

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Jernej Jurc

Odkloni sovjetskega socialističnega realizma

Diplomsko delo

Ljubljana, 2016

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Jernej Jurc

Mentor: doc. dr. Mirt Komel

Odkloni sovjetskega socialističnega realizma

Diplomsko delo

Ljubljana, 2016

Odkloni sovjetskega socialističnega realizma

Pričujoče delo se loteva teme o stalinističnem obdobju v kulturnem življenju Rusije po letu 1932, ko je komunistična partija z odlokom o razpustitvi vseh dotedanjih umetniških združenj in uvedbo zavezujočega socialističnega realizma, posledično končala vse boje, ki so se na kulturni fronti odvijali v umetniško pluraliziranem desetletju pred tem. V prvem delu ponuja vpogled v genezo, razvoj in doktrino socialističnega realizma, nadalje pa se loteva osvetlitve tega fenomena v odnosu do primerljivih umetniških tokov 19. in 20. stoletja. Glede na to, da je bil socialistični realizem več kot samo stil v smislu njegove vizualne reprezentacijske funkcije in da so bile najbolj značilne poteze pravzaprav tiste neformalne, se v tej maniri loteva fenomena »totalitarne« umetnosti ter iskanja svojega mesta v kulturnih kritikah Walterja Benjamina, Clementa Greenberga in Theodorja Adorna.

Ključne besede: socialistični realizem, sovjetska umetnost, stalinizem, avantgarda, totalitarizem.

Deflections of soviet socialist realism

This thesis is touching the subject of Stalinists period in cultural life of Russia after 1932, when the communist party declared dismissal of all current art groups, and introduced a binding new direction of socialist realism. This resulted in termination of all the disputes that were happening in cultural battlefields, in the art pluralism of the previous decade. In the first part it offers an insight into the genesis, development and doctrine of socialist realism. From there it goes on to enlightening this phenomenon in the relationship to comparable art directions of 19th and 20th century. Considering that socialist realism was more than just style in the function of visual representation, and that its main characteristics are in fact informal, the thesis is also touching the phenomenon of »totalitarian« art and searching its place in the critics of Walter Benjamin, Clement Greenberg and Theodor Adorno.

Key words: socialist realism, soviet art, Stalinism, avant-garde, totalitarianism.

KAZALO

1	Uvod.....	5
2	Boji na kulturni fronti.....	9
3	Socialistični realizem.....	14
	3.1 Vzpostavitev.....	14
	3.2 Teorija in praksa.....	17
	3.3 Recepcija.....	20
4	Legitimni naslednik Leninove revolucije.....	22
5	Dedič realizma 19. Stoletja.....	26
6	Sen avantgarde.....	29
7	Estetizacija politike: karnevali in parade.....	32
8	Politizacija umetnosti: Walter Benjamin.....	35
9	Totalitarna umetnost.....	36
10	Globalna modernistična kultura.....	41
11	Muzej in ikona.....	45
12	Pogled na Zahod: kulturna industrija.....	47
13	Socialistični realizem na Slovenskem.....	51
14	Zaključek.....	54
	Literatura.....	57

1 UVOD

Človek se kot žival ni razvijal načrtno, temveč spontano, zato se je v njem nabralo mnogo protislovij. Vprašanje, kako vzgajati in uravnavati, kako izboljšati in dopolniti njegov fizični in duševni ustroj, je velikanski problem, ki ga bomo razumeli le, če bom izhajali iz socialističnih predpostavk. Lahko zgradimo železnico skozi Saharo, postavimo Eifflov stolp in govorimo z New Yorkom, ne moremo pa izboljšati človeka. Pač, seveda zmoremo! Izdelati novo, »izboljšano verzijo« človeka – to je v prihodnosti naloga komunizma. V ta namen moramo najprej izvedeti vse o človeku, spoznati njegovo anatomijo, fiziologijo in tisti del fiziologije, ki ji pravimo psihologija. Človek mora gledati nase kot na surovino ali v najboljšem primeru polizdelek in si reči: »Končno, dragi homo sapiens, bom začel delati na tebi.«

L. D. Trocki (Figes 2008, 436)

Cilj boljševikov je bil ustvariti novo zvrst človeka. Kot marksisti so verjeli, da je človek produkt zgodovinskega razvoja, zato ga je možno preoblikovati, z revolucijo pa spremeniti njegove življenjske navade. Koncept novega sovjetskega človeka je delno izhajal iz marksističnega prepričanja, da bo harmonični družbi prihodnosti uspelo omogočiti polni razvoj posameznika. S pomočjo dolgoročnega in kolektivnega prizadevanja je bil predviden tako mentalni, moralni kot fizični napredek človeštva. Glavna vloga v tej izgradnji novega sovjetskega človeka je bila dodeljena umetnikom, kar potrjuje tudi Stalinov znameniti izrek o umetniku kot »inženirju človeških duš«, ki ga je uporabil leta 1932, ko je komunistična partija z odlokom o razpustitvi vseh dotedanjih umetniških združenj posledično končala vse boje med frakcijami na fronti umetnosti in kulture. Uvedba socialističnega realizma, ki se ga predpiše celotni sovjetski umetnosti in katerega teoretska podlaga je bila podana leta 1934, je močno vplivala na umetniško življenje v Sovjetski zvezi vsaj do šestdesetih let prejšnjega stoletja. Morda ne tako zelo očitno pa je dejstvo, da govorimo o enem izmed najbolj široko razvejanih in dolgotrajnih umetniških pristopov v dvajsetem stoletju.

Zahodni svet je bil večkrat postavljen pred zahteve, da je treba svet preoblikovati na novo, po estetskih principih. In tudi če so se tovrstni predlogi

