

1960'ernes pulp-kedel

Ace Books og Ursula K. Le Guin

GEORGE SLUSSER

Amerikansk science fiction i 1960erne var, for nu at benytte en kun delvis dækkende metafor, en heksekedel af skabende aktivitet. Ligesom det var tilfældet med hippie-bevægelsen som 'undergrundskultur' på gadeplanet, var dette overskud af kreativitet et produkt af en pludselig og hastig udvidelse af de teknologiske muligheder for at foretage sig ting. Hvad angår udgivelses- og distributionsmuligheder for science fiction-fortællinger, så var det i dette årti at paperbacken begyndte at dominere markedet. Science fiction havde lige fra den tid, hvor den første gang optrådte i de amerikanske pulp-magasiner, været en uregerlig og 'u-disciplineret' genre. Den dyrkede det kulørte, for ikke at sige det godtkøbs-agtige, når den helt skamløst udstillede sit begær efter at levere historier om dette århundredes store eventyr- som drejede sig om videnskabens fremmarch. Men magasin-formatet begrænsede i nogen grad science-fiction genrens udfoldelsesmuligheder, i og med at der kun var plads til noveller og længere fortællinger i feuilleton-form. Paper-back'ens fremgang som det foretrukne medium i 1960erne frisatte science-fiction genrens kreative energier, gav den bevægelighed, kraft og (vigtigst af alt) spillerum og udtryksmæssig bredde. Det mest betydningsfulde paperback-forlag i 1960erne var Ace Books, først og fremmest dette forlags "Ace Double"-serie. Imellem Ace Books' mangfoldige udgivelser figurerede gamle magasin-forfattere og nye skribenter, og blandt disse var der mange der kom til at spille en førende rolle i den 'nye bølge' i amerikansk science

fiction i 1970'erne og endda i 1980'erne. Jeg udvælger her en nytilkommen forfatter som eksempel - Ursula K. Le Guin. Le Guins righoldige produktion i tresserne er særlig vigtig, både når man vil forstå den nye retning SF tog på dette tidspunkt, og når det gælder om at få en fornemmelse af 1960'ernes litterære og kulturelle arv i al almindelighed. Som en forfatter hvis baggrund havde meget lidt med magasin-milieuet at gøre - hun var datter af to fremtrædende professorer i antropologi ved universitetet i Berkeley - søgte Le Guin de frigørelsesmuligheder og -perspektiver der knyttede sig til Ace Books' pulp-kedel. Og derpå, i løbet af det næste årti, hvor hun allerede var etableret som science-fiction forfatter, gav hun afkald på pulp-excesserne til fordel for mere konventionelle og 'litterære' fortælleformer.

På mange måder er Le Guins løbebane her eksemplarisk. Som en forfatter der, når man tager hensyn til hendes intellektuelle baggrund, ti år tidligere ville have tyet til de udtryksmuligheder der lå i de 'små' poesi-magasiner (og Le Guin har de facto skrevet og skriver fortsat poesi), kaster Le Guin sig tværtimod ud i pulp-science fiction og udgiver i hastig rækkefølge sin 'trilogi' af romaner: *Rocannon's World* (1966), *Planet of Exile* (1966) og *City of Illusions* (1977, [da. *Illusionernes by*, 1989]). I disse romaner fremstiller hun, på den organiske måde der er karakteristisk for uafsluttede 'space opera'-serier i magasininform, parametrene i et 'univers' - det univers der konstituerer Hainish-forbundet af Alle Verdener, og som siden bliver til Ekumenen i den roman (også udgivet af Ace), som betragtes som hendes første 'betydningsfulde' arbejde, *The Left Hand of Darkness* (1969, [da. *Mørkets venstre hånd*, 1974]). Efter gængse begreber affærdiges disse tidlige romaner som råskitser fra hendes digteriske værksted - og kun det. Jeg fremkom selv i 1976, måske på baggrund af min ærbødighed for det jeg havde set komme til udtryk i *The Left Hand of Darkness*, med følgende udsagn:

