

JAKOB LADEGAARD

Adjunkt i Litteraturhistorie ved Aarhus Universitet

TILBAGE TIL KOSMOS

DEN SOVJETISKE RUMFARTSMYTOLOGI I LITTERATUR, FILM OG KUNST EFTER KOMMUNISMENS FALD

BACK TO KOSMOS | *In the decades following World War II, the utopia of a future communist state in the Soviet Union became linked to the technological conquest of cosmos through space travel. This relation found a primary expression in the heroic myths created in the popular visual culture surrounding the Soviet space program. After the collapse of the Soviet regime, the aesthetics and politics of its space ideology have been subjected to critical evaluation as part of a wider struggle over the legacy of the communist era. This article discusses three recent art works dealing with this issue: Victor Pelevin's novel Omon Ra (1992), Adam Bartos' photo book Kosmos – A Portrait of the Russian Space Age (2001) and Aleksei Fedorchenko's film First on the Moon (2005). The article argues that the three works illustrate a development in the relation to the space myth from critical denunciation and even ridicule to ambivalent nostalgia. It is further suggested that this development is symptomatic for a wider change in the attitude towards utopic projects, which is not only expressed in the changing assessment of the legacy of the Soviet Union in Russia, but also in the aesthetic and political imaginary in our post-political era.*

KEY WORDS | *Soviet Union, space travel, utopia, ideology, nostalgia, art, film, literature.*

Hvis man vil finde det utopiske i samtidens kunst og politik, må man forberede sig på at se tilbage. For hvis det 20. århundrede, som Susan Buck-Morss skriver, var masseutopiernes tidsalder (Buck-Morss ix), så indvarslede Murens fald en ny æra, hvor utopiske idealer er blevet fortrængt af politisk pragmatik og konsensus om det liberale markedsdemokrati som den bedst mulige samfundsmodel. I denne postutopiske tidsalder er der både inden for kunst og politik en stigende orientering mod fortiden. I mange tilfælde, fordi der er et regnskab at gøre op. Det gælder ikke mindst i de tidligere kommunistiske stater i Østeuropa, hvor der var en dyb kløft mellem borgernes daglige erfaringer og den officielle retorik om den socialistiske idealstat. Men man genbesøger ikke kun de faldne regimer for at mane deres utopier i jorden som løgnagtige genfærd. Man sporer også en nostalgisk længsel, der ofte tager form som et naivt ønske om at genskabe det tabte eller besidde det som uhistorisk kitsch (Iampolski 156-158). Men til tider udmøntes denne længsel – især

◀ INDHOLD

DETTE MATERIALE ER OPHAVSRETLIGT BESKYTTET OG MÅ IKKE VIDERE GIVES

i kunsten – også i det, Svetlana Boym kalder en refleksiv nostalgi, hvor fortidens positive impulser opsøges uden at fortrænge deres bagside (*The Future* xviii). I alle tilfælde er rejsen til gårsdagens riger sjældent en uskyldig, antikvarisk syssel. Fortolkningen af historien og de store utopiers ruiner er en del af de kulturelle og politiske kampe om at bemestre nutiden og udstikke retningen for fremtiden, der fortsætter selv efter utopiernes død.

Et af de fænomener i den kommunistiske fortid, som i de seneste år er blevet en kampzone for modstridende fortolkninger, er det sovjetiske rumfartsprogram. Det skyldes, at den sovjetiske erobring af verdensrummet – eller *kosmos*, som det hedder på russisk – i kulturel og politisk henseende var meget mere end et bekosteligt teknologisk eksperiment med en skjult militærstrategisk dagsorden. Da man sendte den første *Sputnik* i kredsløb i 1957, og Jurij Gagarin fire år senere blev det første menneske i rummet, fejrede kommunistpartiet det med Khrusjtjov i spidsen som vidnesbyrd om socialismens overlegenhed og erklærede, at deres generation ville opleve overgangen til et klasseløst, kommunistisk samfund (McDougall 277-280). Sammenkædningen af kosmos og kommunisme – dette måske ultimative udtryk for teknologisk utopisme (Gerovitch, “Why Are We Telling Lies?” 461) – greb den kollektive bevidsthed. Gagarin blev både i ind- og udland hyldet som en eksemplarisk sovjetisk helt, der indledte en ny tidsalder (“New Soviet Man” 149-152). Selv om det russiske rumfartsprogram snart blev overhalet af USA, der som bekendt sendte den første mand til månen i 1969, forblev Gagarin og de øvrige kosmonauter nationale ikoner, tilbedt i populære sange og film, på frimærker og plakater. Deres bedrifter stod for flere generationer – og står stadig – som et højdepunkt i den sovjetiske historie og symbol på en æra, hvor fremtiden syntes fuld af løfter og uanede muligheder (Boym, “Remembrances” 89-93).

Når erobringen af kosmos kunne få denne symbolske betydning, skyldes det ikke mindst, at den forenede to traditioner i den utopiske tænkning – en tidsligt og en rumligt orienteret. Sidstnævnte dominerede ifølge Reinhart Koselleck fra Thomas Mores *Utopia* (1516) frem til slutningen af 1700-tallet. Men i takt med kortlægningen af kloden blev utopien henlagt til fremtiden. Den var ikke længere en fjern ø, man tilfældigt støder på, men et mål for en organiseret historisk bevægelse (Koselleck 255f). Dette skift, der blev stimuleret af tidens teknologiske fremskridt, kom til udtryk i det 19. århundredes radikale politiske tænkning fra den såkaldt utopiske socialisme til Marx, hvorfra den blev arvet af Sovjetstyret. Mens politiske utopier således blev historiseret, fortsatte den rumligt orienterede utopiske impuls imidlertid i 1800-tallets litteratur hos bl.a. H.G. Wells og Jules Verne, der fantasifuldt udforskede jordens indre, havets bund eller det ultimative ikkested (*outopos*): kosmos. Inspireret heraf lod samtidige russiske videnskabsmænd som Nikolaj Fjodorov og Konstantin Tsiolkovskij deres sobre astrofysiske udgivelser og banebrydende raketeksperimenter ledsage af fantastiske visioner om rejser til rummet, hvor menneskeheden ville skabe nye broderskaber, bevidne de dødes genopstandelse eller blive til ren energi (Boym, “Remembrances” 84-86). Det sovjetiske rumfartsprogram, der hyldede Tsiolkovskij som raketvidenskabens fader, og den

mytologi om kosmos, der udviklede sig omkring det, forenede således den marxistiske fremskridtsoptimisme med en populær rumutopisk tradition. Frigørelsen fra jordens tyngdefelt blev en imaginær ækvivalent til afskeden med classesamfundets tyngende historie. Herved fik det abstrakte mål for samfundsudviklingen et på én gang fantastisk og håndgribeligt skær, der gjorde det velegnet til at gribe den kollektive bevidsthed. Fantastisk, fordi fremtiden gennem himmelfarten antog symbolske former, der vandt genklang i ældgamle litterære fantasier og religiøs mystik. Håndgribeligt, fordi drømmenes opfyldelse i 1950'erne syntes inden for rækkevidde for et samfund i eksplosiv teknologisk udvikling.

