

SOLARIS IN HET RUSSISCHE KOSMISME

MARTIJN VAN REEMST

Radboud Universiteit



SOLARIS IN HET RUSSISCHE KOSMISME

DE CULTURELE ECHO VAN HET RUSSISCHE KOSMISME IN DE NAOORLOGSE SCIENCEFICTION

MARTIJN VAN REEMST (s1024234)

15 januari 2022

Voor de cursus Bachelorwerkstuk Geschiedenis

Faculteit der Letteren

Begeleid door H.G.J. Kaal

Een paper van 9981 woorden

Radboud Universiteit



Deze versie van het bachelorwerkstuk bevat vanwege mogelijke rechtenverstrengelingen geen afbeeldingen. Waar in het origineel afbeeldingen stonden, zijn nu voetnoten naar de desbetreffende bronnen geplaatst.

‘We don’t want to conquer the cosmos, we simply want to extend the boundaries of Earth to the frontiers of the cosmos.’

– Snow

INHOUDSOPGAVE

Inhoudsopgave	1
Abstract	2
Inleiding	3
<i>Status quaestionis</i>	3
Onderzoeksvraag	6
Methode	7
Een beknopte geschiedenis van het kosmisme	8
1. Stanisław Lem, <i>Solaris</i>	10
Sciencefiction in de Sovjet-Unie	11
Over <i>Solaris</i>	12
Een kosmistische analyse	14
Een christelijk-kosmistische <i>cultural echo</i>	16
2. Andrej Tarkovski, <i>Solaris</i>	17
De Russische filmgeschiedenis en Tarkovski	17
Tarkovski's film tegenover Lems roman	19
Welke Tsiolkovski stond op het portret?	22
3. Steven Soderbergh, <i>Solaris</i>	23
De Amerikaanse sciencefiction en het postmodernisme	24
Amerikaans Russisch kosmisme in Soderberghs <i>Solaris</i>	26
Een supranationaal kosmisme?	28
Conclusie	29
Bibliografie	32
Primaire bronnen	32
Secundaire literatuur	33



ABSTRACT

Sinds het Russische kosmisme zijn intrede deed in de Westerse literatuur bestaat er een debat over hoe groot het aandeel ervan moet zijn in de verklaring voor de Russische fascinatie met de kosmos. Het Russische kosmisme was een vroeg-twintigste-eeuwse filosofische traditie die zich bezighield met het bewerkstelligen van het einde van de dood door middel van technologische ontwikkelingen. De occultistische invloeden van het kosmisme maakten de filosofische traditie onverenigbaar met het wetenschappelijk-atheïstische wereldbeeld van de Sovjet-Unie. Ze lijkt daarom vergeten te zijn ten tijde van de lancering van de *Spoetnik 1* in 1957. In de historiografie bestaat echter de opvatting dat kosmistische ideeën in de naoorlogse populaire cultuur bleven bestaan (*cultural echo*) en zo invloed uitoefenden op het contemporaine denken over de kosmos. In deze paper wordt geprobeerd de *cultural echo* van het kosmisme te traceren in Stanisław Lems *Solaris* (1961) en de Russische en Amerikaanse verfilmingen ervan. Hoewel er kosmistische *topoi* in de roman en de interpretaties te traceren zijn, lijkt de inspiratie van *Solaris* verder terug te gaan op christelijke idealen die ook het Russische kosmisme geïnspireerd hebben. Deze conclusie verkleint het aandeel van het kosmisme in de verklaring voor de Russische fascinatie met de kosmos, want het suggereert dat de spirituele dimensie van de Sovjetruimtevaart in een langere geschiedenis gevonden moet worden.

INLEIDING

De Russische kunstschilder Kazimir Malevitsj (1879-1935) schrijft in *The Non-Objective World* (1927) dat hij onder suprematisme de suprematie van het pure gevoel in kunst verstaat.¹ Het suprematisme laat mooi de spanning tussen een technologisch utopisme en het mystieke kosmisme zien in de vroeg-twintigste-eeuwse Russische fascinatie met de kosmos. In zijn visie op de toekomst van de mensheid in de kosmos liet Malevitsj die spanning zien door een suprematistische machine te bedenken die hij spoetnik noemde – een machine niet gebaseerd op technologie maar op het gevoel.² Lijken de abstracte vormen op *Suprematisme*³ (1915) (afbeelding 1) niet heel toevallig een modern ruimtestation uit te beelden? Aan het begin van de twintigste eeuw, de periode waarin de lancering van de *Spoetnik 1* in 1957 zijn ideologische oorsprong vond, was de grens tussen wetenschap en mystiek erg vaag in de Russische populaire cultuur, beargumenteerde de Amerikaanse historicus Asif Siddiqi.⁴ De Sovjetruimtevaart mag daarom niet zonder meer door een technologisch utopisme verklaard worden. Ook het Russische kosmisme, een occultistisch-filosofische traditie die zich vooral bezighield met het overwinnen van de dood, moet worden beoordeeld als tenminste een deel van de verklaring.

Status quaestionis

Het Russische kosmisme, dat in de ruimtevaart de vervolmaking van de messianistische potentie van de mensheid herkende, heeft in de Engelstalige historiografie een ingewikkelde relatie tot de vraag waarom de Sovjet-Unie zo geobsedeerd was met de verovering van de ruimte. In het begin van de Engelse historiografie over de Sovjetruimtevaart was er nog geen sprake van het Russische kosmisme, vanwege het feit dat het begrip een *invented tradition* is die pas vanaf de jaren zeventig op een aantal Russische denkers van het begin van de twintigste eeuw toegepast wordt. Westerse wetenschappers konden door het gebrek aan bronmateriaal vanuit de

¹ Kazimir Malevitsj, *The Non-Objective World* (1927, Chicago 1959), vert. Howard Dearstyne, 67.

² Aleksandra Shatskikh, 'The Cosmos and the Canvas: Malevich at Tate Modern', *Tate Etc.* 31 (2014), vert. Marian Schwartz.

³ Kazimir Malevitsj, *Suprematisme* (1915), Sint-Petersburg, *Russisch Museum*. Malevitsj beweerde dat de vroegere kunst altijd in politieke of religieuze dienst had gestaan en dat het vanaf nu in dienst van

het gevoel moest staan. Hiervoor zocht hij zijn ontsnapping van de objectieve werkelijkheid in vierkante vormen. Het suprematisme wees alle imitaties van de natuur af.

⁴ Asif A. Siddiqi, 'Imagining the Cosmos: Utopians, Mystics, and the Popular Culture of Spaceflight in Revolutionary Russia', *Osiris* 23:1 (2008) 260-288, aldaar 262.



Sovjet-Unie sowieso weinig meer dan de staatspropaganda (afbeelding 2⁵) overschrijven, waarin de successen in de ruimte vanuit een modernistisch kader van technologische vooruitgang bejubeld werden. Daarover schreef James Andrews, een professor in de moderne Russische geschiedenis, dat Chroesjtsjovs pogingen om de successen in de ruimtevaart voor modernistische doeleinden te gebruiken niet ertoe leidden dat een lange traditie van populaire interesse in de ruimtevaart ophield te bestaan.⁶ Ook het kosmisme overleefde de politieke repressie van zowel Stalin als Chroesjtsjov, waarvan de wederopleving van de traditie na de val van de Sovjet-Unie getuigt.⁷ In welke mate de filosofische traditie verantwoordelijk gesteld kan worden voor de Russische fascinatie met de verovering van de ruimte is nog altijd het onderwerp van een complexe discussie.

Tijdens en vlak na de Koude Oorlog legde de Engelstalige historiografie de nadruk op de connectie tussen het Sovjetruimtevaartprogramma en de marxistische obsessie met technologie. De lancering van *Spoetnik 1* werd daardoor als het resultaat van een moderniseringsproces gezien. William Barry, NASA's *chief historian*, was een aanhanger van deze zienswijze. Hij schreef in 1995 dat de oorsprong van het Sovjetruimtevaartprogramma ligt bij de wiskundetheorieën van Konstantin Tsiolkovski (1857-1935), een van de belangrijkste figuren in het kosmisme.⁸ In de staatspropaganda van de jaren zestig was Tsiolkovski gecanoniseerd tot een van de sleutelactoren van het Sovjetruimtevaartprogramma, waarbij zijn mystiek-filosofische werk opzettelijk vergeten werd. Doordat Barry de Russische canon overnam, concludeerde hij dat het Sovjetruimtevaartprogramma in het teken van de materialistische ruimtewedloop met de Verenigde Staten stond.⁹ Veertien jaar eerder vond Barry Field dezelfde conclusie in zijn dissertatie voor het *U.S. Army Russian Institute*. Bijzonder aan Field is dat hij een militaristisch aspect aan het Sovjetruimtevaartprogramma toeschreef, waarmee filosofische overwegingen onbespreekbaar gemaakt werden.¹⁰ Over de geschiedenis van de ruimtevaart schreef hij niet meer dan dat mensen altijd al gefascineerd waren met de ruimte. Voor beslommeringen over

⁵ Boris Berezovsky, *Glorie van de ruimtehelden – glorie van het Sovjetvolk!* (1963), Moskou, *Herdenkingsmuseum van ruimtevaarttechnologie*. Deze staatspropagandaposter legt een sterke link tussen de ruimtevaartsuccessen en de progressie van de materialistische dimensie van de Sovjet-Unie, ontdaan van alle mystieke implicaties die eventueel aan ruimtevaart verbonden zouden zijn.

⁶ James T. Andrews, 'In Search of a Red Cosmos: Space Exploration, Popular Culture, and Soviet Society', in: Steven J. Dick en Roger D. Launius (eds.), *Societal Impact of Spaceflight* (Washington 2007) 41-52, aldaar 51.

⁷ Zie over de wederopleving van het kosmistische denken: Anya Bernstein, *The Future of Immortality. Remaking Life and Death in Contemporary Russia* (Princeton 2019). Bernstein vond dat de eenentwintigste-eeuwse kosmisten Joeri Gagarin vereren voor het verwezenlijken van de door het kosmisme uitgesproken profetische visie.

⁸ William P. Barry, *The Missile Design Bureaux and Soviet Piloted Space Policy: 1953-1974* (Oxford 1995) 28.

⁹ Barry, *The Missile Design Bureaux*, 303.

¹⁰ Barry S. Field, *The Scent of the Future: Manned Space Travel and the Soviet Union* (Garmisch-Partenkirchen 1981) 22.

de Russische mentaliteitsgeschiedenis lijkt in de sterk gepolariseerde politieke situatie van de Koude Oorlog geen aandacht geweest te zijn.

Buiten de Sovjet-Unie gaf George Youngs monografie *Nikolai F. Fedorov, an Introduction* (1979), een publicatie over de grondlegger van het kosmisme, een eerste aanleiding tot het verbinden van het kosmisme met de waaromvraag achter het Sovjetruimtevaartprogramma.¹¹ Een van de gevolgen was dat Tsiolkovski, die de grondlegger persoonlijk gekend zou hebben, niet langer alleen om zijn wiskundetheorieën bekendstond, maar ook om de esoterische invloeden die hem tot het bedenken daarvan aangezet hadden. De Franse historica Marlene Laruelle schrijft in haar monografie over Russisch nationalisme dat het kosmisme als enige futurologische trend het stalinisme overleefde vanwege de gedeelde eigenschappen van de twee ismen, zoals het totalitaire karakter en de nadruk op technologie.¹² Volgens Laruelle leken de kosmistische ideeën over de taak van de mens bewaarheid te worden doordat ze gedeeltelijk samengingen met het narratief van het Sovjetruimtevaartprogramma. Het kosmisme werd als een nog sterkere oorzaak van het Sovjetruimtevaartprogramma neergezet door de psycholoog Albert Harrison, die beargumenteerde dat de fascinatie met de kosmos eerder een cultureel dan een wetenschappelijk fenomeen was.¹³ De ruimtevaart bestond volgens hem in een culturele context die werd bepaald door mythevorming en religieus denken. Joeri Gagarins ruimtemissie was met andere woorden beslist niet alleen het verhaal van technologische ontwikkelingen.

In de recente bundel *Russian Cosmism* (2018) beoordeelt de Russisch-Amerikaanse filosoof Boris Groys Tsiolkovski eveneens eerder als een kosmist die de ruimte wilde veroveren dan als de bolsjewistische wiskundige uit de staatspropaganda.¹⁴ Ook bij Groys blijft echter de vraag hoeveel er door de twintigste eeuw heen overgebleven is van het kosmistische denken. Om een filosofische traditie die pas later zijn naam kreeg aan te wijzen als de belangrijkste oorzaak van de Russische fascinatie met de kosmos gaat wellicht te ver, maar kortweg benoemen dat mensen altijd door de kosmos gefascineerd zijn is ook te simplistisch voor de Russische situatie. Siddiqi probeerde de twee uitersten te synthetiseren door het kosmisme als een *cultural echo* in de naoorlogse Sovjet-Unie te beschouwen.¹⁵ Hoewel het kosmistische denken

¹¹ Ellen Pearlman, 'The Resurgence of Russian Cosmism', *PAJ: A Journal of Performance and Art* 41:2 (2019) 85-92, aldaar 90.

¹² Marlene Laruelle, *Russian Nationalism. Imaginaries, Doctrines, and Political Battlefields* (Londen 2018) 19. Het hoofdstuk over kosmisme in deze monografie is een bewerking van Laruelle's bijdrage aan de bundel *The New Age of Russia* (2012).

¹³ Albert A. Harrison, 'Russian and American Cosmism: Religion, National Psyche, and Spaceflight', *Astropolitics* 11:1-2 (2013) 25-44, aldaar 40.

¹⁴ Boris Groys, 'Introduction: Russian Cosmism and the Technology of Immortality', in: *ibid.* (ed.), *Russian Cosmism* (Cambridge 2018) 1-16, aldaar 11-12.

