

Produktionens skyggespil

De gotiske motiver i den socialistisk-realistiske produktionsroman

Har du læst en produktionsroman? Har du hørt om genren? Det har du givetvis ikke, skønt produktionsromanen i broderparten af forskningen i den socialistisk-realistiske roman fra Sovjetunionen i 1920'erne og 30'erne anses for at være dens mest eksemplariske og udbredte genre. Dette er en karakteristisk, genren som oftest tilskrives grundet dens ideologiske og narrative regelmæssighed. Forskningstraditionen, med den toneangivende slavist Katerina Clark som fikspunkt, betoner mere nøjagtigt, hvordan produktionsromanen på formularisk vis skildrer Sovjetunionens ideologisk betingede grundlæggelsesmyte: Arbejderkollektivet lægger grundstenen til kommunismen ved dets hårde, fysiske arbejde, mens det sideløbende tilegner sig stadig større klassebevidsthed og partisindethed (læs også Dobrenko, Gutkin og Roesen). Langt mindre vægt har man til sammenligning lagt på de stilistiske idiosynkrasier, som forskningstraditionen ellers anfører, at den socialistiske realisme er rig på. De er bestemt et studie værd.

Jeg vil i indeværende artikel analysere genrens måske mest inkongruente stiltræk: de gotiske motiver. Slavisten Muireann Maguire har på forbilledlig vis analyseret de gotiske motiver i og på tværs af en lang række tidlige sovjetiske værker i *Stalin's Ghosts. Gothic Themes in Early Soviet Literature* fra 2012. Hermed har hun tegnet et nyt forskningsfelt, det gotiske, inden for et eksisterende felt, den socialistiske realisme. Dette nye felt kan danne grobund for mere udpenslende, monografiske studier. Det er et sådant studie i produktionsromanen, jeg her ønsker at påbegynde. For ved nærmere eftersyn vrimler produktionsromanerne med gale videnskabsmænd, levende døde og åbne grave. Jeg vil vise, hvordan de gotiske motiver udfordrer idéen om produktionsromanens ideologiske og narrative stringens; hvordan de kaster skygger over den sovjetiske grundlæggelsesmyte. Det vil jeg gøre med udgangspunkt i, hvad der anses for at være den første og mest eksemplariske produktionsroman: Fjodor Gladkovs *Cement* fra 1925.

I *Cement* kredser den overgribende fortælling om arbejderhelten Gleb Tjumaalov, der leder kampen for at genrejse sin hjemby ramponerede cementfabrik. Gleb mø-

der stor modstand undervejs fra gamle fjender og reaktionære apparatjikker. De er levn fra den blodige fortid, der hjemsøger nutiden i form af gotiske motiver. Jeg vil i denne artikel begrænse analysen til de gotiske motiver, der optræder i fabriksrummet, som er romanens omdrejningspunkt. Jeg vil derpå perspektivere til to senere romaner, Valentin Katajevs *Tid, fremad!* fra 1932 og Andrej Platonovs *Udgravning til fundament* fra 1930, som ligeledes har produktionen i centrum, men hvori de gotiske motiver optræder og vægtes på vidt forskellig vis. Hermed ønsker jeg at nuancere billedet af produktionsromanen med udgangspunkt i én af dens stilistiske idiosyncrasier, nemlig de gotiske motiver og deres litterære og politiske implikationer. De viser med al ønskelig tydelighed, at produktionsromanen er andet og mere end ideologisk samlebandslitteratur. Den skildrer politiske traumer, der er vanskelige at arbejde sig ud af.

Litteraturen under socialismens faner

For ret at forstå den socialistiske realisme er det nødvendigt kort at skele til dens ophav. Først og fremmest er det vigtigt at understrege, at den socialistiske realisme ikke var en grundmuret litteraturdoktrin, som de sovjetiske magthavere ensidigt påtvang landets forfattere. Den socialistiske realisme var snarere en litteraturdoktrin, der i løbet af 1920'erne og begyndelsen af 1930'erne udvikledes i en ulige, men ikke desto mindre gensidig udveksling mellem styret og de forfattere, som var positivt indstillede over for det. Fælles var ønsket om at skabe en hegemonisk, socialistisk litteratur. Begge grupper var dog langt fra monolitiske af anskuelse, hverken politisk eller æstetisk, og den socialistiske realisme voksede således ud af et miljø og en tid præget af både politisk og æstetisk heterodoksi (Clark, 28-29). Først på den Alsovjetiske Forfatterkongres i 1934, der præsideredes af Maksim Gorkij, formaliseredes den socialistiske realismes konventioner. På kongressen vedtoges det, at de sovjetiske forfattere skulle lade sig inspirere af en række eksemplariske romaner, herunder Gorkijs ureksempel *Moderen* fra 1906, Fjodor Gladkovs *Cement* fra 1925 og Nikolaj Ostrovskijs *Stålet blev hårdet*, udgivet i 1932-34. På baggrund af disse og en håndfuld andre eksempler etablerede man den socialistisk-realistiske doktrin, der kom til at kendetegne den sovjetiske litteratur efter 1934.

