

II. ΕΙΚΟΝΕΣ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

Διαπλανητικότητα:

ένα αναδυόμενο ετεροτοπικό φαντασιακό

Ο αμερικανός φυσικός Ρόμπερτ Χ. Γκόντάρντ (1882-1945) ξεκίνησε να γράφει τις σημειώσεις της αυτοβιογραφίας του το 1927 με την εξής φράση:

Λόγω του διαδεδομένου ενδιαφέροντος που πρόκειται να αναπτυχθεί για τη διαστημική πλοήγηση ή για τις διαπλανητικές μελέτες, φαίνεται ότι αξίζει τον κόπο να σημειώσω την εξέλιξη των ιδεών του συγγραφέα [δηλαδή του ίδιου] και των πειραμάτων του γύρω από το θέμα μαζί με μερικά προσωπικά γεγονότα που έχουν άμεση ή έμμεση σχέση με αυτό.¹

Στην εποχή μας, ο Γκόντάρντ συγκαταλέγεται στους θεμελιωτές της πυραυλικής τεχνολογίας, καθώς ήταν ο επιστήμονας που σχεδίασε τον πρώτο πύραυλο υγρών καυσίμων και τον εκτόξευσε τον Μάρτιο του 1926. Στα πειράματα που διεξήγαγε από το 1930 έως το 1935 κατόρθωσε να εκτοξεύσει πυραύλους που έφτασαν στην πρωτόγνωρη για την εποχή ταχύτητα των 885 χιλιομέτρων την ώρα. Ως επιστημονική φυσιογνωμία κινεί ιδιαίτερα το ενδιαφέρον. Εργάστηκε ιδιωτικά, και σε ολόκληρη τη σταδιοδρομία του έλαβε συγκριτικά μικρή οικονομική ενίσχυση από θεσμικούς φορείς. Οι ιδέες του ήταν ιδιαίτερα επαναστατικές και οραματικές, με αποτέλεσμα στην αρχή να προκαλέσει ακόμα και τα ειρωνικά σχόλια των συγχρόνων του.

Η επετηρίδα *Smithsonian Miscellaneous Collections* δημοσίευσε το 1919 την εργασία του «A method of reaching extreme altitudes» (Μια μέθοδος για την κάλυψη αποστάσεων απώτατου ύψους).² Όπως ανέφερε ο Γκόντάρντ στις σημειώσεις της αυτοβιογραφίας του, πίστευε πως η εργασία του θα κέντριζε ιδιαίτερα το ενδιαφέρον του κοινού. Πράγματι, αυτό ακριβώς συνέβη όταν ο υπεύθυνος δημόσιων σχέσεων του Ινστιτούτου Σμιθσόνιαν

1 Robert H. Goddard, «Material for an autobiography of R.H. Goddard. Written in July 1927, with interpolations made in 1933», *The Papers of Robert H. Goddard*, τ. 1 (1898-1924), 3, [http://robertgoddard.clarku.edu/database/Document?db=GODDARD-UNRESTRICTED&query=\(select+1697\)](http://robertgoddard.clarku.edu/database/Document?db=GODDARD-UNRESTRICTED&query=(select+1697)), τελευταία επίσκεψη 3 Δεκεμβρίου 2015, στο *Robert H. Goddard Collection, Archives and Special Collections*, Robert H. Goddard Library, Online Document Database, Clark University, ΗΠΑ. Ολόκληρο το αρχείο του Ρόμπερτ Γκόντάρντ είναι προσβάσιμο διαδικτυακά στον ιστότοπο <http://robertgoddard.clarku.edu/database/Home>. Ένα μέρος του υλικού του δημοσιεύτηκε σε έντυπη μορφή· βλ. Esther Goddard και Edward G. Pendray (επιμ.), *The Papers of Robert H. Goddard including the Reports to the Smithsonian Institution and the Daniel and Florence Guggenheim Foundation*, 3 τ. (Νέα Υόρκη: McGraw-Hill, 1970). Το βιβλίο αυτό περιλαμβάνεται επίσης στην ψηφιακή συλλογή του Πανεπιστημίου Κλαρκ.

2 Robert H. Goddard, «A method of reaching extreme altitudes», *Smithsonian Miscellaneous Collections* 71/2 (1919), 1-82, http://www.clarku.edu/research/archives/pdf/ext_altitudes.pdf, τελευταία επίσκεψη 1 Αυγούστου 2014.

τη διοχέτευσε στον τύπο επισημαίνοντας ότι ήταν η πρώτη βάσιμη επιστημονική πρόταση για τη δυνατότητα επικοινωνίας μεταξύ πλανητών.³ Στις 12 του Ιανουαρίου, μία ημέρα μετά την επίσημη ανακοίνωση του Ινστιτούτου, η εφημερίδα *The New York Times* δημοσίευσε ένα σχετικό άρθρο με τίτλο: «Believes Rocket can Reach Moon» (Πιστεύει ότι οι πύραυλοι μπορούν να φτάσουν στη Σελήνη).⁴ Παρόλο που η εργασία του δεν αφορούσε ευθέως τα ταξίδια στη Σελήνη, όπως μας εξηγεί ο Γκόντάρντ στις σημειώσεις της αυτοβιογραφίας του, το κοινό έσπευσε να ερμηνεύσει κατ' αυτόν τον τρόπο τα επιστημονικά πορίσματά του επειδή ακριβώς η ιδέα των διαπλανητικών ταξιδιών εξήγητε τη φαντασία των ανθρώπων της εποχής. Έτσι, ενώ η εργασία αναφερόταν κατά βάση στις ποικίλες συνέπειες που θα είχε η εφαρμογή της νέας πυραυλικής τεχνολογίας, όπως ήταν λόγου χάρη οι μεγάλες δυνατότητες που δίνονταν πια στη μετεωρολογία, έκτοτε ο ημερήσιος και ο περιοδικός τύπος θα ονόμαζε πάντα τον πύραυλο του Γκόντάρντ «the moon rocket», «πύραυλο για τη Σελήνη».

Από τις αντιδράσεις στην ανακοίνωση της δημοσίευσης του Γκόντάρντ φαίνεται ότι ο «κοινός νους» ήταν προετοιμασμένος να αποδεχτεί ως ιδέα την πιθανότητα ενός διαπλανητικού ταξιδιού, και ταυτόχρονα επιφυλακτικός απέναντί της. Την επομένη της δημοσίευσης, εμφανίστηκε στην ίδια εφημερίδα ένα ανώνυμο εκδοτικό σημείωμα που διακωμωδούσε τις θεωρίες του Γκόντάρντ, υποστηρίζοντας μάλιστα ότι ο εισηγητής τους δεν κατείχε βασικές γνώσεις της φυσικής.⁵ Η αντίδραση αυτή πυροδότησε έντονη αντιπαράθεση στον τύπο και απασχόλησε πολύ τον επιστήμονα. Ελάχιστες ημέρες αργότερα η εφημερίδα δημοσίευσε μια σχετική δήλωση στην οποία ο Γκόντάρντ κατήγγειλε ότι είχε δοθεί υπερβολική σημασία στο θέμα των διαπλανητικών πτήσεων, ενώ αντίθετα οι διάφοροι σχολιαστές παρέβλεπαν ότι σκοπός της έρευνάς του ήταν κυρίως η ανάπτυξη της έρευνας για τη γήινη ατμόσφαιρα.⁶ Στο αυτοβιογραφικό του κείμενο ο Γκόντάρντ δεν αναφερόταν ρητά στο συγκεκριμένο περιστατικό, όμως υπερασπίστηκε έμμεσα τη θέση του προβάλλοντας σταθερά το επιχείρημα ότι η εργασία του αυτή, το «A method of reaching extreme altitudes», δεν αφορούσε κατά κύριο λόγο τη δυνατότητα των διαπλανητικών ταξιδιών. Στην πραγματικότητα, βεβαίως, η διαπλανητικότητα αποτελούσε βασική αναφορά της οραματικής του σκέψης και ο ίδιος πίστευε βαθιά ότι ήταν κάτι εφικτό. Επιπλέον, στις σημειώσεις του ανέφερε ότι οι πιο προωθημένες και οραματικές ιδέες του για το ζήτημα είχαν συμπεριληφθεί σε ένα άλλο κείμενό του, στο «The Last Migration» (Η τελική μετανάστευση).⁷ Το κείμενο αυτό, μάλιστα, το είχε γράψει τον Ιανουάριο του 1918, και επειδή

3 Goddard, «Material for an autobiography of R.H. Goddard», 24.

4 «Believes Rocket can Reach Moon», *The New York Times*, 12 Ιανουαρίου 1920, 1.

5 «Topics of the Times. A Severe Strain on Credulity», *The New York Times*, 13 Ιανουαρίου 1920.

6 «Goddard's rockets to take pictures. Scientist believes photographs could be obtained from above Earth's atmosphere. MUST FIRST EXPLORE AIR. He Suggests a Fund to Enable the Smithsonian Institution to Carry On Experiment», *The New York Times*, 18 Ιανουαρίου 1920.

7 Μια συντομευμένη δημοσίευση του κειμένου αναρτήθηκε από τον μελετητή της ιστορίας της πυραυλι-

φοβήθηκε για την τύχη που θα έβρισκε τις ιδέες του καταμεσής του Μεγάλου Πολέμου, το εμπιστεύτηκε στη θυρίδα ενός φίλου του:

Αυτό το χειρόγραφο [το «The Last Migration»] πραγματευόταν το ζήτημα της ηλιακής ενέργειας, του υδρογόνου και του οξυγόνου, της ατομικής ενέργειας, της ανάγκης αποφυγής των μετεωριτών και τη χρήση της ηλιακής ενέργειας για την αύξηση της ταχύτητας των διαπλανητικών πτήσεων. Όμως αναφερόταν επίσης στην τελική μετανάστευση του ανθρώπινου είδους, η οποία θα περιλάμβανε αρκετές αποστολές σε περιοχές με πολλούς πλανήτες, αποστολές που θα συμπύκνωναν τις γνώσεις ολόκληρου του ανθρώπινου είδους και θα χρησιμοποιούσαν ατομική ενέργεια, υδρογόνο, οξυγόνο ή ηλιακή ενέργεια [...] τοποθέτησα το χειρόγραφο σε έναν φάκελο και σημείωσα ότι μόνον οι αισιόδοξοι πρέπει να διαβάσουν το περιεχόμενό του.⁸

Ο Γκόντάρντ σχεδίαζε, πειραματιζόταν και φανταζόταν τα δυνάμει επερχόμενα σε πείσμα των συνθηκών του πολέμου, οι οποίες απειλούσαν ανά πάσα στιγμή να καταπνίξουν τον οραματισμό για ένα μέλλον που θα υπερέβαινε τα δεδομένα του παρόντος. Στις σημειώσεις της αυτοβιογραφίας του τόνισε πολλές φορές ότι η σκέψη του εξέφραζε ευρύτερες τάσεις της εποχής και ότι οι οραματισμοί του δεν ήταν απλά φαντασιοκοπίες ενός ατόμου. Εκτός από το ευρύ κοινό, υπήρχαν και άλλοι επιστήμονες που είχαν δημοσιεύσει εργασίες την ίδια εποχή μιλώντας ρητά για τη δυνατότητα να πραγματοποιηθούν διαπλανητικά ταξίδια. Στην αυτοβιογραφία του ανέφερε συχνά τα ονόματα του γερμανού φυσικού Χέρμαν Όμπερτ (1894-1989) και του γάλλου Ρομπέρ Εσνό Πελετερί (1881-1957), καθώς οι δύο επιστήμονες είχαν επικοινωνήσει μαζί του ζητώντας του πληροφορίες για την ερευνητική τους εργασία. Αξίζει να σημειωθεί εδώ ότι ο νεαρός Όμπερτ λίγα χρόνια αργότερα κατέθεσε τη διδακτορική του διατριβή με τίτλο *Die Rakete zu den Planetenräumen* (Η χρήση των πυραύλων προς τους πλανήτες του διαστήματος) στο Πανεπιστήμιο της Χαϊδελβέργης. Η εργασία αρχικά απορρίφθηκε, επειδή θεωρήθηκε ουτοπική, όμως ο ίδιος δεν το έβαλε κάτω και είχε το πείσμα να δημοσιεύσει το 1929 μια επαυξημένη εκδοχή της, που είχε αγγίξει πια τις 429 σελίδες, με τίτλο *Wege zur Raumschiffahrt* (Μέθοδοι για διαστημικές πτήσεις).⁹ Είναι ενδιαφέρον ότι ο Γκόντάρντ δεν αναφέρεται ρητά στον Κωνσταντίν Τσιολκόφσκι (1857-1935), τον ρώσο φυσικό που θεωρείται σήμερα ο πρωτόπóρος εισηγητής της ιδέας των διαπλανητικών ταξιδιών, παρότι ενδιαφερόταν αποδεδειγμένα για τις ιδέες του συναδέλφου του, όπως δείχνει το αρχείο τύπου που τηρούσε

κής επιστήμης David Baker με τίτλο «The Ultimate Migration» στην ιστοσελίδα <http://www.bis-space.com/2012/03/23/4110/the-ultimate-migration>, τελευταία επίσκεψη 27 Σεπτεμβρίου 2015.

8 Goddard, «Material for an autobiography of R.H. Goddard», 25.

9 Το βιβλίο εκδόθηκε αρχικά σε συνοπτική μορφή: Herman Oberth, *Die Rakete zu den Planetenräumen* (Μόναχο/Βερολίνο: R. Oldenbourg, 1923) <http://www.nasa.gov/audience/foreducators/rocketry/home/hermann-oberth.html>, τελευταία επίσκεψη 1 Αυγούστου 2014.