¹⁵ Asif A. Siddiqi, 'Tsiolkovskii and the Invention of 'Russian Cosmism': Science, Mysticism, and the Conquest of Nature at the Birth of Soviet Space



misschien geen directe aanleiding van het Sovjetruimtevaartprogramma was, was het wel degelijk een onderdeel van de Russische cultuur ten tijde van de lancering van *Spoetnik 1*. De Russische literatuurwetenschapper Andrei Rogatchevski sluit daarop aan met de vaststelling dat er naast het officiële ruimtevaartdiscours een *counter-narrative* in de Russische populaire cultuur bestond, waarin er ruimte was voor het bespreken van de spirituele verlangens bij het ruimtevaartprogramma.¹⁶ Vanuit de populaire cultuur kon het kosmisme een blijvende invloed op het denken over de kosmos uitoefenen, is wat het concept *cultural echo* voorstelt.

Onderzoeksvraag

In deze paper wordt geprobeerd de *cultural echo* van het kosmisme in de populaire cultuur van de naoorlogse Sovjet-Unie te traceren. Hoe representeerde de populaire cultuur kosmistische ideeën, is mijn onderzoeksvraag die aansluit op het debat over de relatie tussen het kosmisme en de Sovjetruimtevaart. Als *case study* wordt Stanisław Lems *Solaris*¹⁷ (1961) gebruikt, een roman die in 1972 door Andrej Tarkovski¹⁸ en in 2002 door Steven Soderbergh¹⁹ verfilmd is. Er is voor *Solaris* gekozen, omdat de roman samen met de interpretaties een breed contextueel vangnet vormt voor het vinden van de *cultural echo* van het kosmisme. In hetzelfde jaar als Gagarins baan om de aarde kwam Lems *Solaris* uit, een verhaal over de onmogelijkheid tot het communiceren met een buitenaardse levensvorm. De staat verbond de ruimtevaartsuccessen aan een nieuwe antireligieuze campagne. Volgens de staatspropaganda bewees Gagarin de correctheid van het wetenschappelijk-atheïstische wereldbeeld.²⁰ Bij het plot van *Solaris* komen daarentegen theologische connotaties naar voren, waarmee de *history from below* een mystiekere representatie van de kosmos geeft dan de staatspropaganda. Tarkovski's *Solaris* valt binnen dezelfde context waar de *cultural echo* van het Russische kosmisme verwacht mag worden. De Amerikaanse interpretatie van *Solaris* valt erbuiten, waardoor er een spelen van contrasten ontstaat. *Solaris* (2002) zorgt echter voor meer dan alleen een contrastwerking. Het speelt ook

Exploration', in: Paul Betts en Stephen A. Smith (eds.), *Science, Religion and Communism in Cold War Europe* (Londen 2016) 127-156, aldaar 155.

¹⁶ Andrei Rogatchevski, 'Space Exploration in Russian and Western Popular Culture. Wishful Thinking, Conspiracy Theories and Other Related Issues', in: Eva Maurer, Julia Richers, Monica Rüthers en Carmen Scheide (eds.), *Soviet Space Culture. Cosmic Enthusiasm in Socialist Societies* (Basingstoke 2011) 251-265, aldaar 262.

¹⁷ Stanisław Lem, *Solaris* (1961, Londen 2016), vert. Joanna Kilmartin en Steve Cox.

¹⁸ Andrej Tarkovski (reg.), *Solaris* (Mosfilm 1972).

¹⁹ Steven Soderbergh (reg.), *Solaris* (Lightstorm Entertainment 2002).

²⁰ Victoria Smolkin-Rothrock, 'Cosmic Enlightenment: Scientific Atheism and the Soviet Conquest of Space', in: James T. Andrews en Asif A. Siddiqi (eds.), *Into the Cosmos: Space Exploration and Soviet Culture* (Pittsburgh 2011) 159-194, aldaar 161-162.

in op de wetenschappelijke stelling dat er tussen het Amerikaanse en Russische denken over de kosmos een aantal moeilijk te verklaren gelijkenissen waren.

Methode

In deze paper worden verschillende teksten met elkaar vergeleken in een zoektocht naar discursieve overeenkomsten tussen het Russische kosmisme en naoorlogse sciencefiction. Inderdaad is de discoursanalyse de gekozen methode, want deze manier van analyseren richt zich niet op de intentie van een auteur maar op hoe verschillende teksten op een veelal subliminaal niveau met elkaar samenwerken. Voor deze paper is dit toepasselijk, vanwege het feit dat het concept *cultural echo* aandacht heeft voor de subliminale samenwerking van teksten die binnen eenzelfde cultuur geproduceerd zijn. In een discoursanalyse is een tekst geen illustratie van een bepaalde geschiedenis, maar een onderdeel van grotere discursieve systemen.²¹ Moderne tekstinterpretaties hanteren met andere woorden een dynamisch model van betekenisvorming, waarin bijvoorbeeld kosmistische ideeën zich tussen culturele context en literaire tekst kunnen bewegen. Films construeren de werkelijkheid op ongeveer dezelfde manier als romans. Ook in films is er geen sprake van objectieve verbeelding vanwege het feit dat bij elke film een subjectief gekozen narratief als superstructuur fungeert.²² Hoe films anders zijn dan romans ligt in de visuele taal die heel nieuwe mogelijkheden tot betekenisgeving opent. Desondanks is die visuele taal binnen een discoursanalyse te plaatsen, want ook film ontstaat in een gedeelde cultuur tussen het publiek en de filmmaker.

Bij de discoursanalyse van deze paper gaat er een speciale aandacht uit naar *topoi*, door de Belgische historicus Marnix Beyen gedefinieerd als ‘herkenbare en veelvoorkomende formuleringen (...) die een centrale plaats bekleden in discursieve formaties.’²³ *Topoi* zijn zonder dat de oorsprong ervan bekend is in een vertoog vastgeroest. De *cultural echo* van het kosmisme kan in principe aangetoond worden door kosmistische *topoi* die in de naoorlogse populaire cultuur bleven voortbestaan. ‘Afhankelijk van het (sub-)genre waartoe een tekst behoort,’ schrijft Beyen, ‘is het voorkomen van bepaalde combinaties van discursieve kenmerken (...) meer of minder waarschijnlijk.’²⁴ Voor *Solaris* is bijgevolg niet toevallig gekozen. In het

²¹ Julia Reid, ‘Novels’, in: Miriam Dobson en Benjamin Ziemann (eds.), *Reading Primary Sources. The Interpretation of Texts from Nineteenth- and Twentieth-Century History* (Londen/New York 2009) 159-174, aldaar 163.

²² Jeffrey Richards, ‘Film and Television: the moving image’, in: Sarah Barber en Corinna M.

Peniston-Bird (eds.), *History Beyond the Text. A Student’s Guide to Approaching Alternative Sources* (Londen/New York 2009) 72-88, aldaar 74.

²³ Marnix Beyen, *De taal van de geschiedenis. Hoe historici lezen en schrijven* (Leuven 2019) 56.

²⁴ Beyen, *De taal van de geschiedenis*, 37.



sciencefictiongenre komen filosofische overpeinzingen over de plaats van de mens in de kosmos relatief vaak voor. Een eventuele *topoi*-herhaling in *Solaris* betekent voor deze paper een belangrijke aanwijzing dat het kosmisme inderdaad voortleefde in de naoorlogse populaire cultuur en zo vormgaf aan de Russische fascinatie met de kosmos. Een belangrijke bedenking hierbij is dat overnames van andere teksten voor het contemporaine publiek meestal evident zijn, maar voor de latere historicus niet. Daardoor is het noodzakelijk om eerst de geschiedenis van het kosmisme te behandelen, om vervolgens als historicus de herhaling van kosmistische *topoi* in *Solaris* te kunnen herkennen.

Een beknopte geschiedenis van het kosmisme

Het begin van het kosmisme ligt in het postuum uitgegeven *magnum opus* van Nikolaj Fjodorov (1829-1903) genaamd *The Philosophy of the Common Task* (1906), waarin de Russische filosoof de hele mensheid oproept zich in te zetten voor het teweegbrengen van de wederopstanding van de doden (afbeelding 3²⁵). Mensen en zo ook de marxisten accepteerden de dood als een natuurlijk fenomeen, zag Fjodorov, die daarentegen dacht dat de dood alleen bestond vanwege de menselijke kinderlijkheid in het kosmische evolutieproces.²⁶ In de transformatie van de mens tot een onsterfelijk wezen vindt de mensheid haar universele redding in de christelijke betekenis ervan, is de hoofdgedachte van *The Philosophy of the Common Task*. Het Russische kosmisme was ten tijde van een ontluikend modernisme een van de eerste uitingen van het verdwenen geloof in een bovennatuurlijke ziel.²⁷ Voor Fjodorov was de lichamelijke onsterfelijkheid daarvoor de enige mogelijke vorm van onsterfelijkheid. De modernistische toekomst zou de messianistische beloften van het Russisch-orthodoxe geloof waarmaken, was de hoop van Fjodorov en zijn volgelingen. De technologische herrijzenis van de doden zou daarin de laatste fase van de secularisering van het christendom betekenen. Anders gezegd zag Fjodorov in de wetenschap de mogelijkheid tot het verwezenlijken van christelijke idealen.

De invloeden van het kosmisme bleven niet beperkt tot het christendom, want ook andere vormen van spiritueel denken vormden inspiratie voor de filosofische traditie. Young, de schrijver van de introductie over Fjodorov, betoogde dat er in Fjodorovs teksten parallellen met traditionele occultistische literatuur te vinden zijn, waaraan hij overigens toevoegde dat er bij

²⁵ Vasily N. Chekrygin, *Compositie naar het thema 'Opstanding van de doden'* (1920), Amsterdam, *Stedelijk Museum Amsterdam*. Chekrygin (1897-1922) was een volgeling van Fjodorov. Zijn werken onder het thema 'Opstanding van de doden' illustreren dat

Fjodorovs ideeën in de jaren twintig een vruchtbare bodem vonden in de Russische populaire cultuur.

²⁶ Nikolaj Fjodorovitsj Fjodorov, *The Philosophy of the Common Task* (Alma-Ata 1906) II.11.

²⁷ Groys, 'Introduction', 14.

Fjodorov eerder sprake was van een transformatie van occultistisch denken dan van een directe beïnvloeding erdoor.²⁸ Voor de realisatie van het typisch occultistische thema van een werkelijkheid achter de werkelijkheid moest bijvoorbeeld de hele mensheid – en niet alleen een spirituele elite – zich voor de *common task* inzetten, wat van het kosmisme een vanaf de oorsprong totalitair denksysteem maakt. Het overwinnen van de natuur door middel van nieuwe technologieën was een noodzakelijke voorwaarde voor het bereiken van de achterliggende werkelijkheid, aldus de kosmistische opvatting, terwijl het communisme de ruimtevaart als een technologisch doel op zich zag. De antropologe Sonja Luehrmann liet zien dat de Sovjet-Unie God niet verving voor een andere transcendente entiteit – zoals het Russische kosmisme wel deed in de vorm van de onsterfelijke mens – maar zich een samenleving zonder goddelijke interventie voorstelde.²⁹ De occultistische invloeden maakten het kosmisme onverenigbaar met de materialistische staatsideologie.

Wat had de verkenning van de kosmos te maken met de herrijzenis van de doden? Achter de gevoelde noodzaak tot het opzetten van een ruimtevaartprogramma ging een malthusi-aanse overweging schuil. In *The Philosophy of the Common Task* schrijft Fjodorov dat

‘to forgo the possession of celestial space is to forgo the solution of the economic problem posed by Malthus and, more generally, of a moral human existence.’³⁰

Volgens Fjodorov zijn de hemellichamen het toekomstige thuis van de herrezen vroegere generaties. Onsterfelijkheid en de verovering van de ruimte zijn afhankelijk van elkaar. Zonder de controle over de kosmos kunnen alle generaties niet naast elkaar bestaan en andersom zijn alle generaties nodig om die controle te krijgen. Door met behulp van de wetenschap deze bijzondere paradox op te lossen zal de mensheid de grenzen van tijd en ruimte overwinnen. Op basis van die overtuiging bedacht Fjodorov onder meer dat de aarde tot een gigantisch ruimteschip getransformeerd moest worden met als doel het bevolken van andere planeten.³¹ In de jaren twintig ontdeed het biokosmisme, een stroming die naar eigen zeggen onafhankelijk van eerdere kosmistische denkers ontstond, Fjodorovs messianistische utopie deels van haar

²⁸ George M. Young, ‘Fedorov’s Transformations of the Occult’, in: Bernice G. Rosenthal (ed.), *The occult in Russian and Soviet culture* (New York 1997) 171-184, aldaar 182-183.

²⁹ Sonja, Luehrmann, ‘Was Soviet Society Secular? Undoing Equations between Communism and Religion’, in: Tam T.T. Ngo en Justin B. Quijada (eds.), *Atheist secularism and its discontents: a*

comparative study of religion and communism in Eurasia (Londen 2015) 134-151, aldaar 148.

³⁰ Fjodorov, *The Philosophy of the Common Task*, IV.

³¹ Michael Hagemester, ‘Russian Cosmism in the 1920s and Today’, in: Bernice G. Rosenthal (ed.), *The occult in Russian and Soviet culture* (New York 1997) 185-201, aldaar 190.



religieuze dimensie, maar de oorspronkelijke doelstellingen van het kosmisme bleven daarbij behouden.

