

1. Indholdsfortegnelse

1.	INDHOLDSFORTEGNELSE	1
2.	INDLEDNING	2
2.1.	PROBLEMFORMULERING	2
2.2.	BAGGRUND	2
2.3.	METODE	3
2.4.	AFGRÆNSNINGER	4
2.5.	SF GENREN SET I EN KOGNITIV LINGVISTISK OPTIK	4
3.	SCIENCE FICTION GENREN.....	7
3.1.	GENREN SOM INFORMATIONSBÆRER.....	7
3.2.	SCIENCE FICTION GENREN	9
3.2.1.	<i>Formelle krav</i>	9
3.2.2.	<i>Tematisk struktur</i>	9
3.2.3.	<i>Afsendersituation</i>	9
3.2.4.	<i>Konnotativ ramme</i>	10
3.2.5.	<i>Retorisk funktion</i>	10
3.2.6.	<i>Ramme</i>	11
3.3.	SF LITTERATURENS HISTORIE.....	12
3.3.1.	<i>Anerne: før 1926</i>	12
3.3.2.	<i>Begyndelsen: 1926 - 1940</i>	12
3.3.3.	<i>Golden Age: 1940-1960</i>	13
3.3.4.	<i>New Wave 1965-1980</i>	13
3.3.5.	<i>Cyberpunk 1984 – ca. 1990</i>	14
3.3.6.	<i>1990 - ?</i>	15
4.	ISHIGUROS ”NEVER LET ME GO”	16
4.1.	KAZUO ISHIGURO.....	16
4.2.	ROMANEN OVERORDNET SET	16
4.2.1.	<i>Indtryk</i>	16
4.2.2.	<i>Sjuzet og karakteristik af bogens udsigelse</i>	17
4.3.	SPROG OG BEVIDSTHED	17
4.3.1.	<i>Repræsenteret og repræsenterende bevidsthed</i>	18
4.3.2.	<i>Introvert vs. Extrovert bevidsthed og Ishiguros roman</i>	19
4.4.	ANALYSE	21
4.4.1.	<i>Fortællingens ramme</i>	21
4.4.2.	<i>Genrespillet og intertekstualitet i romanen</i>	22
4.4.3.	<i>Barndommen og skæbnen</i>	26
5.	KONKLUSION.....	29
6.	LITTERATURLISTE	30
6.1.	PRIMÆRLITTERATUR	30
6.2.	ANDRE CITEREDE VÆRKER.....	30
6.3.	SEKUNDÆRLITTERATUR	30
6.4.	ANDRE REFERENCER / OPSLAGSVÆRKER O.L.....	31

2. Indledning

2.1. *Problemformulering*

Der ønskes en afklaring af, hvordan den kognitive, lingvistiske fiktionsanalyse kan anvendes i praksis til genre- og værkanalyse.

Med vægten lagt på bevidsthedsrepræsentation som et delvist grammatikaliseret konceptuelt system vil jeg derfor anvende analysemetoden ved at belyse science fiction genren med fokus på et nyere værk, Kazuo Ishiguros "Never Let me Go" fra 2004.

2.2. *Baggrund*

Den kognitive fiktionsanalyse har baggrund i en overbevisning om, at sprogets struktur afspejler vores kognitive funktioner. Leonard Talmy har forsket i kognitiv lingvistik og i bevidsthedens organisering, såvel semantisk som kognitivt. Han er mest kendt for hovedværket "Towards a Cognitive Semantics", hvor han undersøger relationen mellem den semantiske struktur og de formelle lingvistiske strukturer og perspektiverer denne. Ifølge Talmy går sprogets mønstre på tværs af sprogstammer. Ud af dette kan man uddrage at den kognitive ramme i sproget dækker bevidsthedens organisation generelt og dermed udstikker rammer og regler for realiseringen af narrationen.

Ovenstående tanker bliver ikke mindre interessante af at den moderne genreforståelse i meget høj grad opfattes som en primært kulturel måde at etablere eller udnytte et forståelsesfællesskab med læseren, dvs. som en kognitiv ramme eller forudsætning for teksten, der ligger *ud over selve teksten* og som derfor tilføjer endnu en dimension til tekstforståelsen, som ikke umiddelbart kan aflæses ud af selve teksten, hvilket naturligvis også medfører muligheder for tekstuelle misforståelser¹. Dette synspunkt forfægtes blandt andet af John Frow, Professor i Engelsk på Melbourne Universitet, som har forsket i genre teori og sidste år udgav en teoretisk introduktion til genreforskningen som område.

Der ligger naturligvis en opgave i rent teoretisk at definere genre i forhold til den kognitive fiktionsanalyse, men interessen retter sig i nærværende opgave først og fremmest mod at læse genrespecifikke tekster, og – med ovenstående kognitive ramme in mente – at se om det er muligt at identificere ændringer i anvendelsen af de kognitive mønstre i en "videnskabsteknisk" genre som Science-Fiction, som bl.a. ikke udelukker

¹ Frow p. 82

muligheden for at møde andre væsener end mennesker, og dermed for at gå ud over den kulturelle rammeforståelse, vi umiddelbart må formodes at være i besiddelse af. Og i at indgå i en diskussion om hvilken effekt disse mulige ændringer kan få på læsningen af værkerne.

2.3. Metode

I første omgang vil jeg forsøge at definere genren ”science fiction” (fremover forkortet som SF), skitsere dens historie og kendetegn samt placere Ishiguros værk i genren. Jeg vil her også inddrage genreteori i det omfang det bidrager til definitionen.

I forbindelse med genredefinitionen er det nærliggende at inddrage den kognitive semantik fordi man i denne genre arbejder bevidst med nye kognitive strukturer – i og med at man typisk enten inddrager fremmede væsener eller mennesker der adskiller sig fra os andre på genetisk eller anden vis, alternativt fordi deres kulturelle ballast er ganske anderledes end læserens må formodes at være. Interessant i denne sammenhæng er måske at Ishiguros værk ikke mange steder karakteriseres som SF. ”It is, in effect, a science fiction set in the present day,” som en anmelder skrev². Det kan der være flere grunde til og måske er en af dem, at den vanlige, almene holdning til SF stadig er, at der er tale om kulørt litteratur, som kun har interesse for en liden – ret nørdet – kreds, hvorved man ikke litterært kan forvente sig så meget af den. Men pointen her vil være, at genrebegreberne langsomt udvandes efterhånden som en genre udbredes, og at elementerne i genren indgår naturligt i nye sammenhænge, samtidig med at de bibeholder noget af deres semantiske ballast.

Herefter vil jeg gå til Ishiguros værk og se på udsigelsen. Dog vil jeg også foretage enkelte punktnedslag i tidligere SF-værker for at belyse intertekstuelle momenter. Da genren nu er kendt og analyseret, ligesom brugen og nytten af analyseværktøjerne er afklaret, vil Ishiguros værk blive genstand for en analyse, der inddrager såvel de genremæssige som de kognitive elementer.

Herefter konkluderes kort hvordan den kognitive, lingvistiske fiktionsanalyse kan anvendes i praksis til genre- og værkanalyse.

² James Wood i The New Republic Online. Se http://www.powells.com/review/2005_05_12.html

2.4. Afgrænsninger

Det er klart at en opgave med så begrænset plads ikke kan rumme en komplet og fyldestgørende analyse af såvel SF genren plus en analyse og fortolkning af et konkret værk plus en historisk og teoretisk gennemgang af den kognitive fiktionsanalyse. Jeg har således måtte foretage ganske store afgrænsninger. Det primære formål med opgaven er at se den kognitive fiktionsanalyse anvendt i praksis, såvel i forbindelse med genre- som værkanalyse. Derfor er fokus i opgaven netop dette: At gennemgå og karakterisere genren på overblikniveau samt at inddrage relevant kognitiv semantisk forskning i forbindelse med genreanalysen. Og på samme måde at gennemgå værket og inddrage den kognitive semantiske teori i analysen. Teori, der ikke direkte kan anvendes i praktiske litterære analysesammenhænge – og specifikt i forhold til det valgte værk – er derfor ikke inddraget i opgaven i nævneværdigt omfang. Den mest barske afgrænsning i opgaven er udelukkelsen af teoretikere som Dorrit Cohn og Leonard Talmy og til dels Ronald Langacker. De kunne, hvis pladsen havde tilladt det, have hjulpet mig med at videreanalysere teksten langt mere i detaljen. Imidlertid har fokus i opgaven været at se på anvendelsen af den kognitive fiktionsanalyse overordnet set – fra genren og ned. En anden metode; at have startet med teksten og gået op til genren, ville have givet et andet resultat, hvor opgaven ville have haft mindre vægt på SF genren og større vægt på udsigelsesaspekterne.

2.5. SF genren set i en kognitiv lingvistisk optik

I relation til den narrative analyse ses den semiotisk-kognitive analyse som baseret på to grundantagelser:

“first, that literature should be treated as a mode of signification and communication, in that a proper description of a literary work must refer to the meanings it has for readers; second that one can identify the effects of signification one wants to account for.” Culler, p. 53

Disse grundantagelser hviler altså på, at man adskiller fortolkning fra beskrivelse og sørger for at beskrive udsigelsens elementer først, da disse giver en mulig ramme for fortolkning.

