

# Utopiens mulighed

- En analyse af utopiens udvikling i Viktor Pelevins  
forfatterskab, med særligt fokus på romanen *Generation P*

<b>ENGLISH SUMMARY</b>	<b>1</b>
<b>INDLEDNING</b>	<b>4</b>
<b>PELEVIN OG UTOPIEN</b>	<b>8</b>
<b>UTOPI: EN KORTLÆGNING AF BEGREBET</b>	<b>12</b>
<b>DEN POLITISKE UTOPI</b>	<b>13</b>
UTOPI OG IDEOLOGI	13
UTOPIENS SEKULARISERING	18
<b>DEN LITTERÆRE UTOPI</b>	<b>25</b>
UTOPIEN OG DENS SPEJLING	25
<b>UTOPIISKE STEDER</b>	<b>32</b>
STEDER, DER IKKE ER STEDER	32
UTOPIENS "UDENFOR"	38
<b>UTOPIENS ATLAS</b>	<b>40</b>
<b>UTOPIEN I VIKTOR PELEVINS FORFATTERSKAB</b>	<b>43</b>
<b>AFHOPPEREN</b>	<b>44</b>
<b>FLYGTNINGEN</b>	<b>53</b>
<b>METAFYSIKEREN</b>	<b>58</b>
<b>UTOPIENS UMULIGHED</b>	<b>62</b>
<b>DET DIGITALISEREDE MENNESKE</b>	<b>66</b>
KAPITALEN OG MYTEN	70
MIGRATION OG METAMORFOSER	78
INDIVID OG KOLLEKTIV	84
<b>KONKLUSION: UTOPIENS MULIGHED</b>	<b>90</b>
<b>BIBLIOGRAFI</b>	<b>97</b>
<b>SKØNLITTERATUR</b>	<b>97</b>
<b>TEORI OG KRITIK</b>	<b>100</b>

## English Summary

**The possibility of utopia:** An analysis of the development of utopia in Viktor Pelevin's work with specific focus on the novel *Generation P*.

Russian author Viktor Pelevin tries to present a new kind of utopian thinking in Russian society. Utopianism is developed throughout his works and culminates in the novel *Generation "П"* from 1998 (*Generation P*).<sup>1</sup> The utopianism Pelevin articulates is based on communal visions and restores an imagination that has been suppressed in Russian society since the revolution. Pelevin's use of utopia is very different from the utopianism that characterized the former Soviet Union. Communism changed the concept of utopia by making utopian desire an argument for totalitarian power instead of a liberating source of inspiration in society as it had been for centuries. This misuse of utopia has complicated utopian thinking, which is why utopianism today must be articulated on different terms than before.

This thesis investigates the development of utopia in Pelevin's work, focusing on the two short-novels from 1992 *Жёлтая стрела* (*The Yellow Arrow*) and *Омон Ра* (*Omon Ra*), and the two novels *Чанаяв и Пустота* from 1996 (*Tjapayev and Emptiness*)<sup>2</sup> and *Generation P*. As my analysis demonstrates, utopianism is present in the first three works, but not viably articulated until *Generation P*.

An analysis of the development of utopianism in Pelevin's fiction necessitates a thorough definition of the term utopia. Therefore the first part of this thesis is a theoretical discussion of the historical development and different understandings of the concept. The meaning of utopia is threefold: it can be understood as a political concept, a literary genre and as the negation of spatiality – a non-place. Thus, the first part of the thesis is divided into three discussions that each function as theoretical points of departure for the analytical part of the thesis.

---

<sup>1</sup> Translated into English with the title: *Homo Zapiens*.

<sup>2</sup> Translated into English with the titles: *The Yellow Arrow*, *Omon Ra* and *The Clay Machine-Gun*.

Utopia was originally conceived as non-realistic, imaginary and idealistic. But the totalitarian states of the 20th Century believed that the perfect society was within reach and therefore tried to implement utopia in reality. This way of handling the utopian ideal is a sign of reliance on technology, progress and on mankind's ability to control history. As we know, the consequences of the totalitarian attempts at realizing utopia were catastrophic. In this first discussion in the theoretical part of the thesis, I include Paul Ricoeur's theory on ideology and utopia, Theodor Adorno's critique of modernity and Michael Hardt and Antonio Negri's attempt to articulate a neo-Marxist ideal for globalized society.

The second theoretical discussion is concerned with the literary genre utopia and its counterpart, dystopia. Both genres are present in Pelevin's works as forces pulling the fiction in two different directions. Focusing on the Russian literary tradition, I try to characterize these two genres as literary manifestations of different ideas about utopia's role in society.

After the generic discussion, a definition of utopia's spatial manifestation in architecture and literature follows. Applying Bakhtin's concept of the *chronotope*, I define a specific utopian *chronotope* that serves to describe the construction of space in Pelevin's works. Like the literary utopia the spatial concept of utopia reflects the way utopia functions in society in general. The very idea of representing utopia spatially is a result of the attempt to make utopia come true in actual reality. It is a way of picturing the future in the present through spatiality. This is the kind of utopia that Pelevin's works try to deconstruct.

In analysing *The Yellow Arrow*, *Omon Ra* and *Tjapaev and Emptiness*, I explain how utopianism is never fully developed in the fiction because it is only defined as liberation of the individual from totalitarian society. In these three works, the hero is trapped in a utopian space where totalitarian power rules. Striving to transcend these kinds of spaces he realizes that escape is either impossible or less liberating than he initially thought.

In the novel *Generation P*, the hero experiences something different. He is also initially trapped but manages to escape by transcending empirical reality. He enters a digital version of reality, where a new kind of utopianism proves possible. In *Generation P*, liberation not only concerns the individual but the community, which is why *Generation P*

succeeds in describing a viable utopian possibility that is never achieved in the three earlier works.

Pelevin's utopianism resembles the utopian impulse in Hardt and Negri's *Empire* and it differs from the totalitarian misuse of utopia because Pelevin never tries to dictate how utopia should be realized, but manages to leave the utopian fantasy in a different sphere than reality. In this sphere, it can exist as imagination instead of as a specific state of society that must be reached. The thesis concludes that Pelevin's *Generation P* presents a new way of using utopia as societal visions that belong to imagination, but at the same time have renewed relevance as sources of inspiration for society's actual development.

# Indledning

И я надеюсь – мы победим. Больше: я уверен – мы победим. Потому что разум должен победить.<sup>3</sup>

Det sejrssikre udsagn stammer fra Jevgenij Zamjatin (1884-1937) roman *Мы* (*Vi*, 1920-21).<sup>4</sup> Romanens hovedperson har fået bortopereret sin sjæl og har til gengæld fået en ukuelig tiltro til fornuftens og rationalitetens sejr i verden. *Vi* portrætterer en verden, hvor den utopiske forestilling om et rationelt og effektivt samfund er blevet realiseret. Men udviklingen har taget overhånd, og den utopiske drøm er blevet til et dystopisk mareridt.

Utopien er et håb om, at en bedre verden er mulig. Derfor har utopien sit udspring blandt de fattige, de udstødte og de uretfærdigt behandlede. Men traditionelt har utopien samtidig været urealistisk, umulig og virkelighedsfjern – lige indtil det 20. århundredes rædsler i form af Holocaust og de totalitære staters terror. De var nemlig konsekvenser af radikale forsøg på at *realisere* forestillinger om en bedre verden, på at gøre utopier virkelige. Hitler og Lenin havde det tilfælles, at de appellerede til samfundets fattigste og dårligst stillede – de som havde grund til at håbe på en bedre verden. Utopien havde traditionelt været inspiration til modstand, men kom i den totalitære udformning til at fungere som et argument for magtudøvelse. Den blev på den måde spaltet i to modsatrettede funktioner: som henholdsvis frigørende og undertrykkende.

Dette speciale beskæftiger sig med russiske Viktor Pelevins (1962-) forfatterskab set i lyset af utopiens meget forskellige betydninger og komplekse udviklingshistorie. Vores samtid karakteriseres ofte som post-utopisk, idet mange, som for eksempel den amerikanske litteraturteoretiker Fredric Jameson, mener, at det er umuligt at tænke utopisk i dag. Utopiens postulerede umulighed skyldes, at jorden er blevet delt i en rig og

---

<sup>3</sup>Jevgenij Zamjatin, *Мы*, 346. (Og jeg håber, at vi sejrer. Mere end det: jeg er sikker på, at vi sejrer. Fordi fornuften vil sejre.) Når andet ikke er anført, er alle oversættelser fra russisk i specialet mine egne. Værker på russisk, engelsk og tysk citeres på originalsprog.

<sup>4</sup> Alle russiske værkstitler angives første gang på russisk med en oversættelse af titlen i parentes. Efterfølgende angives de oversatte titler i brødteksten og de russiske i noterne med henvisninger til de russiske værker. Oversættelserne af titlerne er mine egne. Efter alle titler på skønlitterære værker angiver jeg i en note, om værket er blevet oversat til dansk eller engelsk. Jevgenij Zamjatin's *Мы* er oversat til dansk: *Vi*.

en fattig del. Den rige del har ikke behov for at ønske en bedre verden, og den fattige del har på den anden side mistet troen på, at en bedre verden er mulig.<sup>5</sup>

Den post-utopiske situation har specielt fundet rodfæste i det postsovjetiske Rusland, hvor utopien nok mere end noget andet sted spillede fallit med Sovjetunionens sammenbrud.

Men, som min læsning af Viktor Pelevins værker tydeliggør, er utopisk tænkning i høj grad mulig i dag, og mere end det: den er også nødvendig på grund af dens evne til at skabe kollektive håb og visioner i samfund, som både det russiske og de vesteuropæiske, der ellers kan synes visionsløse.

Rusland udgør et unikt udgangspunkt for en analyse af såvel den post-utopiske tilstand som af utopiens mulighedsfelt. Landet er overgået til en kapitalistisk samfundsform på halvandet årti – en udvikling som de vestlige lande har haft århundreder til at gennemføre. Den accelererede udviklingsproces privilegerer Rusland som udgangspunkt for et analytisk blik på den kapitalistiske verdensorden, fordi den muliggør sammenligninger og kontrasteringer til et diametralt anderledes system end det kapitalistiske. Den form for analyse har Viktor Pelevins forfatterskab været en af de mest markante eksponenter for.

Pelevin debuterede med novellesamlingen *Синий фонарь* (Den blå lanterne)<sup>6</sup> i 1991, hvilket betyder, at hans forfatterskab – ganske sigende – har samme alder som det postsovjetiske Rusland, der spiller en stor rolle i alle hans værker.

Nutidens Rusland er også et oplagt udgangspunkt for at analysere den gamle samfundsorden, som var et resultat af forsøget på at realisere den kommunistiske utopi. I årtier har russiske forfattere forsøgt at bearbejde den totalitære brug af utopien i magtens tjeneste, og behovet for at markere afstand til sovjetsamfundet har generelt været stort efter de mange år med undertrykkelse af litteraturens kritiske potentiale.

Fra 1934 lå den sovjetiske litteratur under for censuren, som fulgte retningslinjerne for den socialistisk realistiske genredoktrin.<sup>7</sup> Gennem sovjettiden skete en række skiftevis svækkelser og stramninger af censuren, hvilket betød, at der i visse perioder blev udgivet mere kritisk og eksperimenterende litteratur end ellers. Det var for eksempel tilfældet

---

<sup>5</sup> Fredric Jameson: "The Politics of Utopia", 35.

<sup>6</sup> Oversat til engelsk: *The Blue Lantern and Other Stories*.

<sup>7</sup> Fastlagt på den Alsovjetiske Forfatterkongres i 1934 og formuleret i overensstemmelse med forfatteren Maksim Gorkijs overvejelser over litteraturens rolle i det socialistiske samfund.

under det såkaldte *tøbrud*, som fulgte efter Stalins død i 1953 og Krustjovs forsøg på at afstalinisere samfundet. Men først med Gorbatsjovs glasnost- og perestrojkareformer i 1986 blev censuren for alvor svækket, for til sidst at blive trukket definitivt tilbage med Sovjets sammenbrud i 1991.

Siden glasnost og perestrojka har en lang række russiske forfattere været optaget af at bearbejde fortiden, og en helt markant tendens har været forsøg på at kritisere den totalitære brug af utopien. Disse forfatterskaber tilhører kategorien af russisk postmodernisme, men kan mere præcist beskrives som post-utopiske. Der er mange metoder til at kritisere og dekonstruere sovjetutopien. En af dem findes i utopiens litterære antitese: dystopien.

De russiske såvel som de vestlige dystopier har stort set alle trukket inspiration fra Jevgenij Zamjatsins *Vi*, der som det første litterære værk fremstillede en hypotaseret udgave af det kontrol- og fornuftstyrede samfund, sovjetsamfundet forsøgte at blive. I senere dystopier som Vladimir Voinovitjs (1932-) *Москва 2042* (Moskva 2042, 1986)<sup>8</sup> og Vladimir Makanins (1937-) *Лаз* (Passagen, 1991)<sup>9</sup> fremstilles en lignende mareridtsudgave af sovjetsamfundet, mens dystopier som Ljudmila Petrusjevskajas (1938-) *Новые Робинзоны* (Den nye Robinson-familie, 1989) og Tatjana Tolstajas (1951-) *Кис-кис* (Kis-kis, 2000)<sup>10</sup> henlægger handlingen til et postapokalyptisk samfund, hvor utopien har spillet fallit. Dystopien udgør én måde at behandle utopiens overdrev på. Den fokuserer oftest på rationaliteten som menneskets fjende og som den faktor, der muliggør kontrolsamfundet.

En anden strategi til dekonstruktion af sovjetutopien findes hos de såkaldte *Sots-art* kunstnere, hvis mest berømte litterære repræsentant er Vladimir Sorokin.<sup>11</sup> *Sots-art* genbruger i parodisk øjemed blandt andet den totalitære kunsts skabeloner – kombineret med chokerende og provokerende elementer. Sorokin kaldes Ruslands svar på Markis de Sade,<sup>12</sup> fordi de fleste af hans romaner foregår i sadistiske, sodomistiske og perverterede universer, hvor sex, vold og død bliver udpenslet gennem den socialistiske realismes klichesprog. Sorokin afmonterer sovjetutopien ved at parodiere dens kunstneriske udtryk,

---

<sup>8</sup> Oversat til engelsk: *Moscow 2042*.

<sup>9</sup> Oversat til engelsk: *Escape Hatch*.

<sup>10</sup> Oversat til engelsk: *The Slynx*.

<sup>11</sup> Udover Sorokin benytter forfatteren Dmitri Prigov og billedkunstnerne Ilja Kabakov, Vitalij Komar og Aleksandr Melamid sig også af *Sots-art* metoden. *Sots-art* er en forkortelse af *Sotsialitjeskij-art* (Socialistisk kunst) og spiller blandt andet på navnet for metodens amerikanske pendant: *Pop-art*.

<sup>12</sup> Se Loa Brix, "Historiens filter", 40.

og det gør hans strategi til et af de mest kvalificerede og konsekvente bud på en dekonstruktion af utopien. Et eksempel på Sorokins provokerende strategi er romanen *Лысые Чайи* (Lyseblåt fedt, 1999), som bl.a. beskriver et samleje mellem Stalin og Krustjov.<sup>13</sup>

I de nævnte værker og forfatterskaber ses en tydelig tendens i retning af et opgør med utopiens totalitære stemme, som den fik udtryk gennem sovjetstyret. Men med overgangen fra det 20. til det 21. århundrede må det være nødvendigt at undersøge fremtiden i lige så høj grad som fortiden. Det er ikke kun relevant at bearbejde den fortidige misbrug af utopien, det har i lang tid også været tiltrængt at undersøge utopiens samtidige eksistensbetingelser. Ruslands nære fortid er traumatisk, men nutiden er bestemt heller ikke problemfri, idet landet skal vænne sig til en ny form for samfundsstruktur med en ny form for magt, der er underlagt kapitalistiske hensyn. Den nye magt er ganske vist ikke nær så totalitær, men den kan virke lige så undertrykkende på individet som den kommunistiske.

De nye samfundsproblemer og spørgsmålet om, hvordan utopien kan formuleres i dag, udgør en udfordring, som er blevet taget op af Viktor Pelevin, der ligeledes kan siges at tilhøre den post-utopiske generation. Pelevins fiktion forsøger – samtidig med at den afmonterer sovjetutopien – at indkredse utopiens muligheder i den sene sovjettid og tiden efter Sovjetunionens kollaps.

Pelevins værker mødes med stor interesse ikke kun i Rusland men også i Vesteuropa og USA. Som mange andre russiske forfattere er han optaget af den russiske historie, men hans værker beskæftiger sig også med den kapitalistiske samfundsform, som russerne i dag deler med størstedelen af verden. Forfatterskabets succes kan således delvist begrundes med, at det er ligeså optaget af globale som nationale forhold og af fortiden såvel som fremtiden.

---

<sup>13</sup> Denne roman har bl.a. ført til demonstrationer og sagsanlæg mod Sorokin.



## Pelevin og utopien

Pelevins værker placerer sig midt mellem intellektuel og elitær litteratur på den ene side, og masse- og populærlitteratur på den anden. De er alle en blanding af alverdens forskellige diskurser: fra filosofi og buddhistisk verdensanskuelse over reklamestrategier og popkultur til kybernetik og computerteknologi.<sup>14</sup>

Forfatterskabets fællestræk med populærlitteratur og dets popularitet blandt unge læsere har betydet, at mange kritikere har taget imod det med skepsis. Mange finder Pelevins værker alt for legesyge og uvedkommende. I 1995 skrev N.N. Shneidman for eksempel:

[...] the artificiality of his plot construction, and the disparity between form and content, diminish the effect of his intended message. One wonders whether Pelevin will in the future diversify his artistic interests. His limited language skills and his reliance on melodramatic devices, such as surprise and shock, restrict the quality of his art.<sup>15</sup>

Andre har beskyldt Pelevin for eskapisme og bebrejdet ham for at skrive virkelighedsfjern fiktion i en tid, hvor Ruslands virkelighed er særdeles påtrængende.<sup>16</sup> Rusland befinder sig ganske vist også i en krisesituation på grund af faktorer som fattigdom, magtskyge oligarker, problemer med mafiaen, krigen i Tjetjenien og en præsident, der hele tiden får mere og mere magt.

Jeg mener imidlertid ikke, det giver mening at anklage Pelevin for eskapisme, og jeg mener heller ikke, Shneidman har ret i sin kritik. Som jeg vil demonstrere i dette speciale, behandler Pelevins forfatterskab i høj grad den situation, Rusland og for så vidt resten af verden aktuelt befinder sig i. Tilgangen er blot gennemført sarkastisk, og de problemer, Pelevin tager op, er ikke kun de konkrete realpolitiske forhold, men også spørgsmål af mere overordnet filosofisk karakter.

---

<sup>14</sup> Se Joseph Mozur, "Viktor Pelevin: Post-sovism, Buddhism, & Pulp Fiction", 8.

<sup>15</sup> N.N. Shneidman, *Russian Literature, 1988-1994, The End of an Era*, 168.

<sup>16</sup> Joseph Mozur, "Viktor Pelevin: Post-sovism, Buddhism, & Pulp Fiction", 4.

Centralt i Pelevins forfatterskab står spørgsmålet om, hvordan man kan opbygge et utopisk mulighedsfelt i en post-utopisk tid. I tilknytning dertil er også spørgsmålet om, hvordan forholdet mellem det kollektive hensyn og den personlige realisering i utopien bør være. Traditionelt set er utopien nemlig ikke i harmoni med den form for individualitetsdyrkelse, som kendetegner det russiske såvel som det globale samfund i dag. Utopien kræver snarere en kollektiv formulering, som kan synes specielt problematisk i et post-kommunistisk samfund, hvor kollektivitet har fået en negativ klang.

Størstedelen af Pelevins værker er centreret omkring en ung mand, som modnes i takt med, at han langsomt får indblik i, hvordan verden omkring ham hænger sammen. De samfund, værkerne beskriver, baserer sig alle på løgne og illusioner, som hovedpersonen efterfølgende forsøger at transcendere eller flygte fra. De løgnagtige konstruktioner, som hovedpersonerne ønsker at træde ud af, er mislykkede utopier – resultater af kollektive forestillinger om det fælles bedste, som er forsøgt realiseret. I forbindelse med sit opgør med utopien i hovedværket *After the Future* skriver den russiske kulturteoretiker Mikhail Epstein, at:

[Utopianism] limits itself to the assurance of one unchanging and absolutely “correct” picture of the future. Utopianism is suicide of the imagination: even as it summons masses of people to remake the world, it turns them into gravediggers of their own future.<sup>17</sup>

Når utopien definerer en kollektiv fremtid, er den et farligt redskab, fordi den derved underkender individuelle ønsker. Det betyder dog ikke, at den kollektive utopi er umulig, den må blot formuleres på andre præmisser, hvilket Pelevin forsøger at gøre.

I sine værker genopbygger Pelevin en fiktiv udgave af den ”forestillingsevne”, som den tidligere kollektive utopi har aflivet, og hans protagonister formår at generhverve den individualitet og personlige integritet, som utopisamfundet før havde frataget dem. Som analyserne i specialet vil demonstrere, udgør individualiseringsprocessen målet i en række af de tidligere værker, mens den overordnet set kun fungerer som en mellemregning i

---

<sup>17</sup> Mikhail Epstein, *After the Future*, 317. Værket består af tekster som oprindeligt er skrevet på enten russisk eller engelsk, hvoraf nogle har været udgivet i anden sammenhæng. Så selvom nogle af teksterne er oversat fra russisk, eksisterer der ikke en russisk udgave af værket. Derfor citerer jeg kun *After the Future* på engelsk.

forfatterskabet, der bevæger sig mod et andet stadie, hvor kollektiviteten igen danner grundlag for muligheder i stedet for begrænsninger. Det er min tese, at forfatterskabet bevæger sig mod en ny formulering af den kollektive utopi, som er markant forskellig fra den kommunistiske. Denne udvikling, mener jeg, kulminerer i romanen *Generation "П"* (Generation P) fra 1998.<sup>18</sup>

I min læsning af denne udvikling i forfatterskabet vil jeg ud over *Generation P* lægge vægt på kortromanerne *Жёлтая стрела* (Den gule pil, 1992) og *Омон Ра* (Omon Ra, 1992) samt romanen *Чанаяв и Пустота* (Tjapajev og Tomhed, 1996).<sup>19</sup> Pelevin har skrevet flere værker både før og siden disse fire, men da de udgør de klareste eksempler på udviklingen af utopibegrebet, er det dem, jeg vil fokusere på.

En læsning af de fire værker rejser en række spørgsmål om utopiens rolle i fiktionen. De mest centrale spørgsmål drejer sig om utopiens politiske rolle som en kollektiv forestillingskraft, dens funktion som en litterær genre, værkerne kan placere sig i forhold til, samt dens manifestation i rumlige konstruktioner. Selvom udviklingen i Pelevins forfatterskab delvist belyser spørgsmålene, er det også nødvendigt at perspektivere og nuancere fortolkningen af utopiens mange ansigter gennem en indledende teoretisk diskussion.

Specialet inddeles derfor i to dele, hvoraf den første fungerer som en teoretisk og begrebshistorisk platform for den næste, som består af analyser af de fire værker. Teoridiskussionen er inddelt efter de tre nævnte problemfelter, som er centrale i Pelevins forfatterskab: ”den politiske utopi”, ”den litterære utopi” samt ”den rumlige utopi”.<sup>20</sup>

Den ændring af utopiens samfundsmæssige funktion, som fulgte med det 20. århundredes totalitarisme, fungerer som et gennemgående emne i såvel den teoretiske som den analytiske del af specialet. Brugen af utopien i magtens tjeneste medførte ændringer i opfattelsen af utopi i den politiske, den litterære såvel som den rumlige betydning: den politiske utopi ændrede karakter fra at være frigørende til at være undertrykkende, den litterære utopi fik en antitese i form af dystopien, og den rumlige forståelse af utopien ændrede sig på den måde, at den kom til at konnotere fremmedgørelse, undertrykkelse og

---

<sup>18</sup> Oversat til dansk med titlen *Babylon – Generation P*.

<sup>19</sup> Jeg bruger betegnelsen kortroman som oversættelse af den russiske genrebetegnelse ”повесть” (povjest). *Жёлтая стрела*, *Омон Ра* og *Чанаяв и Пустота* er alle oversat til engelsk med titlerne: *The Yellow Arrow*, *Omon Ra* og *The Clay Machine-Gun/Buddhas Little Finger*.

<sup>20</sup> Utopiens rumlige konnotationer hænger sammen med ordets betydning på græsk: ”u-topos” – ”ikke-sted”.

klaustrofobi i stedet for frihed, lykke og harmoni. I 1920'erne var Zamjatin's *Vi* en reaktion på disse forandringer, men selv i dag spiller de en central rolle i litteraturen, hvilket Pelevins forfatterskab udgør et oplagt eksempel på. Ikke desto mindre adskiller mit fokus på utopi-temaet sig fra hidtidige læsninger af Pelevins værker, hvorfor jeg vil lægge vægt på at motivere dette valg af tilgangsvinkel.

Pelevins forfatterskab benytter sig ikke kun af utopiens historiske betydninger. Værkerne formår også at perspektivere utopibegrebet, idet de giver det en ny udformning og en ny motivation, som er i overensstemmelse med samtidens behov for visioner og kollektive håb. På den måde kaster analyserne af Pelevins værker også lys tilbage på teorien om utopibegrebet og tilføjer den en række nye dimensioner.

Den tese, der danner grundlag for min tilgang til analyserne er, at de fire udvalgte værker skaber rum for en udvikling i forfatterskabet frem mod en ny formulering af den kollektive utopi. Tesen baseres på en antagelse af, at Pelevins værker ikke kun er banale, legesyge, postmoderne eskapismer, men tværtimod eksempler på vedkommende analyse og kritik af utopiens muligheder både i fortiden og i nutiden.

## Utopi: en kortlægning af begrebet

I én betydning af ordet er utopi en politisk og filosofisk forestilling om det perfekte samfund og dermed en parallel eller begrebspartner til *ideologi*. Denne måde at forstå utopien på vil i det følgende blive præsenteret gennem en indledende diskussion af den franske filosof Paul Ricoeurs skelnen mellem utopi og ideologi. Derefter følger en beskrivelse af utopien i dens såkaldte teknologiske variant, som var aktuel i sovjettiden. Den teknologiske utopi knytter sig til en fremskridtsoptimisme, der har en stærk modpol i Max Horkheimer og Theodor Adornos modernitetskritik, som vil blive inddraget i diskussionen som et eksempel på den fremskridtspessimistiske tendens i det 20. århundrede. Som en sidste vinkel på utopiens politiske rolle optræder Michael Hardt og Antonio Negris neo-marxistiske værk *Empire* i gennemgangen, eftersom det repræsenterer en ny form for fremskridtsoptimisme *på trods af* pessimismen, samtidig med at det præsenterer en ny måde at tænke utopien på i forhold til det eksisterende samfund.

Utopi udgør også en litterær genre, som har en antitese i form af dystopien. Denne forståelse af begrebet vil blive præsenteret gennem en diskussion af de to genrers indbyrdes forhold i litteraturhistorien – i særdeleshed den russiske og sovjetiske litteraturhistorie. Derudover vil jeg også diskutere disse genreforskelle i forhold til slavisten Edith Clowes begreb ”meta-utopi”.

Og sidst er utopi en rumlig betegnelse, eller rettere betegnelsen for noget, der ikke kan karakteriseres som et rum, men som er rummets benægtelse: et ikke-sted. Denne betydning spiller en rolle indenfor arkitekturen, litteraturen samt filosofien. Efter en beskrivelse af utopiens arkitektoniske realiseringer i Rusland og Sovjetunionen vil litteraturens muligheder for at skabe lignende arkitektoniske eller rumlige realiseringer blive diskuteret. Til det formål vil jeg inddrage Mikhail Bakhtins begreb om kronotopen, som udgør en oplagt model for, hvordan fremtiden kan integreres rumligt i nutiden. Sidst vil jeg vende tilbage til Hardt og Negris *Empire* for at diskutere, hvorvidt utopien i dag kan gestalte sig som et rumligt ”udenfor” i forhold til samfundet.

Det følgende bliver en kortlægning af utopibegrebets forståelsesnuancer og udvikling. I den forbindelse vil den første diskussion af utopiens politiske og samfundsmæssige betydning fungere som en forudsætning for de to følgende diskussioner

og begrebsudredninger af henholdsvis den litterære og den rumlige utopi. Denne rækkefølge skyldes, at jeg betragter utopiens litterære og rumlige udformninger som medier for reaktioner på de forudgående samfundsmæssige ændringer.

## Den politiske utopi

### Utopi og ideologi

Det 20. århundredes politiske begivenheder har haft betydning for forståelsen og anvendelsen af begrebet utopi. De totalitære forsøg på at realisere henholdsvis kommunismen og fascismen medførte en redefinering af utopien, så den nu ikke kun var ensbetydende med en urealistisk forestilling om den perfekte verden, men også blev forstået som en realiserbar samfundsform. Det har forskudt dens forhold til begrebet ideologi, som tidligere var alene om at håndtere de realiserbare forestillinger om det gode samfund.

Ideologi og utopi har haft skiftende indbyrdes relationer gennem historien. Det hænger også sammen med en række transformationer af begrebet ideologi. I slutningen af det 20. århundrede er ideologierne blevet opfattet som døde, idet de ekstreme ideologier i form af kommunismen og fascismen har spillet fallit og har efterladt størstedelen af verden med en opfattelse af, at menneskehedens bedste består i en gylden middelvej: en passende blanding af liberalisme og socialisme.

Ideologi var oprindeligt en betegnelse for videnskaben om idéer, men har siden 1800-tallet været ensbetydende med de sammenhængende samfunds- og verdensopfattelser, som vi kender i dag i form af for eksempel liberalisme, socialisme og kommunisme. Med Karl Marx' ideologikritik ændrede ordet karakter og fik en negativ klang, idet ideologi blev forstået som *falske* forestillinger om den bedste indretning af samfundet, forestillinger som de herskende klasser kunne bruge som redskab til undertrykkelse.<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> Se bl.a. Paul Ricoeur, *Lectures on Ideology and Utopia*, 1-6.

Denne begrebsudvikling ligger til grund for en række forskellige undersøgelser af forholdet mellem utopi og ideologi. De mest grundige af disse er nok Karl Mannheims *Ideologie und Utopie* (1929) og siden Paul Ricoeurs forelæsningsrække *Lectures on Ideology and Utopia* (1975).<sup>22</sup>

Paul Ricoeur betragter helt grundlæggende utopi og ideologi som to sider af det, han kalder den sociale og kulturelle forestillingsevne. Men selvom han behandler ideologi og utopi som to sidestillede kræfter i samfundet, gør Ricoeur også selv opmærksom på, at de to begreber er essentielt forskellige. Hvor ideologi først og fremmest kan karakteriseres som en filosofisk term, er utopi først og fremmest en litterær genre. Derudover er der den åbenlyse forskel, at utopier har afsendere, mens enkeltpersoner sjældent vil stå ved en ideologi. Ideologi tilhører altid ”de andre”.<sup>23</sup>

Gennem historien var en af ideologiens funktioner at være en legitimering af autoritet. Denne opfattelse ligger i forlængelse af den marxistiske tolkning af begrebet og vedrører den magthavende ideologi i et samfund. Mens ideologien på denne måde kan legitimere en eksisterende samfundsstruktur, kan utopien udfordre den. Utopien har nemlig en evne til at evaluere og kritisere det eksisterende ved at opstille et ideelt samfund som modbillede. Ricoeur forklarer modsætningsforholdet mellem de to sider af den sociale forestillingsevne på følgende måde:

On the one hand, imagination may function to preserve an order. In this case the function of the imagination is to stage a process of identification that mirrors the order. Imagination has the appearance here of a picture. On the other hand, though, imagination may have a disruptive function; it may work as a breakthrough. Its image in this case is productive, an imagining of something else, the elsewhere. In each of these roles, ideology represents the first kind of imagination. It has a function of preservation, of conservation. Utopia, in contrast, represents the second kind of imagination; it is always the glance from nowhere.<sup>24</sup>

---

<sup>22</sup> Paul Ricoeurs forelæsninger blev holdt på University of Chicago på engelsk. Forelæsningerne gennemgår begreberne ideologi og utopi hos en række forskellige teoretikere, såsom Karl Mannheim, Karl Marx, Jürgen Habermas, Clifford Geertz m.fl.

