

Не хочу в этом коробе женских тел
Ждать смертного часа!
Я хочу, чтобы поезд и пил и пел:
Смерть — тоже вне класса!
Марина Цветаева («Поезд жизни», 1923)

Jeg vil ikke vente på dødens time
i denne kvinnekropp-kassen!
Jeg vil at toget skal drikke og synge:
Døden er unntatt fra klasse!
Marina Tsvetajeva («Livets tog», 1923)

KAPITTEL 8

Et fylletog og en forblåst stasjon

Også etterkrigsårene ble krevende for den sovjetiske befolkningen. Rundt 26 millioner mennesker var omkommet, nesten like mange var hjemløse, og ytterligere tre millioner var blitt arbeidsuføre. Titusentalls byer og landsbyer måtte gjenoppbygges. Landbruket led under den store mangelen på arbeidskraft, og i de første årene etter krigen utgjorde det tilsådde arealet bare tre fjerdedeler av førkrigsårenes. Også industrien og infrastrukturen var satt mange år tilbake, og hele 65 000 kilometer av unionens jernbanelinjer var blitt ødelagt (Rosenfeldt og Pape, 1992, 147–8). Under den fjerde femårsplanen, 1946–1950, ble det satset stort på tungindustri, og på gjenoppbygging og videreutvikling av jernbanen. På en propagandaplakat fra 1946, under overskriften «Vi skal oppfylle og overoppfylle den nye femårsplanen!» følger utsagnet «Vår fremste oppgave er å utvikle tungindustrien og jernbanetransporten – grunnlaget for SSSRs nasjonaløkonomi». (Se plakaten her.⁸⁶)

86 <http://www.scaletrainsclub.ru/board/download/file.php?style=5&id=138721&sid=c5f482099edc832ca7fa51232127f583&mode=view>

Tilstramming og tøvær

De ambisiøse målene man nå satte seg, ble i høy grad oppnådd. Rosenfeldt og Pape (1992, 147) mener måloppnåelsen skyldtes en kombinasjon av streng arbeidslovgivning og befolkningens kraftanstrengelser, krigsskadeerstatningene som tilfalt SSSR, og den tilveksten i arbeidsstyrken fengslede og deporterte utgjorde. Denne gruppen omfattet nå også personer som hadde vært i krigsfangenskap eller hatt annen befattning med vestlige land i krigsårene, så vel som individer og grupper man mistenkte for å ha samarbeidet med invasjonsmaktene. Samtidig som det er viktig ikke å *overvurdere* den betydningen fangeleirbefolkningens arbeidskraft utgjorde i forhold til landets samlede arbeidsstyrke, vet vi at innsatte, også utenlandske krigsfanger, i høy grad ble satt til å utføre det tunge arbeidet med å gjenreise og bygge ut sovjetisk industri, bygningsmasse og infrastruktur i disse årene. Moskva statsuniversitet og de seks andre Stalinkakene (*Stalinskije vysótki*) som ble oppført i Moskva mellom 1947 og 1957, ble delvis bygget av tyske og østerrikske krigsfanger. På den annen side hadde hele tre millioner sovjetiske krigsfanger omkommet i tysk fangenskap i løpet av krigen (Nielsen, 2012, 37).

I et globalt perspektiv hadde nazistenes masseutrydningsleirer nå befestet og intensivert jernbanens eskatologiske symbolverdi. Damplokomotiv, lukkede togvogner og skinneganger hadde fått en bekmørk konnotasjonsaura. I filmmediet gir fortsatt nærbilder av slutten på et jernbanespor assosiasjoner til nazistenes konsentrasjonsleirer. Verdenslitteraturen tilføres den dag i dag nye verk som på ulikt vis kobler andre verdenskrig til jernbanen. Ett eksempel er W.G. Sebalds mesterlige roman *Austerlitz* (2001) om en tsjekkisk-jødisk arkitekturhistoriker som prøver å rekonstruere minner om sin tidlige barndom i Praha og foreldrenes skjebne etter at han ble evakuert til Storbritannia i en *Kindertransport* i 1939. Et annet eksempel er Richard Flanagans Booker-prisvinnende *The Narrow Road to the Deep North* (2013) om en gruppe australiere i japansk krigsfangenskap. Romanens mest sentrale handling er lagt til krigsårenes utbygging av jernbanelinjen Burma–Thailand. Verket deler dermed setting med David Leans berømte film «The Bridge on the River Kwai» (1957) og Nagisa Ôshimas «Merry Christmas Mr. Lawrence» (fra 1983,

med David Bowie i en sentral rolle) basert på to av Lauren van der Posts delvis selvbiografiske romaner *The Seed and the Sower* (1963) og *The Night of the New Moon* (1970). Et siste eksempel er Ashley Hays innsiktsfulle skildring av sorg og etterkrigstraumer i romanen *The Railwayman's Wife* (2013), som utspiller seg i et jernbanemiljø på New Zealand.

Det lille knippet eksempler jeg har nevnt her, utgjør bare toppen av det vestlige dokumentar- og fiksjonsfeltet som gjennom mer enn sytti år har omhandlet andre verdenskrig i relasjon til jernbanen. I tysk litteratur er emnet rikelig belyst, og nasjonens oppgjør med nazismen har vært gjennomgripende. I den øvrige vestlige litteraturen er krigens fiendebilder (aksemaktene som hensynsløse overgripere, de allierte som heltemodige forsvarere av vestlige verdier, eller ofre) i høyere grad opprettholdt, samtidig som Sovjetunionens rolle for krigsseieren ble tillagt mindre betydning etter hvert som den kalde krigen skred frem. I en spørreundersøkelse utført av Norsk Gallup i 1946, referert av *Klassekampen*, om hvilke nasjoner som bidro mest til Hitler-Tysklands fall, svarte 36 % av de norske respondene Sovjetunionen, 29 % USA og 16 % Storbritannia (Melle, 2015). I dag ville en tilsvarende undersøkelse trolig gitt helt andre resultater.

Tallmaterialet varierer noe, men det totale antall omkomne norske borgere under andre verdenskrig regnes vanligvis til rundt 9500, hvorav 3000 militære og 6500 sivile ofre. I lys av disse tallene er det et tankekors at cirka 13 700 av de omkring 100 000 sovjetiske krigsfangene som befant seg i tysk fangenskap i Norge i krigsårene, omkom (Solhaug, 2005), og at rundt 2100 sovjetiske soldater falt under frigjøringen av Finnmark i 1944. Til tross for sovjetiske styrkers uvurderlige betydning for de alliertes krigsseier, og de høye sovjetiske dødstallene på norsk jord, valgte det offisielle Norge å utebli fra markeringen av 70-årsjubileet for krigsavslutningen i Moskva i 2015, som en reaksjon på den russiske annekseringen av Krim i 2014. Den tyske rikskansleren Angela Merkel stod over militærparaden på Den røde plass, men deltok i andre deler av programmet – i mine øyne en langt mer respekt- og innsiktsfull løsning enn den norske myndigheter valgte. Ordføreren i Sør-Varanger, Rune Rafaelsen, har for øvrig foreslått at den norske regjeringen inviterer både Vladimir Putin og Angela Merkel til 75-års markeringen av den sovjetiske frigjøringen av Øst-Finnmark i 2019.

Mange av de sovjetiske krigsfangene i Norge ble satt inn i utbyggingen av vei og jernbanelinjer, herunder Blodveien i Saltdalen og videreføringen av Nordlandsbanen over Saltfjellet. Hitlers plan var å føre banen helt til Kirkenes, så hurtig som mulig (Svingheim, 2012). I kombinasjon med sovjetiske myndigheters fordømmende holdning til krigsfanger bidro den kalde krigen til at disse menneskenes historier ikke har vært viet tilstrekkelig plass verken i hjemlandets eller vår egen krigshistorie før i nyere tid.

Det er betegnende at jugoslaviske (hovedsakelig serbiske, men også kroatisk) krigsfangers situasjon under utbyggingen av vei- og jernbanenettet i Norge ble tematisert allerede i 1950-årene, for eksempel i Kåre Bergstrøm og Rados Novakovićs film «Blodveien» fra 1955, etter Sigurd Evensmos manus. På 2000-tallet har Marianne Neerland Soleims (2009; 2017) forskning på sovjetiske krigsfanger i Norge høstet anerkjennelse både fra norsk og russisk hold.⁸⁷ Asbjørn Jaklins historiske dokumentarlitteratur og fiksjon har også medvirket til å fylle ut dette bildet. Men norske statsborgere og etaters (herunder Norges statsbaners og Det norske veivesens) medvirkning til sovjetiske og jugoslaviske krigsfangenes lidelser og død under utbyggingen av Blodveien, Nordlandsbanen og annen infrastruktur i det okkuperte Norge er etter mitt syn ennå ikke gjort tilstrekkelig rede for, spesielt hvis man sammenligner med de tallrike skildringene av norske motstandshelter. Det er ikke bare i Sovjetunionen og det postsovjetiske Russland den historiske hukommelsen har vært selektiv.

I sovjetiske historiske og kulturelle diskurser ble etterkrigstidens kobling mellom jernbanen og fangeleirer særlig problematisk. Under Den store fedrelandskrigen hadde tog- og militærpersonell, og sivile som deltok i det farefulle arbeidet med å sette i stand bombede og sprengte togspor, vært løftet frem som helter og dekorert. Men samtidig hadde russiske og sovjetiske straffedømte gjennom generasjoner blitt fraktet bort i krøttertogvogner og satt i arbeid blant annet med jernbanelinjer i fjerne strøk. Etter krigen var det et prekært behov for innsatte i gjenoppbyggingen og videreutviklingen av det sovjetiske jernbanenettet. Faren for at jernbanen kunne avføde assosiative paralleller mellom nazistenes

87 <https://www.ifinnmark.no/sor-varanger/nyheter/kultur/marianne-tildelt-litteraturpris/s/5-81-512539>

masseutrydningsleirer og Gulag-systemets «forbedrings- og arbeidsleirer» (*ispravítelno-trudovýje lágeri*), var naturligvis overhengende. Men fokuset på jernbanens helter måtte opprettholdes, trolig en medvirkende årsak til at Vera Panovas *Følgesvenner*, som jo foregår *inne* på et velorganisert «barmhjertighetstog», ble så høyt profilert. En ukritisk kobling mellom disse fangeleirsystemene bør for øvrig unngås. Jens Petter Nielsen (2012, 21–34) kommer med mange gode argumenter for hvorfor det blir feil å sammenligne nazistenes masseutrydningsleirer med Stalin-tidens forbedrings- og arbeidsleirer.

Etter opprettelsen av NATO i 1949 ble det ikke bare viktig for sovjetiske myndigheter å markere avstand til aksemaktene, men også til sine tidligere vestlige allierte. Sentralkomiteens fordømmelse av tidsskriftene *Zvezdá* og *Leningrad* i august 1946, for å ha vært talerør for blant andre Akhmatova og Zosjtsjenkos «idéløse, ideologisk skadelige verk», (se fotnote 84) markerte begynnelsen på etterkrigstidens tilstramning, og på et oppgjør med såkalt vestlige holdninger i kulturlivet. Denne epoken, og selve kampanjen, som ble ledet av politbyråmedlem og propagandasjef Andrej Zhdanov, refereres gjerne til som *zhdánovsjsjina*, men også *mályj terrór* (den «mindre» terroren).

I disse årene fikk kjente forfattere, komponister og representanter for teater-, film- og musikkbransjen i tur og orden passene sine påskrevet. Allerede i februar 1948 kom resolusjonen der Dmitrij Sjostakovitsj, Sergej Prokofjev, Varam Muradeli, Aram Khatsiatourjan og flere andre sovjetiske komponister ble uthengt som opphavsmenn til verk der «formalistiske forvrengninger og antidemokratiske tendenser i musikken som er fremmede for det sovjetiske folk og dets kunstpreferanser, kommer særlig klart til uttrykk».⁸⁸ Aleksander Fadejev fikk så skarp kritikk for ikke å ha gitt partiet en sentral nok rolle i *Den unge garde* (1944) at han måtte skrive den om. En ny versjon av denne populære romanen, om ungdommer som drev motstandsarbeid i Krasnodon (nå Sorokyne i Luhansk fylke i Ukraina) under Den store fedrelandskrigen, ble utgitt i 1951.

Etter krigen måtte maktstrukturene, moralen og sovjetpatriotismen gjenreises og konsolideres, og medlemmer av den skapende

88 <http://www.hist.msu.ru/ER/Etext/USSR/music.htm>

intelligentsiaen som led under den villfarelsen at den relative kunstneriske friheten de hadde opplevd under krigen, fortsatt varte ved, tvinges inn i den ideologiske folden igjen. Mange ble fratatt stillingene sine, samt medlemskap i forfatter- og kunstnerforeninger, noe som i praksis avskar dem fra å publisere, stille ut, opptre eller få oppført eller fremført verkene sine. Å ramme deres nærmeste var en annen effektiv måte å holde dem i tøylene og statuere eksempler på.