Professor i Lingvistik i Universitetet i Californien, George Lakoff, var en af pionererne inden for den kognitive semantik. Han er kendt for sin bog om metaforer skrevet med Mark Johnson: ”*Metaphors we live by*”, hvor metaforens betydning for den menneskelige tænkning påvises – inklusive betydningen heraf i politik og samfund. Mest kendt er Lakoff sandsynligvis for sine teorier om ”*the embodied mind*”, hvor

Lakoff søger at påvise, at mennesket er et neuralt bundet væsen, der udnytter sine sansemotoriske og emotionelle evner i forbindelse med tænkning og logik. I nærværende kontekst vil Lakoffs teorier blive inddraget i relation til hans teorier vedr. kategoriseringer som værende baseret på komplicerede kognitive processer snarere end som naturgivne afgrænsninger.

I forbindelse med SF er det nærliggende at inddrage den kognitive lingvistik, dels fordi en genre *er* en kategorisering, dels fordi man i denne genre arbejder bevidst med nye kognitive strukturer. Inden jeg anvender den kognitive vinkel på et konkret SF-værk gives her – ikke en introduktion som sådan – men mere en vinkel ind til den kognitive lingvistik i relation til SF genren.

"En lingvistik beskriver regler for sprogets struktur og funktion. En kognitiv lingvistik foretager denne beskrivelse med henvisning til menneskets kognitive system. "Kognition" betyder tilegnelse af viden gennem tænkning, og det særligt kognitive ved den kognitive lingvistik må altså opfattes som et øget fokus på den tankemæssige, bevidsthedsmæssige side af sagen."

Zeuthen H4, p1.

Den kognitive lingvistik bunder i en utilfredshed med den herskende lingvistiske retning i 60erne og 70erne: den generative lingvistik, hvor det især var to af denne lingvistik tankes, inspireret af den logiske filosofi, som var stridspunkterne:

1. Syntaks og grammatik er autonome størrelser som fungerer uafhængigt af semantiske komponenter
2. Sprogevnens fungerer uafhængigt af andre kognitive kompetencer.

Den kognitive lingvistik (KL) hævder det stik modsatte. Således hævder KL at syntaks og grammatik anvendes til at udrykke semantik hvorfor disse ikke kan adskilles, og at sprogevnens er en integreret del af en mere omfattende kognitiv evne til betydningsdannelse³. Det er netop disse teser, der gør den kognitive lingvistik så interessant at anvende netop med forfattere, der arbejder med andre bevidsthedsrepræsentationer end lige netop de kendte. Her anvendes nemlig semantiske udtryk, som ikke er kendt af modtageren på forhånd, og andre bevidstheder kan optræde med helt andre udtryk end de menneskelige bevidstheder.

I SF vil romanerne typisk markere forskellen i forhold til den kendte virkelighed:

³ Jf. Zeuthen H4, p1.

I Ursula Le Guins "The Left Hand of Darkness" er hovedpersonerne for eksempel kønsløse, undtagen når de så at sige er i brunst ("in kemmer"). Sådanne ord som for eksempel "kemmer" er nyopfundne ord, som har baggrund i en fremmed kultur, som vi ikke har en chance for at forstå før vi har læst romanen.

Samme metode ses anvendt af Gibson i Neuromancers åbningscene:

"The sky above the port was the color of television, tuned to a dead channel. It's not like I am using," Case heard someone say, as he shouldered his way through the crowd around the door of the Chat. "It's like my body's developed this massive drug deficiency." It was a Sprawl voice and a Sprawl joke. The Chatsubo was a bar for professional expatriates; you could drink there for a week and never hear two words in Japanese." Gibson, p. 4

Indledningen leder tankerne hen på teknologi – og vi ved allerede, at vi befinder os i Japan, i en snusket bar, men vi ved endnu ikke hvad "Sprawl" er for en størrelse.

Ishiguro bruger også denne metode i sin begyndelsesscene:

"My name is Kathy H. I'm thirty-one years old, and I've been a carer now for over eleven years. That sounds long enough, I know, but actually they want me to go on for another eight months, until the end of this year." Ishiguro, p. 3.

Her kender vi afsenderen, Kathy, og vi ved også, at det foregår i slutningen af 1990⁴. Men hvad er en "carer" og hvorfor er elleve år lang tid? Og hvem er "they", der bestemmer at hun skal fortsætte? Og hvad skal der så ske med hende bagefter?

Langt de fleste SF romaner vil begynde med at markere denne forskel. En udsigelse, der er beregnet til at tænde nysgerrigheden og som automatisk vil lede opmærksomheden mod det, der er fremmed for læseren, blandt andet fordi de rent semantisk ikke giver nogen mening før romanen forklarer dem.

⁴ Fremgår af titelbladet

3. Science Fiction genren

Her indleder jeg med en kort diskussion af genrebegrebet. Fokus her er ikke at ridse det historiske og teoretiske grundlag for at definere litterære genrer, men dels at se på om det at en tekst siges at tilhøre en genre tilfører teksten yderligere information, som ikke er tekstbetinget, dels at opsummere de gængse formelle kendetegn, hvorved vi kan beskrive og afgrænse en genre. Den første oplysning er naturligvis væsentlig i forbindelse med analyser, den anden relevant både når jeg ser på hvordan de enkelte værker vælger at skilte med deres genre og når jeg beskriver genren.

Herefter ridser jeg historik og kendetegn ved SF genren op, for således at formidle et overblik over denne og belyse de enkelte værkers tilhørsforhold til genren samt her nævne mulige forhold af særlig interesse for den kognitive fiktionsanalyse.

3.1. *Genren som informationsbærer*

Inden jeg kaster mig ud i at definere SF som genre er en diskussion af genrebegrebet relevant. Det er diskussionen, fordi udgangspunktet er, at et værk indskrives sig i en genre i sig selv er betydningsbærende – og dermed giver semantisk indhold ud over det, der står skrevet⁵. Når min problemformulering netop griber fat i ønsket om at afklare hvordan den kognitive lingvistik kan hjælpe med analyserne, er det væsentlig at afklare om der findes betydningslag i teksten, som vi ikke kan afdække via almen kognitiv baseret fiktionsanalyse.

Den, der bedst har beskrevet dette genrebårne betydningslag er Derrida:

“... a text would not *belong* to any genre: Every text *participates* in one or several genres, there is no genreless text, there is always a genre and genres, yet such participation never amounts to belonging.”⁶

Det kan illustreres ved at lade en avisoverskrift som ”*Statsadvokat: Ny terrorlov uforståelig*” indgå i en roman, der fx omhandlede en terrorist in spe i nutidens København. Her ville avisoverskriften indgå i en fiktiv ramme, men dog stadig bære hele den ovenstående beskrevne vægt af autoritet og konnotative funktioner og således fungere fint som genren ”avisoverskrift” i en fiktiv ramme. Og det kan den fordi selve

⁵ Roberts p. 78

⁶ Derrida: ”The Law of Genre” fra 1980 citeret i Roberts, p. 25

genren er betydningsbærende – den ville i romanen signalere nutid og aktualitet. En tilsvarende avisoverskrift i en roman, der foregik i det antikke rom ville være tegn på, at der var noget galt – enten har forfatteren ikke styr på verdenshistorien eller også er der tale om en satirisk roman. Her ville præcis den samme avisoverskrift altså sjovt nok accentuere fiktionen – og ikke det at den foregik i virkeligheden.

Genrebegrebet er særlig interessant at anskue ud fra den kognitive kategori-synsvinkel, som George Lakoff beskriver i sin bog fra 1987, ”Women, Fire, and Dangerous Things”. Her søger Lakoff at påvise at kategorier *ikke* opstår fordi hvert enkelt medlem af en kategori nødvendigvis tilhører kategorien på grund af en særlig egenskab eller kendetegn. Man kan altså ikke, uanset kulturel ballast, genkende en genstand eller væsen som tilhørende en given kategori ud fra dets kendetegn.

Lakoffs tese er, at

”we organize our knowledge by means of structures called *idealized cognitive models* and that category structures and prototype effects are by-products of that organization.⁷”

Jeg argumenterer her for, at vi bør opfatte en genre som en idealiseret kognitiv model: en forestilling om, hvordan denne genre prototypisk vil se ud. For eksempel vil danskere få nogenlunde samme billede i hovedet som jeg når jeg nævner ”en avisoverskrift uden for kiosken”. Pointen er blot, at den mentale proces, der skaber kategorien, som Lakoff beskriver, i sig selv bærer information. Denne information betyder selvfølgelig noget i relation en given tekst, jf. avisoverskrift diskussionen ovenfor.