Som bekendt holdt disse løfter ikke stik. Som et symptom på, at vi nu befinder os i en postutopisk tidsalder, har fortællingerne om kosmos som fremtidens rum mistet sin brede appel. Rumforskning rydder kun sjældent avisernes forsider, dens videnskabelige resultater er et emne for specialister, og de kornede billeder af de første rumrejsende fortøner sig i den kollektive erindring som udslukte stjerner. Den russiske rumstation *Mir* blev bragt ud af kredsløb i 2001, og for nylig lukkede også NASAs rumfærgeprogram for at overlade den nærjordiske rumfart til de private selskaber, der allerede i en årrække har tilbudt avancerede turistrejser for verdens rigeste. For de fleste andre har *cyberspace* afløst *outer space* som bærer af nye og mere beskedne, personlige utopier. Ligesom vor tids pragmatiske politik synes også drømmen om kosmos på godt og ondt at have mistet sin utopiske opdrift og kollektive energi.

Men selv om den sovjetiske rumalders fremtidsvisioner tilhører fortiden, ophører de ikke med at inspirere og påvirke nutiden. I såvel russisk som vestlig kunst har man i de seneste år kunnet følge en diskret kamp om at fortolke deres betydning. Blandt de vigtigste værker er Viktor Pelevins roman *Omon Ra* (1992), Aleksej Fedortjenkos fiktive dokumentarfilm *First on the Moon* (*Pervyj na lune* 2005) samt Adam Bartos' fotobog *Kosmos – A Portrait of the Russian Space Age* (2001). Æstetisk, politisk og historisk er deres tilgang til den sovjetiske kosmosmytologi meget forskellige. Men fra Pelevins ideologikritiske satire over Fedortjenkos ambivalente hyldest af kosmonauternes heroisme til Bartos' melankolske blik på rumfartens ruiner, aftegner de hver især på eksemplarisk vis stærke tendenser i den samtidige kulturelle bearbejdning af Sovjettidens utopier – og måske i vor tids tilgang til det utopiske overhovedet. Det følgende vil gennem analyser og diskussioner af de tre værker give et signalement af disse tendenser og deres indbyrdes forhold.

Kosmos som kosmetik

Viktor Pelevin tælles ofte blandt Ruslands betydeligste postmoderne forfattere. Hans satirisk-groteske behandling af Sovjetregimets kulturelle og politiske arv er emblematiske for den kritiske tilgang til fortidens forbrydelser og løgne, der prægede perioden med *glasnost* i 1980'erne og det følgende årti (Lipovetsky 187-190). Pelevins første roman, *Omon Ra*, retter det kritiske skyts mod det sovjetiske rumfartsprogram. Romanen skildrer den unge Omons uddannelse til kosmonaut i 1970'erne

og hans deltagelse i en bizar rumrejse, der ender med at afsløre den statslige kosmosmytologi som ren kosmetik, et medieskuespil uden realitet.

Efter en række groteske prøvelser på kosmonautskolen udvælges Omon og tre andre kandidater som besætning på en rejse til månen. Partiet ønsker at fremstille missionen (en parodi på 1970'ernes *lunokhod*-program, der opsendte ubemandede køretøjer til månen) som en avanceret teknologisk bedrift, men da russernes tekniske evner ikke er på højde med deres ambitioner, må de i al hemmelighed have Omon og de andre om bord til at foretage en del af de tekniske operationer manuelt. Det er en selvmordsmission. Omons tre ledsagere skal per håndkraft sikre, at tretrinsraketten dumper de enkelte motormoduler, efterhånden som de brænder tomme – og derefter følge skrottet ud i mørket – mens han selv skal drive det månekøretøj, der er placeret i rakettenes sidste del, frem over månens overflade ved hjælp af pedalkraft. Når denne teknologiske bedrift er blevet dokumenteret af medbragte kameraer og transmitteret til russisk tv, skal han skyde sig en kugle for panden. Da Omon efter fuldført mission gør sig klar til at trykke på aftrækkeren, opdager han imidlertid, at ekspeditionen er fiktion. Han befinder sig ikke på månen, men i de underjordiske gange under Moskva, hvor mandskabets træning har fundet sted. Her har kommandoen simuleret missionen for rullende kameraer. Det har man ikke i sinde at få afsløret, så Omon jages gennem gangene af hundepatruljer, inden han undslipper gennem en passage til en metrostation.¹

I sidste ende viser det sovjetiske rumprogram i Pelevins roman sig altså ikke alene at være teknisk tilbagestående, men ikkeeksisterende – et skuespil instrueret af militærets ledelse og opført af uafvidende skuespillere for et intetanende fjernsynspublikum. Den bizarre rumrejse bliver således et symbol på Sovjetstatens kyniske manipulation af dens borgere og vilje til at ofre selv de mest fremragende blandt dem for at bevare magten bag en pletfri facade. Staten fremstilles som en billedmaskine, der benytter den historiske rummytologis utopiske begær efter frihed som brændstof. Man hører således tydelige ekkoer af Fjodorov og Tsiolkovskij, når Omon som dreng tænker, at “kun vægtløshed kunne give mennesket virkelig frihed” (Pelevin II).² Omons videre skæbne er en allegori over Sovjetstatens appropriering af rummytologiens utopiske drivkraft, der kanaliserer dens drøm om en ophævelse af jordelivets magtforhold over i en irreel billedprojektion, der binder betragterne til statens tyngdefelt.