Hvor velskrevne disse tidlige romaner end måtte være, så er og bliver de sproglige skeletter, altfor stiliserede og afhængige af rumeventyr-genrens konventioner til at fungere optimalt og effektivt. I *The Left Hand of Darkness* går Le Guin dristigt et skridt videre, for her bliver Hainish-sagen oversat til konkrete termer - genkendelige samfund, beboet af

mennesker i stedet for symboler. *The Left Hand of Darkness* er meget mere kompleks end sine forgængere.¹

Hvis man nøjes med at se på titlerne, er det klart, at Le Guin bevæger sig bort fra pulp-genren. Titlerne *Planet of Exile* eller *City of Illusions* stemmer perfekt overens med den klassiske formel, som om de begge to kunne hæftes på hvilken som helst paperback-roman af den slags der blev skrevet i 1960'erne. *The Left Hand of Darkness* indeholder ikke blot 'litterære' ekkoer som er fremmede for space opera-genren i sf-magasinerne (Emerson, Hawthorne og Melville), men dens taoistiske overtoner rummer også henvisninger til en samtidig og aktuel kulturel 'virkelighed', i dette tilfælde til hippiernes optagethed af alt hvad der kom fra Østen. Dette er absolut en helt ny drejning for en pulp-genre, som allerede havde frembragt sine egne sproglige og kulturelle konventioner, og som opererede næsten hermetisk inden for disse, hvor den producerede titler som refererer tilbage til rumeventyr-genrens kerneområde, ikke udad mod sagforhold med umiddelbar kulturel og social relevans. Det er ikke min hensigt at bagatellisere præstationen i *The Left Hand of Darkness*. Heller ikke at dadle behovet for, inden for en given fortællende genre, at skabe mere komplekse strukturer. Men hvad jeg vil betone er, at 'kompleksitet' i litteraturen ikke behøver at blive målt automatisk på frembringelsen af 'mennesker' snarere end formler eller symboler. Det er forståeligt, at det må have været fristende for forfattere som Le Guin, Samuel Delany og selv Philip K. Dick - som alle sammen debuterede på Ace Books-forlaget - at bevæge sig bort fra pulp-genren og hen imod den mere respektable kompleksitet inden for de mere konventionelle litterære former. Og dog gælder det for hver eneste af disse forfattere, at når man sammenligner deres senere fortællinger med de tidlige pulp-romaner - for Delanys vedkommende den senere *Tales of Neveryon* med et arbejde som *The Einstein Intersection* (Ace 1967) eller i Dicks tilfælde den sene *VALIS* med hans første roman *Solar Lottery* (Ace 1955) - kan man se, hvor meget energi og kreativitet der simpelthen er gået tabt. Af alle disse skribenter er Le Guin den, som mest højlydt har fornægtet sine tidlige arbejder inden for pulp-genren.

Dette omdømme er sidenhen blevet forstærket af hvad der er blevet sagt af hendes mange feministiske beundrere, som trods deres 'radikale' prætentioner, hvor det gælder litterære forbundsfæller foretrækker mere konventionelle og agtværdige litterære former som 'utopien' - for ikke at tale om 'fantasy'-genren. Hvad hun står for, når det gælder oprøret i tresserne og omgrupperingerne i halvfjerdserne, kan følgelig opfattes som eksemplarisk.