Anna Akhmatova, hvis første ektemann, Nikolaj Gumiljov var blitt henrettet i 1921, opplevde i 1949 at både ektefellen Nikolaj Punin og sønnen Lev Gumiljov ble arrestert, for henholdsvis tredje og fjerde gang. Nikolaj Punin omkom i fangenskap i 1953, det året Stalin døde, mens Lev Gumiljov først ble løslatt fra Gulag i 1956. Begge ble rehabilitert i kjølvannet av den 20. partikongressen samme år.

Khrusjtsjovs «hemmelige» tale i opptakten til denne partikongressen ble starten på et politisk tøvær som fikk omfattende ringvirkninger. Selv om Khrusjtsjovs avstalinisering bare innebar et delvis oppgjør med stalinkulten, er det liten tvil om at sovjetmakten under hans ledelse førte en mer liberal politikk både innad og overfor den vestlige verden enn forjengeren hadde gjort. Innenlands gjorde benådningen og rehabiliteringen av politiske fanger et mektig inntrykk på befolkningen, sammen med et mildere debattklima og økt satsing på boligbygging og produksjon av forbruksvarer.

Epokens kulturelle vårløsning, rundt ti år etter krigsavslutningen, ble «oppkalt» etter Ilja Ehrenburgs kortroman *Tøvær (Óttepel* fra 1954, som blir kommentert av Dmitrij Bykov under denne lenken⁸⁹). Omslaget avfødte en ny generasjon, mer frittalende forfattere (blant dem Jurij Kazakov, Vasilij Aksjonov, Anatolij Gladilin, Jevgenij Jevtusjenko og Andrej Voznesenskij), fremveksten av før uhørte motiver i litteraturen (særlig knyttet til ugjerninger og «umoral» fra offisielt hold), nye litterære tidsskrifter (*Drúzjba naródov, Moskva, Júnost* og det partitro *Nasj sovreménnik*) og redaktører (for eksempel Aleksander Tvardovskij og Valentin Katajev) som, etter å ha fått utvidet handlingsrommet sitt noe, ble stadig modigere og mer frisinne. Noen litteraturvitere opererer med flere

89 https://tvrain.ru/lite/teleshov/sto_leksij_s_dmitriem_bykovym/1954_god-420442/

kulturelle tøværsperioder under Khrusjtsjov. David Gillespie (i Cornwell, 2001, 223–4) skiller for eksempel mellom tre perioder, der Stalins død foranlediget den første i 1953–54, da flere kritiske artikler og Ehrenburgs *Tøvær* kom ut. Det andre tøværet tidfester han til etterdønningene av den 20. partikongressen i 1956, med utgivelser av Vladimir Dudintsevs, Aleksander Jasjins og Nikolaj Zjdanovs kontroversielle skjønnlitterære prosa. Den tredje perioden, som han plasserer i kjølvannet av den 22. partikongressen i 1961, resulterte i at Aleksander Solzjenitsyns (1918–2008) berømte fangeleirskildring *En dag i Ivan Denisovitsj liv* (*Odin den Ivana Denisovitsja*, 1962) ble publisert.

Før og mellom disse mildværsårene var det tøffe kuldeperioder, der åpenheten og toleransen gang på gang ble satt på prøve. Boris Pasternaks kjæreste, Olga Ivinskaja (1912–1995), ble, i likhet med Nikolaj Punin og Lev Gumiljov, arrestert i 1949. Etter å ha blitt løslatt i 1953, stod hun ved Pasternaks side da han i 1958 ble fordømt og frosset ut. Drøye to måneder etter hans død i 1960 ble hun igjen arrestert, denne gangen sammen med datteren Irina Emeljanova (født 1938). Det ble antatt at de hadde mottatt økonomisk støtte fra Pasternak som kunne stamme fra utenlandske honorarer. Til tross for at det ikke ble funnet noe av verdi hjemme hos dem, ble begge dømt for medvirkning til smugling og for hvitvasking av fremmed valuta. I 1962, året da redaktøren i *Nóvyj mir* Aleksander Tvardovskij får personlig tillatelse fra Khrusjtsjov til å utgi *En dag i Ivan Denisovitsjs liv*, blir den unge litteraturstudenten Irina Emiljanova løslatt fra en leir i Potma i Mordovia, mens den forhenværende *Nóvyj mir*-medarbeideren Olga Ivinskaja må sone ytterligere to år i en kvinnearbeidsleir i Tajsjet ved Irkutsk. Hun blir satt fri i 1964, det året førstesekretær og ministerpresident Khrusjtsjov blir avsatt. Irina Emeljanova og Olga Ivinskaja ble rehabilitert i henholdsvis 1988 og 1989.

Nikita Khrusjtsjov (1894–1971) som vokste opp i en gruvearbeiderfamilie i guvernementet Kursk, men flyttet til Juzovka (nå Donetsk) med familien som tenåring, arbeidet som smed både i gruvene og ved jernbanen der før han gjorde karriere i det ukrainske partiapparatet. Khrusjtsjov og Kaganovtitsj skal for øvrig ha kjent hverandre siden de var helt unge, og sistnevnte skal på 20- og 30-tallet ha medvirket til Khrusjtsjovs

avansement i partiet (Medvedev, 2012, 56). Som statsleder sørget Khrusjtšov for utvidede fullmakter til unionsrepublikkene, blant annet i form av en språk- og utdanningspolitikk der titulærspåkernes stilling ble styrket. Det var også under hans ledelse Krim, med bred støtte både i partiledelsen og Det øverste sovjet, ble overført til den ukrainske sovjetrepublikken i 1954, av praktiske og geografiske grunner, men muligens også som en kompensasjon for alle lidelsene det ukrainske folket var blitt påført under Stalin (Mjør, 2017, 247–8). Det var også med Khrusjtšov som førstesekretær Warszawapakten ble underskrevet i 1955, og det sovjetiske romfartsprogrammet ble bygget opp. Verdens første kunstige satellitt, Sputnik-1, og Sputnik-2 med Lajka om bord, ble sendt ut i verdensrommet i 1957, og Jurij Gagarin gjennomførte sin romferd den 12. juli 1961.

Offisielt var det på grunn av høy alder og helseproblemer Khrusjtšov måtte gå av. Uoffisielt var han lenge blitt kritisert for å være for liberal, og for å trumfe igjennom hasardiøse og upopulære reformer, spesielt i jordbruket, men også i militærvesenet og industrien. I begynnelsen av karrieren ble han forsøkt avsatt av *hardlinerne* Molotov, Malenkov, og Kaganovitsj. Til slutt var det Brezjnev-fløyen som fikk presset ham ut.

Khrusjtšovs periode forbindes gjerne med en forholdsvis liberal politikk og økt ytringsfrihet, noe som blant annet viser seg gjennom en oppmyking av propagandaen. Her står velferd, styrking av, og fredelig samkvem mellom, unionsrepublikkene, så vel som samspill mellom tradisjonelle og progressive verdier, i sentrum. Med førsteløkjørerens bortgang forsvinner også det mørke, truende sovjetlokomotivet ut av propagandaen og kunsten, og fokus flyttes fra førerhus, enveisjernbaner og pansertog inn i passasjervognene og kupeene. Viktor Govorkovs lyse og fargeglade plakat «Med hele familien på ferie» fra 1957, for eksempel, fremstiller tre generasjoner familiemedlemmer i en togkupé med et stort utbrettet kart over RSFSR foran seg. Utenfor vinduet ser vi en landsby, vakkert beliggende i en grønn skråning ned mot en innsjø, med lave fjell i bakgrunnen. I forgrunnen er et nytt hus under oppføring. (Se plakaten under denne lenken.⁹⁰)

90 https://pikabu.ru/story/vsey_semey_na_otdyikh_2136435

Men under Khrustsjov ble også oppstanden i Ungarn slått ned, og det kom til brudd med andre kommunistiske statsledere og regimer, som Mao Zedongs Kina og Enver Hoxhas Albania. Innenlands ble det gjennomført nye antireligionskampanjer, og avsagt dødsdommer og lange fengselsstraffer for økonomisk kriminalitet. Utestengelse fra arbeidslivet, indre eksil og tvangsinnleggelse på psykiatrisk sykehus var også avstraffelsesmetoder som ble anvendt mot annerledestenkende og opposisjonelle under Khrusjtsjov. Josif Brodskij ble utsatt for dem alle.

I barden, eller gitarpoeten, Aleksander Galitsjs sangtekst «Pójezd» («Toget», 1964) ser vi konturene av en maktesløshet og resignasjon mange kan ha kjent på i disse årene, og som har lite til felles med etablissementets idylliserte virkelighetsbilde. I første strofe av sangen slås det fast at: «Det er lenge siden vi har raslet [med sablene, min anm.] i sinne og fordømmelse. Vi hilser på skurkene og bukker til politiet. Vi er verken kamplystne eller på leting. Alt er korrekt og hjertelig. Men husk: Toget avgår! Hører du? Toget går. I dag og daglig» («Ни гневом, ни порицанием / Давно уж мы не бряцаем: / Здравоваемся с подлецами / Раскланиваемся с полицаем. / Не рвемся ни в бой, ни в поиск – / Все праведно, все душевно... / Но помни: отходит поезд! / Ты слышишь? Уходит поезд / Сегодня и ежедневно»). I andre strofe manifesterer den formålsløse bevegelsen og ferdsele som er realisert på så mange nivå i *Doktor Zjivago*, seg i form av en omvei. Som et bilde på hvordan dagliglivet oppleves, blir det formidlet at tekstens vi tror den korteste veien frem går ad en omkjøring eller omvei, noe som kan henspille på den kraftig forsinkede fremtidsutopien, men også på parallellsamfunn og korrupsjon. (Galitsjs sangtekst ligger her⁹¹.)

I 1960- og -70-årenes litteratur og populærkultur dominerer tre hovedtendenser: de både formelt og innholdsmessig offensive tekstene til de såkalte *sjestidesjåtniki* (60-tallsdikterne), bardenes ikke mindre vågale *ávitorskije pésni* (forfattersanger) og den tradisjonalistiske landsbyprosaen (*derevénskaja próza*). Den første strømmingen avfødte diktere som Jevgenij Jevtusjenko (1932–2017), Andrej Voznesenskij (1933–2010), Bella Akhmadulina (1937–2010) og Josif Brodskij (1940–1996), som primært

91 <http://www.bards.ru/archives/part.php?id=4106>

var poeter og hentet inspirasjon og formuttrykk fra sølvalderens diktere. Jevtusjenkos «Babij Jar» (1961) og «Stalins arvinger» (1962) er eksempler på hvor langt tøværsperioden(e)s historieformidlings- og systemkritikk kunne tøyes. Hos disse dikterne manifesterer togmotivet seg for eksempel i Jevtusjenkos «Vognen» («Vagón», Dmitrenko, 2015, 138–9) og «I vognen tasses og mumles det» («V vagóne sjárkajut i sjámkajut»⁹²), Voznesenskij's «Lengsel» («Toská»⁹³) og Akhmadulinas «På toget» («V pójezde»⁹⁴). I alle disse diktene er togvognen et møtested og oppholdsrom. I Jevtusjenkos dikt blir en utrangert, parkert togvogn til og med et hjem som man, når man først har fått innrettet seg og tilfredsstilt sine materielle behov, gradvis venner seg til. Livet inne på toget blir en komprimert representasjon av samfunnet utenfor. Ytre sett er det trygt og komfortabelt, men en opplevelse av misnøye og opprørstrang lurer like under overflaten.

Blant bardene nyter Aleksander Galitsj (1918–1977), Bulat Okudzjaja (1924–1997) og Vladimir Vysotskij (1938–1980) nå stor popularitet, blant annet med togsanger som «Pójezd» og «Marusenka»,⁹⁵ eller «Balladen om turen til Paradis» («Balláda ob ukhóde v Raj»).⁹⁶ I sistnevnte tekst resonerer det vemodige utsagnet «Hvor gjerne vil vi ikke, ikke dø, men bare sovne» (*Kak nam khótsjetsia ne umerét, a ímenno zasnút*) den resignerte stemningen fra Galitsj's «På toget». Gitarpoetenes sanger var en respons på myndighetenes påtatte vellykkethet og entusiastiske budskap, men også på den offentlig kontrollerte musikkindustrien og litteraturen. Mange av tekstene deres er av høy litterær kvalitet.

Mens Jevtusjenko og Voznesenskij etter hvert går inn i rollene som halvoffisielle «palasso-poeter» og fremfører diktene sine i kulturpalasser og på stadioner, blir bardenes sanger i hovedsak formidlet til publikum gjennom en omfattende og godt organisert kopiering av lydbåndopptak, *magnitizdát*, samt sporadiske plateutgivelser i regi av utenlandske plateselskaper. Parallelt med bardenes virksomhet begynner også andre musikalske sjangere å gjøre seg gjeldende. På det statlige plateforetaket

92 <http://libverse.ru/yeftyshenko/v-vagone-sharkaiyt-i-shamkaiyt.html>

93 <http://poetrylibrary.ru/stixiya/zaglyazhus-li-na.html>

94 <http://www.world-art.ru/lyric/lyric.php?id=4031>

95 <http://www.bards.ru/archives/part.php?id=40433>

96 <https://www.youtube.com/watch?v=E3xdwzM1wiM>

Melódija produseres det sovjetisk popmusikk, mens jazz og rock for en stor del utvikler seg i subkulturen. (Se Steinholt, 2002.)