<sup>23</sup> Paul Ricoeur, *Lectures on Ideology and Utopia*, 269.

<sup>24</sup> Paul Ricoeur, *Lectures on Ideology and Utopia*, 266. Denne opfattelse af forholdet mellem ideologi og utopi henter Ricoeur delvist fra Mannheim, som mente, at utopien altid har en splintrende effekt på samfundet, mens ideologien altid er en legitimering af det eksisterende. Selvom Ricoeur erklærer sig

Ser man utopien i denne kontekst, er det nødvendigt at tænke den som en bred betegnelse for forestillinger om et perfekt samfund, der står i opposition til det eksisterende. Utopien behøver derfor ikke være knyttet til socialismen, hvilket ellers ofte antages, blandt andet fordi nogle af de største utopister, som Comte de Saint-Simon (1760-1823) og Charles Fourier (1772-1837) skrev socialistiske utopier.<sup>25</sup>

Ifølge Ricoeur eksisterer der således en spænding mellem ideologi og utopi, som er med til at udvikle og ”skabe” verden. Hvor utopien i denne sammenhæng skal forstås som repræsentant for revolutionære kræfter i samfundet, er ideologien konservativ, idet den står for at fastholde den til enhver tid eksisterende orden. Utopien har på grund af dens drift mod at ændre samfundet karakter af ”tomt sted”, hvorfra vi kan betragte os selv og vores samfund.<sup>26</sup> I sammenligning med den ikke-realiserede utopi, kan det eksisterende samfund tvinges til at røbe sine fejl. Utopien kan på den måde være et redskab til diagnosticering af samfundets problemer, samtidig med at den repræsenterer samfundets revolutionære strømninger, hvilket gør den til en uundværlig drivkraft i udviklingen: ”We cannot imagine [...] a society without utopia, because this would be a society without goals.”<sup>27</sup>

Både utopi og ideologi har ifølge Ricoeur en destruktiv virkning på samfundet, hvis de står alene. Uden en utopisk impuls i samfundet er ideologien truende, fordi den fastholder de eksisterende strukturer og forhindrer udvikling, og uden ideologien i et samfund vil utopiens revolutionære egenskaber forvandle sig til konstant destruktion. De to impulser i samfundet holder således hinanden i skak og indgår derved i en frugtbar dialektik.

For at argumentere for den frugtbare spænding mellem ideologi og utopi er det nødvendigt for Ricoeur at tænke dem adskilte. Han gør ganske vist rede for, hvordan de udgør to sider af den sociale forestillingsevne, men betonere gennem alle forelæsningserne

---

uenig med Mannheim på en række punkter, er hans forståelse af ideologi og utopi dog mere en forlængelse af Mannheims, end et brud med den. 273.

<sup>25</sup> Paul Ricoeur, *Lectures on Ideology and Utopia*, 276-280. Saint-Simons utopiske idéer kommer til udtryk i værket *Nouveau Christianisme* (1825), og Charles Fouriers mest betydningsfulde utopiske værk er *Le nouveau monde industriel et sociétaire* (1830). Se Richard C. S. Trahair, *Utopias and Utopians: A Historical Dictionary*, 353 og 139.

<sup>26</sup> Paul Ricoeur, *Lectures on Ideology and Utopia*, 15-16.

<sup>27</sup> Paul Ricoeur, *Lectures on Ideology and Utopia*, 283.



også, at der eksisterer et helt tydeligt skel imellem dem, foruden hvilket han ikke mener, nogen af dem kunne eksistere:

In a sense all ideology repeats what exists by justifying it, and so it gives a picture – a distorted picture – of what is. Utopia, on the other hand, has the fictional power of redescribing life.<sup>28</sup>

Heri mener jeg, det største problem i Ricoeurs teori om utopi og ideologi kommer til syne. Det 20. århundredes historie har om noget vist, at utopi og ideologi kan være tæt vævet ind i hinanden, således at ideologien har utopiske træk og omvendt. Ideologier kan i dag udtrykke ønsker om at ændre samfundet, mens utopier kan være et argument for at bevare det eksisterende. Fredric Jamesons refleksioner over utopiens placering i forhold til ideologien repræsenterer en oplagt modpol til Ricoeurs teori. Han skriver følgende om utopien, som han kalder “imagined resolution”:

No matter how comprehensive and trans-class or post-ideological the inventory of reality’s flaws and defects, the imagined resolution necessarily remains wedded to this or that ideological perspective.<sup>29</sup>

Jamesons synspunkt skal forstås i forlængelse af den marxistiske antagelse af, at utopi er en underkategori til ideologi, idet de begge er udtryk for “falsk bevidsthed”.<sup>30</sup> Set i dette perspektiv er utopien så indlejret i ideologien, at det er umuligt at betragte den som en modsatrettet kraft. Det er delvist også en konsekvens af, at Jameson skriver om ideologi i den moderne betydning, som indebærer, at der er mange ideologier, som konkurrerer om magten side om side i modsætning til den type ideologi, Ricoeur skriver om, som er den ene herskende verdensforklaring, der forkaster alle andre.

En af grundene til, at Ricoeur mener, utopien er markant adskilt fra ideologien, er, at han betragter utopien som en forestilling, der altid er adskilt fra virkeligheden. Deri består det andet problem i hans teori.

---

<sup>28</sup> Paul Ricoeur, *Lectures on Ideology and Utopia*, 309-310.

<sup>29</sup> Fredric Jameson, “The Politics of Utopia”, 47.

<sup>30</sup> Se blandt andet Paul Ricoeur, *Lecture on Ideology and Utopia*, 271.

No connecting point exists between the "here" of social reality and the "elsewhere" of the utopia. This disjunction allows the utopia to avoid any obligation to come to grips with the real difficulties of a given society.<sup>31</sup>

Denne antagelse kan uden problemer appliceres på utopien, som den tog sig ud før det 20. århundrede, men utopiens samfundsmæssige rolle har ændret sig mindst ligeså meget som ideologiens. Ricoeur ignorerer den potentielle fare, der ligger i utopien i og med, at den netop *er* i stand til at fralægge sig urealiserbarheden og blive et forsvar for det eksisterende, hvilket blev tydeligt efter den russiske revolution. Efter revolutionen kom magten, på overfladen, til at tilhøre de socialt dårligst stillede, og derfor smeltede deres visioner sammen med de nye magthaveres ideologi i proletariatets diktatur.<sup>32</sup> De, der stod bag revolutionen, blev selv magthavere, og derfor forsvandt selve det revolutionære element i utopien, og den blev i stedet konservativ.

Den vægtigste indvending imod Ricoeurs teori er derfor, at han ikke har blik for, hvad der sker, når ideologi og utopi smelter sammen. Denne indvending bliver blandt andet artikulert af Edith Clowes, som i *Russian Experimental Fiction* skriver, at:

In twentieth-century totalitarianism, and particularly in Nazi Germany and Stalinist Russia, ideology and utopia lost their fruitful, adversarial relationship and became one and the same in a fusion of the traditional characteristics of each. Like traditional "ideology", this new construct legitimized an existing power structure.<sup>33</sup>

Fusionen af utopi og ideologi blev en måde at legitimere magten på, og den blev et forsvar for at fastholde de samfundsstrukturer og -idealer, som var dominerende gennem hele Sovjetunionens historie. Utopien blev med sovjetmarxismen ændret fra at være revolutionær til at være den forestilling, som netop fastholdt samfundets aktuelle tilstand, og som var det vægtigste argument for *ikke* at ændre den retning, samfundet bevægede sig i: målet var jo lige netop utopien.

---

<sup>31</sup> Paul Ricoeur, *Lectures on Ideology and Utopia*, 17.

<sup>32</sup> Selvom Lenin indførte et "proletariatets diktatur", var magten trods alt primært i hænderne på folk fra middelklassen. Revolutionen gav altså kun indirekte magten til proletarerne. Ikke desto mindre forsvarede det nye styre de fattiges rettigheder, hvilket er det centrale argument i denne sammenhæng.

<sup>33</sup> Edith Clowes: *Russian Experimental Fiction*, 8.

Når denne ændring i utopiens samfundsmæssige rolle overhovedet har været mulig, hænger det sammen med en ændret forståelse af menneskets potentiale i forhold til fremskridtet. Dette nye syn på mennesket var knyttet til den modernitet, som blev enden på klassisk utopisk tænkning. Som Tobin Siebers skriver:

In short, classical utopian desire came to an end with the evident failure of modernity, and the world seemed for a time to have run out of political ideas.<sup>34</sup>

### Utopiens sekularisering

Når utopi og ideologi kunne smelte sammen i forbindelse med den russiske revolution, kan det betragtes som en konsekvens af en redefinering af begrebet utopi, så det ikke længere kun associerer til fantasi og drømmeri men i lige så høj grad til en forestilling om et stadie, samfundet *kan* udvikle sig til. Denne ændring i betydning hænger sammen med troen på fornuftens og rationalitetens sejr i verden – det vil sige troen på den teknologisering af samfundet, som moderniteten førte med sig, og som har mødt kritik blandt andet fra Theodor Adornos side. Adornos karakteristik af det moderne samfund er harsk og pessimistisk.<sup>35</sup> Den vil her blive holdt op imod Michael Hardt og Antonio Negris *Empire*, som skitserer et utopisk potentiale i det teknologiserede samfund.

Antagelsen af, at Sovjetunionen var et forsøg på at realisere utopien, er ikke uproblematisk. Man kan indvende, at utopien, som den blev forsøgt realiseret, ikke var en rigtig utopi, fordi den langt fra kunne karakteriseres som lykkelig eller fuldkommen. Derudover frasagde kommunismen sig også selv prædikatet utopi. I 1913 skrev Lenin nedladende om de tidligere socialistiske bevægelser i Europa, at de var *utopiske*:

Men den oprindelige socialisme var en *utopisk* socialisme. Den kritiserede det kapitalistiske samfund, fordømte og forbandede det, drømte om at knuse det, fantaserede om en bedre samfundsorden og søgte at overbevise de rige om det

---

<sup>34</sup> Tobin Siebers: *Heterotopia*, 22.

<sup>35</sup> Når jeg i det følgende bruger prædikatet ”moderne” refererer det til det, der knytter sig til moderniteten.

umoralske i udbytningen. [...] den utopiske socialisme kunne ikke anvise en virkelig udvej.<sup>36</sup>

For Lenin bestod det utopiske stadig i umuligheden – det urealiserbare – hvorfor prædikatet selvsagt ikke var ønskeligt for en bevægelse, der stillede krav om realisme og videnskabelighed. Fra et efterrationaliserende perspektiv *var* kommunismen dog utopisk, ikke fordi dens forestilling om den ideelle samfundsform var urealistisk, snarere fordi den netop var med til at redefinere begrebet utopi. Derudover havde beskrivelserne og udformningen af den kommunistiske samfundsform en række strukturelle lighedstræk med de tidligere utopier. Judith N. Shklar skriver om forsøgene på at realisere de kommunistiske samfundsvisioner:

[...] in addition there are the many practical projects that have flourished since the nineteenth century and that are meant not only to be happy but somewhere, in fact, to be put in place here and now. These communal enterprises are also usually referred to as utopias, even though they are quite visible. They deserve the name because they were based on visions that closely resembled the old utopias.<sup>37</sup>

I det tyvende århundrede skal en forestilling ikke nødvendigvis være urealistisk, fiktiv, uvirkelig eller et ikke-sted for at fortjene prædikatet utopi. Forskellen ligger ikke i det utopiske element, men i behandlingen af det utopiske og i forståelsen af menneskets rolle i forhold til historien. Marxismen og senere leninismen ændrede utopiens karakter ved at forbinde den med den historiske materialisme og dermed indskrive den som kulminationspunktet for en langvarig samfundsmæssig udvikling. Essensen i den historiske materialisme er troen på, at det er *mennesket* og ikke en række metafysiske principper, der er katalysator for historien.<sup>38</sup> Derfor besidder mennesket også potentialet til at realisere idealer.

Med marxismen er utopien derfor ikke længere identisk med naivt drømmeri, men derimod med en perfekt fremtid, som et samfund af rette kaliber gennem menneskelig

---

<sup>36</sup> Lenin, *Om det kommunistiske samfund*, 99. Den russiske originaludgave *О коммунистическом обществе* har ikke været mulig at skaffe i Danmark.

<sup>37</sup> Judith N. Shklar, "What is the Use of Utopia", 40.

<sup>38</sup> I forlængelse af Hegels historiefilosofi mente Marx, at mennesket er i stand til at skabe historien gennem arbejdet.

handling er i stand til at realisere. Det kommunistiske stadie, som sovjetsamfundet forsøgte at udvikle sig frem mod, var defineret som en tilstand, der ikke kunne påtvinges, og som heller ikke nødvendigvis ville opstå, men som efter alle prognoser og al sandsynlighed *kunne* opstå, når samfundet havde gennemgået det socialistiske stadie.<sup>39</sup> På den måde ændrede utopien karakter fra at være uvirkelig fiktion til at være en konkret og *måske* opnåelig fremtid.

Denne ændring i forståelsen af utopi hænger sammen med en ændring i verdensopfattelse, som er motiveret af *moderniteten*. Den moderne utopi er ikke kun en utopi, der er opnåelig, den markerer også en ”sekularisering” af den idealisme, som oprindeligt var henlagt til en metafysisk sfære. De klassiske utopier var ikke direkte religiøse beskrivelser af paradys, men de skabte trods alt en afstand mellem virkeligheden og utopien, som svarer til den afstand, der eksisterede mellem det jordiske liv og paradys. Utopien var placeret på en vertikal linie, hvormed den var fuldstændig fjernet fra den kendte verdens sfære. I modsætning hertil er den moderne utopi placeret på en horisontal linie, hvilket betyder, at den kun er historisk – og ikke metafysisk og ontologisk – adskilt fra virkeligheden. Denne placering af utopien i en konkret fremtid hænger sammen med menneskets tro på egen formåen, på udviklingen og på teknologien. I sovjetsamfundet troede man på, at jernbanedriften, elektriciteten og teknologien i det hele taget var den eneste farbare vej mod perfektioneringen af samfundet. Hvor den klassiske utopi var afhængig af et metafysisk verdensbillede, er den moderne afhængig af et teknologiseret verdensbillede.

Den italienske filosof Gianni Vattimo skriver i *The Transparent Society*, som handler om det postmoderne samfund, om utopien som en tilstand af sammenhæng mellem al væren. Denne tilstand kan følgende have enten metafysisk eller teknologisk karakter:

In ancient metaphysics – above all in Aristotle – this concatenation of all being according to the nexus of foundation is grasped only at the level of an ideal in the mind whereas in modernity it is actually made real through the operation of technology, which is thereby the realization of metaphysics.<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup> Se Lenin, *Om det kommunistiske samfund*, 132.

<sup>40</sup> Gianni Vattimo, *The Transparent Society*, 80.

Teknologien har været en realisering af den sameksistens og sammenhæng, som ellers kun tilhørte metafysikkens idealfære. Det er netop det, der kendetegner den kommunistiske utopi – troen på, at et ideal, som ligger langt fra det eksisterende samfund, kan realiseres. På den måde var den perfekte verden, som før eksisterede *over* og *udenfor* den fysiske verden blevet flyttet ud i fremtiden som en tilstand, der rent faktisk kunne realiseres. Man kan på den måde tale om utopiens adskillelse fra den metafysiske og religiøse tankesfære – utopiens ”sekularisering”.

Denne udvikling er en konsekvens af moderniteten, teknologien, logikken og hele det projekt som Theodor Adorno og Max Horkheimer kalder oplysning. Deres kritik af oplysningen og hele det værdikompleks, der er knyttet til den, udgør en oplagt perspektivering af diskussionen om utopiens integrering i ideologien og i samfundet.

Som Vattimo gør opmærksom på, indebærer teknologiseringen af utopien også en trussel om, at samfundet kan løbe løbsk og udvikle sig til det modsatte af utopiens idealiserede og lykkelige samfund. Vattimo ser således også en anti-utopisk impuls i det 20. århundredes udvikling:

[...] the rationalization of the world turns against reason and its ends of perfection and emancipation, and does so not by errors, accident, or a chance distortion, but precisely to the extent that it is more and more perfectly accomplished.<sup>41</sup>

De store verdenskrige og andre frygtelige ting, der er sket i det 20. århundrede, er på en og samme tid udtryk for fornuftens fallit og dens mest oprindelige karakteristika: dobbeltheden mellem fremskridt og regression. I *Dialektik der Aufklärung* gør Adorno og Horkheimer rede for, hvordan der i oplysningen netop altid vil være en regressiv tendens, hvordan fremskridtet altid indebærer en trussel om tilbageskridt:

Wir hegen keinen Zweifel [...], daß die Freiheit in der Gesellschaft vom aufklärenden Denken unabtrennbar ist. Jedoch glauben wir, genauso deutlich erkannt zu haben, daß der Begriff eben dieses Denkends, nicht weniger als die konkreten historischen Formen, die Institutionen der Gesellschaft, in die es verflochten ist, schon den Keim zu jenem Rückschritt enthalten, der heute

---

<sup>41</sup> Gianni Vattimo, *The Transparent Society*, 78.

überall sich ereignet. Nimmt Aufklärung die Reflexion auf dieses rückläufige Moment nicht in sich auf, so besiegelt sie ihr eigenes Schicksal.<sup>42</sup>

Bevægelsen fra den metafysiske utopi til den teknologiske hænger også sammen med civilisationens udvikling fra *mythos* til *logos*. I tanken om fremskridtets omslag i regression ligger netop også frygten for en tilbagevenden til *mythos*. Hos Adorno er myten en uundgåelig del af oplysningen. Både oplysning og myte er forsøg på at tæmme den natur, som mennesket inderst inde frygter. Begge dele er konsekvenser af menneskets frygt for det ukendte, alt det, som der ikke kan sættes begreb på, men som mennesket alligevel forsøger at eliminere ved at begrebsliggøre det.<sup>43</sup> Myten er altså i lige så høj grad som oplysningen et resultat af dette forsøg på at beherske naturen. Myten har blot ikke kunnet opfylde behovet tilstrækkeligt, hvorfor oplysningen også er et forsøg på at overvinde denne anden naturbeherskende diskurs. Ikke desto mindre er og bliver oplysningens lighedstræk – og forbundethed – med myten uomgængelige:

Wie die Mythen schon Aufklärung vollziehen, so verstrickt Aufklärung mit jedem ihrer Schritte tiefer sich in Mythologie.<sup>44</sup>

Det er denne dobbelthed mellem myte og oplysning, som udgør den største trussel mod det moderne samfund. Anden verdenskrig og Holocaust er eksempler på den katastrofe som oplysningens omslag i myte fører med sig. I *Dialektik der Aufklärung* gives der intet håb om, at denne udvikling kan ophøre: mennesket *vil* altid være drevet mod at eliminere det truende ukendte gennem oplysning, og oplysning *vil* altid slå om i regression.<sup>45</sup>

Adorno repræsenterer, delvist som en konsekvens af den tid han skriver i, altså en fremskridtspessimisme, som stiller sig i kontrast til den optimisme, der lå til grund for Sovjets forsøg på at realisere det perfekte, teknologiske samfund. For Adorno er oplysningen totalitær, idet den ikke giver plads til andre sandheder end den rationelle.

---

<sup>42</sup> Max Horkheimer og Theodor Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, 3.

<sup>43</sup> Max Horkheimer og Theodor Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, 21-22.

<sup>44</sup> Max Horkheimer og Theodor Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, 18.

<sup>45</sup> Adorno giver dog andetsteds et bud på en mere optimistisk analyse af det moderne samfund. Han gør således i *Negative Dialektik* og *Ästhetische Theorie* rede for, hvordan det kan være muligt for mennesket at blive forenet med naturen og dermed bringe oplysningens dialektik til ophør. Denne tanke er blevet betonet i den nyere reception af Adornos teori og betragtes som en utopisk tendens i forfatterskabet. Se Yvonne Sherratt, *Adornos Positive Dialectic*.

Oplysningen har ført til et *totalt bedrag af masserne*,<sup>46</sup> hvilket må siges at passe oplagt på den generelle kritik af Sovjetunionens omgang med fremskridtstanken.

Adornos kritik skal læses i relation til dens samtid i form af anden verdenskrig og jødeforfølgelserne, hvorved det pessimistiske syn på oplysningen nuanceres en anelse. Adorno fokuserer på de negative sider af oplysningen, og hans oplysningsbegreb skal derfor forstås anderledes, end det oplysningsbegreb vi opererer med i dag. Som John Pedersen skriver i *Lys forude?*, er det for eksempel problematisk entydigt at identificere menneskets behov for kontrol med verden med oplysningstiden som bevægelse:

[...] de vildspor – og de er sandelig alvorlige nok – det 20. århundrede kan opvise med hensyn til magtmisbrug, fremmedgørelse og pervertering af videnskaben, kan da ikke med nogen grad af rimelighed miskreditere 1700-tallets bestræbelser på at demokratisere datidige indsigter, at reducere vilkårligheden inden for retsplejen og i magtudøvelsen generelt, samt på at formulere basale menneskelige rettigheder.<sup>47</sup>

Adornos ”oplysning” er forskellig fra det, vi i Danmark forbinder med oplysningen i form af for eksempel videnskabelighed, demokratisering og opgøret med enevældet. Adornos begreb indbefatter i stedet en række negative impulser, som uden tvivl er forbundet med de nævnte positive sider, men som ikke nødvendigvis er identisk med dem, hvilket er vigtigt at holde for øje, hvis Adornos filosofi skal have relevans i dag.

Siden Adornos modernitetskritik har oplysningen – både i den negative og i den positive forstand – fortsat udviklet sig. Det postmoderne samfund er, i ligeså høj grad som det moderne, præget af oplysningen, som også kommer til udtryk i informationssamfundets teknologi og i det kapitalistiske system.<sup>48</sup> Adornos kritik kan derfor stadig være frugtbar, idet den gennemskuer nogle af de mest negative sider ved oplysningen som et samlet begreb.

I dag findes der dog også mere konstruktive analyser af samfundets tilstand, som ser såvel problemer som fordele ved oplysningen og den teknologiske udvikling, den har ført med sig. Michael Hardt og Antonio Negri tilbyder i deres teoretiske værk *Empire* en kritik

---

<sup>46</sup> Max Horkheimer og Theodor Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, 49.

<sup>47</sup> John Pedersen, *Lys forude?- Oplysningstanker fra Voltaire til Søren Krarup*, 140-141. John Pedersen mener ligefrem at *Oplysningens dialektik* er en misvisende titel, eftersom værket handler om magtens og ikke oplysningens dialektik. *Lys forude?- Oplysningstanker fra Voltaire til Søren Krarup*, 145.

<sup>48</sup> Se Max Horkheimer og Theodor Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, 36.



af samfundets aktuelle tilstand, som kan forstås som en videreudvikling af Adornos kritik af moderniteten:

”The legacy of modernity is a legacy of fratricidal wars, devastating ”development,” cruel ”civilization,” and previously unimagined violence.<sup>49</sup>

Men hvor Adorno har en tendens til at resignere overfor tragedien, er Hardt og Negris reaktion gennemført offensiv, idet de mener, det er nødvendigt at konfrontere grusomheden:

[...] we should insist right from the outset that this is not simply another variant of dialectical enlightenment. We are not proposing the umpteenth version of the inevitable passage through purgatory (here in the guise of the new imperial machine) in order to offer a glimmer of hope for radiant futures.<sup>50</sup>

Hardt og Negri har i modsætning til Adorno et dobbeltsidet mål, som først og fremmest består i en kritik af magten i det globaliserede verdenssamfund og dernæst et forsøg på at formulere en ny og alternativ konstruktion af magten, som tilgodeser de dårligst stillede i verden.<sup>51</sup> Den ændrede magtform skal realiseres ved, at det Hardt og Negri kalder ”The Multitude” (på dansk ”mængden”),<sup>52</sup> skal gribe til handling, tage magt over produktionsapparaterne og kræve tre forskellige rettigheder: retten til verdensborgerskab, retten til borgerløn og retten til suverænitet over eget liv. Realiseres disse tre krav, er det ifølge Hardt og Negri muligt for mængden at vende magtstrukturerne og selv tage kontrol over det kapitalistiske systems mekanismer, som før blev brugt til undertrykkelse. En sådan tilgang forekommer langt mere offensiv end Adornos, men samtidig også både virkelighedsfjern og utopisk.<sup>53</sup>

---

<sup>49</sup> Michael Hardt og Antonio Negri, *Empire*, 46.

<sup>50</sup> Michael Hardt og Antonio Negri, *Empire*, 47.

<sup>51</sup> Michael Hardt og Antonio Negri, *Empire*, 47.

<sup>52</sup> ”Mængden” er den danske betegnelse, som Karsten Wind Meyhoff anvender i sin danske oversættelse af *Empire*.

<sup>53</sup> Jesper Lohman påpeger i artiklen ”Produktion af subjektivitet – en analyse af begrebet biopolitik i *Empire*” hvordan det i *Empire* forbliver uvist om ”mængdens” potentiale overhovedet kan realiseres. Se Jesper Lohman, ”Produktion af subjektivitet – en analyse af begrebet biopolitik i *Empire*”, 87-88.

Den utopiske udvej har dog andre implikationer i dag, end den havde før – og i begyndelsen af – det 20. århundrede. Det skyldes delvist den forandring af utopiens rolle og betydning, som jeg netop har gennemgået. Jeg vil vende tilbage til Hardt og Negris utopisme senere i denne teoridiskussion og i min analyse af Viktor Pelevins *Generation P*, eftersom der er en række interessante sammenfald mellem utopiens rolle i *Empire* og i *Generation P*.

Men først vil jeg undersøge, hvilke implikationer utopiens ændring har haft på det litterære område.

## Den litterære utopi

### Utopien og dens spejling

Dikotomien mellem fremskridtsoptimisme og fremskridtspessimisme har en pendant i litteraturen i form af genrerne utopi og dystopi. Den meget markante skelnen mellem de to genrer har i høj grad været aktuel gennem sovjettiden, men er også blevet opløst i den såkaldte meta-utopi, som opstod i tiden efter glasnost og perestrojka.

Den første litterære utopi var Thomas Mores (1478-1535) renæssanceværk *Utopia* (1516).<sup>54</sup> I Utopia, som er et samfund isoleret fra omverdenen, findes privat ejendomsret ikke, ingen arbejder mere end 6 timer om dagen, og alle goder fordeles ligeligt og retfærdigt.<sup>55</sup>

More konstruerede ordet ”utopi” med en indlagt dobbeltbetydning. Den første betydning er u-topos, som kan oversættes til ”ikke-sted” (fra græsk: *topos*). Den anden betydning er eu-topos, som via forstavelsen ”eu-” associerer til betydningen ”et lykkeligt sted”.<sup>56</sup> Thomas Mores Utopia var netop et lykkeligt, paradislignende sted, som var uden for rækkevidde, uindtageligt og umuligt at realisere i virkeligheden – et lykkeligt ikke-sted.<sup>57</sup>

---

<sup>54</sup> Platons *Staten* regnes ofte for at være det første utopiske værk. Men da More opfandt begrebet utopi, som senere blev til en genrebetegnelse, vælger jeg at betragte hans *Utopia* som den første litterære utopi.

<sup>55</sup> Samfundet Utopia har en række lighedstræk med de peruvianske inkasamfund. Se Richard C. S. Trahair, *Utopias & Utopians: An Historical Dictionary*, 422.

<sup>56</sup> Tobin Siebers, *Heterotopia*, 40.

<sup>57</sup> Se Peter Thielst, *Den bedste af alle verdener*, 13.

Begge betydninger – ikke-sted og lykkeligt sted – er vigtige at have in mente i arbejdet med de litterære utopier, fordi de begge har ændret karakter med genrens udvikling.

I de klassiske utopier som Mores *Utopia* og Tommaso Campanellas (1568-1639) *Solstaden (La Città de Sole, 1602)*<sup>58</sup> eksisterer der et klart skel mellem den reelle og den perfekte verden, hvilket gentager den vertikale ordning af verden, som også adskilte den græske menneskeverden fra Olympen, det jordiske liv fra det kristne Paradis og det metafysiske ideal, som Vattimo skriver om, fra den empiriske verden.<sup>59</sup>

Men denne vertikalitet blev til en horisontalitet i takt med den samfundsmæssige ”sekularisering” af utopien, som jeg omtalte i sidste afsnit.<sup>60</sup> Modsætningen til den ”metafysiske” utopi ses tidligt eksemplificeret ved Francis Bacons (1562-1626) *New Atlantis* (1614-18),<sup>61</sup> som er et eksempel på det, man kan kalde en ”teknologisk” utopi, der prædiker fremskridt og tror på en utopi, der er opnåelig gennem menneskelig handling og derfor ligger i en konkret fremtid på en horisontal linie.<sup>62</sup> Den teknologiske utopi henter utopien ned på jorden og giver den realistiske træk, hvilket også kendetegner science fiction genren, der må betragtes som en underkategori til den teknologiske utopi.

Den teknologiske utopi har også sin helt egen russiske gren, som blandt andet har fået udtryk i Nikolaj Tjernysjevskijs (1828-1889) *Что делать?* (Hvad bør der gøres?, 1862-1863),<sup>63</sup> hvis titel ganske oplagt indsætter mennesket som den aktive katalysator for udviklingen.<sup>64</sup> Et senere eksempel på denne type utopi er Alexander Kuprins (1870-1938) *Жидкое солнце* (Flydende sol, 1913). Denne slags utopier er ligeledes litterære pendanter til

---

<sup>58</sup> Værket, som først blev udgivet i den originale italienske udgave i det 20. århundrede, handler ligesom *Utopia* om et isoleret samfund, hvor alle er lige, og hvor kollektivet sættes højere end individet. Se Richard C.S. Trahair, *Utopias & Utopians: An Historical Dictionary*, 76.

<sup>59</sup> Se Gianni Vattimo, *The Transparent Society*, 79, hvor Vattimo beskriver de klassiske utopier som metafysiske.

<sup>60</sup> Utopier kan også være regressiv i stedet for progressive, hvilket Peter Thielst blandt andet skriver om i *Den bedste af alle verdener*. Den regressiv utopi handler således om en tilbagevenden til naturen, som man finder hos for eksempel Rousseau og Thomas Hobbes. Men da jeg mener den regressiv utopi er en helt anden form for tankeeksperiment, blandt andet fordi betydningen ikke-sted mere eller mindre forsvinder, finder jeg ikke denne form for utopi relevant at behandle i en diskussion af utopien.

<sup>61</sup> Værket handler om øen Bensalem, der minder om det undergangne *Atlantis*, og som er et harmonisk samfund på et meget højt teknologisk udviklingsstrin. Richard C. S. Trahair, *Utopias & Utopians: An Historical Dictionary*, 278.

<sup>62</sup> Se Gianni Vattimo, *The Transparent Society*, 78-81.

<sup>63</sup> Oversat til engelsk: *What is to be Done?*

<sup>64</sup> Allerede i det 18. århundrede skrev russiske forfattere som Fjodor Emin, Mikhail Kheraskov og Mikhail Shcherbatov utopiske værker, men det var først med Tjernysjevskijs værk, at genren slog igennem i Rusland. Sally Dalton Brown, ”Signposting the Way to the City of Night: Recent Russian Dystopian Fiction”, 104-105.

den fremskridtsoptimisme, som er et resultat af teknologiseringen af utopien. Sally Dalton-Brown skriver om de teknologiske russiske utopier:

Technology is primarily a weapon of control, of rationality, used in the "fight against nature", to quote the socialist-realist slogan. The Russian utopia has a definitive canon of symbols expressing the conquering of nature, of chaos, and time, and the sheathing of the inherent anarchy of man within the armour of strength and reason.<sup>65</sup>

Den litterære udgave af den teknologiske utopi fik også markant betydning i sovjettiden med den officielle litteratur – den socialistiske realisme – som er en slags hybridform mellem realisme og utopi.<sup>66</sup> Den socialistiske realisme blev udnævnt som Sovjets officielle litterære genre ved den første alsovjetiske forfatterkongres i 1934. Som optakt til kongressen udsendte det "organisatoriske bureau" – inspireret af den systemvenlige forfatter Maksim Gorkijs (1868-1936) forskrifter – denne beskrivelse af den socialistiske realistiske litteratur:

Den socialistiske realisme, som er den grundlæggende metode for den sovjetiske fiktionslitteratur og litterære kritik, kræver af kunstneren en sandfærdig historisk konkret afbildning af virkeligheden i dens revolutionære udvikling. Samtidig må denne sandfærdighed og historiske konkretisme ved den kunstneriske afbildning af virkeligheden forenes med den opgave, der består i den ideologiske formning og opdragelse af det arbejdende folk i socialismens ånd.<sup>67</sup>

Selve opdragelsesmomentet bestod i fremstillingen af samfundet, som det *skulle* blive, og på den måde spillede den socialistiske realisme en stor rolle i forsøget på at gøre utopien til en opnåelig og perciperbar fremtid. Realismens funktion var at skildre det utopiske samfund med samme teknik og samme sprog, som litteraturen skildrede samtiden med. Den beskrev på den måde samtiden og fremtiden i ét – den var en form for

---

<sup>65</sup> Sally Dalton Brown, "Signposting the Way to the City of Night: Recent Russian Dystopian Fiction", 104-105.