Før jeg diskuterer de grundlæggende træk i Le Guins første Ace-trilogi, er det nødvendigt at kontekstualisere dem som et resultat af det forlags-fænomen som Ace var. Siden det kom til verden i 1953, har det amerikanske paperback-forlag Ace Books specialiseret sig i science fiction. I 1960erne stod to bemærkelsesværdige redaktører, Donald Wollheim og Terry Carr, bag Ace's formidable udgivelseskapacitet. Wollheim havde udpræget sans for klassisk science fiction med eventyrlige plots, men interesserede sig også for bredere litterære kategorier (efter 1972, hvor han forlod Ace for at grundlægge sit eget forlag, DAW Books, var Wollheim en af de få forlæggere der udbød oversættelser af fremmedsproget science fiction, især arbejder af Strugatskij-brødrene). Wollheim og Carr havde en uhyggelig evne til at opspore nye talenter.² I 1960erne udkom der debutarbejder af en stor gruppe forfattere, som senere blev berømte i forbindelse med den 'nye bølge'. På Ace's liste finder vi arbejder af gamle pulp-forfattere som Ray Cummings, Murray Leinster og Otis Adalbert Kline, Robert A. Howards sword-and-sorcery fortællinger eller Asimovs romaner (*The Man Who Upset the Universe* eller med den senere titel: *Foundation and Empire*) side om side med romaner af skribenter med nye navne: Dick, Delany, Le Guin, John Brunner, Thomas Disch, Robert Silverberg og Robert Zelazny. Når man læser Ace-fortegnelser med titler og forfattere får man et indtryk af verdener der støder sammen, af en kogende heksekedel af gammelt og nyt. Resultaterne er, ofte overraskende: på baggrund af denne påtvungne blanding af stilarter og former kunne der opstå nye science fiction-eksperimenter (Delanys *Babel-17*) eller nye versioner af den gamle pulp-fiktion (Gordon Dicksons *The Genetic General* eller arbejder af H. Beam Piper).

Næsten som om det drejede sig om med vidende og vilje at fremtvinge sarrnmenstød imellem forskellige generationer af science fiction-forfattere, opfandt Ace Books en enestående paperback-genre - den såkaldte Ace Double. Formatet kædede to korte romaner sammen, sommetider af den samme forfatter, men for det meste af to forskellige - hyppigt var der tale om to romaner, der var demonstrativt ulig hinanden forsåvidt angår generelle karakteristika og stil, men ikke desto mindre anbragt ryg mod ryg, med forskellige omslag og teksterne placeret på hovedet i forhold til hinanden. Hvilken roman man end begynder på, læser man den til ende midt i bogen, og så bliver bogen vendt om og på hovedet, hvorpå man læser den anden roman. Man finder usædvanlige kombinationer som Samuel R. Delanys første roman *The Jewels of Apsara* sammen med James Whites *Second Ending*, hvor to meget forskellige former for pulp-romaner med eventyrlige plots bliver knyttet sammen af en usynlig tråd. Eller der er den nye forfatter Robert Silverbergs *Collision Course* parret med Leigh Bracketts *The Nemesis from Terra*, hvor det igen drejer sig om to generationer der spiller ud med variationer over de samme space opera-formler. Eller Dicks surrealistiske *Solar Lottery* kædet sammen med en anden historie af Leigh Brackett, *The Big Jump*. Når man læser disse to romaner ryg mod ryg og tager dem i hånden, føler man meget bogstaveligt, hvordan det konventionelle 'spring' ud til Barnards Stjerne hos Brackett bliver til de fantastiske telekinetiske overførsler til andre planeter uden hjælp fra raketter hos Dick - spring der senere bliver det som kendetegner hans klovneagtige variationer over de konventionelle *tricks of the trade* i pulp-science fiction, og som kritikerne nu opfatter som 'postmoderne' indfald. Det er værd at hæfte sig ved, at Le Guins første roman, *Rocannon's World*, optrådte ryg mod ryg med Avram Davidson's *The Kar-Chee Reign*. Davidsons pulp-roman med eventyrligt plot er en standard-fortælling om en invasion fra rummet, om de "sære og uhyrlige Kar-Chee fra stjernehimlens dyb", og om en genfødt menneskelig modstand på Moder Jord som er blevet ladet tilbage og affolket i vores kapløb for at beherske Mælkevejen. Som om det drejede sig om en dialektisk replik til Davidson, præsenterer Le Guins fortælling