Den tredje tendensen, landsbyprosaen, representerer en tilbakevending til den russiske landsbygdens tradisjonelle verdier og inneholder dessuten kritikk av kollektiviseringen. Retningen får sitt navn etter utgivelsen av Aleksander Solzjenitsyns fortelling «Matrjonas gård» i 1963. De påfølgende årene blir Solzjenitsyns tekster mer samfunnskritiske, og han beveger seg i en periode bort fra den konservative strømmingen han var med på å gi opphav til. Til de toneangivende forfatterne innenfor landsbyprosaen regnes Fjodor Abramov (1920–1983) Vladimir Soloukhin (1924–1997), Vasilij Belov (1932–2012) og Valentin Rasputin (1937–2015).

Men selv om partiet og statsapparatet i noen grad slapp alternative stemmer til, skjedde dette i relativt kontrollerte former. Maktpyramiden var intakt, og etterretnings- og sensurapparatet levde i beste velgående. Myndighetene satt dessuten fortsatt med definisjonsmakten når det gjaldt hvilke beskrivelser av fortiden som kunne aksepteres. Tross avstaliniseringen var man under tøværet verken rede for Akhmatovas lyrisk-biografiske skildring av *jezjóvsjtsjina* (epoken oppkalt etter NKVD-sjefen Nikolaj Jezjov) eller Pasternaks livsbejaende, men ideologisk sett forfeilede litterære fremstilling av det siste halve århundrets russiske og sovjetiske historie. *Rekviem* ble som tidligere nevnt først publisert i tidsskriftet *Oktjabr* nr. 3, 1987, og *Doktor Zjivago* som føljetong i *Nóvyj mir* mellom januar og april 1988. Men la oss gå litt tilbake i tid.

Fra Zjivago til Moskva-Petusjki

I 1956, i sitt andre år ved Det filologiske fakultet på MGU, gjennomgår en student en personlighetsforandring medstudentene legger merke til. Vladimir Katajev, senere professor i russisk litteratur ved samme fakultet, møtte denne unge mannen da han selv var sytten og kullkameraten bare seksten. Sekstenåringen var født i det nordvestlige Sovjetunionen i 1938, som femte barn i en familie bosatt først på jernbanestasjonen Čuuppu i Karelia, og senere stasjonen Khibiny i Murmansk fylke, der den etter sigende alkoholiserende faren, Vasilij Vasilevitsj, hadde to av sine mange arbeidssteder. Guttens biografi er myteomspunnet og inneholder

flere motstridende opplysninger. Ifølge hans eldste søster, Nina Vasilevna, ble flere av familiens mannlige medlemmer ofre for Stalins terror. Ingen skal ha hørt noe mer fra onkelen deres, Nikolaj Vasilevitsj, etter at han ble arrestert i 1934, og farfaren, Vasilij Konstantinovitsj, skal ha blitt henrettet i 1941 for å ha kommet med vulgære ytringer om partiet. Faren deres ble arrestert i 1946, dømt for å ha spredt antisovjetisk propaganda. Alt familien eide, inkludert foreldrenes rasjoneringskort, ble konfiskert under arrestasjonen, og moren, Anna Andrejevna, var ikke lenger i stand til å forsørge familien. De ble spredt, og åtte år gamle Venedikt Vasilevitsj Jerofejev (1938–1990) ble, sammen med en av brødrene sine, sendt til et barnehjem i Kirovsk på Kolahalvøyen der han tilbrakte mesteparten av barndommen sin. Familien ble gjenforent etter at faren ble løslatt i 1951 (Katajev i Jerofejev, 2003. Se også fotnote⁹⁷.)

Med unge Venedikt så det, mot alle odds, ut til å gå bra. Han fullførte skolen med gullmedalje og ble tatt opp ved unionens mest prestisjefylte universitet. Som førsteårsstudent ved MGU beskriver Katajev ham som en usedvanlig skarp og belest ung mann som brukte stipendene sine på kantinens kirsebærkompot, hadde et skrått blikk på tilværelsen og en egen evne til å plukke fra hverandre flosklene som kontinuerlig strømmet ut av radioapparatene på studenthjemmet. Venedikt Jerofejevs nådeløshet overfor enhver litterær forstening og språklig tomhet er ifølge Katajev det kanskje viktigste stilistiske trekket ved det verket som skulle få kultstatus både i og utenfor Sovjetunionen; hans udødelige prosapoem (*bessmért-naja poema*) *Moskva–Petusjki* (Katajev i Jerofejev, 2003, 179–185). Kultpersonen Venedikt Jerofejev og prosapoemet hans inntar en så viktig plass innenfor den uoffisielle sovjetiske togmyten at jeg har valgt å gi dem en relativt fyldig omtale i dette kapitlet.

Katajev går langt i å tilskrive Khrusjtsjovs tale på den 20. partikongressen den tvilsomme æren for personlighetsendringen Jerofejev gjennomgikk vinteren 1956. Det meste av talen ble riktignok hemmeligholdt, men mye av innholdet lakk likevel ut. Hos andre (for eksempel i René

97 <https://www.sakharov-center.ru/asfcd/auth/?t=author&i=2057>
<https://ria.ru/spravka/20131024/971875593.html>

Wad Andersens forord til Jerofejev 2003, 7–8) kobles forandringen også til andre forhold, som farens død. For en person som gjennom barndommen trolig var blitt innprentet at faren, og andre arresterte slektninger, var folkefiender han måtte ta avstand fra, må det offisielle utfallet mot stalinkulten og innrømmelsen av at epokens massive straffeforfølgelse i høy grad hadde vært grunnløs og politisk motivert, uansett ha vært sjokkartet. Katajev fremholder at de fleste sovjetborgere på denne tiden hadde fått noe kjennskap til Stalin-tidens represalier gjennom familie og bekjente. Men han mener Venedikt Jerofejevs egne barndomserfaringer, og personligheten hans, gjorde det umulig for ham å slå seg til ro med at dette «oppgjøret», som han skal ha oppfattet som tomme ord, kunne tilføre systemet noe genuint nytt. Tvilen hans viste seg jo også å være berettiget, og botemiddelet hans er av flere blitt beskrevet som en emigrasjon inn i alkoholen. Men Khrusjtsjovs tale kan ifølge Katajev også ha motivert og gitt utløp for ungguttens voldsomme skrivetrag og gitt den en retning (Katajev, 2003, 183).

Mellom partikongressen og *Moskva–Petusjki* går det tretten–fjorten år, en periode da Leonid Brezjnev (1906–1982) har overtatt etter Khrusjtsjov som førstesekretær, for to år senere å forfremme seg til unionens første generalsekretær. Han beholdt makten gjennom den epoken som siden har gått under den lite rosverdige betegnelsen *zastój* – stagnasjonen. I 1966 ble forfatterne Julij Daniel og Andrej Sinjavskij, som hadde publisert tekster i utlandet under pseudonymer, dømt til henholdsvis fem og syv års fangeleiropphold for «antisovjetisk agitasjon og propaganda».

Også under Brezjnev ble den skapende intelligentsiaen forsøkt holdt nede, samtidig som enkeltpersoner og grupper som langt fra var lojale mot partilinjen, ble tolerert. Dette gjaldt palasspoetene, men også landsbyforfatterne. Med referanse til Yitzhak Brudny peker Mjør på at sovjetledelsen trolig innså at den offisielle ideologien ikke lenger var i stand til å mobilisere massene. De kan dermed ha sett gjennom fingrene med fremveksten av den formen for patriotisk nasjonalisme landsbyprosaen representerte (Mjør, 2017, 257). Av samme grunn kan de også ha funnet seg i kontrollert samfunnskritikk fra andre fløyer, for eksempel fra populære forfattere, kunstnere og musikere som appellerte til yngre grupper i befolkningen. Men vestlige holdninger og befatning med den

kapitalistiske verden ble i liten grad tolerert. Brodskij og Solzjenitsyn ble utvist i henholdsvis 1972 og 1974.

Revolusjonstoget er ikke borte, men har nå antatt nye former. På barne-TV dukker det opp som et lyseblått elektrisk tog i Roman Katsjanovs sjarmerende animerte dukkefilmer om krokodillen Gena, det ubestemmelige dyret Tsjeburasjka, med opprinnelse i den tropiske regnskogen, og gamlemor Sjapokljak, basert på Eduard Uspenskij's fortellinger. Disse filmene ble minst like populære i Sovjetunionen som Ivo Caprinos dukkefilmer, basert på Asbjørnsen og Moes eventyr og Thorbjørn Egners barnebøker, ble hos oss. Genas melankolske bursdagssang er en sovjetisk parallell til «Hurra for deg», og «Golubój vagón» («Den lyseblå vognen», 1974) med melodi av Vladimir Sjajnskij og tekst av Aleksander Timofejevskij ble også en slager. Sangteksten reproducerer, på sitt ideologisk-utopiske og samtidig naivistiske vis, den offisielle togmytens oppfordring om å legge fortiden bak seg og beholde troen på at alt skal gå bra til slutt. Fremtiden ligger utbredt som en duk i landskapet, får vi høre, og på skinner som når helt frem til himmelhvelvingen (*prjámo v nebosklón*) ruller det en lyseblå *elektrútsjka*. (Lenke til sangen ligger her.⁹⁸)

I privatsfæren brukte man humor og ironi for å få utløp for frustrasjoner over det glansbildet som ble formidlet ovenfra. Dette kunne manifestere seg gjennom metaforer som *kolbásnyj pójezd* – pølsetog – en sarkastisk kommentar til at folk dro med tog fra provinsene, der råvarene kom fra og matvarene som regel ble produsert, inn til byene for å fylle handlebagene med varer de kunne ta med seg tilbake. Det kom også til uttrykk gjennom satiriske toganekdoter som: «Ser du lys i enden av tunnelen, er det sannsynligvis et møtende tog» («Если видишь свет в конце туннеля, это наверное навстречу идущий поезд»), eller «Ser du ikke lys i enden av tunnelen, har nok lokomotivets lyskastere sluttet å virke» («Если не видишь свет в конце туннеля, значит фары у локомотива перестали работать»).

Den litterære, kunstneriske og musikalske subkulturen vokser seg sterkere, men utøverne når foreløpig et begrenset publikum. De unge dikterne som tilhørte slike miljøer, født mellom 1940 og 1960, blir ofte

98 <https://www.youtube.com/watch?v=XVDkdvEplrQ>

omtalt som en «tapt generasjon» på bakgrunn av at de knapt fikk publisere offisielt i hjemlandet, og at det var marginal kontakt mellom dem og de offisiøse palasspoetene og landsbyprosaforfatterne. I denne gruppen finner vi Viktor Krivulin (1944–2001), Jelena Sjavarts (1948–2010) og Olga Sedakova (født 1949), som i hovedsak utga verkene sine på *samizdát* eller *tamizdát*, og der sistnevnte vanket i Venedikt Jerofejevs kretser.

Lenge før *de* to ble kjent med hverandre, hadde imidlertid Jerofejev havnet i noe som, i alle fall sett utenfra, fremstår som en personlig nedadgående spiral. Han hadde begynt å drikke tett og skulke, og ble allerede i sitt tredje semester utvist fra MGU. I Paul Pawlikovskis tankevekkende dokumentar «From Moscow to Pethushki» fra 1990, som ligger under denne lenken⁹⁹, hevder forfatteren at utvisningen skyldtes manglende oppmøte til universitetets obligatoriske militærtrening, og en drøy, men korrekt, påstand han selv kom med i den forbindelse: at læreren hadde brukt et sitat fra Göring for å motivere ham til å møte opp. Å miste studieplassen var i sovjetsystemet fatalt, fordi man, som ikke fastboende, samtidig mistet bostedstillatelsen til byen der studiestedet befant seg. Som «papirløs» kunne man videre bare ta strøjobber hos arbeidsgivere som ikke forlangte den obligatoriske «arbeidsboken» (*trudovája knízjka*). Akronymet *bomzj* (*bez opredeljónnogo mésta zjítelstva* – uten fast bosted) betegnet en slik persons status, og aforismen «Uten dokument er du et insekt, med dokument et menneske» («Без бумажки ты букашка/А с бумажкой человек», opprinnelig fra Vasilij Lebedev-Kumatsjs «Pésenka bjurokráta» – «En byråkrats sang» fra 1931) taler for seg. Men i sin stadig mer ustabile tilværelse finner Venedikt Jerofejev likevel tid og inspirasjon til å skrive, og han fullfører blant annet *En psykopats nedtegnelser* (*Zapíski psikhopáta*) i årene 1956–58 (utgitt først i 1995).