Het Russische kosmisme was nooit een uniforme filosofische traditie, waardoor het niet met Fjodorov vereenzelvigd mag worden. Een belangrijke denker om nog uit te lichten is Tsiolkovski, de ‘grootvader’³² van de Sovjetruimtevaart. Tussen het denken van Fjodorov en Tsiolkovski is een aantal gelijkenissen op te noemen, bijvoorbeeld de messianistische alsook malthusiaanse visie op de ruimtevaart. Ook Tsiolkovski’s filosofie combineerde verschillende esoterische denksystemen. Sommige invloeden zijn bijvoorbeeld te herleiden uit zijn woonplaats Kaloega, een belangrijk centrum van de theosofie.³³ Waarin Tsiolkovski en Fjodorov verschilden, waren hun opvattingen over de richting van de kosmische evolutie. De mensheid moest volgens Tsiolkovski de ruimte in om zich daar te kunnen perfectioneren, waarbij de mens in het proces van evolutie uiteindelijk zijn lichamelijkeheid zou verliezen. Fjodorov was in vergelijking daarmee materialistischer in zijn onsterfelijkheidsconcept. Daarnaast is opvallend dat Tsiolkovski geloofde in het bestaan van onsterfelijke wezens, die volgens hem intervenieerden in de levens van mensen als ware het een soort engelen.³⁴ Tsiolkovski was echter net als Fjodorov overtuigd van een prometheïsche noodzaak tot het overwinnen van de natuur, dat zou leiden tot een nieuwe sociale orde. In de kosmistische utopie was anders dan in de communistische utopie geen plaats voor de dood, want volgens kosmisten maakte de menselijke sterfelijkheid het bestrijden van de maatschappelijke tekortkomingen zinloos.

1. STANISŁAW LEM, *SOLARIS*

De analyse van de *cultural echo* van het Russische kosmisme begint bij een Poolse sciencefictionschrijver. Hoewel Polen na de Tweede Wereldoorlog bij de Sovjet-Unie hoorde, had de Poolse spirituele cultuur een uitgesproken eigen karakter vanwege haar sterke katholieke traditie. In de context van een antireligieuze campagne vanuit de communistische partij hielden Poolse sociale wetenschappers een narratief in stand waarin secularisering voor de Poolse situatie niet gelijkstond aan modernisering, ondanks het feit dat de nationale religiositeit in werkelijkheid niet zo immuun voor de modernisering was als dat zij zich voorstelden. De reden voor

³² Over de ‘grootvader’ van de Sovjetruimtevaart zie bijvoorbeeld: James T. Andrews, *Red Cosmos: K.E. Tsiolkovskii, Grandfather of Soviet Rocketry* (College Station 2009).

³³ Siddiqi, ‘Tsiolkovskii and the Invention of ‘Russian Cosmism’’, 147-148.

³⁴ Michael Hagemeister, ‘Konstantin Tsiolkovskii and the Occult Roots of Soviet Space Travel’, in: *ibid.*, Birgit Menzel, en Bernice G. Rosenthal (eds.), *The New Age of Russia: Occult and Esoteric Dimensions* (München/Berlijn 2012) 135-149, aldaar 142.

de instandhouding van een *narrative of national exceptionalism* was volgens de historicus Jim Bjork dat in sociaalwetenschappelijk onderzoek het katholicisme moest bijdragen aan natievorming.³⁵ Polen had daar vanwege zijn hectische geschiedenis nooit veel tijd voor gehad. Het katholicisme bleef dus bepalend voor de Poolse cultuur, ook al vertaalde zich dat op een individueel niveau niet altijd in een sterke religieuze beleving. In Stanisław Lems biografie is dit terug te zien in het feit dat hij na een katholieke opvoeding voor het atheïsme koos. Hoewel de Poolse spirituele cultuur een bijzondere context vormde, is het vinden van de *cultural echo* in *Solaris* hierdoor niet onwaarschijnlijker geworden. Lems bekendheid met de Russische cultuur komt bijvoorbeeld naar voren in het korte verhaal ‘The Conditioned Reflex’ (1965) waarin een ruimteschip de *Tsiolkovski* heet.

Sciencefiction in de Sovjet-Unie

Lems werk stond niet alleen in een spirituele maar ook in een literaire context. De Russisch-Israëlische schrijver Rafail Nudelman identificeerde in de sciencefiction van de Sovjet-Unie een vroeg-revolutionaire, stalinistische en poststalinistische periode. Op basis hiervan concludeerde hij dat politieke mutaties de belangrijkste oorzaak van de veranderingen in de sciencefiction waren.³⁶ Inderdaad had de staatscensor een grote invloed op hoe de literatuur eruit zag, een gegeven dat ook terugkwam in Lems voorkeur voor sciencefiction – het genre was nog relatief vrij van de staatscensor. In de periode na de Russische Revolutie omvatte de ideologische diversiteit van sciencefiction de breedte van het revolutionaire discours, maar dat betekende niet dat sciencefiction in de jaren twintig ontdaan werd van mystieke elementen. Volgens de Britse filmwetenschapper Ian Christie was Aleksej Tolstojs *Aelita* (1923), een roman over een proletarische revolutie op Mars, bijvoorbeeld in overeenstemming met ‘a mystical tradition in Russian fantasy and sciencefiction.’³⁷ Er waren echter grenzen aan wat er in de vroeg-revolutionaire jaren toegestaan was. Als voorbeeld daarvan kreeg Jevgeni Zamjatsins anti-utopische roman *We* (1921), die bekendstaat als een belangrijke invloed op George Orwells *1984*, pas in

³⁵ Jim Bjork, ‘Piety by the Numbers: Social Science and Polish Debates About Secularization in the 1960s and 1970s’, in: Paul Betts en Stephen A. Smith (eds.), *Science, Religion and Communism in Cold War Europe* (Londen 2016) 35-54, aldaar 40-41.

³⁶ Rafail Nudelman, ‘Soviet Science Fiction and the Ideology of Soviet Society’, *Science Fiction Studies* 16:1 (1989) 38-66, aldaar 60.

³⁷ Ian Christie, ‘Down to Earth: *Aelita* Relocated’, in: ibid. en Richard Taylor (eds.), *Inside the Film Factory: New Approaches to Russian and Soviet Cinema* (Londen 1991) 81-102, aldaar 97.



1988 een Russische uitgave.³⁸ En de grenzen die de staatscensor aan de literatuur oplegde vernauwden zich omstreeks 1927, toen het stalinisme formaliseerde.

Tijdens het stalinisme werd sciencefiction ondergeschikt gemaakt aan het socialistisch realisme, waardoor sciencefictionschrijvers zich noodgedwongen beperkten tot het populariseren van de wetenschap zoals die toen bestond.³⁹ Na de dood van Stalin in 1953 kwam er meer ruimte om thema's te verkennen die minder met de communistische ideologie in overeenstemming waren. Hoewel sommige stalinistische sciencefictionschrijvers actief bleven in de jaren zestig, leidde een teleurstelling in de stagnerende wetenschap bij velen tot een distantiëring van de technologische revolutie. Op basis daarvan concludeerde de historicus Patrick Major dat de poststalinistische sciencefiction in de jaren zestig geen simpele extensie van de staat was.⁴⁰ Dissidente sciencefiction onderhield een culturele autonomie waarbinnen zij het communisme als een gefaalde utopie zag. Ook de historicus Matthias Schwartz onderkende de dissidentie van Sovjetsciencefiction. Hij beargumenteerde dat het populaire thema van *first contact* met een buitenaardse beschaving een typische vorm was van occultistisch denken dat het materialisme van de Sovjet-Unie uitdaagde.⁴¹ De geschiedenis van de Sovjetsciencefiction vindt zijn weerslag in Lems werk in het feit dat Lem in zijn vroege carrière tegen de restricties van het socialistisch realisme aanliep. Later, in de eerste poststalinistische jaren, legde de Poolse schrijver naar eigen zeggen geen opzettelijke verbinding tussen de echte en de verbeelde wereld aan in zijn fictie, wat voor het socialistisch realisme een ondenkbare gedachte was.⁴²

Over *Solaris*

Eerst een samenvatting van het plot van *Solaris*. De psycholoog en ik-persoon Kris Kelvin komt aan in een ruimtestation in een baan om de planeet Solaris, waar even daarvoor de bemanning een hoge dosis röntgenstraling op de levende oceaan van de planeet gevuurd had. Eeuwenlang hadden wetenschappers futiele pogingen ondernomen om contact met de oceaan tot stand te brengen. Pas vlak na het bombardement ontstond er een soort van contact in de vorm van gepersonaliseerde apparities. Kris' apparitie is Rhey, zijn aan suïcide overleden ex-vrouw.

³⁸ Jevgeni Zamjatin, *We* (1921, Londen 2021), vert. Hugh Aplin, VII.

³⁹ Patrick Major, 'Future perfect? Communist science fiction in the Cold War', *Cold War History* 4:1 (2003) 71-96, aldaar 76.

⁴⁰ Major, 'Future perfect?', 92.

⁴¹ Matthias Schwartz, 'Guests from Outer Space. Occult Aspects of Soviet Science Fiction', in: Birgit Menzel, Michael Hagemeister en Bernice G.

Rosenthal (eds.), *The New Age of Russia: Occult and Esoteric Dimensions* (München/Berlijn 2012) 211-237, aldaar 234-235.

⁴² Stanisław Lem, 'Reflections on My Life', in: Franz Rottensteiner (ed.), *Microworlds. Writings on Science Fiction and Fantasy* (San Diego 1984) 1-30, aldaar 14, 27. Bijvoorbeeld Lems in 1948 geschreven boek *The Hospital of Transfiguration* mocht pas in 1955 uitgegeven worden.

Samen met de andere wetenschappers aan boord, Snow en Sartorius, zoekt Kris naar een manier om de apparities kwijt te raken. Nadat ze dichterbij de oplossing zijn gekomen door te concluderen dat de apparities bestaan uit een demonteerbaar neutrinoveld, voelt Kris zich steeds ongemakkelijker bij het plan om Rheya te vernietigen. Aanvankelijk zegt hij nog voor de wetenschap te leven, maar in de loop van het plot voelt hij steeds meer genegenheid voor de onmenselijke mens. Rheya besluit echter voor zichzelf dat ze gedemonteerd wilt worden. Zij vindt haar leven geen leven na geleerd te hebben dat de oceaan op de planeet ervoor verantwoordelijk is. Hoewel Kris niet de hoop heeft dat zijn ex-vrouw ooit nog terugkeert, besluit hij op Solaris te blijven. Aan het einde van het verhaal zegt hij: '[I] identified myself with the dumb, fluid collosus,'⁴³

Solaris gaat over het zoeken naar contact met een mensoverstijgende levensvorm, waarbij de vraag of mensen ooit hun antropomorfisme kunnen overwinnen centraal staat. Een christelijke interpretatie is daarbij snel gemaakt. Het zoeken naar een transcendentiaal contact is immers een bekende praktijk in het christendom. In *Solaris* betoogt de solaristicus Muntius zelfs dat solaristiek eerder een geloof dan een wetenschap is.⁴⁴ Het christelijke interpretatiekader levert een aantal interessante tracers van intertekstualiteit op tussen *Solaris* en de christelijke canon, bijvoorbeeld de apparities als een soort Mariaverschijningen en Rheya's keuze gedemonteerd te worden als een toespeling op Christus' passie. Voorbij dat kader wordt het interpreteren van *Solaris* ingewikkelder, wat vooral te maken heeft met het feit dat Lem koos voor een techniek van *semantic indeterminacy*.⁴⁵ Deze techniek stelde hem in staat de culturele implicaties van het beperkte menselijke bewustzijn te representeren door alle cultureel bepaalde waarheidsparadigma's betekenisloos te laten worden in de ontmoeting met een buitenaardse entiteit: '[T]he preconceptions of Earth offer no assistance in unraveling the mysteries of Solaris.'⁴⁶ Het gebruik van een ik-persoon draagt bij aan de ambiguïteit rondom Solaris, want hoewel Kris zegt zich met de oceaan te identificeren, wordt die ervaring vervormd door de menselijke taal. De mens zal altijd tegen zijn cognitieve paradoxen aanlopen bij de ontmoeting met het onmenselijke, is wat Lem probeerde te vertellen.

⁴³ Lem, *Solaris*, 213.

⁴⁴ Lem, *Solaris*, 180: 'According to Muntius, Solaristics is the space era's equivalent of religion: faith disguised as science.'

⁴⁵ Istvan Csicsery-Ronay, Jr., 'The Book is the Alien: On Certain and Uncertain Readings of Lem's "Solaris"', *Science Fiction Studies* 12:1 (1985) 6-21, aldaar 15.

⁴⁶ Lem, *Solaris*, 129.



Een kosmistische analyse

Wat ontbreekt aan de bestaande interpretaties van *Solaris*, die vooral de nadruk op de opzettelijke ambiguïteit leggen, is een kosmistische dimensie. Op het niveau van het personage van Kris is een opvallende parallel met de suprematistische kunstschilder Kazimir Malevitsj te vinden. Hoewel Malevitsj nooit een realistische schilder was, waren zijn vroegere werken ver verwijderd van de suprematistische stijl. Op het postimpressionistische *Bloemenmeisje*⁴⁷ (1903) (afbeelding 4) was bijvoorbeeld nog een bloemenmeisje duidelijk herkenbaar – een objectieve werkelijkheidsrepresentatie verafschuwd door het suprematisme. In het suprematistische manifest *The Non-Objective World* schrijft Malevitsj dat kunst in dienst van niets anders dan het gevoel meer mocht staan.⁴⁸ Een soortgelijke ontwikkeling is terug te zien bij Kris, die in de loop van het plot zijn aandacht wegneemt van de wetenschap en aan zijn gevoel voor Rheya geeft: ‘Just your being here cancels out the twelve years of my life that went into the study of Solaris, and I want to keep you,’ zegt hij tegen haar.⁴⁹ Daarmee was Kris een atypische held in een sciencefictionperiode waarin de *Soviet New Man*, een communistisch-utopisch subject dat zowel beter dan de mens was als menselijk bleef, populair was.⁵⁰ Er mag geen misverstand over bestaan dat *Solaris* zich aan de spirituele – en niet de materialistische – kant van het denken over de kosmos bevindt.

