

Det postapokalyptiske moderskab

Megan Hunters The End We Start From

Introduktion

“ It is the story that makes the difference. It is the story that hid my humanity from me, the story of mammoth hunters told about bashing, thrusting, raping, killing, about the Hero. The wonderful, poisonous story of Botulism. The killer story. It sometimes seems that that story is approaching its end. Lest there be no more telling of stories at all, some of us out here in the wild oats, amid the alien corn, think we’d better start telling another one, which maybe people can go on with when the old one’s finished. Maybe. The trouble is, we’ve all let ourselves become part of the killer story, and so we may get finished along with it. Hence it is with a certain feeling of urgency that I seek the nature, subject, words of the other story, the untold one, the life story. (Le Guin 1996, 152)

Den feministiske science fiction-forfatter Ursula K. Le Guin taler i “The Carrier Back Theory of Fiction” (1986) for en ny type fortælling: en, der ikke tager udgangspunkt i historien om helten, der dræber for at overleve, men i stedet en, der fortæller historien om opretholdelsen af liv. Som berømt eksempel på “the killer story” nævner hun Stanley Kubricks *2001: A Space Odyssey* (1968) og den første del med aberne, der opdager brugen af knogler som våben og dermed baner vej for den menneskelige civilisations aggressive grundlæggelse og ekspansion. Gennem et evolutionært perspektiv ønsker Le Guin i stedet at fremhæve en i science fiction-genren hidtil perifert behandlet del af historien om det forhistoriske menneske, der ofte ikke har været lige så velegnet til at fortælle om, fordi historien om helten, der tager ud at jage og derved sætter sit liv på spil, altid har været mere fortællerværdig og spændende end historien om samleren, der roligt indsamler nødder og grøntsager.

Med samleren som helt og med bæreposen som redskab introducerer Le Guin en omskrivning af den menneskelige histories udvikling: en historie, hvor hun pludselig som kvinde og historisk set ekskluderet fra jagten kan genkende sig selv og dermed se sig selv indskrevet som en del af den menneskelige historie. Den ufortalte

historie om livet, som Le Guin her introducerer, har ikke helte, konflikter, action og klimaks i centrum, men er fyldt op af mennesker, deres relationer til hinanden og til de ting, som omgiver dem, fortalt i en kontinuerlig form uden slutning. Le Guin ser her science fiction-fortællingen som "strange realism" (154), der for fremtiden kan være den beholder, det forhistoriske menneske bar rundt på. Den bliver

“ a way of trying to describe what is in fact going on, what people actually do and feel, how people relate to everything else in this vast sack, this belly of the universe, this womb of things to be and tomb of things that were, this unending story. (154)

Bærepose teorien om fiktion introducerer således andre typer helte og andre måder at fortælle science fiction på – den fortæller historien om alle dem, der ikke var plads til i historien om dræberen, jægeren. Med bæreposen og beholderen som et nyt ikon for fortællingen dukker ikke bare kvinden, men også moderen, op på scenen eller i posen. Moderen kan netop ses som selve inkarnationen af fortællingen om liv og beholder – bærende rundt, som hun gør, i ni måneder på barnet i sit skød.

Megan Hunter kan med sin debutroman *The End We Start From* (2017) siges at tage tråden op fra Le Guin. I forlængelse af romaner som Octavia Butlers *Parables of the Sower* (1993) og Jean Heglands *Into the Forest* (1996) indsættes her en kvindelig helt i et dystopisk fremtidsscenario. Med Hunters roman bliver moderen denne kvindelige helt, og romanen fortæller historien om verdens undergang ved at lade den starte med livets begyndelse. Her er ingen dræbende helte, voldelige klimaks eller handlinger, faktisk er alt i denne fortælling barberet helt ned – vi følger en nybagt mor, der tvinges på flugt af en oversvømmelse. Romanen beskriver netop hendes følelser omkring katastrofen og fødslen helt tæt på, men udelader begge begivenheder fra selve fortællingen.

Min artikel vil undersøge denne nye type fortælling – hvor moderskab og katastrofe, begyndelse og undergang, går hånd i hånd. Den vil spørge ind til, hvordan Hunter fremstiller moderen som helt for en ny type science fiction. Hvordan Hunter gennem den postapokalyptiske fortælling får fremstillet et moderskab i krise gennem et sprog, som hele tiden kæmper med at indfange oplevelser, der falder udenfor den menneskelige forståelse, og som derfor, ligesom den ydre verden romanen skildrer, er ved at falde fra hinanden. Artiklen vil derfor bestå af først en genrediskussion, hvor romanen placeres mellem feministisk science fiction, climate fiction og en ny tendens af moderskabsskildringer. Dernæst følger et længere afsnit, som diskuterer romanens strukturelle udeladelse af alle store begivenheder og den dermed sammenhængende sprogproblematik. Dette efterfølges af to mindre afsnit om henholdsvis spejlingen af katastrofen i moderskabsoplevelsen og moderen som helt.