Etter hvert begynner forfatteren å streife omkring, først i Moskvas omegn og etter hvert også i det østlige Russland og Sentral-Asia. Han tar allslags arbeid, som murer, fyrbøter, lager- og butikkmedarbeider, bibliotekar og kabelmontør. I 1961–62 studerer han ved Det pedagogiske institutt i Vladimir. Her møter han, før han igjen blir utvist, sin første kone Valentina Zimakova, og dessuten Vadim Tikhonov – vennen han

99 <https://www.youtube.com/watch?v=afWyBJZ37ZU>

senere tilegner *Moskva–Petusjki* med de gåtefulle ordene «til min kjære førstefødte» (*mojemú ljubímomu pérventsu*, Jerofejev 2001, 16). Dette året skriver Jerofejev sin Nietzsche-inspirerte kortroman *Gode nyheter* (*Blágaja vest*, også kalt *Blagovestvovánije*) som han betegnet som et forsøk på et evangelium om russisk eksistensialisme.

Nordboeren Venedikt Jerofejev skal ha kjent en sterk affinitet med oss, sine nordiske naboer, og skrev på begynnelsen av 1960-tallet fire essays om henholdsvis Ibsens drama og Bjørnsons og Hamsuns forfatterskap. Også i *Moskva–Petusjki* har han viet Norge en liten sekvens, om enn som Nato-land og potensiell motstander i en diffus krig, tilsynelatende utløst av vinutsalgenes åpningstider i Moskva og omegnen. Det blir sågar sendt et brev til kong Olav med krigserklæring og oppfordring om å kapitulere (Jerofejev, 2001, 89–90).

Med Valentina Zimakova får forfatteren i 1966 sønnen Venedikt. De bosetter seg i Mysjlino, drøye tre mil nord for Petusjki, og den virkelige Venedikt Jerofejev pendler i en periode med lokaltog mellom Moskva og endestoppet Petusjki (og derfra med tog videre til Mysjlino) langs den samme ruten som poemets protagonist og navnebror Venedikt Jerofejev, med kallenavnene Venja og Venitjka. Manuset får sin endelige utforming på nyåret 1970 og sirkulerer i *samizdát*-utgaver. Ifølge bokens innledende «forfatter-meddelelse» (*uvedomlénije ávtora*) ble førsteutgaven av poemet raskt utsolgt «siden det bare fantes i ett eksemplar» (Jerofejev, 2001, 15). Et manus ble uansett smuglet ut av landet og første gang publisert i emigranttidsskriftet *AMI* i Jerusalem i 1973, i en ufullstendig versjon. Samme år kommer Jerofejevs essay «Vasilij Rozanov sett med en eksentrikers øyne» («Vasilij Rozanov glazámi ekstséntrika») i tidsskriftet *Vétsje*.

Av folk i sin nærmeste krets, hvis navnebrødre og -søstre også inngår i poemets persongalleri, er Venedikt Jerofejev blitt beskrevet som en begavet og kunnskapsrik antikonformist, for eksempel av Olga Sedakova, hvis litterære motstykke i *Moskva–Petusjki* opptrer i rollen som «den halvgale poetessen». Hun skal for øvrig ha trodd at *Moskva–Petusjki* var en dagbok da hun første gang så manuskriptet.¹⁰⁰ Verket er også av andre blitt omtalt både som selvbiografisk og pseudobiografisk.

100 <http://www.pravmir.ru/venedikt-erofeev-chelovek-strastejz/>

Venedikt Jerofejevs øvrige forfatterskap ble gjennom mange år nedskrevet i kladdebøker, hvorav noen tekster utkommer i inn- og utland fra og med perestrojkaårene. Dramatragedien *Valborgsnatt, eller Kommandantens skritt* (*Valpúrgjjeva notsj, ili Sjađi komandóra*) der handlingen utspiller seg på et psykiatrisk sykehus, og kollasjen «Min lille Leniniana» («Mojá málenkaja Leniniána») blir publisert i Paris i henholdsvis 1985 og 1988, i SSSR i 1989, og i det nye Russland i 1991. Den første, noe nedkortede, utgivelse av *Moskva–Petusjki* i forfatterens hjemland kommer ironisk nok i det nylig oppstartete tidsskriftet *Trézvost i kultúra* (*Edruskap og kultur*) som ledd i «mineralsekretær» Gorbatsjovs edruelighetskampanje. Publikasjonens preventive effekt ble nok trukket i tvil av de fleste, mens Venjas status som kultfigur unektelig ble styrket. Forfatteren, som da var gift med Galina Nosova, blir fra midten av 1980-tallet behandlet for strupekreft. I 1987 lar han seg døpe i Moskvas da eneste fungerende katolske kirke. Han dør i mai 1990, før han har fylt 52.

Forskningen på Venedikt Jerofejevs forfatterskap er omfattende, men har fortrinnsvis vært knyttet til hovedverket hans *Moskva–Petusjki*. Prosapoemet er blitt lest som alt fra et moderne evangelium til en detektivroman der krimmotivet utløses av et trivelt tyveri av en spritflaske, men ender opp med et brutalt mord. Bethea (1989) antyder at morderne kan alludere til Apokalypsens fire ryttere, mens Paperno og Gasparov (1981) og Lipovetskij (2006) utpeker Marx, Engels, Lenin og Stalin som firerbanden bak drapet på Venja.

I mars i år, på et arrangement i Moskva i regi av Litteraturåret 2018, betegnet Viktor Bykov i foredraget «Alkoholisme i livet og russiske forfatters verk» *Moskva–Petusjki* som en russisk versjon av Homers *Odysseen*, der *ekektrítsjka*-en blir det russiske folks farkost over et metaforisk «vodkaens hav». Venjas togreise følger i henhold til Bykovs fortolkning rusens stadier; fra det euforiske via et sentimentalt, irritabelt og aggressivt stadium til en besk bakrus som igjen går over i en «smertefull klarhet som er uoppnåelig for den edru». (Se anmeldelsen av dette foredraget og to av Bykovs foredrag om *Moskva–Petusjki* under disse lenkene¹⁰¹.)

101 <https://godliteratur.ru/projects/dmitriy-bykov-o-pyanstve-v-russkoy-lit>
https://www.youtube.com/watch?v=frLdRCci_qo
<https://www.youtube.com/watch?v=U-jeLJDkMCg>

Moskva–Petusjki er altså en kompleks tekst, som med sine treffende aforismer og utsøkte språkrytme, alle sine tankeeksperimenter og tragikomiske krumspring er blitt et kultpoem som selvsagt står utmerket på egne bein. I utgaven som kom på forlaget Vágrius i 2000, og i et nytt opplag allerede i 2001 (som jeg har benyttet her), utgjør imidlertid Jerofejevs tekst 102 sider, Jevgenij Popovs forord 7 sider og Eduard Vlasovs kommentardel hele 436 sider, pluss 15 sider med kildehenvisninger. Denne standardutgaven manifesterer seg altså som en betydelig metatekstlig utvidelse av poemets eget litterære rom. Etter mitt syn tilfører dette fyldige appendikset Jerofejevs tekst mye. Ikke minst er det til stor hjelp for oss som ikke er like vel bevandret i sovjetiske realia, eller i det mangfoldet av substanser som kan mikses og inntas for å oppnå rus, som forfatteren var.

For lesere som ikke behersker russisk, kan jeg anbefale René Wad Andersens oversettelse til dansk med hans forord og poengterte noteapparat, og Vladimir Katajevns personlige etterord om studiekameraten, som jeg har referert til over (Jerofejev, 2003, 179–185). Poemet er også oversatt til svensk av Greta Hjelm under tittelen *På lyran eller Den sällsamma resan Moskva –Petusjki* (Erofeev, 1977), og det er under oversettelse til norsk. De engelskspråklige titlene *Moscow to the End of the Line* (Erofeev, 1980 og 1992 i H. William Tjalsmas oversettelse), *Moscow Circles* (Erofeev, 1983, oversatt av J. R. Dorrell) og *Moscow Stations* (Yerofeev, 1997 og 2016, oversatt av Stephen Mulrine) gir indikasjoner på det innholdsrike fortolkningsrommet dette verket åpner opp for. Fra min synsvinkel hører tekstens romlig-temporale aspekter og måten den artikulerer og konseptualiserer en antitotalitær mentalitet på til de mest interessante sidene ved *Moskva–Petusjki*.

Å plassere Jerofejevs burleske prosapoem og dets komplekse helt i én bestemt tradisjon ville være fåfengt, men verket føyer seg definitivt inn i den russiske reiseskildringen fra Radisjtsjjevs *En reise fra Petersburg til Moskva* (1790) og Karamzins *En russisk reisendes brev* (*Písma rússkogo putesjéstvennika*, 1791–2), via realistenes og modernistenes reise- og jernbanelitteratur, frem til Jurij Kazakovs «Det søte liv» («Ljógkaja zjizn», 1962) om toglofferen Vasilij Pankov. Pankov følger ikke tog fra A til B. Han drar omkring etter eget forgodtbefinnende og står dermed

nærmere den russiske vandreren (*stránnik*), rytteren eller ridderen (*vsádnik*) og oppdagelsesreisende (*putesjéstvennik*) enn den tålmodige og disiplinerte passasjerer på revolusjonstoget. Venitsjka er heller ingen føyelig passasjer, men han reiser ikke på måfå. Reisen hans har et helt konkret, personlig mål. Jerofejevs tekst er også solid forankret i det russiske dranker- og rusmotivet, som opptok blant andre Dostojevskij, ble viderutviklet innenfor symbolistenes dionysiske kultur og avantagarden, og er blitt utforsket til gagns i den postsovjetiske litteraturen.

I likhet med Kazakov og hans Vasia oppjonerer også Jerofejev Venja mot sovjetsamfunnets rigiditet og dobbeltmoral, men jeg oppfatter ikke forfatteren som noen typisk eksponent for russisk postmodernisme. Den retningen i kunst og litteratur som senere ble definert som Moskva-konseptualismen (*Moskóvskij kontseptualízm*) og regnes som den sovjetiske postmodernismens begynnelse, var ennå ikke etablert da Jerofejev forfattet sitt prosapoem. Det var for øvrig innenfor denne bevegelsen Lev Rubinsjtein, Dmitrij Prigov og Jurij Kabakov, for ikke å glemme Vladimir Sorokin startet sine kunstneriske og litterære løpebaner på 1970-tallet. Ved hjelp av de- og rekonstruerte sitater og paroler eksponerer riktignok både Jerofejev og konseptualistene sovjetsamfunnets stivnede språk og mentalitet, men i min lesning fremstår *Moskva–Petusjki* mer som en senmodernistisk enn en utpreget postmodernistisk tekst. Karakteren Venja betegner seg som en «romantiker i sjelen» (*romántik v dusjé*), og den nyromantiske russiske symbolismens dionysiske motiver og avantgardens sprelske grep skinner tydelig igjennom prosapoemets mørke overflate.

Moskva–Petusjki er en allusjonsmosaikk, preget av ironisk distanse, men også humor, og det er først og fremst sovjetspråket og -mentaliteten Jerofejev tar et oppgjør med. Han har et lekent og løssluppent forhold til morsmålet sitt og synes ikke å ha mistet troen verken på språket eller kunstens kreative potensial. Heller enn å lese *Moskva–Petusjki* som en tekst der narrativet peker mot språkets endelikt som representasjon (Tumanov, 1996) deler jeg Katherine Moskvers oppfatning av Jerofejevs verk som en «affirmation of the continuity and validity of literary models» (Moskver, 2002, 202).

Gjennom sin frimodige og respektløse artikulasjon av tabubelagte emner som alkoholisme, korrupsjon, fattigdom, lediggang, fri seksualitet og ømtålige politiske konflikter fremstår *Moskva–Petusjki* som et viktig bidrag til den antitotalitære sovjetiske togmyten, samtidig som det inkarnerer både den overordnede reisemytens og den russiske togmytens typiske motiver og mønstre.

Rent formelt ville nok *póvest* passet best som sjangerbetegnelse på Jerofejevs verk, men antikonformistens motiv for å kalle verket sitt et poem sammenfalt neppe med Gogols høye ambisjoner for *sitt* romanpoem. Ifølge forfatteren (jevnfør BBC-dokumentaren) ble teksten skrevet mest for spøk, men med en god porsjon alvor, for å kunne underholde og deles med nære venner. Men gjennom sjangerbetegnelsen kan Jerofejev definitivt ha villet signalisere en forbindelseslinje til *Døde sjeler*, og dermed også til *Den guddommelige komedien*, ridderromanen, pikaresken og andre litterære reiser gjennom omgivelser protagonisten føler seg fremmedgjort overfor. Moskver (2000, 195–198) relaterer Jerofeevs poem til *the literary travelogue*, og peker innledningsvis på at fortellerstemmen i kapitlet «43. kilometer – Khrapunovo» filosoferer over sjangerproblematikken. Det gjør han blant annet ved å transponere den over på protagonists tilstand:

Fanden vet i hvilken sjanger jeg kommer frem til Petusjki. [...] Like fra Moskva var alt filosofiske essays og memoarer, dikt i prosa, som hos Ivan Turgenev [...] Nå begynner detektivromanen.

Черт знает в каком жанре я доеду до Петушков [...] От самой Москвы все были философские эссе и мемуары, все были стихотворения в прозе, как у Ивана Тургенева [...] Теперь начинается детективный роман (Jerofejev, 2001, 59).