Katerina Clark skriver i sit indflydelsesrige værk, *The Soviet Novel: History as Ritual* fra 1981, at den socialistisk-realistiske litteratur ikke var en monolitisk størrelse, end ikke efter dens formalisering på kongressen. Hun skriver, at det først var set i kongressens lys, at for eksempel *Cement* kunne læses som en eksemplarisk, socialistisk-realistisk roman. Det betyder, at *Cement* på én gang blev anerkendt som den socialistisk-realistiske romans forgænger og dens skoleeksempel. Denne dobbelthed betyder ifølge Clark, at romanen skal læses både som en heterogen forgænger med overleverede motiver fra et væld af forskellige genrer og perioder, herunder gotikken (s. 77-82); og som et skoleeksempel med en ideologisk stringent fortælling, der skulle tjene som officiel model til efterlevelse og -ligning (s. 30). Denne dobbelthed indtager en fremtrædende rolle i min analyse.

Det er dog værd at bemærke, at denne dobbelthed med tiden så godt som forsvandt, da Gladkov redigerede romanen ad flere omgange for at tilpasse den de

skiftende politiske luner op gennem 1930'erne, 1940'erne og 1950'erne. Gladkov lugede blandt andet ud i sit ornamenterede billedsprog, nedtonede originalens for tiden moderne kønsmønstre og fjernede de eksplicit gotiske motiver (Busch, 358). Denne redigeringsproces vidner om, at der i originalen fra 1925 findes udtryk for politiske erfaringer, der problematiserede den herskende ideologi, og som derfor måtte bortcensureres. I indeværende undersøgelse vil jeg spore de uønskede politiske erfaringer i originalen i et af de bortcensurerede aspekter: de gotiske motiver.

Det lysende eksempel

Jeg vender tilbage til den socialistisk-realistiske produktionsromans gotiske afvigelser for her først at udlægge dens ideologisk betingede regelmæssigheder. Slavisten Irina Gutkin skriver i *The Cultural Origins of the Socialist Realist Aesthetic, 1890-1934* fra 1999 i forlængelse af Clark, at den socialistiske realisme var karakteriseret ved sin sociale forpligtelse. Den bestod kort sagt i forfatterens forpligtelse til at bygge liv, til at inspirere læseren til at arbejde for revolutionens fremme. Det skulle denne gøre ved at fremvise ideologisk forpligtelse, partisindethed og engagement. Disse krav fordrer et særligt forhold til den gestaltede virkelighed, som Gutkin sætter på spidsen med et citat af Stalin:

“When Soviet writers asked in their meeting with Stalin how important knowledge of Marxist dialectics was for the artist, Stalin replied: “You must not stuff an artist’s head with abstract theses.” The value of the poet lies not in his being a dialectical materialist, because, “he will not then want to write poetry”; rather, “he must above all portray life truthfully, on its way to socialism,” that is, in the light of the future ideal. (s. 20)

Den socialistisk-realistiske forfatter skulle hverken hænge sig i abstrakte teser eller i virkeligheden ned i dens mindste detalje. Denne skulle i stedet fremstille virkelighedens gang mod socialismen set i lyset af endemålet, som det var op til partiet at formulere. Forfatteren skulle ikke være nogen filosof, men derimod en praktiker, som nok forholdt sig til virkeligheden, men hvis primære opgave det var at skrive et eksemplarisk værk i partiets ånd til inspiration for eftertiden.

Denne maksime satte en stram ramme for den socialistisk-realistiske romans tid og rum. Med en for forfatteren ukendt fremtid og en irrelevant (og uvelkomment blodig) fortid måtte forfatteren fremskrive en virkelighed i bevægelse og tilnærme nutiden det forestillede endemål (Gutkin, 36). Den socialistisk-realistiske romans tid er således udspændt mellem det, som *er*, og det, som *burde være*, hvilket Clark med en ofte citeret formulering kalder for dens *modale skizofreni* (s. 37). Samme udspændthed er på spil i den rumlige indretning. Her gjaldt det om at reorganisere et rum, der endnu ikke havde antaget nogen fast struktur, i lyset af kommunismens fuldbyrdelse. Hermed ikke sagt, at den socialistisk-realistiske roman var totalt afkoblet den virkelige verden. Den var inspireret af virkelige hændelser, som her var et føjeligt stof, der må rette sig efter den socialistiske ideologi, der omvendt var ubøjelig.

Det var strenge krav, der fra 1934 blev stillet den sovjetiske forfatter, der ønskede at udgive sine bøger i hjemlandet. Ikke alle genrer synes lige lette at tilpasse disse

krav, men med udgivelsen af *Cement* i 1925 opstod en ny genre, der kunne give de socialistisk-realistiske principper deres adækvate form: nemlig produktionsromanen. De bedst kendte eksempler tæller foruden *Cement* Marietta Shaginions *Hydro-central* fra 1930-31 og Valentin Katajevs *Tid, fremad!* fra 1932. Produktionsromanen gestaltede produktionen på fabrikkerne, i kolkhoserne og på byggepladserne. Den beskæftigede sig med genrejsningen af den sovjetiske produktion som forudsætning for kommunismens indførelse. Produktionen var dog ikke kun et spørgsmål af økonomisk, men også af kulturel beskaffenhed, idet den var central i skabelsen af den nye sovjetstat og det nye sovjetmenneske. Den socialistisk-realistiske produktionsroman skulle altså fremskrive produktionens genrejsning og derigennem producere det sovjetmenneske, der skulle kaldes til at bidrage til produktionen (Nicholas, 22). Produktionen er produktionsromanens overgribende tema, metafor og målsætning. Det var med den som omdrejningspunkt, at forfatteren gennem sin litterære praksis skulle fremskrive det nye sovjetiske 'vi'. Dette skulle dog vise sig at være en vanskelig øvelse, da virkeligheden er et genstridigt materiale – al ideologi til trods.