Ifølge John Frow vil en genrekategori kunne beskrives ud fra nedenstående punkter:

1. et sæt **formelle krav** (avis vs. digtsamling)
2. en **tematisk struktur**, dvs. at det forgår i en bestemt verden / inden for en given ramme (fx en terrorangst verden)
3. En **afsendersituation** (en bog, notits, tale)
4. En **konnotativ ramme**, som både påkalder sig og anvender en lang række af baggrundsviden hos læseren og således skaber en modtagers involvering
5. En **retorisk funktion**, dvs. hele den sproglige udformning af budskabet

⁷ Lakoff p. 68

6. En **ramme**, der sætter meddelelsen ind i en genremæssig sammenhæng og som derved understreger nogle kendetegn ved teksten frem for andre

Frow siger ikke at listen er udtømmende – og i løbet af sin gennemgang tilføjer og uddyber han de enkelte punkter og inddrager semiotiske og andre synsvinkler.

Ligeledes findes der andre – og vægtige bud – lige fra Aristoteles og Platon over Bakhtin, Barthes, Genette og Todorov og mange flere, men til opgavens brug vil ovenstående afgrænsning være ganske tilstrækkelig til at gennemføre en karakteristik.

3.2. Science fiction genren

I det følgende vil jeg beskrive genren ud fra Frows seks kriterier, hvorefter SF historien vil blive gennemgået.

3.2.1. Formelle krav

Formelt er kravet til SF at der er tale om fiktion og dermed at den optræder som sådan. Et andet formelt krav er, at romanen er rationel: "it adheres to the modern scientific world view. [...] The name would be pointless if there were not some element of science to be found in SF."⁸

3.2.2. Tematisk struktur

Der er ingen særlige krav til SFs tematiske struktur. SF kan foregå i et helt andet univers i det ydre rum, som det er tilfældet i Le Guin "The Left Hand of Darkness", eller lige nu og her, som det sker i Ishiguros "Never let Me Go". Det væsentlige er sådan set blot at den verden, der beskrives, hænger sammen på en for læseren rationel måde.

3.2.3. Afsendersituation

SF kan optræde som en roman, en novelle, en film, et radiospil eller en hvilken som helst anden sammenhæng, hvor man forventer at møde fiktion. Dette krav kan umiddelbar synes en smule besynderligt, men et godt eksempel er, at den 30. oktober 1938 lykkedes skuespilleren Orson Welles at skræmme tusinder af amerikanere med sin radiodramatisering af H.G. Wells "War of the Worlds (1898)"⁹. Årsagen var den simple, at mange var gået glip af speakerintroduktionen, hvor lytterne blev

⁸ The Ultimate Encyclopedia of Science Fiction p. 11

⁹ [http://en.wikipedia.org/wiki/War_of_the_Worlds_\(radio\)](http://en.wikipedia.org/wiki/War_of_the_Worlds_(radio))

informeret om, at der var tale om en dramatisering af en roman. For de, der ikke fik afsenderinformationen opfattede i stedet dramatiseringen som noget, der skete i virkeligheden. Radioen blev jo brugt til at formidle live nyheder, og radiospillet var udformet som en journalists øjenvidne beretning til lytterne om marsboernes invasion på jorden. Det er et rigtigt godt eksempel på, at genren i sig selv bærer information: hvorfor skulle folk ellers tro, at der var tale om virkelighed i den ene situation og ikke i den anden, hvor de vidste, at der var tale om en dramatisering?

3.2.4. Konnotativ ramme

I genrer er der ofte tale om en ganske stor brug af intertekstualitet. Mange SF bøger og film er fx baseret på Asimovs oprindelige 3 robotregler¹⁰ - og ivrige læsere af genren vil efterhånden få etableret et fælles ordforråd og referenceramme. Således findes der inden for mange genrer deciderede opslagsværker, ofte ironiske, over en genres (mis-)brug af konventionerne. Inden for SF kan man fx på flere hjemmesider finde en lang liste over de mest brugte klicheer inden for genren¹¹. Historisk set har den konnotative forventning rykket sig. Eksempelvis så gør en ny SF roman som Ishiguros ikke et stort nummer ud af kloning, da det formodes uinteressant at gøre dette plausibelt rent videnskabeligt. Folk i 2006 har ikke problemer med at tro på kloning. Derimod må en tidlig SF roman, der indeholder kloning, som Huxleys "Brave New World" (1932), nødvendigvis bruge tid på at beskrive maskineriet, der gør det muligt¹². Dermed gives der her en indikation af, at den konnotative ramme dels ændres over tid, idet læserens viden forudsættes at være en anden i dag end for 70 år siden, dels påvirker indholdet af romanen, da denne så skal sandsynliggøre teknologien.

3.2.5. Retorisk funktion

Den retoriske funktion er det område, som umiddelbar står den kognitive lingvistik nærmest. Der er stor spændvidde i SF genren. Der er langt fra Isak Asimovs

¹⁰ I novellen nyligt filmatiseret i Hollywood: "I, robot". De tre regler er: "1. A robot may not harm a human being, or, through inaction, allow a human being to come to harm. 2. A robot must obey the orders given to it by human beings except where such orders would conflict with the First Law. 3.

A robot must protect its own existence, as long as such protection does not conflict with the First or Second Law." Fra Isaac Asimovs novelle "Runaround" fra 1942,

¹¹ Det er på <http://www.cthreepo.com/cliche/>. Fantasy læsere kan i stedet fornøje sig med Diana Wynne Jones bog: "The Thought Guide to Fantasyland", Daw Books, 1998.

¹² Hele begyndelsesscenen i Huxleys roman er et studiebesøg i kloningscenteret

halvvidenskabelige, lidt tørre værker, til en outreret forfatter som William Gibson, som er vanskelig at læse, fordi han bestandigt genopfinder ord og danner umulige sprog billeder. Der findes også ganske følsomme SF historier, som Le Guins "The Left Hand of Darkness", hvor de manglende kønsforskelle spiller den største rolle i romanen. Man kan sige, at det under alle omstændigheder er kendetegnende for SF litteraturen, at SF ofte opfinder nye ord (hyperspace, cyberspace etc.). Darko Suvin kalder derfor SF for "literature of cognitive estrangement"¹³, der fokuserer på et "narrative novum", dvs. introducerer noget nyt og unikt i sine historier, der således vil indeholde en kulturel fællesnævner med læseren, men også noget andet fremmedgørende, som ikke findes i vores erfaringsfære, og som udgør dette *novum*.

Forfatteren Ballard, skriver et sted: "Science and technology multiply around us. To an increasing extent they dictate the language in which we speak and think. Either we use those languages, or we remain mute"¹⁴.

Sproget bliver i senere postmoderne SF historier en væsentlig faktor (jf. Gibson) hvor den sproglige tone og billeder nærmest fokuserer på at fremmedgøre frem for at involvere læseren. Bukatman kalder den nye virtuelle menneskelige identitet, som forfatterne her skaber for "terminal identity"¹⁵.

3.2.6. Ramme

Der er ingen tvivl om, at narrationen i SF skal arbejde inden for en teknisk/videnskabelig ramme:

An SF novel requires material, physical rationalisation, rather than a supernatural or arbitrary one.¹⁶

Den verden, som SF beskriver, må altså hænge sammen på en plausibel måde, ligesom de tekniske himstregimser, der præsenteres i en eller anden forstand skal være troværdige og derved forklares. Således ville Douglas Adams "Hitchhikers guide to the Galaxy" næppe kvalificere til at være andet end en (meget underholdende) parodi på en SF roman, idet man for eksempel bygger planeter på en ganske utroværdig måde og at der i bogen er en handling der på mange punkter modsiger sig selv. Rammen i SF romaner – især i de tidlige af slagsen vil derfor have meget fokus på

¹³ Suvin 79 p. 5

¹⁴ J.G. Ballard citeret in Bukatman p. 31

¹⁵ Jf. Bukatman, som behandler cyberpunk in extensum.

¹⁶ Roberts p. 5

videnskabeligheden, mens genren i vores højteknologiske nutid har fokuseret mindre på at beskrive og sandsynliggøre teknologi og mere på at problematisere denne.

3.3. SF litteraturens historie¹⁷

3.3.1. Anerne: før 1926

Science Fiction eksisterer reelt først som kategori i 1926, men det har ikke afholdt mange forskellige personer for at give deres bud på den første repræsentant af genren, der rækker lige fra Gilgamesh myten (2000 f.k.)¹⁸ over Thomas Mores "Utopia" (1516) til Jules Verne. De fleste er enige om at give Shelleys "Frankenstein" (1818) æren for at være den første "rigtige" SF historie, og der kan vel næppe være tvivl om, at H.G. Wells "The Island of Dr. Moreau" fra 1896, hvor vi møder en gal professor, der kloner dyr på en ø, også må høre til genren, sammen med hans berømte "War of the Worlds", der udkom to år senere og som tidligere nævnt skabte ravage som radiospil i 30'erne. Den teknisk fascinerede Jules Verne lagde ligeledes med sine romaner fra 1860'erne ("Le Voyage au centre de la Terre" fra 1964) og 1870'erne også grunden til den moderne SF genre.