για το έργο του Τσιολκόφσκι, με τη συστηματική αποδελτίωση όλων των αναφορών σε εφημερίδες και περιοδικά.¹⁰

Στις 3 Ιουνίου του 1931, ο Γκόντάρντ έλαβε μια τιμητική πρόσκληση του Fine Arts Theater της Βοστώνης για την πρεμιέρα της ταινίας του Φριτς Λανγκ *Η γυναίκα στο φεγγάρι* (*Frau im Mond*).¹¹ Στις 9 του Ιουνίου, απάντησε εξηγώντας ότι θα βρίσκεται στο Νέο Μεξικό και ζητώντας να ενημερωθεί για τις επόμενες προβολές της ταινίας.¹² Το ενδιαφέρον του ήταν ειλικρινές, αφού δεν σταμάτησε ποτέ να αποδελτιώνει συστηματικά τον τύπο για τις ταινίες επιστημονικής φαντασίας, και ιδίως για όσες αφορούσαν τα διαπλανητικά ταξίδια.¹³ Ο Γκόντάρντ, όπως και πολλοί κορυφαίοι επιστήμονες του κλάδου της πυραυλικής, ήταν κοινωνός των καλλιτεχνικών και λογοτεχνικών εκφράσεων της μελλοντολογικής επιστημονικής φαντασίας και κατά πάσα πιθανότητα εμπνεόταν από το διαπλανητικό φαντασιακό που αναδυόταν την περίοδο εκείνη στον χώρο της μαζικής κουλτούρας.

Στις αυτοβιογραφικές σημειώσεις του προσπαθούσε να ερμηνεύσει τον τρόπο με τον οποίο είχε διαμορφωθεί η επιστημονική του φυσιογνωμία και τις διαδικασίες που τον οδήγησαν στη μελέτη των πυραυλικών συστημάτων εκτόξευσης. Έτσι, περιέγραψε τα παιδικά του χρόνια δίνοντας μεγάλη έμφαση στην εμμονή που είχε για τον επιστημονικό πειραματισμό και για τις μηχανικές κατασκευές ήδη από τη νηπιακή του ηλικία. Θεωρούσε ότι η αγάπη του για τις μηχανές ήταν ένα χαρακτηριστικό που το είχε κληρονομήσει από το οικογενειακό του περιβάλλον. Όμως η στροφή του στην πυραυλική πραγματοποιήθηκε σε μια αληθινά κομβική χρονική στιγμή. Τον Ιανουάριο του 1898, άρχισαν να δημοσιεύονται στην εφημερίδα *Boston Post*, σε συνέχειες, μυθιστορήματα επιστημονικής φαντασίας όπως το *Ο πόλεμος των κόσμων*,¹⁴ το *Fighters from Mars* (Μαχητές από τον πλανήτη Άρη) και το *Edison's Conquest of Mars* (Ο Έντισον κατακτά τον Άρη).¹⁵ Με αυτά τα μυθιστορήματα του

10 «Newscippings, 1927-1948», *Robert H. Goddard Collection, Archives and Special Collections*, <http://robertgoddard.clarku.edu/database/Contents>, τελευταία επίσκεψη 1 Αυγούστου 2014.

11 «H.L. Fine Arts Theater, Boston, 3 June 1931», *The First New Mexico Adventure, 1930-1931, The Papers of R.H. Goddard*, τ. 2 (1925-1937), 798, *Robert H. Goddard Collection, Archives and Special Collections*, <http://robertgoddard.clarku.edu/database/Document?db=GODDARD-UNRESTRICTED&query=%28select+1704%29>, τελευταία επίσκεψη 1 Αυγούστου 2014.

12 «P.H. Goddard to H.L. Fine Arts Theater, Boston, 9 June 1931», *The First New Mexico Adventure, 1930-1931*, 799, *Robert H. Goddard Collection, Archives and Special Collections*, <http://robertgoddard.clarku.edu/database/Document?db=GODDARD-UNRESTRICTED&query=%28select+1704%29>, τελευταία επίσκεψη 1 Αυγούστου 2014.

13 Goddard, «Material for an autobiography of R.H. Goddard», 7.

14 Οι πρώτες δημοσιεύσεις του βιβλίου του Χ. Τζ. Γουέλς σε επεισόδια γίνονται στα περιοδικά *Cosmopolitan* και *Pearson's Magazine* στη Νέα Υόρκη και το Λονδίνο αντίστοιχα. Η σειρά *Fighters of Mars* αποτελεί ελεύθερη διασκευή του έργου του και δημοσιεύτηκε στις εφημερίδες *New York Evening Journal* και *Boston Post*. Οι δημοσιεύσεις αυτές συμπίπτουν με τον ισπανοαμερικανικό πόλεμο του 1898 και εκφράζουν έμμεσα τον εθνοϊμπεριαλιστικό τόνο της εποχής. Steven Mollmann, «The War of the Worlds in the Boston Post and the Rise of American Imperialism: "Let Mars Fire"», *English Literature in Transition, 1880-1920* 53/4 (2010): 387-412, <http://muse.jhu.edu/article/387766>, τελευταία επίσκεψη 26 Σεπτεμβρίου 2015.

15 Πρόκειται για διασκευή του μυθιστορήματος του Γουέλς *The War of the Worlds*, που δημοσιεύτηκε από τον

Γουέλς στο μυαλό του ζούσε εκείνη την εποχή ο μικρός Γκόντάρντ, που είχε βρεθεί στο κτήμα της θείας του στο Γουόρτσεστερ της Μασαχουσέτης, επειδή η μητέρα του έπασχε από φυματίωση και η οικογένεια χρειαζόταν τη συμπαράσταση των συγγενών. Εκεί περνούσε τις περισσότερες ώρες της ημέρας του και εκεί τοποθετεί το περιστατικό που καθόρισε ολόκληρη την υπόλοιπη ζωή του:

Το απόγευμα της 19ης Οκτωβρίου του 1899 σκαρφάλωσα σε μια ψηλή κερασιά πίσω από τον στάβλο [...] για να κλαδέψω μερικά ξερά κλαδιά. Ήταν ένα από τα ήσυχα και γεμάτα χρώματα και απόλυτη ομορφιά απογεύματα του Οκτώβρη που έχουμε στη Νέα Αγγλία, και καθώς κοίταξα προς τους αγρούς ανατολικά, φαντάστηκα πόσο υπέροχο θα ήταν να κατασκευάσω μια μηχανή που θα ανέβαινε ίσως και στον πλανήτη Άρη και πώς θα φαινόταν σε μικρή κλίμακα αν εκτοξευόταν από την κοιλάδα που απλωνόταν κάτω από τα πόδια μου [...]. Όταν κατέβηκα από εκείνο το δέντρο, ήμουν ένα διαφορετικό αγόρι, αφού η ύπαρξή μου είχε αποκτήσει πια νόημα.¹⁶

Το απόσπασμα περιγράφει γλαφυρά τη διαδικασία συγκρότησης μιας οραματικής υποκειμενικότητας. Η επαφή με τη γήινη φύση, η περιγραφή της απόλυτης ομορφιάς της φθινοπωρινής Νέας Αγγλίας, η ενατένιση των αγρών και των πεδιάδων δεν προκάλεσαν στον Γκόντάρντ το αίσθημα μιας νοσταλγικής ευφορίας, ούτε τον ώθησαν να αγκιστρωθεί από τη θαλπωρή του οικείου περιβάλλοντος της γενέθλιας γης, αλλά του προκάλεσαν απροσδόκητα τη δραστική επιθυμία να ξεφύγει από το γήινο περιβάλλον και να εκτοξευθεί στην ανοικειότητα του μακρινού πλανήτη Άρη. Σύμφωνα με τη δική του μαρτυρία πάντα, η υποκειμενικότητα του νεαρού επιστήμονα συγκροτούνταν ακριβώς σε αυτό το σημείο ρήξης με το οικείο της γήινης ατμόσφαιρας. Παρακάτω ο Γκόντάρντ θα περιέγραφε τον πυρήνα της προδιάθεσής του προς το μέλλον ως εξής: «το χτεσινό όνειρο είναι η σημερινή ελπίδα και η αυριανή πραγματικότητα».¹⁷

Οι λογοτέχνες σαν τον Χ. Τζ. Γουέλς είχαν επηρεάσει πάρα πολύ τη διαμόρφωση της σκέψης του Γκόντάρντ. Η επιστημονική του εργασία και η καθημερινή ενασχόλησή του με τον πειραματισμό για τα συστήματα προώθησης βρίσκονταν σε διαρκή επικοινωνία με τον κόσμο της λογοτεχνίας του φανταστικού. Η τυπική ημέρα στη ζωή του επιστήμονα, όπως καταγράφεται στο ημερολόγιό του, περιλάμβανε πρωινή εργασία στο γραφείο του, περιπάτους στην εξοχή και απογευματινή ανάγνωση βιβλίων επιστημονικής φαντασίας.¹⁸ Η έρευνα, η νέα τεχνολογία, ο πειραματισμός, η λογοτεχνία του φανταστικού και

αμερικανό αστρονόμο Garrett P. Serviss σε σειρά της εφημερίδας *New York Evening Journal*, από τις 12 Ιανουαρίου έως τις 10 Φεβρουαρίου του 1898.

16 Goddard, «Material for an autobiography of R.H. Goddard», 8.

17 Στο ίδιο, 10.

18 «Transcripts of Goddard Diary, 1898-1945», *Robert H. Goddard Collection, Archives and Special Collections*,

ο κινηματογράφος συνέκλιναν στο επίπεδο του καθημερινού βιώματος, συγκροτώντας ένα πεδίο επικοινωνίας και διαμεσολάβησης των ιδεών, των εμπειριών και των διαθέσεων, ένα πεδίο συνεχούς ανατροφοδότησης του φαντασιακού, της έμπνευσης και της δημιουργικότητας. Αυτό το βίωμα που συγκροτούνταν με βάση την αρχή της ελπίδας, για να χρησιμοποιήσουμε τον όρο του Ερνστ Μπλοκ, διαμόρφωσε την υποκειμενικότητα του οραματιστή επιστήμονα και αποτελεί σήμερα το πλούσιο πεδίο όπου ανιχνεύεται η πολιτισμική ιστορία του μέλλοντος στις αρχές του εικοστού αιώνα.

Το παράδειγμα του Γκόντάρντ φωτίζει με ιδιαίτερο τρόπο τη συνάντηση της επιστήμης με τη μαζική κουλτούρα και με το μελλοντολογικό φαντασιακό στην περίοδο που μας απασχολεί. Δεν ήταν αυτή η πρώτη φορά που ένα είδος τέχνης, όπως η λογοτεχνία, αναλάμβανε να εκφράσει το φαντασιακό του μέλλοντος και να εμπνεύσει τους ανθρώπους της εποχής.¹⁹ Φαίνεται όμως ότι οι πρώτες δεκαετίες του εικοστού αιώνα συνέπεσαν με μια ιστορική συγκυρία που τις διέκρινε από άλλες περιόδους: τότε ακριβώς η εξέλιξη της επιστημονικής γνώσης και της τεχνολογίας συμβάδισε με την ανάπτυξη της μαζικής κουλτούρας, πράγμα που κατέστησε δυνατόν να αλληλοτροφοδοτηθούν η επιστήμη και η φαντασία, ενώ ταυτόχρονα επέτρεψε στο μελλοντολογικό φαντασιακό να εισβάλει δυναμικά στη δημόσια σφαίρα παραγωγής τεχνουργημάτων, ιδεών και βιωμάτων.²⁰ Ο κινηματογράφος κατείχε πρωταγωνιστικό ρόλο σε αυτές τις εξελίξεις. Τα διαπλανητικά ταξίδια αποτέλεσαν ιδιαίτερα δημοφιλές θέμα της μελλοντολογικής φαντασίας.²¹ Τόσο αυτό το θέμα, όσο και εκείνο της εξωγήινης ζωής, ενέπνεαν την ανθρώπινη φαντασία τουλάχιστον από τα μέσα του δέκατου ένατου αιώνα.²² Το αφετηριακό έργο του Ιουλίου Βερν *Από τη Γη στη Σελήνη* (*De la terre à la lune*, 1865) βρήκε τη συνέχειά του στα μυθιστορήματα του Χ. Τζ. Γουέλς, του Ρόμπερτ Χάινλαϊν, του Ισαάκ Ασίμοφ και του Άρθουρ Τσ. Κλαρκ. Η ιδέα του διαπλανητικού ταξιδιού γοήτευε σκηνοθέτες και σεναριογράφους ήδη από τα πρώτα βή-

<http://www.clarku.edu/research/archives/goddard/diary.cfm>, τελευταία επίσκεψη 1 Αυγούστου 2014· το πλήρες κείμενο του ημερολογίου δεν είναι πλέον διαθέσιμο διαδικτυακά.

- 19 Για πρωιμότερες εννοιολογήσεις της ιδέας του διαπλανητικού ταξιδιού, βλ. David Cressy, «Early Modern Space Travel and the English Man in the Moon», *American Historical Review* III/4 (Οκτ. 2006): 961-982, <http://ahr.oxfordjournals.org/content/III/4.toc>, τελευταία επίσκεψη 27 Σεπτεμβρίου 2015.
- 20 Για τη σχέση του φουτουρισμού με την πολιτική είναι ενδιαφέροντα τα βιβλία των Richard Stites, *Revolutionary Dreams: Utopian Vision and Experimental Life in the Russian Revolution* (Κάρι, Β. Καρ.: Oxford University Press, 1988), Günter Berghaus, *Futurism and Politics: Between Anarchist Rebellion and Fascist Reaction, 1909-1944* (Λονδίνο: Berghahn Books, 1996) και Susan Buch-Morss, *Dreamworld and Catastrophe: The Passing of Mass Utopia in East and West* (Κέμπριτζ, Μασ.: MIT Press, 2000).
- 21 Μια από τις ελάχιστες μελέτες που αφορούν κατά ένα μέρος τουλάχιστον τη μεσοπολεμική περίοδο του διαπλανητικού φαντασιακού είναι το πρόσφατο βιβλίο του John Cheng, *Astounding Wonder: Imagining Science and Science Fiction in Interwar America* (Φιλαδέλφεια: Pennsylvania University Press, 2012). Σχετικά με τις πρωιμότερες περιόδους, βλ. επίσης το άρθρο του Karl S. Guthke, «Nightmare and Utopia: Extraterrestrial Worlds from Galileo to Goethe», *Early Science and Medicine* 8/3 (2003), 173-195.
- 22 Η πρώτη ίσως κινηματογραφική απεικόνιση της διαπλανητικότητας ήταν το έργο του George Meliès, *Le Voyage dans la Lune* (1902).