marsikje preskušali, je v praksi novo organiziranje sveta uspelo samo v Rusiji. Z marksističnega vidika so rusko revolucijo večinoma označevali za paradoksalno, saj je uspela v tehnično in kulturno zaostali državi. Tako je bilo po oktobrski revoluciji leta 1917 in prvih letih državljanske vojne opaziti, da je bila država do konca uničena, normalno življenje ni več bilo mogoče, gospodarstvo se je vrnilo v svojo praobliko, tradicionalne družbene vezi so razpadle, življenje pa je dobilo poteze vojne vseh proti vsem. Tudi spričo tega dejstva je bila Rusija za razliko od Zahoda veliko bolj dovzetna za revolucijo v estetskem smislu, kar pomeni, da so bili Rusi veliko prej pripravljeni svoje celotno življenje preoblikovati v nove, neznane oblike in se podrediti umetniškemu eksperimentu dotlej neznanih razsežnosti. Če se nam obdobje dvajsetih danes kaže kot nemiren, relativno pluraliziran svet, v katerem so prevladovale močne ikonaklastične intence, pa za trideseta lahko rečemo, da se je Sovjetska zveza s partijskim vodstvom na čelu obrnila k temeljiti izgradnji države. Institucionalizacija socialističnega realizma je pri tem odigrala ključno vlogo. Boljševiško vodstvo je potrebovalo kulturo, ki bo adekvatna veliki novi naciji v izgradnji. »Nacionalen v obliki, socialističen v vsebini« pravi znamenito geslo, ki se je sprva dotaknilo literarnih smeri, kasneje pa so ga v enaki meri prenesli na slikarsko, kiparsko, arhitekturno in filmsko področje, kar že v osnovi izpričuje njegov antiformalistični značaj. Navkljub očitni zahtevi po »realizmu« lahko danes trdimo, da je šlo pri tem za sprevrženo logiko, saj glavna tendenca ni bila izražena v slikanju komunistične realnosti, kot je zares bila, temveč v tem, kakšna bi morala biti. Morda pa problem ne tiči le v realizmu kot takem, temveč temu, da je videti, kot da želi tovrstna umetnost preko povzdigovanja junaštva, idealizacije in glorifikacije nekaj skriti.

Dejstvo je, da sta dandanes socialistični realizem in umetnost Stalinove dobe v precejšnji meri tabuizirana in tiho odmaknjena na rob estetskega zgodovinopisja. Sovjetsko umetnost prevladujoče umetniško zgodovinopisje praviloma označuje z oznako »totalitarna« in jo vzporeja s totalitarno umetnostjo nacistične Nemčije in fašistične Italije in je tako le redko vključena v estetski kanon. Več del, predvsem fresk, kipov in mozaikov je bilo v procesu

»destalinizacije« uničenih, mnoge umetnine pa ležijo v muzejskih arhivih, nedostopnih javnosti. Prevladujoče mnenje med ljubitelji umetnosti, kritiki in poučenimi v umetnosti, je, da gre pri socialističnem realizmu za zmes škodljive politike in nazadnjaške estetike. Zdi se, da je danes še najbolj uveljavljeno mnenje, da ob pojmu socialistični realizem sprva pomislimo na strahovlado oblastniške cenzure, ki je služila temu, da je preganjala in uničevala »opozicijsko« umetnost in njene ustvarjalce. Ob tem pa se nam kar samo vsiljuje vprašanje, ki se zastavlja tudi na primerih umetnosti nacistične Nemčije ali fašistične Italije in sega tako daleč, da se pod moralnim čutom odgovornosti sprašujemo, če lahko v takem primeru sploh še govorimo o umetnosti. Če prevzamemo pozicijo, da so se omenjene smeri udinjale represivnim režimom, svojo hegemonijo pa dosegale s spretnim uničevanjem svojih nasprotnikov, je morda že moralno zavrženo, da jih navajamo v isti sapi kot druge umetnostne smeri našega časa.

Na umetnost smo danes vajeni gledati kot na tisto dejavnost, ki je neodvisna od sleherne oblasti in potrjuje avtonomnost posameznega ustvarjalca. V tem oziru za številne zahodne kritike socialistični realizem velja le za različico množičnega kiča, pripisujejo mu izrazito antimodernistični značaj. Površno vsebinsko zrenje na umetnost socialističnega realizma razkriva, da je bila umetnost tistega časa nekakšna »preprosta« različica vrnitve v preteklost, da je bila na nek način regresiven odziv na množicam nerazumljive umetniške tokove avantgarde. Prav odnos do umetnosti avantgarde, ki jo je uvedba vsezavezujočega socialističnega realizma nasilno prekinila, je mejnik, ki mu velja posvetiti nekaj pozornosti. V odnosu do umetnosti avantgarde se umetnost socialističnega realizma kaže kot zrcalo tradicionalističnega okusa množic, pogojeno z geslom »učimo se od klasikov«. V tem širjenju »nazadnjaške umetnosti« naj bi se odražala nizka kulturna raven tako širših množic sovjetske populacije kot tudi partijskega vodstva. Pa vendar so razlike med klasičnimi vzori očitne, zato se z današnjega vidika zdi, kot da imamo opravka s kičem ali da črpanje iz zakladnice klasikov ni bilo docela uspešno. Ob tem je treba poudariti, da prepad

med elitnim in kičastim morda leži že v temeljnem dejstvu, da je vizualni kič v tem primeru nosilec politične ideje.

Dejstvo je, da je celo ob ustreznem opisu mehanizmov nastanka in razvoja kulture Stalinovega časa relativno težko opredeliti njen historični položaj in pomen. Prav izvzetje iz celotnega historičnega procesa umetnosti, ne da bi jo vzporejali s sočasnim globalnim kulturnim razvojem, z odnosom do modernistične kulture 20. stoletja, ponuja pomemben vidik, v katerega lahko postavimo vrednotenje socialističnega realizma. Vprašanje, ki se ob tem postavlja, je, ali gre pri tem za v luči lastne estetske terminologije logično nadaljevanje ruske kulture v novi obliki države, ali pa gre vseeno za rezultat kompleksnih političnih, socialnih, duhovnih in drugih procesov, značilnih za dvajseto stoletje.

Eden od problemov študija stalinistične kulture je v tem, da mehanizmi nastanka in razvoja nikoli niso bili zares zapisani, temveč so bili dorečeni »za zaprtimi vrati« posvečenih posameznikov, mi kot zunanji opazovalci pa smo prepuščeni zapuščini puste demagoške frazeologije. In četudi nam veličina, ki je privlačila množice tistega časa, ne bo nikoli dostopna, ne moremo mimo dejstva, da se je to obdobje v umetnosti v takšni ali drugačni obliki udejanjalo skozi celotno zgodovino Sovjetske zveze in si morda že s tega vidika zasluži pozornejšo analizo. Kar je danes morda manj znano, je, da to obdobje po Stalinovi smrti leta 1953 ni izzvenelo in se je v določenih permutacijah nadaljevalo tudi kasneje. Obenem je v obdobju po drugi svetovni vojni vpliv socialističnega realizma močno odmeval v državah »vzhodnega bloka«, podobnim umetniškim zapovedim so sledile Nemška demokratična republika, Bolgarija, Poljska in Madžarska, njegov vpliv pa smo ne nazadnje čutili tudi na naših tleh.