Det mangler ikke på allusjoner til Gogols prosa i poemet, og det er nærliggende å gripe til Belinskijs velbrukte karakteristikk «latter gjennom tårer» (*smekh skvoz sljózy*) i beskrivelsen av verkets modus. Som leser får man dessuten den samme opplevelsen, når man leser disse to forfatterne, av ikke helt å vite hvilke bevissthetsnivå protagonisten eller fortellerstemmen til enhever tid befinner seg på. Er det en form for «virkelighet» som representeres? Foregår det som formidles *utenfor* jegets, hode, eller

er både plottet og karakterene produkter av drømmer, hallusinasjoner eller fyllerøse?

I en russisk litterær kontekst fremstår ikke poemkarakteren Venedikt Jerofejev, tross sin alkoholisme og medfølgende lave sosiale status, som noen representant for den «lille», ynkværdige og sosialt utilpasse mannen (*málenkij tsjelovék*) vi så ofte møter i russisk litteratur, for eksempel i Samson Vyrins skikkelse i Pusjkins «Skysskafferen», Akakij Akakijevitsjs i Gogols «Kappen» eller Ivan Tsjervjakovs i Tsjekhovs «En embetsmanns død». Utsagnet «Jeg holder meg nede, og herfra spytter jeg på hele samfunnsstigen deres. Ja. Én spyttklyse på hvert trinn» (Jerofejev, 2001, 36) er betegnende for karakteren Venja. Han har kløkt, guts, integritet og autoritetsforakt, og det er noe som driver ham – alkohol og begjær – ja, men også en intellektuell og språklig nysgjerrighet – jakten på den optimale rusen og ekstasen, men også på den mest utsøkte ytringen eller treffende bemerkningen.

Nå har det seg jo slik med Venja, da vi først møter ham i *Moskva–Petusjki*, at han aldri har sett Kreml, selv om han har trålt gjennom Moskva på kryss og tvers, full eller fyllesyk, kanskje tusen ganger. Heller ikke denne gangen ser han Kreml, og også denne fredagsmorgen virker tiden frem mot vinutsalgenes åpningstid uendelig lang: «Å, den aller mest maktesløse og skjendige tiden i mitt folks liv er tiden fra soloppgang til butikkene åpner», forkynner han (Jerofejev, 2001, 19). Deretter blir han fort påseilet og trenger stadig påfyll mens han, via en fremmed oppgang, en butikk, ringveien, jernbanekafeen og andre omveier, gradvis peiler seg inn mot rett perrong på Kurskij vokzál. Iveren og pågangsmotet hans er det ingenting å si på. Det er lemmene som svikter, der han sjangler av gårde mot toget som skal ta ham til lokalbanens endestasjon (Jerofejev, 2001, 17–25) – «Petusjki, der fuglesangen aldri stilner, verken dag eller natt, sjasminene aldri blomstrer av, verken sommer eller vinter. – Der ingen lenger lar seg tyngte av arvesynden, om den noen gang har fantes der, og der selv de som ikke har hatt en tørrlagt dag på ukesvis, har bunnløse og klare blikk» (Jerofejev, 2001, 38).

På dette utopiske stedet venter Venjas variant av Goethes *Ewig-Weibliche*, eller de russiske symbolistenes brud (*nevésta*) og skjønne dame (*prekrásnaja dáma*) – en skjøge-madonnaskikkelse av en lysblond

kvinne, med hvitaktige øyne, kurver som ikke lar seg telle (han *har* for-søkt) og et tåkete blick som verken røper samvittighet eller skam. På per-rongen venter «røde, senkede øyenvipper, bølgende former og en flette fra nakken til rumpen», og etter perrongen «perikumbrennevin og portvin, salighet og kramper, ekstase og sammentrekninger» (Jerofejev, 2001, 38).

Fra Jerofejevs poem vil man som sagt kunne trekke linjene bakover til adskillige russiske forfattere, hvorav mange tilhører den russiske sølval-deren. Aleksander Bloks dikt «Jeg er spikret til vertshusdisken» («Ja prig-vózjden k traktírnoj stójke», 1908), Andrej Belyjs før omtalte *En særtings opptegnelser* (*Zapíski tjudaká*, 1922, om reisen med Bergensbanen i 1913), Marina Tsvetajevas «Livets tog» («Pójezd zjízni 1923, som selvsagt allu-derer til Pusjkins «Livets kjerre»), Sergej Jesinins diktsamling *Kneipenes Moskva* (*Moskva kabátskaja*, 1924), men også Pasternaks diktsyklus *Min søster livet* kan på ulike måter ha inspirert *Moskva–Petusjki*.

Katajev (i Jerofejev, 2003, 181) fremholder at man så vidt hadde begynt å hente frem igjen sølvalderens diktere og sette dem på pensum da Jerofejev og han selv studerte ved MGU. Både Brodskij, Jevtusjenko, Voznesenskij og 60-tallsdikterne lot seg inspirere av symbolistene og avantgardepoetene. Utformingen av Viktor Jerofejevs første større litterære verk, *En psykopats nedtegnelser*, sammenfaller med utgivelsen av *Doktor Zjivago*, og i 1965, da bølgene etter nobelprisskandalen hadde lagt seg, kom Bibilotéka poéta-utgaven av Pasternaks dikt og poemer med Andrej Sinjavskijs forord ut (Pasternak, 1965). Det ettertraktede Pasternak-verket og protestaksjonene etter dommene mot nettopp Andrej Sinjavskij, og forfatterkollegaen Julij Daniel i 1966, var Jerofejev høyst sannsynlig kjent med.

Det er mange paralleller, men selvsagt også en mengde ulikheter, mel-lom *Moskva–Petusjki* og Pasternaks *Min søster livet*. I Pasternak-syklusens titteldikt befinner det lyriske jeg seg på et langdistansetog mellom Moskva og Saratov fylke i Sør-Russland, mens prosapoemets jeg er på et lokaltog mellom Moskva og nabofylket Vladimir, en reise på knappe tre timer. Og mens Pasternaks jeg nøyer seg med å observere omgivelsene på og utenfor toget, engasjerer Venja seg i heftige diskusjoner med virkelige og imaginære medpassasjerer.

Alkohol er ikke noe sentralt motiv i Pasternaks diktsyklus, men nevnes flere steder, blant annet i en referanse til «landsbybefolkning

i hjemmelaget vin» i tredje strofes andre verselinje av titteldiktet. Det som først og fremst knytter disse to verkene sammen, er de togreisende protagonistenes opplevelse av å være annerledes, og deres euforiske forventning ved reisens begynnelse. De kan ikke komme fort nok frem til den kvinnen som forhåpentligvis befinner seg på endestasjonen. At den ene blir møtt med vantro og sinne når han tropper uanmeldt opp hos sitt «fatamorgana» og den andre aldri når frem til sin flamme i Petusjki, fremgår av diktskyklusens «Det var en vill velkomst og en vill ankomst» («Dik prijóm byl, dik prikhód», Pasternak, 2011, b. I, s. 145–6) og av prosapoemets tragiske slutt. Venja ender altså opp i Moskva i stedet. Her blir han forfulgt, banket opp og drept i en fremmed trappeoppgang av fire karer han straks gjenkjenner, men som ikke blir identifisert (Jerofejev, 2001, 116–19). I *Min søster livet* er det lyriske jegets lange, tunge reise tilbake til Moskva, etter å ha blitt avvist, formidlet i diktet «Hjemreisen» («Vozvrasjtsjénije», Pasternak, b. I, 147–50).

I prosapoemets kapittel «Novogirejevo–Reutovo» er det lagt inn grafer over Venja og to av hans bekjentes alkoholkonsum gjennom en måned – grafer som beskrives som landskap, i lyriske vendinger. I en av disse skildringene kan vi observere en lett omskrevet variant av fjerde strofes to siste verselinjer i Pasternak-diktet «På et dampskip» («Na parokhóde», 1916). Diktets formulering «Ved Perm, i brisen, som et flyktig perlekjede av lykte-krusninger rant Kama» (*Pod Perm, na bríze, v býstrom bíser/ fonárnoj rjábí Kama sjla*, Pasternak, 2011, b. 1, s. 105–7) er i poemet blitt «en bris på elven Kama, et stille plask og et perlekjede av lykte-krusninger» (*briz na reké Kame, tíkhij vplesk i bíser fonárnoj rjábí*, Jerofejev, 2001, 35).

Både i Pasternaks *Min søster livet* og Jerofejevs *Moskva–Petusjki* flettes flere tidsplan og plottstrukturer sammen, og begge protagonistenes togreiser går dessuten tur-retur Moskva. Det er flere allusjoner til og omskrevne tekstfragmenter fra denne diktskyklusen i Jerofejevs poem, hvorav tre er kommentert av Eduard Vlasov i Vágrius-utgaven av verket (Jerofejev, 2001). Det første fragmentet, i kapitlet «Zjeleznodorozjnaja – Tsjornoje», er fra Pasternak-diktet «Ikke røre» («Ne trógat», Pasternak, 2011, b. I, 123), der Venitsjka beskriver sin elskedes pupiller som «hvitere enn vanvidd» (*beléje, tsjem bred*, Jerofejev, 2001, 46). I Pasternak-diktet er det jegets disige sinn (*mgla mojá*) som engang skal bli «hvitere enn

hvitt, som vanvidd» (*beléj, tsjem bred*). Pasternaks jeg søker avklaring på om forelskelsen hans blir gjengjeldt av den skjønne Jelena, mens Jerofejvs jeg avdekker stadig nye hvite flekker i hukommelsen sin. Hos sistnevnte inngår dessuten lys og hvithet i et ironisk spill med den sovjetiske parolen om en lys fremtid (*svétloje budusjtsjéje*). I kapitlet «Nikolskoje–Saltykovskaja» reflekterer Venja slik over fremtiden: «Min morgendag er lys. Ja. Vår morgendag er lysere enn gårsdagen vår og dagen i dag. Men hvem kan garantere at vårt i overmorgen ikke blir verre enn vårt i forgårs?» (Jerofejev, 2001, 39).

I kapitlet «Orehovo–Zujevo» alluderes det til et annet dikt i *Min søster livet*, «Med hvilende årer» («Slózja vjósła», Pasternak, 2011, b. I, 127–8), da Venja, etter først å ha bedyret at han ikke husker noe som helst fra denne stasjonen, med en liten flik av bevisstheten (*kráesjkom soznánija*) likevel minnes å ha blitt trukket inn i en lavine av folk, som en snørrklyse, for så å ha blitt spyttet ut på perrongen. – Og han husker så vidt at han etter å ha kjempet seg inn i en togvogn igjen, oppdaget en flaske vodka av merket «Kubánskaja» i lommen som han tok fem–seks slurker av før han «med hvilende årer» (*slózja vjósła*) atter henga seg til drømmerier (Jerofejev, 2001, 87).

Det tredje omarbeidede sitatet fra *Min søster livet* er fra titteldiktets andre verselinje i siste strofe: «Også min elskede sover som et fata morgana» (*I fáta-morgánoj ljubímaja spit*, Pasternak, 2011, b. I, 117). I poemet er det ikke Venitsjkas elskede, men en medpassasjer – «kvinnen med den vanskelige skjebnen» som, «med de utslåtte tennene dekket av alpeluen, sover som et fata morgana» (*Odná tólko zjénsjtsjina slóznoj sudbý, prikrýv berétom výbityje zúby, spalá kak fáta-morgána*, Jerofejev, 2001, 83).

En annen viktig parallell, som ikke er kommentert hos Vlasov, er knyttet til togruten. I tredje strofe av titteldiktet («Min søster er livet», Pasternak, 2011, I, 116) fremstilles togruten som «mer grandios enn den hellige skriften» (*grandióznej svjatógo písánja*). I *Moskva–Petusjki* spiller togruten en minst like viktig rolle – den utgjør verkets komposisjonelle stenderverk. Hvor mye Venitsjka filosoferer, dagdrømmer, sover eller halusinerer, og hvem han enn møter, eventuelt innbiller seg at han møter eller går i dialog med, det være seg velmenende engler, dekabrister, lord, ministre, filosofer eller representanter for utenlandske kongehus, så

følger toget og kapitlene sin faste rute mot Petusjki, stasjon for stasjon. Sammen med noen eksakte tidsangivelser fremstår ruten, skinnegangen og stasjonene langs den som verkets stabile faktorer – strukturerende elementer som danner skarpe kontraster til fortellejegets stadig mer springende narrativ og tekstens lakuner.

Lokaltogets faste avgangstid fra spor 4 er 08.16, vodka-utsalgene åpner først 09.00, og hver fredag de siste 12 ukene har Venjas elskede stått klar på perrongen i Petusjki presis klokken 11.00 for å ta imot ham. Vi får også vite at han i tre år har reist langs denne ruten til et sted «bak» Petusjki» (*za Petusjkami*) der den «trinneste og mest forsagte av alle smågutter bor», hans treårige sønn, som kan bokstaven Ю (ju) og får nøtter i gave fra sin far hver gang han besøker ham (Jerofejev, 2001, 38).