Fablen bag fundamentet

Inden jeg når til de gotiske motiver, er det instruktivt først at dykke dybere ned i, hvordan man tegner et nyt 'vi'. Denne politiske handling og dens faldgruber har den politiske teoretiker Bonnie Honig diskuteret i sin tekst "Declarations of Independence: Arendt and Derrida on the Founding of a Republic" fra 1991. Honig skriver, at legitimiteten af et nyt 'vi' beror på to forskellige former for udsagn: henholdsvis det performative og det konstative. Mens det performative udsagn handler en ny politisk virkelighed frem, er det konstative udsagn funderet i en absolut, ekstern garant. Førstnævnte frembyder sit eget argument, sidstnævnte bygger på et eksisterende argument (s. 99-100). I sovjetisk kontekst er det performative argument selve den revolutionære praksis, mens det konstative argument er en henvisning til kommunismens lovmæssighed.

Enhver form for absolut, ekstern lovmæssighed er ifølge Honig en fiktion. Sammen med den performative handling udgør denne konstative fiktion, hvad hun kalder for det nye fællesskabs fabel. Hun skriver videre, at ethvert forsøg på at uddrive den konstative fiktion fra fablen blot sætter en ny fiktion i dens sted. Selvom det nye fællesskabs fabel altså delvist bygger på en fiktion, betyder det ikke, at fablen er løsrevet fra virkeligheden. Honig skriver: "The historical event is the inspiration of the fable, but it does not bind it. [...] This fable of founding is meant to inspire us, just as 'the classical examples shining through the centuries'" (s. 107). Fablen er ikke uden historisk forankring, men den er heller ikke sammenfaldende med historien, idet uvelkomne dele af historien må fortrænges, så fablen kan tjene som et lysende eksempel for eftertiden. Denne logik er ikke svær at overføre på den socialistisk-realistiske roman, der ifølge Gutkin dels er karakteriseret ved sin umiddelbare uafhængighed af fortiden, dels ved at tjene til inspiration for eftertiden.

Selvom den konstative fiktion er uomgængelig i etableringen af et nyt 'vi's fabel, mener Honig, at det er nødvendigt at vende tilbage til og problematisere den. Det

skyldes, at en fabel, som beror for sikkert på en konstativ fiktion, forstener og fremstår ufejlbarlig og apolitisk – simpelthen ideologisk. Kun ved at holde fabeln, fællesskabets fundament, præsenteret, kan man holde liv i det politiske felt. Honig tilføjer *en passant*, at en tilbagevenden til fabeln er ambivalent, idet den kan vække frygt for en tilbagevenden til tidligere tiders rædsler (s. 110). Hun lægger dog langt større vægt på det politiske potentiale i en tilbagevenden til fundamentet, end hun gør på den politiske trussel, den kan udgøre. Jeg mener ikke, at man kan adskille de to. Enhver tilbagevenden til fællesskabets fundament vækker håb om en ny udvikling, men vækker i samme bevægelse også fortidens spøgelse, uanset hvor ihærdigt man end forsøger at fortrænge dem. Ethvert fællesskabs fundament er således hjemstøgt – og det sovjetiske er ingen undtagelse.

Revolutionens spøgelse

Slavisten Eric Naiman analyserer i sin bog *Sex in Public: The Incarnation of Early Soviet Ideology* fra 1997, hvordan frygten for fortidens tilbagevenden prægede den litterære og politiske diskurs i Sovjetunionen allerede i 1920'erne. Frygten kom ifølge Naiman til udtryk i gotiske motiver, der kan spores i alt fra den socialistisk-realistiske litteratur til Lenins taler. Han skriver, at disse gotiske motiver har stor betydning for tidsligheden i de tekster, de forekommer i. Den gotiske tidslighed er ifølge Naiman karakteriseret ved sin udspændthed, hvilket den har til fælles med den socialistisk-realistiske. Men hvor tidsligheden i den socialistiske realisme er karakteriseret ved sin udspændthed mellem nutiden og fremtiden, er den gotiske tidslighed karakteriseret ved en udspændthed mellem fortiden og nutiden. Gotiske motiver som gale videnskabsmænd og levende døde inviterer således den blodige fortid ind i og kontaminerer den ellers ahistoriske socialistisk-realistiske litteratur (s. 155). De gotiske motiver er påmindelser om fortidens rædsler, der gør den tidlige udspændthed mareridtsagtig og uudholdelig (s. 179).