<sup>66</sup> Se Katerina Clark: *The Soviet Novel*, 36-45.

<sup>67</sup> Eigil Steffensen, *Nyere russisk litteraturkritik*, 77. Det har ikke været muligt at skaffe den russiske udgave af teksten.

brugsanvisning for, hvordan man kunne udvikle samfundet i den rigtige retning, og på den måde forsøgte litteraturen at mindske afstanden mellem virkelighed og ideal – mellem realisme og utopi. Denne sammenblanding af utopi og realisme findes også i den sovjetiske billed- og plakatkunst, der ligesom litteraturen spillede en meget stor rolle i det sovjetiske propagandamaskineri.

Den teknologiske utopi, der er et resultat af modernitetens fremskridtsoptimisme, har en markant genremæssig modpol i form af dystopien, som er udtryk for en decideret fremskridtspessimisme, i stil med den, man finder i filosofien hos Adorno.

Ændringen i den utopiske tænkning kan ses litterært repræsenteret i værker som George Orwells (1903-1950) *1984* (1949) og Aldous Huxleys (1894-1963) *Brave New World* (1932), og i Rusland blandt andet i Andrej Platonovs (1899-1951) *Цевенгур* (Cevengur, 1920), Jevgenij Zamjatin's (1884-1937) *Vi* (1920-21), Mikhail Bulgakovs (1891-1940) *Собаке сердце* (En hunds hjerte, 1924)<sup>68</sup> og Leonid Latynins (1938-) *Гримёр и Муза* (Ansigtsmageren og musen, 1977-78),<sup>69</sup> hvor det teknologiserede samfund fremstilles i et satirisk mareridtskær, og fremskridtstroen er kammet over i mistillid og dommedagsvisioner.<sup>70</sup> Kendetegnende for dystopierne er, at de opererer med ideen om en alternativ verden udenfor den dystopiske. Det fremstilles ofte gennem en dikotomi mellem by og natur. Naturen holdes ofte skjult for de mennesker, der bor i byen, og selv når de opdager naturens eksistens, er det sjældent muligt for dem at træde ud i den.<sup>71</sup>

Dystopien kendetegnes også ved, at den ikke kun er samfundskritisk, den forholder sig ligeledes kritisk til menneskets potentiale som historiens katalysator. Med Sally Dalton-Browns ord:

The dystopian text has the aim not only of showing that utopia is a dream but also of suggesting that dreaming can be dangerous for imperfect men.<sup>72</sup>

Dystopien pointerer altså, at mennesket selv er en forhindring for, at drømmen om det perfekte samfund kan realiseres. Igen iscenesætter de litterære værker en pessimisme, som

---

<sup>68</sup> Oversat til dansk: *En hunds hjerte*.

<sup>69</sup> Oversat til engelsk: *The Face-Maker and the Muse*.

<sup>70</sup> Se Sally Dalton Brown, "Signposting the Way to the City of Night: Recent Dystopian Fiction", 105.

<sup>71</sup> Edith W. Clowes, *Russian Experimental Fiction*, 67.

<sup>72</sup> Sally Dalton Brown, "Signposting the Way to the City of Night: Recent Russian Dystopian Fiction", 106

stemmer overens med Adornos civilisationskritik, der blandt andet også er rettet mod menneskets hybris – forsøget på at kontrollere det værende, som kun kan mislykkes.

Forskellene mellem de genremæssige modpoler, utopi og dystopi, afspejler en samfundsmæssig og filosofisk modsætning mellem en tro på og en mistillid til fremskridtet og menneskets formåen. Denne opdeling giver imidlertid anledning til en temmelig rigid og unuanceret genreforståelse. I arbejdet med de litterære tekster mener jeg ikke, det er frugtbart at insistere på den fastlåste genredikotomi, eftersom de fleste dystopiske værker indeholder utopiske træk og omvendt. Et værks karakter af utopi eller dystopi hænger blandt andet sammen med den kontekst, det læses i, hvorfor det er problematisk at placere et markant skel mellem de to gener.<sup>73</sup>

Et oplagt eksempel på den flydende grænse mellem utopi og dystopi findes inden for den socialistiske realisme. Fjodor Gladkovs (1883-1958) værk *Цемент* (Cement, 1924)<sup>74</sup> er fyldt med optimisme og glæde ved fremskridtet og realiseringen af den kommunistiske utopi. *Cement* er blevet betragtet som et af mønstereksemplerne på den socialistiske realistiske genre. Ikke desto mindre indeholder romanens slutning, som burde være entydigt positiv og hylde fremskridtet, en række pessimistiske elementer. Hovedpersonen oplever blandt andet, at naturen truer ham, og romanen rundes af med dysterhed og tvivl på fremtiden.<sup>75</sup>

Som mange studier har vist, blev der i sovjettiden aldrig skrevet et decideret vellykket socialistisk realistisk værk. Det kan blandt andet betragtes som en konsekvens af ambitionen om at skrive utopisk og realistisk på én og samme tid, men det er også en konsekvens af et indlejret problem i den utopiske modus – umuligheden af at fremstille utopien realistisk.<sup>76</sup>

Det samme er tilfældet i de dystopiske værker, som ofte inddrager utopiske elementer. Zamjatin's *Vi* udgør et glimrende eksempel herpå. Handlingen foregår i en dystopisk by, der er adskilt fra naturen af en mur. Romanen indstifter ganske kort et håb om, at muren kan brydes, og at menneskene kan flygte fra byen og nå ud på den anden

---

<sup>73</sup> Se Sally Dalton Brown, "Signposting the Way to the City of Night: Recent Russian Dystopian Fiction", 106.

<sup>74</sup> Oversat til dansk med titlen *Cement*.

<sup>75</sup> Gladkov har udgivet *Cement* i to varianter, hvoraf den sidste er langt mere systemvenlig og optimistisk end den første, uden at den af den grund kommer til at fungere ideelt som et socialistisk realistisk værk.

<sup>76</sup> Katerina Clark: *The Soviet Novel*, 36-45, samt Tine Roesen, "Når fundamentet slår revner", 39.

side. Håbet bliver dog ikke indfriet, og hovedpersonen D-503 undergår en operation, der fjerner hans ”sjæl” og dermed også enhver utopisk forestilling om frigørelse og flugt. Værket er overordnet set dystopisk, men opererer alligevel med den utopiske frigørelse som en mulighed, der ganske vist forkastes igen.

Det er altså ikke nyttigt at skelne så markant imellem genrerne, som mange traditionelle genreinddelinger gør. Snarere end at placere et skel mellem utopi og dystopi, er der grund til at betragte de to genrer som uløseligt forbundne og måske ikke så forskellige endda. I forbindelse med Pelevins forfatterskab er der specielt grund til at opløse genreskellet, eftersom hans værker veksler mellem de to genrer. I den sammenhæng er det også frugtbart at inddrage et helt nyt niveau i genreproblematikken. Edith W. Clowes bidrager i sin *Russian Dystopian Fiction* med en nuancering af genrediskussionen gennem en introduktion af begrebet ”meta-utopi”.

Meta-utopier er hverken utopier eller dystopier. De er værker, der afsøger det utopiske problemfelt. De eksperimenterer med såvel utopiske som ideologiske tankekomplekser og behandler derigennem samfundets potentialer på en kritisk og analyserende måde. Ifølge Edith Clowes hører meta-utopierne specielt hjemme i den sen- og postsovjjetiske kontekst, fordi de forsøger at genoplive den sociale forestillingsevne, som det totalitære styre har undertrykt.<sup>77</sup> De mest oplagte eksempler på genren er skrevet i tiden fra 60’erne og frem til i dag, blandt dem er Julij Daniels (1925-1988) *Говорит Москва* (Moskva taler, 1961)<sup>78</sup>, Venedikt Jerofejevs (1938-1990) *Москва-Петушки* (Moskva-Petusjki, 1969)<sup>79</sup> og Vasilij Aksjonovs (1932-) *Остров Крым* (Øen Krim, 1981).<sup>80</sup>

Meta-utopierne forkaster ikke den utopiske tankegang på lige så radikal vis, som dystopien gør det:

If anti-utopian thinking and dystopian fiction have a significant pathological side, denying not only actual ”realized” utopian schemes but also the very notion of a beneficial social imagination, meta-utopian thinking takes a critical stance on the borders *among* existing systems of social values. Its object is not to discard “old”

---

<sup>77</sup> Edith W. Clowes, *Russian Experimental Fiction*, 5. Se også citat af Mikhael Epstein i ”Indledning”.

<sup>78</sup> Oversat til engelsk: *This is Moscow Speaking*.

<sup>79</sup> Oversat til dansk: *Moskva-Petusjki*.

<sup>80</sup> Oversat til engelsk: *The Island of Crimea*. Edith W. Clowes, *Russian Experimental Fiction*, 12.

valuative systems, but to juxtapose them, and thus to make possible the emergence of other, more adequate forms of social imagination.<sup>81</sup>

Og senere:

In short, meta-utopian writing has a much more complex and ambiguous view of utopia than its dystopian counterparts.<sup>82</sup>

Meta-utopierne giver sig ikke hen til hverken lovprisning eller nedgørelse af fremskridtet eller utopien, men er i stedet med til at opløse den skarpe skelnen mellem utopi og dystopi, idet de giver rum for såvel utopisk som dystopisk refleksion i sidestillingen af forskellige værdisystemer. Clowes behandler kun værker skrevet i tiden fra glasnost og frem til Sovjets sammenbrud, hvorfor Pelevin og den generation af forfattere, han tilhører, ikke bliver omtalt i hendes *Russian Experimental Fiction*. Men Pelevins siktninger har, som jeg vil argumentere for senere i specialet, en række træk tilfælles med meta-utopierne.

Ud over at Pelevins værker afprøver forskellige værdikomplekser og forskellige former for utopisk tænkning, har nogle af dem også den legende men opdragende tone tilfælles med meta-utopierne:

What distinguishes meta-utopias from other alternative writing is their dual character as both “didactic” and “ludic” art.<sup>83</sup>

Som jeg vil vende tilbage til i analyserne har visse af Pelevins værker, samtidig med at de er postmodernistisk legende, en tendens til allegorisk fremstilling, som gør det opdragende eller illustrative element meget tydeligt. Som et led i den allegoriske fremstillingsmåde optræder der i Pelevins værker en række rum, der symboliserer de utopiske samfund, som bliver karikeret og kritiseret gennem fiktionen. Disse rum er utopier på mere end en måde. For det første repræsenterer de alle en realisering af en bestemt type samfundsvision, og for det andet fungerer de som en slags ikke-stedligt rum i teksten. Hvordan et konkret

---

<sup>81</sup> Edith W. Clowes, *Russian Experimental Fiction*, 9.

<sup>82</sup> Edith W. Clowes, *Russian Experimental Fiction*, 10.

<sup>83</sup> Edith W. Clowes, *Russian Experimental Fiction*, 10.



sted kan være en negering af stedlighed, vil jeg forsøge at forklare i den følgende undersøgelse af utopiske steder.

## Utopiske steder

### Steder, der ikke er steder

Utopiens betydning af ikke-sted har stor relevans for dens rumlige udformning. Utopien skal i rumlig sammenhæng forstås som sted og ikke-sted på en og samme tid. I litteraturen, og i særdeleshed i Pelevins værker, fungerer de rumlige utopier som repræsentationer af både rumlige og tidslige forhold. En stedlig utopi er karakteriseret ved – gennem de rumlige forudsætninger – at formidle en tidsforståelse, som også er knyttet til den samfundsmæssige forståelse af utopi. Denne konstruktion kan forklares og nuanceres ud fra Mikhail Bakhtins teori om kronotopen.

Utopiens medbetydning af ikke-sted har specielle konnotationer i russisk sammenhæng – faktisk skal ikke-sted her forstås som noget meget virkeligt og netop stedligt i empirisk forstand. I Rusland findes der nemlig en lang tradition for at konstruere utopier fysisk og arkitektonisk, hvilket har haft stor indflydelse på de litterære fremstillinger af utopien.

Det mest storslåede eksempel er Peter den Stores konstruktion af Skt. Petersborg – den europæiske by i Rusland – som er bygget ovenpå en ellers ubeboelig sump. Fundamentet for byen er et af de mest uindtagelige steder, man kan forestille sig – et ikke-sted i den betydning, at det ikke burde kunne bebos. Den østtyske filosof Boris Groys skriver om den utopiske by, Skt. Petersborg:

En mere solid undergrund ville uden tvivl have forført russerne til forskellige former for jordbunden hjemstavnsideologi. Situationen er en helt anden, når ethvert forsøg på at få ordentlig fodfæste blot resulterer i, at man synker dybere

ned i sumpen. Her bliver mennesket stillet over for valget om enten at overleve *utopisk* eller også at gå til grunde, *topisk*, hjemstavns- og jordbundet.<sup>84</sup>

Sumpen viste sig altså at blive fundament for realiseringen af Peter den Stores drøm om et europæisk Rusland. I tilfældet Skt. Petersborg er begge betydninger af ordet utopi – ikke-sted og lykkeligt sted – centrale. Det eneste tænkelige fundament for realiseringen af Zarens drøm var selvfølgelig et fuldstændig ubeboeligt ikke-sted. Handlingen med at forvandle ikke-sted til sted har stor symbolsk værdi og er blevet gentaget igen og igen gennem russisk historie som en måde at manifestere magt på.

Sovjet-arkitekturen er et andet eksempel på, hvordan realiseringen af utopien er tæt forbundet med den symbolske manifestation af magt. De voldsomme funktionalistiske bygningsværker, som Stalin lod bygge i Moskva, er i den grad fremmedgørende, uindtagelige og utopiske. De fungerer som passager men ikke som steder for ophold. Efter revolutionen kom Moskva til at overtage Skt. Petersborgs rolle som hovedstad. Boris Groys skriver, at der denne gang skulle mere til end en sump som grundlag for byen:

En sump var ikke en passende undergrund for en sådan radikalt utopisk by, da selv en sump stadig er del af jordens overflade. Allerbedst ville det være, hvis den nye by kunne være et himmelsk Moskva, der svævede over det gamle Moskva – som et metaniveau af historisk refleksion.<sup>85</sup>

Der var derfor utallige bud på, hvordan man kunne bygge et nyt Moskva, som enten var hævet over jorden, eller hvor de enkelte borgere fløj rundt mellem husene i små flyvemaskiner.<sup>86</sup>

De arkitektoniske realiseringer af utopien har betydet, at såvel Skt. Petersborg som Moskva i dag har en vis karakter af ikke-sted, fordi de fremstår som anderledes og hybride rum. Dermed reflekterer de en gammel karakteristisk af Rusland som ikke-sted. På grund af landets størrelse og dets placering både i Asien og Europa har Rusland altid haft ry for at være en hybrid. Dertil kommer den russisk-ortodokse kirkes forestillinger om landet

---

<sup>84</sup> Boris Groys, "Undergrunden som utopi", 26.

<sup>85</sup> Boris Groys, "Undergrunden som utopi", 26.

<sup>86</sup> Boris Groys, "Undergrunden som utopi", 27.

som Guds rige og Moskva som det tredje Rom, hvilket ligeledes er udtryk for en ambition om at gøre Rusland til noget særegent og anderledes end andre lande. Den eftertragtede status som ikke-sted er udtryk for forsøg på og ønsker om at opnå perfektionen og overvinde distancen mellem det eksisterende og det ønskelige.<sup>87</sup>

Som jeg vil demonstrere i de følgende analyser, behandler Viktor Pelevin utopien som et konkret rum. Han henter – ligesom de arkitektoniske eksperimenter – utopien ned på jorden, hvor det er muligt at undersøge den og manipulere med den. Men i transformationen fra ikke-sted til sted bevares en del af den oprindelige betydning altid, på den måde, at utopi-rummene ofte er fremmedgørende, klaustrofobiske eller på anden vis ubehagelige at opholde sig i.

Litteraturen er et skriftligt medie, og den kan derfor ikke skabe rumlighed i samme empiriske forstand, som for eksempel billedkunsten eller arkitekturen er i stand til.<sup>88</sup> Men litteraturen *kan* skabe rum, der, med Gérard Genettes ord, er baseret på ”en primær eller elementær spatialitet, som tilhører sproget selv”.<sup>89</sup>

Mikhail Bakhtin gør i *Вопросы литературы и эстетики (The Dialogic Imagination)* rede for en bestemt form for rumkonstruktion i litteraturen, som har relevans i forbindelse med utopien. Bakhtins måde at betragte rummet i fiktionen på er først og fremmest som konstruktion, der vel at mærke står i forhold til virkeligheden, men som ikke repræsenterer empiriske, realistiske rum. Ved hjælp af sit begreb om kronotopen (tid-rum) har Bakhtin opstillet en teori om litteraturens temporale og spatiale konstruktioner. Bakhtin mener, at det litterære værk altid lader sig karakterisere ud fra sit interne forhold mellem tid og rum: ”Хронотоп определяет художественное единство литературного произведения в его отношении к реальной действительности.”<sup>90</sup>

Kronotopen fungerer som en form for kategorisering på niveau med genrebegrebet. Faktisk mener Bakhtin, at genrer primært lader sig definere gennem kronotoper.<sup>91</sup> Således

---

<sup>87</sup> Se Arne Bugge, *Moskva – det tredje Rom*, 49.

<sup>88</sup> Ifølge Frederik Tygstrup kan litteraturen arbejde med rumlighed på to måder: den kan enten gengive og repræsentere historiske rumorganiseringer, eller den kan konstruere fiktive rumanskuelser. Se Frederik Tygstrup, ”Det litterære rum”, 39.

<sup>89</sup> Gérard Genette, ”Litteraturen og rummet”, 16

<sup>90</sup> Mikhail Bakhtin, *Вопросы литературы и эстетики (The Dialogic Imagination)*, 391. (Kronotopen definerer det litterære værks kunstneriske enhed i dets forhold til den reelle virkelighed.). Herefter angives værket kun med russisk titel.

<sup>91</sup> Ud over hovedkronotoperne, der kan opfattes som kategorier på linje med genrer, opererer Bakhtin også med en række del-kronotoper, som der kan være flere af i et enkelt værk – for eksempel vej-kronotopen og tærskelkronotopen.

behandler han helt specifikke genrer som ridderromanen og den græske romance for at definere de kronotoper, der er knyttet til dem.

Overordnet set fokuserer Bakhtin på det tidslige aspekt ved kronotopen: "[...] в литературе ведущим началом в хронотопе является время."<sup>92</sup> Denne opprioritering af tiden kan siges at være et resultat af Bakhtins åbenlyse inspiration fra Albert Einstein og dennes relativitetsteori, der mere end noget andet sætter fokus på tiden, som en ontologisk instans og som en universets fjerde dimension. Og hos Bakhtin får rummet hovedsageligt betydning som den instans, der kan give tiden fylde og udstrakthed.<sup>93</sup> Tiden tager altså form i rummet, og rummet har dermed en sekundær betydning i forhold til tiden.

Bakhtins kronotop-teori er mest af alt en genealogisk oversigt eller en genre-arkæologisk undersøgelse, som det er problematisk at benytte direkte på postmoderne romaner som Viktor Pelevins. Bakhtins kronotoper bliver ofte appliceret både på værker af ældre og nyere dato. Men eftersom de værker, Bakhtin selv undersøger, tilhører "gamle" genrer, som ikke deler verdensopfattelse med for eksempel den postmoderne roman, er det svært at argumentere for, at de skulle benytte de helt samme konstruktioner af tid og rum. Da Bakhtin selv var fortaler for at betragte romanen som en dynamisk enhed, der altid er i proces og udvikling, og som tilpasser sig historien, er det kun oplagt at betragte de konkrete kronotoper som tidsbundne.<sup>94</sup>

Den kronotopiske konstruktion, Bakhtin beskriver, har dog stadig en høj grad af relevans for litteraturteorien. Jeg mener, det er ideen om, at rummet kan give tiden form og fylde, der er det mest interessante og anvendelige element i kronotoptanken, og derfor er det den, jeg vil fokusere på.

I de følgende analyser af utopiens funktion i Pelevins værker optræder begrebet "utopi-kronotop", altså en bestemt alliance mellem tid og rum, som er knyttet til utopisk tænkning.<sup>95</sup> Utopi-kronotopen er vel at mærke ikke defineret af Bakhtin, men er forbundet

---

<sup>92</sup> Mikhail Bakhtin, *Вопросы литературы и эстетики*, 235. ([...] i litteraturen er tiden kronotopens vigtigste princip).

<sup>93</sup> Mikhail Bakhtin, *Вопросы литературы и эстетики*, 398-399.

<sup>94</sup> Mikhail Bakhtin, *Вопросы литературы и эстетики*, 451 "Роман – единственный становящийся жанр, поэтому он более глубоко, существенно, чутко и быстро отражает становление самой действительности." (Romanen er den eneste genre i udvikling, derfor afspejler den selve virkelighedens udvikling på en mere dyb, substantiel, følsom og hurtig måde.)

<sup>95</sup> "Utopi-kronotop" er et paradoksalt begreb, eftersom det kan oversættes til: "et ikke-stedligt, tidsbundet sted". Denne paradoksalt er imidlertid tiltænkt og vil spille en rolle i anvendelsen af

med hans teori om tidens fylde gennem rummet. En speciel måde, tiden – i betydningen fortid, nutid og fremtid – kan få fylde på, er gennem en ”[и]сторической инверсии”.<sup>96</sup> Den historiske inversion er en bevægelse, der giver fremtiden – som normalt kun kan beskrives abstrakt og flygtigt – fylde ved at placere den enten i nutiden eller i datiden.

Bakhtin beskriver problemet med at formidle fremtidsvisioner i fiktionen på følgende måde:

Сила и доказательность реальности, действительности принадлежит только настоящему и прошлому – ”есть” и ”было”, – будущему же принадлежит реальность иного рода, так сказать, более эфемерная, ”будет” лишено той материалности и плотности, той реальной весомости, которая присуща ”есть” и ”было”.<sup>97</sup>

Hvis man har behov for at fremstille og beskrive det, der hører fremtiden til (en utopisk fremtid for eksempel), er det derfor nødvendigt at ”flytte” det ind i fortiden eller nutiden, for derved at give det fylde og gøre det konkret. Bakhtin betoner, at denne ”inversion” primært foregår fra fremtid til fortid, idet den form, han bruger som eksempel, er myten, som netop kan være i stand til at gøre fremtidige mål og idealer konkrete og perciperbare ved at fremstille dem i datidsform. Men, hvad angår den teknologiske utopi, er det mere almindeligt, at fremtiden flyttes ind i nutiden, hvor den ligeledes får fylde og bliver nærværende. Bakhtin skriver om de forskellige former for ”historisk inversion”:

Ведь для этих форм все дело сводится все же к реальному будущему, к тому именно, чего еще нет, но что должно быть. По существу, они стремятся сделать реальным то, что считается должным и истинным, наделить его бытием, приобщить времени [...].<sup>98</sup>

---

begrebet i analyserne. Ideen om ”utopi-kronotopen” kunne tænkes i udvidet forstand, hvor den kunne have underkategorier i form af en ”dystopi-kronotop” og en ”politisk utopi-kronotop” osv.

<sup>96</sup> Mikhail Bakhtin, *Вопросы литературы и эстетики*, 297. ([h]istorisk inversion).

<sup>97</sup> Mikhail Bakhtin, *Вопросы литературы и эстетики*, 297-298. (Virkelighedens magt og overbevisningskraft tilhører kun nutiden og fortiden – ”er” og ”var” – til fremtiden hører en anden virkelighed, som er mere efemerisk, ”bliver” er berøvet den materialitet og tæthed, den virkelige vægt, som er kendetegnende for ”er” og ”var”).

<sup>98</sup> Mikhail Bakhtin, *Вопросы литературы и эстетики*, 299. (For selv i disse former skal alt føre til en virkelig fremtid, netop til det, som endnu ikke er, men som bør være. De [formerne] stræber

Denne passage er en glimrende beskrivelse af den grundlæggende narrative metode, som blandt andet de teknologiske utopier benytter sig af. Fiktionen kan hente den perfekte fremtid ind i nutiden og derved bruge den til at kaste lys over samtiden.

Forsøget på at forsyne det sande og gode med væren gør sig i høj grad gældende i den socialistiske realisme, der, som tidligere nævnt, udgør et godt eksempel på den teknologiske utopi. Den utopiske fremtid, som de socialistisk realistiske værker beskriver, har, selvom den fremstilles gennem en realistisk modus, også en høj grad af mytologisk karakter. Den er præget af enhed og idyl, og i centrum er den arketypiske overmenneskelige protagonist i form af den såkaldte ”positive helt”.<sup>99</sup> Der er tale om et mytologisk billede af fremtiden, beskrevet gennem realismens briller og transponeret til nutiden.

Bakhtins ”historiske inversion” kan beskrive den grundlæggende mekanisme, som litteraturen benytter sig af, når den skal fremstille den form for utopi, som er opstået med utopiens ”sekularisering”. Den historiske inversion kan give fremtiden fylde og derved beskrive utopien som noget opnåeligt, konkret og realistisk. Men utopien bevarer som nævnt også sin karakter af ikke-sted, lige meget hvor konkret den fremstilles, hvilket bliver tydeligt i Pelevins forfatterskab, hvor utopien ikke kun hentes ind i nutiden som en bestemt samfundsform, som en tilstand eller som bestemte værdier og mål, men også får fylde gennem et konkret og afgrænset rum, som i hvert tilfælde er fremmedgørende og distancerende. Bakhtins kronotop kan altså bruges til at beskrive de utopiske rum hos Pelevin som steder, der giver rum for en historisk inversion af fremtid til nutid, men som netop gennem denne symbiose med fremtiden også bliver til problematiske og fremmedgørende rum.

Idet de utopiske rum henter den mystiske og fremmede fremtid indenfor, skaber det forvirring om, hvad der så eksisterer på den anden side – udenfor de utopiske rum. ”Udenfor” er et tilbagevendende problem i Viktor Pelevins forfatterskab. Jeg vil her diskutere begrebet ud fra Hardt og Negris *Empire*.

---

grundlæggende efter at gøre dét virkeligt, som regnes for sandsynligt og sandt, at forsyne det med væren, at relatere det til tid [...]).

<sup>99</sup> Den positive helt er en gængs betegnelse for den næsten overmenneskelige, socialistisk overbeviste protagonist, som er centralt placeret i alle de socialistisk realistiske værker. Mod slutningen af Sovjets historie opstod et modbegreb i litteraturen: den negative helt. På dansk er den positive helt blandt andet blevet beskrevet af Ragna Grøngaard i *Den positive helt: heltens skæbne i sovjetlitteraturen 1953-1978*.

## Utopiens ”udenfor”

Eksistensen af en utopi har gennem historien været knyttet til forestillingen om et rum ”udenfor”. De klassiske utopier var dybt afhængige af menneskets opfattelse af verdens uendelige territorier. Siden 1400-tallets opdagelsesrejser er i hvert fald det europæiske verdensbillede blevet kraftigt påvirket af forskellige former for ekspansion af civilisationens ”rum”, såsom kolonisering og generelle udvidelser af det imperiale territorium – alt sammen udtryk for en drift mod at kende og annektere rummet ”udenfor”. Så længe der eksisterede rum udenfor civilisationens territorium, var forestillingen om alternative steder nærliggende, og den klassiske utopi er ofte henlagt til disse steder ”udenfor” det kendte territorium, til alternative rum.

Men med udviklingen af det, Michael Hardt og Antonio Negri kalder ”Imperiet”, har verden ændret sig. Imperiet er det globaliserede kontrolsamfund, som i dag omfatter *hele* verden. Imperiet er et resultat af det kapitalistiske markedes udbredelse. Annekteringen af fremmed land er lig med en udvidelse af handelsmarkedet, og denne udvikling har til sidst ført med sig, at der ikke længere eksisterer noget udenfor kapitalen.

It is useful to remember here [...] that the capitalist market is one machine that has always run counter to any division between inside and outside. It is thwarted by barriers and exclusions; it thrives instead by including always more within its sphere. [...] In its ideal form there is no outside to the world market: the entire globe is its domain.<sup>100</sup>

Det kapitalistiske markedes udvidelse har medført, at hele verden er én enhed, og at der ikke findes noget udenfor – hverken i geografisk forstand eller i menneskets forestilling om verden. Kapitalens udvidelse betyder også en udvidelse af det civile rum og en integrering og afmystificering af det ukendte, fremmede og faretruende. Det medfører også, at vi ikke længere har en vild ”natur” at definere vores civilisation i modsætning til:

Certainly we continue to have forests and crickets and thunderstorms in our world, and we continue to understand our psyches as driven by natural instincts and

---

<sup>100</sup> Michael Hardt og Antonio Negri, *Empire*, 190.

passions; but we have no nature in the sense that these forces and phenomena are no longer understood as outside, that is, they are not seen as original and independent of the artifice of the civil order. In a postmodern world all phenomena and forces are artificial, or, as some might say, part of history. The modern dialectic of inside and outside has been replaced by a play of degrees and intensities, of hybridity and artificiality.<sup>101</sup>

Den traditionelle dialektik mellem ”indenfor” og ”udenfor”, som Hardt og Negri skriver om, er blevet formuleret af mange gennem filosofihistorien. Gilles Deleuze og Félix Guattari beskriver denne dialektik som en forskel mellem ”glat” og ”furet” rum.<sup>102</sup> Hvor det glatte rum, der kom først, er amorft og uoverskueligt, er det furede rum det civiliserede rum – statens rum, som organiserer den første type rum. Det glatte rum kan altså sammenlignes med naturen og det furede rum med civilisationen.<sup>103</sup> Denne distinktion passer fint på Hardt og Negris skelnen. De mener, at magten under moderniteten blev defineret i forhold til det, der befandt sig ”udenfor”:

The bounded space of civil order, its place, is defined by its separation from the external spaces of nature.<sup>104</sup>

Efter moderniteten og med udvidelsen af Imperiet har magten imidlertid bredt sig, så den ikke længere har noget ”udenfor” at definere sig i forhold til.

Hvor Deleuze og Guattari mener, at det civiliserede rum altid kan vende tilbage til det ”naturlige” og vilde stadie, tror Hardt og Negri ikke på, at det er muligt at føre det, som Imperiet har vundet og integreret, tilbage til en tidligere tilstand.<sup>105</sup> Det vil sige, at alt ”glat” er blevet ”furet”, at Imperiet er kommet for at blive, og at det geografiske såvel som det forestillingsmæssige ”udenfor” er forsvundet for altid.

Hvor ”udenfor” oprindeligt var utopiens territorium – rum for forestillinger om det anderledes og bedre – er utopiens kendetegn nu rykket ”indenfor”. Det kan betragtes som

---

<sup>101</sup> Michael Hardt og Antonio Negri, *Empire*, 187.

<sup>102</sup> Af de franske termer: ”lisse”, som kan oversættes til glat, jævn, lige. Og ”strié”, som kan oversættes til riflet, stribet eller furet. Jeg har valgt ”glat” og ”furet”. Se Gilles Deleuze og Félix Guattaris *Mille plateaux*.

<sup>103</sup> Se Gilles Deleuze og Félix Guattaris, *A Thousand Plateaus*, 474-478.

<sup>104</sup> Michael Hardt og Antonio Negri, *Empire*, 187.