3.3.2. Begyndelsen: 1926 - 1940

Terminologien "Science Fiction" blev først etableret i forbindelse med de billige serieblade kaldet "Pulps", som USA var så rig på i begyndelsen af det 20. århundrede. Her indtager bladet *Amazing Stories* en speciel rolle. Bladet udkom første gang i 1926, hvor udgiveren Hugo Gernsback så som sin opgave at gøre befolkningen tryk omkring de mange videnskabelige landvindinger, som den industrielle revolution ville bringe til menneskeheden¹⁹. Gernsback, som senere gav navn til SF genrens største pris, "the Hugo Award", hævdede også at have opfundet ordet "science fiction", som han brugte i en leder i 1929 i bladet. *Amazing Stories* var det første engelsktalende blad, der helligede sig SF historier og fik meget stor udbredelse. Året efter dets første udgivelse, i 1927, kom endvidere filmen *Metropolis* af Fritz Lang, som er en filmklassiker, der for første gang viser menneskelige robotter i et futuristisk og stiliseret univers. Tiden

¹⁷ Afsnittet bygger delvis på Roberts, delvist på Wikipedia, delvist på en forskellige oplysninger fundet på nettet samt i sekundærlitteraturen i øvrigt

¹⁸ Roberts p. 47 – hvor usandsynligt det end måtte lyde har Start Treck faktisk lavet en episode bygget over Gilgamesh myten (Darmok at Jilad) – se Roberts p. 49

¹⁹ Roberts p. 68

mellem de to verdenskrige var præget af modernismens fokus på fremmedgørelsen. Denne tendens smitter af på SF forfatterne, der med Gernsback selv og med forfattere som Zamyatin, Huxley og Orwell dominerede scenen med dystopiske fortællinger om mennesker, der bliver fremmedgjort i teknisk funderede totalitære stater.

3.3.3. Golden Age: 1940-1960

40'erne og 50'erne omtales som SF's gyldne tidsalder. Igen var det *Amazing Stories*, der med en ny redaktør introducerede en lang række uhyre produktive og litterært dygtige skribenter som Isaac Asimov, Arthur C. Clarke og Robert A. Heinlein. Hvor 20'erne og 30'erne primært har fokuseret på teknologi, bliver der i "Golden Age"-perioden også lagt vægt på den litterære kvalitet. Der blev produceret en uhyre stor mængde SF litteratur i disse år, og dette fangede filmselskabernes interesse. Således blev 50'erne ramme for en lang række spillefilm, ligesom det nye medie, TV, også åbnede sluserne for SF via tv-serier med karakterer som Flash Gordon.

Amazing Stories kunne ikke alene bære hverken interessen fra alle forfattere eller spændvidden i genren. Der opstod således en række nye blade, mest kendt var *Galaxy*, men også fænomener som paperbacks blev mere og mere almindelige i U.S.A., og forfatterne søgte nu mod bogmarkedet snarere end bladmarkedet, idet paperbacks kunne håndtere længere historier end bladene. Bladene så deres oplagstal falde, og deres betydning dalede tilsvarende.

3.3.4. New Wave 1965-1980

I slutningen af 60'erne og frem begyndte genren at beskæftige sig med mange temaer, i starten inspireret af beat-generationen, men efterhånden brugt også som en genre, der undersøgte samfundets muligheder i et komplekst sociologisk, religiøst og kønspolitisk perspektiv. Det var Frank Herberts "Dune" (1965), der først skabte et helt fremmed univers, med eget økosystem og religion i et samfund, der var præget af politiske magtkampe. Snart fulgte mange andre og anvendte genren til at undersøge sociologiske og politiske aspekter af samfundet, herunder kønspolitiske, med Ursula Le Guins "The Left Hand of Darkness" (1969) som den mest markante. Her begynder egentlig en skillelinie mellem det, man hidtil havde forstået ved SF, nemlig det videnskabeligt plausible, som nogle kalder "hard SF" og de andre typer bøger, der fokuserede på andre områder end teknologien, og som nogle kalder for "soft SF". Perioden er også præget af de mange antologier, der udkommer med kendte og mindre kendte historier fra Golden Age perioden, og som dermed samtidigt inspirerer forfatterne i denne periode. New

Wave perioden er dermed en periode, hvor SF genren afprøver tematiske muligheder og fornyr sig i et komplekst samspil med de øvrige litterære trends, så som Beat generationen og studenteroprørets påvirkning med politiske og seksuelle temaer. New Wave periodens kreative åre fladede langsomt ud i begyndelsen af 80'erne, hvor den personlige PC blev almindelig og mennesket derfor blev mere vant til selv at kunne håndtere og kontrollere teknologien.

Det at SF litteraturen begynder at udvikle sig tematisk betyder samtidigt at genrebegrebet udvandedes en smule. Le Guins roman er således klassificeret som feministisk litteratur lige så vel som SF litteratur. Det er første tegn på, at SF-temaerne fremover glider mere i baggrunden til fordel for tematikker med aktuel appel, lige fra feminisme til romantik, dog således udformet, at SF genren leverer de rammemæssige muligheder for at skabe en verden, hvor temaerne kan udfoldes troværdigt.

3.3.5. Cyberpunk 1984 – ca. 1990

I 1984 udgiver William Gibson sin roman "Neuromancer", som betød et mærkbart skifte i SF-genren. For første gang bliver sproget mærkbar i en SF-roman, og Gibsons romanfigurer lever samtidigt et virtuelt rum, som Bruce Sterling i nogle af sine romaner har kaldt for Cyberspace²⁰. Her er det hverdagskost at blive "modificeret", så man er bedre rustet til at klare sig i Cyberspace, og hos Gibson er fokus en bymæssig jungle, hvor det gælder om at overleve, og hvor maskinerne i virkeligheden er ens værste fjender, samtidigt med, at man er afhængig af dem for at overleve.

Cyberpunkbevægelsen er præget af den meget udtalte brug af metaforer: Meget af handlingen foregår jo i et virtuelt, ikke eksisterende rum, som beskrives metaforisk og meget i tråd med computerspil.

"He punched himself through and found an infinite blue space ranged with color-coded spheres strung on a tight grid of pale blue neon. In the non-space of the matrix, the interior of a given data construct possessed unlimited subjective dimension; a child's toy calculator, accessed through Case's Sendai would have presented limitless gulfs of nothingness hung with a few basic commands."

Gibson p. 81

Af ovenstående citat fremgår hvordan metaforer modsiger hinanden ("infinite" vs. "tight", "non-space" vs. "interior") og skaber et virtuelt metaforisk rum med og uden

²⁰ Jf. Adams p. 169

vidder.²¹ Cyberpunkbevægelsen havde sin fremmeste fortalere hos Gibson og Bruce Sterling, der bl.a. med sin "Holy Fire" dog også angriber cyberspace fra andre og mere sociologiske vinkler. Især litterært var historierne interessante, og cyberpunk blev krydset med andre genrer, hvor cyberspace indgik som en naturlig ting, nu da denne var defineret og indgik i den almene intertekstuelle referenceramme.

3.3.6. 1990 - ?

Med Gibson kom SF genren ind i det etablerede litterære miljø, om end der stadig findes mange såkaldt "hard SF" skribenter, der udnytter både cyberpunkideerne, men krydrer det med mange andre af SF genrens muligheder. I 90'erne blev film som Johnny Mnemonic (1995), Men In Black (1997) og "The Matrix" (1999) udsendt sammen med serier som "X-files" (1993) og også de var med til at gøre SF til en genre, der dels kunne være mainstream, men som også kunne rumme relevante budskaber og litterær værdi.

Tilsyneladende opfatter de fleste mennesker nu teknologien som en commodity, og hvor det kun er et spørgsmål om tid, før teknologi kan udføre det, som vi mennesker har behov for. Tænk blot på mennesker, der lader sig fryse ned kort før de dør af en uhelbredelig sygdom, på planer om kolonisering af månen etc. SF genrens kendetegn er derfor blevet blendet ind i den øvrige litteratur og definitionen af den blevet endnu mere uskarp end den var i de forrige perioder. Et godt eksempel er Kazuo Ishiguros roman "Never Let Me Go" (2005), der rent faktisk foregår i 1990'erne, men med et enkelt "twist": Den handler om kloner. Ishiguro er en "litterær" forfatter, som har vundet Bookerprisen samt en lang række andre betydningsfulde litterære priser²². Han har ikke beskæftiget sig med SF tidligere, og han betegner heller ikke sin roman som en SF roman, da denne ikke har fokus på teknologi, men på psykologi. Men som Derrida rammende skrev jf. tidligere citat, så "tilhører" en roman ikke en genre, men "deltager" i en genre, samtidigt med, at den deltager i en masse andre genrer. Rent genreanalytisk kan Ishiguros roman lige så vel falde ind under SF som ind under en "psykologisk" roman. Anmeldere med kendskab til SF genren rubricerer den som SF roman og dem, der ikke kender SF genren, gør det helst ikke²³.