Ifølge Naiman er der en klar sammenhæng mellem den politiske virkelighed og de gotiske motiver i den sovjetiske litteratur. Den gotiske dissonans i den socialistisk-realistiske harmoni er simpelthen det litterære udtryk for den kritiske politiske og økonomiske situation, som det sovjetiske samfund befandt sig i, og en fremskrivning af dets frygt for genkomsten af den nære fortids rædsler (s. 179). Denne frygt kan ikke komme direkte til udtryk i den socialistisk-realistiske litteratur, der jo bygger på idéen om kommunismens uundgåelighed. Den må derfor komme til udtryk i form af forvrængede, gotiske motiver, der virker malplacerede og politisk problematiske i et socialistisk-realistisk værk.

Der findes ingen entydig definition af et gotisk motiv, men det er som oftest blevet negativt defineret som figurer og former, der afviger fra den gældende æstetiske norm i kraft af deres fortidighed, fremmedhed eller ufuldkommenhed. Det er først i det 20. århundrede, at begrebet om det gotiske blev uløseligt forbundet med æstetiske værker, der tematisk beskæftiger sig med døden og det makabre (Niehr, 862-76). Disse værker trækker på et rigt repertoire af forholdsvis genkendelige gotiske motiver som for eksempel slotsruinen, blodhævnen og gengangeren, der, som vi skal se, alle optræder i *Cement*.

Fundamentet vakler

Jeg vil nu tage fat på analysen af den socialistisk-realistiske romans grundlæggende fabel, kommunismens skabelse gennem hårdt fysisk arbejde og de gotiske motiver, der er i direkte konflikt hermed, i Gladkovs *Cement*. Handlingen kredser som sagt om genrejsningen af den ødelagte cementfabrik, der er arena for såvel arbejdets mulighed som for dets vanskelighed. Efter at være hjemvendt fra krigstjeneste på bolsjevikernes sejrende side i borgerkrigen besøger helten Gleb Tjumalov den fabrikk, hvor han arbejdede inden krigen. Da han får øje på fabrikk, ser han, at den er en forladt ruin. Synet ryster ham:

“ En Ting stod klart for ham: Dette var en Grav ... den grufulde Tilintetgørelse, Tomheden. Han fandt sig pludselig selv i denne Grav, – langt fra Hæren – og det store Øde var i hans Hjerter. Og i denne Grav gyste han, og for Gru vidste han hverken ud eller ind. (s. 20)

Fabrikk, der før var byens stolthed, er forladt og ligger øde hen. Tilbage står kun “den grufulde Tilintetgørelse, Tomheden.” Han sammenligner fabrikk med en åben grav, der omslutter ham og isner hans hjerte. Nu, hvor han har lagt hæren bag sig, og fabrikk ligger i ruiner, er han efterladt uden mål og med. Uhyggen gør sit indtog og griber herfra om sig.

Som Gleb nærmer sig fabrikk, ser han, at alting er gået i stå. Fabrikens ruder er knuste, og erosion fra vandløb har blottet dens fundament. Det er dog ikke kun elementerne, der har slidt fabrikk ned. Jo længere vi kommer ind i fabrikk, desto tydeligere bliver fortidens spor:

“ En høj Viadukt, der hvilede paa Stenpiller, førte fra Pladsen ind til Hovedbygningen. Betonvæggene var gennembrudte: Huller til Maskingeværer! Fabrikk havde været Fæstning for Hvidgardisterne. Der havde været indrettet Hestestald og Barakker til Krigsfanger. Og disse Barakker havde været grufulde Grave i de Hvides Dage. (s. 21)

Indgangen til fabrikk gennem gården er monumental at se på med sin høje viadukt, men den skæmmes af krigens spor. Under borgerkrigen blev fabrikk brugt som fæstning, hestestald og fængsel, beskrevet ganske bogstaveligt som “grufulde Grave”. Gleb er bekendt hermed, da han selv blev tortureret her under borgerkrigen. Han overlevede med nød og næppe, men hans kammerater var ikke lige så heldige. Således står fabrikk som et monument over borgerkrigens rædsler – på én gang storslået og skrækindjagende. Den vidner om en nær fortid, der er dybt traumatiserende for Gleb på et personligt plan såvel som på et samfundsmæssigt plan.

Inde i selve fabrikk er forfaldet endnu mere udtalt end udenpå:

“ Der inde i Halvmørket gjaldede Ekkoet efter Ødelæggelsen: Broer, Trapper, Gallerier, Transmissioner, Taljer, Rør, Ledninger, – Dynger af Slagger, Sten og Støv, og Cementens syrlige, næsten berusende Lugt. Man skimtede den kæmpestore Ovn, hvis Døre var revet af. Blæsten hylede som et Vandfald i den støvfyldte Tragt ... en hel Orkan, der i sin Hvirvel

var ved at rive Gljeb ind i dens Gab. Fordum var dette hylende Gab forsvarligt lukket med en Smedejernsdør, og Skorstenen havde med drønende Torden suget Flammerne ud af de roterende Ovne. (s. 21)

Gleb træder ved skumring over tærsklen til fabriksrummets halvmørke. I fabriksrummet gjalder “Ekkoet efter Ødelæggelsen”, den rungende stilhed efter katastrofen. Selve maskineriet er revet ned og reduceret til bunker af affald. Opremsningen af de ødelagte komponenter er så detaljeret, at helheden fortaber sig i detaljerne for så at samles i “Dynger af Slagger, Sten og Støv.” I kontrast til denne nøgterne opremsning besjæles den ødelagte ovn, fabrikkens kerne, i passagens anden halvdel. Den beskrives som et monstrem, der truer med at sluge Gleb i sit “hylende Gab.” Besjælingen fortager sig i efterfølgende sætning, hvor maskineriet i et lige dele nøgternt og animeret sprog beskrives, som da det fungerede. Det gode minde om maskinens driftssikkerhed og energi står i skarp kontrast til den uhyrlige uorden og inert, der nu bor i maskineriet.