I fortolkningen min av Jerofejevs prosapoem representerer tog-ruten og de eksakte tidsreferansene sovjetlokomotivet og den ensrettede veien mot utopiens endestasjon, med sine forhåndsdefinerte planer, delmål og endemål. Selv om prosapoemets kapitler følger denne ruten, er det, i og med at han ender opp i Moskva igjen, altså neppe det Venitsjka selv gjør. David Bethea (1989, 274–5) plasserer *Moskva–Petusjki* i kategorien *eschatological fiction* og peker på at Jerofejevs tekst stiller til skue mange av de samme tematiske og strukturelle prinsippene vi gjenfinner i endetidslitteraturen. Dette er jeg enig i, samtidig som det eskatologiske på ingen måte blir enerådende i dette verket. I min lesning fremstår ikke Jerofejevs prosapoem som ensidig dystopisk eller destruktivt. Ledemotivet *talitha kum* – reis deg og gå, for eksempel, impliserer en grunnleggende optimisme, og i religiøs forstand tro og håp. Og beskrivelsen av Venja som en Kristus-figur som har befunnet seg i graven i fire år inntil *hun*, som en Maria Magdalena-skikkelse, for tolv uker siden kom bort til graven hans og ba ham nettopp om å reise seg og gå (Jerofejev, 2001, 70), viser at Venja er på opptur.

Men utover i fortellingen gjør mørke skygger, så vel som hvite flekker, seg stadig sterkere gjeldende, og på et tidspunkt forsvinner Venitsjka inn i seg selv. Hvis vi forutsetter at han faktisk kom seg på toget i Moskva (for det er ikke sikkert, det heller), er reisens kritiske fase i kapitlet Orekhovo–Zujevo. Den kanskje mest sannsynlige forklaringen på hvordan han ender opp i hovedstaden igjen, er at han har gått på feil tog etter å ha blitt «spyttet ut på perrongen», eller at han kom seg på igjen, men sovnet

på et senere tidspunkt og ble med det samme toget tilbake. I løpet av togreisen har Venja imidlertid også ført krig mot tolv fronter ute i terrenget og møtt personer og vesener som indikerer at det fysiske rommet han har beveget seg i, ikke sammenfaller med noen timers reise på et lokaltog.

Moskver avviser at det finner sted noen togreise i det hele tatt. Hun betegner Venitsjkas bevegelser som «purely linguistic» og fastslår at «Yet, in fact we know that he never actually leaves the entryway» (Moskver, 200, 198). Selv stiller jeg meg mer åpen til reisens plass i verkets fiktive rom og mener det er relevant å stille spørsmål som: *Kom Venitsjka seg ut av den fremmede oppgangen han forvillet seg inn i allerede på vei til toget? Sover, hallusinerer eller drømmer han alt som utspiller seg på poemets øvrige handlingsplan, også mordet, eller våkner han, i samme oppgang, like før han blir drept? Var han på *elektritsjka*-en, eller sullet han kanskje tungt beruset omkring i området rundt Kursk-stasjonen til han ble oppdaget av gjengen som til slutt forfulgte og myrdet ham? Og hvis han faktisk var på toget denne dagen, gikk han av underveis? Eller hadde han sovnet da han skulle ha gått av, slik at han virkelig gjennomførte en full rundreise Moskva–Petusjki–Moskva?*

Skal vi holde en knapp på det siste, har Jerofejev tilsynelatende gjen-skapt to av reise- og jernbanelitteraturens hovedmønstre i en parodiert form. *Mot Petusjki* går reisen fra mørke (fylleangst og abstinenser) til lys (stigende rus og forventning). *Tilbake* går reisen fra relativt lys (avtagende rus) til totalt mørke (drapet, jevnfør døden i Pusjkins «Livets kjerre»). Men verket er som nevnt også blitt karakterisert som et evangelium. I en bibelsk fortolkning, eller hvis vi følger Bykovs argumentasjon om «bakrusens klarhet», kan også avslutningens ultimate mørke vendes til lys i form av et paradisisk etterliv, eller en dyp innsikt eller åpenbaring.

Prosapoemets form representerer den største utfordringen for leseren i og med at jeg-fortellerens narrativ fjerner seg mer og mer fra kapittelstrukturens ramme. Samtidig rettfærdiggjør Venjas tilstand tekstens «oppløste format» og fragmenterte plottstruktur. Hvis jeg skal anvende Bakhtins kronotopbegrep på dette verket, blir veiens kronotop den «store sjangerdefinerende kronotopen» i denne kortromanen, mens rusmotivet, som er avgjørende for forståelsen av tekstens tid og rom, form og plott, fremstår som verkets «strukturereende, plottskapende kronotop»

(Bakhtin, 1975; 1981). Venjas tilstand har dessuten produsert sorte hull – eller hvite flekker – i fortellerprotagonistens minne (i mesteparten av teksten glir de to nesten over i hverandre) og følgelig også i fortellerstrukturen. På russisk er det, som på norsk, vanligere å snakke om sorte hull (*tjórnyje dýry*) enn om hvite flekker (*bélyje pjátna*) i hukommelsen. Hvite flekker betegner i første rekke utforskede områder på kartet – ukjente *loci* i konkrete geografiske, men også kollektive eller individuelle erfaringsrom. Ledemotivet *bélyje pjátna pámjati* – minnets hvite flekker – forvandler i min lesning lakunene til noe positivt, noe som kan fylles med nye oppdagelser og ny innsikt.

Mot slutten faller Venja ut av det Kant (i *Kritik der reinen Vernunft*, 1791) kaller *a priori*-anskuelser (romlig-temporale forutsetningene for erfaring og tenkning) og registrerer ikke lenger hvor han er. Og idet fortellerstemmen, fortsatt i jeg-form, formidler detaljer omkring hvordan Venja døde, blir det understreket for leseren at jeget utgjør to ulike instanser. Tumanov (1996, 95–6) fremholder at fortellerinstansens avsluttende utsagn «Og jeg er ennå ikke kommet til bevissthet og vil aldri mer gjøre det» (*I s tekh por ne prikhodíl v soznánije, i níkogdá ne pridú*, Jerofejev, 2001, 119), gjør hele det foregående narrative til et paradoks. Hvis fortellerjeget faktisk er død og har opphørt å eksistere som bevissthet (*soznánije*), ville ikke noe av dette ha kunnet bli fortalt, mener han. Mot dette kan det argumenteres at det å *komme til* eller *være ved* bevissthet (*prijítí v soznánije, byt v soznánii*) ikke er det samme som å *ha* en (fysiologisk eller mental) bevissthet. Mordet kan tilhøre et annet bevissthetsnivå, som en drøm eller rusrelaterte hallusinasjoner og, som Tumanov selv tar høyde for, kan litteraturen oppvise mange eksempler på fortellerstemmer fra det «hinsidige». At fiksjon kan motsette seg alminnelige oppfatninger av tid, rom og logikk ligger jo i dens natur. Her kan man legge egne romlig-temporale premisser og skape egne naturalistiske eller ikke-naturalistiske virkelighetsmodeller. *Moskva–Petusjki* utspiller seg på flere romlig-temporale og kognitive plan, som noen ganger lar seg adskille og andre ganger glir umerkelig over i hverandre. Dette grepet er for øvrig gjennomgående også i hele Pasternaks forfatterskap. La meg bruke diktet «Jedinstvennyje dni» fra 1959 (som jeg i gjendiktning til norsk har kalt «Dagar utan like») for å illustrere dette:

Единственные дни (1959)	Dagar utan like
<p>На протяжении многих зим Я помню дни солнцеворота, И каждый был неповторим И повторялся вновь без счета.</p>	<p>Frá vintre i eit langstrakt liv, eg hugsar solkvervdagar, og kvar og ein var heilt unik og vende støtt tilbake.</p>
<p>И целая их череда Составилась мало-помалу Тех дней единственных, когда Нам кажется, что время стало.</p>	<p>Og heile rekkja vart om senn til dagar utan like, ei rad av desse einskilde me tykkjer er unike.</p>
<p>Я помню их наперечет: Зима подходит к середине, Дороги мокнут, с крыш течет И солнце греется на льдине.</p>	<p>Eg hugsar alle som på rams: når vinteren er midtvegs, det flyt i vegar, renn frå tak og sola tør på isflak.</p>
<p>И любящие, как во сне, Друг к другу тянутся поспешней, И на деревьях в вышине Потеют от тепла скворечен.</p>	<p>Då elskande, som sovande, forhasta søkjar saman, og meisekassar sveittar der dei heng på høge stammar.</p>
<p>И полусонным стрелкам лень Ворочаться на циферблате, И дольше века длится день И не кончается объятье.</p>	<p>Då halvsøvnuge visare på skiva kastar på seg, då famntak, då ein einskild dag vert lengre enn eit sekel.</p>

I dette diktet ser et lyrisk jeg tilbake på solvervdager, som på den ene siden fremstår som enestående, og på den andre har smeltet sammen med en lang rekke lignende dager i hukommelsen hans. Referansene til søvn (*vo sné, polusónnym*) kan også indikere drøm eller død. Tilsynelatende er det vintersolverv (*zímniĵ solntsevorót*) han minnes, altså dagene omkring 21.–22. desember, for i tredje strofe formidles det at det går mot midten av vinteren (*zimá podkhódit k seredíne*). Men skildringene av natur og værforhold stemmer dårlig over ens med desemberdager i Russland. Våte veier, dryppende tak, svettende meisekasser og is som er i ferd med å tøy opp, hører snarere til tiden omkring vårjevndøgn (*ravnó-dénstvije*), altså 20.–21. mars, da vinteren nærmer seg slutten. Og til slutt får vi høre at viserne på urskiven «snur og kaster på seg» (*vorótsjatsia*), at «dagen varer lenger enn et århundre» (*I dólsje véka dlítsia den*) og at et favntak aldri tar slutt. Ved hjelp av disse bildene demonstrerer Pasternak hvordan opplevd tid ikke behøver å sammenfalle med målbar tid,

og hvordan hukommelsen, en gitt bevissthetstilstand – og kunsten – kan komprimere evigheten, trekke ut tiden, la øyeblikk og forløp smelte sammen, og skape lakuner.

Tilsvarende fremstår ikke *Moskva–Petusjki* som noen skildring av én togreise. Den fortøner seg som en sammenføyning av fragmenter (hvorav noen kan være basert på minner eller hallusinasjoner) fra en lang rekke reiser mellom Moskva og Petusjki. Verket manifesterer seg som en modernistisk tidssyntese ispedd utallige fysiske og mentale ekskursjoner fra det toget jeget befinner seg på. I en slik fortolkning spenner narrativet over et mye mer udefinerbart tidsrom enn det ytre handlingsplanet (én togreise) og kapittelinnstillingen (langs lokaltogets faste rute) impliserer. I «Livets kjerre» komprimerer Pusjkin vi'ets livsreise til en negativt ladet dagsreise. I Pasternaks «Dagar utan like» har minner smeltet sammen på en måte som gjør at én enkelt dag fremstår som mer betydningsfull og lenger enn et århundre. Jerofejev synes på en lignende måte å ha sammenfattet mange fysiske og mentale reiser som det innenfor verkets litterære rom blir vanskelig, og kanskje heller ikke gir mening, å forsøke å skille fra hverandre.

Moskver avslutter sin artikkel «Back on the Road: Efofeev's *Moskva–Petučki* and Traditions of Russian Literature» med en interessant betraktning, inspirert av Lotmans distinksjon mellom *put* og *doróga* i en artikkel om det litterære rom i Gogols prosa (Lotman, 1988) om at bokstaven Ю, som er favorittbokstaven til Venjas sønn, og det siste som flimrer for Venjas øyne før han dør, fremstår som et embleme for protagonistens uensartede reise: «This letter-emblem is the graphic form of his journey – from vertical 'put' to horizontal 'doroga' and to the circularity of the never ending movements of the human soul» (Moskver, 2002, 202). Jeg synes dette er en plausibel påstand, og vil tilføye at denne bokstavens loddrette strek kan betegne så vel prosapoemets konkrete togrute og jernbanespor og sovjettogets ensrettede lineære reise (*put*, mot et abstrakt mål) som en mer romlig vei fremover (*doróga*), der plottet og karakteren Venja utvikles. Den kan også representere tur-retur-reisen hans langs én og samme linje. Sirkelen kan på sin side betegne den solide mentale ekskursjonen rusen frembringer hos ham, eller sjelens reise og evigheten.

Uansett hvilken dimensjon forteller-jeget henvender seg til leserne fra etter protagonisten Venjas død, er det betegnende at den viljesterke Venjas gjentatte oppfordring til seg selv, og fra andre, om å reise seg (*talitha kum*), ender med et: «hvorfor har du forlatt meg» (*lema sabaktani*) som alluderer til Salme 22 i den hebraiske bibelen og Jesu rop til Gud fra korset (Matteus 27: 46). Gud forblir taus, og selv englene Venja har kommunisert med underveis, har nå snudd seg mot ham. Makabert nok ler de nå like rått av ham som de, og en flokk med unger, gjorde en gang de så en mann bli delt i to av et tog. Like fullt ender Venjas reise denne lange fredagen med en «korsfestelse» idet den skrujernlignende gjenstanden han får gjennom halsen, spikrer eller nagler (*gvozdít*) ham til gulvet.