2 BOJI NA KULTURNI FRONTI

V letih po oktobrski revoluciji so se spodbujale različne umetniške tendence, ki so skušale na svoj način odgovoriti na ključno vprašanje: kako naj izgleda nova kultura v novi Sovjetski državi? Vsaka skupina umetnikov, ki se je pojavila v prvi polovici dvajsetih, je težila k uveljavitvi superiornosti lastne pozicije nasproti drugim. Na to je mogoče gledati kot na naravno umetniško tekmovalnost ali pa pripisati pristnemu revolucionarnemu idealizmu in prepričanju o pravilnosti svoje izbrane poti. Vendar je treba vzeti v obzir, da so v sovjetski umetniški sferi vladale posebne razmere, ki izvirajo iz spoznanja, da gre ne nazadnje za enega podpornika in plačnika, enega kritika in zgodovinarja umetnosti, enega arbitra vsega, kar zadeva umetnikovo življenje: partije (Cullerne Bown 1991, 61).

Izrazita značilnost boljševiškega umetniškega sveta je bila, da je umetniško življenje dobilo politično dimenzijo v skladu z marksistično predpostavko, ki je umetnost razumela skladno z drugimi področji družbenih aktivnosti, kot politični fenomen (Cullerne Bown 1991, 21). Skupni označevalec ruske avantgarde je bil njen revolucionarno-umetniški in politični značaj. Želja po prelomu z umetniško preteklostjo je bila združena z željo po politični revoluciji. Ideja o graditeljski vlogi umetnika je bila temeljna predpostavka celotne sovjetske avantgarde, vanjo pa so verjeli tudi umetniki, ki se niso v celoti strinjali s partijsko linijo. Številne levičarske eksperimentalne skupine – konstruktivisti, futuristi, umetniki, združeni v skupinah Proletkult in LEF, Vselovod Mejerhold in njegovo gledališče, skupina Kinok in številni filmski ustvarjalci – so se po letu 1917 aktivno podali v iskanje svojega izraza v izgradnji novega sveta. Prepričanje, da lahko z novimi umetniškimi oblikami umu privzgojijo bolj socialističen pogled na svet in predvsem združenost v boju proti »buržoazni« umetnosti, lahko štejemo za skupni značilnosti takratnih smeri. Ker so bili prepričani, da se zavest oblikuje pretežno pod vplivom okolja, so gojili predvsem tiste veje umetnosti, ki so neposredno vplivale na vsakdanje življenje ljudi: arhitekturo, dokumentarni film, fotomontažo in plakat, oblikovanje modelov oblek in vzorcev za tkanine, hišnega pribora in pohištva (Figes 2008, 437). Takratno partijsko vodstvo, v

glavnem v osebi kulturnega ministra Anatolija Lunačarskega, se je zavzemalo za pluralizem umetnostnih smeri in si prizadevalo, da bi dobilo tudi podporo najširšega kroga stare inteligence, a vendar je treba omeniti, da so bili v tradicionalnih predstavah o umetnosti vzgojeni partijski veljaki do modernističnih dosežkov avantgarde precej skeptični in sumničavi.

Organizacija, ki je v zgodnjih dvajsetih skušala z radikalnimi posegi modificirati obstoječe umetniške norme, so bili proletkulti. Ustanovljeni v letu 1917 so predstavljali gibanje, ki je skušalo z izobraževanjem odraslih vzpostaviti temelje za kolektivno delavsko kulturo. Proletkulti so bili ideja Aleksandra Bogdanova, teoretsko ozadje pa je prispeval marksistični esteta Georgij Plehanov. Proletkulti so spodbujali ljudske množice k aktivni udeležbi v umetniškem ustvarjanju, saj so se videli poklicane za to, da kontemplativno dojetje sveta nadomestijo z njegovim marksistično navdahnjenim konkretnim organiziranjem na novih podlagah (Groys 1999, 32). Organizacija, ki se je po nekaterih ocenah členila v več kot sto podružničnih skupin z več kot 80.000 člani, je združevala pesnike, slikarje, pisatelje, teoretike in politične aktiviste, ki so si prizadevali preobraziti delovne množice iz pasivnih prejemnikov buržoazne kulture in malomeščanskega kiča v aktivne agente kulturno-umetniške produkcije (Centrih 2011, 84). Bogdanov je verjel, da se umetnost razvija neodvisno od ekonomske in politične sfere in je zato zahteval avtonomnost od neposrednega partijskega nadzora, zaradi česar je prišel v ostro nasprotje s partijsko linijo. V srcu njihovega delovanja je ležala želja po vzgoji kadra »zavednih proletarskih socialistov«, nekakšne inteligence znotraj delavskega razreda, ki bi svoje znanje posredovala drugim delavcem in tako omogočila revolucionarnemu gibanju, da v svojih vrstah izpelje kulturno revolucijo. Ob tem so v skrajnem levem jedru gibanja močno odmevale skrajne ikonoklastične tendence po uničenju »buržoaznega«, starega sveta. Pesnik Vladimir Kirilov je zapisal: »V imenu jutrišnjega dne bomo zažgali Rafaela, razdejali muzej in poteptali Umetnost« (Figes 2008, 439). Umetnike proletkulta je prevevala iskrena, utopična vera, da bo nova kultura zrasla na ruševinah stare, nova sovjetska kultura bo s tem prosta vseh zgodovinskih in nacionalnih primesi. Lenin pa tudi

Lunačarski sta bila zgrožena ob morebitni oskrunitvi nacionalne dediščine, obenem pa sta v tem videla grožnjo po očrnitvi dosežkov revolucije s strani zahodnih sovražnikov. Zmernejša veja proletkulta je kasneje vseeno prišla do spoznanja, da ni mogoče pričakovati, da bo nova kultura zrasla iz nič ter da bo za uspeh »proletarske kulture« in »proletarske inteligence« treba delavce podučiti vsaj o osnovah stare kulture.