Mellem feministisk science fiction og poetisk moderskabsfortælling

Hvis blikket skal rettes mod moderen og moderskab, så drejer megen science fiction og især dens nyere undergenrer af climate fiction sig ofte om temaer såsom fertilitet og reproduktion. Gregers Andersen definerer climate fiction som "fictions that spe-

cifically employ the scientific paradigm of anthropogenic global warming in their plots” (Andersen, 856). Menneskets og klodens overlevelse kobles således her direkte sammen, og selve den problematiske fortsættelse og bevarelse af liv kommer til at spille en konstituerende rolle for skabelsen af fortællingens fremtidsunivers og plotudvikling i universer, hvor katastrofen udspringer af en klimakatastrofe. I eksempelvis John Krasinskis postapokalyptiske overlevelsesgyser *A Quiet Place* (2018), som følger en familie, der må leve lydløst tilbagetrukket i naturen som følge af en klimakatastrofe for ikke at blive ædt af hyperlydfølsomme monstre, optrappes spændingen, da moderen venter sig og skal føde et skrigende spædbarn – lydløst. Eller i Vergilio Martinis *Verden uden kvinder* (1936), Margaret Atwoods *The Handmaid's Tale* (1985) og P.D. James' *The Children of Men* (1992), hvor præmissen for fortællingernes univers er menneskehedens sterilitet, ofte affødt af en klimakatastrofe. Selve spændingen ligger derved i håbet om den gravide kvinde, forløst eksempelvis af de frugtbare tjenerinder, som June i Atwoods roman eller den gravide Julian i James' roman.

Denne rykken kvinden i centrum som aktiv helt er især karakteristisk for feministisk science fiction fra 1970'erne og frem. Som Le Guin understreger i “American SF and the Other” (1975), så har

“ the women's movement [...] made most of us conscious of the fact that SF has either totally ignored women, or presented them as squeaking dolls subject to instant rape by monsters-or old-maid scientists desexed by hypertrophy of the intellectual organs – or, at best, loyal little wives or mistresses of accomplished heroes. (Le Guin 1975, 208)

Med Le Guins egne romaner og med Atwoods og Marge Pierces fortællinger nuanceres kvindens rolle, hun bliver til et fuldblodsmenneske, og rollen som mor og kvinde problematiseres. I feministisk science fiction er kønsproblematikker og relationer mellem mand og kvinde, barn og kvinde, kvinde og kvinde i centrum (Bartkowski, 5), og her synes spørgsmålet om reproduktion og fertilitet at give kvinden den tiltrængte hovedrolle.

I disse fortællinger kobles fertilitet til en revolutionær kraft, der gør kvinden i stand til at træde ud af forudgivne kønsmønstre, som har tildelt kvinden en rolle som passiv tilskuer eller offer. Hun bliver ofte en helt på lige fod med mændene. De fertile kvinder som helte sætter sig op mod det totalitære samfund, hvad enten det er Junes afslørende dagbog i Atwoods roman eller Julians modstandsbevægelse i James'. Dette aspekt af revolution forstærkes kun i begge bøgernes filmatiseringer: I HBOs serieadaption af Atwoods roman (2017-) udvikler June sig til en regulær modstandsforkæmper efter fødslen af sit barn, og i Alfonso Cuaróns 2006-filmatisering af James' roman er hovedpersonens kone, modsat romanen, også blevet leder af en revolutionær gruppe.

Til trods for at fertilitet danner baggrunden for disse feministiske science fiction-historier, så fylder selve oplevelsen af moderskabet og fødslen sjældent særlig meget i fortællingerne, selvom Le Guins bæreposeteori egentligt kunne synes at lægge op til det. Fertilitet og fødsel udgør ofte blot den bagvedliggende præmis eller udskydes til slutningen af plottet, som den revolutionære forløsning i kraft af en fødsel,

som eksempelvis i *Children of Men*, der slutter med Julians fødsel og som følge heraf diktatorens død. Fødslen er her ganske kort beskrevet ikke fra moderens synsvinkel, men fra fortælleren Theos perspektiv og gennem et billedsprog, der er langt fra moderens kropslige oplevelse:

“ The primitive act, at which he was both participant and spectator, isolated them in a limbo of time in which nothing mattered, nothing was real except the mother and her child’s dark painful journey from the secret life of the womb to the light of day. (James, 227)