ματα της ιστορίας του κινηματογράφου, όχι μόνο στη Δυτική Ευρώπη ή στις ΗΠΑ, αλλά και στη Σοβιετική Ένωση.²³

Το διαπλανητικό ταξίδι έχει πρωταγωνιστήσει στη μελλοντολογική φαντασία, καθώς ο τρόπος με τον οποίο σκεφτόμαστε το διάστημα και την πιθανότητα να υπάρχουν η εξωγήινη ζωή και οι πολιτισμοί αποτυπώνει τους ιστορικούς μετασχηματισμούς του ίδιου του ανθρωπισμού, δηλαδή των τρόπων με τους οποίους ορίζουμε, διακρίνουμε και αναπαριστούμε την ανθρωπότητα. Ο μελετητής Νιλ Μπάντμινγκτον αναφέρθηκε στον βαθιά ανθρωπολογικό τόνο των εννοήσεων της εξωγήινης ζωής υποστηρίζοντας ότι «[κ]ατά μία έννοια η “αγάπη για το εξωγήινο” καταλήγει, ίσως σε πείσμα όλων των ενδείξεων περί του αντιθέτου, να ενισχύει την παραδοσιακή διπολική αντίθεση του ανθρωπισμού που αντιδιστέλλει το ανθρωπινό στο εξωγήινο».²⁴

Το διάστημα αποτελούσε πια το νέο πεδίο προβολής των οραμάτων, των εικόνων και των εννοήσεων για τον γήινο κόσμο, και ιδιαίτερα των πλανητικών του θεωρήσεων που συγκροτήθηκαν στο αναδυόμενο κοσμοπολιτικό πλαίσιο ήδη από τις αρχές του εικοστού αιώνα. Αναλύοντας τους τρόπους με τους οποίους φαντάστηκε ο εικοστός αιώνας το διάστημα και τη ζωή σε άλλους πλανήτες, μπορούμε να κατανοήσουμε πληρέστερα μέσα από ποιες πολιτισμικές και σημασιοδοτικές διαδικασίες ορίζονταν η ανθρωπότητα, τα όρια και οι εξωτερικότητές της, οι ιδιότητες του ανθρώπου ως είδους και οι εσωτερικές διαφοροποιήσεις του που περιορίζονταν στα διανοητικά και πολιτισμικά σύνορα αναφοράς ή τα διάβαιναν.

Φαντασιακές εκτοξεύσεις

Στα πρόσφατα χρόνια αναπτύχθηκε σταδιακά μια ενδιαφέρουσα βιβλιογραφία που μελετά τις πολιτισμικές αποτυπώσεις του διαστήματος κατά τον εικοστό αιώνα. Οι μελετητές αυτού του πεδίου εστιάζουν την έρευνά τους στους μετασχηματισμούς των εικόνων και των ιδεών για το διάστημα και την εξωγήινη ζωή υποστηρίζοντας ότι αποτελούν ιστορικές εκφράσεις των αντιλήψεων για τον χώρο και την ετερότητα, καθώς και των ρευστών προσδοκιών κάθε εποχής για το μέλλον.²⁵ Οι περισσότερες από αυτές τις μελέτες αφορούν τις μεταπολεμικές δεκαετίες, δηλαδή μια περίοδο που καθορίστηκε από τον ανταγωνισμό των

23 Για τις πρώιμες ταινίες επιστημονικής φαντασίας, βλ. Michael Benson, *Vintage Science Fiction Films, 1896-1949* (Τζέφερσον, Β. Καρ.: McFarland and Co, 2000).

24 Neil Badmington, *Alien Chic: Posthumanism and the Other Within* (Λονδίνο/Νέα Υόρκη: 2004), 6.

25 Alexander C.T. Gebbert (επιμ.), *Imagining Outer Space: European Astroculture in the Twentieth Century* (Λονδίνο/Νέα Υόρκη: Palgrave-Macmillan, 2012). Debora Battaglia (επιμ.), *ET Culture, Anthropology in Outer Space* (Ντάραμ: Duke University Press, 2005).

δύο υπερδυνάμειν, των Ηνωμένων Πολιτειών και της Σοβιετικής Ένωσης, για την «κατάκτηση» του διαστήματος. Εδώ με απασχολεί μια περίοδος που αποτελεί προϊστορία για το πεδίο αυτό, καθώς καταγράφει τις πολιτισμικές ζυμώσεις γύρω από τα συγκεκριμένα ζητήματα, όταν η επιστημονική έρευνα έκανε τα πρώτα της βήματα, παρότι την ίδια στιγμή συναντούσε και συνομιλούσε δυναμικά με τη μαζική κουλτούρα της εποχής. Στην προϊστορία της μεταπολεμικής «αστροκουλτούρας» εγγράφονται οι στιγμές «εκτόξευσης» της διαπλανητικής φαντασίας συνθέτοντας ένα γόνιμο πεδίο για την ανασκαφική ανίχνευση των σημαντικότερων πολιτισμικών αναφορών και των συντεταγμένων της.

Ο πρώιμος κινηματογράφος της επιστημονικής φαντασίας αναπαριστά συστηματικά φανταστικές εκτοξεύσεις και διαπλανητικές μετοικήσεις. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η ταινία *Η γυναίκα στο φεγγάρι*, που βασίστηκε στο σενάριο της Τέα φον Χάρμπου, σκηνοθετήθηκε από τον Φριτς Λανγκ και προβλήθηκε το 1929. Η Τέα φον Χάρμπου συμμετείχε επίσης στη συγγραφή του σεναρίου της διάσημης ταινίας *Μητρόπολις* (*Metropolis*, 1927) και εκείνη την εποχή ήταν ήδη παντρεμένη με τον σκηνοθέτη. Αργότερα έγινε μέλος του ναζιστικού κόμματος και επίσημη σεναριογράφος ταινιών και ντοκιμαντέρ του Τρίτου Ράιχ, ενώ είχε μεσολαβήσει και ο χωρισμός της με τον Λανγκ ύστερα από τη φυγή του στις ΗΠΑ.²⁶ Κεντρικός ήρωας της ταινίας ήταν ο καθηγητής αστρονομίας Γκέοργκ Μάνφελντ, ένας «τρελός επιστήμονας», κατά τη γνώμη των συγχρόνων του, αφού οραματιζόταν ακατάπαυστα την πραγματοποίηση ενός ταξιδιού στη Σελήνη. Τον οραματιστή προσέγγισε ο Βολφ Χέλιους, επικεφαλής μιας αεροναυτικής εταιρείας, και του πρότεινε να συνεργαστούν ώστε να υλοποιήσουν τις ιδέες του. Αμέσως μετά την ανακοίνωση της συνεργασίας εμφανίστηκε ο αμερικανός Γουόλτερ Τέρνερ, αντιπρόσωπος μιας διεθνούς κοινοπραξίας στην οποία συμμετείχαν οι πέντε ισχυρότερες εταιρείες του κόσμου. Ο Τέρνερ κλέβει τα σχέδια του Μάνφελντ και κατόπιν εκβιάζει τον Χέλιους για να τους ακολουθήσει και εκείνος στο ταξίδι. Ο Χέλιους αναγκάζεται να αποδεχτεί τον εκβιασμό και αποφασίζει να πάρει επίσης μαζί τους τον συνεργάτη και φίλο του Χανς Βίντεγκερ, μαζί με τη μνηστή του Φρίντε Βέλτε, με την οποία όμως ήταν μυστικά ερωτευμένος και ο ίδιος. Ο πύραυλος κατασκευάστηκε και εκτοξεύτηκε. Μετά την προσγείωσή τους στη Σελήνη, ανακάλυψαν πολύ γρήγορα ότι ήταν πλούσια σε κοιτάσματα χρυσού. Η επιχείρηση λίγο έλειψε να εξελιχθεί σε πλήρη καταστροφή, αφενός λόγω της προδοσίας του Τέρνερ, που επιθυμούσε την οικονομική εκμετάλλευση του πλανήτη, και αφετέρου εξαιτίας του πανικού που κυρίευσε τον Χανς, ότι θα πεθάνουν στον αφιλόξενο τόπο. Τελικά, τόσο ο Τέρνερ όσο και ο σχεδιαστής Μάνφελντ σκοτώθηκαν στην προσπάθειά τους να εξερευνήσουν τα πλούσια κοιτάσματα χρυσού, πληρώνοντας με αυτό το βαρύ τίμημα την απληστία τους. Η ταινία κλείνει με τη Φρίντε και τον Χέλιους να εγκαθίστανται στο φεγγάρι, ερωτευμένοι πια, και να περιμένουν εκεί την επιχείρηση διάσωσης που θα οργάνωνε ο Χανς μετά την επιστροφή του στη Γη.

26 Jennifer M. Kapczynski, Michael D. Richardson (επιμ.), *A New History of German Cinema* (Σάφολκ: Camden House, 2012).

Όταν προβλήθηκε για πρώτη φορά, η ταινία επαινέθηκε για την ακρίβεια και την αληθοφάνεια των αναπαραστάσεών της, τόσο από κριτικούς κινηματογράφου, όσο και από στρατιωτικούς.²⁷ Ο Λανγκ είχε συνεργαστεί στενά με τον Χέρμαν Όμπερτ, τον κορυφαίο σχεδιαστή πυραύλων που αναφέραμε παραπάνω, και είχαν κατασκευάσει ένα ακριβές αντίγραφο του πυραύλου που σχεδιάστηκε από τον επιστήμονα στο πρωτοποριακό βιβλίο του *Die Rakete zu den Planetenräumen*. Παρότι οι οραματισμοί του Λανγκ και του Όμπερτ προηγήθηκαν κατά σαράντα χρόνια από την προσελήνωση του διαστημόπλοιου Απόλλων II, εντέλει δεν απείχαν πολύ από τη μελλοντική πραγματικότητα. Οι εκτενείς σκηνές της εκτόξευσης παρουσίασαν στο ευρύ κοινό πειραματικές ιδέες της πυραυλικής επιστήμης. Ο Όμπερτ, μάλιστα, προγραμματίζε να εκτοξευθούν πραγματικοί πύραυλοι την ημέρα της πρεμιέρας της ταινίας στον περίφημο κινηματογράφο U.F.A. Palace του Βερολίνου. Η διαφημιστική εκτόξευση δεν πραγματοποιήθηκε, όμως ο Όμπερτ συνέχισε την καριέρα του ως σχεδιαστής πυραυλικών συστημάτων και αργότερα εντάχθηκε στην ομάδα του χιτλερικού πυραυλικού προγράμματος V-2. Όταν ο γερμανικός στρατός άρχισε να αναπτύσσει το συγκεκριμένο πρόγραμμα, η στρατιωτική αστυνομία κατέσχεσε τα μοντέλα του Λανγκ, αλλά και τις εκτυπώσεις της ταινίας, χαρακτηρίζοντάς τα κρατικό απόρρητο.²⁸ Ο Λανγκ είχε ήδη δωρίσει όλα αυτά τα αντικείμενα και τα σχετικά στοιχεία στην εταιρεία μελέτης των διαπλανητικών ταξιδιών Verein für Raumschiffahrt στο Βερολίνο. Ύστερα από τη λήξη του πολέμου, ο Όμπερτ συνέχισε να προσφέρει τεχνικές συμβουλές σε ταινίες, με χαρακτηριστικό παράδειγμα την αμερικανική παραγωγή της ταινίας *Προορισμός η Σελήνη* (*Destination Moon*, 1950) του Ίρβινγκ Πίτσελ,²⁹ στην οποία παρουσιάζεται η ιδέα ενός πυραύλου ατομικής ενέργειας.³⁰

Κεντρικό θέμα της *Γυναίκας στο φεγγάρι* ήταν οι ανθρώπινες αδυναμίες, όπως η ζήλεια, ο έρωτας, ο πόθος για πλουτισμό και η προδοσία, που μπορούσαν να αποτελέσουν κίνητρο, αλλά και συνάμα εμπόδιο, στην πραγματοποίηση της επιθυμίας του ανθρώπου να ξεπεράσει τα όριά του και να επεκτείνει την ανθρώπινη παρουσία πέρα από τη γήινη πλανητικότητα. Ως βασική αδυναμία του ανθρώπινου πολιτισμού παρουσιαζόταν η επιθυμία να αποικιστεί το άδειο διάστημα και να χρησιμοποιηθούν όλες οι φυσικές πλουτοπαραγωγικές πηγές του σύμπαντος. Η αποικιοκρατική παρόρμηση, όπως την αφηγήθηκε η ταινία, φαινόταν να φτάνει στα πρακτικά και ιδεολογικά όριά της στην επιφάνεια της Σελήνης. Παρ' όλα αυτά, μέσα από τις ελπίδες και τις προσδοκίες των επιστημόνων αναδυ-

27 Βλ. Tom Gunning, *The Films of Fritz Lang: Allegories of Vision and Modernity* (Λονδίνο: British Film Institute, 2000). Fritz Lang (σκην.), *Frau im Mond*, 1929, <http://www.imdb.com/title/tt0019901/>, τελευταία επίσκεψη 17 Φεβρουαρίου 2008.

28 Helen B. Walters, *Hermann Oberth: The Father of Space Travel* (Νέα Υόρκη: Macmillan, 1962).

29 Irving Pichel (σκην.), *Destination Moon*, 1950, <http://www.imdb.com/title/tt0042393/>, τελευταία επίσκεψη 17 Φεβρουαρίου 2008.