Radikalno utopično vizijo so gojili tudi ruski konstruktivisti, ki so v oblikovalskih praksah v navezavi z masovno produkcijo videli sredstva za integracijo umetnosti in rekonstrukcijo družbe. Skozi oblikovanje komunističnih oblačil, tekstila, pohištva, arhitekture in celo mest so konstruktivisti iskali totalno oblikovno estetiko, ki bi spremenila vedenjske navade sovjetske populacije. Skušali so, po lastnih besedah, »organizirati psiho človeških množic«. Konstruktivistična vizija projekta se je gibala nekje med radikalnim utopizmom in zloveščo fantazijo socialnega inženiringa. Aleksander Rodčenko, Vladimir Tatlin in drugi so se odpovedali sleherni kontemplativni naravnosti, umetniško delo pa razglasili za samozadostno in avtonomno v smislu, da ta nima več mimetične povezave z zunanjo resničnostjo. Za vzor konstruktivistične umetnine so si izbrali stroj, ki se giblje po lastnih zakonih. Njihova ljubezen do heterogenih materialov in njihove uporabe v enem samem delu ter raznoličnost projektov, ki so zajemali najrazličnejše vidike človeške dejavnosti, izvirajo predvsem iz potrebe po novi organizaciji sveta (Groys 1999, 29). Tako so bili kar najgloblje prepričani, da je bilo prav njim določeno, da bodo v svoje roke vzeli estetsko-politično organizacijo države.

Skoraj apokaliptična prepričanja so se zrcalila v suprematizmu njegovega »idejnega očeta« Kazimirja Maleviča. Predvidevala so razodetje božje volje človeštvu, skladno s koncem materialnega sveta in vzpostavitvijo božanskega kraljestva čistega duha. Značilnost tega prepričanja je bila ideja, da se bo božansko izkustvo razodelo v abstraktni formi, vendar ne preko jezika. Malevičeve suprematistične slike kot rezultati razgrajevanja izvirnega, znamenitega *Črnega kvadrata*, po mnenju avtorja opisujejo »nepredmetni

svet«, ki je umeščen na neki drugi ravni kot svet čutno zaznavnih oblik. Ta estetika temelji na prepričanju, da kombinacije čistih, nepredmetnih oblik nezavedno zaznamujejo subjektovo naravnost do vsega, kar vidi, in posledično s tem že tudi njegov položaj v svetu (Groys 1999, 21). Malevič je v tem videl model, s katerim je treba neizbežno razsvetliti zavest proletariata. Blizu Maleviču se postavlja Vladimir Hlebnikov, avtor teorije o »zaumnem« jeziku, ki je postuliral, da se za privajenimi formami govornice skriva čisto fonetični »zaumni« jezik, ki na poslušalca ali bralca učinkuje na skriven oziroma magičen način, sam pa se je namenil ta jezik nezavednega rekonstruirati in ga potem uporabiti na zavestni ravni. Tako nastane projekt novega enotnega jezika, magične govornice, ki vse govornice združuje onstran običajne, razumne govornice. Groys navaja, da si je prav tako kakor Malevičev suprematizem tudi fonetični »zaumni« jezik Hlebnikovega lastil univerzalno veljavnost in možnost, da celotni svet organizira na novi, v tem primeru zvočni podlagi (Groys 1999, 24).

Prakso na polju takratne umetnosti je še bolj zaostila skupina umetnikov, ki so se zbirali okrog revije Lef in kasneje Novi Lef. Z novim, radikaliziranim programom so od pojma »konstruktivizem« prešli k pojmu »proizvodna umetnost« in si s tem za svoj cilj načrtali proizvodnjo uporabnih dobrin in neposredno organiziranje celotne produkcije in vsakdanjega življenja s sredstvi umetnosti. Namen umetnikov tako ni bil več v ustvarjanju objektov, namenjenih estetski potrošnji, temveč v organizaciji projektov oziroma modelov, ki bi služili popolnemu preoblikovanju sveta, temelječega na novih načelih. Produkcionična pozicija Lefa je v težnji po izenačevanju umetnosti, tehnologije in politike skušala povezati navedene načine oblikovanja realnosti v en sam skupen projekt. To naj bi dosegli s kolektivnimi akcijami in socialno prakso, pri čemer bi razlike med ustvarjalcem in potrošnikom, umetnikom in gledalcem, umetniškim delom in uporabnim predmetom preprosto izginile (Groys v Günther 1990, 124). Teoretik Aleksej Gan je v tistem času oznanjal: »Resničnosti ne smemo reflektirati, prikazovati ali interpretirati, najti moramo pravi izraz za načrtane cilje novega, aktivnega delavskega razreda in jih

spreminjati v prakso ... Tako mojster barve in svetlobe kot iniciator množičnih akcij – oba morata postati konstruktivista, da bi lahko uresničila skupno nalogo: organiziranje in upravljanje milijonglavih množic« (Groys 1999, 32). Teoretiki Lefa so do skrajnosti prignali zahtevo po zavrnitvi tradicionalnega umetniškega individualizma in so sleherno avtonomno umetniško dejavnost razglašali za reakcionarno in za že kar kontrarevolucionarno (Groys 1999, 31).

Združenje, ki se je ostro postavljalo nasproti skrajno radikalnim modernističnim skupinam z abstraktno, formalistično umetnostjo, je bilo ultra realistično članstvo AHRR (Združenje umetnikov revolucionarne Rusije), ki se je stilistično nagibalo v smeri realističnega in zgodovinskega slikarstva 19. stoletja. Zastopniki AHRR so se omejevali na ilustriranje partijskih navodil s tradicionalnimi slikarskimi sredstvi, čemur so ostro nasprotovali takratni levičarski teoretiki, ki so s prezirljivim zaničevanjem zrli na njihovo »tendenčno umetnost«, ki ni imela lastnih estetskih pretenzij (Groys 1999, 38). V odgovor pa so člani AHRR oznanjali: »Zagotovili bomo resnično podobo dogodkov in ne abstraktnih koncepcij, ki bi diskreditirale našo revolucijo v očeh mednarodnega proletariata« (Cullerne Bown 1991, 33). Nasproti produkcionične estetike avantgarde so postavili estetiko recepcije, v kateri naslovnik ni razumljen kot razredni pripadnik, temveč v okviru generalnega koncepta naroda (ljudstva, nacije), poleg tega pa so koncept »proletarska umetnost« zamenjali s konceptom »socialistična umetnost« (Flaker v Günther 1990, 102).

Celotno obdobje dvajsetih je tako minilo v nezmožnosti partije, da bi določila jasne smernice o obliki, ki naj bi jo zavzela umetnost v diktaturi proletariata. Lunačarski se je po najboljših močeh trudil vzpodbujati najboljše rezultate umetnikov različnih smeri in stilov. Toda navkljub naporom po ohranitvi določene stopnje pluralizma so se medsebojna obtoževanja in podtikanja žolčno razvnela, in ko je leta 1929 odstopil s položaja, so virulentne debate preplavile celoten umetniški svet. V debatah o umetnosti iz konca dvajsetih let so se navkljub načelni umetniški svobodi pri partiji vedno pogosteje čutile naklonjenost do realistično usmerjenega slikarstva AHRR in kritike

modernističnih skupin z ideološkimi obtožbami kulturne reakcionarnosti, dekadentnosti, individualizma, buržoaznega formalizma ter ideološke sumljivosti spričo sorodnosti z zahodnimi umetnostnimi smermi (Pavlinec 2008, 116).