Alt dette vendes om i Megan Hunters *The End We Start From*, hvor moderskabsoplevelsen med fokus på moderkroppen er selve udgangspunktet for beskrivelsen af en undergangsfortælling. Som en feministisk pendant til Cormac McCarthys *The Road* (2006) følger romanen en mor med hendes nyfødte baby i et postapokalyptisk landskab: Samtidig med at London oversvømmes, og alle indbyggere tvinges på flugt, følges optakten til fødslen af barnet Z og moderens omsorg for barnet det første år. Mens oversvømmelsen i konkret forstand adskiller moderen fra hendes omgivelser og isolerer hende fra faderen til barnet i kønsadskilte flygtningelejre, bliver dette samtidig en psykologisk fortælling om, hvad det vil sige at blive mor – at blive mor er her at befinde sig i en postapokalyptisk verden. Det vil sige, at modsat Atwood og James, som bruger fertilitet som konstitutiv for deres dystopiske universer og som derved også skubber moderskabsoplevelsen i baggrunden for fortællingerne, så er moderskab i Hunters roman i centrum. Hvor Atwood og James bruger sterilitet som et billede på det dystopiske samfund, vendes dynamikken om i Hunters roman, hvor det postapokalyptiske samfund samtidig bliver et billede på moderskabet. Hunter kobler således to genrer i sin roman: feministisk science fiction og en ny type moderskabsskildring. Samtidig placerer romanen sig som climate fiction, da der også ligger en klar bekymring for klimakrisen og dens konsekvenser bag hendes roman. Som hun selv siger i et interview, er “the climate [...] now irreversibly altered by our actions, and I’m interested in what this means for us, existentially: how is the self-perception of humanity altered by the destruction of the natural environment?” (Unwin). Baggrunden for denne undersøgelse af klimaspørgsmålet bliver en ny type roman, hvor undergang og begyndelse går hånd i hånd, og hvor det dystopiske univers fra science fiction kobles til fødslen af et nyt liv. Med blandingen af moderskab og dystopi bliver det ikke til en fortælling om drab, men med Le Guins ord “a life story”.

Hunters insistensen på selve moderskabsoplevelsen i romanen placerer den ud over science fiction- og climate fiction-rammen også i slipstrømmen af en ny tendens af moderskabsskildringer, der er dukket op i sidste halvdel af 2010’erne. I en amerikansk kontekst med blandt andre Elisa Alberts *After Birth* (2015), Maggie Nelsons *The Argonauts* (2015), Sarah Mangusos *Ongoingness* (2015) og Rivka Galchens *Little Labours* (2016) og i en nordisk kontekst med Maja Lucas’ *Mor* (2016), Kjersti A. Skomvolds *Barnet* (2018) og Dy Plambecks *Til min søster* (2019). Fælles for denne nye bølge af moderskabsskildringer er, at de alle beskriver kvinder i konflikt med sig selv i rollen som mor, og alle kæmper med at finde et adækvat sprog for den ekstraordinære, kropslige oplevelse, det er at føde og drage omsorg for et

nyfødt barn. Hunter bruger science fiction-genrens undergangsbilleder til at give et sprog for denne oplevelse. Hun blander således en postapokalyptisk fortællemodel og climate fictions krisebevidsthed med beskrivelsen af den kropslige, nære erfaring ved at blive mor og skaber i dette genremiks en fortælling, som hele tiden er på grænsen til at bryde sammen.

Sprogproblematik: nedbrydning, myte og materialitet

The End We Start From tager som sagt sin begyndelse ved fødslen af sønnen Z, som indtræffer samtidig med, at en oversvømmelse gør London ubeboelig og tvinger alle indbyggere på flugt. Den starter således med to livsforandrende begivenheder for den navnløse hovedperson, som beskrives parallelt, og ganske karakteristisk for romanen er begge begivenheder udeladt fra fortællingen. Af en roman, som placerer sig mellem to genrer, hvis hovedfokus netop er på ekstraordinære begivenheder, fødsel og undergang, er selve beskrivelsen af disse to store begivenheder signifikant fraværende, og romanen synes derved netop at være et godt eksempel på Le Guins bæreløst fiktion om liv frem for drab. Det vil sige, at vi kun hører om forberedelserne op til fødslen og smerterne efter: “R arrives four minutes after the boy is born, frowning and yellow, into the midwife’s hands. I am too exhausted to hold him. My eyes ache from three hours of pushing. My undercarriage is a pulp” (Hunter, 6). Selve fødslen står som et tomrum i teksten, og udeladelsen af begivenheden er understreget af springet i afsnit og de tre asterisker, som deler romanens små episoder. Ligeså med katastrofen, oversvømmelsen, hvor vandstigningen beskrives parallelt med graviditetsugerne: “I am thirty-two weeks pregnant when they announce it: the water is rising faster than they thought” (4). Selve oversvømmelsen er udeladt, kun genfortalt gennem en telegramagtig nyhedsoplæsning: “The news on the hour, 14th June, one o’clock. Tina Murphy reporting. An unprecedented flood. London. Uninhabitable” (8). Ved at udelade begge ekstraordinære begivenheder fra fortællingens diskurs bliver det tydeligt, at fortællingens interesse ligger andetsteds – i selve den følelsesmæssige konsekvens, de har for hovedpersonen, i oplevelsen frem for begivenheden. Ved udeladelsen understreges også, at begge er oplevelser, der ligger uden for den sproglige og menneskeligt forståelige sfære, og ved netop at sætte dem op side om side bliver det også klart, at romanen forsøger at sige noget om den ene ved hjælp af den anden.