²¹ Se også Adams p. 173 som analyserer dette eksempel detaljeret

²² Fuld liste på <http://www.contemporarywriters.com/authors/?p=auth52#prizes>

²³ Dette viser en kort research af forskellige anmeldelser på internettet.

4. Ishiguros "Never Let Me Go"

4.1. Kazuo Ishiguro

Kazuo Ishiguro er født i 1954 i Nagasaki i Japan, men flyttede til London i en alder af 6 år sammen med sine forældre og er således opvokset i England. Han betragtes således udelukkende som en britisk forfatter på trods af sin japanske baggrund. Han har vundet adskillige priser, bl.a. Whibread Award, British Awards Author of the Year samt Man Booker Prize for Fiction. Flere af disse priser skyldes Ishiguros "Never Let Me Go". Hans mest kendte roman er "The Remains of the Day" fra 1989, idet den senere blev filmatiseret med Anthony Hopkins og Emma Thompson i hovedrollerne.

4.2. Romanen overordnet set

"Never Let Me Go" handler basalt set om en pigen Kathys opvækst fra hun er ca. 8 år til hun er 31 og hendes forhold til to tætte og jævnaldrende venner, Ruth og Tommy. Bogen er delt op i tre hovedafsnit: Hendes ophold på Hailsham kostskole, hendes ophold i "the Cottage" efter afslutningen af Hailsham og hendes liv som plejer. Pigen er særlig på den måde, at hun er en klon. Disse kloner opfostres i Hailsham kostskole af "guardians" indtil de er 16, hvorefter de befinder sig i en slags tomrum i en nedlagt gård kaldet "the Cottage" indtil de så at sige blive aktive i tjeneste som organdonorer. Først som plejere for organdonorer, siden hen som organdonorer indtil deres liv afsluttes ca. ved fjerde organdonation. Når vi møder Kathy første gang er hun 31 år og rede til at blive organdonor fordi hun nu føler sig klar til at dø. Såvel Ruth som Tommy er døde på dette tidspunkt. Hele bogen er et langt tilbageblik, hvor Kathy søger at danne sig et overblik over sit liv for at forstå det.

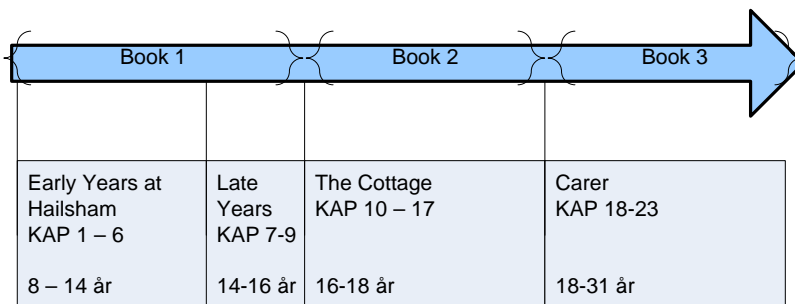
4.2.1. Indtryk

Det mest markante indtryk man får, når man læser romanen er klonernes resignation. De accepterer deres lidet misundelsesværdige skæbne uden at kny. Flugten findes tilsyneladende ikke som en mulighed, de forestiller sig kan realiseres, om end de fantaserer om den. Romanen er jo i princippet en SF roman. "An inadvertent science-fiction classic,"²⁴ som en anmelder har kaldt den. Fokus er imidlertid ikke på teknologien, men på personerne og deres dødelighed.

²⁴ Jf. Anmeldelse: "Ishiguro's accidental sci-fi novel" i dagbladet Maclean's, Toronto 23. maj 2005.

4.2.2. Sjuzet²⁵ og karakteristik af bogens udsigelse

Romanen er bygget op som vist i nedenstående figur:



Som det ses af ovenstående tidsakse er der en overvældende fokus på Kathys barndom og teenageperioden, hvorimod hendes sidste år ikke fylder meget i sammenhængen.

Hvert kapitel indledes med den ældre Kathy, der mindes begivenhederne – her fra

Kapitel 2:

”This was all a long time ago so I might have some of it wrong; but my memory of it is that my approaching Tommy that afternoon was part of a phase I was going through around that time – something to do with compulsively setting myself challenges – and I’d more or a less forgotten all about it when Tommy stopped me a few days later.” Ishiguro, p. 13

Hvert kapitel tager et hovedtema op.

Ishiguro opnår en markant stille fortælle tone ved således at begrænse antallet af temaer, som tages op i hvert kapitel, og bygger derved langsomt op til bogens hovedpointer.

Wallace Chafe, som er professor i lingvistik på Universitetet i Californien, har udarbejdet en model, som vil hjælpe med yderligere at karakterisere narrationen hos Ishiguro.

4.3. Sprog og bevidsthed

Chafes primære ærinde er at finde en sammenhæng mellem bevidstheden, sproget og erfaringen og han tilhører dermed den kognitive lingvistiske forskning.

”neither language nor consciousness can [...] be understood except within the framework of human experience as an integrated whole.” (Chafe s.22)

Sproget, der anvendes i formidlingen må derfor afspejle bevidstheden og kunne hjælpe os med at afdække områder i romanens person og narration.

²⁵ I The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory defineres fabula og sjuzet på følgende måde: “Syuzhet (‘the plot’) refers to the order and manner in which events are actually presented in the narrative, while fabula (‘the story’) refers to the chronological sequence of events.

Bevidsthed lader sig ikke nemt definere, men den grundlæggende forståelse af bevidstheden hos Chafe kan summeres som følger²⁶.

Bevidsthedens faste egenskaber:

1. Bevidsthed har fokus
2. Bevidsthedens fokus befinder sig inden for et større område med perifer bevidsthed
3. Bevidsthed er dynamisk
4. Bevidsthed har et "point of view"
5. Bevidsthed har behov for orientering i form af tid, sted, samfund, aktivitet etc.

Bevidsthedens variable egenskaber:

1. Bevidsthedens erfaringer kan være umiddelbare eller forskudt
2. Bevidste erfaringer kan være faktuelle eller fiktive
3. Bevidste erfaringer er mere eller mindre interessante
4. Bevidste erfaringer kan være verbale eller nonverbale

Ovenstående forståelse af bevidstheden får Chafe koblet op med sprogets egenskaber, således at sproget, ligesom bevidstheden, vil kræve og dermed afspejle fokus, dynamik, ståsted og en rimelig orientering i forhold til personens fysiske og tidsmæssige placering i et givet rum.

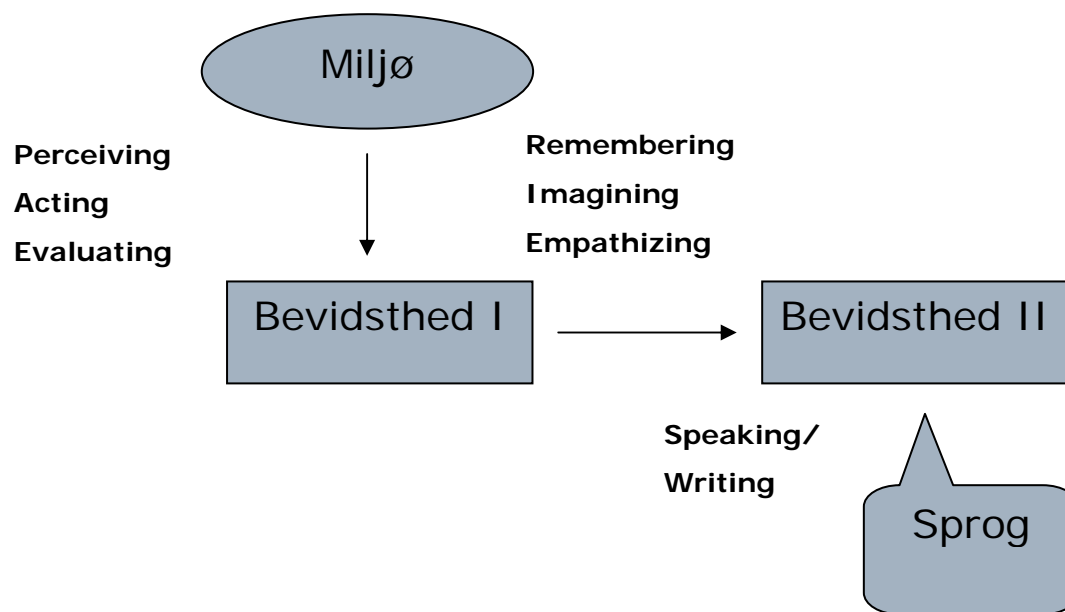
4.3.1. Repræsenteret og repræsenterende bevidsthed

For at kunne adskille den fortalte bevidsthed fra den fortællende skaber Chafe begrebsparret repræsenteret vs. repræsenterende bevidsthed:

[it is] especially important to realize that consciousness enters into the production of language in two ways: it provides the ideas that are represented, but it is also responsible for representing them. On that basis we can speak of a represented consciousness and a representing consciousness. (Chafe p. 198).