ikke medlemmerne fra Jorden i Mælkevejs-forbundet i færd med at 'invadere' andre verdener, men i færd med at bibringe dem nye teknologier, i dette tilfælde telepati. Hvad truslen gælder her, er ikke en eller anden hellig grundstamme af jordboere, men snarere den økologiske balance i hele det galaktiske system, det system som ved at opretholde orden i alle verdener bevarer den ligevægt som er nødvendig for at menneskeheden i det hele taget kan bestå. Le Guin har trukket på de energier der er tilstede i tal-løse genfortællinger i pulp-litteraturen af historien om truslen fra det ydre rum, og idet hun har givet os sin variation af historien, har hun gjort noget ved selve mediet og givet d_{yn} amikken i det intergalaktiske engagement en ny betydning. Denne betydning, der er opstået gennem et samarbejde mellem forfattere som ikke direkte påvirker hinanden, men har et episk 'stof' i form af situationer og konventioner tilfælles, går tabt, hvis vi simpelthen betragter en roman som *Rocannon's World* som en tidlig pulp-version af et senere 'litterært' mesterværk.

Vi finder den samme form for osmotisk forbindelse mellem Le Guins næste roman, *Planet af Exile*, og dens omvendte siamesiske tvilling, i dette tilfælde Thomas M. Dischs første roman *Mankind Under the Leash*. Dischs arbejde er i sig selv en omhyggelig gen-nemarbejdet, litterær-pikaresk version af historien om den fremmede herre, hvor det menneskelige kæledyr, White Fang [Ulvehunden] gør oprør ved at 'blive dingo' og iføre sig den herskende dingo-races formelle træk - en blanding mellem en space opera og Cervantes' 'Hunde-dialog'. I Le Guins roman kan man på tilsvarende måde sætte behandlingen af det samme scenarie - koncentreret om temaet *den fremmede herre* - i relation til ydre og ikke-formelbestemte omstændigheder. Men her drejer det sig ikke om det komiske epos' parodiske sigte, med dets overlejlrede litterære og stilistiske allusioner. I stedet henviser Le Guins historie helt klart til Amerikas invasion af Vietnam, sådan som denne definerede den samtidige politiske virkelighed. I denne roman finder vi jordboere i det samme storsindede, men vildledte Forbund af Alle Verdener, der bliver indblandet i en magtfuld fremmed races, Gaal'ernes, invasion af en 'primitiv' planet. Da jordboerne bliver tvunget til at tage parti for befolkningen på denne udlæn-

<lighedens planet, begynder de at bukke under for de indfødtes sygdomme og mister deres tidligere irrunitet mod 'fremmede' bakterier. Men samtidig indebærer de dødbringende bakterier også et løfte om nyt liv og rummer midlet til at overvinde herrefolket fra Gaal: Ligesom et menneske i Dischs roman bliver et kæledyr, en White Fang, for athan tilsidst kan blive en dingo og på denne omstændelige måde håbe at befri en undertrykt menne-skehed, således er det hos Le Guin i kraft af at jordboere i biologisk forstand kommer tættere på hvad der opfattes som en primitiv race, at en d_{yn} amisk og frigørende sammensmeltning kan indtræffe. Dette er den samme 'nye fremtid' som loves i talrige af den slags historier; men den måde hvorpå man når frem til den, og dermed selve denne fremtids beskaffenhed, har ændret sig betragteligt. Igen kan betydningen af den pågældende forandring kun måles i forhold til den traditionelle episke fortælling om rummet i pulp-litteraturen, som i dette tilfælde er en afgørende impuls bag denne forandring.

Det er helt klart selvsamme pulp-tradition *soin*, via den tidlige Ace-trilogi, giver substantiel næring til *The Left Rand af Darkness*. Men der er også andre og nyere elementer i denne betydeligt længere roman, elementer som begynder at blive afspejlet i selve den måde Ace præsenterer romanerne på, måske som interne markeringer af selve fortællingens mere åbenlyst "litterære" karakter og status. *Rocannon's World* og *Planet af Exile* optrådte i dobbelt format, med omslag dekoreret med (i begge tilfælde) fascinerende og dog samtidig formelagtige ikoner fra space adventure-genren: Rocannon overskrævs på en gigantisk drage med en fakkel højt hævet over hovedet på Gerald McConnells omslag eller Rolery, den primitive heltinde i *Planet af Exile*, fremstillet som en skindklædt 'vild' i et landskab, hvor galakser og sole kappes med hvad der ser ud som runeformede eller primitive cirkelrunde kradserier, på Jarnes Podwells storslåede omslag. Den tredje roman, *City af Illusions*, er karakteristisk nok en enkeltudgivelse fra Ace. Dens omslag præsenterer et maleri af science fiction-kunstneren Jack Gaughan, men dette understreger helt klart ikoner som fremhæver galaktiske rejser og primitive møder for i stedet at rette al opmærksomheden mod det