Romanen antyder, at denne proces er irreversibel. Det synes ikke længere muligt at trænge gennem den sovjetiske ideologis fordrejning til de præsovjetiske kosmosutopier i oprindelig uberørthed. Omons drøm om vægtløshed opstår således, da han ser en mosaik af en kosmonaut ved en officiel udstilling for økonomiske bedrifter i Moskva. Hans drøm om kosmos som et alternativ til livet i en stat,

1 Hvilket indikerer, at den simulerede rumrejse har fundet sted i den sagnomspundne Metro 2, et undergrundsnetværk, der efter sigende blev konstrueret parallelt med den offentlige metro i Stalintiden med det formål at huse den politiske ledelse i tilfælde af atomkrig. Dets eksistens er aldrig blevet hverken be- eller afkræftet af Sovjetunionens eller Ruslands regering.

2 Denne og følgende oversættelser til dansk er, hvor intet andet er nævnt, forfatterens.

han inderst inde afskyr (ibid.), er altså selv produceret af denne stat. Ligesom der ikke er nogen vej tilbage til ideer fra før Sovjetstyret, som ikke går gennem styrets symbolske univers, er der heller ikke nogen fremadrettet passage ud af det. Omens afsløring af propagandamaskinen fører ikke til, at han kan skue og formidle den nøgne sandhed. Det er sigende, at hans flugt ender i Moskvas metro, et af kommunistpartiets største prestigebyggerier, der blev påbegyndt af Stalin og fejrer kommunismens historiske sejre – herunder erobringen af kosmos – i en række monumentale mosaikker. Omon undslipper med andre ord fra et ideologisk skuespil til et andet. Der er intet andet bag facaden, lader det til, end andre facader.

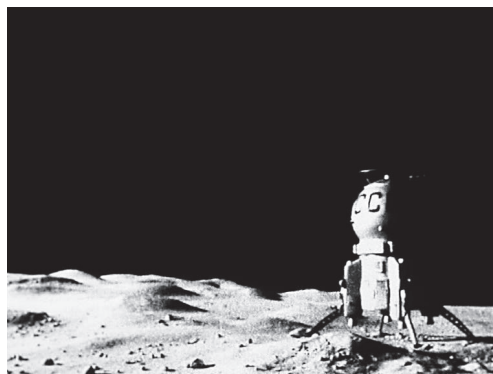
Man kan forstå dette i forlængelse af Slavoj Žižek, der argumenterer for, at ideologi ikke blot er en illusion, der maskerer den bagvedliggende realitet. Tværtimod kan enhver eksempelvis let indse, at partiet ikke udtrykker arbejdernes objektive interesser, at forbrugsadfærd baseret på en forestilling om uendelige ressourcer ikke harmonerer med at leve på en begrænset klode, at ideologiske forestillinger med andre ord ikke udtrykker sandheden om sociale relationer. Men – og det er det, der gør dem virkningsfulde – man agerer *som om* de gjorde (Žižek 34). Således også med Omon Ra, der er vidne til styrets forbrydelser på kosmonautskolen og bevidst om dets løgne, og *alligevel* er villig til at ofre sig for partiet og nationen. Det er først, da han opdager, at hans “viden” om missionens illusorisk-ideologiske karakter (den er ikke rent teknisk), kun tildækker en større illusion (der er ingen månelanding), at han erfarer, at der ikke findes noget punkt inden for systemets orden, hvorfra man kan skue realiteterne illusionsløst. Denne erfaring stiller ham over for et enkelt valg: Enten omfavne det reelle (døden i de hemmelige, underjordiske gange), som ideologien ifølge Žižek normalt tildækker ved at tilbyde borgerne den sociale realitet som “virkelighed” (45) – eller flygte traumatiseret tilbage i den ideologisk strukturerede sociale orden.

Pelevins fremstilling af det sovjetiske univers som en imaginær konstruktion, der vedbliver at forme borgernes virkelighedsforståelse selv efter afsløringen af dets illusoriske karakter, er ifølge Alexander Genis repræsentativ for 1990’ernes russiske postmodernisme, der skildrede verden som “en sekvens af kunstige konstruktioner, i hvilke mennesket er dømt til for evigt at lede efter en ‘ren’, ‘arketypisk’ realitet” (Genis 215). Selv ikke regimets sammenbrud ændrer dette forhold, for som Pelevin viser i sin senere roman, *Babylon – Generation P* (1999), indebærer det en overgang til en aggressiv kapitalisme, hvis reklameverden ikke er væsensforskellig fra den sovjetiske propaganda. I dette univers er enhver utopi på forhånd en løgn, hvis forbindelse til magten forfatteren kritisk afslører – for derefter ironisk at registrere, hvordan mennesket blot opfinder nye “store fortællinger” efter de gamles sammenbrud eller vedbliver at leve, som om de stadig troede på dem.

Mere kommunistisk end partiet selv

Aleksej Fedortjenkos mockumentary *First on the Moon* behandler også det sovjetiske rumfartsprogram som en ideologisk konstruktion, men den udtalte kritiske

dimension i Pelevins værk moduleres her til en ambivalent skildring af det gamle regimes drøm om kosmos, der er symptomatisk for den delvise rehabilitering af Sovjettiden i det seneste årtis russiske politik og kultur. Filmen, der vandt en dokumentarfilmspris ved Venedig filmfestival i 2005, skildrer et hemmeligt (og fiktivt) forsøg på at sende en bemandet russisk rumraket til månen i 1938. Da man kort efter *lift off* mister radiokontakt til raketten, formodes missionen at være mislykket, og Sovjetstyret forsøger at slette alle spor efter fiaskoen. Det lykkes imidlertid et nutidigt russisk filmhold at finde resterne af raketten i det nordlige Chile og en bunke filmisk "arkivmateriale", der dokumenterer forsøget. *First on the Moon* udgøres af dette arkivmateriale samt interviews med nulevende involverede og et forgæves forsøg på at finde den overlevende kosmonaut, Ivan Kharlamov, der viser sig at have fuldført sin mission og være landet på månen godt 30 år før Armstrong (billede 1).



Billede 1. Aleksej Fedortjenko: *First on the Moon*. Film still. Copyright: Kinokompaniya Strana. Courtesy kunstneren.