Op het plotniveau zijn de apparities de meest overtuigende aanwijzing van de doorwerking van het Russische kosmisme. De vertalers Joanna Kilmartin en Steve Cox beschouwden de apparities als een psychologisch plotinstrument. Die inkadering miskent dat de apparities ook in een filosofisch kader beschouwd kunnen worden als een kosmische spiegel van de mensheid. Dat Rheya verschijnt op het ruimtestation is niet toevallig, want de planeet identificeert haar zelfmoord als Kris’ grootste schaamte. Als naar de filosofische implicaties van haar verschijning gekeken wordt, gebeurt er iets heel anders. Rheya wordt dan een voorspelling van de mens in het eindstadium van zijn kosmische evolutie. Inderdaad is de onmenselijke mens onsterfelijk geworden, aangetoond door de scène waarin de overleden vrouw herrijst uit de dood na vloeibaar zuurstof gedronken te hebben. Significat hierbij is dat Rheya uit neutrino’s bestaat en dus in lijn met Tsiolkovski’s voorspellingen over de lichamelijke evolutie in de ruimte

⁴⁷ Kazimir Malevitsj, *Bloemenmeisje* (1903), Sint-Petersburg, *Russisch Museum*. Malevitsj zei pas later in zijn carrière dat kunst niet in dienst van religie of de staat mocht staan. Het suprematisme was een poging om weg van de objectieve werkelijkheid te geraken, zoals die in *Bloemenmeisje* nog wel opgezocht is.

⁴⁸ Malevitsj, *The Non-Objective World*, 68.

⁴⁹ Lem, *Solaris*, 152.

⁵⁰ Elana Gorn, ‘Gods Like Men: Soviet Science Fiction and the Utopian Self’, *Science Fiction Studies* 31:3 (2004) 358-377, aldaar 359.

haar oorspronkelijke lichaam verloren is.⁵¹ Bovendien valt Rheya's verschijning te plaatsen in Tsiolkovski's overtuiging dat er in het universum onsterfelijke wezens – in *Solaris* de levende oceaan – bestaan die in de levens van mensen interveniëren. Hoewel Rheya het plot van *Solaris* niet overleeft, kan er op basis van haar personage wel over een kosmistische invloed gesproken worden.

De doorwerking van het Russische kosmisme in *Solaris* vindt een argumentatieve basis in het personage van Snow. Over waarom mensen zo gefascineerd zijn met de kosmos zegt de ruimtestationbewoner:

'We don't want to conquer the cosmos, we simply want to extend the boundaries of Earth to the frontiers of the cosmos (...) We have no need of other worlds. We need mirrors.'⁵²

Snow bouwt met deze uitspraak voort op Fjodorovs filosofie. Fjodorov stelde als doel voor de mensheid het overwinnen van de hemellichamen op basis van het menselijke verstand.⁵³ Snow kent die doelstelling en weerlegt haar op basis van zijn ervaringen op Solaris. Wat hij in het ruimtestation geleerd heeft, is dat het menselijke verstand weinig uitricht bij het kraken van Solaris' mysteries. Het enige wat solaristici door de eeuwen heen gedaan hebben is het formuleren van hypothesen over de levende oceaan die meer of minder aannemelijk waren maar desondanks nooit verifieerbaar. In het licht van Snows opvatting is één voorspelling in *The Philosophy of the Common Task* bijzonder opvallend: '[Humans] will come to see that the knowledge of the Earth as a celestial body and that of celestial bodies as earths cannot remain idle knowledge...'⁵⁴ De gelijkstelling van de aarde en de hemellichamen in het citaat herinnert aan Snows uitspraak dat de mensheid zoekt naar een kosmische spiegel, waardoor niet alleen Fjodorovs echo weerklinkt in *Solaris* maar met terugwerkende kracht ook Snows echo in Fjodorov.

Ten slotte wordt er in de meeste commentaren van *Solaris* een speciale aandacht gelegd bij het einde. Nadat Rheya voorgoed verdwenen is, daalt Kris af naar de planeet voor een eenzijdige dialoog met de deïstische oceaan. De psycholoog lijkt een verstandhouding met de onmenselijke levensvorm aan te gaan, maar wat die verstandhouding betekent is voor de lezer in principe niet te bevatten. De oceaan kan namelijk niet zonder een transcendentaal bewustzijn

⁵¹ Craig McCormack, 'The Depiction of the Body in Microgravity: Projecting a Physiognomy of Space', in: Kate Hislop en Hannah Lewi (eds.), *SA-HANZ 2020 Conference: What if? What next? Speculations on History's Futures* (Perth 2020) 136-148, aldaar 138.

⁵² Lem, *Solaris*, 75.

⁵³ Fjodorov, *The Philosophy of the Common Task*, III.2.

⁵⁴ Fjodorov, *The Philosophy of the Common Task*, II.1.4.



begrepen worden. Istvan Csicsery-Ronay, wiens commentaar door Lem⁵⁵ zelf aangehaald is, schreef dat het einde bijdraagt aan de ambiguïteit van de roman. Hij beargumenteerde dat de oceaan een metafoor was die de beperkingen van het menselijke bewustzijn representeerde.⁵⁶ Maar wat betekent het einde van *Solaris* in een kosmistisch interpretatiekader? In het kosmisme is een holisme tussen de mensheid en de kosmos een centraal geloofspunt.⁵⁷ Hoewel onduidelijk is wat Kris' transcendentie precies betekent, valt de ervaring van een verstandhouding met de oceaan daarom onder wat het kosmisme zich van het transcendente bewustzijn voorstelde. Waar in de communistische staatsideologie mens en natuur als een binaire oppositie voorgesteld werden, zou het holistische samenkomen van Kris en de oceaan door de kosmisten als een noodzakelijke voorwaarde van zijn onsterfelijkheid beschouwd zijn.

Een christelijk-kosmistische *cultural echo*

Uit de kosmistische analyse van *Solaris* blijkt dat er sprake is van een subliminale samenwerking tussen Stanisław Lem en de kosmisten. De onsterfelijken die aan boord van het ruimtestation verschijnen en Snows monologen zijn belangrijke aanwijzingen dat de occultistisch-filosofische traditie in de populaire cultuur van de naoorlogse Sovjet-Unie overleefde. Het spreken over een *cultural echo* van het kosmisme is echter te eenvoudig, want een belangrijke opgerezen vraag is waar het christendom eindigt en het kosmisme begint. Over welke culturele echo spreken we bij de analyse van de spirituele invloeden in Lems sciencefiction? In haar hoofdstuk over het Russische kosmisme beschrijft Laruelle de filosofische traditie als een wetenschappelijke Bijbelexegese.⁵⁸ Kosmisme is dan de technologische implementatie van het christendom, een religie waarbij Christus' herrijzenis centraal staat. Fjodorov sprak over de waarmaking van christelijke idealen in het modernisme:

‘The great Common Task which constitutes the essence of Christianity has come to be replaced by competition in the production of trifles, which has brought conflict and war.’⁵⁹

⁵⁵ Stanisław Lem, ‘The Solaris Station’ (8 december 2002), laatst geraadpleegd op 28 december 2021 van <https://english.lem.pl/around-lem/adaptations/solaris-soderbergh/147-the-solaris-station?start=1>.

⁵⁶ Csicsery-Ronay, Jr., ‘The Book is the Alien’, 19.

⁵⁷ George M. Young, *The Russian Cosmists: The Esoteric Futurism of Nikolai Fedorov and His Followers* (Oxford 2012) 235.

⁵⁸ Laruelle, *Russian Nationalism*, 24.

⁵⁹ Fjodorov, *The Philosophy of the Common Task*, III.2.

In *The Philosophy of the Common Task* zegt Fjodorov dat de *common task* is ontstaan in het christendom en vergeten door de industrialisering. De oorsprong van de spirituele invloeden van *Solaris* ligt om die reden tussen het kosmisme en het christendom in. Op basis van Lems biografie is het aannemelijker om te zeggen dat het plot van *Solaris* een intertekstuele samenwerking met het christendom aangaat, dus eerder naar de christelijke invloeden van het kosmisme verwijst dan het kosmisme als een op zichzelf staand denksysteem.

2. ANDREJ TARKOVSKI, *SOLARIS*

Andrej Tarkovski's *Solaris* (1972) was voor een deel bedoeld als het Russische antwoord op *2001: A Space Odyssey* (1968) van de Amerikaanse regisseur Stanley Kubrick. In 1970 zei Tarkovski dat Kubricks toekomstvisie te materialistisch was en dat hij in *Solaris* probeerde 'the exoticism of technology' te vermijden.⁶⁰ Eigenlijk was de Russische filmmaker geen fan van sciencefiction, maar het verfilmen van Stanisław Lem's enorm populaire roman was een verstandige keuze nadat de Staatscommissie voor Cinematografie (Goskino) de distributie van zijn vorige film *Andrei Rublev* (1966) uitgesteld had. In *Sculpting in Time* (1985), zijn reflectie op cinema, schrijft Tarkovski over het eindresultaat: 'Unfortunately the science fiction element in *Solaris* was (...) too prominent and became a distraction.'⁶¹ Hij had *Solaris* dus nooit als een genrefilm bedoeld, maar als wat dan wel? Welke ideeën en invloeden worden door de film vertolkt? Belangrijk om hierbij te noemen is dat er in Tarkovski's eerdere werk christelijke invloeden naar voren komen. Illustratief daarvan is *Andrei Rublev*, een biografisch drama over de vijftiende-eeuwse orthodoxe icoonschilder Andrej Roeblov, wiens werk ook in *Solaris* te zien is. Tarkovski's christelijke invloeden geven aanleiding tot een vervolg van de vraag waar het christendom eindigt en het kosmisme begint in de kosmistische analyse.

De Russische filmgeschiedenis en Tarkovski

De Russische filmgeschiedenis liep ongeveer gelijk met de literatuurgeschiedenis, aangezien de staat ook in de filmindustrie een bepalende invloed had. Tolstojs roman *Aelita* werd bijvoorbeeld een jaar na zijn publicatie verfilmd, waarbij ook het plot van de film, dat begint met een ingenieur die een haast mystieke obsessie voor Mars heeft, eindigt met een door hem geleide

⁶⁰ Naum Abramov, 'Dialogue with Andrei Tarkovsky about Science-Fiction on the screen', in: John Gianvito (ed.), *Andrei Tarkovsky: Interviews* (University of Mississippi 2006) 32-37, aldaar 36.

⁶¹ Andrej Tarkovski, *Sculpting in Time* (1985, Austin 1987) 199, vert. Kitty Hunter-Blair.



proletarische revolutie op de planeet. Volgens Ruslandprofessor David Gillespie was de vooroorlogse Russische cinema revolutionair binnen het bolsjewistische kader, dat na Stalins dood enigszins wegviel.⁶² Tijdens Chroesjtsjovs *thaw* ontstond er ruimte voor de filmregisseur om zich als een op zichzelf staande *auteur* te profileren. Waar Lems *Solaris* uitkwam in de *thaw*, kwam Tarkovski's *Solaris* uit in Brezjnevs *stagnation*, de periode waarin de Russische cinema geleidelijk opnieuw onder een striktere ideologische controle kwam te staan.⁶³ De effecten van de *stagnation* zijn terug te zien in het feit dat het script van *Andrei Rublev* in de *thaw* goedgekeurd was maar de film, gefinaliseerd aan het begin van de *stagnation*, pas vijf jaar later mocht uitkomen. De periode van *stagnation* weerhield echter niet volledig de veranderingen die tijdens de *thaw* ingezet waren. Een terugkeer naar de stalinistische cultuur was voor veel geliberaliseerde filmmakers ondenkbaar geworden.

Tarkovski was in de periode van *stagnation* een van de opvallendste namen in de Russische cinema. Volgens Gillespie was Tarkovski 'Russia's greatest *auteur* director' wiens films een moreel verzet tegen de atheïstische en totalitaire staat vormden.⁶⁴ Een *auteur* wordt gedefinieerd als een individualistische regisseur die altijd in strijd was met de officiële opvatting dat de Sovjetfilmproductie een collectivistisch proces moest zijn.⁶⁵ Het script voor zijn autobiografische film *Mirror* (1975) werd ter onderbouwing van de definitie afgewezen nog voordat Tarkovski begon aan de productie van *Solaris*. Tarkovski beweerde dat Goskino's inperking van de individualiteit zijn grootste tegenstander was:

'In those arts which count their existence in tens of centuries the artist sees himself, naturally and without question, as more than narrator or interpreter: above all he is an individual who has decided to formulate for others, with complete sincerity, his truth about the world... Film-makers, on the other hand, have a feeling of being second-rate, and that is their undoing.'⁶⁶

Dat Tarkovski's opvattingen over kunst heel anders waren dan die van de Goskino was ook terug te zien in de distributie van *Solaris*. De verfilming van Lems roman was maar beperkt te zien in Rusland, ondanks het feit dat de Goskino haar internationaal presenteerde als een superieur antwoord op Kubricks *2001*.

⁶² David C. Gillespie, *Russian Cinema* (Londen 2003) 104.

⁶³ Elena Prokhorova, 'Cinema of Stagnation Late 1960s-1985', in: Rimgaila Salys (ed.), *The Russian Cinema Reader Volume Two: The Thaw to the Present* (Boston 2013) 104-113, aldaar 105.

⁶⁴ Gillespie, *Russian Cinema*, 167.

⁶⁵ Eugénie Zvonkine, 'Auteur Cinema during the Thaw and Stagnation', in: Birgit Beumers (ed.), *A Companion to Russian Cinema* (Chichester/Malden 2016) 178-201, aldaar 192.

⁶⁶ Tarkovski, *Sculpting in Time*, 99.