Men Venjas oppgjør med Moskva, og alt den byen representerer, synes entydig. Det er på flukt fra sine mordere han innser at han ikke er i Petusjki, men i Moskva. For første gang ser han nå Kreml funkle foran seg i all sin storhet (Jerofejev, 2001, 118–19).

Og dagen varer lenger enn et århundre

Ifølge Heraklit kan ingen stige ned i den samme elven to ganger – et bilde som anskueliggjør hvordan tiden uavlatelig flyter av sted, slik at det som var mulig, rett eller gangbart på ett tidspunkt, senere ikke lenger vil være det. I dette tankebildet representerer elven en jevn, uopphørlig fremdrift. Av dette kan man utlede at ettersom alt flyter (*panta rhei*), og både elven og mennesket befinner seg i kontinuerlige endringsprosesser, bør man gripe sjansen når den byr seg – kaste seg uti, slik at man raskest mulig kan nå sine geografiske, materielle eller idealistiske mål. Snart kan det være for sent.

Bildet kan også anses som en variasjon over antikkens forestilling om *khronos* (kronologisk tid) og *kairos* (tid og sted for en spesiell hendelse eller ytring, eller talesituasjon). I mytologien og kunsten legemliggjøres betegnende nok tidens gang, Chronos, som en gammel mann med langt skjegg og Kairos som en ung mann i bevegelse. Kairos' prinsipper; handlekraft, progresjon og evnen til å slå til på rett sted til rett tid er blitt fremelsket og dyrket også i moderne samfunn og ideologier, fra høyreliberalismen til stalinismen. Dermed kan *kairos* også relateres til

revolusjoner, sovjetlokomotivet og det systemet mange av de ikke-totalitære jernbanetekstene som har vært drøftet her, opponerer mot.

Av det lille som er bevart av Heraklits ytringer går det frem at han også fremmet et annet, mer nyanserende syn – at eksistensen og livsoppholdelsen vår ikke bare er betinget av fremdrift og forandringer, men også av en produktiv interaksjon mellom kontrære ideer som streber mot en form for likevekt eller harmoni. Vi nærmer oss da Kants, Hegels, Marx' og Lenins dialektikk, og dermed det opprinnelige grunnlaget for sovjetideologien. Men fra et helt annet hold bringer dette oss også nærmere eldre samfunn og kulturers tanker om balanse og likevekt, og syklisk tid.

For at kulturer ikke skal bli statiske, innadvendte og mytologiserende, må de, ifølge Lotman (2000, 257–68; 2008, 91–113) tillate en bevegelse utover, mot yttergrensene, der sentrifugalkreftene er sterkest. Om mildværsperiodene under Khrusjtsjov og Brezjnev var forbigående, ser vi at impulser fra kontrære ideologiske leirer, fra det konservative landsbyprosamiljøet og politiske dissidenter til den progressive, kreative subkulturen over tid resulterte i en høynet toleransegrense for alternative virkelighetsmodeller. Uavhengig av hvilke holdninger disse forfatterne etter hvert gjorde seg til talsmenn for, bidro utvilsomt både Aleksander Solzjenitsyns «Matrojonas gård» («Matrjónin dvor») og Valentin Rasputins *Farvel til Matjora (Prosjtsjáníje s Matjóroj)* til at kirgisiske Tzjingiz Torekulovitsj Ajtmatov (1928–2008) kunne spenne opp et så bredt historisk og, politisk sett, delikat lerret som han gjør i *Og dagen varer lenger enn et århundre (I dólse véka dlítsia den)*.

Romanen kom i 1980, året etter den sovjetiske invasjonen av Afghanistan, da forholdet mellom øst og vest igjen hadde tilspisset seg, og gode innbyrdes relasjoner mellom sovjetrepublikkene stod høyt på unionens dagsorden. Den var skrevet av en anerkjent folkeforfatter (*narodnyj pisátel*) – et akademimedlem som allerede var tilkjent Leninprisen (*Léninskaja prémija*) og tre statspriser (*gosudárstvennyje prémii SSSR*). Han var erklært både kirgisisk og sovjetisk, og ble senere også kasakhstansk arbeiderhelt (*Gerój sotsialistítsjekogo trudá*). Formelt sett er Ajtmatov med andre ord en representant for den sovjeteliten Jerofejevs prosapoem opponerer mot, og forfatterskapet hans inngår i sotsrealismen. Men litterært sett er *Og dagen varer lenger enn et århundre* etter min

mening et like viktig bidrag til sovjetlitteraturen – og jernbanemyten – som *Moskva–Petusjki*. Den føyer seg inn i den store russiske realistiske romantradisjonen fra Lermontovs *Vår tids helt* via Tolstoj, Dostojevskij og Pasternaks *Doktor Zjivago* til Mikhail Sjisjkins (født 1961) forfatterskap. Pasternak var et av Ajtmatovs uttalte litterære forbilder.

Tzjingiz Ajtmatov fremstår som en ikke-totalitær humanist med et differensiert syn på verden, og et helt eget blikk for naturen og alt som vokser og rører seg der. Tekstene hans er utforskende. Det kan synes som om han prøver å finne svar på om det er mulig å oppnå, om ikke en syntese så i alle fall en form for forståelse og fredelig sameksistens mellom kulturer, livssyn og oppfatninger som i utgangspunktet står steilt mot hverandre. Tilnærmingen hans er åpen og dialogisk, og svarene på ingen måte entydige. Med tatarsk, russiskspråklig mor og kirgisisk far var han tospråklig og flerkulturell. Etter at faren, som fikk stadig høyere stillinger i det lokale og sentrale partiapparatet, ble henrettet i 1938, angivelig for antisovjetisk, nasjonalistisk virksomhet, ble også moren stemplet som folkefiende. Men barna, som delvis vokste opp hos slektninger i *aul*-en (landsbyen) Sjecker i Det kirgisiske ASSR, fikk alle åtteårig skolegang. Etter at nesten hele landsbyens mannlige befolkning var blitt mobilisert, ble Tzjingiz i 1942, bare fjorten år gammel, partisekretær i Sjecker. Han utdannet seg senere ved Det kirgisiske landbruksinstituttet i Frunze (nå Bisjkek) og debuterte som skjønnlitterær forfatter tidlig på 50-tallet. Etter litteraturutdannelse i Moskva ble han med prosaverk som *Dzjamilja* (1957), *Kameløyet* (1960), *Den første læreren* (1962), *Farvel Gulsary* (1966) og *Den hvite dampbåten* (1970) en berømt forfatter i Sovjetunionen, og etter hvert også i utlandet. Han er oversatt til rundt femti språk, og mange av romanene hans er dramatisert og filmatisert.

Ajtmatovs forfatterskap er ambisiøst og samfunnskritisk, men på en forsonende måte. Som etablert forfatter med én fot solid plassert i det sovjetrussiske etablissementet og den andre i et sentral-asiatisk kulturelt og offisielt rom, skulle man forvente et perspektiv ovenfra og ned, men det er ikke noe nedlatende eller belærende i måten han tilnærmer seg verken karakterene, motivene eller leserne sine på. Ajtmatovs verk utgjør et filosofisk og drøftende blikk innenfra og ut og utenfra og inn. På den ene siden speiler tekstene han regionens mektige landskaper, levesett

og mytemateriale i form av detaljerte lyriske skildringer av natur, dyr og mennesker ispedd lokale sagn og sanger, hvorav noen stammer fra det kirgisiske nasjonaleposet *Manas*, andre er oppdiktet. Men Ajtmatov inngår også i den russiske og sovjetiske kulturen. Forfatterskapet hans nedfeller seg følgelig også i det tekstrommet som omfatter et sovjetrussisk blikk på Sentral-Asia, det være seg dokumentarfilmen «Turksib» og propagandakunstens sammenstilling av kamelrytteren og jernbanen (se illustrasjon 7), eller Platonovs prosaverk *Dzjan* og «Takýr». Ajtmatov strekker seg for øvrig lenger og lenger i kritikken sin av sovjetsamfunnet, sannsynligvis så langt som bare en person i hans posisjon kunne tillate seg å gjøre.

Hovedpersonene i *Og dagen varer lenger enn et århundre* har alle fått kjenne Stalin-tiden og krigen, men også menneskelivets mer universelle problemer og sorger på kroppen. Noen er barn av folkefiender, andre har vært frontkjempere, krigsfanger eller partisaner. De er blitt trukket opp med roten fra de miljøene de befant seg i, har mistet barn, foreldre og andre som stod dem nær i krig og utrenskninger. De har opplevd miljøproblemer og psykiske problemer, og mer eller mindre tilfeldig har de havnet på en utpost av en jernbanestasjon på det ugjestmilde slettelandet i Kasakhstan:

I disse traktene gikk togene fra øst til vest og fra vest til øst ... Og på begge sider av jernbanen lå i disse traktene Saryoseks veldige ørkenområder, de gule steppenes Indre land. I disse traktene ble alle avstander målt i henhold til jernbanelinjen, som om den var Greenwich-meridianen ... Og togene gikk fra øst til vest og fra vest til øst.

Поезда в этих краях шли с востока на запад и запада на восток ... А по сторонам от железной дороги в этих краях лежали великие пустынные пространства – Сары-Озеки, Серединные земли желтых степей. В этих краях любые расстояния измерялись применительно к железной дороге, как от Гринвичского меридиана ... А поезда шли с востока на запад и с запада на восток (Ajtmatov, 1981, 8–9).

Romanens *topos* er et vidt, tidløst stepperom. Det inngår i et syklisk kretsløp som utgjør dens «store sjangerdefinerende kronotop» (Bakhtin,

1975; 1981). I dette rommet skjærer en horisontal jernbanelinje seg gjennom landskapet og legemliggjør den sovjetiske lineære tidsoppfatningen. Den lille biten av jernbanelinjen som romankarakterene på stasjonen Boranly-Burannyj- har ansvar for, må til enhver tid holdes åpen og ikke dekkes til av verken snø eller sand. Den er også del av et kretsløp, av årer og arterier, krysningspunkt, stasjoner og byer (Ajtmatov, 1981, 14). Romanen innledes med beskrivelsen av en hunnrev som både trekkes mot og frykter jernbanelinjen. Der kan hun finne matrester passasjerene har kastet ut fra toget, men der dundrer det med jevne mellomrom også store, truende tog forbi (Ajtmatov, 1981, 6). Den kasakhstanske steppen er også åsted for romforskning. Knappe fire mil fra Burannyj stasjon ligger romforskningssenteret Sary-Ozeki. Da hovedpersonen Jedigej for første gang ser en raket bli skutt opp, er det på nattetid, på avstand. Det ser ut som en ildsøyle – en målrettet vei ut i verdensrommet som danner en vertikal pendant til jernbanen. Neste kveld befinner han seg få kilometer fra romfartssenteret da det blir skutt opp en hel serie raketter. Jedigej, kamelelen og hunden hans flykter nå med samme dødsangst fra dette moderne infernoet som reven fra toglinjen (Ajtmatov, 1981, 292–3).

Kretsløpet manifesterer seg også gjennom solen og jordens gang, og Jedigejs sykliske tidsforståelse. For ham utgjør døgnet, årstidene og livsfasene grunnpilarer i livet. Det gjør også slekten, og gjentakelsen av handlinger og ritualer som bekrefter tidligere generasjoner og eldgamle myters visdom og relevans. Romanen utspiller seg på fire handlingsplan; et nåtidsplan som er lagt til steppen, og et romfartsplan som utvikler seg både på jorden og i verdensrommet. Disse to nivåene strekker seg over ett og samme døgn. I tillegg er det et fortidsplan, som går over cirka førti år, og et tidløst myteplan.

I forlengelsen av kretsløpet blir sirkelen, eller ringen, romanens «strukturerende, plottskapende kronotop» (Bakhtin, 1975; 1980). Raketten som blir skutt ut i romanens avsluttende del, inngår i operasjon «Óbrustj» (som betyr «tønneband» eller «hjulband»). De skal danne en permanent jernring rundt jorden – et forsvarsskjold som skal beskytte kloden mot invasjon fra det ytre rom. På tekstens romfartsplan er det tidligere blitt avslørt at det finnes en høyt utviklet, vennligsinnet sivilisasjon på planeten Lesnája grud (Skogsbrystet) som søker kontakt med menneskeheten.

Nå er det blitt bestemt, på høyeste hold i Washington og Moskva, at to astronauter, én amerikansk og én sovjetisk på romstasjonen Paritet, som på eget initiativ er blitt med til Skogsbrystet og nå sender rapporter derfra, skal avskjæres fra enhver videre kontakt med jorden. All informasjon de har formidlet om besøket der, skal slettes, og alle involverte parter har underskrevet en taushetserklæring. Det må for enhver pris forhindres at denne sivilisasjonen – som åpenbart er kommet mye lenger enn jordens både med hensyn til rettferdig fordeling, energiutvinning, fredsbevaring og forebygging av miljøproblemer – får avlegge noe besøk eller opprette kontakt med jorden.