<sup>105</sup> Michael Hardt og Antonio Negri, *Empire*, 45.



en konsekvens af den tidligere skitserede udvikling fra klassisk til teknologisk utopi. I modsætning til den klassiske utopi, som traditionelt var fjernet fra den velkendte verden og placeret på en ukendt ø, er den teknologiske utopi placeret lige i centrum af det velkendte rum. Det betyder også, at rummet ”indenfor” får karakter af ikke-sted: det bliver fremmedgørende og svært at indtage. Det formulerer Hardt og Negri på følgende måde:

In this smooth space of Empire, there is no *place* of power – it is both everywhere and nowhere. Empire is an *ou-topia*, or really a *non-place*.<sup>106</sup>

Utopien er rykket “indenfor” og har dermed gjort Imperiet til en utopi i betydningen ikke-sted. I Hardt og Negris udlægning af dette forhold har utopien ikke nogen medbetydning af ”lykkeligt sted”. Imperiet kan betragtes som en realisering af en politisk utopi på linje med for eksempel den kommunistiske utopi i Sovjet. Her er der blot tale om en kapitalistisk og liberalistisk forestilling om den bedste verden i stedet for en kommunistisk. Men som jeg nævnte tidligere opererer Hardt og Negri også med en anden form for utopi – i ordets oprindelige forstand – i form af forestillingen om en måde at bruge Imperiet på, som i deres øjne ville gøre verden bedre.<sup>107</sup>

Hardt og Negris definition af verdens aktuelle tilstand som et ikke-sted i form af Imperiet, ses spejlet i en fiktiv version i Viktor Pelevins roman *Generation P*, som karakteriserer det kapitalistiske og globaliserede marked fra et russisk synspunkt.

## Utopiens atlas

Utopien skal overordnet forstås som forestillingen om en bedre verden, men begrebet har også en lang række underordnede betydninger, som er nødvendige at tage i betragtning, hvis man vil diskutere begrebet. Som den foregående gennemgang har demonstreret, er der en lang række nuancer i begrebets forskellige betydninger, der er forbundet på kryds

---

<sup>106</sup> Michael Hardt og Antonio Negri, *Empire*, 190.

<sup>107</sup> Se afsnittet ”Utopiens sekularisering” i dette speciale.

og tværs og dermed danner det net af betydninger, som jeg har forsøgt at skabe overblik over gennem en begrebsmæssig kortlægning.

Utopien er først og fremmest den ene pol i begrebsparret ideologi og utopi, som med det 20. århundredes totalitære stater smeltede sammen til en næsten monstrøs hybridform, der havde utopiens potentiale for entusiasme og kampånd og ideologiens evne til at legitimere autoritet.

Sovjetutopien blev aldrig realiseret. Systemet brød sammen, mens samfundet stadig var på det socialistiske stadie, før det nåede den egentlige kommunisme. At utopien som fastholdelse af den eksisterende orden endte med et kollaps, kan måske hænge sammen med det forhold, at utopien for at kunne fungere som ideologi var nødt til at være fælles og kollektiv. Som resultat af det, var den i praksis både totalitær og diktatorisk. For Lenin var proletariats diktatur et nødvendigt stadie i samfundets udvikling fra socialisme til kommunisme, og hybriden mellem utopi og ideologi var den helt centrale motivation for at opretholde diktaturet. Når det kommunistiske samfund indtraf, kunne diktaturet forsvinde, fordi der ikke længere ville være grund til at frygte, at andre kræfter i samfundet ville tage over.

Denne måde at bruge utopien på – i symbiose med ideologien – er det, Mikhail Epstein mener, har ødelagt folkets forestillingsevne.<sup>108</sup> Det øjeblik, den definerer en kollektiv fremtid, bliver utopien et farligt redskab, fordi den underkender den individuelle integritet.

Som teoridiskussionen har påvist, hænger dannelsen af utopi-ideologi-hybriden sammen med den ”sekularisering” af utopien, som ifølge Vattimo fandt sted med moderniteten, og som gav menneskeheden den fornemmelse af potentiale og magt, der skal til, for at forestillingen om at kunne realisere ”paradis” kan opstå. Det er blandt andet dette udtryk for overmod, som motiverer Adornos kritik af det moderne samfund.

Adornos modernitetskritik er pessimistisk, hvorfor den kan indgå i et frugtbart modspil med Hardt og Negris utopiske samfundsvisioner. Som jeg vil demonstrere i de følgende analyser, bevæger specielt Pelevins roman *Generation P* sig inden for samme problemfelt som det, der opstår mellem Adornos teori på den ene side, og Hardt og Negris på den anden.

---

<sup>108</sup> Se ”Indledning” i dette speciale.

Samme dialektik mellem pessimisme og optimisme ligger til grund for en skelnen mellem de to genrer utopi og dystopi. Som jeg argumenterede for tidligere, kan det være frugtbart at betragte de to genrepoler som impulser eller tendenser i litteraturen, som kan indgå i de samme værker. Dystopier kan have utopiske tendenser og omvendt. I Viktor Pelevins forfatterskab er begge tendenser tilstede. Ingen af hans værker lader sig karakterisere som enten utopi eller dystopi, hvorfor det er interessant at læse dem i lyset af Edith Clowes teori om meta-utopier. Pelevins værker opererer med en række virkemidler fra såvel utopi som dystopi og sætter en række forskellige former for utopisk tænkning i spil.

Denne leg med utopien er betinget af muligheden for at iscenesætte utopiske konstruktioner som konkrete rum i fiktionen. Jeg har beskrevet denne konstruktion gennem Mikhail Bakhtins teori om kronotopen og om den historiske inversion. Ved at give fremtiden fylde gennem et rum i nutiden kan Pelevin lade sine protagonister træde ind og ud af utopierne og derved realisere behovet for at tænke utopisk såvel som behovet for at flygte fra den utopi, som er defineret af andre. Grænsen mellem ”indenfor” og ”udenfor” såvel som tvivlen om, hvorvidt ”udenfor” overhovedet eksisterer, bliver aktiveret gennem disse konstruktioner. Disse diskussioner ligger til grund for den følgende undersøgelse af min tese om, at værkerne *Den gule pil*, *Omon Ra*, *Tjapajev* og *Tombed* og *Generation P* afspejler en udvikling i Viktor Pelevins forfatterskab frem mod en redefineret af den kollektive utopi. Jeg betragter *Generation P* som Pelevins hovedværk, hvorfor der vil blive lagt mest vægt på analysen og diskussionen af dette værk.

I det følgende vil jeg sætte analyserne af de fire værker overfor de netop diskuteret teoretiske problemstillinger. Teorien kan være med til at belyse aspekter af den overordnede udvikling i forfatterskabet samt perspektivere de enkelte værker individuelt, samtidig med at analysen kan kaste klarhed tilbage på nogle af de problemstillinger, teorien ikke giver svar på.

# Utopien i Viktor Pelevins forfatterskab

## Fra virkelighedsflugt til virtuel virkelighed

De fire værker, som vil blive analyseret i det følgende, behandler diskussionen af utopien og ”udenfor” på meget forskellige måder. Kortromanen *Den gule pil*, som vil blive analyseret først, eksperimenterer med muligheden for at opnå en tilstand af frihed i rummet ”udenfor” utopien. Hovedpersonen flygter fra den totalitære utopi og forsøger på den måde at realisere en frigørende utopi – i form af en forestilling om et bedre liv på den anden side.

Kortromanen *Omon Ra* fremstiller til forskel fra *Den gule pil* en verden, hvor ”udenfor” ikke længere findes. Det betyder, at hovedpersonen, selvom han forsøger at flygte, forbliver spærret inde i et magts rum, som lader til at strække sig uendeligt – den totalitære utopi har umuliggjort den frigørende utopi.

Romanen *Tjapajev og Tombed* er derimod et forsøg på at indstifte en metafysisk form for ”udenfor”, som er adskilt fra den empiriske verden. På den måde tager denne roman konsekvensen af den tilstand, som skitseres i *Omon Ra* og forsøger at transcendere den ved hjælp af en metafysisk dimension.

Både *Den gule pil* og *Tjapajev og Tombed* ender øjensynligt lykkeligt med, at hovedpersonen forlader en verden, som er undertrykkende og totalitær for at træde ind i en anden, befriende og lykkelig verden. Men eftersom begge værker er præget af en lakonisk ironi, lader det alligevel ikke til, at disse afslutninger er så ideelle.

I romanen *Generation P* ser det hele betydeligt mere komplekst ud, idet alle de tidligere værkers løsninger, eller mangel på samme, konkurrerer side om side for til sidst at blive afløst af en ny form for utopisme.

## Afhopperen

I kortromanen *Den gule pil* bor hovedpersonen Andrej ombord på et tog, der fungerer som et samfund. Det er oplagt at læse kortromanen allegorisk, fordi toget indeholder en lang række referencer til sovjetsamfundet, og fordi relationerne mellem rummet ”indenfor” og rummet ”udenfor” er oplagte referencer til forholdet mellem Sovjetunionen og Vesten. Samtidig med at *Den gule pil* diskuterer utopibegrebet, problematiserer den også den sovjetiske forestilling om et lykkeligt liv i Vesten.

Andrej er passager på toget, men har til forskel fra de fleste andre passagerer en særlig indsigt i sine omgivers karakter. Han er nemlig klar over, at han er passager, hvilket de fleste andre har glemt. I forlængelse heraf er Andrej også bevidst om en verden udenfor toget – en verden, som han i slutningen af kortromanen får lov at stifte bekendtskab med.

*Den gule pil* benytter sig af et – i russisk sammenhæng – meget traditionelt kulturelt symbol i form af jernbanen. Jernbanen var en uundværlig del af det sovjetiske samfund, idet fragten af mennesker og gods var essentiel for driften af den store union. Toget og jernbanen har endvidere høj symbolsk værdi i kraft af konnotationer til fart, fremdrift, industrialisering, effektivisering og fremskridt. På den måde er toget et oplagt symbol på den teknologiske utopi. Derudover spiller jernbanen også en stor mytologisk rolle i russisk litteratur, hvor den ofte er af negativ værdi og forbindes med fare og død. Tolstojs Anna Karenina dør på jernbaneskinne, Tolstoj ender selv sine dage på en banegård og Viktor Jerofejevs eposlignende roman *Moskva-Petuskij* foregår stort set kun ombord på et tog, som til sidst viser sig at være transportmiddel for hovedpersonens rejse mod døden, for bare at nævne nogle få eksempler. Som kulturelt indlejret symbol refererer toget i russisk kontekst altså både til den sovjetiske drøm om et effektivt samfund traverseret af jernbanen og til ukontrollerbar fare og død.

Samme dobbelte symbolik benytter Viktor Pelevin sig af i *Den gule pil*. Her er toget på én og samme tid repræsentant for sovjetutopien og for en forestående død. Toget danner rammen om et samfund, som i alle detaljer minder om en sen udgave af det sovjetiske. Passagererne bor i kupeer, som fungerer efter samme princip som de sovjetiske kommunalka'er – fælleslejligheder – hvor man ikke selv var herre over, hvem man boede

med, og hvor man boede på så lidt plads, at privatliv næsten var udelukket. Kortromanens indledende afsnit referer tydeligvis til livet i en fælleslejlighed:

Андрея разбудил обычный утренний шум – бодрые разговоры в туалетной очереди, уже заполнившей коридор, отчаянный детский плач за тонкой стенкой и близкий храп.<sup>109</sup>

Togsamfundet har desuden restauranter, teatre, mafia, sortbørshandel og kunstretninger som *Sots-art*, konceptualisme, modernisme og postmodernisme,<sup>110</sup> hvoraf specielt de to første vidner om, at togsamfundet refererer til de sidste årtier af sovjetsamfundets eksistens, hvor retningerne *Sots-art* og konceptualisme opstod som reaktioner mod den tidligere totalitære kunst.

Med sine små kupeer og trange gange har toget en fremmedgørende effekt på passagererne. Ombord hersker kollektivet over individet. Det kommer for eksempel til udtryk, da Andrejs ven Anton pludselig får fjernet døren til den kupe, hvor han bor med sin familie:

А нас никто не спрашивал, согласны мы или нет – сказал Антон. – Пришли и сказали, что конверсия. Из купейных в плацкартные.<sup>111</sup>

Passagererne føler sig magtesløse, fordi de ikke har nogen kontrol over det rum, hvori deres liv udfolder sig. Toget er reelt set umuligt at bebo og kan på ingen måde fungere som ramme for individuel livsførelse. Toget er – i kortromanen og i traditionel forstand – et sted for midlertidigt ophold, hvorfor passagererne er nødsaget til at leve et liv i venteposition. Det er ikke noget specielt rart sted at leve, passagererne har intet privatliv, næsten ingen plads at leve på og den personlige frihed og individualitet er komplet forsvundet. Toget er en utopi i betydningen ikke-sted: det er uvirkeligt, ubeboeligt, uindtageligt og uden placering, eftersom det er i konstant bevægelse.

---

<sup>109</sup> *Жёлтая стрела*, 9. (Andrej blev vækket af den sædvanlige morgenlarm – frejdig samtale i toilet køen, som allerede fyldte korridoren, et barns fortvivlede gråd bag den tynde skillevæg og en snorkelyd tæt på.) (kap. 12). Alle citater fra Pelevins værker citeres på russisk og oversættes i noterne.

<sup>110</sup> *Жёлтая стрела*, 67 (kap. 3).

<sup>111</sup> *Жёлтая стрела*, 64 (”Og der var ingen, der spurgte os, om vi var enige eller ej” sagde Anton. ”De kom og sagde, at det var omlægning. Fra kupéer til åbne vogne.”) (kap. 3).

Denne rum-konstruktion refererer allegorisk til sovjetsamfundet, men kan også i lyset af Bakhtins teori om kronotopen og den historiske inversion læses som en utopi-kronotop. Togets rumlige struktur er nemlig også resultatet af en bestemt konstruktion af tidslige forhold, der refererer til sovjettiden. Jeg vil fremhæve to elementer ved den tidslige konstruktion, som understreger denne reference. For det første er grænsen mellem nutid og fremtid slettet i kortromanen. Det, passagererne venter på, viser sig tragisk nok at være døden, i form af en sammenstyrtet jernbanebro. Som manden Sergej svarer, da han bliver spurgt til togets destination:

Куда, куда. Тебе что, услышать хочется лишний раз? Ясное дело, куда. К разрушенному мосту.<sup>112</sup>

Fremtiden for passagererne er en afgrund, hvor der skulle have været en bro – en ganske kritisk kommentar til det sovjetiske samfund, som toget portrætterer. Bakhtin beskriver denne form for historisk inversion som eskatologisk. I den eskatologiske variant medfører transponeringen af fremtiden i nutiden en tilstand af tomhed, fordi fremtiden reelt set er ikke-eksisterende.<sup>113</sup> Grænsen mellem nutid og fremtid er forsvundet, og den fremtidige apokalypse har derfor indvirkning på nutiden. *Den gule pil* har i kraft af denne eskatologi dystopiske tendenser. Den annullerer fremtiden og undergraver dermed troen på den teknologiske utopi, som jeg mener, toget er et symbol på.

Annuleringen af fremtiden afføder en deterministisk tidsopfattelse i kortromanen: hver dag er blot et skridt nærmere den fastlagte apokalypse. Den fælles undergang er forklaringen på alting, og der er på den måde vendt op og ned på årsag og virkning og dermed ligeledes på fortid og fremtid, hvilket også illustreres i kortromanens kompositoriske determinisme: afsnittene starter fra nr. 12 og tæller ned mod 0, som er kortromanens slutning.

Andrej har en helt særlig indsigt i disse forhold. I kortromanens slutning modtager han et brev fra vennen Kahn, hvori der står:

ПРОШЛОЕ – ЭТО ЛОКОМОТИВ,

---

<sup>112</sup> *Жёлтая стрела*, 73. ("Hvorhen, hvorhen. Hvad er der med dig, vil du høre det endnu en gang? Det er indlysende "hvorhen". Mod en sammenstyrtet bro.") (kap. 2)

<sup>113</sup> Mikhail Bakhtin, *Вопросы литературы и эстетики*, 298.

КОТОРЫЙ ТЯНЕТ ЗА СОБОЙ БУДУЩЕЕ.

[...]

ТЫ ЕДЕШЬ СПИНОЙ ВПЕРЕД

И ВИДИШЬ ТОЛЬКО ТО, ЧТО УЖЕ

ИСЧЕЗЛО.<sup>114</sup>

Og senere:

P.S. Все дело в том, что мы постоянно отправляемся в путешествие, которое закончилось за секунду до того, как мы успели выехать.<sup>115</sup>

Brevet forklarer, hvordan determinismen gør fremtiden til altings – deriblandt også nutidens – årsag. I en eskatologisk tankegang er dommedag så uomgængelig, at den i princippet lige så godt kunne være indtruffet. På samme måde er fremtiden for passagererne så fastlagt, at den ligeså godt kunne være fortid. Toget mimer sovjetsamfundets magt over den enkelte borger gennem denne ret tydelige reference til den monopolisering af fremtiden, som den kollektive utopi repræsenterede.

Det andet element i kortromanens tidskonstruktion, som jeg vil fremhæve, ligger i klar forlængelse af determinismen. Passagerernes hverdag domineres af en stram målrettethed. Tidens gang er taktfast, og passagerernes liv præges af planer og faste rutiner. Ombord på toget afspejler togets målrettede bevægelse mod dommedag sig i passagerernes livsførelse. Denne spejling bliver tydelig i begyndelsen af kortromanen, hvor Andrej sidder i restauranten og spiser morgenmad og registrerer, hvordan solstrålerne rammer borddugen foran ham:

”Может быть, я и сам кажусь кому-то такой же точно желтой стрелой, упавшей на скатерть. А жизнь – это просто грязное стекло, сквозь которое я

---

<sup>114</sup> *Жёлтая стрела*, 81. (Fortiden er et lokomotiv, der trækker fremtiden efter sig. [...] Du kører baglæns og ser kun det, der allerede er forsvundet.) (kap. 0)

<sup>115</sup> *Жёлтая стрела*, 82. (P.S. Problemet er, at vi konstant sætter ud på en rejse, der er ovre sekundet efter, vi er taget afsted.) (kap. 0)



лечу. И вот я падаю, уже черт знает сколько лет падаю на стол перед тарелкой, а кто-то глядит в меню и ждет завтрака...”<sup>116</sup>

Ved at forestille sig mennesket som en gul pil, drager Andrej via solstrålerne en parallel mellem sit eget liv og samfundets determinisme. Måltetheden er en konsekvens af determinismen og eskatologien. Solstrålerne, der rammer dugen, er en allegori over passagerernes liv, men også over toget, der bærer navnet ”Den gule pil”, og som er på vej mod intetheden.

Denne tidsopfattelse får fylde i kortromanen gennem alliancen med rummet. Det understreges blandt andet af rummets grænser: togets afgrænsning fra naturen udenfor er ubrydelig på grund af den konstante bevægelse. Den deterministiske tidskonstruktion skaber de rumlige grænser.

Toget er en utopi-kronotop i den forstand, at det forener det fremmedgørende og ikke-stedlige rum med måltetheden og determinismen. Derved skabes en kronotop, som knyttes til utopien, blandt andet i kraft af en reference til sovjetsamfundet og den teknologiske utopi. I den forbindelse er det vigtigt at medtænke den udvikling, som utopien gennemgik i det 20. århundrede. Som jeg tidligere har gjort rede for, blev utopien konkret og realiserbar gennem dens ”sekularisering”. Den teknologiske utopi er ikke knyttet til den sværmeriske, romantiske forståelse af utopi, der kendes fra tidligere utopier, som for eksempel Thomas Mores. Toget kan derfor godt være en utopi-kronotop uden på nogen måde at være et ”lykkeligt sted”.

Idet tiden får fylde gennem rummet skabes en meget magtfuld alliance, som er med til at kontrollere passagererne. Utopi-kronotopen har en utrolig magt over menneskene, fordi den danner nogle rammer, der fungerer som et fængsel. På denne måde illustrerer Pelevin, hvordan sovjetsamfundets forsøg på at realisere utopien og dermed gøre ikke-sted til sted endte med at øve vold mod borgerne, blandt andet gennem en monopolisering af fremtiden, som fastlåser individet.

Fordi dette kronotopiske fængsel er afhængigt af såvel rum- som tidskonstruktionen, kan det ikke fungere, det øjeblik en af dem svigter eller nedbrydes,

---

<sup>116</sup> *Жёлтая стрела*, 14-15. (”Måske ser det for en eller anden ud, som om jeg er en af disse gule pile, der falder på dugen. Og måske er livet kun et beskidt vindue, som jeg flyver igennem. Og så falder jeg – i hvem ved hvor mange år, jeg allerede er faldet – ned på bordet foran tallerkenen, mens en eller anden kigger på menuen og venter på morgenmad...”) (kap. 11).

hvilket sker i kortromanens slutning. Andrej er sammen med en beskeden skare af andre klartseende drevet af en udbryderlyst. Han vil ikke acceptere determinismen og dermed heller ikke det kronotopiske fængsel. Og i slutningen af kortromanen standser tiden pludselig, hvilket får togets bevægelse til at stoppe, så Andrej kan stige af. De andre passagerer er derimod frosset på stedet, og det er kun Andrej, der kan bevæge sig. Det øjeblik togets tid bremses, brydes utopi-kronotopen, hvilket også får rummets grænser til at kollapse – en togdør åbnes. Andrejs skepsis og manglende tro på de tids- og rummæssige rammers urokkelighed sætter ham i stand til at nedbryde dem. Rumkonstruktionen eksisterer kun i kraft af passagerernes tro på den.

Det, der hører til naturen udenfor, ligger langt fra passagerernes forstand. Naturen udenfor er kaotisk, farlig og uperciperbar, hvorfor de fleste passagerer vælger at ignorere den. Selv når de tvinges til at tale om verden udenfor, er det tydeligt, at forståelsen ikke rækker, og at sproget ikke magter at beskrive det fremmede. Som da en mor siger til sin datter: ”Гам–гам”,<sup>117</sup> eller da Andrej læser en rejsekildring, der ender med afstigning og en ny rejse som er en ”[...]Возвращение к Неименуемому”.<sup>118</sup> Verden udenfor er ubeskrivelig og navnløs, den er udenfor forståelsesmæssig rækkevidde for passagererne. Overført på sovjetallegorien betyder det, at det, der er udenfor toget, referer til elementer, som *ikke* var en del af sovjetsamfundet: dyrkelse af individet, naturen, romantikken, metafysikken, kaos – med andre ord alt det, som kan identificeres som ”det andet” eller ”det fremmede” set fra den totalitære stats synspunkt.

Med til det, der ligger udenfor toget, hører også døden. Ganske vist en anden død end den apokalyptiske død, som passagererne går i møde. Der er i stedet tale om den individuelle død. Når en person dør, bliver han eller hun smidt ud af vinduet. De overskrider dermed grænsen mellem toget og omverdenen, fordi deres tid er ovre, og de derfor ikke længere kan tage del i den kollektive determinisme. Ligene ligger langs sporene, hvor passagerer i de senere vogne (på det meget lange tog) kan se, hvordan ligene rådner og går i opløsning.

Ud over den individuelle død er ”udenfor” også forbundet med fare, idet der går rygter om, at naturen bebos af afskyelige snemænd. På denne måde mimer kortromanen

---

<sup>117</sup> *Жёлтая стрела*, 45. (”Derude er derude”) (kap.6)..

<sup>118</sup> *Жёлтая стрела*, 67. ([...]tilbagevenden til det Navnløse) (kap. 3). ”Den gule pil” referer til Vladimir Nabokovs dystopiske *Invitation to a Beheading*, hvor ”navnløsheden” og udtrykket ”гам-гам” er et centralt tema.

en af de mest centrale mekanismer i menneskehedens historie: adskillelsen af ”dem” og ”os”, af ”vores” rum fra det ”fremmede” rum.

Adorno og Horkheimer forsøger i deres teori om oplysningen at undersøge og forklare menneskehedens forfald og korrupsion. Det samfund, der beskrives i *Dialektik der Aufklärung* er resultatet af menneskets behov for at ignorere og ideelt set destruere naturen – alt det ”udenfor” menneskets begrebsverden.

Men Andrej i *Den gule pil* er ikke som Adornos oplyste subjekt. Andrej værdsætter det ”udenfor”. Han længes efter det, der er anderledes fra livet ombord på toget, og han drømmer om at stige af toget for derved at forlade den verden, hvor den gennemgående fællesnævner er en fastlåsning af individet i en situation, der er præget af undertrykkelse, kontrol og en forestående dommedag. Kortromanens fremstilling af toget afslører en teknologipessimisme ikke ulig den, man finder hos Adorno. Toget repræsenterer fremskridtet og den teknologiske form for utopi, som jeg har skitseret tidligere. I *Den gule pil* har den teknologiske utopi forvandlet sig til en teknologisk dystopi – en forestilling om, hvordan fremskridtet fordærver mennesket og leder det mod afgrunden.

Hvor naturen for den almene passager har negativ værdi – fordi den er umulig at forstå, har den for Andrej positiv værdi, netop fordi den er fremmed og uforståelig. Den repræsenterer alternativet til fremskridtet.

Andrejs udvej viser sig at være kognitiv. Det øjeblik, han forstår og betragter sine omgivelser anderledes og ikke længere tænker toget som et fængsel, brydes dets rammer, og det bliver muligt for ham at træde ”udenfor”.

På grund af forholdet mellem det teknologiserede samfunds overdrev og den uspolerede natur udenfor minder *Den gule pil* genremæssigt om en dystopi. Som jeg beskrev indledningsvis opererer dystopierne ofte med en alternativ verden udenfor det mareidtsagtige samfund.<sup>119</sup> Om den alternative verden er opnåelig eller ej varierer fra værk til værk, men langt oftest eksisterer den enten som en erfaret virkelighed eller som en forestilling. Det faktum, at Andrej stiger af toget, kan læses som et oprør mod det oplyste samfund, der er gået over gevind og er blevet dystopisk og mareidtsagtigt. Andrej gør oprør mod dette samfund, mod magtens definition af den fælles fremtid og mod negligeringen af individets integritet.

---

<sup>119</sup> Edith W. Clowes, *Russian Experimental Fiction*, 67.

Andrej vælger individualiteten frem for kollektivet. Dermed vender kortromanens slutning op og ned på forholdet mellem ”indenfor” og ”udenfor”. Hvor det før var verden ”udenfor”, der var farlig og fremmed, er det nu verden indenfor toget, der er farlig, mens verden udenfor er idyllisk og fredelig. Dette skifte, mener jeg er kortromanens vigtigste øjeblik, idet det opløser den utopi-kronotop, toget udgør, ved at fratage den dens tidligere betydning og interne logik. Uden en markeret grænse eksisterer kronotopen ikke som en enhed, hvilket bliver konkretiseret i slutningen, da Andrej oplever, hvordan toget forsvinder for øjnene af ham – det bliver usynligt så snart, det har passeret ham. Ved hjælp af grænsens ophævelse og åbningen af rummet udenfor utopi-kronotopen, kommer Andrejs handling til at opløse utopien – ved at vise, at man kan træde ud af toget, fratager han det enhver magt, hvorefter utopien bliver ligegyldig.

Men det centrale spørgsmål må dernæst være, hvad der sker efter denne overtrædelseshandling. Slutningen på kortromanen kan umiddelbart læses som en indstiftelse af Andrejs egen ”individuelle” utopi. Da han har vendt sig væk fra toget, oplever han et romantisk møde med naturen, idet han i sin gang væk fra toget begynder at høre fuglenes kvidren og ser solen i horisonten:

Он повернулся и пошел прочь. Он не особо думал о том, куда идет, но вскоре под его ногами оказалась асфальтовая дорога, пересекающая широкое поле, а в небе у горизонта появилась светлая полоса. Громыкание колес за спиной постепенно стихало, и вскоре он стал ясно слышать то, чего не слышал никогда раньше: сухой стрекот в траве, шум ветра и тихий звук собственных шагов.<sup>120</sup>

Slutningen repræsenterer et forsøg på at realisere en utopi. En utopi, der handler om frigørelse i stedet for undertrykkelse. Når jeg vælger at bruge betegnelsen utopi om en forestilling, som kun vedrører et enkelt individ, skyldes det for det første, at forestillingen oprindeligt har samme urealistiske træk, som kollektive utopier traditionelt har. For det

---

<sup>120</sup> *Жёлтая стрела*, 106. (Han vendte sig om og begyndte at gå væk. Han tænkte ikke specielt over, hvor han gik hen, men snart opdagede han under sine ben en asfalteret vej, der gik gennem en åben mark, og på himlen i horisonten kom en lysende stribe til syne. Hjulenes larm bag hans ryg stilnede langsomt af, og snart begyndte han tydeligt at kunne høre noget, han aldrig før havde hørt: en tør syngen fra græshopperne i græsset, vindens susen og den stille lyd af sine egne skridt.) (kap.0).

andet skyldes ordvalget, at idéen om at stige af toget oprindeligt *er* en kollektiv forestilling om et alternativ til den eksisterende verden. Som Andrejs ven Kahn siger:

Важно то, что можно жить, как будто это другое есть. Как будто с поезда действительно можно сойти.<sup>121</sup>

For Andrej og Kahn har afstigningen eksisteret som en forestilling, der ændrede deres måde at leve på. Den gjorde det muligt for dem at gennemskue togsamfundet og tage afstand fra det liv, de andre passagerer førte. Denne funktion minder om den karakteristik, Paul Ricoeur giver af utopien, når han betragter den som et udgangspunkt for analyse og kritik af det eksisterende samfund. Tanken om et alternativ har et kraftfuldt frigørende potentiale og er derfor vigtig for Andrejs frigørelsesproces. Forestillingen om at stige af toget deles ikke kun af Andrej og Kahn. Alle de passagerer, som er bevidste om, at de er passagerer, mødes af og til på taget af toget for at kigge ud på verden ”udenfor”. Men selvom utopien på den måde deles af et kollektiv, er det kun Andrej, der stiger af. Den kollektive utopi forvandles til et enkelt individs personlige realisering.

Overført til sovjetallegorien får Andrejs overskridelseshandling en ny betydning. Andrej er en ”afhopper”, han flygter fra toget, som er en allegori over sovjetsamfundet, til dette samfunds absolutte modsætning: Vesten.<sup>122</sup> Og i den forbindelse er det yderst interessant, at slutningen er så overdrevet lykkelig og simpel, at den ligefrem danner et massivt ironisk punktum for *Den gule pil*.

Slutningen sætter dermed spørgsmålstegn ved, hvorvidt alternativet til det totalitære samfund nu er så meget bedre. Pelevin punkterer og problematiserer drømmen om flugt fra Sovjet til Vesten.

Ironien i slutningen af *Den gule pil* giver utopien en ny rolle i kortromanen. Nu understreges dens umulighed – den afmonteres af ironien og kollektiviteten ender med helt at forsvinde til fordel for det enkelte individs realisering. Pelevin ironiserer over det glorificerede billede af Vesten som alternativ til Sovjetunionen og sår tvivl om, hvorvidt

---

<sup>121</sup> *Жёлтая стрела*, 24. (Det vigtige er, at det er muligt at leve, som om der eksisterer noget andet. Som om det virkelig er muligt at stige af toget.) (kap.10).

<sup>122</sup> Afhopper-metaforen er min egen og optræder ikke i værket, da ordet ikke har samme dobbeltbetydning på russisk som på dansk.

det, der er ”udenfor” den undertrykkende, kollektive utopi, overhovedet er at eftertragte. I *Den gule pil* bliver utopiens mulighed afprøvet men også kraftigt betvivlet.

## Flygtningen

Forskellen mellem ”indenfor” og ”udenfor” er også central i kortromanen *Omon Ra* på en sådan måde, at ”udenfor” helt bliver annulleret. Det betyder, at der ikke er nogen udvej for hovedpersonen. I *Russian Literature, 1988-1994, The End of an Era* skriver N.N. Shneidman om *Omon Ra*:

[...] the conclusion of the narrative offers some hope. The hero manages to escape the snares of brainwashing and deceit, and perhaps to begin a new life, free of the burdens of his past.<sup>123</sup>

Shneidmans læsning tager ikke højde for den egentlige fælde, hovedpersonen ender i: den fuldstændige annullering af ”udenfor” betyder, at flugten bliver umulig, og at der *ikke* etableres noget håb. Denne konstruktion etableres ved, at to utopiske rum, som begge er undertrykkende og indskrænkende for individet, smelter sammen og udgør et udstrakt ”magtens rum”, som ikke kan transcenderes.