Tarkovski's opvattingen over het kunstenaarschap worden ook weergegeven in *Solaris*, een film 'about people lost in the Cosmos and obliged, whether they liked it or not, to take one more step up the ladder of knowledge.'⁶⁷ Door middel van het plot van *Solaris* wilde de filmregisseur vertellen dat de zoektocht naar kennis onvermijdelijk gepaard gaat met een teleurstelling in de onkenbaarheid van de waarheid, waarbij rationaliteit tekortschiet om de beperkingen van het menselijke bewustzijn te overkomen.⁶⁸ Tarkovski plaatste zich tegenover het wetenschappelijk-atheïstische wereldbeeld van de Sovjet-Unie met zijn opvatting dat kunst altijd een hoger spiritueel doel moet dienen. In *Solaris* wordt ter illustratie van Tarkovski's opvatting de noodzaak van de spirituele dimensie van het menselijke bestaan betoogd. Op het marxistische idee dat spiritualiteit een illusie was die mensen weerhield kritisch na te denken reageerde *Solaris* door de vraag te stellen wat dan geen illusie is.⁶⁹ De ene versie van de werkelijkheid bevat niet meer waarheid dan de andere en zo was ook de door de Sovjet-Unie gepropageerde werkelijkheid onvolledig. In een marxistische context liet Tarkovski zien dat spirituele bevrijding noodzakelijk is voor het creëren van resistentie tegen een dominante ideologie die de ware reden van het leven *an sich* verduistert.⁷⁰

Tarkovski's film tegenover Lems roman

De keuze voor sciencefiction moest meer vrijheid van de staatsensor opleveren, maar ondanks het feit dat zowel Lem als Tarkovski dissidente opvattingen erop nahielden, verschilde het soort dissidentie tussen hen. Waar Lem de nadruk legde op de onmogelijkheid tot het vinden van contact met een buitenaardse levensvorm, had Tarkovski meer aandacht voor de psychologische implicaties van het plot (afbeelding 5⁷¹). Als reden voor het verfilmen van Lems roman noemde Tarkovski zijn interesse in 'the profound philosophical idea of the knowability of the world, which [in the novel] is conveyed in a precise psychological conception.'⁷² Hoewel er tussen de roman en de film een aantal belangrijke gelijkenissen bestaat, bijvoorbeeld Snows monoloog

⁶⁷ Tarkovski, *Sculpting in Time*, 198.

⁶⁸ Gillespie, *Russian Cinema*, 173-174.

⁶⁹ Brook W.R. Pearson, 'The Soviet Nomad: Tarkovsky's Science Fiction War Machine', *Bulletin of Science, Technology and Society* 35:3-4 (2015) 67-75, aldaar 70.

⁷⁰ Tarkovski, *Sculpting in Time*, 232: 'It is all too easy to fall for the ['the few' that determine the historical process]; to abandon your unique vocation ostensibly in pursuit of loftier and more general goals, and in doing so to by-pass the fact that you are

betraying yourself and the life that was given to you for some purpose.'

⁷¹ Op de filmposter van Tarkovski's *Solaris* wordt meteen duidelijk waar de nadruk van de regisseur ligt. Kris houdt het levenloze lichaam van Rheya in zijn armen, waarmee de filmposter de nadruk op de psychologische dimensie van het plot legt. De film legt meer de aandacht op de 'psychological conception' dan 'philosophical idea of the knowability of the world'.

⁷² Geciteerd bij: Robert Bird, *Andrei Tarkovsky. Elements of Cinema* (Londen 2008) 175.



over wat de mens zoekt in de kosmos, vond Lem dat Tarkovski te veel aandacht voor de schaamtegevoelens van de hoofdpersoon had. De Poolse schrijver vergeleek de film daarom met Fjodor Dostojevski's *Crime and Punishment* (1866), een roman over een moordenaar die ten onder gaat aan spijt.⁷³ Lems onvrede over de filmversie van *Solaris* leidt ertoe dat de film een eigen kosmistische analyse verdient. Uit deze analyse moet blijken of het in een vroege scène zichtbare portret van Konstantin Tsiolkovski de wiskundige of de kosmist verbeeldt.

Opnieuw is het personage van Rheya⁷⁴ een belangrijk element in de analyse, hoewel ditmaal om meer dan alleen haar onsterfelijkheid. De Russische actrice Natalja Bondartsjoek speelt de rol van Rheya in vergelijking tot haar mannelijke tegenspelers erg levendig. Exemplarisch is een scène waarin Kris zijn cabine verlaat zonder Rheya, die vervolgens uit wanhoop door de deur heen breekt. Waar de wetenschappers op het ruimtestation een emotionele distantie proberen te bewaren, is de apparitie in staat overweldigd te worden door emotie. Rheya's sensitiviteit is te verklaren vanuit het perspectief van Tsiolkovski's panpsychistische overtuiging⁷⁵. De Russische wiskundige beschreef dat alle atomen een bepaalde mate van sensitiviteit bezitten en in hoogontwikkelde levensvormen sensitiever zijn.⁷⁶ De mensheid moet zichzelf dus verder ontwikkelen om een grotere sensitiviteit – en daardoor een groter geluk – te ontsluiten. Tsiolkovski's panpsychisme ging zelfs zover dat hij de dood als een antropomorfisch concept beschouwde, waaraan de onmenselijke Rheya niet hoeft te beantwoorden. Rheya's sensitiviteit wijst erop dat Tarkovski de onsterfelijke apparitie als een hoger ontwikkeld wezen beschouwt. Jaren later bevestigde Bondartsjoek een affaire met Tarkovski gehad te hebben tijdens de productie van *Solaris*, een gegeven dat past in Tarkovski's voorkeur voor de kosmistische mens.⁷⁷

De voorkeur voor de kosmistische mens vindt tevens een oorzaak in Tarkovski's kunstopvatting. In *Sculpting in Time* schrijft de Russische filmmaker:

⁷³ Igor Belov, 'Lem Vs. Tarkovsky: The Fight over Solaris', *Culture.pl*, laatst geraadpleegd op 16 december 2021 van <https://culture.pl/en/article/lem-vs-tarkovsky-the-fight-over-solaris>.

⁷⁴ In de film is de naam van het personage niet Rheya maar Hari. De verandering heeft te maken met de keuzes die gemaakt zijn bij de vertaling van Lems *Solaris*. Eigenlijk is Hari de meest oorspronkelijke naam, maar omdat deze paper begon met de roman is ervoor gekozen de namen uit Kilmartin en Cox' vertaling te blijven gebruiken.

⁷⁵ Panpsychisme is, volgens de woordenboekdefinitie van *Van Dale*, 'een wijsgerig stelsel dat behalve

aan mensen en dieren ook aan planten en dingen een bewustzijnsleven toekent.'

⁷⁶ Konstantin Tsiolkovski, 'Panpsychism, or Everything Feels', in: Boris Groys (ed.), *Russian Cosmism* (1925, Cambridge 2018) 133-155, vert. Thomas Campbell, aldaar 135.

⁷⁷ Stephen Dalton, 'Andrei Tarkovsky, Solaris and Stalker. The making of two inner-space odysseys', *British Film Institute* (2014), laatst geraadpleegd op 16 december 2021 van <https://www2.bfi.org.uk/features/tarkovsky/>.

The true artist always serves immortality, striving to immortalise the world and man within the world.⁷⁸

Ook in de filmadaptatie van *Solaris* blijft het aspect van onsterfelijkheid een belangrijke rol spelen, ook al ligt de nadruk meer op de psychologische implicaties van Rheya's terugkeer. Hoewel Tarkovski's mijmeringen over onsterfelijkheid niet per se wijzen op een *cultural echo* van het kosmisme, is er wel sprake van een intertekstualiteit met het gedicht 'Life, Life' van Arseni Tarkovski (1907-1989), de vader van de regisseur, waarin de dichter schrijft: 'I only need my immortality / For my blood to go on flowing from age to age.'⁷⁹ Hoewel Arseni pas in de jaren vijftig begon met het publiceren van gedichten, was zijn formatieve periode in de jaren twintig, de bijzondere tijd waarin mysticisme een ongegeneerde invloed op het dagelijkse leven uitoefende. De moraal van het gedicht raakt daardoor verklaarbaar aan de levensopvatting van de biokosmistische dichter Alexander Svyatogor (1889-1937) dat al het leven in de eerste plaats naar onsterfelijkheid streeft.⁸⁰ Hoewel er geen directe invloed van het kosmisme op Tarkovski's werk aangetoond kan worden, is er zo wel een indirecte connectie te leggen tussen het kosmisme en de filmversie van *Solaris*. De obsessie met onsterfelijkheid in het plot is vanuit Tarkovski's biografie dus heel anders te verklaren dan vanuit die van Lem.

Wat betreft de visuele taal van de film zijn met name de referenties aan het christendom interessant. Een belangrijke referentie is Roeblyovs *Icoon van de oudtestamentische Drieuldigheid*⁸¹ (afbeelding 6), dat in een scène te zien is waarin Snow⁸² aan Kris zijn plan vertelt om een encefalogram (een registratie van de elektrische hersenactiviteit) naar de planeet te sturen met de bedoeling de apparities te laten verdwijnen. Kris' reactie is veelzeggend: 'Nog meer flauwekul over de grootsheid van de wetenschap?' Modernisme en religie staan op een gespannen voet – en de modernistische overtuigingen delven het onderspit in het ruimtestation. Het laatste shot van de film bevat in dit perspectief een betekenisvolle allusie naar Rembrandts schilderij *De terugkeer van de verloren zoon*⁸³, een verbeelding van een scène uit een Bijbelverhaal waarin een zoon na gezondigd te hebben terugkeert bij zijn vader. Bij de terugkeer zegt

⁷⁸ Tarkovski, *Sculpting in Time*, 168.

⁷⁹ Geciteerd bij: Tarkovski, *Sculpting in Time*, 142-143.

⁸⁰ Alexander Svyatogor, 'Biocosmist Poetics', in: Boris Groys (ed.), *Russian Cosmism* (Cambridge 2018) 83-89, vert. Caroline Rees, aldaar 83.

⁸¹ Andrej Roeblyov, *Icoon van de oudtestamentische Drieuldigheid* (z.j.), Moskou, Tretyakovgallerij. Dat Tarkovski's Kris eraan dacht om een orthodox

icoon mee te nemen naar een andere planeet laat zien dat de regisseur het oneens was met het materialistische discours dat de staatspropaganda gebruikte bij het praten over de ruimtevaart.

⁸² In de film is de naam van het personage niet Snow maar Snaut.

⁸³ Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *De terugkeer van de verloren zoon* (ca. 1688), Sint-Petersburg, Hermitage.



zijn vader: '[deze zoon van mij] was verloren en is teruggevonden.'⁸⁴ Kris omarmd zijn vader bij wat zijn ouderlijk huis lijkt, totdat de camera uitzoomt om te laten zien dat hij zich op de planeet bevindt. Op Solaris vindt Kris, een verloren zoon, vergiffenis voor zijn geloof in de wetenschap. Met andere woorden ligt Tarkovski's voorstelling van transcendentie duidelijker in overeenstemming met de christelijke traditie dan die van Lem.

Welke Tsiolkovski stond op het portret?

Tarkovski's verhouding tot het kosmisme is beduidend anders dan die van Lem. Waar de laatstgenoemde buiten de Russische context opgroeide, is de Russische filmmaker via de poëzie van zijn vader op een persoonlijkere manier te verbinden aan het kosmisme in de jaren twintig. De obsessie met onsterfelijkheid heeft bij Tarkovski daardoor een achtergrond waarmee het vinden van een kosmistische *cultural echo* in zijn werk waarschijnlijk wordt. Tarkovski's individualistische kunstopvatting en antiwetenschappelijke houding zijn echter redenen om te oordelen dat er in *Solaris* weinig van het kosmistische denken overgebleven is. Daarenboven is het panpsychistische personage van Rheya moeilijk als een doorwerking van het Russische kosmisme te beschouwen, want hierbij is er sprake van hetzelfde probleem als bij het kosmisme in het algemeen. Panpsychisme had al een plaats in de presocratische filosofie en daarbij komt dat Tsiolkovski's invloeden onbekend zijn vanwege een gebrek aan voetnoten in zijn essays. Om de vraag naar welke Tsiolkovski zijn portret in het begin van de film verwees te beantwoorden moet als gevolg daarvan vastgesteld worden dat Tarkovski enerzijds de kosmist niet roemde om zijn geloof in de wetenschap en anderzijds de wiskundige niet om zijn goddeloze transcendentiebegrip. De herhaling van kosmistische *topoi* in Tarkovski's *Solaris* moet daarom teruggevoerd worden op oudere culturele denksystemen en dan met name het christendom.