Karakteristisk for den nye bølge af moderskabsskildringer er netop springet mellem moderskabets kropslige erfaring, graviditet, fødsel og amning og det at finde et adækvat sprogligt udtryk til at genfortælle disse oplevelser med. Som moderen Maggie i *The Argonauts* udtrykker det, er det et spørgsmål om, hvordan “the inexpressible may be contained (inexpressibly!) in the expressed” (Nelson, 57). Især i de amerikanske moderskabsskildringer kommer denne sprogproblematik til udtryk i en fragmentarisk form, hvor et fortløbende, kronologisk plot, som de alle indeholder, i og med at fortællingerne centrerer sig om forløbet fra graviditet over fødsel til de første år efter barnet er født, brydes ned af en poetisk, sansende beskrivelse af enkelte øjeblikke. Nelsons, Galchens og Mangusos bøger ligger derved genremæssigt i en blanding mellem roman, dagbogsoptegnelse og eksperimenterende essay og forsøger alle at beskrive en ubeskrivelig situation i et så kortfattet sprog som mu-

ligt. Hunters roman placerer sig også formelt i tråd med disse blandingsbøger: Den er opdelt i 12 korte kapitler bestående af små fragmenter af sætninger på ikke mere end 2-3 linjer, inddelt i episoder med * * * imellem sig. Størstedelen af romanen består således af tomme rum mellem linjerne.

Denne sproglige og strukturelle minimering kan med Lily Gurton-Wachter ses som en konsekvens af et iboende repræsentationsproblem ved moderskabet:

“ If motherhood is an obliteration or disintegration of the self, then how can that erased mother write? Does the mother have to come back together to find a voice with which to narrate her situation? This is a paradox familiar to critics and scholars of war literature: extreme experiences tend to evade explanation or even description, and the writer able to understand and give a full account of what happened is often not the one who has suffered it most forcefully. In the context of parenting, this manifest as a problem of timing, By the time a new mother has the time (or free hands) to write again, the most extreme experience is beginning to fade from her memory. (Gurton-Wachter, 13)

Alle moderskabsskildringerne forsøger med baggrund i oplevelsen af at blive mor at komme så tæt på virkeligheden af denne oplevelse, hvilket viser sig problematisk, da oplevelsen i sig selv går ud over sproget. For at omgå dette sprogproblem benytter de sig af dagbogens øjebliksoptegnelser og nære jeg-fortællere, som ofte ligger tæt op ad forfatterens eget liv, men samtidig peger selve moderskabsoplevelsen også på en opløsning af deres skrivende jeg, det jeg de var, før de fik børn. Hunter gør også brug af den nære jeg-fortæller, og bogen kan læses som en optegnelse over modernens flugt med barnet. Den lægger sig derved i tråd med Atwoods og James' feministiske science fiction, der begge er fortalt som dagbogsoptegnelser, en tendens som også genfindes i en af de tidligste feministiske utopier, Charlotte Perkins Gilmans *Herland* (1915), der beskriver et matriarkalsk samfund – dog godt nok genfortalt i dagbogsform af den mandlige opdagelsesrejsende Vandyck Jennings. I forsøget på at optegne et så adækvat og virkelighedstro billede af et nært forestillet fremtids-scenarie som muligt bruges dagbogsformen således i science fiction som et autenticitetsgreb, der ligesom ved moderskabsskildringerne forsøger at præsentere virkeligheden så tæt på som muligt. For moderskabslitteraturen er dette imidlertid et problem. Gurton-Wachter sammenligner det med et tilsvarende problem for krigslitteratur, i og med at begge beskriver ekstreme oplevelser, som undviger sproglig forklaring, men hvor verdenslitteraturen er fuld af kanoniske krigsskildringer fra Homer til Remarque, kan det samme langtfra siges om moderskabsskildringer¹ og slet ikke moderskabsromaner eller for den sags skyld science fiction om moderskab. Hunters roman synes derfor som noget af et nybrud, og det er netop interessant, at hun vælger en postapokalyptisk ramme med samme voldelige undergangsbilleder som fra krigens verden til at fortælle om moderskabet, eller omvendt, at en klimakatastrofe som oversvømmelse fortælles samtidig med fødslen af et barn. Den ene genre bruges til at belyse den anden med, i og med at begge har med oplevelser at gøre, der er svære at indfange og forstå.