3 SOCIALISTIČNI REALIZEM

3.1 Vzpostavitev

Histerija okoli vprašanj škodljivih »buržoaznih« in »formalističnih« tendenc v umetnosti ter reakciarnega žongliranja je svoje mesto našla v polemičnih proletarskih združenjih, ki jih je vse bolj podpirala tudi vlada. Praktičen monopol, dosežen s pomočjo partijskega vodstva, je doseglo združenje RAPP (Rusko združenje proletarskih pisateljev), ki je v letih velikega preloma socialnih struktur odigralo ključno vlogo pri hujskanju proti individualistično in formalistično negativnim težnjam v umetnosti tistega časa. Kulturni zločin »formalizma« je postal jasni označevalec ne le buržoaznega in s tem antiproletarskega izvora, temveč tudi že jasen znak sovraštva do nove družbe v izgradnji (Elliot v Dobrenko in Naiman 2003, 187).

In ko se je v prvi polovici leta 1932 še zdelo, da bodo boji na fronti kulturne revolucije ušli izpod nadzora, se je vmes odločil poseči centralni komite s Stalinom na čelu. Resolucija o *reformi literarno-umetniških združenj* je ustrezno odredila, da se vse umetniške skupine razpustijo, umetniki, ki podpirajo »politični program sovjetske moči«, pa bodo odslej združeni v enotni zvezi. Ni bilo naključje, da je bila resolucija sprejeta v času prve Stalinove »petletke«, katere cilji so bili pospešena industrializacija države v okvirih centralističnega plana, prisilna kolektivizacija kmetijstva, odprava nove ekonomske politike in obračun z znotrajpartijsko opozicijo, s katero je precej narasla tudi moč organov državne varnosti. Ukinitev nove ekonomske politike pa je obenem pomenila tudi odpravo zasebnega trga umetnin. Tako so bile vse »enote sovjetske umetnostne fronte« prisiljene ustvarjati dela za enega samega naročnika, državo, okus množic pa naj se ne bi več formiral na umetnostnem trgu, temveč

vzporedno s formiranjem nove realnosti (Groys 1999, 43-47). Partijsko vodstvo je po mnenju Groysa s tem postalo neke vrste umetnik, ki si za material izbere cel svet, njegov cilj pa je, da »odpor tega materiala zlomi« in ga spremeni v nekaj, kar se mu voljno vdaja in čemur lahko dodeli katerokoli obliko, ki si jo zaželi (Groys 1999, 5). S to potezo si je partijsko vodstvo dokončno tudi praktično prilastilo popolno kontrolo nad celotno umetniško produkcijo Sovjetske zveze.

Najzgodnejše omenjanje izraza »socialistični realizem« se je leta 1932 pojavilo pri Ivanu Gronske, predsedniku Zveze sovjetskih pisateljev, in sicer v njegovem govoru na srečanju vodilnih predstavnikov moskovskih literarnih skupin. Gronski je kritiziral stališče, da je poznavanje dialektičnega materializma predpogoj za kreativno pisanje, ob tem pa je zbranim naznanil, da je: »Osnovna zahteva, ki jo postavljamo pisatelju: pisanje resnice, verodostojno portretiranje realnosti, ki je že sama po sebi dialektična. Zato je temeljna metoda sovjetske literature metoda socialističnega realizma« (Ermolaev 1977, 144). Nekaj mesecev kasneje, na prvi seji organizacijskega odbora novoustanovljene Zveze pisateljev, so formulacijo in interpretacijo principov socialističnega realizma še dodatno razširili. V grobem sta se izenačila pojma realizem in resnica, in ker je realizem v obstoječih sovjetskih pogojih usmerjen k brezrazredni družbi, so ga označili za socialističnega. Poleg tega so podali tudi natančne napotke za razumevanje in portretiranje resnice, z grožnjo se je nastopilo proti vsakršnemu odkritemu razširjanju »reakcionarnih« idej, ki bi podpirale historično pogubljeno buržoazijo. Umetnik v portretiranju realističnih detajlov je zlahka prekršil principe socialističnega realizma, če mu ob tem ni uspelo uspešno predstaviti razrednega boja in razvoja univerzalne socialistične revolucije. V tem duhu so veljala tudi navodila sovjetskim umetnikom, kot jih je opredelil takratni vodilni politični predstavnik Mihail Kalinin: »Socialistični realizem kot osnovna metoda sovjetske umetniške literature in literarne kritike, zahteva od umetnika resnico, zgodovinsko – konkretno sliko stvarnosti v njenem revolucionarnem razvoju« (Kalinjin 1946, 15). Realizem, pričakovan od pisatelja, mora bralca izobraževati v duhu komunizma in ga obenem navdihovati za boj proti kapitalizmu in zasebni

lastnini (Ermolaev 1977, 147). Kot navaja Kalinjin: »Boj za komunizem, rušenje starega, razvoj novega – vse to samo po sebi pogojuje existenco takšnih pojavov. Če se to izgubi pred očmi, pomeni, da se ni obsegalo življenja v popolnosti in da se ni izpolnilo osnovne zahteve socialističnega realizma« (Kalinjin 1946, 18).

Vlogo nosilca in ustanovitelja socialističnega realizma v literaturi so dodelili Maksimu Gorkemu, čigar pisateljsko tradicijo in glavna dela so močno povzdigovali zaradi njihovega civilnega, političnega, revolucionarnega in socialističnega duha (Ermolaev 1977, 148). V tej potezi pa je bila že jasno naznačena tendenca, ki je bila značilna za politiko Stalinovega časa – imenovanje kanoničnega modela, ki deluje kot vzor, h kateremu naj se nagibajo vsi manj pomembni primerki obravnavane umetniške veje (Clark v Dobrenko in Naiman 2003, 6). Figes navaja, da Gorki po vsej verjetnosti ni takoj doumel, da bo odtlej ta nauk kot predpisana prava vera zavezoval vse umetnike, saj je želel v temelju le povezati realistično tradicijo 19. stoletja z romantičnim revolucionarnim izročilom boljševikov. V praksi je to pomenilo, da je Gorki želel, da se opisi sive sovjetske vsakdanjosti združijo s herojsko vizijo svetle revolucionarne prihodnosti.