halve af et menneskeligt ansigt med et gult øje, der ser ud til at efterforske et eller andet. I denne billedkomposition er rumskibe og 'aliens' blevet reduceret til abstrakte motiver, blotte og bare dekorationer der omgiver det kolossale ansigt. Ace-udgaven af *The Left Hand of Darkness* er mere end en single-udgivelse, dvs. en "Ace Science Fiction Special". I illustrationen på omslaget er pulp-ikonerne helt og holdent blevet afløst af stiliserede menneskelige ansigter og abstrakte boble-motiver. I modsætning til hvad man sædvanligvis gør i pulp hæfterne, hvor kunstnerne blev fulgt opmærksomt af læserne og deres navn omhygelig anført, forbliver kunstnerens navn uomtalt. Ingenting må her, ser det ud til, bortlede opmærksomheden fra hvad der nu er blevet til et litterært værk i sig selv. De bånd til den kollektive pulp-tradition som giver næring til og understøtter Le Guins roman er blevet skåret over.

Det spørgsmål man må stille sig selv her er: hvad slags fortælling er *The Left Hand of Darkness* i forhold til de mere 'pulp'-agtige romaner der går forud? Det er indlysende, at forandringerne forekommer at være i en retning bort fra rum-eventyret hen imod en mere omfattende opbygning af verdener. Den samme tendens kan man finde (lidt tidligere i årtiet) i Frank Herberts arbejder, hvis vi tager bestik af afstanden mellem et værk som *Dragon in the Sea* og *Dune*, der udkom i 1965. I *The Left Hand of Darkness* tillader subtile formforandringer hvor pulp-adventure genren lades bagude (ligesom i *Dune*) en uddybning af 'handlings'-planets kontekst. Resultatet er på den ene side en mængde didaktiske elementer på mange fortælleplaner, og på den anden side bliver handlingen samtidig hermed selv sat i stå og bliver forvandlet til noget man kan iagttage snarere end stedfortrædende leve med i. For eksempel havde *Planet of Exile* trediveårige vintre, en prøvelse protagoniste(r)n(e) måtte udholde og overvinde. I *The Left Hand of Darkness* er det imidlertid planeten selv der er Vinteren. Iagttageren fra Ekumenen, Geli Ai, som kommer til Vinter, må tilpasse sig dens nådeløse økologi. Og for at tilpasse sig må han beskrive dens *milieu*, de komplekse relationer mellem klima, geografi og beboere. I denne selvberoende verden er ethvert spor af interplanetariske invasioner, bevingede eller behå-

rede 'aliens', 'primitive' og 'avancerede' kulturer forsvundet. Der er to rivaliserende samfund - Karhide, et dårligt fungerende monarki, og Orgoreyn, en socialistisk dystopi - og under disse den rige getheniske kultur, med dens myter og religioner. Sociale relationer bliver gjort problematiske, ikke i kraft af fremmed invasion, men indefra, som følge af androgyn gethenisk seksualitet, hvor hvert enkelt individ er skiftevis mandligt og kvindeligt.