På nåtids- og det nære fortidsplanet følger den autorale tredjepersonsfortelleren Jedigej tett og viser hvordan han reflekterer både de fysiske omgivelsene sine og karakterer i områdets legender. Det sentrale persongalleriet omfatter tre familier: Kazangap, konen hans Bukej og deres barn, Jedigej, hans kone Ukubala og deres to døtre, og innflytterne Abutalip, Zariya og deres to sønner.

Romantittelen er et direkte sitat fra siste strofes nest siste linje i Pasternak-diktet «Jedinstvennyje dni» (siste linje i oversettelsen «Dagar utan like»), men Ajtmatovs opprinnelige forslag til tittel var nettopp «Óbrutsj». I et etterord til *Og dagen varer lenger enn et århundre kalt «Djengiz Khans hvite sky» («Béloje oblakó Tsjingizkhana»)* fra 1990, forklarer forfatteren hvorfor han først måtte oppgi denne tittelen, og deretter også *I dólse véka dlítsia den* (som den senere blir gjenutgitt under) til fordel for det anonyme *Burannyj polustánok* (*Burannyj stasjon*) da romanen først skulle utgis:

Det var mankurtens «hjulring» jeg hadde i tankene, transformert til en kosmisk ring som «var tredd nedover hodene på menneskeheten» av supermaktene i konkurransen om verdensherredømme ... Men sensuren gjennomskuet raskt meningen bak denne boktittelen og forlangte at jeg skulle finne et annet navn, og da falt jeg ned på linjen fra Shakespeare i Pasternaks oversettelse: «Og dagen varer lenger enn et århundre». Jeg anså det som bedre å gi opp tittelen enn innholdet. Men i *Roman-gazéta* og på forlaget Molodája gvardija samtykket de ikke til denne tittelen heller. De forlangte en enklere, «sostrealistisk» tittel – og det var da «Burannyj stasjon» så dagens lys.

Имелся в виду «обруч» манкуртовский, трансформированный в обруч космический, «накладывавшийся на голову человечества» сверхдержавами в процессе соперничества на мировое господство ... Однако цензура быстро раскусила смысл такого названия книги, потребовала найти другое наименование, и тогда я остановился на строке из Шекспира в переводе Пастернака: «И дольше века длится день». Исходил при этом из того, что лучше поступиться названием, чем содержанием. Но в «Роман-газете» и в издательстве «Молодая гвардия» и такое название не нашло согласия. Потребовали более упрощенное, «соцреалистическое» название – и тогда явился на свет «Буранный полустанок» (Айтматов, 1990, 7.)

At Pasternaks verselinje skulle være oversatt fra Shakespeare, medfører nok ikke riktighet. Aйтmатов skal, blant annet i samtaler med Dmitrij Bykov, ha gitt uttrykk for at Shakespeare-linken var noe han fant på fordi det ennå ikke var *comme il faut* å sitere Pasternak.¹⁰² Mankurtens «hjulring» som det refereres til i sitatet over, er en brutal torturmetode som, ifølge en legende Aйтmатов selv har skapt for romanen, ble brukt for å frata fanger hukommelsen og gjøre dem til viljeløse slaver (*mankúrty*). Etter å ha fått et stykke kamelskinn tredd over hodet, ble de bundet fast ute i ørkenen og forlatt der i solsteken til skinnet krympet og brant seg fast i hodehuden. Smertene var uutholdelige, og da de ble sluppet fri, kunne de ikke lenger huske hvem de var eller hvor de kom fra. Legenden om moren Najman-Ana som prøver å få sønnen, som er blitt mankurt, til å huske hvem han er, er én av de tre gripende historiene på romanens myteplan. De to andre er legenden om den aldrende sangeren Rajmal-aga som forelsker seg i den unge kvinnen Sarala, og blir utstøtt og fornedret av sine egne, og legenden om den frie fuglen Donanbaj.

Stasjonen Boranly-Burannyj er egentlig bare en halv- eller mellomstasjon (*polustánok*) – et krysningspunkt med stasjonsbygg, en pensebod og åtte enkle brakker som en liten gruppe mennesker har prøvd å gjøre til sine hjem. Stasjonsnavnet er avledet av det russiske ordet for snøstorm (*burán*) og henspiller på de tøffe klimatiske forholdene på steppen. Her prøver noen få familier og enslige å skjøtte jobbene sine og ta vare på

¹⁰² https://tvrain.ru/lite/teleshov/sto_leksisj_s_dmitriem_bykovym/i_dolshe_veka_dlitsya_den-439039/

hverandre. Som mennesker flest lykkes de i større og mindre grad med det, og de gjennomlever både lyse stunder og dype personlige tragedier. Under iskalde vinterstormer har de sitt fulle hyre med å holde jernbanelinjene frie for snø. Om sommeren blir alt tørt. Heten blir uutholdelig, og steppen tørker opp før sandstormene setter inn. Her herjer naturkreftene med menneskene som om de skulle være sandkorn.

I tilknytning til nåtidsplanet rulles det gradvis opp et fortidsplan som følger Jedigej fra livet som ung fisker ved Aralsjøen i førkrigstiden til godt voksen jernbanearbeider i Burannyj mot slutten av 1970-tallet. Både stasjonsmesteren Kazangap og Jedigej er opprinnelig fra området rundt Aralsjøen, og miljøkatastrofen der artikuleres i et tilbakeblikk på en reise de foretar dit et par år før nåtidsplanet. De konstaterer at de må dra en mil innover det som før var sjøbunnen før de når vannkanten, at Aral er i ferd med å tørke helt opp og snart ikke vil finnes mer (Ajtmatov, 1981, 39).

Det tok for begge lang tid å venne seg til det tørre steppelandskapet i Kasakhstan, men vinden og lyden av tog er med tiden blitt noe hjemlig, som endatil minner dem om «havet», slik det var før. Kazangap ber Jedigej om å sørge for at han blir begravet på steppen, på den eldgamle gravplassen Ana-Bejit, oppkalt etter mankurt-legendens Najman-Ana. Kazangap og Jedigej blir betegnet som de to eneste menneskene som har slått rot på Burannyj stasjon.

Nåtidsplanet begynner da Jedigejs kone Ukubala, kommer til penseboden ved midnatt for å fortelle ektemannen at Kazangap er død. Gjennom tretti år har Kazangap vært Jedigejs sjef, venn og åndelige veileder. Da Jedigej ble demobilisert etter granatsjokk og vendte hjem til nyheten om at han og Ukubalas førstefødte var død, brøt de opp fra Aral og dro østover for å finne arbeid. De møtte da Kazangap, som tok dem med til Boranly-Burannyj. Der var også han som ga Jedigej en kamelunge som vokste opp til å bli områdets stauteste og flotteste, men også mest uregjerlige *atán* (hannkamel). Karanar blir den hederlige, viljesterke og driftige, men også snarsinte og lidenskapelige Jedigejs stolthet og *alter ego*.

Familien Kuttabajev spiller sentrale roller på fortidsplanet. Abutalip og Zaripa er et velutdannet par med to små sønner. Da de dukker opp på krysningspunktet i 1951, er det åpenbart at de har rømt fra noe, men de

blir tatt godt imot og knytter seg til Jedigej, Ukubala og deres to døtre. Det viser seg at Abutalip rømte fra tysk fangenskap og var partisan i Jugoslavia under krigen. Han skriver nå sine erindringer for at sønnene skal kunne lese om det han har opplevd. Men Abutalip blir arrestert for sine skriverier og dør, angivelig av hjerteinfarkt, før det blir avsagt noen dom. Zariipa får dødsbudskapet på Stalins dødsdag, den 5. mars 1953. Jedigej tar seg nå av familien og forelsker seg i enken. Da brunstige Karanar rømmer, drar Jedigej for å hente ham og blir borte noen dager. I mellomtiden forlater Zariipa Boranly-Burannyj. Jedigej er fra seg, bebreider kamelen sin og mishandler den.

Men på nåtidsplanet ligger dette et kvart århundre tilbake i tid. Etter Kazangaps død er Jedigej stedets eldste, og han påtar seg ansvaret for å gi vennen en tradisjonell muslimsk begravelse på gravplassen Ana-Bejit som befinner seg rundt tre mil unna. Kazangaps sønn Sabitzian, som bor i byen og er blitt en *úmnik* (viktigper), motsetter seg den lange reisen. Han er et moderne sovjetmenneske som har mistet kontakt med slekten og verken har sans for religion, tradisjoner eller ritualer. Men Jedigej insisterer. Et gravfølge bestående av en festpyntet Jedigej ridende på Karanar, en traktor med den døde på en tilhenger, Kazangaps sønn og svigersønn, noen arbeidskamerater og en hund begir seg nå ut på steppen. Men etter en lang reise blir de stanset av militære vakter. Det viser seg at gravplassen nå befinner seg på et avstengt område innenfor romforskningsstasjonen. Der er det høy beredskap på grunn av det som har skjedd på romstasjonen Paritet. Hvor mye gravfølget enn prøver å overtale vaktene, slipper de ikke inn og må begrave Kazangap like utenfor. Men alle ritualer blir fulgt, og Jedigej ber en av de yngre i følget om å bli gravlagt på samme sted og måte når hans tid kommer.

På det dypeste plan handler *Og dagen varer lenger enn et århundre* om traumene knyttet til å miste tilhørighet, å bli fratatt sitt hjemsted, sin historie eller fortid. På romfartsplanet blir de to astronautene nektet å vende tilbake til jorden. Legenden om Najman-Ana og sønnen – mankurten – er et annet radikalt eksempel, men denne myten er også spilet i Abutalips historie, som får et like tragisk utfall. For at sønnene skal bli kjent med sin fars biografi, for at det ikke skal være noen hull i historien hans, skriver han sine memoarer. Av den enkle grunn at det han opplevde

i Jugoslavia under krigen ennå ikke kunne formidles i Sovjetunionen, mister to små barn faren sin, slik Najman-Ana mistet sønnen. Abutalips yngste sønn, Jermek er livredd for å klippe håret, som om han bærer på et nedarvet minne om mankurtens smerter.

Ajtmatov understreker at det til alle tider har fantes krig, konflikter, undertrykkelse og tortur. Ute på den gule kasakhstanske steppen prøver folk stort sett å gjøre det beste ut av livet og ta vare på hverandre. Noen ganger lykkes de, andre gang tar sinne, sorg og drifter overhånd. At Kazangap og Jedigej, som er oppvokst ved Aralsjøen, greier å slå rot ute på steppen, tilsier at *hvor* man befinner seg, kanskje ikke er så viktig som å vite *hvem* man er. De vet hvor de kommer fra. De har reist derfra og kjempet for å finne seg til rette i helt nye omgivelser. Tette familieband og vennskap, historisk og kulturell bevissthet, ritualer og tradisjoner blir fremhevet som viktige elementer for å kunne bevare sin identitet.

For Kazangap og Jedigej utgjør også jernbanen en basis i livet. Da Jedigej var fisker, skvalpet vannet mot jernbanelegemet langs Aralsjøen. Allerede *da* hadde han et forhold til tog, og siden skulle mye av livet hans komme til å dreie seg om dem. Selv om jobben ved Burannyj stasjon kan være både beinhard og ensformig, har han vent seg til oppgavene, arbeidskameratene og lydene, og sakte men sikkert funnet seg til rette. Nøkkelen til trivsel har, for Kazangap og Jedigej som for stasjonsmester Levin i Platonovs «Udødelighet», vært forståelsen av at arbeidet deres inngår i en større, kollektiv sammenheng, at det lille krysningspunktet deres er en del av den store jernbanekroppen.

Og dagen varer lenger enn et århundre tematiserer også overgangen til en ny tid, der kunnskap om sin egen historie og kultur og sitt eget samfunn er en forutsetning for å kunne møte og forvalte nye innsikter på en fornuftig måte.

Ajtmatovs roman ender med at Jedigej og Ukubalas døtre Saule og Sjarapat kommer hjem til foreldrene sammen med ektefeller og barn. Den idylliske avslutningen reflekterer dermed i høyere grad sotsrealismens obligatoriske optimisme enn unionens generelle tilstand og stemning, uten at det, i mine øyne, svekker romanens kulturelle og litterære betydning.

Drar man nordøstover fra Aralsjøen og Saryoseks ørkenområder, kommer man til en annen innsjø, Bajkal. Jernbaneprojektet BAM – Bajkalo-Amurskaja linija (Bajkal-Amur-linjen) er ennå ikke avsluttet da Ajtmatovs roman kommer ut. I kjølvannet av en massiv propagandakampanje har flere tusen komsomolungdommer fra midten av 1970-tallet reist frivillig til dette klimatisk sett utfordrende området for å delta i det som omtales som «århundrets byggeprosjekt». BAM ble av noen oppfattet som et prestisjefyllt dugnadsprosjekt, av andre som sovjetromantikkens fall, eller Breznev-tidens siste krampetrekning.