30 Thomas Elsaesser, *Weimar Cinema and After: Germany's Historical Imaginary* (Νέα Υόρκη: Routledge, 2000).

όταν ένας νέος κόσμος που είχε απελευθερωθεί από τις αδυναμίες και τα πάθη του παλιού. Στο τέλος, οι αποικιοκράτες τιμωρούνται και ο αμερικανός Τέρνερ σκοτώνεται, ενώ οι οραματιστές Χέλιους και Φρίντε καταλήγουν σε μια ανέμελη αυτοεξορία στη Σελήνη. Η ταινία πρόβαλλε ξεκάθαρα τον οραματισμό και τον επαινούσε ως κεντρικό θετικό χαρακτηριστικό του σύγχρονου ανθρώπου, ως χαρακτηριστικό με το οποίο θα υπερέβαινε τα λάθη του παρελθόντος.

Μια από τις πιο εντυπωσιακές σκηνές της ήταν η «Ημέρα της εκτόξευσης». Η εκτόξευση παρουσιαζόταν ως επιβλητικό, μαζικό δημόσιο θέαμα, που προκαλούσε το πάθος και τον ενθουσιασμό. Στον χώρο είχε συγκεντρωθεί ένα τεράστιο πλήθος. Οι θεατές ήταν σχεδόν ανεξέλεγκτοι, έτρεχαν και συνωστίζονταν, ούρλιαζαν και ορμούσαν για να πλησιάσουν τους αστροναύτες και τον πύραυλο. Οι αστυνομικές δυνάμεις προσπαθούσαν μάταια να τους συγκρατήσουν. Το γεγονός αναμεταδιδόταν ραδιοφωνικά σε παγκόσμια εμβέλεια και αμέτρητοι άνθρωποι παρουσιάζονταν να ακούν προσηλωμένοι στους ραδιοφωνικούς δέκτες τους στα τέσσερα σημεία του πλανητικού ορίζοντα, προσμένοντας με αγωνία την τελική αντίστροφη μέτρηση. Το διαπλανητικό ταξίδι προκαλούσε γενικευμένη αναταραχή –σχεδόν έκσταση– καθώς ενσωμάτωνε προσδοκίες, φιλοδοξίες και ελπίδες για το μέλλον. Η εκτόξευση παρουσιαζόταν ως ένα αναδυόμενο κοσμοπολιτικό γεγονός: αφορούσε ολόκληρο τον κόσμο, επηρέαζε τις τύχες αλλά και τις προσδοκίες ολόκληρου του πλανήτη. Αργότερα, παρακολουθούμε στην ίδια σκηνή την προετοιμασία των αστροναυτών. Λίγο πριν από την αντίστροφη μέτρηση, ο Χέλιους προσπαθεί να πείσει την αγαπημένη του Φρίντε να μείνει στη Γη. Το ταξίδι ήταν πολύ επικίνδυνο. Η Φρίντε αρνείται, και δηλώνει ότι δεν της επιτρέπεται ως γυναίκα να δειλιάσει τη στιγμή που «παρακολουθεί ολόκληρος ο κόσμος».

Η «Ημέρα της εκτόξευσης» είναι μια πολύ δυνατή κινηματογραφική σκηνή, και ο Λανγκ τη γύρισε με αργές πανοραμικές λήψεις που δημιουργούσαν μια επιβλητική ατμόσφαιρα επιτέλεσης. Ο κύριος πρωταγωνιστής αναδυόταν δυναμικά στο πεδίο της δράσης: ήταν «ολόκληρος ο κόσμος», που παρακολουθούσε, συμμετείχε και σηματοδοτούσε με την ενέργειά του μια ιδιάζουσα, διακριτή και εκρηκτική ιστορική στιγμή. Αυτός ο νέος «ολόκληρος κόσμος», που περνούσε στο προσκήνιο ως δρων ιστορικό υποκείμενο, ήταν ενεργητικός, προσανατολισμένος προς το μέλλον, απαιτητικός, γεμάτος ελπίδες, προσδοκίες και επιθυμίες, προσηλωμένος στην πιθανότητα να πραγματοποιηθεί κάτι χωρίς ιστορικό προηγούμενο: η επέκταση της ανθρώπινης δραστηριότητας πέρα από τα γήινα όρια, η υπέρβαση της βαρύτητας που συγκρατούσε την ανθρώπινη ιστορία, καθώς και η δυνατότητα να γίνει πραγματικότητα το ριζικά καινούριο. Η αναπαράσταση του κόσμου που επιθυμούσε, φανταζόταν και προσδοκούσε, αποκτούσε κινηματογραφική και εννοιολογική πρωτοτυπία καθώς η δυναμική διεκδίκηση του καινούριου συσχετιζόταν με τη Σελήνη, με έναν σημασιολογικό τόπο που ξεπερνούσε τα όρια της Γης. Οι προσδοκίες του κόσμου έπαιρναν σχήμα με επίκεντρο την ιδέα ότι το σύμπαν ήταν τελικά ένας τόπος προσβάσιμος για την ανθρωπότητα, ένας στόχος που μπορούσε κάλλιστα να πραγματοποιηθεί με τα μέσα του παρόντος.

Έτσι, η νέα εννοιολόγηση των ορίων του κόσμου και η αναπλαισίωσή τους, όπως εκφράστηκαν με τον κινηματογράφο του Λανγκ, λειτουργούσαν ως κατεξοχήν κοσμοπολιτικό και κοσμοπονητικό εργαλείο. Το σενάριο ενέτεινε τον πρωτοποριακό χαρακτήρα των προσδοκιών αξιοποιώντας τη συμμετοχή μιας γυναίκας στην αποστολή, της Φρίντε, που εκπροσωπούσε αλλά και υπερέβαινε τα παραδοσιακά πλαίσια αναφοράς της θηλυκότητας: ήταν ελκυστική, ποθητή και συναισθηματική, αναλαμβάνοντας ταυτόχρονα κεντρικό ρόλο στην αναπαράσταση της οραματικής υποκειμενικότητας, η οποία αποτελούσε εντέλει και τον βασικό πρωταγωνιστή της ταινίας. Όμως, γιατί να τοποθετήσει ο Λανγκ μια γυναίκα στο φεγγάρι; Η σύγχρονη πολιτισμική μελέτη έχει αναδείξει αρκετά διεξοδικά τις έμφυλες διαστάσεις των αποτυπώσεων και των τρόπων κατανόησης του διαστήματος. Τα περισσότερα έργα της εστιάζουν, βεβαίως, στις μεταπολεμικές δεκαετίες και περιλαμβάνουν τη διερεύνηση τόσο της ιστορίας των διαστημικών προγραμμάτων, όσο και των πολιτισμικών αποτυπώσεων της διαπλανητικότητας στον κινηματογράφο, την τηλεόραση και τη λογοτεχνία.³¹ Ο αποκλεισμός των γυναικών αστροναυτών από τα διαστημικά προγράμματα, σχεδόν μέχρι τη δεκαετία του 1980, ο συναφής επιστημονικός προβληματισμός γύρω από τη γυναικεία σωματικότητα ως αστροναυτικό μειονέκτημα, σε συνδυασμό με την ισχυρή επίδραση του αντρικού προτύπου του εξερευνητή ήρωα στις μεταπολεμικές εικόνες του κοσμοναύτη, σηματοδότησαν το διάστημα ως πεδίο δράσης του ανδρισμού.

Ωστόσο, από τη σκοπιά της πολιτισμικής ιστορίας, οι έμφυλες ιδιότητες του διαστήματος είναι κάπως πιο πολύπλοκες. Όπως υποστήριξε η Μαίρη Λάδερς, η τηλεόραση έπαιξε σημαντικό ρόλο στην οικειοποίηση του διαστήματος, ήδη από τη δεκαετία του 1950, μέσα από τηλεοπτικές σειρές που παρουσίαζαν φανταστικές σκηνές της διαστημικής καθημερινότητας, εισάγοντας ποικίλους γυναικείους χαρακτήρες και δημιουργώντας έναν διάυλο επικοινωνίας ανάμεσα στο διαπλανητικό πεδίο και στον οικιακό χώρο των μεσοαστικών στρωμάτων.³² Οι τηλεοπτικές πρακτικές παραγωγής και κατανάλωσης του διαστημικού φαντασιακού αποτέλεσαν ένα πεδίο όπου η σχέση του ιδιωτικού με το δημόσιο και οι έμφυλοι ρόλοι γίνονταν αντικείμενο αναδιαπραγμάτευσης. Η επιστημονική φαντασία, η λογοτεχνία και η πολιτισμική θεωρία έπαιξαν σημαντικό ρόλο. Είναι ενδεικτικό ότι η επιστημονική φαντασία, και ιδίως το διαπλανητικό φαντασιακό, αποτέλεσαν προνομιακό πεδίο για την ανάπτυξη της φεμινιστικής πολιτισμικής θεωρίας από τη δεκαετία του 1960 και μετά.³³ Όμως

31 Amy E. Foster, *Integrating Women Into the Astronaut Corps: Politics and Logistics at NASA, 1972-2004* (Βαλτιμόρη: Johns Hopkins University Press, 2011). Bettyann Kevles, *Almost Heaven: The Story of Women in Space* (Νέα Υόρκη: Basic Books, 2003). Marleen S. Barr, *Lost in Space: Probing Feminist Science Fiction and Beyond* (Τσάπελ Χιλ, Β. Καρ.: The University of North Carolina Press, 1993). Judith A. Little, *Feminist Philosophy and Science Fiction: Utopias and Dystopias* (Νέα Υόρκη: Prometheus Books, 2007).

32 Mary Lathers, *Space Oddities: Women and Outer Space in Popular Film and Culture, 1960-2000* (Λονδίνο: The Continuum International Publishing Group, 2010), 5.

33 Carl Freedman, *Critical Theory and Science Fiction* (Μιννιάπολις, Μινν.: Wesleyan Press University, 2000). Carlen LaVigne, *Cyberpunk Women, Feminism and Science Fiction: A Critical Study* (Τζέφερσον, Β. Καρ.: McFarland and

η περίοδος που μας απασχολεί είχε σημαντικές διαφορές από τους μεταπολεμικούς χρόνους. Η εξερεύνηση του διαστήματος κατά τη δεκαετία του 1920 ανήκε στον χώρο της φαντασίας των οραματιστών επιστημόνων, διανοουμένων και καλλιτεχνών. Το διαπλανητικό τοπίο παρέμενε σχετικά κενό, καθώς ακόμη δεν είχε προσημανθεί σημασιολογικά από τις ψυχροπολεμικές πολιτικές συντεταγμένες και τις αντίστοιχες ερευνητικές επιταγές.

Η *Γυναίκα στο φεγγάρι* αποτύπωνε εμβληματικά μια ιστορική στιγμή κατά την οποία τα πεδία του οραματισμού, οι τρόποι κατανόησης της διαπλανητικότητας, τα όρια και οι κατευθύνσεις της επιστημονικής γνώσης και των εφαρμογών της ήταν ακόμη ρευστά, αμφίρροπα, διερευνητικά, ιδιοσυγκρασιακά πολλές φορές, συγκροτώντας μια αναδυόμενη δομή της αίσθησης ενός κόσμου που οριζόταν από ανοιχτότητες, παραλληλίες, ετεροτοπικές προβολές και προσδοκίες. Η Φρίντε, που το όνομά της παρέπεμπε στην έννοια της ειρήνης, κατείχε κομβικό ρόλο για πολλούς λόγους. Η τοποθέτηση μιας γυναίκας στο σεληνιακό τοπίο υπογράμμιζε τον ριζικά ετεροτοπικό χαρακτήρα του νέου κόσμου που αναδύοταν μέσα από τη δυνατότητα της διαπλανητικότητας. Η ριζική ετερότητα του σεληνιακού χώρου υπογραμμίζοταν από την ανατροπή και την εναλλακτική αναδιοργάνωση όλων των υφιστάμενων κοινωνικών και πολιτισμικών συσχετισμών, στους οποίους συμπεριλαμβάνονταν οι έμφυλοι ρόλοι, τα πατριαρχικά προνόμια και η ανισότητα. Εξάλλου, ο πρωταγωνιστικός ρόλος της Φρίντε αναδεικνυόταν emphaticά και από το γεγονός ότι σύμφωνα με το σενάριο είχε αναλάβει εκείνη να κινηματογραφήσει το ταξίδι προς τη Σελήνη, με τη βοήθεια μιας κάμερας που κατέγραφε την πλοήγηση του αεροσκάφους στο κενό. Έτσι, η πρωταγωνίστρια γινόταν σεναριακός φορέας και χειριστής της κινηματογραφικής ματιάς, αναλαμβάνοντας προσωρινά ακόμα και τον ρόλο του σκηνοθέτη επί σκηνής. Η Φρίντε, όμως, ταυτιζόταν συμβολικά και με την ίδια τη Σελήνη, δηλαδή με την ετεροτοπική απεικόνιση του νέου κόσμου που αναδύοταν μέσα από το διαπλανητικό φαντασιακό. Αποτελούσε, όπως η Σελήνη, αντικείμενο του πόθου για τον οραματιστή επιστήμονα, για το πρωταγωνιστικό υποκείμενο του αφηγήματος, όπως άλλωστε υποδεικνυόταν από το όνομά του, το Χέλιους. Η γυναικεία παρουσία στην ταινία σχεδόν ταυτιζόταν με το ετεροτοπικό φαντασιακό που σχηματιζόταν μέσα από τον οραματισμό για τη διαπλανητικότητα.