Den ødelagte fabrik er ved romanens begyndelse fuld af gotiske motiver som graven, fangekælder, slotsruin og monster. Alle er de materialiseringer af fortidens rædsler i det nye samfunds blottede fundament. Disse motiver indgyder vores arbejderhelt en blandet følelse af håbløshed og indignation. Hans sindstilstand er symptomatisk for det sovjetiske ‘vi’, idet arbejderen jo udgør det nye samfunds ryggrad, ligesom produktionen udgør økonomiens. Der er dog også lysglimt fra fabrikkens velmagtsdage at spore. I fabrikken bor et håb om produktion og fremgang. Gleb må fordrive fortidens spøgelse for at kunne sætte fabrikkens energi fri og bane vejen for kommunismen. Det er her, arbejderens næste kamp skal stå.

Opgøret med fortiden

Indigneret efter sit besøg på fabrikken beslutter Gleb sig for at genrejse den. Han rejser sit krav om fabrikkens omgående genrejsning over for den lokale partitop, som afviser det som farligt og utopisk. Gleb må finde andre allierede, hvilket tvinger ham til at opsøge et spøgelse fra sin fortid. I et hemmeligt kammer på fabrikken har dens skaber, ingeniøren Hermann Hermannovitj Kleist, søgt tilflugt fra omverdenen. Det var ham, der under borgerkrigen udleverede Gleb til tortur og henrettelse. Gleb trænger ind i Kleists kammer, hvor han håner og truer sin skrækslagne arvefjende. Dette optrin overbeviser Kleist om, at hans tid er kommet. Han søger ved skumringstid op mod fabrikken for at gå sin skæbne i møde:

“ Alt var fjernt og uvirkeligt. Virkeligt beslægtet var for ham kun disse Jernbeton-Giganter, som han, Ingeniør Kleist, havde bygget. I dette øjeblik var der i hele Verden kun det ene, de arkitektoniske Massers himmelstræbende Kraft, og saa han selv, Ingeniør Kleist, han, deres Skaber. Mens den slukkede Fabrik truende tav med sine mørke Gab, og de rustne Maskiner stivnede i deres Grav i denne frygtelige Time, sneg Ingeniør Kleist sig som en Skygge langs Skinner, op ad Trappetrin, forbi Mure og Taarne, selv tavs som Fabrikken.

I denne Aftenstund fik han mellem Fabrikkens tomme Ruiner for første Gang tilbunds Øje for Fortidens grandiose Død. Hans grafiske Formel viste sig at holde Stik: Begivenhedernes Hjul rullede ustandseligt sin forudbestemte Vej. (s. 101)

Ingeniør Kleist er intimt forbundet med den fabrik, han har skabt, og vælger derfor at tilbringe sin sidste stund her. I denne skæbnestund, "denne frygtelige Time," mærker han kun sit skaberværk og dets kraft, selvom det i virkeligheden er lige så impotent, som han selv er. Han sammenlignes med en skygge, som han vandrer tavs rundt i sin selvskabte grav. Han indser her, at fabriksruinen er et symbol på selve "Fortidens grandiose Død". Selv er han også allerede symbolsk død og venter nu kun på sin faktiske død. Kleist er skyggen af den gamle orden, der faldt med revolutionen.

Scenen afspejler Kleists udsyn, hans såkaldte "grafiske Formel". Kleist mener, at begivenhedernes gang er forudbestemt, og at de følger et cyklisk mønster, der gør hans undergang uundgåelig: Kleist forrådte Gleb, og nu bliver han offer for sit offers hævn. Denne anskuelse er analog med idéen om gotisk retfærdighed, hvor fortidens synder hjemsøger synderen, hvilket typisk resulterer i blodhævn. Hvor fortidens mænd forfulgte Gleb og det nye samfund, skal de nu efter Kleists gotiske logik hjemsøge Kleist og med ham den gamle orden. Det er således, som Kleist ser den, en gotisk nøglescene, som fabrikken lægger rum til.

Gleb følger Kleist fra toppen af fabrikkens tårn, hvorfra han overlegent ser ned på ingeniøren, der vandrer rundt i dybet. Han kalder ham op til sig, mens han hadefuldt truer ad ham. Mens Gleb står oppe i tårnet, jager voldsomme følelser igennem ham:

“Hvorfor staar denne magre Ingeniør saa tavs? [...] hans Fortid – det er netop Gljebes Lidelser og hans Kammeraters Lidelser og Død ... Og det kan aldrig glemmes. Om han nu stødte ham ned i den bundløse Afgrund ... To stramme Staaltraadsreb hænger højt oppe og fører over til Elektromotorerne ... akkurat som Slangetunger ... det sultne Gab kræver et Offer! (s. 107)

Konflikten, der har sin rod i fabrikken, er uomgængelig, da den er dybt personlig. Udfaldet af konflikten synes givet på forhånd. Gleb synes tilskyndet til at tage hævn. Fabrikken selv lader til at tage del i konflikten, idet den endnu en gang besjæles som værende et uhyre med "Slangetunger" og et "sultent Gab", der kræver et offer. Den frister Gleb til at tage hævn og dræbe sin fjende.