Handlingen i *Omon Ra* bevæger sig i et spændingsfelt mellem to typer af rum: det ydre rum (universet) og det underjordiske rum i form af Moskvas metro. Begge har de ligesom toget i *Den gule pil* karakter af at være ikke-steder. Det sovjetiske rumfartsprogram var ligesom bygningen af Moskvas metro realiseringen af et utopisk projekt. Disse utopier er af den teknologiske slags: fremtidsvisioner som placeres på en horisontal linje og derfor gøres realiserbare og opnåelige ved hjælp af menneskelig handling og teknologi.

Den russiske metro var et af Stalins mest ambitiøse projekter. Ét er den prestigemæssige performativitet, der ligger i etableringen af de underjordiske ”balsale”, som metrostationerne endte med at være, noget andet er den ontologiske revolution, der

---

<sup>123</sup> N.N. Shneidman, *Russian Literature 1988-1994, The End of an Era*, 167.

ligger i at flytte en del af byens liv ned under jorden. Mennesket er nemlig ikke beregnet til at færdes under jorden, som filosoffen Boris Groys understreger:

Undergrundens (*u-banens*) topos er i hvert fald en u-topos. Mennesker lever normalt ikke under jorden. Det underjordiske ”Lebensraum” må først skabes, gøres tilgængeligt.<sup>124</sup>

Og præcis det samme kan siges om det ydre rum, der ligeledes var en del af det sovjetiske ”koloniseringsprojekt”. Det ydre rum skulle også gøres til ”Lebensraum”, om end det aldrig lykkedes i samme grad, som det var tilfældet med det underjordiske. Sovjet tabte rumkapløbet mod amerikanerne, men alene evnen til at rejse ud i rummet var med til – både indadtil og udadtil – at understrege den sovjetiske unions storhed. Både i tilfældet med det underjordiske og det ydre rum er der altså tale om ontologiske revolutioner i form af konkrete forsøg på at indtage et uindtageligt rum, at gøre en u-topi til topi.

I *Omon Ra* er hovedpersonen Omon – hvis kaldenavn er Ra efter den egyptiske solgud – indrulleret i det sovjetiske rumfartsprojekt.<sup>125</sup> Han bliver tvunget til at acceptere en mission, som indebærer, at han skal skyde sig selv, når han har fuldført sin opgave med at placere en radiosender på månens bagside – der er nemlig ingen penge til at flyve ham hjem igen. Ligesom i *Den gule pil* er tiden også her underlagt rummet. Når først Omon befinder sig ombord på rumraketten, er hans fremtid afgjort, underkastelsen af rummet fører til umiddelbar død. Utopi-kronotopen manifesterer sig igen ved en determinisme og magt over fremtiden, som det må være hovedpersonens rolle at flygte fra. Igen er der altså tale om en symbolsk repræsentation af den magt, som den kollektive utopi – her repræsenteret ved den rumfærd, som Omon deltager i for at tjene det sovjetiske folk – har over den enkeltes fremtid og liv.

Men hvor utopi-kronotopen – det rum, der har magt over hovedpersonen i *Den gule pil* – er markeret ved en grænse til omverden, lader det til at udstrække sig i det uendelige i *Omon Ra*. Her smelter det ydre rum sammen med det underjordiske, hvilket sætter Omon i en form for evig limbo mellem ”himmel” og ”helvede”.

---

<sup>124</sup> Boris Groys, ”Undergrunden som utopi”, 27. Den tyske originaltekst har desværre ikke været mulig at skaffe.

<sup>125</sup> Omon er opkaldt efter navnet på en sovjetisk politistyrke.

Sammensmeltningen sker, efter at Omon har fuldført sin mission på månen og gør klar til at skyde sig selv. Pludselig opdager han, at han ikke er alene, og at han faktisk slet ikke befinder sig på månen, men i Moskvas undergrund, hvor månelandskabet er bygget op som en kulisse. Kortromanen kobler på den måde to af Sovjets utopiske projekter og påstår i den forbindelse, at det ene af dem – rumfærden – aldrig har fundet sted.

Månen og undergrunden står i en vertikal relation til hinanden. Og selvom sovjetideologien selvfølgelig ikke opererede med et kristent verdensbillede med himmel og helvede, er de to rum alligevel – også i sovjetisk og russisk sammenhæng – ladet med en enorm betydning og symbolværdi. Som den kognitive metafor-teori også påpeger, er relationen oppe/nede rent kulturelt, kropsligt og semantisk forbundet med andre, værdiladede begrebspar, som god/dårlig, tryk/farlig, positiv/negativ etc.<sup>126</sup>

Inversionen af forholdet mellem oppe og nede har derfor også stor symbolsk betydning og en direkte undergravende effekt i forhold til sovjetsamfundet og dets idealer.

En lignende bevægelse finder sted i russiske Nina Sadurs (1950-) novelle ”Занебесный мальчик” (Drengen bag himmelen, 1994)<sup>127</sup>, hvor en dreng forvandler sig til et rumskib, som de andre hovedpersoner springer ombord i, hvorefter de borer sig ned i jorden i stedet for at lette. Bevægelsen ned under jorden i stedet for ud i rummet bytter om på oppe og nede, sætter modsatte fortegn ved utopien og gør den til anti-utopi ved at pointere umuligheden i dens realisering og bespottede dens ophøjede status. Ændringen af utopiens placering i forhold til nutiden findes ligeledes i Vladimir Makanins dystopiske værk *Passagen*, hvor det utopiske samfund er placeret under jorden.

Den bespottende inversion af oppe og nede, som finder sted i ”Drengen bag himmelen”, *Passagen* og *Omon Ra* er kun mulig i kraft af en forudgående rumkonstruktion, som netop etablerer et forhold mellem en øvre og en nedre sfære. Idet rummene – som er indbegrebet af ikke-steder – etableres som omgivelser, protagonisterne kan gebærde sig indenfor, er der også grobund for en topografisk omstrukturering.

Men dekonstruktionen af rummet lykkes ikke i samme grad i *Omon Ra* som i *Den gule pil*, hvor toget til sidst opløser sig i intethed. Det skyldes, at der i *Omon Ras* fiktive univers kun eksisterer de to utopiske rum, og ikke noget rum udenfor, som kan stå tilbage,

---

<sup>126</sup> George Lakoff og Mark Johnson, som er hovedmændene bag den kognitive metafor-teori, kalder ”op” og ”ned” for ontologiske metaforer. Se *Metaphors We Live By*, 125-129.

<sup>127</sup> Oversat til engelsk med titlen ”Star Boy”, som indgår i novellesamlingen *Witch’s tears and other Stories*.



når utopien opløses. De to rums sammensmeltning finder selv sagt ikke sted rent fysisk i kortromanen. Sammensmeltningen er i stedet indbildt, eftersom den udelukkende foregår i Omens bevidsthed. Det hele sættes i gang, da han opdager, at det, han troede, var månen, i virkeligheden er undergrunden, og derefter bliver sammensmeltningen hele tiden mere og mere fuldendt. Mens Omon flygter fra bagmændene bag månebedraget, klemmer han sig gennem en ventilationsskakt, og oplever rent kropsligt en kobling mellem månen og undergrunden.

De to steder giver ham nemlig den samme fornemmelse af klaustrofobi, som han sammenligner med fosterstadiet. Under månemissionen skal Omon cykle i en såkaldt ”månegænger” – en slags cykel i en kasse – hen over månens overflade. For at kunne være der, skal han krumme sig helt sammen hen over cyklen i kassen:

Сложно описать это ощущение: тьма, жаркое тесное пространство, капающий со лба пот, легкое покачивание – наверно, что-то похожее испытывает плод в материнской утробе.<sup>128</sup>

Og i ventilationsskakten går fostermetaforen igen:

[...] мой ватник сбился в ком и я застрял и скорчился, как плод в утробе.<sup>129</sup>

Sammenligningen af rummet omkring Omon med et fosters omgivelser er med til at koble de to typer af rum.

Da Omon er ude af skakten igen følger den klaustrofobiske følelse ham, da han mærker en politimands overvågende blik på metroperronen. Selv da han sætter sig ind i metrotoget, som ellers kunne forventes at repræsentere en vej ud af den mareridtsagtige hybrid mellem himmel og helvede, fortsætter Omon blot med at være i limbo og evig flugt. Han konkluderer, at ”ПОЛЕТ ПРОДОЛЖАЕТСЯ”,<sup>130</sup> mens han forestiller sig, at metrotoget er den månegænger, han befandt sig i, da han endnu troede, han var på månen. I Omens bevidsthed vil rummet omkring ham fortsat være en kobling af måne og

<sup>128</sup> *Омон Па*, 180. (Det er svært at beskrive følelsen: mørke, et varmt, trangt rum, sved, der drypper fra panden, en let vuggen – et foster oplever sikkert noget lignende i moderens mave.) (kap. 14).

<sup>129</sup> *Омон Па*, 219 ([...] min vatterede jakke klumpede sig sammen, jeg sad fast og krummede mig sammen som et foster i maven) (kap. 14).

<sup>130</sup> *Омон Па*, 222. (”Flyveturen fortsætter”). (kap. 15).

undergrund, hvilket også illustreres af, at han navigerer efter samme princip i romanens slutning, som han gjorde, da han troede, han var på månen: Den rute, han skulle følge på månen, var indtegnet på et kort med en rød linie, og da han til sidst i kortromanen sætter sig ind i metrotoget, fortsætter han med at orientere sig efter den røde streg – nu i form af den røde metrolinie, der går mellem stationerne Юго-Западная (Jugo-Sapadnaja) og Улица Подбельского (Ulitsa Podbelskogo).

Flugten foregår kun indenfor det utopiske rum. I Omons bevidsthed eksisterer der ingen verden ”udenfor”, og indenfor er ligesom toget i *Den gule pil* præget af trængsel og en indespærrethed, der fungerer som en påmindelse om den fraværende frihed og den magt, som rummet udøver over individet. Indespærretheden anslås som tema allerede tidligt i *Omon Ra*, da Omons barndomsven Mitiok skiller en papmodel af en måneraket ad og fortæller Omon om en mærkelig opdagelse, han har gjort:

Когда ее делали, начали с этого человечка. Слепили, посадили на стул и наглухо обклеили со всех сторон картоном. [...] – Но самое интересное, – задумчиво и как-то подавленно сказал Митёк, – что там не было двери.<sup>131</sup>

Papkosmonauten mimer Omons situation senere i livet. Efter Mitiok har befriet papmanden, lukker Omon ham igen inde – denne gang i en papæske, ganske ligesom han selv senere bevæger sig fra ét indelukke til et andet, eller fra et utopisk rum til et andet.

Jeg mener, Shneidman tager fejl i sin læsning af kortromanen. I *Omon Ra* er magten nemlig altoverskyggende og utopi-kronotopen umulig at nedbryde, fordi den ikke har nogen grænse – der er ikke noget ”udenfor” at flygte til. Dermed bliver utopiens frigørende potentiale også afprøvet men forkastet i *Omon Ra*.

---

<sup>131</sup> *Omon Ra*, 23. (”Da de lavede den startede de med denne lille mand. De formede ham, satte ham på stolen og limede pappet hermetisk fast hele vejen rundt om ham” [...] ”Men det mest interessante” sagde Mitiok eftertænksomt og nærmest nedtrykt, ”er, at der ikke var nogen dør.”) (kap.2).

## Metafysikeren

I Pelevins roman *Tjapajev og Tombed* er hovedpersonen også indespærret i en slags sløjfe, der forbinder to utopiske rum. Her eksperimenterer Pelevin – til forskel fra de andre værker – med etableringen af et metafysisk ”udenfor” i stedet for det fysiske ”udenfor”. Overordnet set har konstruktionerne af rum og behandlingen af utopien udviklet sig drastisk fra kortromanerne *Den gule pil* og *Omon Ra*, som ligger tidligt i forfatterskabet og til de senere romaner *Tjapajev og Tombed* og *Generation P*. I romanerne er de fiktive rum konstrueret langt mere komplekst end i kortromanerne: de er ikke rum med fysiske vægge men i stedet hele samfund. Hovedpersonernes navigation i rummene foregår derfor også på langt mere kompliceret vis. I *Tjapajev og Tombed* bevæger hovedpersonen Pjotr sig mellem de to rum ved at rejse i tid.

*Tjapajev og Tombed* foregår ikke i selve sovjettiden men i dens spæde begyndelse i 1919 og i tiden efter dens afslutning i 1991.<sup>132</sup> Sovjettiden skrives på den måde nærmest ud af historien, og bliver dermed vigtig i kraft af sit fravær. Romanens hovedperson Pjotr Pustota (Pustota betyder tomhed) er indlagt på et sindssygehospital. Han er diagnosticeret skizofren og er ifølge sin psykiater blevet syg på grund af den voldsomme overgang fra sovjettiden til det kapitalistiske post-sovjetiske samfund. Ud over at være spærret inde på hospitalet, er Pjotr lukket inde i en slags tidssløjfe, der er årsag til hans skizofreni-diagnose, og som tvinger ham til at leve på de to forskellige tidsplaner: det ene i det nutidige Rusland på hospitalet og det andet i det borgerkrigsramte Rusland efter oktoberrevolutionen, hvor han fungerer som højre hånd for den legendariske (og historisk autentiske) borgerkrigshelt Tjapajev, der ganske vist fremtræder i en noget alternativ version, idet han fungerer som en slags buddhistisk læremester for Pjotr.<sup>133</sup>

De to tider, Pjotr lever i, er indlejret i hinanden som drømmetilstande, og det bliver på intet tidspunkt tydeligt for læseren, om et af stadierne er mere virkeligt end det andet. Begge tidsplaner er konstrueret som fremmedgørende rum. Hospitalet i nutidsplanet er gennemsyret af magt, overvågning og kontrol, og på borgerkrigsstadiet kan Pjotr ganske vist bevæge sig frit omkring, men det er Tjapajev og ikke Pjotr selv, der bestemmer over

---

<sup>132</sup> Denne omvendning af årstallene er sandsynligvis en hentydning til Orwells *1984*, som blev skrevet i 1948.

<sup>133</sup> Romanen parodierer, gennem sin skildring af Tjapajev, Dmitrij Furmanovs socialistisk-realistiske roman *Yanaev* fra 1923. Oversat til engelsk: *Chapayev*.

hans liv. Borgerkrigsplanet er selvfølgelig også relateret til en anden form for utopi, eftersom Pjotr og Tjapajev kæmper i borgerkrigen og dermed tager del i den kommunistiske revolution.

Umiddelbart kunne det se ud, som om Pjotrs situation minder om Omons situation i *Omon Ra*, idet han sendes frem og tilbage mellem to rum, der begge er resultater af en magtmanifestation, og som begge frarøver ham hans personlige frihed. De to rum er ligesom toget, undergrunden og månen utopi-kronotoper, eftersom de begge inkarnerer rumlige og tidsmæssige faktorer, som kendetegner utopien. Inden for begge rum er fremtiden annulleret for Pjotr, og rummene virker i sig selv fremmedgørende og undertrykkende. I *Tjapajev og Tomhed* sker der imidlertid en opløsning af rummet, som er radikalt anderledes fra, hvad der sker i *Den gule pil* og *Omon Ra*. Det skyldes, at romanen introducerer tomheden som et alternativ. Tomhed er, ud over at være Pjotrs efternavn, også det, der redder ham fra begge de to fængsler, han er lukket inde i. På borgerkrigsplanet sker det ved, at Tjapajev og Pjotr udsletter verden ved hjælp af en maskinpistol af ler, som de kalder Buddhas lillefinger. Hele verden opløses i intethed, og Tjapajev og Pjotr befinder sig derefter i en slags Nirvana.

På nutidsplanet sker opløsningen gennem en længere udvikling. Først og fremmest bliver Pjotr udskrevet – kun for at opdage, at verden udenfor blot er en udvidet udgave af hospitalet. Psykiateren på sindssygehospitalet – Timur Timurovich – har en tendens til at udskrive de syge patienter og beholde de raske.<sup>134</sup> Således bliver Pjotr også udskrevet, da hans to virkelighedsstadier er blevet fuldstændig viklet ind i hinanden, og han burde forekomme mere skizofren end nogensinde før. De ekstreme afvigelser hører på den måde til uden for og ikke inden for hospitalet, og i forlængelse heraf bliver institutionens karakteristika projiceret over på verden udenfor. Den nutidige virkelighed, som Pjotr færdes i i slutningen af romanen, fremstilles nu også som et fængsel. Det var Tjapajev, der lærte Pjotr, at virkeligheden er en illusion, og da Pjotr er tilbage i nutiden, når han selv frem til den konklusion, at hele den virkelighed, der omgiver ham, er skabt og fantaseret af en af Tjapajevs fjender ved navn Grigorij Kotovskij. Og når verden har udviklet sig på så absurd vis, skyldes det, at Kotovskij sidder i Paris og sniffer kokain.<sup>135</sup>

Pjotr er altså spærret inden i Kotovskijs fantasi, og på en bar i Moskva finder han et digt, der beskriver hans situation. Det lyder:

---

<sup>134</sup> Чанаев и Пучкова, 388 (kap.10).

<sup>135</sup> Чанаев и Пучкова, 404 (kap.10)

## ВЕЧНОЕ НЕВОЗВРАЩЕНИЕ

Принимая разные формы, появляясь, исчезая и меняя лица,  
И пиля решетку уже лет, наверно, около семиста,  
Из семнадцатой образцовой психиатрической больницы  
Убегает сумасшедший по фамилии Пустота.  
Времени для побега нет, и он про это знает.  
Больше того, бежать некуда, и в это ”некуда” нет пути.  
Но все это пустяки по сравнению с тем, что того, кто убегает,  
Нигде и никак не представляется возможным найти.  
Можно сказать, что есть процесс пиления решетки,  
А можно сказать, что никакого пиления решетки нет.  
Поэтому сумасшедший Пустота носит на руке лиловые четки  
И никогда не делает вида, что знает хоть один ответ.  
Потому что в мире, который имеет свойство деваться непонятно куда,  
Лучше ни в чем не клясться, а одновременно куда,  
говорить ”Нет, нет” и ”Да, да”.<sup>136</sup>

Fængslet er ikke sindssygehospitalet men verden, som kan forsvinde, og som gør alting relativt. Stedet, som Pjotr er fanget i, repræsenterer ikke som i *Den gule pil* og *Omon Ra* realiseringen af et samfunds eller en politiks utopi, men en enkelt mands hallucinerede fantasi. Derfor får ”udenfor” en ny betydning i *Tjapajev og Tomhed* – det bliver nemlig placeret helt udenfor verden. ”Udenfor” er det ”ingen steder”, som beskrives i digtet. Forholdet mellem protagonisten Pjotr og den opdigtede verden har en del fællestræk med postmoderne fiktioner som *Matrix*-trilogien, ungdomsbogen *Sofies verden* og filmen

---

<sup>136</sup> Чанаев и Пустота, 411. (DEN EVIGE IKKE-GENKOMST/ Idet han antager forskellige former, dukker op, forsvinder og skifter ansigt/ og siver i tremmerne, hvilket han har gjort i formodentlig 700 år/ Flygter den sindssyge med navnet Tomhed fra det syttende forbilledlige psykiatriske hospital./ Der er ikke tid til at flygte, og det ved han. / Desuden har han ingen steder at flygte hen, og til dette ”ingen steder” er der ingen vej./ Men dette er bagateller, sammenlignet med det, at der intet steds og på ingen måde byder sig nogen mulighed for at finde ham, der flygter. / Man kan sige, at der bliver savet i tremmerne./ og man kan sige, at der ikke bliver savet i tremmerne./ Derfor bærer den sindssyge Tomhed den lille rosenkrans på sin arm./ og derfor viser han aldrig tegn på at kende bare et eneste svar. / For i den verden som er i stand til at forsvinde, ingen forstår hvorhen, / Er det bedst ikke at sværge på noget men/ sige ”nej, nej” og ”ja, ja” på én og samme tid.) (kap.10).  
Som et levn fra sovjettiden har institutioner ofte numre i stedet for navne i Rusland.

*Existence*, hvori hovedpersonerne opdager, at de lever i en verden, som er ren fiktion og opspind, og hvor jagten på en verden ”udenfor” er temmelig kompliceret og bliver ved med at vikle protagonisterne ind i flere og flere lag af fiktion. Der er også adskillige fiktionslag i *Tjapajev og Tombed*, og det er ikke muligt at spore, om det ene er mere oprindeligt end det andet. Borgerkrigsplanet og nutidsplanet synes at være indlejret i hinanden gensidigt. At verden er én stor illusion slås allerede fast i romanens begyndelse, da Pjotrs ven Grigorij med reference til Shakespeare forklarer Pjotr, at:

Послушай, – сказал он, – жизнь – это театре. Факт известный. Но вот о чем говорят значительно реже, это о том, что в этом театр каждый день идет новая пьеса. Так вот теперь, Петя, я такое ставлю, такое...<sup>137</sup>

Bag dette kompleks af konstruktioner, der minder om et Møbiusbånd, hvor inderside bliver til yderside og start bliver slutning, gemmer sig trods alt en slags ontologisk nulpunkt, som indstifter det nævnte metafysiske rum i romanen – et metafysisk ”udenfor”.

Efter Pjotr har erkendt, at virkeligheden er Kotovskijs fantasi, bliver denne virkelighed opløst. Det sker ved, at Tjapajev henter Pjotr i en tank, hvorefter de kører ud af ”virkeligheden” mod ”Det indre Mongoliet”, som er den rene manifestation af tomhed – komplet intethed.

Ligesom det var tilfældet med *Den gule pil* har slutningen på *Tjapajev og Tombed* et vist ironisk præg. Den metafysiske frihed bliver sarkastisk overdrevet og gøres næsten lattervækkende i romanen, hvilket den absurde maskinpistol af ler med navnet Buddhas lillefinger kan tjene som et eksempel på. Igen skaber Pelevin tvivl om, hvorvidt det ”udenfor” – om det så er det vestlige samfund eller den østlige mystik – er værd at eftertrægte. Heller ikke her får utopiens frigørende potentiale lov at stå uberørt af ironien.

---

<sup>137</sup> *Чанаяв и Пустота*, 17. (”Hør” sagde han “Livet er et teater. Det er et velkendt faktum. Men hvad der tales om betydeligt sjældnere, er, at der i dette teater går et nyt stykke hver dag. Og nu, Pjotr, opsætter jeg et stykke uden mage”) (kap.1).

## Utopiens umulighed

I *Tjapev og tomhed* er ”udenfor” genindstiftet i en ny variant i form af en buddhistisk – eller i hvert fald religiøst inspireret – frasigelse af den materielle verden til fordel for en metafysisk tilstand af intethed. *Tjapajev og Tomhed* viderefører problematikken fra *Omon Ra* og *Den gule pil* i en afsøgning af utopiens placering i samfundet. Alle tre værker tematiserer utopiens undertrykkende funktion, idet de skildrer samfund, der er baserede på de løgne og illusioner, som er konsekvenser af den forsøgte realisering af utopien. Samfundene, som værkernes hovedpersoner lever i, er alle en slags Potemkinkulisser. Pelevin reaktualiserer, gennem kulisse-referencen, et af de mest berømte russiske forsøg på at implementere det ideelle samfund i den konkrete – og langt fra ideelle – virkelighed.<sup>138</sup>

Gennem aktualiseringen af kulissetemaet berører alle tre værker også de diskussionsfelter, som jeg præsenterede indledningsvis: utopiens politiske, litterære og rumlige udformning.

Den samfundsmæssige eller politiske utopi skal forstås i relation til en forskel mellem fremskridtoptimisme og fremskridtspessimisme. Adorno illustrerer i sin kritik af moderniteten, hvordan optimisme kan ændres til pessimisme, når fremskridtet viser sig at blive menneskehedens fjende og slår over i krig, holocaust og moralsk fordærv.

Men at fremskridtet overhovedet er blevet en trussel kan, i overensstemmelse med den teoretiske diskussion, forklares med den ændring, utopien har gennemgået med dens ”sekularisering” gennem det 20. århundrede. Det vil sige, at den perfektion, lykke og fuldendthed, som kendetegnede utopien, og som før var henlagt til en uopnåelig, metafysisk eller religiøs sfære, gennem moderniteten blev forsøgt realiseret i det eksisterende samfund, med teknologien som vigtigste katalysator. Dette forsøg indbefatter en indlemmelse af naturen. Hvis mennesket selv skal realisere paradiset, må det også kunne beherske naturen og alt det, som ellers er underlagt større og mægtigere kræfter end menneskets egne.

---

<sup>138</sup> Udtrykket Potemkinkulisser (på engelsk ”Potemkin’s Villages”) stammer fra en legende fra Katharina den Stores tid. Grigorij Potemkin sørgede for at landsbyerne langs Dneiperen blev ”sminkede” når kejserinden, som også var hans elskerinde, sejlede forbi. Hun skulle ikke opdage den elendighed, som prægede landsbyerne. Se Walter G. Moss, *A History of Russia*, 283.

Bestræbelsen på total beherskelse af naturen og kontrol med historien er hos Adorno udtryk for oplysningens forsøg på at gøre det ikke-identiske identisk, det vil sige at indlemme det ”andet”, det fremmede og det udefinerbare i begrebet og sproget. Og denne proces, udgør ifølge Adorno den største trussel for menneskeheden.

Samme problematik ligger latent i Pelevins værker. Fremskridtet – symboliseret ved toget, metroen, rumfarten, revolutionen og det kapitalistiske Rusland – forsøger at fortrænge naturen og det ”udenfor”. Men her adskiller Pelevins hovedpersoner sig fra Adornos ”oplyste subjekt”, idet de ikke er drevet af oplysningen og ikke frygter naturen og det ikke-identiske. Fremskridtet truer derfor det liv, hovedpersonerne ønsker at leve.

I *Den gule pil* lykkes det Andrej at blive forenet med det ikke-identiske, repræsenteret ved naturen, i den lykkelige og utopiske, men også ironiske slutning. I *Omon Ra* har fremskridtet og den magt, som det udøver over mennesket derimod definitivt sejret. Det betyder, at Omens flugt er umulig. I *Tjapajev og Tombed* er fremskridtet delvist repræsenteret ved den kommunistiske omvæltning af det russiske samfund. Derudover videreudvikles fremskridtsproblematikken til også at omfatte det nutidige Ruslands tilstand: den omfattende kontrol med borgere og forvirringen knyttet til at være et individ i det post-sovjetiske samfund. I *Tjapajev og Tombed* er slutningen fremskridtspessimistisk, samtidig med at den ved hjælp af ironien også sætter spørgsmålstegn ved det ideelle i at flygte fra samfundet.

Dialektikken mellem fremskridtsoptimisme og -pessimisme ligger også til grund for skellet mellem de litterære genrer utopi og dystopi. Pelevins værker er fremskridtspessimistiske, men kan alligevel ikke entydigt læses som dystopier. De tilhører snarere den genre som Edith Clowes kalder meta-utopier, idet de afsøger og leger med forskellige utopiske modi.<sup>139</sup> De prøver at problematisere såvel det utopiske som det dystopiske syn på samfundet. Hvor *Den gule pil* runder den pessimistiske og dystopiske tone af med en – ganske vist ironisk – optimistisk slutning, befinder *Omon Ra* sig mere i den dystopiske lejr, idet den konkluderer, at der ikke er nogen udvej, og at flugten fra magten er umulig. Men denne erkendelse gælder kun Omon og kan i henhold til tekstens logik tilskrives hans sindstilstand, hvorfor pessimismen ikke er tilstrækkeligt universel til at gøre værket decideret dystopisk.

---

<sup>139</sup> Edith W. Clowes, *Russian Experimental Fiction*, 10.



Ligesom *Den gule pil* ender også *Tjapajev og Tombed* umiddelbart lykkeligt. Men slutningen er også præget af en skarp ironi, hvorfor det er problematiske at læse *Tjapajev og Tombed* utopisk. Den befinder sig ligeledes imellem dystopien og utopien og kan bedst karakteriseres som meta-utopi. Som meta-utopier forholder værkerne sig til de spørgsmål, der knytter sig til henholdsvis det utopiske og det dystopiske syn på verden, og de kan derfor distancere sig fra de problemer, som er forbundet med rendyrket utopisk eller dystopisk tænkning.

Hvad angår den rumlige definition af utopien, er *Tjapajev og Tombed* klart det mest komplicerede af de tre analyserede værker. Den videreudvikler den territoriale dialektik mellem samfund og utopi, som også er til stede i de to andre værker.

Samfundet er et ”indenfor” i *Den gule pil*, *Omon Ra* og *Tjapajev og Tombed*. Men disse forskellige fiktive udgaver af ”indenfor” er ikke så velkendte og trygge, som et ”indenfor” bør være. Protagonisterne har svært ved at tyde og forstå rummet omkring sig. I alle tre værker er rummet ”indenfor” uvirkeligt og fremmedgørende. Fremmedgørelsen kan ses som en konsekvens af en modificering af rummet, der er fremkaldt af et skifte i magtforhold. Dette skifte, mener jeg, refererer til den forandring, som civilisationens ”indenfor” har gennemgået med moderniteten.

For at et rum kan være et rum, må det have grænser, og for at et ”indenfor” kan være et ”indenfor”, må det have et ”udenfor” at definere sig i forhold til. I *Empire* beskriver Michael Hardt og Antonio Negri dette forhold som en definition af magtens (suverænitets) territorium:

Modern sovereignty has generally been conceived in terms of a (real or imagined) territory and the relation of that territory to its outside.<sup>140</sup>

Dette ”udenfor” har tidligere i civilisationens historie dannet grundlag for eksistensen af utopisk tænkning – forestillingen om et ikke-sted. Men i takt med ”sekulariseringen” og teknologiseringen af utopien, som jeg beskrev indledningsvis, er ikke-stedet blevet hentet ”indenfor”. Eller sagt med andre ord: det territorium, som udgjorde ”indenfor” er blevet udvidet og har erobret og annekteret utopien og dermed også ideen om ”udenfor”. Med Hardt og Negris ord:

---

<sup>140</sup> Michael Hardt og Antonio Negri, *Empire*, 187.

[...] there is no longer an outside that can bound the place of sovereignty.<sup>141</sup>

Den form for magt, som er knyttet til modernitetens samfund, er ekspanderet så meget, at den ikke længere har nogen grænser, ikke har noget rum ”udenfor”, hvilket har resulteret i, at utopien er blevet integreret i det velkendte rum. Toget i *Den gule pil* kan siges at repræsentere et tidligt stadie i denne udvikling, hvor utopien som før lå ”udenfor” er blevet integreret i samfundet ”indenfor”. Toget repræsenterer utopien, fremtidsvisionen og fremadgiften såvel som det eksisterende samfund. Toget er en forening af utopi og samfund, samtidig med at det trods alt har grænser – mod en natur ”udenfor”. I *Omon Ra* har utopien også manifesteret sig i samfundet i form af henholdsvis metroen og rumfarten. Ikke desto mindre har magtens udformning meget forskellig karakter i de to værker. I *Den gule pil* har magten endnu ikke bredt sig fuldstændigt. Den er afgrænset til togets sfære, mens den i *Omon Ra* har udvidet sit territorium og nået alle kroge. Det betyder, at den udvej og flugt, som Andrej realiserer i *Den gule pil*, er umulig for Omon.

I *Tjapajev og Tombed* bliver den territoriale dialektik mellem samfund og utopi som nævnt udvidet. Det vil sige, at fiktionen opererer med et nyt niveau i form af metafysikken. Rummet har igen ændret sig i forhold til, hvordan det tog sig ud i *Omon Ra*, idet det igen defineres af grænser mod et ”udenfor” – der på paradoksal vis er immanent, idet det er placeret i hovedpersonen Pjotrs sind. Pointen i *Tjapajev og Tombed* synes at være, at når samfundets magt og kontrol med individet (eksemplificeret ved Kotovskijs opdigtning af verden) er ekspanderet, og flugten derfor synes umulig, som i *Omon Ra*, er det nødvendigt at ty til metafysikken og hengive sig til den indre, spirituelle tomhed, som kan undvige enhver form for magt eller tvang.

De tre forrige analyser er mundet ud i en karakteristik af utopiens udformning hos Pelevin: Utopien fremtræder som en rumlig konstruktion, der giver plads til konkrete manifestationer af magt. Utopien skal gennemgående betragtes som et medium for tvang, hvilket skal ses som en direkte konsekvens af dens ”sekularisering” og teknologisering, som har ført til, at den er blevet et redskab for magten i stedet for at være et fiktivt alternativ for mennesket. Et oplagt spørgsmål til den sidste analyse må derfor være, hvordan det er muligt alligevel at definere utopien positivt.