Ένα μεγάλο και σημαντικό μέρος της πλοκής της ταινίας διαδραματιζόταν στη σεληνιακή επιφάνεια. Ύστερα από την εκτόξευση, όλη η δράση μεταφέρεται εκεί. Το γύρισμα έδινε έμφαση στο δραματικά άδειο και αχανές σεληνιακό τοπίο. Το επιβλητικό κενό ασκούσε καταλυτική επίδραση στους πρωταγωνιστές, που αμέσως επηρεάστηκαν ψυχολογικά και προσωρινά μεταμορφώθηκαν από την κάθαρση που επήλθε με τη σεληνιακή τους εμπειρία. Η *Γυναίκα στο φεγγάρι* ξεκινά με την εξής φράση: «Δεν υπάρχει “ποτέ” για το ανθρωπινό μυαλό [...] Υπάρχει μόνον “όχι ακόμη”».

Co, 2013). Annette Kuhn (επιμ.), *Alien Zone: Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema* (Λονδίνο/Νέα Υόρκη: Verso Books, 1990) και της ίδιας (επιμ.), *Alien Zone II: The Spaces of Science Fiction Cinema* (Λονδίνο/Νέα Υόρκη: Verso Books, 1990).

Το κύριο θέμα της ταινίας ήταν η προσμονή, η επιμονή, η προσδοκία και η ελπίδα. Η προσδοκία της διαπλανητικής ετεροτοπίας συμβόλιζε τόσο τις δυνατότητες, όσο και τα όρια της ανθρωπότητας. Οι διχόνοιες και ο ανταγωνισμός σημάδεψαν τα πρώτα στάδια του εγχειρήματος, την περίοδο της προετοιμασίας, την εκτόξευση και το άδοξο τέλος της αποστολής. Μόνο κατά τη διάρκεια του ταξιδιού είχαν ανασταλεί οι διχόνοιες και οι ανταγωνισμοί. Στο κενό μεταξύ Γης και Σελήνης, οι πρωταγωνιστές συμπεριφέρονταν στην αρχή σαν τρομαγμένα και έπειτα σαν χαρούμενα παιδιά. Μόλις προσεληνώθηκαν, τελείωσε το διάλειμμα, και όλοι επέστρεψαν στους προσωπικούς τους στόχους. Εκτός από τον Τέρνερ και τον γηραιό επιστήμονα που τιμωρήθηκαν για την απληστία και την ιδιοτελείά τους, ουσιαστικά είχε πια καταστραφεί και το διαστημόπλοιο, επιτρέποντας σε δύο μόνον επιβάτες να γυρίσουν με ασφάλεια στη Γη. Ο Χανς Βίντεγκερ, σε μια κρίση εγωισμού και ενστίκτου αυτοσυντήρησης, απαίτησε να είναι εκείνος ο μοναδικός επιβάτης που θα επέστρεφε στη Γη, μαζί με ένα μικρό αγόρι, τον οραματιστή και θαυμαστή του Χέλιους που είχε μπει κρυφά στο διαστημόπλοιο κατά την εκτόξευση, θέλοντας να ακολουθήσει το ίνδαλμά του στο επικίνδυνο ταξίδι. Αυτό το μικρό αγόρι στάθηκε τελικά ο φορέας της ελπίδας για τους δύο πρωταγωνιστές: προτού φύγει, τους υποσχέθηκε ότι θα επέστρεφε στη Σελήνη με μια αποστολή διάσωσης. Στην τελική σκηνή, στην οποία παρουσιάζόταν η εξορία των δύο οραματιστών στη Σελήνη, ο ορίζοντας των προσδοκιών παρέμεινε εκκρεμής και αμφίσημος. Η ρομαντική αγάπη, η αυτοθυσία, η ανιδιοτέλεια και η υπόσχεση ενός καλύτερου μέλλοντος είχαν μετατρέψει τη Σελήνη σε ασφαλές και προσωρινά οικείο –παρότι αμετάκλητα κενό– συμβολικό τοπίο. Η τελευταία σκηνή της ταινίας έδειχνε τον Χέλιους και τη Φρίντε να στέκονται ολομόναχοι στην επιφάνειά της και να χαμογελούν με αισιοδοξία κρατημένοι από το χέρι.

Από σημασιολογική άποψη, αυτή η σκηνή μπορεί να θεωρηθεί ως απαρχή μιας μακράς ιστορίας μετασχηματισμών των διανοητικών, ιδεολογικών και πολιτισμικών στάσεων τις οποίες υιοθέτησαν οι επόμενες δεκαετίες απέναντι στην ιδέα της διαπλανητικότητας. Εξάλλου, η κατάληξη της ιστορίας –η παραμονή των πρωταγωνιστών στο φεγγάρι– διαφοροποιούσε την ταινία από προηγούμενες προσεγγίσεις, όπως εκείνες του Ιούλιου Βερν και του Ζορζ Μελιές, στις οποίες οι πρωταγωνιστές είτε χάνονταν στο διάστημα είτε επέστρεφαν σώοι και αβλαβείς στη Γη. Η τουλάχιστον προσωρινή μετοικεσία των πρωταγωνιστών στο σεληνιακό περιβάλλον ενίσχυε την ετεροτοπικότητα του διαπλανητικού φαντασιακού που αποτυπωνόταν στην ταινία. Η παρουσία του Χέλιους και της Φρίντε στη Σελήνη συνεπαγόταν συμβολικά τη διαπλανητική διεύρυνση της θεώρησης του κόσμου, η οποία πλέον μπορούσε επίσης να περιλαμβάνει ριζικά ετερογενείς τοπικότητες.

Η δεκαετία του 1920 σηματοδότησε την απαρχή μια μακράς διαδικασίας εκλαϊκευσης της έννοιας του διαστήματος και δημόσιας προβολής των θεωριών και των επιστημονικών εγχειρημάτων που στόχευαν στην επέκταση της ανθρώπινης παρουσίας στον διαπλανητικό χώρο. Ισχύει και το αντίστροφο: η επιστημονική έρευνα άντλησε την έμπνευσή της και τροφοδοτήθηκε από τη δυναμική διάχυση των φαντασιακών εικόνων της διαπλανη-

τικότητα, οι οποίες παράγονταν στο επίπεδο της μαζικής κουλτούρας. Ο κινηματογράφος έπαιξε σημαντικό ρόλο σε αυτή τη διαδικασία όσμωσης μεταξύ της μαζικής κουλτούρας και της επιστήμης. Η ταινία του Φριτς Λανγκ εντάσσεται στα πρώτα στάδια της διαδικασίας. Παρουσίαζε μια εικόνα του μέλλοντος που συμπεριλάμβανε στα συστατικά της στοιχεία την ανάδυση μιας νέας κοσμοπολιτικής οπτικής, τόσο για την κατάσταση της ανθρωπότητας στο τότε παρόν, όσο και για τη μελλοντική της πορεία. Ο κόσμος της ταινίας εμπεριείχε τις κανονικότητες της γήινης παγκοσμιότητας, αλλά και τις υπερέβαινε. Οι εθνικές μισαλλοδοξίες, η αποικιοκρατική επεκτατική εμμονή, ο ανταγωνισμός και η αναμέτρηση του κοινωνικού και επιστημονικού οραματισμού με την αναδύομενη πολυεθνική εταιρική ηθική ήταν χαρακτηριστικά της εποχής που προβάλλονταν έντονα. Όμως η διαπλανητική θεώρηση της ανθρώπινης ιστορίας και η δυνατότητα να φανταστεί κανείς την αναδιευθέτηση των συσχετισμών στο κενό σεληνιακό τοπίο δημιουργούσαν την αίσθηση ενός μέλλοντος που ήδη διαμορφωνόταν με τα μέσα του παρόντος. Ο οραματικός διαπλανητικός κοσμοπολιτισμός δεν αποτελούσε πια τέλος, στόχο ή προορισμό, στον οποίο θα όφειλε να φτάσει η ανθρωπότητα, σύμφωνα με μια καντιανής έμπνευσης εννόηση του κοσμοπολιτισμού, που διατυπωνόταν κατά τον δέκατο ένατο αιώνα. Αντίθετα, στη *Γυναίκα στο φεγγάρι* παρουσιάζεται ένας κόσμος που εκφράζει τη μελλοντολογική προσδοκία και έτσι εκπροσωπεί ένα κοσμοπολιτικό μέλλον ήδη ενσωματωμένο στην πραγματικότητα του τότε παρόντος. Εκφραστές αυτής της προσδοκίας ήταν οι χαρακτήρες των οραματιστών της ταινίας, όπως η Φρίντε, ο Χέλιους και ο μικρός λαθρεπιβάτης του διαστημόπλοιου. Ο οραματισμός τους εξέφραζε τόσο την προσδοκία ότι η ανθρώπινη ιστορία θα αποδεσμευόταν από τη γήινη βαρύτητα, όσο και τη φανταστική υπέρβαση του «κοσμικού επαρχιωτισμού».³⁴

Πρόκειται για δυναμικές ήδη ενσωματωμένες στον πολιτισμικό ιστό της δεκαετίας του 1920. Η συγχρονικότητα του νέου κόσμου πήγαινε από την κεκτημένη προϋπόθεση των πολιτισμικών και των τεχνοεπιστημονικών συνθηκών που καθιστούσαν ώριμη διεκδίκηση την πιθανότητα να υπάρξει ένα ριζικά διαφορετικό διαπλανητικό μέλλον.

Από εκείνα τα χρόνια έμελλε να ξεκινήσει η φιλοτέχνηση των ποικίλων εικόνων, των νοημάτων και του περιεχομένου που επενδύθηκαν σταδιακά στην εικόνα του διαπλανητικού μέλλοντος. Στις κατοπινές δεκαετίες, το κενό σεληνιακό τοπίο μετασχηματίστηκε και «αποικίστηκε» σημασιολογικά ακολουθώντας τις ακατάπαυστες μεταμορφώσεις των προσδοκιών και των φόβων που θα δημιουργούσε ο εικοστός αιώνας. Οι σημασιοδοτήσεις του αρχικά κενού σεληνιακού τοπίου ανασυνθέτουν ένα σημαντικό κομμάτι της πολιτισμικής ιστορίας του μέλλοντος.

34 Gebbert, *Imagining Outer Space*, 3-26.

Ο «άλλος κόσμος» του πλανήτη Άρη

Με τη διαπλανητικότητα είχαν ασχοληθεί και στην επιστημονική φαντασία της Σοβιετικής Ένωσης. Ένα από τα πρώτα παραδείγματα σοβιετικού κινηματογράφου επιστημονικής φαντασίας ήταν η *Αελίτα*,³⁵ που προβλήθηκε για πρώτη φορά στις κινηματογραφικές αίθουσες τον Σεπτέμβριο του 1924. Το σενάριο βασίστηκε στο ομότιτλο μυθιστόρημα του συγγραφέα Αλεξέι Τολστόι.³⁶ Σκηνοθέτης ήταν ο Γιακόβ Προταζάνοφ και εταιρεία παραγωγής η Mezhrabrom-Rus. Με αυτή τη φιλόδοξη ταινία οι παραγωγοί προσπαθούσαν να αποδείξουν ότι ο σοβιετικός κινηματογράφος είχε τη δυνατότητα να παράγει φαντασμαγορικά έργα, εφάμιλλα με τα δυτικά που εισάγονταν τόσο στη Σοβιετική Ένωση, όσο και σε άλλες χώρες. Σε μια εποχή κατά την οποία οι κινηματογραφικές αίθουσες πρόβαλλαν τις περισσότερες φορές έργα δυτικής προέλευσης,³⁷ οι παραγωγοί έθεσαν ως στόχο τους να εμπνεύσουν το σοβιετικό κοινό, αλλά επίσης να κατορθώσουν να εξαγάγουν και αυτοί το δημιούργημά τους στη Δύση.³⁸ Εξάλλου, στο πλαίσιο της Νέας Οικονομικής Πολιτικής του Λένιν, που εφαρμοζόταν από το 1921, ενθαρρυνόταν η παραγωγή κινηματογραφικών ταινιών που συμπεριλάμβαναν την εμπορικότητα στα χαρακτηριστικά τους, έτσι ώστε αφενός να περιοριστούν οι εισαγόμενες ταινίες και αφετέρου να επιτευχθεί η εξαγωγή των σοβιετικών έργων. Κατά συνέπεια, η *Αελίτα* αποτέλεσε μια σημαντική οικονομική και πολιτική επένδυση. Η παραγωγή σημαδεύτηκε από τη σκηνοθεσία του Προταζάνοφ, του σημαντικού σκηνοθέτη της προεπαναστατικής περιόδου που είχε διαφύγει στη Δύση, εργάστηκε στο Παρίσι και στη Γερμανία, και εντέλει επέστρεψε στη Σοβιετική Ένωση προκειμένου να συμβάλει στην ανανέωση της κινηματογραφικής παραγωγής της.

Μολονότι το μεγαλύτερο μέρος της δράσης δεν τοποθετείται στον πλανήτη Άρη, αλλά στη Μόσχα, οι ιστορικοί του κινηματογράφου αναγνωρίζουν στην *Αελίτα* ένα από τα πρώτα έργα επιστημονικής φαντασίας. Η πλοκή τοποθετείται το 1921, στις αρχές της Νέας Οικονομικής Πολιτικής. Ένα μυστηριώδες ραδιοφωνικό μήνυμα φτάνει στους δέκτες ολόκληρης της Γης, και στη Μόσχα το λαμβάνουν οι μηχανικοί Λος και Σπιριδόνοφ. Ο Λος είναι ένας οραματιστής που ζει με την επιθυμία να κατασκευάσει ένα διαστημόπλοιο που θα υπερνικήσει τη βαρύτητα και θα μεταφέρει ανθρώπους σε άλλους πλανήτες. Επίσης, είναι ερωτευμένος με τη γυναίκα του, τη Νατάσα, που εργάζεται σε έναν σταθμό υποδο-

35 Yakov Protazanov (σκην.), *Aelita*, 1924, <http://www.imdb.com/title/tt0014646/>, τελευταία επίσκεψη 27 Σεπτεμβρίου 2015.