Kleist er heller ikke i tvivl om Glebs intention, men stik imod Kleists gotiske formel skåner Gleb sin gamle fjende. Han ræsonnerer, at det nye samfund har brug for ingeniører som Kleist, som han nu forsonligt kalder "Kammerat Tekniker". Det uventede udfald ryster Kleist, der da undergår en forvandling: "I denne forfærdelige, sidste Kamp for Livet forstod Ingeniør Kleist, at disse frygtelige, blodmættede Krigernæver nu ubønhørligt naglede ham fast til Livet" (s. 108). I dette øjeblik indtræffer Kleists anden symbolske død ved Glebs hånd, men den koster ham ikke livet. Nu skal han spændes for fremskridtet og arbejde for revolutionens fremme. Gleb lægger striden bag sig for sagens skyld og bryder dermed med det gotiske voldsmønster, med fortidens tag i nutiden. Han ved, at det kun er med Kleists hjælp, han kan genrejse fabrikken og lade den nye orden tage over efter den gamle.

Produktionens mirakel

Skønt Gleb med Kleists hjælp sætter alt ind på at genrejse fabrikken, og skønt de bilægger den dødelige strid mellem fortiden og nutiden, er alt endnu ikke vundet. Gleb må stadigvæk kæmpe mod kontrarevolutionære bander og korrupte apparatjikkere, der truer med at spænde ben for arbejdet. Fabrikken bliver dog til sidst genrejst efter en streng tidsplan, så den kan stå færdig på fireårsdagen for revolutionen. Partitoppen ønsker at koble den første økonomiske sejr på hjemmefronten sammen med revolutionsjubilæet. Den ønsker hermed at bygge bro over borgerkrigens rædsler, at signalere en ny begyndelse.

I arbejdets afsluttende fase støder Gleb igen ind i Kleist, der styrer slagets gang. De mødes endnu engang i fabrikkens tårn. Kleist udbryder:

“ »Tjumulow, glem min Brøde mod Dem og Deres Kammerater. Jeg beder Dem derom. Tanken om, at jeg engang har udleveret Mennesker til Mishandling og Død, skænker mig ingen Ro.«

Ingeniør Kleist saa med Frygt og Haab ind i Gljebes Ansigt, og det var ham umuligt at betvinge sine Hænders Skælven – umuligt for ham at holde Hovedet rankt og lige.

Gljeb saa Ingeniør Kleist fast ind i Øjnene, og i hans egne Øjne tændtes og slukkedes skarpe Gnister. Hans Ansigt stivnede og blev haardt og forfærdeligt, – som Ansigtet paa et Lig. Dog kun for et kort Sekund. Saa opklaredes det af et lykkeligt Smil.

»Kammerat Tekniker, hvad der er sket, er sket. Dengang tog Folk hinanden i Struben. [...] nu er De vores Arbejder, vores bedste Hoved og vores velsignede Hænder. Hvor vilde vi nu have været uden Dem? ... Se blot, hvilket Arbejde vi har udført under Deres Ledelse....« (s. 335)

Skønt Kleist i et stykke tid har ledet genrejsningen af fabrikken, er det først nu, nær målets indfrielse, at han søger Glebs tilgivelse for sine handlinger under borgerkrigen. Han imødeser skælvende Glebs svar med lige dele “Frygt og Haab”. Glebs ansigtsudtryk synes først at bekræfte hans frygt, idet det bliver “haardt og forfærdeligt – som Ansigtet paa et Lig,” inden det slår over i et “lykkeligt Smil”. Akkurat som Honig påpeger, er et genbesøg af de rædsler, der ligger til grund for det nye samfund, forbundet med både frygt for fortiden og håb for fremtiden. I dette tilfælde vinder håbet over frygten, idet Gleb tilgiver Kleist hans forbrydelser. Det gør han, fordi Kleist udfører et uundværligt stykke arbejde. Igennem sit arbejde er Kleist blevet indlemmet i fællesskabet.

Dette andet møde signalerer, at Gleb og Kleist er blevet endeligt forsonet, og at de nu står skulder ved skulder i kampen for fabrikkens genrejsning. Det er dog afgørende, at det er en forsoning, der bygger på Kleists merit som ingeniør. Fortidens bilæggelse er betinget af arbejdets fortsatte fremskridt, af den konstante bevægelse mod endemålet. Hvis arbejdet engang skulle gå i stå, truer fortidens konflikter med igen at bryde ud i lys lue. Selv her ved de to gamle fjenders forsoning, nær fejringen af den første økonomiske sejr på hjemmefronten, gemmer døden sig genstridigt bag Glebs smil, og traumet gemmer sig bag produktionen.