Le Guin har skabt en selv-genererende d_{yn} amik som, ligesom *Dune*, tillader udarbejdelsen af en verden med mange lag, en proces som når sin fulde virkeliggørelse i 1960'ernes science fiction og kræver hardback-formatets større længde (*Dune*) eller måske, i et mere profetisk perspektiv, det udvidede Ace Special paperback format. Sandt at sige opstår henimod slutningen af dette årti den tykke paperback, og med den triumferer den didaktiske opbygning af verdener ['didactic world-elaboration'], den proces som tillod Heinleins forlæggere at udgive den kombinerede og udvidede version af hans *Stranger in a Strange Land* (1968) som paperback best-seller. Hvor beundringsværdig Le Guins opbygning af verdener end er i *The Left Rand of Darkness*, tillader den stadigvæk samtidig en subtil modulation bort fra pulp-kilderne hen imod (i dette tilfælde) en velafstemt forædling af science-fiction formen. Inden for den ramme der er sat med det Hain'ske Verdens-Forbund og det hermed forbundne løfte om intergalaktiske eventyr tillader Le Guin konventionelle litterære former og 'genrer' at skyde op. Genly Ai er en ny Gulliver eller Prendick, den udenforstående iagttager som i den grad kommer på tæt hold af den fremmede kultur, at han bliver fremmedgjort over for den verden han kommer fra. Orgoreyn er den klassiske dystopi; Karhide er et komisk opera-kongedømme; og Handdaras "befæstede cirkel" som ligger til grund for denne kultur udgør dens utopiske underlag, i dette tilfælde den konservative overbevisning om at i folkemyter og -kultur, begravet under det teknologiske 'fremskridt', ligger tingenes sande orden, en orden som på forhånd er menneskelig fordi den er 'organisk'. Ligeså konservative er de Hemingway'ske overtoner i fortællingens centrale 'eventyrberetning' - Ai's og Estravens heroiske togt over isen. For hvad det drejer sig om i dette forbrødrings-ritual er sandt at sige

altfor velkendt - at sandheden i de mellem menneskelige relationer (og personerne her er i beklagelig grad menneskelige på trods af deres afvigelser fra det normale) kun kan komme til udtryk i en kamp til det yderste med og i en fordybelse i den nådeløse natur. Den eventyrlige pulp beretning om en tidlig helt hos Le Guin som Rocannon er nu blevet til en eventyrlig beretning, der med rette kunne have været trykt i Argosy-magasinet.

Det ser med andre ord ud til, at en afgørende forvandling på en organisk måde fandt sted i 1960'erne inden for den mængde af livskraftig pulp-fiktion der så dagens lys - og at udviklingen fra dobbeltbindene til Ace Special-serien på forlaget Ace Books reflekterer denne proces. Hvis det der bliver skabt er en 'ny bølge', så er denne bølge (for nu at strække metaforen) kun en blandt mange i strømmen af pulp-litteratur. Men i samme øjeblik Le Guin, på baggrund af denne overflod af pulp-fiktion, frembringer sit mesterværk inden for den ny bølge, undsiger hun den næsten i samme øjeblik. Le Guin kalder denne strøm af pulp for "øgle-slammet". Udtrykket kommer fra et essay hun skrev med titlen „En borger i Mondath", offentliggjort i det britiske magasin *Foundation* i 1973. Hun beskriver sin tidlige kontakt med science fiction i magasin-form, og hendes tonefald er distræt nedladende:

Jeg holdt mest af „Lewis Padgett" og spejdede efter hans historier, men vi var mest på udkik efter de billigste magasiner, først og fremmest fordi vi kunne lide billigt stads. Jeg kan huske en historie der begyndte: „I begyndelsen var Fuglen". Vi var virkelig vilde med den fugl. Og den sidste linje i en anden (eller den samme?) historie lød: „Tilbage til øgle-slammet hvorfra den kom".³

Le Guin fortsætter med at berette, hvordan hun "slap ud af science fiction på et tidspunkt sidst i fyrreerne":

Tilsyneladende drejede det hele sig om isenkram og soldater. Desuden havde jeg travlt med Tolstoj og andre ting. Jeg læste overhovedet ikke science fiction i omkring femten år, d.v.s. netop i den periode man kalder for guldalderen...Jeg gik næsten helt og holdent glip af Heinlein og de andre. Hvis jeg kikkede i et magasin, drejede det sig tilsyneladende

stadigvæk hele tiden om sortklædte kaptajner på rumskibe med magre ansigter og grove træk og en hel masse fantastiske våben (p. 27).