Chafes grundlæggende fortællemodel ser ud som vist i nedenstående illustration:

²⁶ Chafe p. 29-34



Man kan genkende bevidsthedens egenskaber i ovenstående model – miljøet er omverdenen, og bevidstheden orienterer sig i denne ved at fokusere på enkeltting, evaluere disse og agere ud fra dem. Er der tale om en forskudt bevidsthed, så vil den første, nutidige bevidsthed huske de tidligere begivenheder – forestille sig enkelte af tingene fordi hukommelsen måske fejler eller fordi vedkommende bevidsthed ikke har adgang til alle informationer, og også bruge empati for at forstå den datidige bevidstheds måde at opfange og forstå de begivenheder, som indtraf på tidspunktet hvor begivenheden, der fortælles om fandt sted. Og det er resultatet af denne proces, der afspejles i det sproglige univers som en roman også er.

4.3.2. Introvert vs. Ekstrovert bevidsthed og Ishiguros roman

Der er ifølge Chafe en grundlæggende forskel på, om der er tale om en ekstrovert vs. en introvert bevidsthed, der fortæller historien.

<i>Bevidsthedsskema</i> ²⁷	Ekstrovert bevidsthed	Introvert bevidsthed
Bevidsthedsindhold eller forestilling	Her og nu	Forskudt, erindring
Lingvistiske kategorier		
Kontinuitet (tid og sted)	Intet behov for forankring "Tæthed" i det refererede. I "displaced immediacy"	Behov for forankring Tidslige spring i det refererede eller ualmindelig høj

²⁷ Skema er fra et handout af Nikolaj Zeuthen

	Mimen af en ekstrovert bevidstheds tempo	detaljeopløsning
Detaljer	Ubegrænset adgang til detaljer Høj hyppighed af "Trivielle referenter", adjektiver mådesadverbier	Begrænset adgang til detaljer Selektivitet ud fra anekdoters pointer
Deiksis	Tids- og stedsadverbialer henviser til her og nu. Tempus er nutid	Tids- og stedsadverbialer henviser til anden tid/sted. Tempus er datid

En ekstrovert bevidsthed fortæller historien i nutiden og er så at sige i stand til at lade bevidstheden fokusere på det, som er af narrativ interesse. En ekstrovert bevidsthed er altid påvirket af omgivelserne.

Endvidere skelner Chafe mellem den repræsenterede ("represented", fremover forkortet Rt) og den repræsenterende ("representing", fremover forkortet Re) bevidsthed:

...consciousness enters into the production of language in two ways: it provides the ideas that are represented, but it is a *represented* consciousness and a *representing* consciousness. (Chafe, p. 198)

I forhold til Ishiguros roman er det tydeligt, at vi har en afstand mellem den bevidsthederne Rt og Re, nemlig Kathy på 31 år ("My name is Kathy H. I'm thirty-one years old..." Ishiguro p. 3) og så den, der fortælles om jf. Kapitel 2's indledning citeret tidligere, hvor afstanden i tid markeres helt tydeligt ("My memory of it" *ibid.* p. 13). I princippet kan sådan en afstand håndteres på to måder, siger Chafe. I *forskudt extroversion* vil den Re (jf. bevidsthed II i tidligere illustration) bevidsthed være den introverte bevidsthed, der mindes, hvordan aktionen var, mens den Rt bevidsthed ville være den, som foretog handlingerne (jf. bevidsthed I i tidligere illustration). Man mimer altså sprogligt den ekstroverte bevidstheds tempo.

I *forskudt modus* vil der være et sammenfald mellem den Rt og den Re bevidsthed i den introverte bevidsthed, der således løbende søger at evaluere og forstå datidens hændelser med nutidens bevidstheds øjne. I Ishiguros roman har vi tydeligvis en historie i *forskudt modus*, med store tidslige spring i det fortalte og med mange evalueringer undervejs i handlingsreferaterne.

Det interessante i denne forbindelse er, at romanen som sådan sætter en række forudsætninger op, som helt implicit ligger i fortællemåden²⁸:

²⁸ Disse forudsætninger er helt og aldeles uafhængige af, om man tager diskussionen om Chatmans kendte narrative model, hvor der altid er en "rigtig forfatter" af kød og blod bag bogens implicite

1. Det er den ældre Kathy, der fortæller historien (indledningskapitlets første sætning)
2. Historien er den ældre Kathys tolkning og evaluering af sin opvækst (2. kapitels indledning)
3. Kathys tolkning er afhængig af hendes viden og forståelse om omverdenen (implicit)
4. Kathy har ikke umiddelbar adgang til andres bevidstheder (implicit)
5. Der vil være store tidslige spring i det refererede (jf. afsnit 4.2.2)
6. Det refererede vil være udvalgt på baggrund af anekdoternes pointer og sammenhæng med det, som Kathy vil fortælle om (jf. afsnit 4.2.2)

4.4. Analyse

4.4.1. Fortællingens ramme

Når nu de overordnede kognitive rammer for romanen er beskrevet vil jeg gerne i det følgende vende tilbage til indledningsafsnittet i romanen, som jeg i afsnit 2.5 omtalte rejste en lang række spørgsmål. Her er citeret dog lidt længere:

"My name is Kathy H. I'm thirty-one years old, and I've been a carer now for over eleven years. That sounds long enough, I know, but actually they want me to go on for another eight months, until the end of this year. [...] There are some really good carers who've been told to stop after just two or three years. And I can think of one carer at least who went on for all of fourteen years despite being a complete waste of space. So I'm not trying to boast. But then I do know for a fact that they are pleased with my work, and by and large, I have too. My donors have always tended to do much better than expected. Their recovery times have been impressive, and hardly any of them have been classified as 'agitated', even before a fourth donation. [...] I know carers, working now, who are just as good and don't get half the credit. If you're one of them, I can understand how you might get resentful, about my bedsit²⁹, my car [...]. And I'm a Hailsham student – which is enough by itself to make people's backs up." Ishiguro, p. 3.

I dette første afsnit er der en række kendetegn, vi kan hive frem. Allerede den første sætning anvender sci-fi genrens kendetegn: introduktionen af et *novum* i form af ordet

fortæller, og at disse to ikke er én og samme person. Den implicite fortæller er den, der ejer selve udsigelsen og derfor også er den, som Chafe analyserer

²⁹ Et værelses lejlighed (eg. 'bedsitter')

'carer' og lidt senere 'donation' i sammenhæng med ordet 'classification' og 'agitated' samt 'Hailham student'. Genreinformationen her er, at der er tale om noget nyt, som vi i løbet af romanen vil lære om, og som har væsentlig betydning for at forstå rammefortællingen. En del af spændingen vil endvidere ligge i at forstå dette *novum* og dets konsekvens – ikke mindst for Kathy – til fulde. Der er også dette 'they', som i øvrigt ikke helt konkretiseres senere i romanen, men som tydeligvis har magt til at styre Kathys liv. Der er tale om nutid her ("is"). Og derved bliver læseren også klar over, at romanens handling, der ellers er holdt i datid, foregår som et tilbageblik.

Det er først meget senere – i kapitel 7 – godt 70 sider inde i historien, at læseren får at vide, at de er kloner, der er opfostret med henblik på organdonationer.

I romancitatet ses også tydeligt, at Kathy henvender sig til en læser, som hun ikke er helt sikker på identiteten af ("If you're one of them"). Dette skaber overordnet set indtrykket af en person, der er i gang med at give et skriftligt tilbageblik på sit liv til en anden "carer", der lever i samme univers som hende, men som næppe har været student på Hailsham³⁰. Det skriftlige skyldes at hun ellers må formodes at vide, hvem hun henvender sig til. Samtidig er stilen en smule snakkesaglig og har i virkeligheden form som en lang monolog. Det, at hun henvender sig til en anden "carer" er betydningsfuldt. For hvem skulle hun ellers henvende sig til? Andre mennesker opfatter kloner lidt som edderkopper ("she was afraid of us in the same way as someone might be afraid of spiders" p. 35) og som værende uden sjæl ("Did somebody think that we didn't have souls?" p. 255). Ja hele Hailsham er faktisk bygget "to prove that you had souls at all" (p. 255), som Miss Emily fortæller i romanens næstsidste kapitel. Og det, at Kathy henvender sig til en anden i samme situation som hende forklarer også, hvorfor det ikke er vigtigt for Kathy at konkretisere hvem "they" er og hvordan klon-systemet rent administrativt er bygget op.

4.4.2. Genrespillet og intertekstualitet i romanen

Som tidligere vist foregår meget af Ishiguro's roman i en kostskole, og som sådan læner romanen sig op ad en klassisk britisk kostskoleromangenre, der for alvor starter med Dickens "Nicholas Nickleby (1838-1839) og fortsætter i vore dage med fx Harry Potter romanerne. Den romantiske tradition spiller dog også kraftigt ind, da historien samtidig er et underspillet trekantsdrama mellem Ruth, Tommy og Kathy.