Gladkova arvtagere

Vi har nu set, hvordan de gotiske motiver i *Cement* er udtryk for fortidens traumer, der kun kan komme til udtryk i forvrængede former, der er uforenelige med den socialistisk-realistiske doktrin. De er levn fra fortiden, som arbejderkollektivet enten må omfavne eller udskille, inden det kan fuldføre sit herkulesarbejde og genrejse fabrikken. De gotiske motiver fortager sig da næsten fra teksten uden dog helt at forsvinde. Dette forhold understreger, at fortidens genkomst vedbliver at være en risiko, skulle arbejdet en dag gå i stå. Jeg vil afslutningsvis trække tråde til to senere romaner, der på vidt forskellig vis forvalter den litterære arv fra Gladkov, for at vise, hvordan de gotiske motiver og således også fortidens traumer vedblev at hemsøge den sovjetiske litteratur med produktionen som sit omdrejningspunkt.

En af de berømteste socialistisk-realistiske produktionsromaner er Valentin Katajevs *Tid, fremad!* fra 1932. Romanens handling forløber over et døgn på en betonfabrik i en industriby under opførelse i Uralbjergene, hvor et sjak forsøger at slå den nationale produktionsrekord. Fortællingen er i vid udstrækning en overbygning på fortællingen i *Cement*. Fabrikken er just bygget færdig, og her producerer man beton, hvori cement indgår som komponent. Her arbejder ingeniøren Margulies sammen med sjakbajsen Istjenko for at slå rekorden. Igen ser vi en produktiv forening af en tankens og en handlingens mand, blot uden gammelt had. Sammen overvinder de uvejr og bureaukrater, der forsøger at stikke dem en kæp i hjulet, inden de til sidst slår rekorden. Der går dog under et døgn, inden en ny sættes i Kharkiv. Det sovjetiske samfund står aldrig stille, men bevæger sig konstant mod nye mål drevet af sund socialistisk konkurrence, den nye ramme for den økonomiske kamp. Den overordnede fortælling følger regelret den socialistisk-realistiske fabel: Arbejderne skal stå grueligt meget igennem, inden de lykkes med deres foretagende. De rykker grænserne for produktionen, fremskyder den til Europas grænse og nærmer nutiden en bedre fremtid.

Også hos Katajev finder vi dog gotiske motiver, der problematiserer den ellers eksemplarisk socialistisk-realistiske fortælling. Her finder vi den forræderiske ingeniør Nalbandov, der fra sit mørke kammer forsøger at forpurre rekordforsøget. Han minder om Kleist inden dennes omvendelse, Margulies om Kleist efter omvendelsen. Nalbandov giver luft for det uvelkomne synspunkt, at fremskridtet på et tidspunkt må stagnere. Han er pessimistisk og bagudskuende, hvor Margulies er realistisk og fremadskuende. I et andet spor følger vi de hasardspillende arbejdere Sajenko og Zagirov. Sajenko vinder alle Zagirovs penge i spil, tvinger ham til at udeblive fra arbejdet og til at tage med til en nærliggende kasakhisk teltlejr, der beskrives som forladt, mystisk og tilbagestående. Der slår og ydmyger han ham, tvinger ham til at drikke og kalder ham racistiske skældsord. I lejren, uden for den produktive sfære, hersker druk, had og hasard. Fortidens uorden findes stadigvæk lige uden for det ordnede grænser. Til sidst lykkes det Zagirov at flygte, hvorefter han deltager i rekordforsøget. Fordærvet får ikke lov til at stå i vejen for fremskridtet.

I *Tid, fremad!* ser vi, at hvor end produktionen vinder frem, skubber den uhygen og uordenen foran sig som sit modbillede. Ved dens grænse hersker der endnu fornedrelse, lediggang, mystik og vold. Billederne herpå er ikke så eksplicit gotiske, som de er i *Cement*. Men ligesom i forlægget er disse motiver udtryk for reelle

politiske traumer, her etniske spændinger og præstationspresset afstedkommet af femårsplanen. Også her finder vi gotiske motiver både i hjertet og periferien af produktionen. De gotiske motiver fylder mindre i *Tid, fremad!*, end de gør i *Cement*, men ligesom førstnævnte bygger videre på sin forgængers eksemplariske fortælling, trækker den ligeledes på en række gotiske motiver, der problematiserer selvsamme fortælling.

En af Gladkovs mindre oplagte arvtagere er Andrej Platonov med *Udgravning til fundament*, skrevet i 1930, men ikke udgivet i Sovjetunionen før 1987. Romanen er en satirisk dekonstruktion af den socialistisk-realistiske produktionsroman og kunne derfor længe ikke udgives i hjemlandet. Platonov anvender et væld af gotiske motiver til at ironisere over den socialistiske realisme og kritisere det politiske styre. Romanen handler kort fortalt om opførelsen af en enorm bygning, der skal huse arbejderklassen. Arbejdet kommer dog ingen vegne, selvom målsætningen for projektet bliver stadig mere ambitiøs.