---

<sup>141</sup> Michael Hardt og Antonio Negri, *Empire*, 189.

I forhold til magtens konstituering kan de tre hidtil behandlede værker siges at inddele sig i to grupper, hvor den ene består af *Den gule pil* og *Tjapajev og Tombed*, som begge gestalter et rum ”udenfor” magten og dermed præsenterer flugten og friheden som en mulighed, der ganske vist afmonteres af ironien. Den anden består af *Omon Ra*, som er radikalt anderledes i den forstand, at magtens rum udvides og fjerner muligheden for frihed. Frigørelsen lykkes ikke i nogen af værkerne, men i *Den gule pil* og *Tjapajev og Tombed* er muligheden trods alt til stede, der sås blot tvivl om, hvorvidt den er at foretrække. I lyset af den løsning, romanen *Generation P* præsenterer, vil det blive tydeligt, at tvivlen om frigørelsen skyldes fraværet af en kollektivt formuleret utopi i værkerne.

I den fjerde og sidste analyse vil jeg forsøge at afgøre, hvor romanen *Generation P* placerer sig i spektret mellem de to lejre, de tre tidligere værker inddeler sig i. Jeg mener, *Generation P* kan betragtes som den mest nuancerede behandling af de problemstillinger, de andre værker beskæftiger sig med, hvilket er årsagen til, at analysen af *Generation P* bliver den mest dybdegående i dette speciale.

## Det digitaliserede menneske

*Generation P* portrætterer et Rusland på grænsen mellem det 20. og det 21. århundrede. Det er et Rusland, som tynges af fremskridtets sen-kapitalistiske stadie, hvor magten har bredt sig til alle kroge, således at der ikke længere eksisterer et ”udenfor”. Derfor kan frigørelsen ikke opnås ved overskridelsen af en grænse mellem ”indenfor” og ”udenfor”, og her adskiller *Generation P* sig markant fra andre af Pelevins værker. Den mulighed for at opnå en frigørelse ”udenfor” magtens rum, som eksisterede i *Den gule pil* og *Tjapajev og Tombed* er forsvundet i *Generation P*. Det er i stedet nødvendigt at skabe en ny form for ”udenfor” i ”indenfor”, hvilket hovedpersonen i *Generation P* formår at gøre, idet han træder ind i en virtuel, digitaliseret verden.

Slutningen på *Generation P* adskiller sig ligeledes fra de tidligere værker, idet den ikke kun handler om et enkelt individs frihed, men også indstifter et håb om en kollektiv frigørelse – *Generation P* er utopisk på den måde, at den opererer med troen på en bedre verden.

På grund af den samfundskarakteristik, *Generation P* leverer, er det frugtbart at læse romanen sammen med og op imod Adornos fremskridtpessimisme, samt Hardt og Negris analyse af det globaliserede samfund, og deres bud på, hvordan frigørelsen må foregå. Fiktionen kan selvsagt gå andre veje end teorien, hvorfor det er interessant undervejs i analysen at undersøge, hvor fiktion og teori følges ad, og hvor de skilles.

Hovedpersonen i *Generation P* er Vavilen Tatarskij. Fornavnet Vavilen er en forkortelse af navnene på dissidentforfatteren *Vasilij Aksjonov* og *Vladimir Iljitj Lenin*.<sup>142</sup> Derudover er navnet Vavilen også det russiske ord for Babylon, hvilket indleder den tilbagevendende reference i romanen til det antikke Babylon. Vavilen voksede op i slutningen af sovjettiden, dengang Pepsi var det eneste sodavandsmærke på hylderne, deraf romanens titel – en forkortelse af *Generation Pepsi*.<sup>143</sup>

I sovjettiden drømte Tatarskij om at blive digter. Med overgangen til det nye kapitalistiske samfund indser han imidlertid, at reklamemanden spiller digterens rolle i det nye samfund, og han bliver langsomt viklet længere og længere ind i et kæmpemæssigt maskineri af reklamer, markeds kræfter, politik og computerteknologi. Magten befinder sig i alle samfundets små porer, og der sidder ikke som i sovjettiden magtfulde personer i toppen, som kan dirigere. I stedet har samfundet fået et omfattende system af reklameindustri, fjernsynsproducenter og markeds kræfter, som bekræfter og berettiger hinanden indbyrdes i et selvopretholdende spil, hvor de, der lader til at trække i trådene, end ikke ved, med hvilke interesser eller formål, de udfører deres arbejde. Samfundet er gennemsyret af kontrolmekanismer, som eksemplificeres ved det overvågende øje, som optræder flere steder i romanen.

– ЭТОТ ГЛАЗ И ТОТ, ЧТО НА ДОЛЛАРЕ, – ОДИН И ТОТ ЖЕ?<sup>144</sup>

---

<sup>142</sup> *Generation "II"*, 13. *Babylon - Generation P*, 12.

<sup>143</sup> Titlen refererer selvfølgelig til Pepsis slogan "The choice of a new generation", der i sovjettiden havde en dybt ironisk klang, eftersom der lige præcis ikke var noget valg. Pepsi var den eneste Cola på markedet. *Babylon - Generation P*, 9. Derudover spiller titlen også på Douglas Couplands roman *Generation X*, og evt. også på Pelevins eget forbogstav, og som det senere vil fremgå på forbogstavet i det russisk slangord "Пиздец", som kan oversættes til det engelske "Fuck" eller det danske "Pis" (se videre forklaring i note 152).

<sup>144</sup> *Generation "II"*, 232. (min oversættelse: "Er det det samme øje, som er på dollarsedlerne [...]?") (*Babylon - Generation P*, 296). Hvis ikke andet er anført er de oversatte citater fra Jan Hansens danske oversættelse, som har titlen *Babylon - Generation P*. I de tilfælde hvor Jan Hansens oversættelse ikke er tilstrækkelig præcis, har jeg selv oversat citaterne og anført henvisning til den danske oversættelse i parentes.

og:

Прямо напротив двери помещался алтарь – кубический золотой постамент, на котором лежал массивный хрустальный глаз с эмалевой роговицей и зеркальным зрачком.<sup>145</sup>

Michel Foucault har i *Overvågning og straf* beskrevet, hvordan et øje uden ansigt er billede på den potentielle overvågning som kendetegner det moderne kontrolsamfund.<sup>146</sup> Øjet i *Generation P* er en oplagt reference til dette symbol på overvågningen.

Umiddelbart mangler det samfund, Tatarskij lever i, enhver form for højere mening med noget, alt er et ægte postmoderne spil på overfladen, hvor signifikanter kun refererer til hinanden og aldrig når ud over den umiddelbare fremtrædelse. I romanens gengivelse af den nutidige reklameverden er der ingen tabuer, ingen hensyn og ingen moral tilbage. Det er således legitimt at skrive en reklame for Nike, hvor sloganet ”Just do it”<sup>147</sup> bliver brugt som kommando fra vagten på den vietnamesiske sweatshop, hvor sportsskoene bliver fremstillet af amerikanske krigsfanger.<sup>148</sup> Og ingen lader til at blive provokeret af en reklame med ordlyden:

НА ВОСЬМОЕ МАРТА МАНЕ  
ПОДАРИЮ КОЛЬЕ ДЕ БИРС  
И СЕРЕЖКИ ОТ АРМАНИ –

---

<sup>145</sup> *Generation "II"* 242. (Lige over for døren var der et alter, kubiformet og også forgyldt, og på det lå der et glasøje med øjeæble af emalje og en pupil af spejlglas. *Babylon - Generation P*, 308).

<sup>146</sup> Michel Foucault, *Overvågning og straf*, 230. Ifølge Foucault hører det ansigtsløse øje oprindeligt til inden for institutionen, hvor mennesket aldrig ved, om det bliver overvåget. Dette forhold illustrerer Foucault ud fra ideen om *Panoptikon* – en konstruktion, der består af en halvcirkel med et tårn i midten, hvorfra for eksempel en fangevogter kan overskue alle cellerne i halvcirklen, uden at han selv kan betragtes. Den potentielle overvågning er en manifestation af magten inden for institutionen, men med den afinstitutionalisering af magten, som sker med modernitetens afslutning har den potentielle overvågning imidlertid forladt institutionen og er blevet integreret i samfundet, hvor kontrollen derfor er en konstant trussel. Hardt og Negri skriver også om denne afinstitutionalisering af kontrollen og af magten, se Michael Hardt og Antonio Negri, *Empire*, 24. Øjets symbolik i Foucaults terminologi adskiller sig fra det løsrevne øjes betydning i muslimske kulturer, hvor det også signalerer beskyttelse. Øjet i *Generation "II"* spiller på begge betydninger, men det er øjets overvågende og kontrollerende karakter, der har relevans for plottets udvikling.

<sup>147</sup> ”Just do it” er varemærket Nikes faste slogan, som i konteksten skal opfattes som en opfordring til at dyrke sport og generelt udfolde sit potentiale.

<sup>148</sup> *Generation "II"*, 109-110. *Babylon - Generation P*, 135.

Pelevins skildring af det postsovjetiske samfund hypotaserer de mest gennemgående træk ved det postmoderne globaliserede markedssamfund, hvor social ulighed og moralsk fordærv for længst er blevet en acceptabel betingelse for fremskridt og for finansiell ekspansion.

Men i romanen viser det sig, at samfundets tilstand ikke kun er betinget af kapitalens dominans, men også af en mytisk sfære. Det russiske samfund bliver kontrolleret af en sekt, der tjener den babylonske gudinde Ishtar, som er blevet forvandlet til idéen om guld – dvs. kapital.<sup>150</sup> Gennem romanen bliver det tydeligt, at Vavilen Tatarskij står til at skulle forenes med gudinden – han skal være hendes ægtemand, hvilket vil sige, at han skal overtage ansvaret for at holde det kapitalistiske, mediestyrede samfund kørende, så gudinden kan overleve. I romanens slutning afsløres det ikke desto mindre, at sekten snart mister sit greb om det russiske samfund, og at den generation, som Tatarskij tilhører – generation P – langsomt vågner op og gennemskuer samfundets mekanismer. Gudinden Ishtar kan kun overleve, så længe den mytologiske hund ved navn ”Пиздец” (herefter Pisdjets) sover.<sup>151</sup> Ifølge myten repræsenterer hunden gudindens død, mens hun selv repræsenterer sin egen udødelighed. Hunden har imidlertid vundet en kamp mod gudinden. Det betyder, at den kan kræve hendes død, og det vil den gøre den dag, den vågner og går til angreb:

В древних грамотах его обозначали большой буквой ”П” с двумя запятыми. По преданию, он спит где-то в снегах, и, пока он спит, жизнь идет более-менее нормально. А когда он просыпается, он наступает. [...] И еще было

<sup>149</sup> *Generation ”П”*, 114 (TIL DEN INTERNATIONALE KVINDEDAG/ VIL JEG KØBE MANJA EN LILLE DE BEERS-SAG/ og FOR AT FÅ NOGET FISSE OGSÅ ØRERINGE FRA ARMANI/ FOR KVINDESAGEN GIVER JEG SGU DA FA’N I., *Babylon - Generation P*, 141).

<sup>150</sup> *Generation ”П”*, 243 (*Babylon - Generation P*, 310.)

<sup>151</sup> I Jan Hansens danske oversættelse er hundens navn oversat til ”Bolle”, som har en helt anden betydning end den oprindelige. Oversættelsen fanger ganske vist vulgareteten i ordet men går glip af det vigtige begyndelsesbogstav. ”Пиздец” er et ord fra det russiske slangsprog ”Mat”. Det er afledt af ordet for de kvindelige kønsorganer og betyder noget i stil med ”Satans” eller ”Nu er det slut”. Det oversættes bedst til det engelske ”Fuck” som har nogenlunde samme betydning. Men i den danske oversættelse ville ordet ”Pis” nok være at foretrække, fordi det har næsten samme betydning og starter med ”P”.

написано, что самое близкое понятие, которое существует в современной русской культуре, – это детская идиома ”ГамOVER”.<sup>152</sup>

”Game-Over” lader til at være en trussel mod det spil, som Ishtar-sekten står bag. Tatarskij har en anelse om, at hunden er ved at vågne, og på den måde indvarsler romanen gudindens død, og med den en afskaffelse af kapitalen, hvilket vil resultere i en kollektiv frigørelse af generation P.

I *Generation P* er magten langt mere kompleks og diffus, end det var tilfældet i de tidligere værker. Det skyldes, at den fremstår som en alliance mellem kapitalen og myten. Den har således en del til fælles med Adornos oplysning, som ligeledes er uløseligt forbundet til myten. Det er derfor interessant at undersøge, hvordan mytens rolle i *Generation P* fremstår, når den læses overfor myten hos Adorno. Men for at indkredse mytens karakter, vil jeg indledningsvis undersøge en række utopiske rum i romanen, hvor kontakten mellem myte og kapital synliggøres.

## Kapitalen og myten

*Generation P* er i sit udgangspunkt dystopisk, hvilket vil sige, at den kan læses i forlængelse af den fremskridtspessimisme, som findes i Adornos modernitetskritik. Værket portrætterer samfundets korrupsion, menneskets forfald og en illusionsløs fremtid. Når værket alligevel ikke entydigt kan karakteriseres som en dystopi, skyldes det, at det trods alt lader pessimismen blive undertrykt af en optimisme og et håb om en bedre verden.<sup>153</sup> Derudover er det samfund, som *Generation P* skildrer, på et langt mere fremskredent (depraveret) stadie, end det moderne samfund, Adorno analyserer, og det betyder, at oplysningen og myten, som jeg vil påpege i det følgende, infiltreres langt mere i hinanden.

I *Generation P* er magten som nævnt til stede alle vegne og ikke afgrænset til enkelte rum. Når jeg alligevel vælger at indlede følgende analyse med en undersøgelse af tre

---

<sup>152</sup> *Generation ”П”*, 244. (I de gamle skrifter er den betegnet med et stort ”P” i anførselstegn. Ifølge overleveringen sover den et eller andet sted i sneen, og så længe den sover, går livet nogenlunde normalt. Men når den vågner, angriber den. [...] og derudover stod der også, at den betydning, der kommer tættest på i nutidig russisk kultur, er børne-udtrykket ”Game-Over”) (*Babylon-Generation P*, 311).

<sup>153</sup> Adornos filosofi har som nævnt i en tidligere note et utopisk islæt, hvilket er blevet fremhævet i den nyere forskning i hans forfatterskab. Se Yvonne Sherratt, *Adornos Positive Dialectic*. Men da denne utopisme er vagt formuleret og ikke dominerer hans filosofiske produktion, vælger jeg kun at referere til modernitetskritikken og den fremskridtspessimisme, som kommer til udtryk i *Dialektik der Aufklärung*.

specifikke rum, skyldes det, at det er i disse rum, Tatarskij får indblik i magtens natur, det er her, det bliver muligt for ham at gennemskue de mekanismer, han er underlagt. Rummene har alle karakter af at være utopier – i den lokalitetsfornægtende betydning. De virker fremmedgørende, intimiderende og uvirkelige, samtidig med, at de er placerede på aparte steder i forhold til Moskvas geografi: det første – et tårn, der stræber mod himlen – befinder sig i periferien af byen, det næste, som er et hemmeligt bureau, befinder sig i centrum, men trykker sig mod jorden, som var det tynget af himlen, og det sidste er placeret langt under jorden igen i periferien af Moskva.

Tårnet, som ligger i forstaden Rastagujevo, finder Tatarskij frem til i en rus, forårsaget af fluesvampete.<sup>154</sup> Det beskrives på følgende måde:

В центре площадки стояло недостроенное здание – то ли фундамент какого-то космического локатора, то ли просто многоярусный гараж: строительство прервали на такой стадии, когда готовы были только несущие конструкции и стены. Постройка походила на ступенчатый цилиндр из нескольких бетонных боксов, стоящих друг на друге. Вокруг них поднималась спиральная дорога на железобетонных опорах, которая кончалась у верхнего бокса, увенчанного маленькой кубической башенкой с красной лампой-маяком.<sup>155</sup>

Tårnet er en hybrid mellem forskellige former og arkitekturer. Det ligner både en intergalaktisk radarstation og et parkeringshus, og det vækker desuden associationer til pyramiderne (trappeformen), såvel som til sovjetiske fabriksbyggerier (betonelementerne og den armerede beton, samt den røde lampe i toppen). Derudover indeholder beskrivelsen en række logiske modsætninger. Tårnet er en trappeformet cylinder – en geometrisk set umulig figur. Det består af betonelementer, der er placeret forskudt oven på hinanden, hvilket burde gøre det umuligt at konstruere en sammenhængende

---

<sup>154</sup> Tatarskij tror tårnet er en zigurat – et helligt tårn til ære for den babylonske gudinde Ishtar, men det kan tillige læses som en reference til Babelstårnet, som også er et tilbagevendende element i romanen.

<sup>155</sup> *Generation "II"*, 48 (Midt på pladsen lå der en stor bygning, som aldrig var blevet gjort færdig, enten fundamentet til en intergalaktisk radarstation eller bare et parkeringshus i mange etager: Byggeriet var gået i stå på et tidspunkt, hvor man kun var blevet færdig med de bærende konstruktioner og ydervæggene. Bygningen lignede en trappeformet cylinder og bestod af betonelementer, der var anbragt forskudt oven på hinanden. Rundt om den var der en serpentinevej, der førte helt op til toppen, på nogle støttepiller af armeret beton. Det øverste betonelement var kronet af et lille kegleformet tårn med en rød lampe i toppen, *Babylon - Generation P*, 57).



serpentinevej hele vejen rundt. Arkitektonisk set lader tårnet altså til at være en umulig konstruktion.

Tårnet er et umuligt sted – en utopi i betydningen ikke-sted, der ligesom toget i *Den gule pil* og undergrunden i *Omon Ra* også indeholder en reference til utopien i den politiske variant, idet det er et levn fra sovjettiden, der gennem den funktionalistiske beton-æstetik refererer til den sovjetiske, teknologiske samfundsutopi. Derudover refererer tårnet – i forlængelse af romanens referencer til det antikke Babylon – også til Babelstårnet, som om noget er en umulig konstruktion og et utopisk sted.

Tårnet er det første element i Tatarskij's verden, der etablerer en forbindelse til den parallelle mytiske verden. Kort tid forinden har Tatarskij læst om den babylonske Ishtar-kult og et ritual, som bestod i en konkurrence om at blive gudindens ægtemand. Påvirket af fluesvampe skulle "bejlerne" bestige et tårn – en Ziggurat – samtidig med at de besvarede tre gåder, repræsenteret ved tre genstande.<sup>156</sup>

På vej op i tårnet finder Tatarskij også tre genstande: en cigaretpakke af mærket Parlament, en mønt med Che Guevaras portræt og en blyantspidser, der forestiller et fjernsyn, hvorpå der er malet et øje.<sup>157</sup> Tatarskij's gåder er knyttet til tre forskellige elementer i hans virkelighed. Cigaretpakken refererer til den overfladiske sandhed om verden, som reklameindustrien promoverer. Tatarskij slås på dette tidspunkt med at formulere et slogan netop for mærket Parlament. Mønten refererer til Tatarskij's senere eksperiment med et Ouijabræt, der sætter ham i kontakt med Che Guevaras ånd, der ironisk nok vejleder ham i reklamestrategier. Og blyantspidseren med øjet repræsenterer gudindens evigt tilstedeværende øje, der følger alle Tatarskij's bevægelser og til sidst i romanen udser ham til sin nye ægtemand, hvilket betyder, at det faktisk lykkes Tatarskij at løse gåderne – dvs. håndtere de elementer i hans liv, som genstandene refererer til.

Det næste utopiske rum i romanen giver et yderligere, nuanceret indblik i, hvilke kræfter Tatarskij's liv er styret af. Det drejer sig om et sted kaldet "Institut for biavl", og navnet alene signalerer selvfølgelig, at instituttet er et ikke-sted, hvilket yderligere understreges af det faktum, at stedet ikke har noget med bier at gøre, men derimod er et slags hemmeligt bureau, hvorfra hele landets finans-, medie- og reklameindustri kontrolleres. Da Tatarskij første gang ankommer på stedet, beskriver han det således:

---

<sup>156</sup> *Generation "II"*, 37-39. *Babylon - Generation P*, 42-45.

<sup>157</sup> *Generation "II"*, 50-51. *Babylon - Generation P*, 59-60.

За ними был огромный сталинский дом конца сороковых годов, похожий на что-то среднее между ступенчатой мексиканской пирамидой и приземистым небоскребом, выстроенным в расчете на низкое советское небо. Верхняя часть фасада была покрыта лепными украшениями – склоненными знаменами, мечами, звездами и какими-то зазубренными пиками: это напоминало о древних войнах и забытом запахе пороха и славы.<sup>158</sup>

Pyramidestrukturen går her igen i kombination med en lavstammet skyskraber – igen to konstruktioner, som synes umulige at forene. Derudover bærer bygningen en række relikvier til minde om tidligere tiders kampe, som alle har glemt. Det hele er med til at gøre bygningen fremmedgørende og malplaceret – ganske ligesom tårnet.

”Institut for biavl” følger sin helt egen logik, som resten af samfundet i sidste ende ligger under for. Stedet er styret af Azadovskij, Tatarskij’s forgænger i rollen som gudindens ægtemand, som sniffer kokain det meste af dagen, limer små ordener på maven af en hamster, og bestemmer alting i det moderne Rusland – lige fra den politiske dagsorden over mafiaaktioner til reklamestrategier. På instituttet producerer de alt det, der kommer ud i æteren til det russiske folk, og på den måde kan de kontrollere folkets bevidsthed. Alle politikere og kendte personer er opdigtede og animerede, og folkene på instituttet kan egenrådigt programmere Ruslands udvikling og kanalisere pengeflowet rundt i samfundet.

Instituttet er ligesom tårnet som sagt et ikke-sted. Det er dybt hemmeligt, og ingen kender til det ud over dem, der arbejder der. Derudover er stedet præget af en ekstrem hybriditet, som gør det umuligt at karakterisere præcist. Tatarskij får indledningsvis arbejde som tekstforfatter på instituttet og opnår gennem sit arbejde kendskab til alle de kontrollerende mekanismer bag markedet, medieverdenen og reklameindustrien, dog er det først, da han træder ind i det tredje af romanens centrale utopiske rum, at alle trådene samles og myteverdenens betydning for Tatarskij’s samtid bliver tydelig.

---

<sup>158</sup> *Generation "II"*, 157. (Inde bagved afsløredes der en stalinistisk villa fra slutningen af 1940’erne. Villaen lignede en mellemting mellem en trappeformet mexicansk pyramide og en lavstammet skyskraber, der var konstrueret specielt med henblik på den lave sovjetiske himmel. Det øverste af facaden var pyntet med gipsstukkatur – røde faner, sværd, stjerner og en eller anden form for lanser med takkede spidser; alt sammen noget med relation til gamle krige og glemt krudtrøg og heltery. *Babylon - Generation P*, 198.)

Han føres dertil med bind for øjnene og uden tøj på, hvilket selvsagt gør ham underlig til mode. Derudover er stedet – ligesom de forrige – en meget besynderlig konstruktion. Det første, der slår Tatarskij er, at rummet minder om foyeren i en biograf. Derudover er der ingen vinduer, og rummet er helt oplyst af halogenlamper.<sup>159</sup>

Men rummets underlige karakter bliver senere forklaret med, at det ligger hundrede meter under jorden, ved siden af Ostankinosøen i udkanten af Moskva.<sup>160</sup> Det tredje betydningsfulde sted i romanen er altså placeret under jorden, mens det andet lå tæt ved jorden og det første stræbte mod himlen.

I tilknytning til det, der ligner en foyer, ligger ”Det gyldne kammer”, som Azadovskij fører Tatarskij ind i. På vej ind i ”Det gyldne kammer” føler Tatarskij sig endnu mere utilpas og mærker, hvordan rummet bliver mere og mere intimiderende og klaustrofobisk:

Татарский вошел в коридор, и ему стало еще холодней от сырости. ”Когда же одеться дадут?” – подумал он. Коридор был длинным, но Татарский не видел, куда он ведет, – было темно. Иногда под ноги попадал острый камушек, и Татарский морочился от боли.<sup>161</sup>

I ”Det gyldne kammer” bliver Tatarskij ordineret som gudindens nye ægtemand, og ”Det gyldne kammer” er også kontaktpunkt mellem den mytiske verden og den nutidige. Tiden opløses som afstandsskabende faktor, og myten bliver helt nærværende.

”Det gyldne kammer” etableres på den måde ligesom ”Tårnet” og ”Institut for biavl” som en kronotop i romanen. Det forbinder tidslige og rumlige forhold på en måde, der ikke er mulige udenfor kronotopen. Det er derfor oplagt igen at referere til Bakhtins teori om transpositioneringen af tiden indenfor bestemte udgaver af kronotopen. De tre rum i *Generation P* er utopi-kronotoper, fordi de er ikke-steder, som formidler en forbindelse til en mytisk fortid, der bruges som belæg for fremtidige mål.

---

<sup>159</sup> *Generation ”II”*, 236. *Babylon - Generation P*, 301.

<sup>160</sup> *Generation ”II”*, 237. *Babylon - Generation P*, 302.

<sup>161</sup> *Generation ”II”*, 239. (Tatarskij gik ind i korridoren og kom straks til at fryse på grund af fugten og kulden. Hvornår mon jeg får lov til at tage tøj på igen? tænkte han. Korridoren var lang, og Tatarskij kunne ikke se, hvor den førte hen – dertil var der for mørkt. Fra tid til anden kom han til at træde på en skarp sten og krympede sig af smerte. *Babylon - Generation P*, 305.)

Эта особенность проявляется прежде всего в так называемой ”исторической инверсии”. Сущность такой инверсии сводится к тому, что мифологическое и художественное мышление локализуе́т в прошлом такие категории, как цель, идеал, справедливость, совершенство, гармоническое состояние человека и общества и т. п.<sup>162</sup>

Den historiske inversion gør det muligt at forklare sektens handlinger ud fra motiver og målsætninger, som egentlig tilhører fremtiden, men som henlægges til den mytiske fortid. Fremtiden placeres i fortiden og bliver på den måde en legitimering af det depraverede nutidige samfund.

Det er vigtigt at bestemme karakteren af de utopiske rum i romanen, fordi de for det første fungerer som kighuller ind til samfundets styrende mekanismer, men også fordi de etablerer en ny form for rumlighed i forhold til *Den gule pil* og *Omon Ra*, hvor det utopiske rum udgjorde samfundet, som afgrænsede sig mod et eftertragtet ”udenfor”. I *Generation P* findes ”udenfor” ikke længere – i stedet opererer romanen med nuancer og differentieringer mellem forskellige rum, der stiller sig i relation til magten, som en slags eksterne steder, hvorfra samfundet kan iagttages.

De utopiske rum er fjernede fra samfundet, idet de ligesom utopierne hos Paul Ricoeur fungerer som platforme eller ”tomme” steder, hvorfra man kan betragte og analysere samfundet.<sup>163</sup> Ikke desto mindre er utopierne i *Generation P* anderledes end de utopier, Ricoeur skriver om i denne sammenhæng:

From this ”no place” an exterior glance is cast on our reality, which suddenly looks strange, nothing more being taken for granted. The field of the possible is now open beyond that of the actual; it is a field, therefore, for alternative ways of living.<sup>164</sup>

---

<sup>162</sup> Mikhail Bakhtin, *Вопросы литературы и эстетики*, 292. (Denne særegenhed manifesterer sig først og fremmest i det, man kan kalde ”historisk inversion”. Essensen af sådan en inversion kan henføres til det forhold, at mytologisk og kunstnerisk tænkning lokaliserer sådanne kategorier som mål, ideal, retfærdighed, perfektion og menneskets og samfundets harmoniske tilstand osv. i fortiden.) Se også teoridelen i dette speciale. Den historiske inversion har også en parallel i fascismen og kommunismen, som brugte referencer til den mytiske og den antikke fortid som en underbyggelse og legitimering af magten.

<sup>163</sup> Paul Ricoeur, *Lectures on Ideology and Utopia*, 15.

<sup>164</sup> Paul Ricoeur, *Lectures on Ideology and Utopia*, 16.

Ikke-stederne i *Generation P* fungerer ganske vist som steder, hvorfra Tatarskij kan gennemskue sin virkelighed, men de åbner umiddelbart ikke op for *the field of the possible*, hvilket endnu en gang kan ses som en konsekvens af den ændrede rolle, utopien har fået i den tid, der kom før Tatarskijs nutid. Sovjetsystemet ændrede utopiens betydning ved at forsøge at realisere den. Den blev ”sekulariseret” og teknologiseret i en sådan grad, at selve *the field of the possible* måske endda blev udhulet og mistede betydning.

Det er Tatarskijs situation. Han lever i et moralsk fordærvet samfund styret af kapitalen og myten, som er gået i så tæt alliance, at der kan sættes lighedstegn imellem dem:

Богиню [...] лишили тела и опустили чисто до понятия. Она стала золотом, но не просто металлом, а в переносном смысле.<sup>165</sup>

”Guld som idé” mener jeg er en omformulering af ”kapitalen”, hvorfor gudinden og kapitalen kan læses som to sider af samme sag.<sup>166</sup> I forbindelse hermed kan Tatarskijs samtid, som nævnt, læses i forlængelse af det moderne samfund, Adorno og Horkheimer kritiserer i *Dialektik der Aufklärung*:

[...] schon der Mythos ist Aufklärung, und: Aufklärung schlägt in Mythologie zurück.<sup>167</sup>

For Adorno er oplysning en impuls i menneskehedens historie mod at begrebsliggøre, forstå og kontrollere det værende. Det er en impuls, som også indbefatter logik, tænkning, fornuft, teknologi og det kapitalistiske system. Fornuften er et hjælpemiddel for kapitalen,<sup>168</sup> og i karakteristikken af oplysningen hedder det således:

---

<sup>165</sup> *Generation "II"*, 243. (Min oversættelse: De fratog gudindens hendes krop og gjorde hende til en idé. Hun blev til guld, ikke bare til metal, men i overført betydning). *Babylon - Generation P*, 310. Heri ligger også en tydelig reference til den gammeltestamentlige historie om guldkalven.

<sup>166</sup> Gennem romanen udvikles den mytologiske sfære som et kompleks af forskellige diskurser. Den mest gennemgående er myten om Ishtar, som jeg derfor har valgt at fokusere på. Men Ishtar er også forbundet med de andre mytologiske figurer i romanen, som f.eks. guden Enkidu, der optræder i det sumeriske epos *Gilgamesh*. Fortællingen om Gilgamesh findes i forskellige varianter, hvoraf de ældste er fra 2100 f.kr. Pelevins roman benytter sig delvist af Gilgamesh-eposet, men digter også videre på det. Se Benjamin R. Foster, *The Epic of Gilgamesh*.

<sup>167</sup> Theodor Adorno og Max Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, 6. Se også diskussion i specialets teoridel.

<sup>168</sup> Theodor Adorno og Max Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, 36.

Technik ist das Wesen dieses Wissens. Es zielt nicht auf Begriffe und Bilder, nicht auf das Glück der Einsicht, sondern auf Methode, Ausnutzung der Arbeit anderer, Kapital.<sup>169</sup>

Oplysningens omslag i myte depraverer og undergraver samfundet. Men samtidig er tilbageslaget indkodet i fremskridtet, som en slags determinisme. Oplysning og myte har været to sider af samme sag hele tiden. Begge er de forsøg på at tæmme naturen, på at overvinde menneskets frygt for det værende. *Generation P* skriver sig – ligesom *Den gule pil* – ind i denne fremskridtspessimistiske tankegang, hvor myte og oplysning er udtryk for den samme kontrol med verden.

Romanens portræt af samfundet er dystopisk: den skildrer verden, som den tager sig ud, efter at depraveringen har sat sine spor, efter at udviklingen er gået over gevind. Samfundet kontrolleres ud fra idealer og hensyn, som alle har en dobbeltsidet begrundelse i henholdsvis myten og oplysningen. Borgerne i det russiske samfund holdes fanget i en reklame- og forbrugstrance, dels fordi det er nødvendigt for det kapitalistiske markedes overlevelse, og dels fordi gudinden kræver det.

