og hver dag vågner de op til et nyt liv med ny familie og nye venner.

I *Kvinden uden krop* er forsøgsvariablen ikke tiden eller rummet, men individets grænser og dermed bevidsthedens gennemskuelighed. Inkvisitorbrillerne kan skue hele vejen ned til tankens og følelsernes grund og på den måde skabe en forståelse for menneskenes følelsesmæssige motiver til deres handlinger. I *Genspejlet* er både individets grænser og tidens grænser ophævet i et stortilet forsøg på at forklare „den anden“ og for at forklare, om der findes en fri vilje, eller om alle ting er forprogrammerede, og for at forklare „hvad meningen med livet er“ (som det står skrevet i den første sætning af *Genspejlet*). Om det lykkes, tvivler ikke kun læseren på. For Svend Åge Madsen handler det om at forsøge; at komme længere ud, end det er praktisk muligt – steder hvor naturvidenskaben aldrig kommer, men hvor fiktionen kan føle sig hjemme, og hvor galskaben kan sættes i system.

#### Udvalgte værker:

*Dage med Diam*, 1972

*Tugt og utugt i mellemtiden*, 1976

*Se dagens lys*, 1980

*Lad tiden gå*, 1986

*Syv aldres galskab*, 1994

*Kvinden uden krop*, 1996

*Genspejlet*, 1999