Ved romanens begyndelse bliver arbejderen Vostjev fyret fra en fabrik, fordi han funderer over meningen med livet i arbejdstiden. Han finder så arbejde på den byggeplads, der danner rammen om fortællingen. Her er der ingen helt, ingen Gleb, der skiller sig ud fra den triste mængde. Ingeniør Prusjevskij, der leder arbejdet, er så deprimeret, at han overvejer at begå selvmord. Han er dog ikke resolut nok til at tage sit eget liv, men går i stedet rundt som en levende død. Sjakket liver kortvarigt op, da de i en ramponeret cementfabrik finder barnet Nastja ved siden af sin mors lig. De adopterer hende, og hun bliver en påmindelse om, hvad de knokler for. Nastja er dog en usædvanlig pige. Hun er en født stalinist, som ønsker død over arbejderklassens fjender. Fremtidens generation fremstilles således som forældreløs og blodtørstig. Kort herefter tager nogle arbejdere på partiets foranledning ud for at kollektivisere en landsby og slå kulakkerne ihjel. De får hjælp af en antropomorf bjørn, som kan snuse sig frem til kulakkerne. Efter at have udført deres opgave tager de bjørnen med tilbage på byggepladsen. Her bliver den hurtigt apatisk og ender med at arbejde uafbrudt for at holde mismodet fra døren. Nastja dør en nat af en forkølelse, og hun bliver begravet i udgravningen. Med Nastjas død mister arbejderne den sidste tro på meningen med det hele.

Udgravning til fundament er en efterfølger til *Cement*, lige så vel som *Tid, fremad!* er det. Blot er den ikke en socialistisk-realistisk fortælling, men en negation heraf. De gotiske motiver er langt mere eksplicite, blandt andet i skikkelse af Nastja, den blodtørstige bjørn og den enorme grav. De refererer til virkelige rædsler som afkulakiseringen og kollektiviseringen i starten af 1930'erne. Overalt, hvor produktionen vinder frem, producerer den nye mareridt, mens den intet udretter. Tilbage står et stort gabende hul, hvori fremtiden ligger begravet. De gotiske motiver viger ikke for produktionen, men vinder indpas og undergraver den, hvis de ikke ligefrem afliver den. I Platonovs dekonstruktion af den socialistisk-realistiske produktionsroman nærmer kommunismens fuldbyrdelse sig ikke. Tværtimod. Den fortaber sig i horisonten.

Gladkovs to efterfølgere drager radikalt forskellige konsekvenser af forlæggets konflikt mellem den ideologisk betingede, socialistisk-realistiske fortælling og de gotiske motiver, der lader tidens politiske ængsteligheder komme til udtryk heri. Mens Katajev pligtskyldigt skriver videre på det socialistisk-realistiske forlæg og for-

viser de gotiske motiver og de dertilhørende politiske konflikter til produktionens periferi, hudfletter Platonov den socialistisk-realistiske produktionsroman og udstiller med de omsiggribende gotiske motiver de litterære og politiske konflikter i forlægget. Således eksemplificerer de to efterfølgere tydeligt, hvordan forlægget både kan og skal læses som henholdsvis et skoleeksempel på og en afvigende forøgner for den socialistiske realisme. Den måske uvelkomne lære, der kan udtrages af de tre romaner, er, at frygten for politiske traumas tilbagevenden, som de genkommende gotiske motiver er udtryk for, er et grundvilkår ved grundlæggelsen af et nyt politisk 'vi'. Det endnu urealiserede vil altid være behæftet med frygten for det forgangne.

Litteratur

- Busch, Robert L. (1978): "Gladkov's *Cement*: The Making of a Classic", i *The Slavic and East European Journal* 22.3, s. 348-61.
- Clark, Katerina (1981): *The Soviet Novel: History as Ritual*, Chicago: The University of Chicago Press.
- Dobrenko, Evgeny (2011): "Socialist Realism", i Evgeny Dobrenko, Marina Balina (red.): *The Cambridge Companion to Twentieth-Century Russian Literature*, Cambridge: Cambridge University Press, s. 97-115.
- Gladkov, Fedor (1978): *Cement* (Socialistiske Klassikere), oversat af Anja Tschemerinsky-Cohn og Louis Levy, København: Medusa.
- Gutkin, Irina (1999): *The Cultural Origins of the Socialist Realist Aesthetic: 1890-1934*, Evanston: Northwestern University Press.
- Honig, Bonnie (1991): "Declarations of Independence: Arendt and Derrida on the Problem of Founding a Republic", i *The American Political Science Review* 85.1, s. 97-113.
- Kataev, Valentine (1934): *Forward, oh Time!*, oversat af Charles Malamuth, London: Victor Gollancz.
- Maguire, Muireann (2012): *Stalin's Ghosts: Gothic Themes in Early Soviet Literature*, Bern: Peter Lang.
- Naiman, Eric (1997): *Sex in Public: The Incarnation of Early Soviet Ideology*, Princeton: Princeton University Press.
- Niehr, Klaus (2001): "Gotisch", i Dieter Klicher (red.): *Ästhetische Grundbegriffe*, bd. 2, Stuttgart: Verlag J. B. Metzler, s. 862-76.
- Nicholas, Mary A. (2010): *Writers at Work: Russian Production Novels and the Construction of Soviet Culture*, Lewisburg: Bucknell University Press.
- Platonov, Andrej (2017): *Udgravning til fundament*, oversat af Kristian Jørgensen, København: Basilisk.
- Rosen, Tine (2005): "Når fundamentet slår revner", i Loa Brix et al. (red.): *Sjælens ingeniører*, Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, s. 39-58.