Oplysningens omslag i myten er romanens grundtilstand snarere end en katastrofal omvæltning. Det samfund, Tatarskij lever i, er en ulykkelig konsekvens af den udvikling, Adorno skildrer i sin modernitetskritik. I *Generation P* skildres denne udvikling i et langt mere fremskredet stadie end hos Adorno, idet den magt, som også er udtryk for kontrollen med det værende, er ekspanderet til det yderste. Derfor må parallellen mellem Adornos teori og Pelevins roman siges at ophøre, når det kommer til en karakteristik af magtens natur og udbredelse. Romanen beskæftiger sig med en proces, som primært hører det postmoderne, sen-kapitalistiske samfund til, men derudover også med et håb om frigørelse og en forestilling om en bedre verden, som ikke er udtalt hos Adorno.

Hardt og Negris teori lader imidlertid til at tage fat, hvor Adorno slap, idet de behandler den sene udgave af det kapitalistiske samfund. De to teorier og Pelevins fiktive værk har imidlertid det til fælles – også med den postmoderne teoretiske bevægelse i det hele taget – at de reagerer mod et værdikompleks og en verdensorden, som er knyttet til

---

<sup>169</sup> Theodor Adorno og Max Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, 10.

moderniteten, fremskridtet og oplysningen.<sup>170</sup> Forskellen er, at ”magten” og verdens tilstand har ændret karakter i de årtier, der ligger imellem.

## Migration og metamorfoser

*Generation P* opererer med en ny løsning på det postmoderne menneskes kvaler. Romanen indstifter en form for frigørelse, som på to punkter er anderledes end Pelevins tidligere værker. For det første lader romanen sin hovedperson undslippe magten uden at flytte sted. Der er ikke noget ”udenfor” i den verden, Tatarskij lever i, hvorfor det ikke er muligt at flygte fra samfundet ved at overskride dets grænser. Det er i stedet nødvendigt for Tatarskij at bruge samfundets magtstrukturer i sin egen interesse, hvilket romanen demonstrerer i sin slutning, hvor det bliver tydeligt, at Tatarskij ikke træder ud af samfundet, men snarere ind i dets kerne – en konklusion, der er interessant set i relation til Hardt og Negris *Empire*.

For det andet opererer romanen også med en mulighed for, at denne udvikling kan gavne kollektivet og ikke kun individet – et træk, der ligeledes kan relateres til Hardt og Negris teori.

Udgangspunktet for frigørelsens mulighed er den indledende erkendelse af, at ”udenfor” ikke længere eksisterer. Det har det imidlertid gjort i Tatarskij's livstid. Han kan huske, hvordan der engang eksisterede et alternativ til det eksisterende samfund, en slags parallelverden, som hans ven Girejev fungerer som en repræsentant for:

Тот в своей диковатой одежде казался последним осколком погибшей вселенной – не советской, потому что в ней не было бродячих тибетских астрологов, а какой-то другой, существовавшей параллельно советскому миру и даже вопреки ему, но пропавшей вместе с ним. И ее было жалко, потому что многое, что когда-то нравилось Татарскому и трогало его душу, приходило из этой параллельной вселенной, с которой, как все были уверены, ничего никогда не может случиться. А произошло с ней примерно то же самое, что и с советской вечностью, и так же незаметно.<sup>171</sup>

---

<sup>170</sup> Se Michael Hardt og Antonio Negri, *Empire*, 139-143.

<sup>171</sup> *Generation ”II”*, 40-41. (I sin sindssyge påklædning så han ud som et sidste levn af et univers, der var gået til grunde – ikke det sovjetiske, for der var ikke ret mange omkringvandrede tibetanske astrologer i Sovjetunionen, men et andet, som syntes at have eksisteret parallelt med det sovjetiske

Denne parallelle verden er romanens beskrivelse af et ”udenfor”, hvilket understreges af, at det var et ”udenfor”, som eksisterede samtidigt med den totalitære sovjetmagt, som var afgrænset til et rum, og derfor netop defineredes i forhold til noget andet, et ”udenfor”.

Efter Sovjets sammenbrud er ”udenfor” imidlertid forsvundet, og den magtfulde alliance mellem myte og kapital har bredt sig til alle samfundets kroge. Samfundet befinder sig på et stadie lignende det, Hardt og Negri beskriver:

The most complete figure of this world is presented from the monetary perspective. From here we can see a horizon of values and a machine of distribution, a mechanism of accumulation and a means of circulation, a power and a language. There is nothing, no “naked life,” no external standpoint, that can be posed outside this field permeated by money; nothing escapes money.<sup>172</sup>

Ligesom *Empire* reaktualiserer *Generation P* kommunismens kritik af kapitalens udbytning af folket. Og samtidig tematiserer begge værker også muligheden for oprør og modstand.

[...] *any postmodern liberation must be achieved within this world, on the plane of immanence, with no possibility of any even utopian outside.*<sup>173</sup>

Modstanden på ”immanensplanet” er nødt til at foregå gennem magtens egne redskaber. I slutningen af *Generation P* bliver denne sammenhæng tydelig for Tatarskij. Han bringes i en position, hvorfra han er i stand til at yde modstand mod magten. Det sker gennem hans nye status som gudindens ægtemand og hans efterfølgende digitalisering:

Это твоя главная сакральная функция. У богини действительно нет тела, но есть нечто, что заменяет ей тело. По своей телесной природе она является совокупностью всех использованных в рекламе образов. И раз она являет себя

---

univers eller måske på tværs af det, og som nu så ud til at være gået til grunde sammen med det. Og det var faktisk synd, for mange af de ting, Tatarskij havde interesseret sig for dengang og følt sig på bølgelængde med, stammede netop fra dette parallelle univers, som ingen havde forestillet sig, at der ville ske noget med. Men der var sket det samme med det, som der var sket med det sovjetiske tusindårsrige, og det var sket lige så umærkeligt. *Babylon - Generation P*, 47.)

<sup>172</sup> Michael Hardt og Antonio Negri, *Empire*, 32.

<sup>173</sup> Michael Hardt og Antonio Negri, *Empire*, 65.



посредством визуального ряда, ты, чтобы стать богоподобным, тоже должен быть преобразен. Тогда вы будете иметь возможность мистически слиться. Собственно, ее мужем станет именно твоя 3D-модель, а сам будешь как бы...регент, что ли.<sup>174</sup>

Tatarskij går i en form for symbiose med maskinen og bliver så at sige spaltet i to – en fysisk og en virtuel del. Det vil sige, at han træder ind i den kapitalistiske magts inderste kerne: mediemaskineriet, som holder den russiske befolkning passiviseret. Derfra er han i stand til at vende og ændre magtens mekanismer.

Den form for transformation, der er aktuell i *Generation P*, følger op på et tema, der er til stede gennem en stor del af Pelevins forfatterskab.<sup>175</sup> Transformationen er, som den blandt andet formuleres i Donna Haraways cyberpunkteori, en måde at udøve modstand mod magten og overskride grænser på.<sup>176</sup>

Igennem litteraturhistorien har transformationerne været et genkommende tema kendt fra for eksempel Ovids *Metamorfoser*, Kafkas *Forvandlingen* og Salman Rushdies forfatterskab, som i øvrigt ofte er blevet sidestillet med Viktor Pelevins.

I *Omon Ra* gennemgår Omon en genfødsel, da han flygter gennem ventilationsskakten. I novellen ”Проблема верволка в средней полосе” (Et varulveproblem i det centrale Rusland, 1991) smelter mennesker sammen med ulve. Og i

---

<sup>174</sup> *Generation ”П”*, 250. (”Det er faktisk din vigtigste guddommelige funktion. Gudinden har ganske vist ikke nogen krop, men hun har noget, der erstatter hendes krop, og det er, at hun er den samlede sum af alle de kroppe, der optræder i tv-reklamerne. Og eftersom hun altså kun viser sig virtuelt, må du også være virtuel, før du kan opnå guddommelig status. Det giver jer mulighed for at blive forenet på det overjordiske plan. Det vil sige, det er selvfølgelig 3D-modellen af dig, der bliver hendes nye mand, men selv bliver du... en slags prinsregent, kunne man måske sige.”, *Babylon - Generation P*, 320.)

<sup>175</sup> Se blandt andet Alexander Genis beskrivelse af transformationerne hos Pelevin i Alexander Genis, ”Borders and Metamorphoses”, 217-219.

<sup>176</sup> Fiktionens tematisering af kroppens metamorfoser er også blevet beskrevet af teorien om grotesk litteratur, som lægger sig i forlængelse af Mikhail Bakhtins værk om karnevalisme: *Творчество Франсуа Рабле (Rabelais and his world)*. I Bakhtins udlægning kan ændringer af den menneskelige krop repræsentere historiske omvæltninger og overgangsperioder. Det kan synes oplagt at læse Pelevins værker som eksempler på den groteske realisme, som med blandt andet Gogol, Platonov og Sorokin har en lang tradition bag sig i russisk litteraturhistorie. Men hvor grotesk realisme ofte tematiserer kroppens intime dele, seksualdriften, ekskrementer og lign., er Pelevins værker på det nærmeste renset for sex og kropsfunktioner. De er derimod præget af den samme sterilitet, som også kendetegner cyberpunklitteraturen, samtidig med at transformationerne ikke udtrykker historiske overgange i nær så høj grad som de afspejler politiske handlinger, hvorfor jeg mener, at det er langt mere frugtbart at læse dem i lyset af cyberpunkteorien end teorien om karnevalismen og den groteske realisme.

romanen *Жизнь насекомых* (Insekters liv, 1996)<sup>177</sup> er protagonisterne mennesker og insekter på én og samme tid, samtidig med at de fleste af dem er i stand til at forvandle sig til andre insektarter. Fluen Natasja er det mest illustrative eksempel på, hvilken rolle transformationen spiller i Pelevins forfatterskab. Natasja er født som myre, men vælger i sit teenageoprør mod moderen at forvandle sig til en flue. Hun forpupper sig i sin moders hule og dukker frem som en flue. Vingerne fungerer som et oplagt billede på den frihed, der følger med den nye ham, og Natasja begynder at leve et liv, som står i diametral modsætning til sin moders forventninger: Hun klæder sig udfordrende og indleder hovedkulds en affære med en amerikansk myg. Transformationen fungerer som et løfte om frihed, hvilket også er tilfældet for Tatarskij.<sup>178</sup>

Hybriditeten og transformationerne er et gennemgående tema i *Generation P*, som indleder med en reference til menneskehedens mest grundlæggende metamorfose: overgangen fra abe til menneske. I prologen berettes om en abe, der optræder i en Pepsireklame. Aben kører i bil, drikker Pepsi og er omsværmet af kvinder, og den fungerer, idet den sammenlignes med Tatarskij, som en allegori over mennesket i det kapitalistiske samfund,<sup>179</sup>

Selvom her kun er tale om en metaforisk sammensmeltning af abe og menneske, anslår den forvandlingstemaet som en rød tråd i romanen. Forvandlingstemaet bliver fuldblyndet i slutningen, hvor Tatarskij bliver digitaliseret og fremstår i virtuel form. Denne transformation er anderledes end de tidligere i forfatterskabet. Der er ikke tale om en hybrid mellem to fysiske eksistenser som mennesket og dyret eller mennesket og maskinen, men i stedet om en virtuel sammensmeltning af menneskelig krop og menneskelig identitet med computersoftware. Om sammensmeltning mellem computerteknologi og menneske skriver Katherine Hayles:

---

<sup>177</sup> *Insekters liv* er ikke en traditionel roman, men en genrehybrid mellem en fabelsamling og en roman. Den er således bygget op af enkelte fortællinger, som til sidst bliver vævet ind i hinanden. Værket er oversat til engelsk med titlen *Life of Insects*.

<sup>178</sup> Transformations- og insekttemaet fungerer som en reference til en af litteraturhistoriens mest berømte transformationer, nemlig Gregor Samsas forvandling til en bille i Franz Kafkas *Die Verwandlung* (1915). Skal man tro Vladimir Nabokovs læsning af *Die Verwandlung* er Gregors transformation også et løfte om frihed, idet han forvandler sig til en bille med vinger. Vingerne nævnes ganske vist ikke i *Die Verwandlung*, hvilket Nabokov tager som et tegn på, at Gregor ikke formår at drage nytte af sin frihed. Se Vladimir Nabokov, *Lectures on Literature*, 251-285.

<sup>179</sup> *Generation "II"*, 13. *Babylon - Generation P*, 11.

The overlay between the enacted and the represented bodies is no longer a natural inevitability but a contingent production, mediated by a technology that has become so entwined with the production of identity that it can no longer meaningfully be separated from the human subject.<sup>180</sup>

Kombinationen af en fysisk krop og dennes teknologiske repræsentation skaber en ny form for individ med en ny form for identitet. Det er præcis det, der sker i *Generation P* – identitet skabes gennem medier, og i de ekstreme tilfælde er der ikke anden identitet end den digitaliserede. Ifølge romanens logik har Boris Jeltsin aldrig levet som et menneske af kød og blod, han er kun en teknologisk repræsentation, den kropslige side er forsvundet. Tatarskij forvandles derimod til en mellemvariant og dermed en direkte inkarnation af det posthumane menneske, Hayles beskriver: Han forvandles til en fuldkommen sammensmeltning af kropslig fremtræden og teknologisk repræsentation.

Gennem sin transformation træder Tatarskij ind i et andet stadie – hvor han kan bevæge sig inden for anderledes rammer end de fysiske, og han opnår derved en tilstand af frihed, som kan ses symboliseret gennem et virtuelt møde med naturen – en kompensation for det forsvundne ”udenfor”:

Это незаконченный клип для пива ”Туборг” под слоган ”Sta viator!”<sup>181</sup> (вариант для региональных телекомпаний – ”Шта, авиатор?”), в котором анимирована известная картинка с одиноким странником. Татарский в распахнутой на груди белой рубашке идет попыльной тропинке под стоящим в зените солнцем. Внезапно в голову ему приходит какая-то мысль. Он останавливается, прислоняется к деревянной изгороди и вытирает платком пот со лба. Проходит несколько секунд, и герой, видимо, успокаивается – повернувшись к камере спиной, он прячет платок в карман и медленно идет дальше к ярко-синему горизонту, над которым висят несколько легких высоких облаков.<sup>182</sup>

---

<sup>180</sup> Katherine Hayles, *How we Became Posthuman*, XIII.

<sup>181</sup> ”Sta viator” kan oversættes til ”Stands op, vandringsmand”.

<sup>182</sup> *Generation ”II”*, 254. (Min oversættelse: Det var en ufærdig reklame for ”Tuborg”-øl med sloganet: ”Sta viator!” (som en variant til de regionale TV-kanaler: ”Sta aviator”), i hvilken det kendte billede med den ensomme vandringsmand var blevet animeret. Med den hvide skjorte åben til brystet går Tatarskij på en støvet sti under en sol der står i zenit. Pludselig falder en tanke ham ind. Han standser,

Transformationen til en hybrid mellem fysisk krop og virtuel repræsentation bliver Tatarskijs vej til frigørelsen.

Michael Hardt og Antonio Negri beskriver også de kropslige transformationer som en vej til frigørelse. Idet de bygger videre på Donna Haraways teori om cyborgs, er transformationerne hos dem et udtryk for et opgør med dominans og autoritet. Hybridiseringer mellem maskine og menneske, mand og kvinde, dyr og menneske eller (som i *Generation P*) computerteknologi og menneske er ifølge Hardt og Negri posthumane kroppe, som besidder en evne til at bryde grænser. Transformationer kan være et forsøg på at migrere på stedet. Det vil sige at flygte *uden at flytte sted*, og det er ifølge Hardt og Negri nødvendigt, i det øjeblik man ønsker at øve modstand mod den globaliserede magt, som konstituerer Imperiet.<sup>183</sup> I punkkulturen manifesterer dette migrationsforsøg sig symbolsk gennem kropspiercinger, og i cyberpunklitteraturen perfektioneres migrationen gennem fiktionen i en sådan grad, at mennesket helt smelter sammen med maskinen eller dyret.<sup>184</sup>

Hardt og Negri formulerer altså samme udvej for det nutidige menneske, som Pelevin gør i *Generation P* – en migration på stedet gennem transformationen. En erkendelse af, at modstanden kun kan udleves på magtens terræn:

We should be done once and for all with the search for an outside, a standpoint that imagines a purity for our politics. It is better both theoretically and practically to

---

støtter sig til et plankeværk og tørrer panden med et lommestørklæde. Der går nogle sekunder, og helten er tydeligvis beroliget, idet han vender ryggen til kameraet, putter han lommestørklædet i lommen og går langsomt videre mod den lysende-blå horisont, under hvilken der hænger nogle lette høje skyer.)(*Babylon - Generation P*, 325.). Reklamen refererer tilbage til et tidligere sted i romanen, hvor Tatarskij filosoferer over en Tuborgdåse, med et billede af Tuborgmanden og teksten: ”*Tuborg! Tænk på det vigtigste!*” I kraft af denne reference får reklamen ekstra betydning i romanen, fordi den således har været forvarslet. *Babylon - Generation P*, 176.

<sup>183</sup> Transformationen kan ganske vist også indeholde et falsk løfte om frigørelse, hvilket er et resultat af at den trods alt foregår på magtens terræn, og derfor kan komme til at tjene den i stedet for at modarbejde den. Se Michael Hardt og Antonio Negri, *Empire*, 214-218 for en beskrivelse af den svære balance mellem modstand og underkastelse. Fluen Natasja i Pelevins *Insekters liv* er et oplagt eksempel på, hvordan transformationens vej til frihed kan slå fejl, idet hun flyver ind i et fluepapir og ender med at dø som en konsekvens af sin transformation til flue. Men da transformationens løfte og frigørelse rent faktisk indfries i *Babylon - Generation P*, er det ikke nødvendigt at gå længere ind i denne diskussion.

<sup>184</sup> Michael Hardt og Antonio Negri, *Empire*, 214-218.

enter the terrain of Empire and confront its homogenizing and heterogenizing flows in all their complexity [...].<sup>185</sup>

Tatarskij gennemgår på eksemplarisk vis denne frigørelse på magtens terræn. Det virtuelle møde med naturen foregår gennem en reklamediskurs, hvilket vil sige, at han bruger det kapitalistiske samfunds sprog og koder i en anden interesse end kapitalens. Tuborgreklamen med vandringsmanden er en af de mest ikoniske og klassiske reklamer i verden – dens rolle i romanen er således også at være et arketypisk eksempel på det redskab, som tilhører magten, og som det er nødvendigt at tage kontrol over, hvis frigørelsen skal realiseres.

I skellet mellem de to grupper, som udgøres af *Omon Ra* på den ene side og *Den gule pil* og *Tjapajev og Tombed* på den anden, placerer *Generation P* sig i midten. Magten har samme karakter som i *Omon Ra*, eftersom der ikke er noget rum ”udenfor”. Samtidig ender *Generation P* dog umiddelbart ”lykkelig” ligesom *Den gule pil* og *Tjapajev og Tombed*, idet Tatarskij opnår sin frigørelse. Selvom slutningen på *Generation P* også indeholder ironiske træk, er ironien, som det bliver tydeligt senere, ikke undergravende i samme grad som i de to tidligere værker. Derudover forsøges frigørelsen realiseret på to forskellige måder. I de to tidligere værker sker det ved, at hovedpersonen overskrider en grænse til ”udenfor”, mens den i *Generation P* realiseres, uden at Tatarskij skal overskride nogen grænser. Han bliver frigjort uden at flytte sted rent fysisk. Romanen demonstrerer, hvordan vejen til frigørelse går gennem de samme kanaler og redskaber, som magten bruger til dens undertrykkelse. Kun ved at gå i symbiose med det mediasamfund, som har undertrykt og kontrolleret Tatarskij, opnår han retten til den frie vilje, som ellers var ham forbudt.

### **Individ og kollektiv**

Romanens slutning kan læses på to niveauer. For det første omhandler den Tatarskijs individuelle frigørelse. Men i forlængelse af antydningen af, at hunden Pisdjets er ved at vågne og vil gå til angreb mod Ishtar – dvs. mod det kapitalistiske samfund – foreslår slutningen også en utopisk udvej, som ikke handler om individuel, men om kollektiv frigørelse. Det overordnede plot er fortællingen om Tatarskijs vej mod frigørelse og

---

<sup>185</sup> Michael Hardt og Antonio Negri, *Empire*, 46.

personlig realisering, mens utopien, som antyder den kollektive frigørelse, fungerer som et parallelt, men kun antydet spor. Det er dette utopiske spor, som adskiller tonen i *Generation P* både fra den pessimisme, som Adorno repræsenterer, og fra den optimistiske og meget betonedede utopiske tankegang hos Hardt og Negri. Pelevins utopisme artikuleres diffust og distanceret. Derfor ligger den ikke under for de samme problemer som Hardt og Negris utopisme – den er ikke udtalt nok til at kunne beskyldes for at være naiv, og den er ikke i fare for at ende i samme problem som den tidligere, teknologiserede utopi, der var for målrettet, udtalt og konkret. Pelevins kollektive utopi dikterer ikke, den er en utopi i ordets klassiske betydning: et håb om, at en bedre verden er mulig.<sup>186</sup>

På det overordnede plotniveau beretter romanen om, hvordan Tatarskij udnytter sin nyerhvervede status som gudindens ægteemand på en temmelig usympatisk måde. Han fortsætter umiddelbart sektens arbejde med at holde den russiske befolkning passiviseret i deres forbrugs- og medie-rus. Det antydes endda, at han står bag likvideringen af et af de højst placerede medlemmer af sekten.<sup>187</sup> Det kunne læses som et tegn på, at Tatarskij er blevet syg efter mere magt. Tatarskij har ikke kæmpet for at opnå sin nye position, det hele er blevet ham foræret, og nu hvor han har fået magten, lader det umiddelbart til, at han er blevet skrupelløs og umådeholden. En væsentlig forskel mellem Tatarskijs frigørelse og den form for frigørelse, som Hardt og Negri efterlyser, er, at Tatarskij ikke besidder ”[t]he will to be against”, som ifølge Hardt og Negri bør være det antagonistiske udgangspunkt.<sup>188</sup>

At Tatarskij kun passivt gennemgår frigørelsesprocessen, er udtryk for en høj grad af determinisme i romanens syn på samfundets udvikling. Romanen skildrer et skifte i udviklingen og fremskridtet, som lader til at være så uundgåeligt, at det synes skæbnebestemt. Tatarskij skal ikke selv kæmpe for at opnå sin frihed og for at kunne beherske magtens redskaber. Det hele bliver overdraget til ham, fordi der ikke er nogen anden udvej. Udviklingen lader til hele tiden at have bevæget sig hen mod denne ændring.

Men antagonismen og ”[t]he will to be against” findes på et andet niveau i romanen. I det utopiske spor repræsenterer hunden, som vil gå til angreb, så snart den vågner, en modtandsvilje og -kraft, som gennem allegorien mellem hunden Pisdjets og Tatarskijs

---

<sup>186</sup> Utopien i *Babylon - Generation P* handler bl.a. om kapitalens afskaffelse (gudindens død), hvilket er et træk, der også findes i de klassiske utopier, bl.a. Thomas Mores *Utopia*. Se Fredric Jameson, ”The Politics of Utopia”, 36.

<sup>187</sup> *Generation “II”*, 252. *Babylon - Generation P*, 323.

<sup>188</sup> Michael Hardt og Antonio Negri, *Empire*, 210.

generation i sidste ende tilhører generation P. Modstanden ligger hos kollektivet og ikke hos individet, hvilket antydes gennem en anelse, Tatarskij har:

[...] может быть, все мы вместе и есть эта собачка с пятью лапами? И теперь мы, так сказать, наступаем?<sup>189</sup>

Romanens utopiske spor bliver også gjort tydeligt gennem en række andre referencer til det kapitalistiske systems forestående kollaps. Der ligger også en antydning i romanens sammenligning af Rusland med det antikke Babylon, hvis undergang fungerer som en implicit trussel om en lignende skæbne. Derudover er Tatarskijs navn også et varsel. Det henviser nemlig til tatarerne – det folk, som gjorde en ende på Kiev-Ruslands storhedstid.<sup>190</sup> Tatarskijs navn er en trussel om, at noget lignende skal ske for det kapitalistiske Rusland.

Efter sin digitalisering deltager Tatarskij desuden i en Coca-Cola reklame, hvor han, mens han tramper på en Pepsi-dåse, fremsiger Bibelcitaten:

”There they are in great dread,  
For God is with the Righteous Generation!”<sup>191</sup>

Retfærdigheden er med generation P, som ikke havde ret til det frie valg i sovjettiden. Igen antydes den underliggende trussel om, at det russiske samfund er i fare. Romanen fremhæver gennem dette reklameklip, at den er et forsvar for de unge russere, som voksede op, mens Sovjetunionen kollapsede og den frie markedsøkonomi tog over. At de suger til sig af vestlige mærkevarer og kulturimport og er drevet af behovet for at akkumulere penge og varer, er kun en uheldig refleks af den undertrykkelse af den frie vilje, som de har været udsat for. Men gennem Tuborgreklamen, som allegorisk refererer til Tatarskijs personlige frigørelse, bliver den kollektive utopi også antydet, og det vil sige,

---

<sup>189</sup> *Generation “II”*, 251. (Min oversættelse: [...] måske er vi tilsammen denne hund med de fem ben? og nu går vi så at sige til angreb?) (*Babylon - Generation P*, 321).

<sup>190</sup> Se Joseph Mozur, ”Viktor Pelevin: Post-Sovism, Buddhism, & Pulp Fiction”, 6.

<sup>191</sup> *Generation “II”*, 254. Passagen er citeret på engelsk i romanen. (*Babylon - Generation P*, 324.) Som Jan Hansen også gør opmærksom på, hedder det i den danske Bibeloversættelse: ”Af rædsel gribes de da, thi Gud er i de retfærdiges slægt” (Salmernes Bog 14,5. i 1931-oversættelsen).

at generation P er i stand til at ændre deres situation. Romanens sidste passage, som handler om Tuborgreklamen, lyder:

Ходили слухи, что был снят вариант этого клипа, где по дороге один за другим идут тридцать Татарских, но так это или нет, не представляется возможным установить.<sup>192</sup>

Romanen fuldender, ved at indstifte denne variant til reklamen, romanens utopiske spor, som vedrører den kollektive frigørelse. Naturen i reklamen repræsenterer det glemte og tabte ”udenfor”, samtidig med at den fungerer som en erstatning for det. Reklamen antyder, at den fælles frigørelse ligger i etableringen af et virtuelt ”udenfor”, i at fællesskabet lærer at benytte magtens redskaber. Spaltningen af Tatarskij i 30 enheder kaster også lys over romanens fremstilling af den individuelle realisering. Individ betyder oprindeligt noget ”udeleligt”. Når Tatarskij bliver delt i 30, holder han dermed op med at være et individ og bliver i stedet til en del af en ”flerhed”.<sup>193</sup>

Individualiseringsprocesserne er et gennemgående tema i Pelevins forfatterskab. Alle hans protagonister er skabeloniserede og endimensionelle, men gennemgår alligevel en modnings- og forandringsproces, som plottet skrider frem. De værker, jeg tidligere har behandlet, skildrer ligesom hovedplottet i *Generation P* protagonistens vej mod en realisering af sin individualitet. I *Den gule pil* er det direkte ensbetydende med et brud med kollektivet.<sup>194</sup> Selvom *Generation P* gentager visse træk fra de tidligere værker, adskiller den sig dog også markant fra dem. Hvor de kun skitserer individets mulighed for frigørelse uafhængigt af kollektivet, har *Generation P* meget mere vidtrækkende ambitioner. Det

---

<sup>192</sup> *Generation "II"*, 254. (Min oversættelse: Der gik rygter om, at der var lavet en variant af denne reklame, hvor tredive Tatarskij' er kom gående på vejen, den ene efter den anden, men hvorvidt det forholder sig sådan eller ej, er ikke muligt at afgøre). (I Jan Hansens danske oversættelse optræder der af uforklarlige årsager en eksplicit fortæller i sidste sætning, som ikke er til stede i den russiske udgave: "[...] hvorvidt det er sandt tør fortælleren ikke sige med sikkerhed", *Babylon - Generation P*, 325).

<sup>193</sup> I romanen optræder også en lignelse om 30 fugle, som tilsammen udgør deres egen konge ”Semiurg”. Overført på reklamen betyder lignelsen, at de 30 Tatarskij' er står stærkere end en. *Generation "II"*, 251. *Babylon - Generation P*, 321.

<sup>194</sup> I *Omon Ra* optræder en anderledes og meget bizar form for individualiseringsproces, som hovedpersonen ikke selv gennemgår. På den skole hvor Omon bliver trænet til rummissionen skal alle (på nær de, der ligesom Omon skal cykle månegængere) have deres ben amputeret. Argumentet for dette bestialske indgreb er at de skal forvandles til ”rigtige mennesker”, hvilket skyldes en banal reference til Boris Polevojs roman *Повесть о настоящем человеке* (Historien om et rigtigt menneske), hvori hovedpersonen – en sovjetisk pilot – mister begge ben. I *Omon Ra* er den kropslige amputation altså en vej til at blive et rigtigt menneske.



utopiske spor i *Generation P* rækker nemlig længere end denne dyrkelse af individet, idet det handler om individets opløsning i ”flerheden”.

*Generation P* kan læses som et kulminationspunkt i Pelevins forfatterskab, idet romanen formulerer et mulighedsfelt, som ikke er til stede i de tidligere værker. Romanen forsøger først og fremmest at besvare nogle af de spørgsmål, som de tidligere værker kredser om, idet den demonstrerer, hvordan frigørelsen kan realiseres i det senkapitalistiske samfund. Derudover formår den også at formulere en mulighed for kollektiv frigørelse. Muligheden udfoldes ikke, den bliver kun antydnet i romanen, hvilket understreger, at slutningen er utopisk – den fremsætter et håb om en bedre verden for kollektivet. *Generation P* er således det første af Pelevins værker, som indstifter en aktualiseret udgave af samfundsutopien.

Slutningen på *Generation P* har en ironisk tone, ligesom det var tilfældet med *Den gule pil* og *Tjapajev og Tombed*. I de to andre værker undergravede ironien slutningens massive budskab om lykke, frigørelse og personlig realisering, og den såede tvivl om frigørelsens mulighed. I *Generation P* forholder det sig anderledes. Her er ironien mest af alt udtryk for en diabolisk hån eller triumferen overfor det samfund og det system, som Tatarskij og hans generation *måske* har mulighed for at ændre og tage magten over. Det utopiske spor bliver ikke afmonteret af ironien, fordi utopien ikke udledes på en nær så simpel og konkret måde som i de tidligere værker. I *Den gule pil* og *Tjapajev og Tombed* realiseres den frigørende utopi meget konkret, ved at helten træder ud af det rum, som repræsenterer den undertrykkende, kollektive utopi. Denne konkrete og naive udlevelse af utopien bliver problematiseret af ironien.<sup>195</sup>

I *Generation P* bliver den utopiske udvej, som her vedkommer kollektivet, kun antydnet, og den gøres endda endnu mere diffus med sætningen: ”men hvorvidt det forholder sig sådan eller ej er ikke muligt at afgøre.”<sup>196</sup> Der er på den måde tale om en utopi, som bevarer sin karakter af usikkerhed, drømmeri og fantasi, hvorfor den ikke er nær så udsat for ironiske punkteringer, som den skråsikre udlevede utopi er det.

Den verden, Pelevin beskriver i romanen, er væsensforskellig fra den, Adorno behandler i *Dialektik der Aufklärung*. Adornos teori er motiveret af 2. verdenskrigs rædsler,

---

<sup>195</sup> Mht. *Den gule pil* kan forskellene i ironi delvist forklares ud fra et genreperspektiv. Kortromanen er ligesom novellen eller fabelen en kort genre – oftest med et enstrengt handlingsforløb og en allegorisk fremstillingsmåde. I allegorien virker ironien ganske oplagt stærkere, fordi der ikke eksisterer de sammen nuancer og niveaudelinger i handlingen, som er til stede i romanen *Generation "II"*.

<sup>196</sup> *Generation "II"*, 254.

totalitarismens forbrydelser og menneskehedens fordærv i det hele taget. Pelevins samfundskritik har langt mere til fælles med den, man finder hos Hardt og Negri. Magten har ikke længere totalitarismens form, og de grusomheder, mennesket står overfor, har en helt anden karakter end dem, 2. verdenskrig og Holocaust var eksempler på. Verden har ændret sig drastisk i løbet af de årtier, der ligger mellem *Dialektik der Aufklärung* på den ene side og *Empire* og *Generation P* på den anden.