36 Alexei Tolstoy, *Aelita* (Άμστερνταμ: Fredonia Books, 2001 [1923]).

37 Denise J. Youngblood, *Movies for the Masses: Popular Cinema and Soviet Society in the 1920s* (Κέμπριτζ: Cambridge University Press, 1994), 20.

38 Asif A. Siddiqi, *The Red Rocket's Glare: Spaceflight and the Soviet Imagination* (Κέμπριτζ: Cambridge University Press, 2010), 99-100. Denise J. Youngblood, *Soviet Cinema in the Silent Era, 1918-1935* (Αν Άρμπορ, Μασ.: UMI Research Press, 1985). Julia Vaingurt, *Wonderlands of the Avant-Garde: Technology and the Arts in Russia in the 1920s* (Έβανστον, Ιλ.: Northwestern University Press, 2013).

χής προσφύγων του ρωσικού εμφύλιου πολέμου. Ο ιδεαλιστής Λος ανυπομονεί να ζήσει τις μεγάλες αλλαγές της εποχής που έρχεται, και πολλές φορές απογοητεύεται όταν οι συνθήκες της καθημερινότητας αποδεικνύουν πόσο ανθεκτικό είναι το παρελθόν απέναντι στον δυναμισμό του επαναστατικού μέλλοντος.

Σε ένα άλλο επίπεδο, η δράση μεταφέρεται στον παράλληλο κόσμο του πλανήτη Άρη, όπου η πριγκίπισσα Αελίτα παρατηρεί τη ζωή και τους ανθρώπους της Γης χρησιμοποιώντας ένα διαπλανητικό τηλεσκόπιο. Κάποια στιγμή, ο φακός του εστιάζει στη Μόσχα, και η Αελίτα γίνεται μάρτυρας μιας ρομαντικής συνάντησης του Λος με τη Νατάσα σε μια από τις γέφυρες της πόλης. Η πριγκίπισσα εντυπωσιάζεται από το παθιασμένο αγκάλιασμα και από το φιλί των δύο γήινων και αρχίζουν να την απασχολούν επίμονα ο τρόπος ζωής και τα ερωτικά ήθη της Γης. Εντωμεταξύ, η σχέση του ζευγαριού διαταράσσεται όταν ένας ξεπεσμένος αστός, που εκπροσωπεί συμβολικά τις αρχές του παρελθόντος, προσπαθεί να ξελογιάσει τη Νατάσα, προκαλώντας τη ζήλεια και την απογοήτευση του συντρόφου της. Ο Λος εγκαταλείπει τη Μόσχα και εγκαθίσταται στις ανατολικές επαρχίες της χώρας, όπου αφιερώνεται στην ανοικοδόμηση της επαναστατικής Σοβιετικής Ένωσης μετά τον εμφύλιο πόλεμο. Η επιστροφή του στη Μόσχα θα τον απογοητεύσει ακόμα περισσότερο. Το μέλλον που οραματίζεται αργεί να φτάσει, καθώς η καθημερινότητα του αποδεικνύει ολοένα και περισσότερο ότι οι συνθήκες ζωής και οι ανθρώπινες σχέσεις δεν αλλάζουν τόσο γρήγορα, όσο θα απαιτούσε η επαναστατική ανατροπή. Ο Λος, απογοητευμένος από την επανάσταση, παίρνει τη μεγάλη απόφαση να χρησιμοποιήσει το διαστημόπλοιο που σχεδίασε και κατασκεύασε, εγκαταλείποντας τη Γη με προορισμό τον πλανήτη Άρη. Μαζί του ταξιδεύει και ο στρατιώτης Γκούσεφ, ένας μαχητής της Σοβιετικής Ένωσης που πολέμησε για την επανάσταση και αισθάνεται πια την ανάγκη να συνεχίσει τον αγώνα με σκοπό την εδραίωση του επαναστατικού μέλλοντος πέρα από τα όρια της γήινης ατμόσφαιρας.

Ο Λος και ο Γκούσεφ φτάνουν στον Άρη και συναντούν την πριγκίπισσα Αελίτα. Σε αυτόν τον πλανήτη, όμως, επικρατεί ένα δυναστικό απολυταρχικό καθεστώς, και οι δύο σοβιετικοί ήρωες γρήγορα καθοδηγούν τους σκλάβους και τους ενθαρρύνουν να επαναστατήσουν. Η επανάσταση θα ηττηθεί οικτρά, καθώς η πριγκίπισσα την προδίδει, αποφασίζοντας την τελευταία στιγμή να υπερασπιστεί το παρελθόν και να αντιταχθεί στο επαναστατικό μέλλον. Σε αυτό το σημείο η πλοκή επιστρέφει στη Γη, και ο θεατής ανακαλύπτει ότι όλη η ιστορία του ταξιδιού στον Άρη δεν ήταν παρά ένα όραμα ή, καλύτερα, μια ονειροπόληση του ήρωα, που δεν είχε απομακρυνθεί ποτέ από το εργαστήριό του. Ακολουθώντας το ηθικό δίδαγμα του ονείρου του, ο Λος επιστρέφει στη Νατάσα και αποφασίζει να αφοσιωθεί ολοκληρωτικά στην οικοδόμηση της Σοβιετικής Ένωσης. Η ταινία τελειώνει με τον πρωταγωνιστή να καίει τα σχέδια κατασκευής του διαστημόπλοιου δηλώνοντας: «Φτάνει πια η ονειροπόληση. Είναι διαφορετικό το έργο που πρέπει να μας απασχολεί».

Η Αελίτα είχε βασιστεί στο ομώνυμο μυθιστόρημα του Αλεξί Τολστόι, που υπήρξε δημοφιλής δημιουργός της προεπαναστατικής και της μετεπαναστατικής περιόδου, όπως και ο Πρωταζάνοφ, συγγραφέοντας διηγήματα, ιστορικά μυθιστορήματα και ιστορίες επι-

στημονικής φαντασίας για το ευρύ αναγνωστικό κοινό. Καθώς η επιστημονική φαντασία γνώριζε πραγματικά άνθηση και μεγάλη διάδοση στη Ρωσία των αρχών του εικοστού αιώνα, η ιστορία της Αελίτας ήταν ήδη γνωστή στο αναγνωστικό και κινηματογραφικό κοινό, αφού το βιβλίο είχε κυκλοφορήσει λίγο νωρίτερα, το 1923. Η παραγωγή της ταινίας, μάλιστα, συνέπεσε με την επιστροφή του Τολστόι από τη Δύση, όπου είχε διαφύγει μετά την Οκτωβριανή Επανάσταση.

Η παραγωγή κράτησε πάνω από έναν χρόνο, διάστημα ιδιαίτερα μεγάλο για τα δεδομένα της εποχής, και η πρεμιέρα συνοδεύτηκε από τεράστια διαφημιστική εκστρατεία στις εφημερίδες *Pravda* και *Kinogazetta*, που προανήγγειλαν την ταινία ως μεγάλο γεγονός για τα πολιτιστικά δρώμενα της Μόσχας. Στην είσοδο του θεάτρου στήθηκαν τεράστια ομοιώματα των πρωταγωνιστών και ένα σκηνικό που θύμιζε τον πλανήτη Άρη, ενώ συνέρρευσε τόσο μεγάλο πλήθος κόσμου, ώστε ούτε ο σκηνοθέτης δεν κατάφερε να φτάσει στην αίθουσα για να παρακολουθήσει την πρεμιέρα. Όλα αυτά συνέβαιναν σε μια περίοδο κατά την οποία οι κινηματογράφοι της Μόσχας βρίσκονταν σε σχετική παρακμή. Από τις 143 αίθουσες της σοβιετικής πρωτεύουσας, μόνον οι 90 λειτουργούσαν το 1922, και αυτές βρίσκονταν σε άσχημη κατάσταση, σύμφωνα με τις μαρτυρίες της εποχής.³⁹ Οι τιμές των εισιτηρίων ήταν πολύ υψηλές σε σύγκριση με τις οικονομικές δυνατότητες των περισσότερων ανθρώπων. Οι δύσκολες ημέρες του σοβιετικού κινηματογράφου συνεχίστηκαν μέχρι το 1926-1927, και στη δεκαετία του 1920 το σοβιετικό κινηματογραφικό κοινό ανερχόταν περππου στο ένα εκατομμύριο θεατές την ημέρα.⁴⁰

Η Αελίτα γυρίστηκε και προβλήθηκε σε μια μεταβατική περίοδο για την ιστορία του σοβιετικού κινηματογράφου, μέσα σε μια περιρρέουσα ατμόσφαιρα όπου η κριτική φιλοξενούσε συχνά καταγγελίες για την «υπερβολική» προβολή των εισαγόμενων ξένων ταινιών. Ο τύπος της εποχής χρησιμοποιεί συχνά τους όρους «αμερικανίτιδα» και «ξενίτιδα» προκειμένου να στηλιτεύσει την επικράτηση των ξένων ταινιών. Η ταινία του Προταζάνοφ προσπαθούσε να αντιστρέψει την κατάσταση δημιουργώντας πραγματικά υψηλές προσδοκίες. Το κοινό ανταποκρίθηκε θετικά, όπως φαίνεται, παρόλο που οι περισσότεροι κριτικοί εξέφρασαν μάλλον αρνητική γνώμη, κυρίως επειδή η πλοκή απομακρυνόταν από το μυθιστόρημα του Τολστόι.⁴¹ Καθώς το κοινό ήταν ήδη εξοικειωμένο με την ιστορία λόγω της ευρείας κυκλοφορίας του μυθιστορήματος, το έργο προκάλεσε έντονη συζήτηση και αντιπαράθεση στους κύκλους των κριτικών κινηματογράφου, αφού σχετικά άρθρα δημοσιεύονταν ακόμα και το 1928.⁴² Κύριο επιχείρημα της αρνητικής κριτικής ήταν ότι το έργο είχε μιμηθεί δυτικά κινηματογραφικά πρότυπα αναπαράγοντας τα προεπαναστατικά ιδεώδη. Κάποιοι κριτικοί,

39 Youngblood, *Movies for the Masses*, 15.

40 Στο ίδιο, 25.

41 Stephen Hutchings και Anat Vernitskaia (επιμ.), *Russian and Soviet Film Adaptations of Literature, 1900-2001: Screening the Word* (Λονδίνο: Routledge, 2004).

42 Youngblood, *Movies for the Masses*, 110.

μάλιστα, υποστήριξαν ότι η *Αελίτα* αντιπροσωπεύει ένα είδος θεατρικού κινηματογράφου και δεν αξιοποιεί τις δυνατότητες που έχει το νέο μέσο να παρουσιάσει την πραγματικότητα.⁴³ Η *Αελίτα*, ως συνολικό εγχείρημα, εξέφραζε ολοφάνερα τη ρευστότητα της περιόδου. Όπως αναφέρει ένας από τους σημαντικότερους αναλυτές της ταινίας,

είναι εμβληματική για την πρώτη περίοδο της Νέας Οικονομικής Πολιτικής και εκφράζει μια μοναδική στιγμή στην ιστορία της μετεπαναστατικής Ρωσίας, αντανακλώντας τις πραγματικότητες και τις προσδοκίες της με νέο και σύνθετο τρόπο, ενώ παράλληλα συνδέει τον εθνικό κινηματογράφο με τα παγκόσμια ρεύματα της εποχής. [...] Η *Αελίτα* δεν δημιουργεί σχολή, αλλά καταγράφει τη δύσκολη προσαρμογή στις νέες συνθήκες.⁴⁴

Από μια άποψη, το εγχείρημα ακολουθούσε την πορεία του δημιουργού, που ζούσε επίσης μια μεταβατική περίοδο. Ο Προταζάνοφ ως σκηνοθέτης της προεπαναστατικής περιόδου είχε δεχτεί αυστηρή κριτική, όμως κατάφερε να επιβιώσει καλλιτεχνικά κατά τις δεκαετίες του 1920 και του 1930 προσαρμοζόμενος στις επιταγές του σοβιετικού καθεστώτος. Σήμερα, η *Αελίτα* θεωρείται ταινία σταθμός στην ιστορία του κινηματογράφου, καθώς σηματοδότησε τη μετεξέλιξη του σκηνοθέτη. Εντασσόταν στην ομάδα των σοβιετικών ταινιών που απευθύνονταν στο ευρύ κοινό, υιοθετώντας δοκιμασμένα δυτικά κινηματογραφικά πρότυπα, ενώ παράλληλα επικεντρώνονταν σε ζητήματα της καθημερινής ζωής των ανθρώπων στη Σοβιετική Ένωση. Η ταινία γνώρισε μεγάλη δημοσιότητα και φήμη στο εξωτερικό, μολονότι δεν είναι σαφές αν προβλήθηκε τελικά στη Δύση αμέσως μετά την πρεμιέρα της στη Σοβιετική Ένωση.⁴⁵ Κάποιοι μελετητές την αναφέρουν ως πρώτη πολιτισμική εξαγωγή της Σοβιετικής Ένωσης,⁴⁶ παρόλο που σύμφωνα με τον βρετανό κριτικό Πολ Ρόθα ήταν μάλλον αδύνατο να εντοπίσει κανείς μια κόπια της στη χώρα του κατά τη δεκαετία του 1950.⁴⁷ Στη δεκαετία του 1920, όμως, το δυτικό κοινό έδειχνε έντονο ενδιαφέρον για τον σοβιετικό κινηματογράφο, και ως απαγορευόταν κατά διαστήματα η προβολή σοβιετικών ταινιών σε αρκετές χώρες, όπως είχε συμβεί για παράδειγμα στη Βρετανία.⁴⁸

43 Βλ. ιδιαίτερα τις κριτικές των V. Blyum, «Protiv "teatra durakov"-za kino, Zhizn», *Iskusstva* 44, 28 Οκτωβρίου 1924, 3-4, και A. Goldobin, «Nashe Kino I ego zritel», *Novyi zritel*, 10 Φεβρουαρίου 1925, 5-6, όπως παρατίθενται στο Richard Taylor και Ian Christie (επιμ.), *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents, 1896-1939* (Λονδίνο: Routledge, 1994), 117-119, 125.