Ligesom Pelevins roman trænger *First on the Moon* ind i Sovjetstyrets ideologiske maskinrum. Man ser det bogstaveligt talt indefra, idet det filmiske arkivmateriale jo skal forestille at være optaget af styrets repræsentanter. Dette materiale rummer en dobbelthed, hvorfra filmens ambivalens udspringer. En del udgøres af officielt udseende *news reel* dokumentation, der synes beregnet til offentlig fremvisning med entusiastisk *voice over* og fanfarer i tilfælde af, at missionen lykkes. Dette materiale, som langt overvejende er skabt af Fedortjenko selv – ikke digitalt, men med specialdesignede kameraer og sølvnitritfilm (Menzel 235) – er visuelt og teknisk en perfekt genskabelse af og *hommage* til 30'ernes officielle russiske filmæstetik med en mængde diskrete referencer til periodens værker. Den anden del af det filmiske arkivmateriale udgøres af overvågningsfilm optaget af NKVD-agenter med skjulte kameraer. Her følger man kosmonauterne og de ansvarlige videnskabsmænds private færden og ser blandt andet, hvordan nogle af dem likvideres i forsøget på at skjule den formodede fiasko. Arkivmaterialet viser således de to sider af sovjetsystemets kosmosmyte, som Pelevin afdækker på mere direkte vis: paranoid kontrol og vold over for propagandistisk selvfejring.

Fortolkninger af filmen har typisk privilegeret den ene af de to sider. For Cathleen S. Lewis viser filmens kritiske budskab sig i det hemmelige NKVD-arkiv-materiale afsløring af det officielle styres undertrykkelse af de kosmonauter og videnskabsmænd, der derfor fremstår som “tragiske ofre for staten” og “sagesløse i deres bestræbelser” (Lewis 267). Dette greb lægger distance til kendte Sovjetproducerede science fiction-film som Vasilij Zjuravlevs *Cosmic Voyage* (*Kosmitjeskij reis*, 1936) og Pavel Klusjantsevs *Planet of the Storms* (*Planeta Bur*, 1962), hvor kosmonauterne inkarnerer partiets værdier, og ingen splittelse viser sig i den harmoniske enhed mellem Sovjetsystemet og dets rumrejsende repræsentanter (268).

Julia Vassilieva hævder omvendt, at filmens kærlige reproduktion af Stalintidens propagandaestetik er umulig at skelne fra en accept af de politiske formål, som den tjente. Det gælder ikke blot den ideologiske kontrol af borgerne, men også den officielle fortrængning af Stalins terror, der nåede et højdepunkt i 1937-8 – netop de år, hvortil Fedortjenkos film henlægger rigets store rumfartstriumf, der jo ellers fandt sted i 1950’erne og 60’erne under Khrusjtjovs tøbrud (Vassilieva). Selv om Vassilieva ikke har blik for den systemkritiske intention i overvågningssekvenserne, der underminerer læsningen af filmen som rendyrket nostalgi, problematiserer hun indirekte Lewis’ affirmative læsning ved at påpege, at også det menneske-mod-system-motiv, som Lewis finder i filmen, er blevet aktiveret i den officielle rehabilitering af Sovjettiden, som Vassilieva mener kendetegner både filmen og det første årti i det 21. århundredes Rusland. Således tegner rehabiliteringsdiskurserne ofte billedet af sovjetrusserne som “almindelige” mennesker, hvis gode tro på revolutionens idealer blev forrådt af “systemet” eller – i den mere ekstreme revisionistiske udlægning – af “onde” individer i en velmenende stat (ibid.).³ Denne rehabilitering er i politisk henseende blevet synonym med Vladimir Putin, hvis politiske program bygger på en nationalistisk og autoritær geninvestering i Sovjettidens symboler og en selvfremstilling som russisk helt. I overensstemmelse hermed har Putins styre gjort sig store anstrengelser for at genoplive den sovjetiske kosmosmytologi og kulten om Gagarin ved eksempelvis i 2001 og 2011 at fejre henholdsvis 40- og 50-året for Gagarins rumrejse med stort anlagte taler, konferencer og udstillinger (Gerovitch, “Why Are We Telling Lies?” 481-483; Gestwa).

Vassilieva og Lewis har blik for hver deres dimension i filmens forhold til det

3 Kimen til en sådan rehabilitering ligger allerede i *Omon Ra*, der tegner et positivt billede af sin kosmonaut-helt og – måske uironisk – er dedikeret til “Det sovjetiske kosmos’ helte”. Motivet udvikles videre i Nikita Mikhalkovs prisvindende film *Burnt by the Sun* (*Utomlyonnye solntsem*, 1994), der portrætterer den aldrende revolutionshelt Sergej Kotov, hvis tilbagetrukne liv som elskelig familiefar og partiloyal patriot ender brat, da han arresteres og henrettes på baggrund af falske anklager under Stalins skueprocesser. Ligesom Fedortjenkos kosmonauter fremstår Kotov som et offer for en stat, der svigter sine idealer. For som Mikhalkov selv forklarer i et interview om sin film: “Folk kan ikke bebrejdes for at tro, men man kan bebrejde dem, der forledte dem” (Mikhalkov). I Aleksej Utjitels senere *Dreaming of Space* (*Kosmos kak predchuvstvie*, 2005) finder man endnu en hyldest til det lille menneske i form af den godhjertede Konek, hvis naive optimisme styrer ham uskadt gennem et farligt spil mellem det hemmelige politi og en selvsk dissident, inden han til sidst møder og knyttes til Gagarin – den ægte sovjetiske helt.

gamle regime. Men dens ambivalente dom over fortiden skal måske findes i sameksistensen af de to sider – glorificeringen af staten og hyldesten af helten, der kæmper mod den. For at forstå denne sameksistens må man erindre sig Stalintidens konstruktion af den sovjetiske helt. En central komponent i den socialistiske realisme, der i 1932 blev gjort til officiel kunstdoktrin i Sovjetunionen, var afbildningen af et nyt socialistisk menneske med uforfalsket partiloyalitet, viljestyrke og beskedent storsind (Dobrenko 103-108). Det er i dette billede, de sovjetiske medier skabte Gagarin, og det er som sådan, Fedortjenkos kosmonauter fremtræder. Det gælder ikke blot i de officielle arkivfilm, men også i det nutidige kameraholds rekonstruktion af Ivan Kharlamovs mildest talt utrolige hjemrejse over Stillehavet fra Chile til Kina og derefter til fods til Mongoliet og Rusland. Overalt fremstår Kharlamov som en helt af den sovjetrealistiske støbning. Når han ved sin hjemkomst bliver sendt på en psykiatrisk klinik, skyldes det systemets manglende evne til at genkende ham som helt – det vil sige til at genkende deres eget propagandabillede som realitet. Anklagen mod Sovjetstyret bliver derfor ikke, at det som hos Pelevin forsøgte at udgive fiktive bedrifter for virkelighed, men derimod, at det skabte virkelige bedrifter, som det ikke havde fantasi til at forestille sig. Fedortjenko vender med andre ord det sovjetiske styres ideologiske overdetermination mod det selv.