I begge tilfælde fungerer fremskridtet og teknologien som menneskets største fjende. Men hvor Adornos teori gennemgående er fremskridtspessimistisk, insisterer Pelevins fiktion på, at fremskridtet på trods af de store farer besidder et potentiale for folket. Teknologien og den rationalitet, som den udspringer af, har oprindeligt fjernet menneskets mulighed for frihed, men det er ikke nødvendigvis ensbetydende med en konsekvent ufrihed, for det er på den anden side også teknologien, der kan tilbyde en ny udvej og en frihed på nye og anderledes præmisser. I *Generation P* optræder det ”digitaliserede menneske” ikke som en fattigere udgave af individet, men som en langt stærkere, på grund af muligheden for – og det utopiske håb om – at enheden bliver til en del af en flerhed. Tatarskijs digitalisering afspejler det nutidige menneskes interaktion med diverse medier som et forhold, der kan være både negativt og positivt – alt afhængig af, om det er udtryk for magtens forsøg på passivering, eller om det er udtryk for fællesskabets forsøg på at tage magtens redskaber i egen hånd.

## **Konklusion: Utopiens mulighed**

In order to overcome utopianism, it is not enough to be anti-utopianist or even postutopianist; one has to restore one's love for the future, not as a promised State, but as a state of promise, as expectation without determination.<sup>197</sup>

Mikhail Epstein skriver om to typer af utopisme. Den utopisme, der skal overvindes, er den totalitære – den som sovjetstyret brugte som legitimering af proletariats diktatur. Den utopisme, som skal komme efter, er den, der ikke opererer med determinisme og sikkerhed men med forventning og mulighed. Utopien er først uskadelig og opbyggelig, når den bruges til at skabe et mulighedsfelt i stedet for at udstikke en retning for udviklingen.

Som dette speciale har vist, har utopien været problematisk gennem det meste af det forrige århundrede af to årsager: for det første den blinde tro på rationaliteten og fremskridtet, som gennem et misbrug af utopiens potentiale gjorde den til en legitimering af totalitær magtudøvelse. For det andet modreaktionen til dette misbrug, som ses repræsenteret hos en filosof som Theodor Adorno, hvis fremskridtspessimisme giver anledning til anti-utopisk og dystopisk tænkning. Men den pessimistiske holdning til fremskridtet, teknologien og oplysningen kan være præcis ligeså rigid som optimismen. Begge holdninger lukker kun af for etableringen af muligheder, visioner og forestillingsevne. Skal der eksistere et alternativ til disse to tendenser, er det nødvendigt, med Epsteins ord, at genetablere en "love for the future", ikke som et fastlagt mål og heller ikke som en ventende dommedag, men som et åbent mulighedsfelt.

Et sådant alternativ formuleres af Michael Hardt og Antonio Negri i *Empire*, som har visioner og ambitioner for fremtiden, og ikke er bange for at tænke urealistisk eller utopisk. Deres krav til fremtidens samfund i form af borgerløn, verdensborgerskab og retten til at bestemme over eget liv er sympatiske og smukke, men ikke realistiske. Denne tankegang kan sammenlignes med de oprindelige socialistiske utopier, som Hardt og Negri forsøger at reaktualisere. Deres projekt må beundres for modet til at gentænke politiske utopier og for evnen til at gøre dette på en måde, som har vakt så omfattende

---

<sup>197</sup> Mikhail Epstein, *After the Future*, 334-335.

interesse og så alsidige reaktioner. Men tankegangen er og bliver utopisk, hvilket er problematisk, fordi utopisme i politisk diskurs stadig er et ømtåleligt emne efter det 20. århundredes store utopiske projekter, som har medført en angst for forkromede politiske visioner om ændringer af samfundets aktuelle tilstand. I fiktionen ser det imidlertid anderledes ud.

Fiktion opererer i forvejen med det urealistiske, det uvirkelige og det mulige i stedet for det sikre, hvilket gør den til et bedre medium for utopismen. Pelevins roman *Generation P* kan derfor noget, som Hardt og Negris politiske skrift ikke kan – den kan formulere en ny form for utopi, uden at blive beskyldt for at være naiv eller sværmerisk. I hele Pelevins forfatterskab eksisterer fremskridtsoptimismen og -pessimismen som elementer, der forsøges overvundet, og det lykkes i *Generation P*, hvor den nye utopi fungerer som en tredje vej i forhold til de to tidligere. Det er ikke nødvendigt at være enten for eller imod samfundets teknologisering, man kan i stedet være optimistisk *på trods* af pessimismen ved at få det bedste ud af situationen. Deri består den utopi, som formuleres af Pelevin – den er et ønske om, at menneskeheden kan vende fremskridtet og teknologien, så de tjener flertallet på den bedst tænkelige måde.

I *Den gule pil*, *Omon Ra*, *Tjapajev og Tombed* og *Generation P* bliver forskellige måder at håndtere den tidligere, totalitære og diktatoriske utopi afprøvet. Toget, undergrunden, rumfarten og revolutionstidens Rusland refererer alle til forsøg på at realisere utopier.

Forsøgene på at implementere utopien i nutiden medfører fremmedgørende og intimiderende rum. Den samme type af rum findes i det nutidige samfund i *Tjapajev og Tombed* og i de tre utopiske rum i *Generation P*. Her er rummene blot ikke repræsentanter for den kommunistiske utopi, men for ikke-steder, der er opstået som en konsekvens af fremskridtets og kapitalens totale dominans, som gør rummet ”indenfor” fremmedgørende. At de forskellige utopiske rum – eller utopi-kronotoper – har samme indvirkning på individet, selvom de er resultater af forskellige verdensordener og ideologier, er et udtryk for det paradoksale sammenfald, der eksisterer mellem kommunismen og kapitalismen i form af en fælles kærlighed til moderniteten og teknologien.

De fire romaner skildrer forskellige måder at håndtere disse utopiske rum på. Slutningen på *Omon Ra* tydeliggør, sammen med den undergravende ironi i *Den gule pil* og *Tjapajev og Tombed*, at flugten og resignationen ikke er brugbare løsninger. Primært fordi de

kun er mulige for individet. Det øjeblik, alle benytter dem som udvej, umuliggør det enhver form for vision eller fremtidsperspektiv, idet det ville føre til kompromisløst anarki.

Den løsning, *Generation P's* utopiske spor antyder, er langt mere holdbar, fordi den formuleres på fællesskabets præmisser. Det underbygger min tese om, at *Generation P* fuldbyrder en udvikling af utopiens mulighedsfelt i forfatterskabet. Ganske vist vedrører den utopiske udvej og frigørelse i *Generation P* kun en enkelt generation, men det er vel og mærke netop den generation, som skal definere fremtiden.

De tre tidligere værker er oplagte eksempler på den meta-utopigenre, som Edith Clowes har defineret: de eksperimenterer med forskellige utopiske komplekser, sætter den totalitære utopi overfor den frigørende, og specielt *Den gule pil* og *Tjapajev og Tomhed* bliver på metaplanet i slutningerne, hvor en løsning indstiftes for at blive pillet ned igen af ironien. *Generation P* er imidlertid mere end en meta-utopi, idet den ikke kun problematiserer og diskuterer utopiske tankeretninger, men faktisk også opererer med en ny utopisme. *Generation P* er post-post-utopisk eller meta-utopisk utopi. Den indstifter et mulighedsfelt, som ikke er til stede i meta-utopierne og giver sig dermed hen til den ”love for the future”, som Epstein efterlyser.

Det er i kraft af denne løsning, at *Generation P* formulerer noget *nyt* – i forfatterskabet, såvel som i tiden. Mod slutningen af sidste århundrede udgjorde Pelevins roman en ny stemme i russisk litteratur. Den repræsenterede en anderledes måde at tænke utopien på, men også en ny måde at tænke litteraturen på. *Generation P* er ikke kun optaget af at afmontere og dekonstruere, den forsøger også at opbygge noget nyt og anderledes. Romanen beskæftiger sig ganske vist med nogle af de samme problemstillinger, som man finder i forfatterskaber som Tatjana Tolstajas, Vladimir Sorokins og Vladimir Makanins.<sup>198</sup> Men den adskiller sig gennem sin insistensen på den utopiske udvej. De nævnte forfatterskaber skriver sig ind i den postmoderne og post-utopiske tradition, hvor sandheder og konstanter forkastes, mens Pelevins forfatterskab, og *Generation P* i særdeleshed, bryder med dette paradigme og vover at genindstifte en vished om noget godt og sandt og et håb om, at det kan realiseres. Det hænger måske sammen med, at forfatterskabet er aldersmæssigt knyttet til det post-sovjetiske Rusland. Pelevins værker har i takt med samfundet distanceret sig fra den sovjetiske brug af utopien, hvorfor det nu

---

<sup>198</sup> Se ”Indledning” i dette speciale.

er muligt for *Generation P* at transcendere den og indstifte en ny form for utopisk udvej fra samfundets aktuelle status.

Rusland har stadig brug for utopien. Pelevin er blevet beskyldt for eskapisme og for at ignorere Ruslands politiske og sociale problemer.<sup>199</sup> Ikke desto mindre er det netop Ruslands aktuelle situation, der motiverer den form for utopisk tænkning, som er til stede i *Generation P*.

Paul Ricoeur skriver i *Lectures on Ideology and Utopia* om utopiens relevans og berettigelse i illusionsløse tider:

At a time when everything is blocked by systems which have failed but which cannot be beaten – this is my pessimistic appreciation of our time – utopia is our resource. It may be an escape, but it is also the arm of critique. It may be that particular times call for utopias. I wonder whether our present period is not such a time, but I do not want to prophesy; that is something else.<sup>200</sup>

Ricoeurs ord er møntet på halvfjerdserne, men kunne også siges at gælde både i dag og i 1998 da *Generation P* udkom. Måske er vores tid netop en tid, der kræver utopier, som en måde at kritisere og kommentere det eksisterende samfund på, men også som en form for stimulering og inspiration for den kollektive forestillingsevne.

For at iværksætte sit kritiske potentiale er utopien nødt til at holde en vis distance til det kritiserede. Det sikrer Pelevin ved at benytte utopien i dens klassiske forstand, hvor den ikke insisterer på realisme og udlevelse, men i stedet holder sig på håbets og fantasiens plan. Hvis utopien formuleres kategorisk og konkret, bliver den alt for let forvekslet med den tidligere totalitære utopi, som den socialistiske realisme for eksempel fungerede som formidlingsorgan for. I lyset af fortiden er fiktionens formidling af utopien derfor nødt til kun at bevæge sig på antydningens niveau.

Utopien skal fungere som et ideal hvorimod virkeligheden kan måles, som en drivkraft og en kilde til inspiration, frem for en opnåelig og realiserbar fremtid. Pelevins kollektive utopi er forskellig fra både den klassiske og den teknologiske utopi, som også begge havde kollektive formuleringer. Den vigtigste forskel er, at utopien hos Pelevin ikke skal udleves, men udelukkende eksistere som inspirationskilde, og at den derudover ikke

---

<sup>199</sup> Se "Indledning" i dette speciale.

<sup>200</sup> Paul Ricoeur, *Lectures on Ideology and Utopia*, 300.

opererer med et ”udenfor” i forhold til det eksisterende samfund, men i stedet befinder sig midt i det velkendte rum.

*Generation P* fuldbyrder den udvikling, som også er til stede i *Den gule pil*, *Omon Ra* og *Tjapajev og Tomhed*. Den frigørende utopi vedrører kun individet i de tre tidlige værker, men dens potentiale underkendes, fordi den forsøges konkretiseret i fiktionen. I *Generation P* markeres utopien stærkere, netop fordi den får lov at stå tilbage i et sløret mulighedsfelt uden at skulle udpensles i handlingen. Den bliver til en parentetisk antydning, og er netop derfor beskyttet mod ironien og står på den måde stærkere i romanens slutning. Med utopien i *Generation P* får Pelevin demonstreret det potentiale, der ligger i antydningens kunst. Fiktionen formår på den måde at inspirere og plante håb i stedet for at forkynde og postulere, hvilket for eksempel den socialistiske realisme gjorde en dyd af.

Interessen for utopiens reformulering og aktualisering, mener jeg, er en del af årsagen til Pelevins popularitet. Hans fiktion adskiller sig fra anden postsovjetisk litteratur gennem det øgede fokus på fremtiden.

Pelevin kan siges at opfylde et behov hos de russiske, såvel som de vestlige læsere. Hans forfatterskab befinder sig som nævnt på grænsen mellem elitær og populær litteratur. Det elitære islet kommer til udtryk ved, at hans værker er fyldt med kulturelle referencer og spil med forskellige diskurser, mens den populære appel nok skyldes den legende stil og emner som computerteknologi, reklamejargon samt amerikansk og vestlig populærkultur. Men derudover hænger den store opmærksomhed på forfatterskabet også sammen med interessen for fremtiden. Pelevin udfylder et tomrum og et behov i samtiden ved at beskæftige sig med en redefinering af den fremtid, som før har kunnet synes tom og illusionsløs fra et russisk perspektiv. I *Generation P* giver Pelevin plads for at se mulighederne i det kapitalistiske system, som har gennemtrængt Rusland efter kommunismens fallit og Sovjetunionens kollaps. I stedet for dommedagsvisioner og pessimisme tilbyder *Generation P* et billede af en lysere fremtid.

Samme positive syn på fremtiden kan forklare Pelevins popularitet blandt vestlige læsere. Den kapitalisme, som Rusland har måttet vænne sig til i løbet af kun halvandet årti, har vi i Vesten kendt til i århundreder. Den er en indlejret del af vores verdensopfattelse, hvorfor den kan være svær at gennemskue. Fordi Rusland har bevæget sig fra et system til et andet på så relativt kort tid, repræsenterer landet en mulighed for at perspektivere den ene samfundsform i lyset af den anden. Rusland er et ikke-sted, idet det befinder sig i en

grænsetilstand – ikke kun mellem kommunisme og kapitalisme, men for eksempel også mellem Europa og Asien. Rusland er på den måde, med Ricoeurs ord også et ”tomt sted” hvorfra vi, i Vesten, kan betragte, analysere og kritisere os selv. Den samfundsindretning, som vi har kendt så længe, at den forblinder os, er så ny for Rusland, at man derfra har mulighed for at gennemskue den. Derfor er Rusland et interessant udgangspunkt for den type kritik, som er blevet formuleret af Hardt og Negri, men som også findes i *Generation P*.

Pelevins forfatterskab er præget af et fokus og en interesse, som ligger i tråd med den ”love for the future”, som Epstein efterlyser. Forfatterskabet og i særdeleshed *Generation P* demonstrerer, at det alligevel er muligt at tænke utopisk i en post-utopisk tid. Fredric Jamesons skriver om den utopiske mulighed i det postmoderne samfund:

For one thing, that weakening of the sense of history and of the imagination of historical difference which characterizes postmodernity is, paradoxically, intertwined with the loss of that place beyond all history (or after its end) which we call utopia.<sup>201</sup>

Jameson har ret i, at det er svært at finde et sted ”beyond all history”. De totalitære forsøg på at nå dette sted har gjort den form for utopi umulig i dag. Men utopien kan alligevel indstiftes gennem en anden sfære, som ikke er fjernet fra nutiden af en tidsmæssig distance, men som er adskilt af en virtuel grænse. At utopien har vist sig mulig, kan hænge sammen med, at den postmoderne tilstand, som Jameson skriver om, er ovre, og at den er blevet afløst af noget andet – en tidsalder, hvor utopien og fremtiden i det hele taget fylder mere end fortiden. Mikhail Epstein skriver om denne tilstand som en post-fremtid, hvor alting er nyt og anderledes i stedet for at være gentagelser af det allerede sagte, skrevne og gjorde.<sup>202</sup> Læser man *Generation P* i dette lys får værket en ekstra dimension i form af en varsling af det nye, i stedet for endnu en terapeutisk gennemlevelse af det forgangne.

Med sit engagementet i fremtiden appellerer Pelevin ikke kun til russiske læsere. Det er nemlig ikke kun den russiske fremtid, han behandler. *Generation P* opstiller et håb og en inspiration for fremtiden på globalt plan – en fremtid for den samfundstype, som i dag

---

<sup>201</sup> Fredric Jameson, ”The Politics of Utopia”, 36.

<sup>202</sup> Mikhail Epstein, *After the Future*, 328-339. Epstein kalder denne tilstand ”proteisme”.



dækker det meste af kloden. Derfor er den udvikling af utopien, som kulminerer i *Generation P* så radikalt anderledes end den totalitære utopi. Den tjener ikke en politisk interesse, den har ingen nationale præferencer, og den dikterer ikke. I slutningen af romanen markeres et mulighedsfelt, som har relevans langt ud over Ruslands grænser, og som først og fremmest demonstrerer, at utopisk tænkning ikke kun hører fortiden til, men at den i høj grad også tilhører fremtiden.

# Bibliografi

Russiske titler angives med kyrillisk skrift. Hvis der foreligger en dansk eller engelsk oversættelse angives den som en selvstændig titel umiddelbart efter originalen. Hvis ikke har jeg selv oversat titlen i parentes efter den russiske. I tilfælde af flere titler af den samme forfatter, angives de i kronologisk rækkefølge med den ældste først. Oprindeligt udgivelsesår for skønlitterære værker angives i parentes. Alle forfatternavne er translittererede efter Dansk Sprognævns retningslinjer.

## Skønlitteratur

- Aksjonov, Vasilij:** *Остров Крым*, Ardis, Ann Arbor, 1981.
- Aksjonov, Vasilij:** *The Island of Crimea* (Oversat af Michael W. Heim), Random House, New York, 1983.
- Bacon, Francis:** *The advancement of learning and New Atlantis* (Redigeret af Arthur Johnston), Clarendon Press, Oxford, 1980 (1626).
- Bulgakov, Mikhail:** *Собаке сердце*, ЭКСМО, Moskva, 1999 (1924).
- Bulgakov, Mikhail:** *En hunds hjerte* (Oversat af Georg Sarauw), Fremad, Gentofte, 1973.
- Campanella, Tommaso:** *Solstaden*. (Oversat af Ole Jorn), Det lille forlag, København, 2002 (1602).
- Daniel, Julij:** *Говорит Москва*, Московский Рабочий, Moskva, 1991 (1961).
- Daniel, Julij:** *This is Moscow Speaking and other stories*, Collins, London, 1968.
- Foster, Benjamin R. (ed.):** *The Epic of Gilgamesh*, (Oversat og redigeret af Benjamin R. Foster) W.W. Norton & Company, New York, 2001.
- Furmanov, Dmitrij A.:** *Чапаяев*, Советская Россия, Moskva, 1978 (1923).
- Furmanov, Dmitrij A.:** *Chapayev*, Lawrence & Wishart, London, 1941.
- Gladkov, Fjodor:** *Цемент*, Художественная литература, Moskva, 1964 (1924).
- Gladkov, Fjodor:** *Cement* (Oversat af Anja Tschemerinsky-Cohn og Louis Levy), Progressiv Bogklub, Viborg, 1978.

- Huxley**, Aldous: *Brave New World*, The Folio Society, London, 1980 (1932).
- Jerofejev**, Venedikt: *Москва-Петушки*, Вагриус, Moskva, 2000 (1969).
- Jerofejev**, Venedikt: *Moskva-Petusjki* (Oversat af Rene Wad Andersen), Politisk Revy, Viborg, 2003.
- Kafka**, Franz: *Die Verwandlung*, Kurt Wolff Verlag, Leipzig, 1915.
- Kuprin**, Alexander: *Жидкое солнце*, in *Повести и Рассказы*, Гослитиздат, Moskva, 1961 (1913).
- Latynin**, Leonid: *Гримёр и Муза*, Сов. Писатель, Moskva, 1988 (1977-78).
- Latynin**, Leonid: *The Face-Maker and the Muse* (Oversat af Andrew Bromfield), Glas, Moskva, 1999.
- Makanin**, Vladimir: *Лаз*, Вагриус, Moskva, 1998 (1991).
- Makanin**, Vladimir: *Escape Hatch*, Ardis, Ann Arbor, 1996.
- More**, Thomas: *Utopia*, (Oversat af Clarence H. Miller), Yale University Press, New Haven, 2001 (1516).
- Nabokov**, Vladimir: *Invitation to a beheading*, Penguin Books, London, 1963.
- Orwell**, George: *1984*, Clarendon Press, Oxford, 1984 (1949).
- Pelevin**, Viktor: ”Проблема вервольфа в средней полосе”, in *Синий фонарь*, Текст, Moskva, 1991.
- Pelevin**, Viktor: *A werewolf problem in central Russia and other stories*, (Oversat af Andrew Bromfield), Harbord, London, 1998.
- Pelevin**, Viktor: *Синий фонарь*, Текст, Moskva, 1991.
- Pelevin**, Viktor: *The Blue Lantern and Other Stories* (Oversat af Andrew Bromfield), Harbord, London, 1994.
- Pelevin**, Viktor: *Заворник и шестипалый* (med kortromanen *Желтая стрела*), Вагриус, Moskva, 2001 (1992).
- Pelevin**, Viktor: *Омон Ра*, Вагриус, Moskva, 2003 (1992).
- Pelevin**, Viktor: *Omon Ra with the novella The Yellow Arrow*, (oversat af Andrew Bromfield), Harbord, London, 1994.
- Pelevin**, Viktor: *Чапаяев и Пустота*, Вагриус, Moskva, 2003 (1996).
- Pelevin**, Viktor: *The Clay Machine-Gun* (Oversat af Andrew Bromfield), Faber and Faber, London, 1999.
- Pelevin**, Viktor: *Жизнь насекомых*, Вагриус, Moskva, 2003 (1996).

- Pelevin, Viktor:** *The Life of Insects*, (Oversat af Andrew Bromfield), Harbord, London, 1996.
- Pelevin, Viktor:** *Generation "П"*, Вагриус, Moskva, 2003 (1998).
- Pelevin, Viktor:** *Babylon, Generation P*, (Oversat af Jan Hansen), Tiderne skifter, Århus, 2002.
- Pelevin, Viktor:** *Homo Zapiens*, (Oversat af Andrew Bromfield), Harbord, London, 2002.
- Petrusjevskaja, Ljudmila:** *Новые Робинзоны* (Den nye Robinsonfamilie), in *В Садах других возможностей* (I de andre muligheders haver), Тайно Дома, Moskva, 1995.
- Platonov, Andrej:** *Цевенгур* (Cevengur), Художественная литература, Moskva, 1988 (1920).
- Polevoj, Boris:** *Повесть о настоящем человеке* (En historie om et rigtigt menneske), Художественная литература, Moskva, 1985.
- Sadur, Nina:** "Занебесный мальчик", in *Ведьмины слезки*, Глагол, Moskva, 1994.
- Sadur, Nina:** "Star Boy", in *Witch's Tears and Other Stories*, (Oversat af Cathy Porter), Harbord, London, 1997.
- Sorokin, Vladimir:** *Голубое Сало* (Lyseblåt fedt), АД Маргинем, 1999.
- Tolstaja, Tatjana:** *Кысь*, Подкова, Moskva, 2000.
- Tolstaja, Tatjana:** *The Slynx* (Oversat af James Gambrell), Houghton Mifflin Company, New York, 2003.
- Tjernysjevskij, Nikolaj:** *Что Делать?*, Наука, Leningrad, 1975 (1862-1863).
- Tjernysjevskij, Nikolaj:** *What is to be Done?*, Vintage Books, New York, 1961.
- Voinovitj, Vladimir:** *Москва 2042*, Ардис, Moskva, 1987 (1986).
- Voinovitj, Vladimir:** *Moscow 2042*, (Oversat af Richard Lourie), Harcourt Brace Jovanovich, New York, 1986.
- Zamjatin, Jevgenij:** *Мы*, Современник, Moskva, 1989 (1920-21).
- Zamjatin, Jevgenij:** *Vi* (Oversat af Noemi Eskul-Jensen), C.A. Reitzel, København, 1959.

## Teori og kritik

- Adorno, Theodor W.:** *Negative Dialektik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1970.
- Adorno, Theodor W.:** *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1970.
- Bakhtin, Mikhail M.:** *Творчество Франсуа Рабле, Художественная литература*, Moskva, 1965.
- Bakhtin, Mikhail M.:** *Rabelais and his world*, (Oversat af Helene Iswolsky), M.I.T. Press, Cambridge, 1968.
- Bakhtin, Mikhail M.:** *Вопросы литературы и эстетики, Художественная литература*, Moskva, 1975.
- Bakhtin, Mikhail M.:** *The Dialogic Imagination*, (Oversat af Caryl Emerson og Michael Holquist, redigeret af Michael Holquist), University of Texas Press, Austin, 1981.
- Balakrishnan, Gopal (ed.):** *Debating Empire*, Verso, London, 2003.
- Bilenkin, Vladimir:** "When Postmodernism came to Russia", in *Cultural Logic*, nr. 2/2, 1999 (Internetversion).
- Borch, Christian m.fl.:** *Distinktion: Scandinavian Journal of Social Theory* 6, 2003.
- Britlinger, Angela:** "The Hero in the Madhouse: The Post-soviet Novel Confronts the Soviet Past", in *Slavic Review*, nr. 63/1, 2004, s. 43-65.
- Brix, Loa:** "Historiens filter" (interview med Natasja Perova), in *Standard*, årg.19/nr. 1, 2005, s. 40-41.
- Brown, Edward J.:** *Russian Literature Since the Revolution*, Harvard University Press, Cambridge, 1982 (1963).
- Bugge, Arne:** *Moskva – det tredje Rom*, Gad, København, 1970.
- Clark, Katerina:** *The Soviet Novel, History as Ritual*, The University of Chicago Press, Chicago, 1981.
- Clowes, Edith W.:** *Russian Experimental Fiction. Resisting Ideology after Utopia*, Princeton University Press, Princeton, 1993.
- Dalton-Brown, Sally:** "Signposting the Way to the City of Night: Recent Russian Dystopian Fiction", in *Modern Language Review* nr. 90/1, 1995, s. 103-120.

- Deleuze, G. & Guattari, F.:** *Mille plateaux*, Minuit, Paris, 1980.
- Deleuze, G. & Guattari, F.:** *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, Athlone, London, 1992.
- Elten, Erik:** *Karl Marx, kilder til belysning af marxistiske synspunkter om samfundsudviklingens centrale problemer*, Gyldendal, København, 1970.
- Epstein Mikhail N.:** *After the Future – The Paradoxes of Postmodernism and Contemporary Russian Culture*, (Oversat og med forord af Anesa Miller-Pogacar), The University of Massachusetts Press, Amherst, 1995.
- Epstein, Mikhail N., m.fl.:** *Russian Postmodernism – New Perspectives on Post-Soviet Culture*, (Oversat og redigeret af Slobodanka Vladiv-Glover), Berghahn Books, New York, 1999.
- Foucault, Michel:** *Overvågning og Straf*, (Oversat af Mogens Chrom Jacobsen), Det lille forlag, København, 2002.
- Genette, Gérard:** ”Litteraturen og rummet”, in *Passage* nr. 31/32, 1999, s. 16-18.
- Genis, Alexander:** ”Borders and Metamorphoses: Viktor Pelevin in the Context of Post-Soviet Literature”, in Epstein m.fl.: *Russian Postmodernism – New Perspectives on Post-Soviet Culture*, Berghahn Books, New York, 1999.
- Groys, Boris:** ”Jeg accepterer ikke, at utopien skulle være en telefon”, in *Lettre Internationale*, nr. 1, 2003, s. 62-64.
- Groys, Boris:** ”Undergrunden som utopi”, in *Øjeblikket*, årg. 8 nr. 36/37, 1998, s. 26-31.
- Grøngaard, Ragna:** *Den positive helt - heltens skæbne i sovjetlitteraturen 1953-1978*, Felix, Århus, 1981.
- Haraway, Donna J.:** *Simians, Cyborgs, and Women – The Reinvention of Nature*, Free Association Books, London, 1991.
- Hardt, M. & Negri, A.:** *Empire*, Harvard University Press, Cambridge, 2000.
- Hardt, M. & Negri, A.:** *Imperiet* (Oversat af Karsten Wind Meyhoff), Informations Forlag, København, 2003.

- Hardt, M. & Negri, A.:** *Multitude: War and Democracy in the Age of Empire*, Penguin Press, New York, 2004.
- Harvey, Robert:** *Comrades: The Rise and Fall of World Communism*, John Murray, London, 2003.
- Hayles, N. Kathrine:** *How we Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*, University of Chicago Press, Chicago, 1999.
- Horkheimer & Adorno:** *Dialektik der Aufklärung – Philosophische Fragmente*, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1969.
- Jameson, Fredric:** “Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism”, in *New Left Review*, nr. 146, 1985, s. 53-92.
- Jameson, Fredric:** “The Politics of Utopia”, in *New Left Review* nr. 25, 2004, s. 35-77.
- Lakoff, G. & Johnson, M.:** *Metaphors We Live By*, The University of Chicago Press, Chicago, 1980.
- Lenin, Vladimir m.fl.:** *Om det kommunistiske samfund*, Sputnik, København, 1981.
- Lipovetski, Mark:** *Russian Postmodernist Fiction*, M.E. Sharpe, New York, 1999.
- Lohman, Jesper:** ”Produktion af subjektivitet – en analyse af begrebet biopolitik i Empire”, in *Distinktion: Scandinavian Journal of Social Theory* 6, 2003, s. 87-136.
- Löve, Katharina Hansen:** *The Evolution of Space in Russian Literature*, Rodopi, Amsterdam, 1994.
- Mannheim, Karl:** *Ideologie und Utopie*, G. Schulte-Bulmke, Frankfurt am Main, 1969 (1929).
- Moss, Walter G.:** *A History of Russia. Vol. 1, to 1917*, McGraw-Hill, Boston, 1997.
- Mozur, Joseph:** “Viktor Pelevin: Post-sovism, Buddhism, & Pulp Fiction”, in *World Literature Today*, nr.76/2, 2002, s. 58-68.
- Nabokov, Vladimir:** *Lectures on Literature*, Harvest Book, New York, 1982.
- Pedersen, John:** *Lys forude? – Oplysningstanker fra Voltaire til Søren Krarup*, Gyldendal, Haslev, 2002.

- Ravnum, Ivar M.:** *Russisk litteratur efter Stalin*, Det Schönbergske Forlag, København, 1974.
- Ricoeur, Paul:** *Lectures on Ideology and Utopia*, (Redigeret af George H. Taylor), Columbia University Press, New York, 1986.
- Roesen, Tine:** "Når fundamentet slår revner", in Brix m.fl. (eds.): *Sjælens ingeniører – Russisk litteratur fra det 20. århundrede*, Århus Universitetsforlag, Århus, under udgivelse, 2005.
- Service, Robert:** *A History of Twentieth-Century Russia*, Penguin Press, London, 1997.
- Sherratt, Yvonne:** *Adornos Positive Dialectic*, Cambridge University Press, Cambridge, 2004.
- Shklar, Judith N.:** "What is the Use of Utopia", in Siebers (ed.): *Heterotopia, Postmodern Utopia and the Body Politic*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 1995, s. 40-57.
- Shneidman, N.N.:** *Russian Literature 1988-1994, The End of an Era*, Toronto, 1995.
- Siebers, Tobin (ed.):** *Heterotopia, Postmodern Utopia and the Body Politic*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 1994.
- Sperling, Vibeke:** *Rusland i stykker*, Gyldendal, København, 2003.
- Steffensen, Eigil:** *Nyere russisk litteraturkritik – Fra Plechanov til Lotman*, Munksgaard, København, 1973.
- Stender-Petersen, Ad.:** *Den russiske litteraturs historie*, Nordisk forlag, København, 1952.
- Thielst, Peter:** *Den bedste af alle verdener*, Tiderne skifter, Viborg, 2001.
- Tolz, Vera:** *Russia: Inventing the Nation*, Arnold Publishers, London, 2001.
- Trahair, Richard C.S.:** *Utopias & Utopians: An Historical Dictionary*, Greenwood Press, Westport, 1999.
- Tygstrup, Frederik:** "Det litterære rum", in *Passage* nr. 31/32, 1999, s. 38-51.
- Vattimo, Gianni:** *The Transparent Society* (Oversat af David Webb), Polity Press, Oxford, 1992.