44 Ian Christie, «Down to Earth: *Aelita* Relocated», στο Richard Taylor και Ian Christie (επιμ.), *Inside the Film Factory: New Approaches to Russian and Soviet Cinema* (Λονδίνο: Routledge–Taylor and Francis, 1994).

45 Jay Paul Telotte, *A Distant Technology: Science Fiction Film and the Machine Age* (Μινντλάου, Κον.: Wesleyan University Press, 1999).

46 James Hoberman, *The Red Atlantis: Communist Culture in the Absence of Communism* (Φιλαδέλφεια: Temple University Press, 1998). Yuri Tsivian, *Early Cinema in Russia and its Cultural Reception* (Νέα Υόρκη: Routledge, 2014 [1994]).

47 Taylor και Christie, *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema*, 99.

48 Laura Marcus, *The Tenth Muse: Writing about Cinema in the Modernist Period* (Οξφόρδη: Oxford University Press, 2008).

Ωστόσο, τι μαθαίνουμε από την *Αελίτα* για τον τρόπο με τον οποίο σκεφτόταν η σοβιετική κοινωνία το μέλλον στη δεκαετία του 1920; Τόσο ως κινηματογραφικό έργο, όσο και ως συνολικότερο πολιτισμικό συμβάν της εποχής, αναδεικνύει έντονα τον καταλυτικό ρόλο που έπαιξε η έννοια του μέλλοντος στη διαμόρφωση του επαναστατικού φαντασιακού. Όπως υποστήριξαν οι μελετητές Γιούρι Λότμαν και Μπόρις Ουσπένσκι σε μια σημειωτική προσέγγιση της σοβιετικής πολιτισμικής ιστορίας, η δεκαετία του 1920 δεν αντιπροσωπεύει μια εξελικτική, αλλά μια μετασχηματιστική περίοδο, η οποία έφερε στο προσκήνιο τη δυαδική σχέση του σκοτεινού και αρνητικού παρελθόντος με το εναλλακτικό μέλλον.⁴⁹ Ως εμβληματική ταινία της μεταβατικής δεκαετίας του 1920, η *Αελίτα* φέρει τα ίχνη ενός νοηματικού κώδικα με βάση τον οποίο μορφοποιείται τούτη η ιδιαίτερη σχέση μεταξύ παρελθόντος και μέλλοντος στο σοβιετικό πλαίσιο ανασηματοδότησης.

Η ταινία απέπνεε έναν οραματικό κοσμοπολιτισμό. Ξεκινούσε επικαλούμενη την παγκοσμιότητα με τρόπο που θυμίζει την αντίστοιχη αναφορά της ταινίας του Φριτς Λανγκ σε «ολόκληρο τον κόσμο» που παρακολουθεί. Στην πρώτη κιόλας σκηνή, ένα μήνυμα από τον πλανήτη Άρη μεταδίδεται σε όλους τους ραδιοφωνικούς σταθμούς σε διάφορα μέρη της Γης. Όπως είδαμε στην ανάλυση της *Γυναίκα στο φεγγάρι*, εκείνη την εποχή χρησιμοποιούσαν τη ραδιοφωνική μετάδοση ως κατεξοχήν συμβολική αναφορά για τον παγκόσμιο χαρακτήρα και την απήχηση ενός γεγονότος. Με την υπόμνηση «ολόκληρος ο κόσμος παρακολουθεί» τόνιζαν ότι όσα θα ακολουθούσαν δεν ήταν ένα γεγονός εθνικής ή τοπικής εμβέλειας, αλλά είχαν παγκόσμιο χαρακτήρα. Καθώς οι ραδιοφωνικοί σταθμοί της Γης λάμβαναν σήματα από τον Άρη, η πριγκίπισσα Αελίτα παρακολουθούσε σκηνές από τη γήινη ζωή με το διαπλανητικό τηλεσκόπιο: το Λονδίνο, η Νέα Υόρκη, οι αφρικανικές έρημοι και η Μόσχα ξετυλίγονταν εμπρός στα μάτια της, προκαλώντας στην αρειανή πριγκίπισσα ρομαντική διάθεση. Η διαπλανητική επαφή παρουσιαζόταν αφενός ως αμφίδρομη σχέση και αφετέρου ως παγκόσμιο γεγονός, εμβληματικό για το πνεύμα του κοσμοπολιτισμού που διακατείχε πολλούς διανοούμενους και καλλιτέχνες.

Το μέλλον αποτελούσε την κεντρική και σταθερή αναφορά της ταινίας. Ελπίδες, επιθυμίες και προσδοκίες για αλλαγή και για μια εναλλακτική οργάνωση της ζωής, έβρισκαν την έκφρασή τους με τις διαπλανητικές αναπαραστάσεις. Η διαπλανητική επικοινωνία ήταν ένα εύρημα που χρησιμοποιήθηκε έτσι ώστε η ελπίδα, αλλά και το μέλλον αυτό καθαυτό, να αποκτήσουν έναν συμβολικό τόπο αναφοράς που διέφερε ριζικά από τον φυσικό. Η αναφορά στον πλανήτη Άρη –αντί για τη Σελήνη, λόγου χάρη, που ήταν πιο οικεία στην ανθρώπινη φαντασία– συνιστούσε μια απόπειρα να καταστεί το μέλλον όσο πιο ανοίκειο γινόταν. Η ριζική ανοικειότητα του μέλλοντος και της προσδοκίας εκφραζόταν αισθητικά στο σενάριο με τη φουτουριστική εμφάνιση των Αρειανών που παρακολουθούσαν τα τεκταινόμενα στη Γη. Στην ταινία η συνηθισμένη διερευνητική ματιά αντιστρέφεται: ο ριζικά

49 James T. Andrews, *Science for the Masses: the Bolshevik State, Public Science, and the Popular Imagination in Soviet Russia, 1917-1934* (Κόλετζ Στέισον, Τέξας: Texas A&M University Press, 2003).

ξένος, δηλαδή η εξωγήινη πριγκίπισσα Αελίτα, γίνεται υποκείμενο της διερεύνησης αντί να είναι αντικείμενό της. Ο ξένος παρατηρούσε τους οικείους. Η αντιστροφή αυτή εξυπηρετούσε την προσπάθεια να αναδεχτούν τα ανοίκεια χαρακτηριστικά του μέλλοντος που οραματιζόταν ο πρωταγωνιστής της ταινίας, ο μηχανικός Λος – ενός μέλλοντος που διέφερε και από το παρελθόν και από το παρόν.

Ο χαρακτήρας του μηχανικού Λος ενσάρκωνε μια μορφή υποκειμενικότητας που στρεφόταν προς το μέλλον και την ελπίδα. Η απόδοση του ρόλου του οραματιστή στον μηχανικό αποτελούσε ακόμα ένα τυπικό αφηγηματικό μοτίβο στη δεκαετία του 1920: η επιλογή αυτή δήλωνε κατηγορηματικά την πίστη ότι η τεχνολογική εξέλιξη θα οδηγούσε στην κοινωνική αλλαγή. Από την αρχή της ταινίας, η βασική έγνοια του μηχανικού Λος ήταν πώς θα επισπεύσει, με σκληρή ερευνητική εργασία, τον σχεδιασμό που θα επέτρεπε να πραγματοποιηθεί το διαπλανητικό ταξίδι, φέρνοντας το μέλλον πιο κοντά για τον πρωταγωνιστή αλλά και για τη χώρα του. Όπως ανέφερε η αφήγηση που συνόδευε κάποιες από τις αρχικές σκηνές της ταινίας, «[α]φιέρωνε όλη του την ενέργεια στην ανακάλυψη της μεθόδου που θα τον οδηγούσε στον Άρη [...] αναζητούσε την πηγή ενέργειας που θα υπερέβαινε τη βαρύτητα της Γης».

Η αντίθεση ανάμεσα στη δύναμη της βαρύτητας του παρελθόντος και στην ενέργεια που οδηγούσε προς το μέλλον αποτέλεσε τον πυρήνα γύρω από τον οποίο αναπτύχθηκαν τόσο το σενάριο, όσο και οι χαρακτήρες της ταινίας. Στον αντίποδα του μηχανικού Λος τοποθετήθηκε ο πρώην αστός Έρλικ με την παρέα του, ένας κύκλος υποστηρικτών και νοσταλγών του προεπαναστατικού παρελθόντος, που κατάφερναν με δόλιους και σκοτεινούς τρόπους να προσαρμόζονται επιβιώνοντας στη νέα κατάσταση. Την αδιάκοπη διαπάλη του παρελθόντος με το μέλλον την περιέγραφε το σημείωμα που είχε αφήσει ο μηχανικός Σπιριδόνοφ, ο συνάδελφος και συνοδοιπόρος του Λος στην έρευνα, μέχρι τη στιγμή που πρόδωσε τον κοινό τους στόχο και διέφυγε προς τη Δύση: «το παρελθόν αποδείχτηκε πιο ισχυρό από μένα».

Πώς παρουσιάζόταν, όμως, το παρόν στην *Αελίτα*; Ο Λος εμφανίζεται πολύ δυσαρεστημένος με την παρούσα κατάσταση. Μολονότι είχε αφοσιωθεί στη σοσιαλιστική ανοικοδόμηση της χώρας και εργαζόταν σε κατασκευαστικά έργα στις ανατολικές επαρχίες της, αποκαρδιωνόταν ασταμάτητα από τη διαπίστωση ότι το επαναστατικό παρόν εξακολουθούσε να έχει πολλές ομοιότητες με το παρελθόν, και έτσι ήταν τελικά αδύνατο να οδηγήσει σε ένα ριζικά διαφορετικό μέλλον. Η έμμονη ενασχόλησή του με τον Άρη και με τα διαπλανητικά ταξίδια απέρρευε από αυτή τη διαπίστωση. Η απογοήτευση του Λος ήταν μια καταγγελία της γενικευμένης υποβόσκουσας διαφθοράς που επικρατούσε στη μετεπαναστατική Μόσχα. Έτσι, η διαπλανητική φυγή προς έναν παράλληλο κόσμο φάνταζε ως ο μοναδικός τρόπος με τον οποίο μπορούσε να κατακτήσει κανείς ένα ριζικά διαφορετικό μέλλον.

Η παρουσίαση της ημέρας της εκτόξευσης δήλωνε πολύ χαρακτηριστικά τη σχέση ανάμεσα στο παρελθόν και το μέλλον, ανάμεσα στην επανάσταση και τη διαπλανητικότη-

τα. Η εκτόξευση συνέπιπτε με τον εορτασμό της επετείου της Οκτωβριανής Επανάστασης. Καθώς τα πλήθη γιόρταζαν στους δρόμους της Μόσχας, ο Λος επιχειρούσε μυστικά να πραγματοποιήσει το όνειρό του, δηλαδή να υπερβεί τη γήινη βαρύτητα και να ξεκινήσει το ταξίδι του προς το διαπλανητικό μέλλον. Το διαπλανητικό εγχείρημα ήταν εκείνο που πρόβαλε ως γνήσιος, και όχι τυπικός, εορτασμός των ιδεωδών της επανάστασης. Η εκτόξευση πραγματοποιήθηκε μυστικά, σε μια τοποθεσία κρυφή, εκ διαμέτρου αντίθετη με τον δημόσιο χώρο των επίσημων εορτασμών. Εδώ, η παρουσίαση της εκτόξευσης διέφερε πλήρως από τις θριαμβευτικές σκηνές της εκτόξευσης στην ταινία του Φριτς Λανγκ. Στη *Γυναίκα στο φεγγάρι*, η εκτόξευση συνιστούσε μια θριαμβευτική στιγμή τελείωσης των δυναμικών του παρόντος. Αντίθετα, στην *Αελίτα* το διαπλανητικό ταξίδι αποτελούσε πράξη διαμαρτυρίας, αντίστασης, διαφοροποίησης και απείθειας προς τις παροντικές συνθήκες. Στην πρώτη περίπτωση επιδεικνυόταν η δυνατότητα της διαπλανητικής επέκτασης της ανθρώπινης παρουσίας, ενώ στη δεύτερη είχε χαρακτήρα μυστικό και συνωμοτικό.

Στο σενάριο της *Αελίτας*, οι προσδοκίες του Λος δεν δικαιώνονται. Η μεγαλύτερη απογοήτευση του μηχανικού ήρθε όταν συνειδητοποίησε ότι δεν υπάρχουν μεγάλες διαφορές ανάμεσα στον Άρη –ως ετεροτοπικό φανταστικό του μέλλοντος– και στη Γη. Ήδη από τις πρώτες σκηνές της δράσης στον νέο πλανήτη, αναδεικνύονταν συστηματικά οι ομοιότητες της γήινης με την αρειανή κοινωνική κατάσταση. Ο στρατιώτης Γκούσεφ αποδεικνύεται ηθικά εκπεσμένος, ιδεολογικά άπιστος και ερωτύλος. Όμως, η κοινωνική δομή της ετεροτοπίας επίσης υστερούσε. Ενώ το σκηνικό τόνιζε έντονα την τεχνολογική πρωτοπορία του Άρη, από τις πρώτες κιόλας σκηνές οι κοινωνικές σχέσεις είναι έκδηλα παρόμοιες με εκείνες που επικρατούσαν στη Γη, και μάλιστα κατά την προεπαναστατική περίοδο. Οι ηγεμόνες ασκούσαν την καταπιεστική τους εξουσία στους εργάτες, που ήταν απολύτως υποταγμένοι και αντικειμενοποιημένοι: τους κατέψυχαν και τους απέψυχαν ανάλογα με τις ανάγκες της παραγωγής και των αρχόντων. Ωστόσο, ακόμα και όταν επαναστάτησαν οι εργάτες, παίρνοντας στα χέρια τους την εξουσία, η πριγκίπισσα Αελίτα τους πρόδωσε και οδήγησε την εξέγερση σε ήττα. Το μέλλον με το οποίο έρχεται τελικά αντιμέτωπος ο Λος αποτελούσε μια επιστροφή στα προβλήματα του γήινου παρελθόντος. Έτσι, η ουτοπική αντίληψη του πρωταγωνιστή για τον Άρη, η προσδοκία ότι το μέλλον αποτελεί μια ριζική ετερότητα, επιστρέφει στα οικεία, αφού αποκαλύπτεται ότι ο «άλλος κόσμος» του Άρη δεν είναι παρά μια παραλλαγή της γήινης προεπαναστατικής πραγματικότητας.