Det er helt klart at der er tale om en attitude, om den klassiske klagesang mange istemmer i forbindelse med science fiction: det er en litteratur for børn, og gud være lovet er det noget bras, for det gør det lettere at lægge de barnlige ting til side og blive voksen. For set fra det olympiske udsigtspunkt som "Tolstoj og andre ting" repræsenterer er science fiction aldrig blevet voksen. Genren bliver ved med at lege med krigslegetøj og portrætterer hulkindede "rumskibs-kaptajner", som stirrer ind i kosmos' dybe afgrunde. Men hvorfor talte Le Guin, som dog med megen succes havde brugt de selvsamme pulp-ikoner, på sådan en respektløst nedsættende måde om dem?

I efterfølgende udgaver af hendes tidlige pulp-romaner fremkommer Le Guin med nye introduktioner, der på en subtil måde undsiger deres udspring i pulp-traditionen. I introduktionen til 1978-udgaven af *Planet of Exile* sætter Le Guin f.eks. den eventyrlige pulp-handling ind i en ny kontekst, i.e. forbinder den med taoisme og feminisme. Hun hævder at denne bogs metode er "to i een: eller to som udgør en helhed", yin og yang. Det tilbagevendende tema i hendes *oeuvre*, fortæller hun os, er (på dette tidspunkt) „ægteskabet”:

Jeg har endnu ikke skrevet en bog der kommer på højde med dette vældige (forbløffende lidt moderigtige) tema. Jeg har endnu ikke fundet ud af hvad jeg mente. Men når jeg genlæser denne tidlige, ubekymrede fortælling med dens eventyrlige plot, tror jeg ikke desto mindre at temaet er der...ikke klart, ikke overbevisende, men som noget der stræbes efter. „Jeg lærer ved at gå derhen, hvor jeg er nødt til at gå”.⁴

Denne beskrivelse giver en fornemmelse af den selvsamme science fiction-trends kurs eller strømretning, som hendes 'ubekymrede' beretning i alle tre Ace-romaner tager bestik af. Men Le Guin er igen nødsaget til, i bakspejlet, at dæmme op for strømmen. For hun forsøger i denne introduktion at bestemme det særlige ægteskab i *Planet of Exile* nærmere og på dualistisk vis kalde det yin og yang:

Jeg stiftede tidligere bekendtskab med taoismen end med den moderne feminisme. Hvor nogle kun kan se en dominerende Helt og en passiv Lille Kvinde, der så jeg og ser jeg stadigvæk det spild og den formålsløshed aggressionen helt basalt repræsenterer og sammen med dette den yderst effektive måde *wu wei*, „handling gennem stilhed“, virker på (p. 141).

Der er en fascinerende, uden tvivl subliminal dialektik på spil her imellem det strømmende og det statiske, og i den sammenhæng også en gradvis hærkning af de flydende kategorier, som både pulp'en med eventyrligt plot og taoismen tegner sig for, sådan at slutresultatet bliver en rigid dualitet. Igennem denne diskussion om *flow* og forandring begynder der at udkrystallisere sig essentialistiske og separatistiske kategorier. Pulp'en er nu blevet fanget ind af den kanoniserede række af værker, som tegner engelsk *mainstream* prosa, og både pulp'en og Virginia Woolf viser sig (når de på denne måde er taget ud af omløb) at være "ude af stand til at skildre hvad kvinder er og gør". Den løsning Le Guin foreslår for at komme over dette dilemma er en fuldstændig omformning af fortællingen, som ser ud til at stå i et modsætningsforhold til al den 'bevægelighed' de konventionelle former rummer:

Det er svært at bryde med traditionen [...] svært at genskabe sit modersmål. Man følger med strømmen og vælger den lette udvej. Intet kan opildne en til at gå mod strømmen, at vælge den svære vej, med mindre det er ens samvittighed der er blevet dybt berørt og formodentlig også gjort vred (p. 141).