Umetnik je bil postavljen pred dejstvo, da ni smel več prikazovati življenja, kot ga je v resnici videl; vse, kar bi lahko komunistično realnost prikazalo v slabi luči, je bilo treba izpustiti, in oseb, ki niso ustrezale herojski viziji, se v delu ni smelo uporabiti. Vsi osebki so bili vliči v junaški kalup, ki je namesto realističnega reflektiral idealistični pogled. Socialistični realizem je obenem od umetnika terjal, da postane zelo premočrten in natančen v svojem upodabljanju. Kreativnost, ki je danes med pomembnejšimi kriteriji v umetnosti, je bila v tistem času potisnjena v ozadje. Na prvem mestu sta bili predanost in lojalnost partiji. In če so v tržno usmerjenih družbah umetniki služili s prodajo ali naročili s strani bogatih posameznikov, je v sovjetski družbi obstajal samo en kupec – država. S tem so vsi umetniki postali državni uslužbenci, ob tem pa jim je država postavljala okvir njihovega delovanja.

3.2 Teorija in praksa

Socialistični realizem kot politično ustvarjena tvorba ni temeljil na obstoječem stilističnem ali estetskem sistemu, zato so se bili njegovi utemeljitelji primorani osredotočiti na zgolj abstraktne definicije o oblikah politične zavesti, ki jo morajo odražati vse umetniške oblike in preko katerih je mogoče ovrednoti njihov uspeh oziroma neuspeh. Prav tako, pa v svoji novatorski poziciji ni ne zahteval ne potreboval nikakršnega vnanjega, formalnega potrdila, saj je izhajal iz absolutne novosti sovjetskega socialističnega sistema in iz nalog, ki jih je postavila partija (Groys 1999, 52). Dejstvo, ki ga je ob tem treba upoštevati, je, da socialistični realizem nikoli ni bil zares statičen pojav: odseval je razvoj sovjetske družbe in partijske politike. Vendar je z vidika naše razprave pomembna predvsem njegova vzpostavitev, kjer je bil položen teoretski »temeljni kamen«, ki je v marsičem določil smer razvoja sovjetskega umetniškega sveta v prihodnjih dekadah.

V govoru na literarni konferenci zveze pisateljev leta 1934 je Andrej Ždanov v imenu partije sporočil: »Socialistični realizem od umetnika zahteva verodostojno in zgodovinsko pristno upodobitev realnosti v njenem revolucionarnem razvoju ... združeno z nalogo po izobraževanju delavstva v duhu komunizma« (Cullerne Bown 1991, 90). Fraza »verodostojno in zgodovinsko pristno« cilja na umetnikovo nalogo, da se obrne k aktualnim dogodkom in pristnim osebam v obravnavi svoje tematike. Zahteva po upodobitvi realnosti »v njenem revolucionarnem razvoju« nakaže na tendenco po interpretaciji dogodkov z boljševističnega stališča, ki obenem že nakazuje na specifično lastnost socialističnega realizma – njegov obvezni optimizem. Pri tem je nekako jasno, da je boljševistična revolucija nedvoumno pozitivno dejstvo, ki obenem obljublja veličastno prihodnost, dogodek, obravnavan s tega gledišča, pa je tako že sam po sebi optimistične narave. Drugi del definicije je sam po sebi razumljiv in izenačuje umetnost z zahtevo po partijski propagandi. Nastati mora umetnost, ki se osredotoča na resnične posameznike in dogodke, jih opisuje skozi

revolucionarno prizmo, ki je optimistična in predana partijski liniji (Cullerne Bown 1991, 90).

V debatah, ki so sledile vzpostavljanju socialističnega realizma, se je močno poudarjala vloga ideologije. Poznavanje marksistično-leninistične misli je bilo obravnavano kot avtorjeva velika prednost, njeno nadaljnje razvijanje pa je bilo močno priporočljivo s strani partijskih funkcionarjev. Poudarjali so, da nov temeljni element v sovjetski literaturi ni originalnost njene oblike, temveč socialistična vsebina, in da inovativen značaj literature temelji na štirih »odločilnih pogojih«. Po pomembnosti si sledijo: umetnikov proletarski pogled na svet, globina njegovega pogleda na svet, umetnikovo razumevanje bistva umetnosti in njegova spretnost (Ermolaev 1977, 156). Umetnost se je definirala kot socialna funkcija in sredstvo za dojetje realnosti, esenco umetnosti je najti v umetnikovih idejah in podobah, ki odsevajo realnost. Estetski kriterij presojanja umetnosti je stopnja, po kateri te podobe ustrezajo objektivni realnosti. Proletarska socialistična literatura je imela višjo umetniško vrednost od katerekoli druge literature, ker se esenca umetnosti lahko manifestira le skozi dela proletarskih piscev, ki zagovarjajo marksistično ideologijo (Ermolaev 1977, 156). V tej luči je razumeti, da za avtonomnega umetnika v tovrstni praksi ni več prostora. Pritegnitev umetnika v proces neposrednega oblikovanja resničnosti v okviru plana, ki ga je treba kolektivno udejanjiti, je izključevala možnost »brezinteresnega zrenja«, tovrstno zrenje je zdaj postalo kratko malo kontrarevolucionarna dejavnost (Groys 1999, 49).

Zahteva po identifikaciji in kontroli smeri zgodovinskega razvoja, s tem pa tudi že pravilne reprezentacije realnosti, se je tako postavila v ekskluzivno lastništvo komunistične partije. Osnovana je bila na štirih univerzalnih načelih: *narodnost* kot dostopnost ljudskim množicam, osnovana na podlagi odnosa do ljudske tematike, ki jo upodablja; *klassovost* kot izražanje razrednega interesa, osnovano na podlagi razredne zavesti umetnika; *ideinost*, predanost umetniškega dela ideji oziroma ideologiji socialne in politične narave, ter *partiinnost* kot podvrženost partijskim pogledom, osnovana na priznavanju

središčne in vodilne vloge komunistične partije v vseh aspektih urejanja sovjetskega življenja (Elliot v Dobrenko in Naiman 2003, 187). Obenem se je v Stalinovem času zelo razširila praksa, da so pisatelje, likovnike ali filmske ustvarjalce pritegovali k neposrednemu sodelovanju v oblastnem aparatu, s tem ko so jim omogočali dostop do privilegiranih partijskih sfer. S tem ravnanjem so umetniku omogočili, da je opazoval proces formiranja resničnosti, ga je neposredno sooblikoval in ga potem tudi ustrezno prikazoval (Groys 1999, 65).