In het vorige hoofdstuk werd de vraag gesteld waar het christendom eindigt en het kosmisme begint. Wat valt daarover te zeggen na de analyse van Tarkovski's interpretatie van *Solaris*? In de analyse van de *cultural echo* van het kosmisme in de naoorlogse populaire cultuur komt een beeld naar voren van het kosmisme als een modernistische interpretatie van het christendom. Op basis van haar culturele erfenis is het moeilijk om de filosofische traditie als een op zichzelf staand denksysteem te beschouwen. Vanwege het feit dat atheïsme nooit een volwaardig spiritueel alternatief werd bleef religie een belangrijke maatschappelijke rol spelen, waardoor het secularisme in de Sovjet-Unie niet een maatschappij zonder religie inhield maar

⁸⁴ Lucas 15:24.

een complexe interactie van moderniteit, wetenschap en religie.⁸⁵ Binnen deze interactie was er ook ruimte voor het kosmisme, maar omdat het een losse bundeling van veel verschillende religieuze en occultistische invloeden was is de *cultural echo* ervan slechts zachtjes te horen. Het christendom voelde in vergelijking met het kosmisme ogenschijnlijk een minder grote noodzaak bij de ruimtevaart, is een mogelijk tegenargument bij deze deelconclusie. In de VS was er echter een sterke religieuze dimensie verbonden aan het Apolloprogramma. Daar stopten de wetenschappelijke ontwikkelingen die leidden tot de eerste ruimtevaartmissies, zo concludeerde de theoloog Jacques Arnould, niet het zoeken naar God in de kosmos.⁸⁶

3. STEVEN SODERBERGH, *SOLARIS*

Het Russische kosmisme wordt gezien als een nationaal verschijnsel, wat opvallend is voor een filosofische traditie die de redding van de gehele mensheid ten doel stelt. Het nationalistische karakter ligt in het feit dat het kosmisme een van de vele uitingsvormen van het Russische messianisme was: Rusland was uitverkoren om de weg naar universele redding te leiden.⁸⁷ Desondanks wees George Young er voorzichtig op dat sommige Westerse denkers een aantal ideeën deelden met het kosmisme (zie ook afbeelding 7⁸⁸).⁸⁹ Sindsdien hebben andere auteurs een minder voorzichtige verbinding tussen het Amerikaanse en Russische denken aangelegd door ronduit te spreken over een Amerikaans kosmisme. Volgens Albert Harrison was het kosmisme een supranationaal fenomeen, omdat de oorsprong ervan ligt in een religieuze geschiedenis die niet per se Russisch is.⁹⁰ Vanaf die oorsprong hebben Rusland en de VS verschillende historische ontwikkelingen doorgemaakt, maar het kosmistische denken bleef in een gedeeld religieus kader bestaan. De Poolse cultuurwetenschapper Kornelia Boczkowska bouwde voort op Harrison's concept van Amerikaans kosmisme om aan te tonen dat er ook in de VS een sterk spiritueel element verbonden was aan de ruimtevaart. Zij beargumenteerde dat beide nationale vormen van kosmisme een narratief van universele redding incorporeerden.⁹¹ In het perspectief

⁸⁵ Victoria Smolkin-Rothrock, 'The Ticket to the Soviet Soul: Science, Religion, and the Spiritual Crisis of Late Soviet Atheism', *The Russian Review* 73:2 (2014) 171-197, aldaar 176.

⁸⁶ Jacques Arnould, *God, the Moon, and the Astronaut* (Adelaide 2016), vert. Dawn Cowlesy, 147.

⁸⁷ Laruelle, *Russian Nationalism*, 23.

⁸⁸ Robert McCall, *Opening the Space Frontier – The Next Giant Step* (1979), Houston, Johnson Space Center. McCall's compositie is nagenoeg hetzelfde als die van Berezovsky's propagandaposter van

zestien jaar eerder (afbeelding 2). In ieder geval op een oppervlakkig niveau zijn er makkelijke gelijkenissen tussen de Amerikaanse en Russische ruimtevaart te vinden.

⁸⁹ Young, *The Russian Cosmists*, 6.

⁹⁰ Harrison, 'Russian and American Cosmism', 26.

⁹¹ Kornelia Boczkowska, *The Impact of American and Russian Cosmism on the Representation of Space Exploration in 20th Century American and Soviet Space Art* (Poznań 2016) 175.



van het concept van Amerikaans kosmisme is Steven Soderberghs verfilming van *Solaris* een bijzonder interessant onderzoeksobject.

De Amerikaanse sciencefiction en het postmodernisme

In het nawoord van de Poolse vertaling van Philip K. Dicks *Ubik* (1969) velt Stanisław Lem een vernietigend oordeel over de contemporaine Amerikaanse sciencefiction:

‘The books of the ghetto assimilate themselves to one another, becoming an anonymous mass, while such surroundings thrust whatever is better downward toward the worse, so that works of differing quality meet one another halfway, as it were, in the levelling process forced upon them. [...] Just such a situation reigns in American SF, which is a domain of herd creativity.’⁹²

Volgens Lem baseerde de kwaliteitsbeoordeling van de Amerikaanse sciencefiction zich alleen op verkoopcijfers, waardoor echte literaire kwaliteit onvoldoende op waarde werd geschat. Afgezien van Lems negativiteit is de Westerse literatuurwetenschap het niet helemaal met hem oneens. De literatuurwetenschapper David Seed schreef dat de Amerikaanse sciencefiction in de Koude Oorlog gebruikmaakte van metaforen die in de cultuur bestonden.⁹³ Sciencefiction-narratieven waren een methode om belangrijke metaforen in het Koude Oorlogsdiscours te bespreken, wat inderdaad een beperking inhield van de literaire diversiteit die uit het genre voortkwam. Een Russische commentator schreef in 1962 dat de Amerikaanse sciencefiction in tegenstelling tot de Russische een pessimistischere toekomstvisie uiteenzette.⁹⁴ Door het gebrek aan een utopistische ideologie in de VS infiltreerden daar de angsten die bij de Koude Oorlog loskwamen de contemporaine sciencefiction.

Welke ideeën werden ingezet bij de antiutopische sciencefiction? Tijdens het Apollo-programma in de jaren zestig werd de Westerse literatuur in vergaande mate vormgegeven door het postmodernisme, een cultuurstroming die zich baseerde op het idee dat alle kennis cultureel bepaald is en daardoor nooit absoluut. Kubricks *2001: A Space Odyssey*, door Tarkovski ‘a lifeless schema with only pretensions to truth’ genoemd, is daar een mooi voorbeeld van.⁹⁵ Volgens de filosoof Kevin Stoehr laat Kubrick zien dat elke poging tot transcendentie een

⁹² Stanisław Lem, ‘Philip K. Dick: A Visionary among the Charlatans’, *Science Fiction Studies* 2:1 (1975) 54-67, vert. Robert Abernathy, aldaar 56.

⁹³ David Seed, *American Science Fiction and the Cold War* (Edinburgh 1999) 2.

⁹⁴ Frank H. Tucker, ‘Soviet Science Fiction: Recent Development and Outlook’, *The Russian Review* 33:2 (1974) 189-200, aldaar 193.

⁹⁵ Abramov, ‘Dialogue with Andrei Tarkovsky about Science-Fiction on the screen’, 36.

poging tot het overwinnen van de inherente menselijkheid is, want binnen het menselijke perspectief kan geen duurzame waarheid bestaan.⁹⁶ Tarkovski's bewering dat *2001* alleen 'pretensions to truth' bezit is vreemd, omdat het postmodernisme in principe elke vorm van waarheidspretentie belet. Wat verder opvallend is aan *2001* is het gebruik van Fjodoroviaanse thema's zoals de transformatie van de mens tot een onsterfelijk wezen, aangetoond door het volgende citaat uit de romanversie:

'For [the Star-Child] had left behind the time scales of his human origin; now (...) he knew his first intimations of the Eternity that yawned before him.'⁹⁷

Het overstijgen van de bekende grenzen van de menselijkheid is bij zowel *2001* als *Solaris* een belangrijk thema, ondanks het feit dat beide cultuurproducten in duidelijk verschillende contexten ontstaan zijn. De ideeën die de Amerikaanse sciencefiction representeerde konden dus min of meer toevallig een Oosters equivalent vinden.

Vanuit de geschiedenis van de Amerikaanse sciencefiction is eenvoudig een verbinding met Steven Soderbergh te leggen. *2001* heeft bijvoorbeeld volgens hemzelf een grote invloed op zijn regisseursidentiteit gehad.⁹⁸ De Amerikaanse *remake* van *Solaris* had geen overweldigend positieve ontvangst, waarvan de reactie van kunstwetenschapper Robert Bird illustratief is:

'[I]t is ironic that *Solaris*, a film about unsuccessful copies, has been the only Tarkovsky film to suffer a Hollywood remake.'⁹⁹

De vraag is echter of Soderberghs film niet eerder met *2001: A Space Odyssey* dan met *Solaris* vergeleken moet worden. In werkelijkheid liggen de films uit respectievelijk 1968 en 1972 dichter bij elkaar dan Tarkovski toegegeven zou willen hebben. Soderberghs *Solaris* was met andere woorden niet een herziening van een Russisch cultuurproduct maar iets wat binnen de

⁹⁶ Kevin L. Stoehr, '2001: A Philosophical Odyssey', in: Steven M. Sanders, *The Philosophy of Science Fiction Film* (Lexington 2008) 119-133, aldaar 121.

⁹⁷ Arthur C. Clarke, *2001: A Space Odyssey* (New York 1968) 295.

⁹⁸ Als reflectie op zijn grondige *re-edit* van *2001: A Space Odyssey* in 2015 schreef Soderbergh: '[I]'ve been watching *2001: A Space Odyssey* regularly for four decades.' Geciteerd bij: Ryan Lattanzio, 'Watch: Steven Soderbergh's 110-Minute Cut of '2001: A Space Odyssey'', *IndieWire* (14 januari 2015), laatst geraadpleegd op 22 december 2021 van

<https://www.indiewire.com/2015/01/watch-steven-soderberghs-110-minute-cut-of-2001-a-space-odyssey-189300/>. Soderberghs originele blogpost is niet meer op te halen.

⁹⁹ Bird, *Andrei Tarkovsky*, 18. Het citaat representeert de negatieve ontvangst van de Amerikaanse *remake*, ongeacht het feit dat de apparities niet per se als 'unsuccessful copies' beschouwd hoeven te worden. In Tarkovski's *Solaris* zegt Kris na de scène waarin Rheya vloeibaar zuurstof drinkt dat de apparitie eerst op het origineel leek maar nu de 'echte' Rheya geworden is.



Amerikaanse culturele grenzen ontstaan is. *Solaris* was voor Soderbergh het speelveld waarin hij een experiment over de onkenbaarheid van andere mensen kon uitvoeren, wat een verdere vernauwing van de thematiek van Lems roman tot de psychologische dimensie betekent.¹⁰⁰ In feite heeft de Amerikaanse filmmaker het sciencefictiongenre gebruikt om een liefdesverhaal te vertellen. Op geen enkel moment is er bijvoorbeeld sprake van de fictieve wetenschappelijke discipline van solaristiek, wat in Lems roman een belangrijke rol speelde. Dit alles weerhoudt echter niet een curieuze *topoi*-herhaling tussen het Russische kosmisme en het eenentwintigste-eeuwse Amerikaanse cultuurproduct.

Amerikaans Russisch kosmisme in Soderberghs *Solaris*

Stanisław Lem schreef in zijn kritiek op de Amerikaanse verfilming van zijn werk dat hij de roman niet *Solaris* had genoemd als de focus ervan op Kris' verliefdheid voor Rheya had gelegen.¹⁰¹ De roman heet *Solaris*, omdat Lems voornaamste thema de ontmoeting met een onmenselijke entiteit was. Daarom vond Lem de titel 'Love in Outer Space' toepasselijker voor Soderberghs interpretatie van zijn werk. Doordat Soderbergh van *Solaris* een liefdesverhaal maakte, heeft de regisseur voor een interessante toevoeging aan het originele verhaal gekozen. Waar het plot van de roman zich nooit op aarde afspeelt, kiest Soderbergh ervoor om de aardse liefdesgeschiedenis tussen Kris en Rheya te laten zien. Hierin weerklinkt de inhoud van een essay van Tsiolkovski, waarin de schrijver beargumenteert dat de mensheid de aarde nodig heeft 'as a support, as a base for disseminating and solidifying man's might in the solar system and its planets.'¹⁰² Tsiolkovski stelt de toekomst van het universum gelijk aan die van de aarde. Als gevolg van Soderberghs keuze om in tegenstelling tot de voorgaande interpretaties Rheya's zelfmoord te laten zien, toont de Amerikaanse filmmaker op een explicietere manier dat het historische begin van de mens in de kosmos altijd op de aarde ligt.

In de film wordt het gedicht 'And death shall have no dominion' (1943) van de romantische Britse dichter Dylan Thomas (1914-1953) ingezet als een leidmotief. Soderbergh maakte gebruik van Thomas' gedicht, want het vertelde hem de hoopvolle boodschap dat er meer is dan het wereldse. De reden voor de uitlichting van dit leidmotief is de gelijkenissen die het vertoont met Arseni Tarkovski's gedicht 'Life, Life', waarin de dichter bepleitte dat de dood

¹⁰⁰ Belinda van de Graaf, 'Solaris volgens Soderbergh', *Trouw* (27 februari 2003).

¹⁰¹ Lem, 'The Solaris Station'.

¹⁰² Konstantin Tsiolkovski, 'The Future of Earth and Mankind', in: Boris Groys (ed.), *Russian Cosmism* (1928, Cambridge 2018) 113-132, vert. Thomas Campbell, aldaar 114.

niet bestaat: ‘Reality and light exist, but neither death nor darkness.’¹⁰³ Thomas’ dichtregels ‘Though lovers be lost love shall not; And death shall have no dominion’ herinneren aan wat Arseni opschreef, waardoor er ook een andere betekenis aan het romantische gedicht gegeven kan worden.¹⁰⁴ Het gedicht gaat dan niet alleen over wat er buiten de mens ligt, maar ook over wat de mens kan worden. Als de liefde niet verloren gaat, zal de geliefde uiteindelijk ook niet verloren gaan, is wat Rheyas verschijning in Soderberghs film lijkt te zeggen. Kris leest de eerste strofe van ‘And death shall have no dominion’ voor op de achtergrond van de scène waarin Rheyas besluit suïcide te plegen, waarmee de filmmaker wil uitleggen dat de astronaut op Solaris het einde van de dood gevonden heeft.