Og dog er det netop fordi hun *ikke* går mod strømmen, fordi hun genskaber forholdet mellem mænd og kvinder *inden for* rammerne af pulp'ens figurgalleri og *inden for* dens forventningshorisont, at det lykkes for Le Guin på en så beundringsværdig måde i hendes tidlige 'eventyrlige' science fiction udgivet på Ace at give indtryk af en sans for sammenhæng, af "begge dele i eet". Når hun retrospektivt i sin indledning ser tilbage med vrede på denne tid, trækker hun nogle meget u-taoistiske frontlinjer op. Modsætningsvis er det imidlertid i den tidlige Hainish-trilogi at

det kommer for en dag, at det er den 'ubek_{y m r} ede' vej der er den svære, den der fra et sted dybt inde i strømmen af science fiction på en effektiv måde beviser, hvor virksom "handling gennem stilhed" kan være.

Afslutningsvis kan man konstatere, at Le Guins tidlige romaner på Ace-forlaget af de fleste kritikere bliver overskygget af *The Left Hand of Darkness*. Sandsynligvis bliver de overset af kritikere, fordi Le Guin selv ser tilbage på dem med forlegenhed. Eller snarere, som jeg har prøvet at vise, med en grundlæggende tvetydig holdning til sin egen tidlige karriere inden for science fiction-genren. Vi har set, at disse romaner, når de først er blevet sat i relation til Ace Books og den overvældende kreativitet der opstod i dens "øgle-slam" i 1960'erne, ikke er et blot og bart forspil til de mere eksperimenterende fortællinger. Tværtimod er de, når man ser dem i deres pulp-kontekst, betydningsfulde eksperimenter i sig selv. Le Guins trilogi fremstår, ligesom Delanys *Fall af the Towers* (1963-65), som et forbløffende eksempel på en space opera-trilogi, som måder hvorpå det magiske tretal bliver skrevet hen over hvad der ellers ville være et uendeligt eventyr.

På dansk ved Ib Johansen

Noter

1. George Slusser: *The Farthest Shore of Ursula K. Le Guin* (San Bernaridino CA: Borgo Press, 1976), p. 16. De "fjerneste kyster" strakte sig på denne tid ikke så langt ud over årtiet med Ace Books, nærmere bestemt kun så langt som til *The Dispossessed*. Som en læser der på den ene side havde næsen altfor tæt på den 'litterære' renæssance for science fiction med forfattere som Le Guin, Delany, Ellison, Dick, Silverberg og andre (hvoraf de fleste tilhørte Ace-forlagets nye bølge) og på den anden side i kraft af mit tilhørsforhold til tressergenerationen befandt mig for langt fra pulp'ens guldalder, var jeg på dette tidspunkt en der ukritisk tog 'pulp science fiction-genrens 'ophøjelse' til 'litteratur' til mig, angiveligt i kraft af at den skabte 'virkelige mennesker' (i.e. 'runde' karakterer sådan som man finder dem i realistisk fiktion) snarere end 'symboler' (i.e. de vagt symbolske fantasi-navne i science fiction af space operatypen). Nu mere end tyve år senere, hvor jeg har observeret de fjerntliggende kyster forfattere som Le Guin og Delany er nået til, er jeg blevet skeptisk med hensyn til, hvor gavnlig denne 'ophøjelse' af science fiction har været.
2. Carr vendte tilbage til Ace som redaktør i 1984 og påbegyndte en serie med Ace Specials, som udgav debutromaner. Blandt de arbejder han opdagede var William Gibsons *Neuromancer*, Kim Stanley Robinsons *The Wild Shore* og Lucius Shepards *Green Eyes*.
3. Genoptrykt i *The Language of the Night: Essays on Fantasy and Science Fiction* (New York: Harper Collins, 1992), p. 22.
4. *The Language of the Night*, op. cit., p. 143.