Spørgsmålet er, om filmen derved parodisk omvender eller måske snarere forbliver inden for rammerne af systemets symbolske orden. For det sidste taler, at det netop var et hyppigt motiv i Stalintidens politiske og æstetiske retorik, at arbejderhelten brød normen, at han producerede *for meget* i forhold til partiets planer.⁴ Denne retorik, der selvbevidst reproduceres i Fedortjenkos film i en sekvens om en grænseløst produktiv stålarbejder, havde til formål at animere andre til lignende bedrifter, men rummer også en dybere logik. For ifølge partiets dialektisk-materialistiske historieforståelse var den sovjetiske stat kun et skridt på vejen mod den klasseløse kommunistiske utopi. Realiseringen af denne lå i fremtiden og ville indebære, at den socialistiske stat selv ville “visne bort”. Folket måtte derfor principielt rumme en historisk kraft, der stimuleret af partiet kunne negere staten selv for at indfri dets mål (Lenin 103f). Det er måske dybest set dette på en gang opfyldende og nedbrydende utopiske overskud, den socialistiske realismes heltefigur inkarnerer, og som kosmonautens partistøttede frigørelse fra jorden symbolsk iscenesætter. Set fra den vinkel signalerer konflikten mellem helten og staten i Fedortjenkos film ikke så meget en afsked med Sovjetstyrets ideologi som en bekræftelse af en historieforståelse, der er mere kommunistisk end partiapparatet selv. Det utopisk grænsesprængende potentiale forankres dog fast i fortiden, hvor det trygt kan nydes uden at udgøre en trussel for den aktuelle orden. Det illustrerer filmen blandt andet i en sekvens, hvor en nybygget rekonstruktion af den gamle måneraket eksploderer ved antændingen. Den eneste mulige realisering af

4 Det paradigmatiske eksempel er kulminearbejderen Aleksej Stakhanov, der i 1935 modtog adskillige hædersbevisninger og blev kendt i hele Sovjetunionen efter at have udvundet fjorten gange mere kul end normen på en enkelt arbejdsdag.

det utopiske ligger altså hos Fedortjenko bag os, hvorfra det udsender et tvetydigt signal om national storhed.

Udgangspunktet for både Pelevin og Fedortjenkos værker er, at Sovjetstyret ikke selv troede på sin egen kosmosutopi. Hos Pelevin har det heller ikke nogen grund til det, mens Fedortjenkos halvt parodiske, halvt hengivne pointe omvendt er, at det burde det have gjort. Mens Pelevins kritik derfor tager form som kompromisløs satire, er Fedortjenkos *mockumentary* ambivalent. Denne forskel synes at afspejle udviklingen i det postsovjetske Ruslands forhold til fortiden fra opgøret i 1990'erne til den gradvise rehabilitering i det seneste årti under Putin. Bag forskellen er der dog en række grundlæggende ligheder. Det gælder først og fremmest skildringen af den modsætning mellem helten og staten, som i begge værker ved nærmere eftersyn viser sig at være problematisk, idet heltens idealer er skabt af det system, han henholdsvis foragter og beundrer. Det peger videre på et problem, som begge værker behandler, nemlig vanskeligheden ved at formulere en kritik af det gamle system, der ikke benytter sig af dets værdier og grundfortællinger. I begge værker virker det – selv efter sammenbruddet – umuligt at undslippe regimets ideologiske favntag.

Den åbne grav og det tomme verdensrum

Pelevin og Fedortjenko behandler grundlæggende kosmosmytologien i parodiens hyperbolske termer. Pelevin overbyder regimets løgne og tiltagende tekniske uformåenhed, mens Fedortjenko overdriver dets bedrifter. De reproducerer derved overbudslogikken i den sovjetiske propaganda og historieforståelse. Den kritiske diskurs, der opstår heraf, afhænger af det kritiserede i en grad, der gør det vanskeligt at forestille sig en adskillelse – tværtimod går bevægelsen fra Pelevin til Fedortjenko i retning af en stadig mindre distance til det parodierede. Måske kræver det derfor et blik udefra at bryde denne stadigt snævrere kritiske cirkel og se på arven fra den sovjetiske myte om kosmos i et nyt lys.

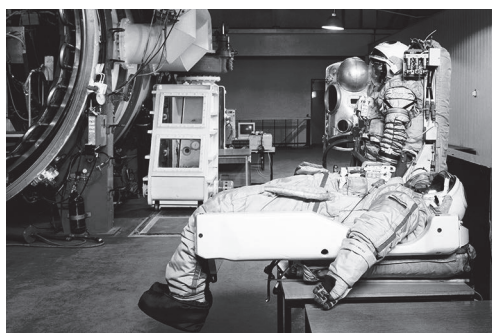
Et sådant blik præsenterer den amerikanske fotograf Adam Bartos i *Kosmos – A Portrait of the Russian Space Age*. Bogens knap 100 farvefotografier er taget på en rejse til tidligere tophemmelige sovjetiske rumforskningscentre, herunder Bajkonur i det nuværende Kasakhstan. Der veksles mellem billeder fra centrenes omgivelser og indre med nærbilleder af raketdele, simulatorer med livløse rumdragter, mennesketomme mandskabs- og kontrolrum fyldt med computere og andre videnskabelige instrumenter. Der er tillige en række portrætter af tidligere højtstående deltagere i rumfartsprogrammet samt stilleben-lignende fotografier – formodentlig taget i deres hjem eller kontorer – af bøger, souvenirs, billeder, medaljer og modeller relateret til den sovjetiske rumfartshistorie.

Hvor Pelevin og Fedortjenko adresserer det sovjetiske rumfartsprogrammes ideologiske dimension, er Bartos melankolsk fikseret på dets materielle spor. Hans distancerede, registrerende fotografier giver indtryk af et sted, der er blevet overhalet af historien, en tidslomme, hvor interiørets design, den falmede maling, de håndskrevne arkiveringsfaneblade, telefonerne med drejeskive og træindfattede kontrol-

paneler synes direkte overleveret fra 1960'erne. Også de ældede, udtryksløse ansigter på portrætterne og stilleben-fotografierne fortæller om et liv, hvis egentlige bedrifter og mening findes i fortiden, og hvis fortsatte eksistens har et næsten genfærdsagtigt præg. Der er noget uhyggeligt, uigennemtrængeligt ved disse tavse objekter og ansigter, der synes at stirre anklagende på betragteren med et krav om betydning.