Udeladelsen af voldsomme begivenheder kendetegner resten af romanen, og især i dens beskrivelse af katastrofens dødelige og voldelige elementer stagnerer sproget,

og beskrivelsen udelades. Svigerforældrenes brutale død under en plyndring af et supermarked er således udeladt og kun antydnet som “No G” (17) eller “Panic. Crush. G. Panicked. Crushed” (23). Sproget opløser her næsten sig selv, sætningerne minimeres og brydes op af punktum. Så samtidig med at karaktererne nær fortælleren dør, mister sproget sin evne til at benævne og narrativt fortælle, hvad der er sket med dem.

Dette sproglige sammenbrud kulminerer, da fortælleren overfalder på flugten sammen med en anden mor. Her får sproget lov til at køre på autopilot for at få genfortællingen af overfaldet overstået så hurtigt som muligt: “Theyforceusoutofthecarbabieswillmakeussafedoesn’tseemtruetheyareroughwithusandtheysearchustheymakeustakeourclothesoff” (69). Romanen er konsekvent i sin udeladelse af store begivenheder. Moderens genforening med faderen R til slut i romanen er også kun fragmentarisk og summarisk beskrevet: “This is how it really is: seconds of almost nothing, edging readjustment to an old face” (127). Den punkterer således ethvert øjeblik, der kunne lede hen til et følelsesmæssigt klimaks, hvilket giver læseren af romanen en stemning af at befinde sig i en lukket boble, hvorfra der ikke er nogen vej ud – mimende den følelse romanens karakterer på flugt må have.

Frem for en poetik der maksimerer undergangsbeskrivelser af et dystopisk landskab, som det eksempelvis ses i McCarthys *The Road*, der trods en episodisk struktur er rig på beskrivelser fra faderen og sønnens rejse, så giver Hunter den postapokalyptiske fortælling et andet, nært perspektiv, helt tæt på oplevelserne i kraft af den kvindelige jeg-fortæller. Beskrivelserne af disse oplevelser er dog samtidig barberet helt ned og minimeret til enkelte sanseindtryk beskrevet i korte sætninger. Derigennem mimer romanens formelle udtryk det, som sker indholdsmæssigt i romanen, hvor sproget langsomt forsvinder mellem karaktererne, og hvor de ikke længere er i stand til at kommunikere sprogligt med hinanden, jo mere katastrofen æder sig ind på dem. De virkelig slemme oplevelser, som oversvømmelsen medfører af eksempelvis vold og drab, bliver omtalt karaktererne imellem som generaliteter for derved at holde dem ud, som eksempelvis: “In the disturbances, she says. This is one of the words people use” (52). Katastrofen medfører en sproglig minimering indholdsmæssigt, hvor kroppen tager over i forholdet mellem karaktererne, og hvor deres identitet langsomt udviskes, jo længere tid de er på flugt. Dette er også understreget i romanens brug af bogstaver fremfor navne til karaktererne, hovedpersonen forbliver eksempelvis navnløs, kæresten benævnes kun med R og barnet med Z. Romanens to niveauer af moderskabets begyndelse og undergangens oversvømmelse udvikler sig således mod og samtidig med hinanden: katastrofens opløsning af sproget og identitet svarer til moderens univers med barnet. Begge verdner kræver et nyt sprog, som er adækvat for den nye virkelighed, som moderen pointerer: “We are learning our own language” (91).

Hvor sproget nedbrydes i beskrivelsen af de store begivenheder, låner romanen til gengæld gamle mytiske fortællinger om verdens undergang og opståen. Det vil sige, at hvor sproget falder sammen i beskrivelsen af ekstreme oplevelser, som ligger uden for vores normale forståelseshorisont, så citerer romanen fra mytiske forestillinger for at give stemme til det uforståelige. Disse mytiske fortællinger er spredt ud igennem hele romanen. Første gang vi møder en, er lige før fødslen og oversvømmelsen rammer, hvor følgende citat gives: “At first there was only the sea,

only the sky. From the sky came a rock, which dropped deep into the sea. A thick slime covered the rock, and from this slime words grew" (2). Det, som fødes her, er ikke bare verdens opståen fra havet, men også selve fortællingen om verdens opståen, ord vokser ud af slimen på stenen. Ud af oversvømmelsen, ud af havet vokser fortællingen om en ny verden. Det er denne blanding mellem undergang og begyndelse, som romanen beskriver ved at sammenblende klimakatastrofe og menneskelig fødsel. Den oprindelige religiøse forståelse af apokalypse som genfødsel bliver i romanen taget helt bogstaveligt, og de gamle myter bruges til at belyse denne problematik, som fortælleren ikke selv har sprog for.

Yderligere understreger citatet også et andet vigtigt aspekt ved romanens sprogforståelse. At ordene konkret vokser ud af stenen og det faktum, at citatet er skrevet i kursiv, peger på en interessant sammenblanding mellem materialitet og sprog. Sproget bliver her mere end meningsskabende tegn, de bliver også figurative og materielle – koblende sig mere til jorden end til mennesket. Set i dette lys kan romanens fragmentariske, episodiske form med de tomme rum mellem hver anden linje og de tre asterisker, der omkranser hver episode, læses som et figurativt billede på oversvømmelsen – tegnene på papiret kommer således til at minde om bølgerne, der oversvømmer London.