³⁰ Jf. et nyt citat s 13: "I don't know how it was where you were, but at Hailsham..."

SF inspirerede læsere vil meget hurtigt tænke på Huxleys ”Brave New World”, hvor temaet også er kloning, om end på en temmelig anderledes måde end her. Romanen blander derved en lang række genrer sammen til en helt ny cocktail, der indeholder lidt af hvert. Fordelen for Ishiguro ved at placere handlingen i nutiden er, at han er i stand til at trække på læserens erfaringer og udnytte intertekstualiteten med andre nutidige værker – Kathy er en stor læser, og vi hører derved om mange romaner i løbet af ”Never Let Me Go”. Ishiguro beskriver også Kathys opdagelse i ”The Cottage”, da hun ser hvor meget Ruth og de andre påvirkes af tv-serierne. I mangel af voksenkontakt mimer de seriens hovedpersoners bevægelser og ordvalg.

4.4.2.1. The Great Escape

Den måske mest interessante intertekstuelle henvisning er imidlertid til filmen ”The Great Escape” (1963):

”We’d evolved this system where we called for particular favourite scenes to be played again – like – for instance, the moment the American jumps over the barbed wire on his bike in *The Great Escape*. There’d be a chant of: ”Rewind! Rewind!” until someone got the remote and we’d see the portion again, sometimes three, four times.” (Ishiguro p. 97)

Det er interessant på den måde, at et af de mest markante ting ved romanen er, at Kathy og de øvrige kloner så nemt accepterer deres skæbne og ikke søger at undgå den. Selv da Kathy og Tommy forsøger at finde en udvej gør de det i henhold til nogle mulige regler. Og selv da de ved, at det ikke kan lade sig gøre, forsøger de ikke at flygte.

I romanen møder vi to andre pigtrådshegn. Anden gang er da de Ruth, Tommy og Kathy skal se en båd, der ligger forladt ved kysten: igen et symbol på en mulig flugt, som ikke realiseres:

”Oh no”, she [Ruth] said, anxiously. Then she turned to me: ”You didn’t say anything about this. You didn’t say we had to get past barbed wire!”
It’s not going to be difficult,” I said. ”We can go under it. We just have to hold it for each other.”

But Ruth looked really upset and didn’t move. [...]

I let go of Ruth only to pass through the fence myself. Then I held up the wire as high as I could, and Tommy and I both helped her through. It wasn’t so difficult for her in the end; it was more a confidence thing, and with us there for support, she seemed to lose her fear of the fence. (Kap. 19, p. 218-9)

Tredje gang er i slutningen af romanen, hvor Kathy står og føler sig tom inden i kort efter Tommys død:

I found I was standing before acres of ploughed earth. There was a fence keeping me from stepping into the field, with two lines of barbed wire, and I could see how this fence and the cluster of three or four trees above me where the only things breaking the wind for miles. All along the fence, especially along the lower line of wire, all sorts of rubbish had caught and tangled. [...] I started to imagine just a little fantasy thing [...] and I half closed my eyes and imagined this was the spot where everything I'd ever lost since my childhood had washed up [...] and if I waited long enough, a tiny figure would appear on the horizon across the field, and gradually get larger until I'd see it was Tommy, and he'd wave, maybe even call. The fantasy never got beyond that, I didn't let it - and though the tears rolled down my face, I wasn't sobbing or out of control. (Kap. 23, p. 281-2)

Vi husker jo at amerikaneren, der sprang over pigtrådshegnet i "The Great Escape" rent faktisk blev taget til fange igen. Hans spektakulære spring førte ham ikke til friheden. I de to første citater er Kathy ikke så personligt involveret i forhold til pigtrådshegnet og frihedsspringet. Det fremgår ikke tydeligt om gruppens favoritscener også var hendes – faktisk er citatet omkranset af Kathys indledende ønske om at se sexscener igen, men ikke turde råbe "Rewind!". I det andet citat er Ruth bange, men Kathy synes ikke det er det store at kravle under hegnet og har svært ved at forstå Ruths angst ("It was more a confidence thing"). Kathy tror måske, at det skyldes at Ruth er svagelig. I det tredje citat ser Kathy hegnet næsten som en velsignelse: en stor, fri mark, hvor hegnet fanger alt det, som hun har mistet siden sin barndom. Inden for hegnet er hendes verden – og Tommy kommer netop hende i møde fra den anden side.

I de tredje citat er flugten heller ikke muligt: Der er jo netop ingenting ud over marken og det lidt umotiverede hegn på marken, kun døden, repræsenteret ved Tommy, giver Kathy mulighed for at få forløsning. Ordene "I didn't let it" og "or out of control" viser også resignationen og begrænsningen, der er indbygget hos Kathy – ikke mindst sammen med udtrykket "I started to imagine just a little fantasy thing", som igen udtrykker en begrænsning: Understregningen af det umulige ved at bruge udtrykkene "imagine" og "fantasy". På dansk lyder det nærmest som: "Jeg forestillede mig en fantasi" som lidt populært sagt er dobbeltkonfekt, for hvad skulle hun ellers forestille sig?

4.4.2.2. Kunsten og fantasien

Der er en vis modsætning i denne forsigtige tilgang til fantasien samtidig med at der på Hailsham lægges så stor vægt på kreativiteten. Bogen starter allerede i første kapitel med at understrege betydningen af det, idet Tommys største problem er, at han ikke

udviser kunstneriske evner, hvorfor han end dog bliver drillet af de andre³¹. Hvis man forfølger denne modsætning kan det hænge sammen med at man på Hailsham bruger kunsten til at afsløre om børnene har sjæle: Kunsten ses ikke som noget almengyldigt, men som noget med en specifik funktion og som har direkte reference til kunstneren. "Never Let Me Go" har blandt andet kunsten på dagsordenen, og Ishiguro bekræfter dette i et interview om romanen:

"What really matters if you know that this is going to happen to you?"

Ishiguro asks, referring to death. "What are the things you hold on to, what are the things you want to set right before you go? [...] And also the question is, what is all the education and culture for if you are going to check out?"

Ishiguro interviewet af John Freeman.

Romanen giver ikke noget entydigt svar på dette, selv om Kathys tanker ved pigtrådshegnet umiddelbart får kunsten til at blegne i betydning. På den ene side ligger døden som en ting, der begrænser fantasien, på den anden side, så vil hun, så længe hun holder alt under kontrol, inklusive fantasien, kun have resignation tilbage.

At Ishiguro får denne tematik om kunst op netop i forbindelse med de intertekstuelle er også interessant set ud fra et kognitivt perspektiv. For det, som Kathy gør hele romanen igennem er jo netop at tolke sit liv ud fra et givet ståsted. Dvs. at skabe et narrativt forløb ud af sit liv. Denne tolkning fordrer at hendes bevidsthed arbejder ud fra de præmisser, som jeg nævnte i afsnit 4.3. Med fokus, dynamik og synsvinkel orienterer hun sig i sit liv for at skabe en sammenhæng i den og formidle denne til den tænkte læser, jeg konstaterede i afsnit 4.4.1.

For at opnå denne kunstneriske virkning af et kort og kompakt liv, hvor barndom og ungdom fylder meget, udnytter Ishiguro genresammenblandingen effektivt: SF for at skabe en ramme, der gør det muligt at opnå et troværdigt kort liv. Kostskoleromanen for at skabe en troværdig barndom uden forældrekontakt samt den romantisk-litterære nutidsroman, som giver mulighed for at udnytte et trekantsdrama i en kulturel acceptabel sammenhæng, der er genkendelig. Det er vanskeligt at forestille sig netop denne historie med sin tematik intakt foregå i et buddhistisk miljø, hvor respekten for liv er det vigtigste. De kunstneriske valg understreger at genrekategorierne har en semantisk betydning, som tilføjer romanen betydning og indsætter den i en given semantisk sammenhæng.

³¹ Jf. Ishiguro p. 10

4.4.3. Barndommen og skæbnen

Jeg konkluderede tidligere, at Kathy ikke har umiddelbar adgang til andres bevidstheder. Et slående eksempel er da Madame overværer Kathy danse med lukkede øjne med en pude til sangen "Never Let Me Go". Madame kniber en tåre, og den ældre Kathy fortæller læseren, hvad sangen betød for hende.

"I'd imagine [...] a woman who'd been told she couldn't have babies, who'd really, really wanted them all her life. Then there's a sort of miracle and she has a baby, and she holds this baby very close to her and walks around singing: "Baby, never let me go..." Partly because she's so happy, but also because she's so afraid something will happen, that the baby will get ill or be taken away from her." Ishiguro, p. 70

Kathy bruger en barnlig stemme, når hun genfortæller om sine følelser: "she couldn't have babies" i stedet for "become pregnant" eller andet mere præcist, "really, really". I virkeligheden temmelig umodent sprog i forhold til mange af hendes øvrige genfortællinger, som ofte bærer præg af den voksnes retrospektion. Det er et godt tegn på, at oplevelsen sandsynligvis er ubearbejdet og betyder meget for hende. Der er både det, at barnet har en mor – hvilket hun ikke selv har – og at kvinden kan føde et barn, hvilket Kathy heller ikke kan, da kloner er sterile. Det er som sagt muligvis et tegn på Kathys inderste følelser om hendes afsavn.