Ook in Soderberghs interpretatie van *Solaris* zijn de onsterfelijke apparities een van de belangrijkste manieren waarop een verbinding met de kosmistische obsessie voor onsterfelijkheid te maken is. Doordat ze binnen het plot een creatie van de levende oceaan zijn, waren ze in Lems roman en Tarkovski’s film waren de apparities echter meer een voorstelling van wat de kosmistische mens zal zijn dan de echte kosmistische mens. Soderbergh brengt een interessante variatie aan in het plotinstrument. Hij koos ervoor om Snows apparitie te laten zien waar de vorige interpretaties dit uit de weg gingen. Snows apparitie is verrassend genoeg hijzelf die door hemzelf aangevallen werd, zo vertelt hij Kris: ‘I survived the first thirty seconds of this life – or whatever you wanna call it – by killing someone.’ De onsterfelijke mens vervangt de sterfelijke mens, waardoor de mens zijn eigen godheid wordt naar Christus’ voorbeeld. Volgens Fjodorov was de herrijzenis van Christus het begin en geschiedenis de continuering van het historische project tot het teweegbrengen van de wederopstanding van alle overledenen.¹⁰⁵ Snow is een continuatie van het project. Door zichzelf te doden staat hij meteen weer op uit de dood als een wezen voor wie de dood niet meer bestaat – en dus de mensheid van zijn kinderlijkheid in het kosmische evolutieproces ontdoet.

Sartorius¹⁰⁶, de wetenschapper die fel tegen de apparities is en zo het dichtstbij een antagonistisch personage komt, reageert op Snows bekentenis door voor te stellen ook zijn neutrinoveld te destabiliseren. Snow waarschuwt haar dat ze daar geen tijd voor heeft: het ruimtestation daalt af naar de planeet als gevolg van de eerdere destabilisaties. Sartorius en Kris rennen naar een ruimtecapsule om het zinkende schip te verlaten, maar Kris besluit op het laatste

¹⁰³ Geciteerd bij: Tarkovski, *Sculpting in Time*, 142-143.

¹⁰⁴ Dylan Thomas, ‘And death shall have no dominion’, *Academy of American Poets*, laatst geraadpleegd op 28 december 2012 van <https://poets.org/poem/and-death-shall-have-no-dominion>.

¹⁰⁵ Fjodorov, *The Philosophy of the Common Task*, III.2.

¹⁰⁶ In de Amerikaanse versie van *Solaris* heet het personage van Sartorius Gordon.



moment op het ruimtestation te blijven. Net als in Lems roman en Tarkovski's film blijft het hoofdpersonage op Solaris, '[persisting] in the faith that the time of cruel miracles was not past.'¹⁰⁷ De transcendentievoorstelling begint met een allusie naar Michelangelo's *De schepping van Adam*¹⁰⁸, waarbij Kris probeert de hand van een apparitie aan te raken. De apparitie, die in de allusie Gods plaats inneemt, is de zoon van Gibarian, de ruimtestationbewoner die al voor het plot begonnen was suicide pleegde. In de transcendentie komt Kris Rheya opnieuw tegen op aarde. Op zijn vraag of hij nog leeft of dood is, antwoordt zij: 'We don't have to think like that anymore.' Na *De schepping van Adam* wordt ook Kris een onsterfelijke apparitie, is wat het einde van de film lijkt te betekenen. Het overstijgen van zijn menselijkheid betekent zoveel als de evolutionaire stap naar een menselijke vorm van onsterfelijkheid.

Een supranationaal kosmisme?

Soderberghs *Solaris* heeft met het samenkomen van Kris en Rheya een optimistischer slot dan de interpretaties die in de Russische cultuur geproduceerd zijn. Stanisław Lem weet dat aan 'a concession to the stereotypes of American thinking regarding science fiction.'¹⁰⁹ De Poolse schrijver beweerde dat verhalen in de Amerikaanse sciencefiction altijd moesten eindigen in een *happy end* of een catastrofe. Ongeacht Lems mening dat het einde van Soderberghs *Solaris* de cultuur typeert waarbinnen de film ontstaan is, weerklinkt juist in dat einde de culturele echo van het Russische kosmisme het sterkst. 'We don't have to think like that anymore' is een andere manier van zeggen dat de dood niet meer is dan een antropomorfisch concept. Rheya's antwoord lijkt daardoor sterk op een citaat van Tsiolkovski:

'[Death] is one of the mind's illusions, so-called anthropomorphism or likening the environment to human life.'¹¹⁰

De conclusie van dit hoofdstuk is dat de Amerikaanse verfilming van *Solaris* bij sommige aspecten kosmistischer is dan het oorspronkelijke bronmateriaal, hoewel ook hier onduidelijk is of de kosmistische elementen in de film daadwerkelijk kosmistisch zijn. Waar bij Lem en Tarkovski de vraag was of de kosmistische elementen niet christelijk zijn, is bij Soderbergh de vraag of zij niet postmodernistisch zijn.

¹⁰⁷ Lem, *Solaris*, 214.

¹⁰⁸ Michelangelo, *De schepping van Adam* (1508-12), Vaticaanstad, Sixtijnse Kapel.

¹⁰⁹ Lem, 'The Solaris Station'. Overigens is het leuk om op te merken dat Lem in het nawoord van Philip

K. Dicks *Ubik*, waarvan de Poolse vertaling in 1972 gepubliceerd werd, ongeveer dezelfde opvatting over de Amerikaanse sciencefiction erop nahield.

¹¹⁰ Tsiolkovski, 'Panpsychism, or Everything Feels', 138.

De transcendentievoorstelling toont bijvoorbeeld opvallende gelijkenissen met die van Kubricks *2001*. Dylan Thomas' dichtregels 'Though they go mad they shall be sane, Though they sink through the sea they shall rise again' is zowel van toepassing op Kris' transcendentie als die van Dave Bowman, de protagonist van *2001*.¹¹¹ Kris zinkt met het ruimtestation in de oceaan, hopend 'that the time of cruel miracles was not past', en hervindt daarna degene op wie hij opnieuw verliefd is geworden. Dave bereikt de monoliet zonder enig idee waar het object toe dient (*mad*) en komt weg met een nieuw mensoverstijgend bewustzijn (*sane*). In de post-modernistische sciencefiction kan zelfs de dood een cultureel bepaald narratief zijn die per definitie aan twijfel onderworpen moet worden. Hoewel de Amerikaanse cultuur op een normatief niveau christelijker was dan de Russische, vindt het einde van de dood in Soderberghs *Solaris* zijn filosofische achtergrond niet in het Russische kosmisme en de christelijke lading die Fjodorov aan herrijzenis toeschreef. Mag er dan op basis van Soderberghs film over een Amerikaans kosmisme gesproken worden? Dat er in *Solaris* een herhaling van kosmistische *topoi* waar te nemen is, betekent blijkbaar nog niet dat er sprake is van een *cultural echo* van het kosmisme. Ook kosmistische *topoi* zijn immers niet monolithisch, maar bestonden meestal al langer in oudere discursieve systemen die ook in het Westen cultuurbepalend waren.

CONCLUSIE

De Hongaarse cultuuranthropoloog Peter Krasztev beargumenteerde dat het bestaan van esoterisch denken bijkomstig is in een illiberaal politiek systeem, want esoterie levert een ongecontroleerde vrijheid op.¹¹² Om dezelfde reden is er in Lems roman een vorm van spirituele dissidentie, die de mens in de weerspiegeling van de deïstische oceaan als insignificant voorstelt, terug te vinden als een verzet tegen het destijds dominante wetenschappelijk-atheïstische wereldbeeld. In de Sovjet-Unie van de jaren zestig en zeventig, een periode beduidend minder repressief dan het stalinisme, vond er op basis van het vroeg-twintigste-eeuwse occultisme een voorzichtige spirituele ontwaking plaats. Waar de biokosmistische dichter Alexander Svyatogor in 1937 ter dood werd veroordeeld voor het deelnemen aan een antisovjetbeweging, werden dissidenten tijdens de destalinisatie niet meer met de dood bedreigd. Lems ontevredenheid over de progressie van de wetenschap, die hij in *Solaris* liet zien door de solaristici hopeloos te laten falen, stond in de context van een algemene teleurstelling veroorzaakt door de contradicties

¹¹¹ Thomas, 'And death shall have no dominion'.

¹¹² Peter Krasztev, 'In the Twilight of Ideologies: Power and Esotericism in Soviet State Socialism', *Colloquia Humanistica* 8 (2019) 37-56, aldaar 52.



tussen het officiële narratief en de achterblijvende maatschappelijke realiteit. Vanwege die context is de stelling dat het kosmisme in de populaire cultuur voortleefde niet vergezocht. Dankzij het messianistische karakter was het een van de beschikbare denksystemen waarmee de teleurstelling tegengegaan kon worden. De fascinatie met de kosmos ten tijde van de lancering van *Spoetnik 1* is kortom moeilijk te verklaren vanuit alleen het materialistische discours dat in de staatspropaganda gehanteerd werd.

Hoe representeerde de naoorlogse populaire cultuur kosmistische ideeën? Een discoursanalyse vereist niet directe referenties aan het kosmisme. De methode baseert zich op een subliminale samenwerking tussen verschillende teksten binnen een cultuur. Dan nog is de overlevering van het kosmistische gedachtegoed in *Solaris* erg fragmentarisch. De onsterfelijke Rhexa gaat misschien niet dood in de menselijke betekenis ervan, maar ze houdt wel op te bestaan. Snows monoloog over wat de mens zoekt in de kosmos is eerder een reactie op Fjodorovs denken dan een nauwkeurige overname ervan. De bedenkingen bij de overlevering van kosmistische *topoi* weerhouden echter niet het feit dat ze er zijn. Een verdere problematisering bemoeilijkt het spreken over een *cultural echo* van het kosmisme op een ingrijpendere manier. De besproken *topoi* in *Solaris* zijn niet op een eenduidige manier tot het kosmisme te herleiden als gevolg van het feit dat de filosofische traditie ook een discursief systeem was. Net zoals sciencefiction een genre is waarin bepaalde combinaties van discursieve kenmerken meer of minder waarschijnlijk zijn, was het kosmisme evengoed weinig meer dan een genre die discursieve kenmerken uit verschillende spirituele tradities combineerde. Alle kosmistische *topoi* die in *Solaris* terug te vinden zijn hebben tevens een oorsprong in andere denksystemen. Daardoor kan er op basis van dit onderzoek lastig worden gesproken over een doorwerking van het kosmisme in de Russische fascinatie met de kosmos.

Volgens de historica Victoria Smolkin-Rothrock zagen de ‘gewone’ Sovjetburgers geen contradictie tussen hun geloof en de wetenschap, waardoor de successen van het ruimtevaartprogramma niet leidden tot een door de staat gehoopte vervanging van het geloof door de wetenschap.¹¹³ De *case study* die in deze paper gehanteerd werd geeft een soortgelijk beeld, want in het plot van *Solaris* komen mensen ook na hun eerste stappen in de kosmos nog in aanraking met een goddelijke entiteit. Hoewel de spirituele dimensie van de Sovjetruimtevaart misschien niet veel van een kosmistische aard had, bestond er anders dan de staatspropaganda beweerde wel degelijk een spirituele dimensie bij de ruimtevaart. De spirituele dimensie moet vooral

¹¹³ Smolkin-Rothrock, ‘Cosmic Enlightenment’, 187.

worden gevonden in de denksystemen die aan het kosmisme vooraf gingen, is wat uit dit onderzoek volgt. Het hoofdstuk over de Amerikaanse *remake* van *Solaris* ondersteunt deze conclusie. Dat uit de analyse van Soderberghs film blijkt dat in de Westerse cultuur kosmistische ideeën tot het postmodernisme te herleiden zijn, laat zien hoe ongrijpbaar de *cultural echo* van het kosmisme is in de geschiedenis van spiritualiteit. De planeet *Solaris* ligt dus niet in het Russische kosmisme, maar in een langere spirituele geschiedenis die op zichzelf ook aanleiding gaf tot het ontstaan van het kosmisme. En in de Russische geschiedenis voor de twintigste eeuw was het christendom net als in het Westen eeuwenlang de meeste toonaangevende spirituele traditie.

Tot slot nog een discussiepunt aangaande de omvang van het onderzoek. De Russische literatuurwetenschapper Anastasia Gacheva beargumenteerde dat Ivan Efremovs sciencefictionroman *The Andromeda Nebula* (1957) de kosmistische toekomstvisie verbeeldt: ‘*The Andromeda Nebula* [draws] the collective efforts of mankind seeking (...) to master distant worlds, to fill the universe with life and consciousness.’¹¹⁴ In de manier waarop Gacheva de roman samenvat is er ontegenzeggelijk sprake van een kosmistische *cultural echo*. Dat Efremovs werk buiten de omvang van dit onderzoek is gevallen, wijst op een belangrijke bedenking bij de conclusie van deze paper. Op basis van een *case study* als die van *Solaris* zijn er lastig generaliserende uitspraken te maken over het voortleven van het kosmisme in de naoorlogse populaire cultuur als geheel. Vervolgonderzoek zal dus een groter bronnencorpus bij de discoursanalyse moeten betrekken. Hiermee zal tegelijkertijd een licht worden geworpen op welke betekenis het kosmisme had in het Rusland tijdens Tsiolkovski’s werkzame leven, doordat de culturele erfenis van de filosofische traditie in staat is te verhelderen hoe zij aan de maatschappelijke context vormgaf.

¹¹⁴ Anastasia G. Gacheva, ‘The Image of the Future in the Philosophical and Artistic Versions of Russian

Cosmism’, *Transcultural Studies* 15 (2019) 160-177, aldaar 167.