Billede 2. Adam Bartos: "Soyuz descent module, Moscow". Farvefotografi, *Kosmos – A Portrait of the Russian Space Age*. p. 13. Copyright Adam Bartos & Princeton Architectural Press, Courtesy Gitterman Gallery.



Billede 3. Adam Bartos: "Mir space suit, Zvezda Company, Moscow". Farvefotografi, *Kosmos – A Portrait of the Russian Space Age*. p. 51. Copyright Adam Bartos & Princeton Architectural Press, Courtesy Gitterman Gallery.

Det ville være naivt at forestille sig, at disse fotografier repræsenterer det, Pelevin og Fedortjenko ikke kan nå – den illusionsløse realitet bag ideologiens facade. Også Bartos' billeder indskraver sine objekter i en mytologisk tradition, nemlig en kristen. Det ses i et gennemgående motiv i bogen, som vi kan kalde den åbne gravs motiv. I den kristne mytologi spiller genopstandelsen som bekendt en afgørende rolle. Det er gennem sin himmelfart, at Kristus definitivt viser sit guddommelige væsen. Men begivenheden har også en traumatisk dimension for de disciple, der finder graven tom og må indse, at den levende sandhed for altid har forladt den materielle verden og nu alene findes i de åndelige højder, som kun troen kan nå. De to første illustrationer fra Bartos' bog (billede 2 og 3) er blot nogle af dens variationer over dette motiv. På billede 4 ses en vægskulptur af Gagarin, der som en himmelfarende Kristus ser ud til svævende at have løsrevet sig fra de øvrige genstande på væggen.



Billede 4. Adam Bartos: "Wall plaque, Zvezda Company, Moscow". Farvefotografi, *Kosmos – A Portrait of the Russian Space Age*. p. 165. Copyright Adam Bartos & Princeton Architectural Press, Courtesy Gitterman Gallery.

Bartos omdanner med andre ord det sovjetiske rumcenters bevogtede og hemmelige territorium til et sakralt ortodokst kirkerum med portrætterne som ikoner, raketterne som tårne og de tomme grave som påmindelser om menings fravær.

Bartos' distancerede kompositioner og religiøse ikonografi giver her mindelser om den svært bevogtede zone i Andrej Tarkovskijs *Stalker* (1979), i hvis centrum man efter sigende kan få alle ønsker opfyldt. Zonens mystiske kræfter er i Strugatskij-brødrenes romanforlæg opstået efter besøg fra det ydre rum, mens de hos Tarkovskij associeres til en kristen mytologi. Korsformede telefonpæle figurerer centralt i landskabet sammen med en række betonruiner, der står som så mange tomme grave. Det centrale rums magiske virkning afhænger endvidere ifølge den stedkendte Stalker af tro. Det har ingen af hans videnskabeligt og verdsligt orienterede besøgende imidlertid, så deres rejse ender uforløst som en illustration af det moderne menneskes spirituelle forfald.

Hos Bartos fungerer den kristne ikonografi dog ikke som en påmindelse om en "renere", mere spirituel version af den kosmiske utopi, som Sovjetunionen ville

realisere teknologisk og politisk. Virkningen er snarere den omvendte. Gagarins rumrejse, som kommuniststyret fremstillede som en triumf for den videnskabelige, marxistiske ateisme (Boym, "Remembrances" 91-92), genvinder hos Bartos den forbindelse til den kristne mystik, som det 19. århundredes kosmospionerer, Fjodorov og Tsiolkovskij, havde forberedt ved at knytte overvindelsen af tyngdekraften til ideen om de dodes genopstandelse. Herved søger Bartos at løfte den russiske rumalders prosaiske efterladenskaber ud af deres konkrete, geografisk-historiske horisont og give dem relikviets aura. Men denne bevægelse ud af historien og ind i mytologiens utopiske rum modgås af den kølige ikkebetydning, den stumme tyngde, hvormed de daterede objekter møder fotografens blik. Det er spændingen mellem de to kræfter, den utopiske opdrift mod tidens og materialitetens tyngdefelt, Bartos fastholder i sine fotografier. Men tiden får det sidste ord. Det utopiske er primært til stede som påtrængende fravær. Ikke som noget, der *har* eksisteret historisk i Sovjetunionen i 1960'erne, men som en dunkel drift eller drøm, der nok kom til udtryk i arbejdet på rumfartsprogrammet, men allerede fandtes i de gamle kristne myter om himmelfartens frelse. På den vis bliver Bartos' bog en elegi over lukningen af den lange utopiske æra, hvor mennesket drømte om rejsen til himmelrummet som den lykkelige afslutning på historien. Tilbage er tidens strøm, der uanfægtet forvandler teknologiske opfindelser og politiske planer om fremtiden til ruiner fra fortiden.

Bartos' postutopiske melankoli kan måske forstås som den anden side af det forandrede fokus på fremtiden, der præger vor tids "risikosamfund", som de først blev beskrevet af Ulrich Beck og Anthony Giddens i tiden omkring Østblokkens opløsning. Sidstnævnte hævder, at risiko er "forbundet med bestræbelsen på kontrol og i særdeleshed med ideen om at kontrollere fremtiden", og at vi derfor lever i et samfund, der "i stigende grad er optaget af fremtiden" (Giddens 3). Hertil må man sige, at hverken aspirationen om at kontrollere fremtiden eller optagetheden af den er ny – begge dele gennemstrømmede, som vi har set, hele Sovjetunionens politiske historie og fandt en af sine ideologiske spidsformuleringer i dens kosmosmytologi. Det, der har ændret sig, og som ideen om at leve i et globalt risikosamfund dækker over, er en bevægelse fra at kunne anse fremtiden for et ideelt "sted", hvor historien gennem nutidens handlinger kunne forløses, til at udgøre en trussel, som nutidens politik pragmatisk må indrette sig efter. Den melankolske længsel efter en tid, hvor fremmede planeter lovede nyt liv, som Bartos' bog udtrykker, er således den anden side af en tid, der har lært at se mod fremtiden med bange anelser (hvilket de herskende neoliberale og -konservative ideologier forvandler til advarsler om politiske forandringer, fordi ethvert alternativ er værre). Lars von Triers seneste film, *Melancholia* (2011), fanger præcist denne paralyserende dobbelthed i billederne af en planet, der ikke længere er et fjernt objekt for længsel, men en meningsløs kraft, der kommer svævende gennem et tomt univers for at gøre en ende på det jordiske liv, hvor enhver aktiv livskraft (i hovedpersonen Justine) og socialt fællesskab (den karikerede bryllupsfest) i forvejen var reduceret til en gold, selvsk svingning mellem depressiv nihilisme og hedonistisk overforbrug.