Πολλές κριτικές για την ταινία από τους συγκαιρινούς της αφορούσαν την απομάκρυνση του σεναρίου από το μυθιστόρημα του Τολστόι.⁵⁰ Το κινηματογραφικό σενάριο, όντως, αντέστρεφε ουσιαστικά τη δομή και τις σημασιοδοτικές συντεταγμένες της μυθιστορηματικής αφήγησης. Στο βιβλίο η αφήγηση ξεκινούσε με την εκτόξευση του διαστημόπλοιου, ένα γεγονός που δεν ήταν κρυφό αλλά δημόσιο και πανηγυρικό. Το διαπλανητικό ταξίδι παρου-

50 Peter G. Christensen, «Women as Princesses or Comrades: Ambivalence in Yakov Protazanov's *Aelita* (1924)», *New Zealand Slavonic Journal* 34 (2000): 107-122.

σιαζόταν με ιδιαίτερα τονισμένο το δραματικό στοιχείο: οι σκηνές της αιώρησης περιγράφονταν με λεπτομέρεια, όπως και εκείνες που λίγο έλειψε να πεθάνουν οι πρωταγωνιστές Γκούσεφ και Λος, εξαιτίας των αφιλόξενων διαστημικών συνθηκών. Το μεγαλύτερο μέρος της πλοκής διαδραματιζόταν στον Άρη αντί για τη Γη, ενώ το ετεροτοπικό φανταστικό αφορούσε πιο πολύ το μέλλον παρά το παρόν και το παρελθόν· αποτύπωνε πιο πολύ το ανοίκειο και το διαφορετικό παρά το οικείο και τις κανονικότητές του. Το βιβλίο ήταν πλούσιο σε λεπτομερείς περιγραφές της ζωής και των συνθηκών στον Άρη. Έδινε ιδιαίτερη έμφαση στις διαφορές τους από τη ζωή στη Γη και αναδείκνυε την ετερότητα του Άρη. Με δυο λόγια, συνέθετε μια ετεροτοπική φαντασίωση ενός εναλλακτικού και ενδεχόμενου μελλοντικού κόσμου. Στο βιβλίο δινόταν επίσης μεγάλη έμφαση στην ιστορία των Αρειανών, που ήταν γεμάτη με πολέμους, κατακτήσεις και συγκρούσεις. Μέσα από την ιστορική αναδρομή αναδεικνυόταν και η προϊστορία της, που ενίσχυε την εικόνα ότι ο Άρης εκπροσωπούσε ένα μέλλον παράλληλο με το γήινο, καθώς υποστηριζόταν ότι ο αρειανός πολιτισμός είχε προέλθει από εποικισμούς γήινων, και μάλιστα ότι οι φυλές της αρχαίας Ατλαντίδας ήταν εκείνες που είχαν αποικίσει τον πλανήτη. Το κεντρικό θέμα στο βιβλίο του Τολστόι ήταν η αρειανή επανάσταση ενάντια στην άρχουσα τάξη. Παρότι η καταστολή της επανάστασης αποτελεί κοινό στοιχείο του βιβλίου και της ταινίας, το σημαντικό είναι ότι στην εκδοχή του Τολστόι η Αελίτα δεν προδίδει τον Λος και τους επαναστάτες, αλλά αντίθετα αντιστέκεται με αυτοθυσία. Ο Λος τελικά εγκαταλείπει τον Άρη και επιστρέφει στη Γη, έχοντας όμως μοναδικό του σκοπό να επιστρατεύσει νέες δυνάμεις και να επανέλθει επιχειρώντας να ξαναβρεί την Αελίτα και να βοηθήσει τους επαναστάτες στην οριστική ανατροπή του καθεστώτος. Η επιστροφή του στη Γη ήταν μόνον προσωρινή, σε αντίθεση με την κατάληξη της ταινίας.

Οι διαφορές της ταινίας από το μυθιστόρημα αναδεικνύουν δύο διαφορετικές προσεγγίσεις στη σχέση ανάμεσα στο παρελθόν, το παρόν και το μέλλον. Στην αντίληψη του Τολστόι, το μέλλον, ως ετεροτοπία ενός παράλληλου κόσμου που είναι διαπλανητικά προσβάσιμος, παρέμενε μια ετερότητα, ένας τόπος ξένος και τελικά ανοίκειος ως προς το παρελθόν. Το μέλλον, ο πλανήτης Άρης, ακόμα και στο τέλος του βιβλίου, εξακολουθούσε να επενδύεται οραματικά με την προσδοκία ότι υπάρχει η δυνατότητα να οργανωθεί η κοινωνία με εναλλακτικό τρόπο σε σύγκριση με το παρόν. Αντίθετα, το σενάριο της ταινίας ουσιαστικά απογύμνωσε το μέλλον από τον οραματικό του χαρακτήρα και πρόβαλλε την αναγκαιότητα της επιστροφής στην πραγματικότητα του παρόντος. Με αυτή την έννοια, η απαισιοδοξία και η επιφυλακτικότητα για τις δυνατότητες της μετεπαναστατικής σοβιετικής κοινωνίας εκφράζονταν με τρόπο αρκετά πιο εμφανή στην ταινία, γεγονός που συνδεόταν με τις επικρίσεις εναντίον της, και ιδιαίτερα με την κατηγορία ότι το σενάριο ήταν ιδεολογικά ύποπτο, αφού ασκούσε κριτική στην ίδια την έννοια της κοινωνικής προόδου.⁵¹ Στην κριτική αυτή οφειλόταν κατά πάσα πιθανότητα ο αποκλεισμός της ταινί-

51 David C. Gillespie, *Early Soviet Cinema: Innovation, Ideology and Propaganda* (Λονδίνο: Wallflower Press, 2000), 12-13. David C. Gillespie, *Russian Cinema* (Έσσεξ: Pearson Education Limited, 2003).

ας από τον κινηματογραφικό κανόνα των ταινιών επιστημονικής φαντασίας της περιόδου. Είναι ενδεικτικό ότι στη Σοβιετική Ένωση η ταινία προβλήθηκε μόνο στα αστικά κέντρα, καθώς θεωρήθηκε ότι οι αγροτικοί πληθυσμοί δεν έπρεπε να εκτεθούν στις «αρνητικές» αναπαραστάσεις της σοβιετικής ζωής.⁵²

Κατά τις πρώτες δεκαετίες του εικοστού αιώνα, οι εικόνες του διαστήματος και της διαπλανητικής επικοινωνίας αποτυπώθηκαν έντονα στη λογοτεχνία και στον κινηματογράφο του φανταστικού. Η όσμωση της επιστημονικής έρευνας με τη μαζική κουλτούρα συνοδεύτηκε από παράλληλες διαδικασίες εκλαΐκευσης, που οδηγούσαν στην ανάδυση ενός πολυσχιδούς διαπλανητικού φαντασιακού, το οποίο θα μετασχηματιζόταν και θα μεταλλάσσόταν διαρκώς στις κατοπινές δεκαετίες.

Οι οπτικές αποτυπώσεις του διαστήματος και της διαπλανητικότητας έπαιξαν σημαντικό ρόλο σε αυτή τη διαδικασία. Το μέλλον μορφοποιήθηκε ως ετεροτοπική σύλληψη ενός παράλληλου κόσμου. Ο μελλοντολογικός χαρακτήρας της ετεροτοπικότητας απέρρεε αφενός από τη σύνδεσή της με τα επιστημονικά δεδομένα της εποχής, δηλαδή με την ανάδειξη της πυραυλικής σε ερευνητικό πεδίο αιχμής κατά τις μεσοπολεμικές δεκαετίες, και αφετέρου από τη συσχέτιση με το κοινωνικό ζήτημα, τα κινήματα και τις διεκδικήσεις για κοινωνική αλλαγή. Έτσι, ενώ από τη λογοτεχνία προηγούμενων περιόδων δεν έλειπαν τα διαπλανητικά ταξίδια και οι προορισμοί του διαστήματος, στη δεκαετία του 1920 αυτό το φαντασιακό για πρώτη φορά συνδέθηκε, τροφοδοτήθηκε και επικοινωνήσε ευθέως με τα επιστημονικά δεδομένα και με την τότε τεχνολογία του παρόντος, ενώ παράλληλα επιχειρήσε να εκφράσει τις διαδικασίες κοινωνικού μετασχηματισμού της εποχής του. Θα υποστηρίζαμε κάλλιστα ότι στη δεκαετία του 1920 συγκροτήθηκε ένα καινοφανές τεχνολογισμικό πλαίσιο σύλληψης που αντιλαμβάνονταν το μέλλον ως οραματική ετεροτοπία με συγκεκριμένα πολιτικά χαρακτηριστικά.

Το διαστημικό φαντασιακό, από τα πρώτα στάδια της έκφρασής του στον χώρο της μαζικής κουλτούρας, συναντήθηκε με τις πολιτικές της ελπίδας, της προσδοκίας και του φόβου, που έδωσαν συγκεκριμένη μορφή στις εικόνες του μέλλοντος κατά τον εικοστό αιώνα. Ο κινηματογράφος οπτικοποίησε το ετεροτοπικό φαντασιακό που πρόβαλε την προσδοκία για ένα διαφορετικό μέλλον και για μια εναλλακτική οργάνωση της πραγματικότητας στο διάστημα. Η διαπλανητικότητα, ένα στοιχείο που προέκυψε ταυτόχρονα τόσο στον χώρο της επιστημονικής έρευνας και του σχεδιασμού, όσο και στο πεδίο της μαζικής κουλτούρας, αποτέλεσε το κύριο εύρημα που επέτρεψε σε αυτό το ετεροτοπικό φαντασιακό να εκφραστεί. Οι σκηνές της εκτόξευσης πυραύλων, οι τόσο αγαπητές στον κινηματογραφικό φακό, συμβόλιζαν την απελευθέρωση της ιστορίας από τη γήινη βαρύτητα και μαρτυρούσαν τη διαρκή όσμωση της επιστήμης με την πολιτισμική δημιουργία.

Το ετεροτοπικό φαντασιακό της διαπλανητικότητας πήρε τη μορφή του μέσα από τους διαύλους της διαπολιτισμικής επικοινωνίας και δημιουργικότητας. Όπως είναι αναμε-

52 Peter Kenez, *Cinema and Soviet Society from the Revolution to the Death of Stalin*, (Λονδίνο: I.B. Tauris, 2001).

νόμενο, οι αναπαραστάσεις διαφοροποιήθηκαν ανάλογα με τα συμφραζόμενά τους. Το σεληνιακό τοπίο, λόγου χάρη, εμφανιζόταν κενό στην περίπτωση της ταινίας του Φριτς Λανγκ, ενώ στη σοβιετική εκδοχή της *Αελίτας* αναμετρήθηκε με τα δεδομένα της επανάστασης. Όπως και να έχει, όμως, το αναδυόμενο τεχνοπολιτισμικό πλαίσιο σύλληψης και οπτικοποίησης του μέλλοντος ήταν βαθιά διεθνικό και κοσμοπολιτικό, καθώς τα λογοτεχνικά κείμενα, οι κινηματογραφικές ταινίες, οι επιστημονικές ανακαλύψεις και πραγματείες διακινούνταν υπερβαίνοντας τα σύνορα των χωρών και τα όρια των ηπείρων, και αποκαλύπτοντας τη δυναμική κινητικότητα ανθρώπων και προϊόντων, η οποία εντεινόταν ολοένα και περισσότερο στο πλαίσιο των επαναστάσεων, των κοινωνικών μετασχηματισμών, των μεταναστεύσεων, των πολέμων, αλλά και στο πλαίσιο της μαζικοποίησης των πρακτικών και των μέσων πολιτισμικής παραγωγής και κατανάλωσης. Το ετεροτοπικό φανταστικό της διαπλανητικότητας ενέγραψε προνομιακά αυτές τις παγκοσμιοποιητικές δυναμικές των πρώτων δεκαετιών του εικοστού αιώνα παράγοντας νέες κοσμοπολιτικές εκφράσεις του μέλλοντος και των προσδοκιών που επενδύονταν σε αυτό. Η διαπλανητική ετεροτοπία παρείχε το συμβολικό πεδίο στο οποίο διαμορφώθηκε ένα ευρύ φάσμα εκδοχών του οραματισμού, οι οποίες ξεκινούσαν από τη θεώρηση που παρουσίαζε το μέλλον ως ριζική ετερότητα σε σχέση με το παρόν και το παρελθόν, και έφταναν μέχρι την αντίληψη ότι τα μελλούμενα αποτελούσαν μια ομόλογη και οικεία παραλλαγή του παρόντος. Τα νέα κοινωνικά υποκείμενα του εικοστού αιώνα, οι γυναίκες, οι νέοι, τα εργατικά στρώματα, οι επιστήμονες, ανέλαβαν τους πρωταγωνιστικούς ρόλους σε αυτές τις ετεροτοπικές προβολές, φέρνοντας στο πρώτο πλάνο το ζήτημα της κοινωνικής και της έμφυλης ετερότητας, καθώς και τον τρόπο με τον οποίο ανασημασιοδοτείται διαρκώς κάθε σύλληψη του κοινωνικού στη σύγχρονη περίοδο.