BIBLIOGRAFIE

Primaire bronnen

- Abramov, N., 'Dialogue with Andrei Tarkovsky about Science-Fiction on the screen', in: J. Gianvito (ed.), *Andrei Tarkovsky: Interviews* (University of Mississippi 2006) 32-37.
- Berezovsky, B., *Glorie van de ruimtehelden – glorie van het Sovjetvolk!* (1963), Moskou, *Herdenkingsmuseum van ruimtevaarttechnologie*.
- Chekrygin, V.N., *Compositie naar het thema 'Opstanding van de doden'* (1920), Amsterdam, *Stedelijk museum*.
- Clarke, A.C., *2001: A Space Odyssey* (New York 1968).
- Fjodorov, N.F., *The Philosophy of the Common Task* (Alma-Ata 1906).
- Graaf, B. van de, 'Solaris volgens Soderbergh', *Trouw* (27 februari 2003).
- Lattanzio, R., 'Watch: Steven Soderbergh's 110-Minute Cut of '2001: A Space Odyssey'', *IndieWire* (14 januari 2015), laatst geraadpleegd op 22 december 2021 van <https://www.indiewire.com/2015/01/watch-steven-soderberghs-110-minute-cut-of-2001-a-space-odyssey-189300/>.
- Lem, S., 'Philip K. Dick: A Visionary among the Charlatans', *Science Fiction Studies* 2:1 (1975) 54-67, vert. R. Abernathy.
- Lem, S., 'Reflections on My Life', in: F. Rottensteiner (ed.), *Microworlds. Writings on Science Fiction and Fantasy* (San Diego 1984) 1-30.
- Lem, S., *Solaris* (1961, Londen 2016), vert. J. Kilmartin en S. Cox.
- Lem, S., 'The Solaris Station' (8 december 2002), laatst geraadpleegd op 28 december 2021 van <https://english.lem.pl/around-lem/adaptations/solaris-soderbergh/147-the-solaris-station?start=1>.
- Lucas 15:24.
- Malevitsj, K., *Bloemenmeisje* (1903), Sint-Petersburg, *Russisch Museum*.
- Malevitsj, K., *Suprematisme* (1915), Sint-Petersburg, *Russisch Museum*.
- Malevitsj, K., *The Non-Objective World* (1927, Chicago 1959), vert. H. Dearstyne.
- McCall, R., *Opening the Space Frontier – The Next Giant Step* (1979), Houston, *Johnson Space Center*.
- Michelangelo, *De schepping van Adam* (1508-12), Vaticaanstad, *Sixtijnse Kapel*.
- Rijn. R.H. van, *De terugkeer van de verloren zoon* (ca. 1688), Sint-Petersburg, *Hermitage*.

- Roeblov, A., *Icoon van de oudtestamentische Drievuldigheid* (z.j.), Moskou, Tretyakovgallerij.
- Soderbergh, S. (reg.), *Solaris* (Lightstorm Entertainment 2002).
- Svyatogor, A., 'Biocosmist Poetics', in: Boris Groys (ed.), *Russian Cosmism* (Cambridge 2018) 83-89, vert. C. Rees.
- Tarkovski, A., *Sculpting in Time* (1985, Austin 1987), vert. K. Hunter-Blair.
- Tarkovski, A. (reg.), *Solaris* (Mosfilm 1972).
- Thomas, D., 'And death shall have no dominion', *Academy of American Poets*, laatst geraadpleegd op 28 december 2012 van <https://poets.org/poem/and-death-shall-have-no-dominion>.
- Tsiolkovski, K., 'Panpsychism, or Everything Feels', in: B. Groys (ed.), *Russian Cosmism* (1925, Cambridge 2018) 133-155, vert. T. Campbell.
- Tsiolkovski, K., 'The Future of Earth and Mankind', in: B. Groys (ed.), *Russian Cosmism* (1928, Cambridge 2018) 113-132.
- Tucker, F.H., 'Soviet Science Fiction: Recent Development and Outlook', *The Russian Review* 33:2 (1974) 189-200.
- Zamjatin, J., *We* (1921, Londen 2021), vert. H. Aplin.

Secundaire literatuur

- Andrews, J.T., 'In Search of a Red Cosmos: Space Exploration, Popular Culture, and Soviet Society', in: S.J. Dick en R.D. Launius (eds.), *Societal Impact of Spaceflight* (Washington 2007) 41-52.
- Andrews, J.T., *Red Cosmos: K.E. Tsiolkovskii, Grandfather of Soviet Rocketry* (College Station 2009).
- Arnould, J., *God, the Moon, and the Astronaut* (Adelaide 2016), vert. D. Cowlsey.
- Barry, W.P., *The Missile Design Bureaux and Soviet Piloted Space Policy: 1953-1974* (Oxford 1995).
- Belov, I., 'Lem Vs. Tarkovsky: The Fight over Solaris', *Culture.pl*, laatst geraadpleegd op 16 december 2021 van <https://culture.pl/en/article/lem-vs-tarkovsky-the-fight-over-solaris>.
- Bernstein, A., *The Future of Immortality. Remaking Life and Death in Contemporary Russia* (Princeton 2019).
- Beyen, M., *De taal van de geschiedenis. Hoe historici lezen en schrijven* (Leuven 2019).
- Bird, R., *Andrei Tarkovsky. Elements of Cinema* (Londen 2008).



- Bjork, J., 'Piety by the Numbers: Social Science and Polish Debates About Secularization in the 1960s and 1970s', in: P. Betts en S.A. Smith (eds.), *Science, Religion and Communism in Cold War Europe* (Londen 2016) 35-54.
- Boczkowska, K., *The Impact of American and Russian Cosmism on the Representation of Space Exploration in 20th Century American and Soviet Space Art* (Poznań 2016).
- Christie, I., 'Down to Earth: *Aelita* Relocated', in: ibid. en R. Taylor (eds.), *Inside the Film Factory: New Approaches to Russian and Soviet Cinema* (Londen 1991) 81-102.
- Csicsery-Ronay, Jr., I., 'The Book is the Alien: On Certain and Uncertain Readings of Lem's "Solaris"', *Science Fiction Studies* 12:1 (1985) 6-21.
- Dalton, S., 'Andrei Tarkovsky, *Solaris* and *Stalker*. The making of two inner-space odysseys', *British Film Institute* (2014), laatst geraadpleegd op 16 december 2021 van <https://www2.bfi.org.uk/features/tarkovsky/>.
- Field, B.S., *The Scent of the Future: Manned Space Travel and the Soviet Union* (Garmisch-Partenkirchen 1981).
- Gacheva, A.G., 'The Image of the Future in the Philosophical and Artistic Versions of Russian Cosmism', *Transcultural Studies* 15 (2019) 160-177.
- Gillespie D.C., *Russian Cinema* (Londen 2003).
- Gomel, E., 'Gods Like Men: Soviet Science Fiction and the Utopian Self', *Science Fiction Studies* 31:3 (2004) 358-377.
- Groys, B., 'Introduction: Russian Cosmism and the Technology of Immortality', in: ibid. (ed.), *Russian Cosmism* (Cambridge 2018) 1-16.
- Hagemeister, M., 'Konstantin Tsiolkovskii and the Occult Roots of Soviet Space Travel', in: ibid., B. Menzel, en B.G. Rosenthal (eds.), *The New Age of Russia: Occult and Esoteric Dimensions* (München/Berlijn 2012) 135-149.
- Hagemeister, M., 'Russian Cosmism in the 1920s and Today', in: B.G. Rosenthal (ed.), *The occult in Russian and Soviet culture* (New York 1997) 185-201.
- Harrison, A.A., 'Russian and American Cosmism: Religion, National Psyche, and Spaceflight', *Astropolitics* 11:1-2 (2013) 25-44.
- Krasztev, P., 'In the Twilight of Ideologies: Power and Esotericism in Soviet State Socialism', *Colloquia Humanistica* 8 (2019) 37-56.
- Laruelle, M., *Russian Nationalism. Imaginaries, Doctrines, and Political Battlefields* (Londen 2018).

- Luehrmann, S., 'Was Soviet Society Secular? Undoing Equations between Communism and Religion', in: T.T.T. Ngo en J.B. Quijada (eds.), *Atheist secularism and its discontents: a comparative study of religion and communism in Eurasia* (Londen 2015) 134-151.
- Major, P., 'Future perfect? Communist science fiction in the Cold War', *Cold War History* 4:1 (2003) 71-96.
- McCormack, C., 'The Depiction of the Body in Microgravity: Projecting a Physiognomy of Space', in: K. Hislop en H. Lewi (eds.), *SAHANZ 2020 Conference: What if? What next? Speculations on History's Futures* (Perth 2020) 136-148.
- Nudelman, R., 'Soviet Science Fiction and the Ideology of Soviet Society', *Science Fiction Studies* 16:1 (1989) 38-66.
- Pearlman, E., 'The Resurgence of Russian Cosmism', *PAJ: A Journal of Performance and Art* 41:2 (2019) 85-92.
- Pearson, B.W.R., 'The Soviet Nomad: Tarkovsky's Science Fiction War Machine', *Bulletin of Science, Technology and Society* 35:3-4 (2015) 67-75.
- Prokhorova, E., 'Cinema of Stagnation Late 1960s-1985', in: R. Salys (ed.), *The Russian Cinema Reader Volume Two: The Thaw to the Present* (Boston 2013) 104-113.
- Reid, J., 'Novels', in: M. Dobson en B. Ziemann (eds.), *Reading Primary Sources. The Interpretation of Texts from Nineteenth- and Twentieth-Century History* (Londen/New York 2009) 159-174.
- Richards, J., 'Film and Television: the moving image', in: S. Barber en C.M. Peniston-Bird (eds.), *History Beyond the Text. A Student's Guide to Approaching Alternative Sources* (Londen/New York 2009) 72-88.
- Rogatchevski, A., 'Space Exploration in Russian and Western Popular Culture. Wishful Thinking, Conspiracy Theories and Other Related Issues', in: E. Maurer, J. Richers, M. Rütters en C. Scheide (eds.), *Soviet Space Culture. Cosmic Enthusiasm in Socialist Societies* (Basingstoke 2011) 251-265.
- Schwartz, M., 'Guests from Outer Space. Occult Aspects of Soviet Science Fiction', in: B. Menzel, M. Hagemeister en B. G. Rosenthal (eds.), *The New Age of Russia: Occult and Esoteric Dimensions* (München/Berlijn 2012) 211-237.
- Seed, D., *American Science Fiction and the Cold War* (Edinburgh 1999).
- Shatskikh, A., 'The Cosmos and the Canvas: Malevich at Tate Modern', *Tate Etc.* 31 (2014), vert. M. Schwartz.
- Siddiqi, A.A., 'Imagining the Cosmos: Utopians, Mystics, and the Popular Culture of Space-flight in Revolutionary Russia', *Osiris* 23:1 (2008) 260-288.



- Siddiqi, A.A., 'Tsiolkovskii and the Invention of 'Russian Cosmism': Science, Mysticism, and the Conquest of Nature at the Birth of Soviet Space Exploration', in: P. Betts en S.A. Smith (eds.), *Science, Religion and Communism in Cold War Europe* (Londen 2016) 127-156.
- Smolkin-Rothrock, V., 'Cosmic Enlightenment: Scientific Atheism and the Soviet Conquest of Space', in: J.T. Andrews en A.A. Siddiqi (eds.), *Into the Cosmos: Space Exploration and Soviet Culture* (Pittsburgh 2011) 159-194.
- Smolkin-Rothrock, V., 'The Ticket to the Soviet Soul: Science, Religion, and the Spiritual Crisis of Late Soviet Atheism', *The Russian Review* 73:2 (2014) 171-197.
- Stoehr, K.L., '2001: A Philosophical Odyssey', in: S.M. Sanders, *The Philosophy of Science Fiction Film* (Lexington 2008) 119-133.
- Young, G.M., 'Federov's Transformations of the Occult', in: B.G. Rosenthal (ed.), *The occult in Russian and Soviet culture* (New York 1997) 171-184.
- Young, G.M., *The Russian Cosmists: The Esoteric Futurism of Nikolai Fedorov and His Followers* (Oxford 2012).
- Zvonkine, E., 'Auteur Cinema during the Thaw and Stagnation', in: B. Beumers (ed.), *A Companion to Russian Cinema* (Chichester/Malden 2016) 178-201.

Sinds het Russische kosmisme zijn intrede deed in de Westerse literatuur bestaat er een debat over hoe groot het aandeel ervan moet zijn in de verklaring voor de Russische fascinatie met de kosmos. Het Russische kosmisme was een vroeg-twintigste-eeuwse filosofische traditie die zich bezighield met het bewerkstelligen van het einde van de dood door middel van technologische ontwikkelingen. De occultistische invloeden van het kosmisme maakten de filosofische traditie onverenigbaar met het wetenschappelijk-atheïstische wereldbeeld van de Sovjet-Unie. Ze lijkt daarom vergeten te zijn ten tijde van de lancering van de *Spoetnik 1* in 1957. In de historiografie bestaat echter de opvatting dat kosmistische ideeën in de naoorlogse populaire cultuur bleven bestaan (*cultural echo*) en zo invloed uitoefenden op het contemporaine denken over de kosmos. In deze paper wordt geprobeerd de *cultural echo* van het kosmisme te traceren in Stanisław Lems *Solaris* (1961) en de Russische en Amerikaanse verfilmingen ervan. Hoewel er kosmistische *topoi* in de roman en de interpretaties te traceren zijn, lijkt de inspiratie van *Solaris* verder terug te gaan op christelijke idealen die ook het Russische kosmisme geïnspireerd hebben. Deze conclusie verkleint het aandeel van het kosmisme in de verklaring voor de Russische fascinatie met de kosmos, want het suggereert dat de spirituele dimensie van de Sovjetruimtevaart in een langere geschiedenis gevonden moet worden.

MARTIJN VAN REEMST is een vierdejaars Geschiedenisstudent die in de loop van zijn opleiding een interesse voor het communisme in de twintigste-eeuwse cultuurgeschiedenis ontwikkeld heeft. Op een paradoxale wijze heeft hij buiten zijn Geschiedenisopleiding een interesse voor sciencefiction, waardoor het onderwerp van het bachelorwerkstuk vrij natuurlijk kwam. Het schrijven van SOLARIS IN HET RUSSISCHE KOSMISME was dan ook – om maar een *Star Trek*-episodetitel te citeren – *the best of both worlds*. De paper over de doorwerking van een aantal vroeg-twintigste-eeuwse Russische filosofen werkt bovendien door in zijn vervolgstudie, de master Filosofie van de geschiedenis.