Madamme, som var Hailshams leder, oplevede imidlertid scenen anderledes:

"I saw something else. I saw a new world coming rapidly. More scientific, efficient, yes. More cures for the old sicknesses. Very good. But a harsh, cruel world. And I saw a little girl, her eyes tightly closed, holding to her breast the old kind world, one that she knew in her heart could not remain, and she was holding it and pleading, never to let her go. That is what I saw. It wasn't really you, what you were doing, I know that. But I saw you and it broke my heart. And I've never forgotten." Ishiguro, p. 267

Ud over henvisningen til Huxleys "Brave New World", som netop er en dystopi om en mere videnskabelig og effektiv verden, er det vigtige Madammes konstatering af, at det, hun så, ikke var Kathy som sådan. Citatet kan belyses videre ud af et andet af

Madamme fra samme kapitel:

"Yes, in many ways we *fooled* you. I suppose you could even call it that. But we sheltered you during those years, and we gave you your childhoods. [...] You wouldn't be who you are today if we'd not protected you. You wouldn't get absorbed in your lessons, you wouldn't have lost yourselves in your art and your writing. Why should you have done, knowing what lay in store for

each of you? You would have told us it was all pointless, and how could we have argued with you?" Ishiguro p. 263

Hailsham er nærmest et forsøg på at menneskeliggøre den mere videnskabelige og effektive verden, der er ved at opstå. Det personlige pronomen, "you", som Madame anvender, peger ikke på hendes samtalepartnere, Tommy og Kathy, men på klonerne sådan helt generelt. Madame ser ikke på børnene i Hailsham som børn ("It wasn't really you") – og i kapitlet og i øvrigt gøres der meget ud af at beskrive omverdenens frygtssomme fysiske afsky for klonerne: "I'd feel such revulsion..."³², som Miss Emily siger. Bemærkelsesværdigt er det derfor, da Madame med vilje rører ved Kathy for at trøste hende:

"She reached out her hand, all the while staring into my face, and placed it on my cheek. I could feel a trembling go all through her body, but she kept her hand where it was, and I could see again tears appearing in her eyes.

"You poor creatures," she repeated, almost in a whisper. Then she turned and went back into her house." Ibid p. 266

Det virker som om Madame på dette tidspunkt modvilligt indser, at klonerne *næsten* er mennesker, og rent faktisk *har* en sjæl.

Der er to interessante iagttagelser, vi kan gøre i forbindelse med de forrige to citater.

For det første har vi tidligere fået præsenteret Madammes og Miss Emilys formål med Hailsham som en opklaring af, om klonerne havde en sjæl. Dette opnås tydeligvis ikke via kunsten, som ikke formåede at fjerne "the guardians" afsky for børnene. Det er først her til sidst, i Tommys og Kathys smerte over forgæves at søge en udvej fra deres skæbne, at deres sjæl identificeres – og selv da markerer Madame med ordet "creatures" fortsat en afstand: hun har selv skabt dem via konstruktionen af deres barndom ("we gave you your childhoods").

For det andet at for Madame sætter døden et punktum for kunstens betydning ("it was all pointless"). Det samme gælder for Tommy, som hele romanen synes at vide, hvad der venter ham³³. Det er derfor, at Tommy var så glad for, at Miss Lucy sagde, at hun kunne slippe for at skulle være kreativ og virkede som om, han havde fundet Gud³⁴. En logisk konsekvens af Madammes og Tommys holdning er, at vi for at udtrykke og glædes over kunsten må glemme døden og dermed vores skæbne. Men vores selvpåtvungne uvidenhed forårsager dermed en flugt fra sandheden. Det virker som om

³² Ishiguro p. 264

³³ Nævnes eksplicit i romanen p. 270: "Maybe I did know, somewhere deep down."

³⁴ Ishiguro p. 23

Kathy til sidst vælger at kontrollere sin fantasi i stedet for at lukke øjnene, så de ubehagelige kendsgerninger så at sige holdes væk fra kunsten. Til gengæld længes hun på dette tidspunkt efter døden, så det er heller ikke en farbar vej. Der er faktisk, synes Ishiguro at sige, ikke rigtigt nogen vej ud og det er måske i virkeligheden derfor, at klonerne ikke *kan* flygte – og derfor at læserens indtryk af klonernes resignation ikke er nogen tilfældighed.

5. Konklusion

Anvendelsen af kognitive lingvistisk viser at en genre kan anskues som værende en idealiseret kognitiv model, hvor læseren på forhånd har en forestilling om, hvordan denne genre prototypisk vil se ud. Genren bærer altså i sig selv bærer information.

Herudover så vi, at der i en genre som SF efterhånden etableres et fælles ordforråd og referenceramme inden for den såkaldte "hard SF" eller de romaner, som henholder sig til den prototypiske genrebeskrivelse. Som i alle genrer sker der imidlertid en udvikling, og SF-temaerne glider mere i baggrunden til fordel for tematikker med aktuel appel. SF genren anvendes da til at levere de rammemæssige muligheder for at skabe en verden, hvor temaerne kan udfoldes troværdigt; en mulighed, som Ishiguro gør brug af i sin roman.

I analysen af romanen "Never Let Me Go", anvendte jeg Chafes model primært til en analyse af udsigelsen. I romanen kunne man se Chafes bevidsthedsegenskaber anvendt i praksis. Den videre gennemgang af Chafe viste at det, i alt fald i forhold til nærværende litteraturanalyse, er muligt at se bevidsthedsrepræsentation som et delvist grammatikaliseret konceptuelt system. Modellen kan derfor med stor fordel anvendes til at sikre at selve analysen foregår på basis af teksten og til at blive opmærksom på en lang række detaljer, der påvirker selve analysen.

6. Litteraturliste

6.1. Primærlitteratur

<i>Forfatter</i>	<i>Udg.år</i>	<i>Titel</i>	n.sider
Ishiguro, Kazuo	2004	Never Let Me Go. Faber & Faber, London	200

6.2. Andre citerede værker

<i>Forfatter</i>	<i>Udg.år</i>	<i>Titel</i>	n.sider
Gibson, William	1984	Neuromancer. Citeret udgave er fra Ace Hardcover Edition fra 2004, New York	20
Le Guin, Ursula K.	1969	The Left Hand of Darkness, Gollanz, New York	20

6.3. Sekundærlitteratur

<i>Forfatter</i>	<i>Udg.år</i>	<i>Titel</i>	normal sider
Bukatman, Scott	1993	Terminal Identity. The virtual subject in postmodern science fiction. Duke University Press, Durham and London. p. 1-182	181
Chave, Wallace	1994	Discourse, Consciousness and Time. The Flow and displacement of Conscious Experience in Speaking and Writing. The University of Chicago Press, Chicago 1994	200
Culler, Jonathan	1981	The Pursuit of Signs, Routledge Classics, London. Ny udgave fra 2001 med nyt forord og efterskrift af klassikeren fra 1981. p 51-86, p. 111-131 og 188-208	66
Freeman, John	2005	Poets & Writers. New York: May/Jun 2005. Vol. 33, Iss. 3; pg. 40 – interview med Ishiguro	4
Frow, John	2004	Genre. Routledge, London (i udgivelsesserien The New Critical Idiom) p. 1-144	145
Lakoff, George	1978	Woman, Fire, and Dangerous Things. What Categories Reveal about the Mind. The University of Chicago Press	-
Roberts, Adam	2000	Science Fiction. Routledge, London (i udgivelsesserien The New Critical Idiom)	200
Savin, Darkon	1979	Estrangement and Cognition. Metamorphosis of Science Fiction. Yale University Press, p. 3-15	12
Savin, Darkon	1988	Positions and Presuppositions in Science Fiction. Kate Stae University Press, 1988, p. 1-98	98
Turner, Mark	1996	The Literary Mind, Oxford University Press, p. 1-40	40
Zeuthen, Nikolaj	2005	Diverse Handouts i forbindelse med kurset (her numereret som Hn)	20
		Normalsider i alt	1246

6.4. Andre referencer / opslagsværker o.l.

1. [http://en.wikipedia.org/wiki/War_of_the_Worlds_\(radio\)](http://en.wikipedia.org/wiki/War_of_the_Worlds_(radio))
2. <http://www.cthreepo.com/cliche>
3. The Ultimate Encyclopedia of Science Fiction, Ed. David Pringle, 1996, Carlton Books, U.S.A.
4. http://www.powells.com/review/2005_05_12.html (anmeldelse af Ishiguro)
5. http://www.npr.org/dmg/dmg.php?mediaURL=/day/20050504_day_ishi&mediaType=RM (interview med Ishiguro)
6. http://en.wikipedia.org/wiki/History_of_science_fiction
7. <http://www.contemporarywriters.com/authors/?p=auth52#prizes>