Afslutning

Trods de forskelle, som analyserne af de tre værker har understreget, er der noget, der forener Pelevins roman, Fedortjenkos film og Bartos' fotografier. De ser alle *tilbage* på utopien om kosmos som noget, der har været eller kunne have været – ikke som noget, der kan blive. De er ikke utopister, men forvaltere af arven fra masseutopiernes århundrede. Som sådan skriver deres værker sig ind i den kamp om historien, som har præget politiske og kulturelle diskurser i og om Rusland og Østeuropa de sidste tyve år. Indsatsen i denne kamp er fortolkningen af forbindelsen mellem nutiden og det gamle styre overhovedet. Som vi har set, er det en indsats med en stærk politisk komponent, som især hos Pelevin og Fedortjenko har at gøre med Ruslands udvikling efter Sovjetunionens sammenbrud. Men perspektiverne i de tre værker er bredere. Deres behandling af det forrige århundredes utopier harmonerer således også, som antydnet i sidste afsnit, med tendenser i Vestens politiske diskurser efter Murens fald.

Ifølge Chantal Mouffe har afslutningen på den "bipolære verden" medført en styrkelse og øget udbredelse af de hegemoniske neoliberale diskurser (Mouffe 144). Selv om den kommunistiske Østblok for de fleste i Vesten allerede længe inden Murens fald havde mistet sin troværdighed som et reelt alternativ til Vestens liberale demokratier, har man efter Sovjetunionens sammenbrud alligevel mærket en indsnævring af det politiske spektrum. Pragmatik, konsensus og realisme er blevet vor tids politiske nøgleord, samtidig med at magten over det fælles i stigende grad overlades til aktører – administratorer, globale selskaber og institutioner – der ikke er underlagt direkte demokratisk kontrol. Akkompagneret af Francis Fukuyamas parole om historiens afslutning har det politiske *establishment* opdyrket en forestilling om, at kommunismens sammenbrud betød enden på *ethvert* politisk alternativ til det bestående, hvorfor alt, der præsenterer sig som sådan, forskelsløst affærdiges eller bekæmpes som terrorisme, totalitære rester fra en fjern fortid – eller urealiserbare utopier. Også i Vesten har den postmoderne kunst og kritik derfor som Pelevin besindet sig på de ideologiske strukturers omnipotens. Også her har man – til dels som modsvar på den midtersøgende politiske "realisme" og selv om verden måske mere end nogensinde har brug for internationale politiske løsninger – oplevet en fornyet nationalistisk og populistisk geninvestering i fortiden, der har træk til fælles med den, Fedortjenko læner sig op ad. Og overalt i det nye politiske landskab ser man intellektuelle og kunstnere som Bartos stirre melankolsk på ruinerne af det, der kunne have været.

Men der er – for nu at slutte i en mere optimistisk tone – undtagelser som den danske instruktør Boris B. Bertrams *Tankograd* (2010), en dokumentarfilm om et professionelt dansekompani i den Vestsibiriske by Tjeljabinsk, der i Sovjettiden blev kendt som Tankograd på grund af sin våben- og tankproduktion. I dag er den en af klodens mest radioaktivt forurenede byer med en gennemsnitslevealder på 51 år. Bertrams film blander interviews med danserne og billeder af deres daglige træning med lyriske skildringer af det forurenede landskab, der modstilles af in-

formation om de medicinske konsekvenser af at bebo det. I den sidste sekvens, der følger premieren på truppens stykke, *Celestial Bodies*, klippes der mellem referencer til Sovjettidens kosmosmytologi (en model af en raket på en baggrund af forurened birketræer, en plakat på en silo) og danserne, der bevæger sig som himmellegemer på scenens mørke baggrund.

Krydsklipningen sammenfatter det ambivalente forhold mellem de to fænomener, som hele filmen søger at indfange. Først og fremmest synliggør den en sammenhæng, en arv. Sovjettidens teknologiske utopier og de løgne, den dækkede over i form af forurening og ulykker, er påtrængende til stede i byen. Her lever det gamle styre virkelig videre, ikke blot som ideologisk bevidsthed, men på celleniveau i indbyggernes kroppe. Her kan man endnu mindre end i Pelevins undergrunds-system flygte fra fortiden. Danserne på scenen ved – deres kroppe ved og tilskuerne ved – at man ikke kan undslippe historien. Den utopiske dimension i deres dans består derfor ikke i den gamle drøm om at starte forfra på en fjern planet. Den består i at forme kroppene som jordiske himmellegemer, der i korte øjeblikke synes at ophæve tyngdekraften. Modellen for deres bevægelser er ikke den materialistisk-videnskabelige idé om det lovmæssige univers, som også historien i den sovjetiske ideologi var underlagt, ej heller er det de postutopiske melankolikeres besættelse af et tomt og meningsløst verdensrum. Det er derimod kosmos og menneskelivet som skabelse. Dansen i den forurenede by har – som den sovjetiske kosmosmyte – en heroisk og mytologisk dimension, men her tjener den ikke nogen anden sag end sin egen frembringelse. Den er en livsytring, der fejrer menneskets utopiske impuls. Efter at have fulgt de mange træningssessioner ved seeren, at det ikke er en skabelse ud af intet. Det kræver vedholdenhed og ansvar, men ikke nødvendigvis et forudbestemt program, at give bevægelserne deres på en gang individuelt spontane og kollektivt koordinerede udtryk. Men det ville også være vanskeligt at forestille sig, at det skulle være nogen ligefrem opgave at forme de legemer, som historien ikke vil slippe.