Veliko črnila je bilo prelitega okoli začrtanja pojma »tipičnosti«, ki je izviralo iz Engelsove opazke, da realizem zanj pomeni poleg natančnosti v podrobnostih tudi zvesto prikazovanje tipičnih oseb v tipičnih okoliščinah. Kritiki so interpretirali tipične osebe kot utelesitve ključnih lastnosti njihovega družbenega razreda, ob tem pa so bile ideje, emocije in dejanja tipične osebe motivirane z razrednimi značilnostmi. Ustrezno se tipične okoliščine enačijo z gotovim, zgodovinsko določenim družbeno-ekonomskim okoljem, ki pogojuje človeško vedenje. Predstavitev tipičnih oseb v tipičnih okoliščinah tako ne leži v opisu najbolj pogostih pojavov realnosti, temveč v opisu tendenc, h katerim realnost stremi (Ermolaev 1977, 169-170). Upodabljanje tipičnih sodobnih oseb je pomenilo upodabljanje graditeljev socializma, boljševikov. Tipične sovjetske okoliščine so bile določene s partijsko usmerjano izgradnjo socializma, v kateri so množice uspešno zatirale odpor svojega razrednega sovražnika in se obenem preoblikovale v junaškem boju s silami preteklosti (Ermolaev 1977, 170). Središče mnogih kanoničnih del socialističnega realizma je bilo zgrajeno okrog mita, v katerem junaki ali voditelji delujejo kot človeške utelesitve oziroma odposlanci razsežnosti višjega reda. Iz tega je bil izpeljan pomemben koncept »pozitivnega junaka«, vzet iz literature, ki je bila temelj socialističnega realizma. Pozitivni junak povzema glavne pričakovane vrline, njegova pot skozi potek dela simbolično povzema narodov napredek h komunizmu, s tem legitimira status quo in potrjuje, da je sovjetska družba na pravi, marksistično-leninistični poti. Junak izpolnjuje te funkcije znotraj izpopolnjenega sistema verbalnih označevalcev, ki omogočajo, da herojska biografija izpolni svojo nalogo (Clark v Dobrenko in Naiman 2003, 3).

Najpomembnejša karakteristika umetnosti socialističnega realizma oziroma njeno bistvo, ne glede na to, ali gre za literaturo, likovno umetnost ali katero drugo umetnostno zvrst, tako ni bila v formalnem kanonu, realizmu, temveč je bila določena z vsebinsko, idejno zamejitvijo. Razmerje med formo in vsebino je bilo povsem na strani slednje: vsebina je bila tista, ki je prvenstveno odredila denimo nekemu umetniškemu delu mesto med socialistično realističnimi izdelki, formalne karakteristike, izraz pa je bil primarno manj ali celo nepomemben (Pavlinec 2004, 222). Pa vendar že površni pogled na raznolika dela, nastala v tistem času, pokaže, da stežka govorimo o kakšni formalni raznovrstnosti. Ne le, da so si dela sorodna po vsebinski plati in obravnavi tematike, tudi navzven se kaže precejšnja uniformna enakost.

3.3 Recepcija

Kulturna revolucija Stalinove dobe si je za primarna cilja postavila promocijo proletarske teme v umetnosti in dvig kulturne zavesti delavskega razreda. Veljalo je prepričanje, da bosta približevanje kulture množicam in prekinitev odmaknjenosti umetniškega dela od realnega življenja okrepila politično zavest delavskega razreda, kar bo tudi nedvoumno pospešilo pričakovani napredek industrializacije. Dolgoročno naj bi pripomoglo k vzpostavitvi »novega sovjetskega človeka«, izobraženega, kulturno razvitega, ideološko osveščene, ki bi bil sposoben v polnosti prisostvovati in prispevati k življenju v socialistični družbi.

Vendar je realna podoba nekoliko zastala za zgoraj navedenimi smernicami. John Barber navaja dva razloga za tovrstno stanje. Prvič, sestava in razmere delavskega razreda so se dramatično spremenile v zgodnjih letih nagle industrializacije, kar je vnašalo pomembne posledice v kulturo delavskega razreda. Drugič, kulturna politika je bila neposredno izoblikovana tako, da je služila režimskim ekonomskim in političnim ciljem (Barber v Günther 1990, 3).

Nagla industrializacija v dvajsetih je zelo poslabšala delavske razmere. Plačilo za delo se je zmanjšalo skoraj za polovico, naseljenost v urbanih središčih se je povečevala, zaradi učinka kolektivizacije se je slabšalo prehranjevanje, dostop do dobrin se je naglo zmanjševal. Na kulturni ravni se je to odražalo predvsem v vse večji nepismenosti in upadanju časa, ki ga je delavski človek namenjal kulturnim aktivnostim (branje časopisov, knjig, obiskovanje kina, gledališč, obiskovanje tečajev in predavanj ...). Uradna kulturna politika pa je imela svojo instrumentalno vizijo – pragmatično, usmerjeno v produkcijo, in nedvoumno politično. Njena glavna naloga je bila povečati delavske veščine in ekonomski učinek, obenem pa si zagotavljati politično lojalnost. Takšna usmeritev se je seveda pomembno odražala v dejanski preskrbi s kulturnimi dobrinami. John Barber navaja, da so se sredstva, namenjena preskrbi knjižnic, drastično zmanjšala, poleg tega je bila uvedena stroga politizacija bralne kulture. V začetku tridesetih je bilo zaseganje in uničevanje »sumljive« literature redna praksa, poleg tega se je v knjižnicah favorizirala politična in tehnična literatura na škodo fikcije, ki pa je bila med bralstvom še vedno najbolj priljubljena (Barber v Günther 1990, 5–8).

Groys navaja, da na umetnost tridesetih in štiridesetih nikakor ne moramo gledati kot na čas prostega in neoviranega oznanjanja okusa množic. Te so imele tudi takrat brez dvoma rade hollywoodske filmske komedije, jazz in romane o »sladkem življenju«, ne pa socialističnega realizma s svojim pedagoškim naličjem. Ta jim je bil s svojim resnim tonom, popolnim pomanjkanjem zabavnosti in neživljenjskostjo prej priskuten (Groys 1999, 11). Vendar je partiji očitno zadostovalo, da je opravljal svojo izobraževalno-propagandno nalogo.