Spørgsmålet som Nelson stillede i *The Argonauts*, om hvordan det er muligt at udtrykke det uudsigelige gennem sproget, bliver for Hunter besvaret ved at bruge sprogets materielle, konkrete typografiske udtryk og tomme rum mellem linjerne til at lade begivenheder, som ligger uden for sproget, glimre ved deres fravær. Herved kommer en materiel side af sproget frem, som gennem det papir, det er skrevet på, peger på en materiel virkelighed, der ikke altid kan indfanges i et meningsskabende sprog, og som derved kan bruges til at fortælle om oplevelser så ekstreme som moderskab og klimakatastrofe.

Moderskab som katastrofe

Med romanens begyndelse ved starten på fødslen kommenterer den jeg-fortællende mor: "I am hours away from giving birth, from the event I thought would never happen to me" (1). Der er fra starten indsat en undtagelsestilstand, men til trods for at dette er en katastrofefortælling, er det dog ikke selve oversvømmelsen, der igangsætter denne tilstand, men det faktum, at hun skal føde. Den begivenhed, som jeg-fortælleren tænker aldrig skal overgå hende, er fødslen og ikke undtagelsestilstanden qua oversvømmelsen. Sidtsnævnte kommer mere som en snigende ubehagelighed efter og undervejs, hvilket medfører, at forældrene må flygte kort efter fødslen. Måske fordi begge store begivenheder er udeladt af fortællingen, og der kun høres om konsekvenserne, byttes der for fortælleren om på, hvad der forekommer normalt, som en fødsel, og hvad der virkelig er ekstraordinært, oversvømmelse og den efterfølgende flugt. På denne måde bliver fødsel og katastrofe koblet tæt sammen, katastrofen normaliseres, og fødslen gøres til undtagelsestilstand.

I selve beskrivelsen af optakten til fødslen kobles de to ting yderligere sammen i billederne af vand og moderen som et dyr, der kæmper for overlevelse: "I am an unpredictable animal, a lumbering gorilla, [...] I growl. I growl more and more,

and finally I am waterless, the pool of myself spreading slowly past my toes” (1). Mens London oversvømmes udenfor, oplever fortælleren sin egen oversvømmelse, da vandet går, og hun instinktivt stønner som et såret dyr. Naturkatastrofen har indtaget moderskabsoplevelsen, ligesom oversvømmelsen har indtaget London. Som en yderligere ironisk kommentar til måden, hvorpå det moderne menneske tror sig herre over naturen og biologien, havde de modsat den pludselige katastrofe, som både fødslen og oversvømmelsen er, netop planlagt fødslen som en spirituel rejse med vand og hvalmusik: “We have planned a water birth, with whale music, and hypnotism, and perhaps even an orgasm” (3). Koblingen mellem vand og apokalypse går igen i beskrivelsen af hospitalet, der beskrives som “a ship, a brightly lit ark housing all the new ones aloft” (9), og sønnen, de næsten navngav Noah, hvis ikke det var fordi, alle andre også ville vælge dette navn: “a popular choice” (10).

Det er dog ikke kun fødslen og vandet i London, der kobles til oversvømmelse. En morgen vågner fortælleren våd, ikke af oversvømmelsen, men af mælk: “Every morning when I wake up the sheets are wet. I have wet myself from my breasts; I am lying in milk” (13). Der ligger således fra romanens begyndelse en konkret billedlig kobling mellem oversvømmelse, amning og fødsel, som kan læses symbolsk – det vil sige, at selve oplevelsen af oversvømmelsen, parrets senere adskillelse og fortællers kamp for overlevelse kan læses som et billede på, hvad der sker, når man bliver mor.

Dette forløb er netop karakteristisk for de nye moderskabsromaner: Ved fødslen af barnet opløses identiteten, man føler sig adskilt fra sin partner og kæmper for at komme gennem dagene bare for at overleve – hvilket er det nøjagtige forløb, som eksempelvis den danske realistiske roman *Mor* af Maja Lucas beskriver. I Hunters roman kan den postapokalyptiske ramme således læses som et billede på selve moderskabsoplevelsen det første år. Den slutter derfor også med katastrofens ophør: helt konkret genforenes parret og kan vende hjem, efter vandet har trukket sig tilbage fra London. På et symbolsk plan kan dette læses som slutningen på det første års moderskabskamp, hvor identiteten gives tilbage til moderen, eftersom barnet er stort nok til fysisk at være adskilt fra hende. Dette sker helt konkret ved, at hun, efter at hun har båret rundt på barnet gennem hele flugten som en konkret fysisk beholder for det, endda også bærende på dets mad i form af mælk, kan sætte barnet ned i dets eget værelse, og hun kan derved igen vende tilbage til sig selv og til sin partner.