I forhold til de tre værker, som denne artikel har behandlet, er der i Bertrams skildring af de unge dansere et forsøg på at formidle en utopisk impuls, der peger fremad. Det tager dog ikke – og kan i dag næppe tage – form som et program i lighed med de "videnskabelige" forudsigelser af fremtidens forløb, man kan finde i sovjetmarxismen. Indholdet forbliver ubestemt, i stedet kommer utopiens form til syne i dansernes og kameraets bevægelser. Denne form er ikke et spring ud af historien, men en tilsynekomst af den forbindelse, der ifølge Fredric Jameson eksisterer mellem en kritisk historisk bevidsthed – ikke blot om det, der var, men om det, der kunne have været – og det sted hinsides historien, der kaldes utopi (Jameson 36). Her henvises den sovjetiske kosmosmytologi ikke som hos Fedor-tjenko og Bartos til fortiden. Heller ikke lever den som hos Pelevin videre som et ideologisk genfærd, der avler nye illusioner. I stedet bliver den gamle utopi og dens destruktive og konstruktive energi en ressource for en ny utopisk form – præcis som den sovjetiske kosmosmyte i meget større skala udnyttede tidligere utopiske traditioner. Forskellen er blot, at det utopiske i Bertrams film ikke når fra kunstens

til politikkens scene. Men i en tid, hvor springet mellem de to virker længere end nogensinde, er det bedste, man kan håbe fra den utopiske kunst, måske blot, at den opbevarer utopiens sanselige former og historie for fremtiden.

LITTERATURLISTE

- Bartos, Adam. *Kosmos: a Portrait of the Russian Space Age*. New York: Princeton Architectural Press, 2001.
- Boym, Svetlana. "Kosmos: Remembrances of the Future". Adam Bartos. *Kosmos: a Portrait of the Russian Space Age*. New York: Princeton Architectural Press, 2001. 82-99.
- Boym, Svetlana. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books, 2001.
- Buck-Morss, Susan. *Dreamworld and Catastrophe: The Passing of Mass Utopia in East and West*. Cambridge & London: The MIT Press, 2000.
- Burnt by the Sun (Utomlennje solntsem)*. Instr. Nikita Mikhalkov. Second Sight Films, 1994. DVD.
- Dobrenko, Evgeny. "Socialist Realism". *The Cambridge Companion to Twentieth-Century Russian Literature*. Red. Evgeny Dobrenko. Cambridge: Cambridge University Press, 2011. 97-113.
- Dreaming of Space (Kosmos kak predtjuvstvie)*. Instr. Aleksej Utjitel. Studio Rock, 2005. DVD.
- First on the Moon (Pervyje na lune)*. Instr. Aleksej Fedortjenko. Kinokompanija Strana, 2005. DVD.
- Genis, Alexander. "Borders and Metamorphoses – Viktor Pelevin in the Context of Post-Soviet Literature". *Russian Postmodernism – New Perspectives on Post-Soviet Culture*. Red. Mikhail Epstein: Alexander A. Genis: Slobodanka M. Vladiv-Glover. Oxford: Berghahn Books, 1999. 212-224.
- Gerovitch, Slava. "'New Soviet Man' Inside Machine. Human Engineering, Spacecraft Design and the Construction of Communism". *Osiris* 22 (2007): 135-157.
- Gerovitch, Slava. "'Why Are We Telling Lies?' – The Creation of Soviet Space History Myths". *The Russian Review* 70 (2011): 460-484.
- Gestwa, Klaus. "'Kolumbus des Kosmos' – Der Kult um Jurij Gagarin". *Osteuropa* 10 (2009): 121-151, 9. maj 2012. www.osteuropa.dgo-online.org/issues/issue.fulltext.2009.1254382440000.9.
- Giddens, Anthony. "Risk and Responsibility". *The Modern Law Review* 62:1 (1999): 1-10.
- Iampolski, Michail. "Die Gegenwart als Vergangenheit". *Zurück aus der Zukunft. Osteuropäische Kulturen im Zeitalter des Postkommunismus*. Red. Boris Groys: Anne von der Heiden og Peter Weibel. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 2005. 153-167.
- "An Interview with Nikita Mikhalkov". *Sony Pictures Classics*. 1995. 9. maj, 2012 <http://www.sonyclassics.com/burntbysun/misc/interview.html>.
- Jameson, Fredric. "The Politics of Utopia". *New Left Review* 25 (2004): 35-50.
- Koselleck, Reinhart. "Zur Begriffsgeschichte der Zeitutopie". *Begriffsgeschichten. Studien zur Semantik und Pragmatik der politischen und sozialen Sprache*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 2006. 252-273.
- Lenin, V.I. *Staten og revolutionen – Marxismens lære om statens og proletarietets opgaver under revolutionen*. Udvalgte værker i 15 bind, bd. 9. Red. Anja Veibel & Eigil Nielsen. København: Forlaget Tiden, 1984.

- Lewis, Cathleen S. "From the Cradle to the Grave: Cosmonaut Nostalgia in Soviet and Post-Soviet Film". *Remembering the Space Age. Proceedings of the 50th Anniversary Conference*. Red. Steven J. Dick. Washington: U.S. Government Printing Office, 2009. 253-270.
- Lipovetsky, Mark. "Post-Soviet Literature between Realism and Postmodernism". *The Cambridge Companion to Twentieth-Century Russian Literature*. Red. Evgeny Dobrenko. Cambridge: Cambridge University Press, 2011. 175-193.
- McDougall, Walter A. ... *the Heavens and the Earth. A Political History of the Space Age*. New York: Basic Book Publishers, 1985.
- Menzel, Birgit. "Der sowjetische Raumfahrtmythos als Parodie. Aleksej Fedorčenkos *Die Ersten auf dem Mond* als russisches Mockumentary". *Die Spur des Sputnik. Kulturhistorische Expeditionen ins kosmische Zeitalter*. Red. Igor J. Polianski & Matthias Schwartz: Frankfurt a.M.: Campus Verlag, 2009. 229-250.
- Mouffe, Chantal. "Das Ende der bipolaren Welt. Was Nun?". *Zurück aus der Zukunft. Osteuropäische Kulturen im Zeitalter des Postkommunismus*. Red. Boris Groys: Anne von der Heiden og Peter Weibel. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 2005. 143-152.
- Pelevin, Victor. *Omon Ra*. London: Harbord Publishing, 1994.
- Stalker*. Instr. Andrej Tarkovskij. Mosfilm, 1979. DVD.
- Tankograd*. Instr. Boris B. Bertram. Barok Film, 2010. DVD.
- Vassilieva, Julia. "First on the Moon – The Totalitarian Echo in New Russian Cinema". *Rouge* 12 (2006) <http://www.rouge.com.au/12/moon.html>.
- Žižek, Slavoj. *The Sublime Object of Ideology*. London: Verso, 2008 (1989).