Moderen som helt under katastrofen

Samtidig med denne symbolske læsning af koblingen mellem moderskab og katastrofe spiller moderskabet dog også en anden konkret rolle under katastrofen, idet det er Z, som redder fortælleren gennem flugten og katastrofen. Det er det, at hun bliver mor, der er med til at holde hende i live gennem den konkrete katastrofe. Fødslen bliver således også hendes overlevelse. Romanen følger dermed en dobbelt, paradoksalt plotstruktur: En vej mod enden sammenvæves med en vej mod begyndelsen, som titlen *The End We Start From* eksplicit underbygger, og som det nyfødte barns navn Z også signalerer, idet Z både er afslutningen på det engelske alfabet og

samtidig navnet på en begyndelse, et nyt barn. Barnets udvikling er således det, der holder fortælleren oppe. Det vil sige, at mens resten af verden går under, udvikler Z sig som ethvert andet barn, vi hører om hans første smil, skridt og ord, og det er netop dette, som giver fortælleren mod på at fortsætte sin rejse.

Modsat eksempelvis James' roman og Atwood's romaner, holder Hunters roman fast i selve moderskabsoplevelsen og især i den kropslige nærhed mellem mor og barn, selv på flugt som det ses i beskrivelser som "I carry on with the skin to skin, like the midwives showed me, stripping our two bodies in the silent midday sun, letting the bed sheets hold us, letting the chemicals work" (27), eller på den første del af flugten, hvor det pludselig slår parret, at de har glemte bleer. Her træder pasning af barnet ind som det første og mest centrale element af flugten. Dette skyldes, at fortælleren ikke er den mandlige, engelske akademiker som ved James, faderen til en større dreng, som hos McCarthy eller den revolutionære, undertrykte kvinde, som ved Atwood, men en mor til et nyfødt barn – hun forbliver beholderen eller samleren og ikke dræber og jægeren. Moderen er her for alvor trådt ind som helt med alt, hvad det indebærer: "sometimes mothers develop superhuman powers when their children are in danger. It is called hysterical strength" (51). Moderen som helt bruger konkret sin krop for at overleve, amning og mælk spiller derfor en central rolle gennem hele romanen. Hun bliver en beholder for barnets liv.

Amning indtager i alle de nye moderskabsromaner en central plads i fortællingen, som et eksempel på, hvad den gode mor bør gøre for at give sit barn den bedste begyndelse, og det bliver et centralt emne, som flere af romanerne problematiserer, som i eksempelvis Elisa Alberts *After Birth* (2016), hvor hovedpersonen ender med at fællesamme med en nabo, så de undgår modermælkserstatning. I Hunters roman bliver amning som konkret overlevelsesstrategi for barnet gjort endnu mere tydelig og relativiserer derved debatten omkring modermælkserstatning. Hvor ideen om "den gode mor" har valoriseret amning fremfor kunstigt fremstillet mælk, bliver denne valorisering opløst i katastrofen. Her er modermælken den eneste sikre næring, noget fortælleren bærer rundt på i en verden, der ellers langsomt er ved at tømmes for forarbejdede madprodukter og teknologi. Fortælleren kommenterer "As for food, I have started to think of it all as milk [...] I wonder how long we would survive, how quickly human milk runs out in famine" (32). På flugten, hvor alle kulturelle og teknologiske goder er forsvundet, og hvor de er overladt til sig selv i naturen, bliver amningens rytme samtidig det, der holder fortælleren oppe, det, som skaber nærvær: "Now, without Internet, without phone reception, there is this: the filling, the emptying. The lumpiness of an engorged breast. The tingling of its release. There is this" (34).

Moderskabsoplevelsen går således gennem katastrofefortællingen som et spor, der normaliserer katastrofen, men som også fortæller om en anden vinkel på katastrofefortællingen end hidtil set. Med moderen som helt følges livet i flygtningelejren gennem mødregrupper med legetøj og ved, at nye fællesskaber af mødre opstår, som fortællerens venskab med moderen O. Den intime sfære med den nære kropslige omgang med barnet og med amning som det centrale element kommer til at stå i kontrast til omverdenens sult og mangel på fødevarer efter oversvømmelsen.

Konklusion

Science fiction-romanen som en bæreposer for en ny type fortælling, der ikke fortæller om destruktion og undergang, men om bekymringen for liv, synes kun at være blevet endnu mere aktuel i dag med klimakrise og global opvarmning end da Le Guin skrev essayet i 1986. Med Megan Hunters roman bliver moderen billedet på en ny type helt, der selvforsynende med mælk bevarer og bærer liv i en postapokalyptisk verden. Ved at indsætte moderskabet i en postapokalyptisk fortællemodel er fortællingen om verdens undergang ikke kun en fortælling om død og ødelæggelse, men også fortællingen om nyt liv. Her følges ikke de omvæltende begivenheder, der får civilisationen til at bryde sammen, men i stedet er der fokus på amning, bleskift, babysprog og kropskontakt. Men selve opretholdelsen og fødslen af dette liv er for den civiliserede og teknologivante mor samtidig en personlig krise og dette til trods for, at omsorgen for barnet er skyld i hendes overlevelse. Læst ind i den nye tendens af moderskabsromaner beskriver romanen således moderskabet som en krise og katastrofetilstand, der gør, at moderen konfronteres med sin egen kropslighed pludselig ikke kan genkende sig selv og sin partner, og i omsorgen for det nyfødte barn oplever, at bevarelse og varetagelse af barnets liv reducerer hende til ren krop, til ren beholder.

At romanen balancerer mellem fortællingen om undergang og begyndelse og parallelt beskriver fødsel og oversvømmelse, har dermed en dobbelt funktion: For den postapokalyptiske fortælling tilføjes fortællingen et nært og hidtil ikke beskrevet perspektiv, som fremfor vold og handling har fokus rettet mod barnets udvikling og moderens omsorg. Katastroferammen giver samtidig moderskabsfortællingen et vokabular til at fortælle om moderskabsoplevelsen i et register som andre moderskabsromaner kun hentyder til. At både katastrofen og fødslen, som beskriver de to igangsættende begivenheder for romanen, er signifikant fraværende, peger således på, at hvis *The End We Start From* kan læses som Le Guins bæreposfiktion, så må denne fiktion netop hele tiden kæmpe med at fortælle den anden historie, "the life story". Romanens narrativt fragmentariske forløb og sprogproblematik understreger, at det ikke er ligetil at fortælle denne type fiktion. At fortælle om oplevelser, der er overrumpler den menneskelige forståelse både på det personlige og globale niveau, som henholdsvis fødslen og oversvømmelsen er, kræver en anden type fiktion. Det kræver tomme rum, nedbarberede beskrivelser og en nær jeg-fortæller, der frem for et symboladet billedsprog og en distanceret fortæller, der i overordnede vendinger giver postapokalyptiske beskrivelser af verdens undergang, i stedet indfanger virkeligheden netop, som den er ved at falde sammen.

Noter

- I Af kendte moderskabsskildringer kan nævnes Charlotte Perkins Gilmans *Herland* (1915), Sylvia Plaths radiostykke "Three Women" (1962) om en barselgang eller det mere kendte digt "Morning Song" (1961) og i dansk sammenhæng Dea Trier Mørchs *Vinterbørn* (1976) om fødegangen på Rigshospitalet.

Litteraturliste

- Albert, Elisa (2016): *After Birth*, London: Vintage.
- Andersen, Gregers (2016): "Cli-fi and the Uncanny", i *ISLE: Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* 23.4, doi: 10.1093/isle/isw068, s. 855–866.
- Atwood, Margaret (2016): *The Handmaid's Tale*, London: Vintage.
- Bartkowski, Frances (1989): *Feminist Utopias*, Lincoln, Nebraska: University of Nebraska Press.
- Galchen, Rivka (2017): *Little Labours*, London: 4th Estate.
- Gilman, Charlotte Perkins (1998): *Herland*, Mineola, New York: Dover Publications.
- Gurton-Wachter, Lily (2016): "The Stranger Guest: The Literature of Pregnancy and New Motherhood", i *Los Angeles Review of Books* 29.07.2016 (<https://lareviewofbooks.org/article/stranger-guest-literature-pregnancy-new-motherhood>).
- Hunter, Megan (2017): *The End We Start From*, New York: Grove Press.
- James, P. D. (1993): *The Children of Men*, New York: Alfred A. Knopf.
- Le Guin, Ursula K. (1975): "American SF and the Other", i *Science Fiction Studies* 2.3, 1975, s. 208-210.
- Le Guin, Ursula K. (1996): "The Carrier Bag Theory of Fiction", i Cheryll Glotfelty og Harold Fromm (red.): *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, Athens, Georgia: The University of Georgia Press, s. 149-154.
- Lucas, Maja (2016): *Mor. En historie om blodet*, København: C&K Forlag.
- Manguso, Sarah (2015): *Ongoingness: The End of a Diary*, Minneapolis, Minnesota: Graywolf Press.
- McCarthy, Cormac (2007): *The Road*, London: Picador.
- Mørch, Dea Trier (1976): *Vinterbørn*, København: Gyldendal.
- Nelson, Maggie (2016): *The Argonauts*, London: Melville House UK.
- Plath, Sylvia (2008): *The Collected Poems*, New York: Harper Perennial Modern Classics.
- Unwin, Lucy (2017): "Q&A with Megan Hunt about The End We Start From", <https://shinynew-books.co.uk/qa-with-megan-hunter-about-the-end-we-start-from>, tilgået 20. oktober 2019.