Če se socialistični realizem ni dotaknil odjemalcev v tolikšni meri, da bi bil množično in zeleno tržno blago, pa je bila veliko bolj uspešna ponovna uveljavitev »ruskih klasikov«. Ta je bila ena izmed temeljnih potez stalinističnega političnega programa. Klasike 19. stoletja so tedaj v vseh vejah umetnosti postavljali za vzor in zahtevali od umetnikov, da se zgledujejo po njih.

Zbrana dela Puškina, Turgenjeva, Čehova in Tolstoja so izhajala v milijonskih nakladah in pridobivala vedno nove bralce (Figes 2008, 468). Znan je primer mitologizacije lika in dela Puškina. Ob stoletnici njegove smrti leta 1937 so slovesnosti uprizarjali po vsej deželi. Čaščenje Puškina je doseglo vrhunec, ko ga je časnik *Pravda* razglasil za pol božansko bitje, centralni komite pa je izdal odlok, s katerim so ga razglasili za »stvarnika ruskega knjižnega jezika«, »očeta ruske književnosti« in celo »utemeljitelja komunizma« (Figes 2008, 469). Glede na to, da je stalinizem zavladal v obdobju množičnih prevratov, je potreboval uveljavitev lastne kulturne dediščine, da je v družbi ustvaril privid stabilnosti. Obenem pa so različico nacionalne šole podpirali tudi zato, da so s tem do popolnosti izničili vpliv »tuje« avantgarde.

4 LEGITIMNI NASLEDNIK LENINOVE REVOLUCIJE

Leninove besede so bile pogosto zelo blizu retoriki stalinistične dobe. Celo kadar Lenin ni bil neposredno vpleten, so kulturne odredbe, umetniški manifesti in debate leninistične dobe v osnovi zelo podobne tistim deset ali petindvajset let pozneje. Za uradno stalinistično umetnost lahko rečemo, da je bila legitimna naslednica Leninove revolucije (Cullerne Bown 1991, 20-21).

Lenin je bil nasproti skrajnostim avantgarde in proletkultov sumničav. Problemov književnosti in umetnosti se je loteval kot marksist. To pomeni, da sta bili zanj umetnost in književnost predvsem dejstvi družbenega življenja z določenimi družbenimi koreninami in učinkom, v posebni obliki, v kateri se razodeva človeška zavest o svetu, o svetu narave, družbe in človekove notranjosti (Lenin 1972, 6). V skladu z marksistično koncepcijo je postavljaj literaturo na raven ideoloških superstruktur kot »ideološko obliko« med drugimi ideološkimi oblikami, kot obliko, ki je ustrezala neki bazi zgodovinsko določenih in preobraženih družbenih produkcijskih razmerij in ki se je zgodovinsko povezovala z drugimi ideološkimi oblikami (Balibar in Macherey v Althusser 1980, 243). K temu cilju se je morala po Leninovem mnenju usmeriti socialistična kulturna politika. V članku *Partijska organizacija in partijska*

literatura je zapisal: »Literatura mora postati »zobnik in vijak« samostojnega velikega socialno-demokratskega mehanizma, ki ga poganja celotno politično zavedno vodilo celotnega delavskega razreda. Literatura mora postati sestavni del organiziranega, planskega in integriranega socialno-demokratskega partijskega dela« (Lenin 1965, 45). Na umetnost je gledal z bolj pragmatične strani, njeno funkcijo je videl v okviru širšega okvira izobraževanja, s katerim bi lahko vzdignili raven 80-odstotne nepismenosti in pomanjkanja osnovnih tehničnih znanj med prebivalstvom (Clark 1997, 76).

Kar zadeva umetnost je bil Lenin konservativec. Njegova kulturna politika se je trdno opirala na razsvetljenske ideale inteligence 19. stoletja (Figes 2008, 439). V svojih sestavkih, posvečenih književnosti in književnikom, je Lenin navezoval svojo misel na materialistične tradicije predmarksistične in marksistične družbene misli, predvsem pa je razvijal tiste poglede na umetnost in književnost, ki jih je v Rusiji branil utopični socialist Nikolaj Černiševski. Černiševski je podpiral dela Peredvižnikov, skupine realističnih slikarjev 19. stoletja, ki so ime dobili po organizaciji razstav, ki so potovale po ruskih mestih. Peredvižniki so se upirali vrednotam takratne akademije umetnosti, ki je podpirala teme, ki niso imele neposredne zveze z življenjem v Rusiji. Njihova umetnost je bila prežeta z družbeno noto in socialno kritiko, v čemer je Lenin videl izvrstno izhodišče za dvig zavesti ljudskih množic. Nastajanje nove, socialistične kulture, nove književnosti in umetnosti je bilo Leninu istovetno z zgodovinskim procesom, v katerem ljudje novega časa, predvsem pa široke množice delovnih ljudi, prevzemajo, predelujejo in ustvarjalno naprej razvijajo vse tisto, kar je najdragocenejšega v dosedanem snovanju človeškega duha (Lenin 1972, 18). Stališče je nazorno pojasnil nemški političarki Clari Zetkin: »Umetnost pripada ljudstvu. S svojimi najglobljimi koreninami mora prodreti prav v stržen širokih delovnih množic. Te množice jo morajo razumeti in ljubiti. V eno mora družiti čustvo, misel in voljo množic, mora jih dvigati. Prebujati mora v njih umetnike in jih razvijati« (Lenin 1972, 148).

Zaradi nagiba k tradicionalni umetnosti je bil Lenin močno nenaklonjen avantgardnim gibanjem in je dostikrat izpričal svoje popolno nerazumevanje za njena prizadevanja. Trditi je mogoče, da ni toliko dvomil v ideološko trdnost avantgardnih aktivistov, kot je čutil pristno nenaklonjenost do njihovih izdelkov. V razgovorih z Zetkinovo je pravil: »Jaz pa se drznem izjaviti, da sem »barbar«. Nimam sposobnosti, da bi mogel proizvode ekspresionizma, futurizma, kubizma in drugih »izmov« smatrati za višji izraz umetniškega genija. Ne razumem jih. Nobene radosti ne čutim spričo njih« (Lenin 1972, 148). Poleg tega so razne avantgardistične manifestacije oznanjale skrajno nihilistični odnos do kulturne dediščine, v čemer je Lenin videl eno izmed pomanjkljivosti, ki so tisti čas ovirale graditev proletarske kulture. Takšnemu klanjanju pred umetniškimi modnimi kapricami se je vdal tudi del partijske inteligence, sicer predane stvari revolucije in prepričane, da je ravno to pravi način boja proti staremu in za novo (Lenin 1972, 16). Zato se je v svojih govorih pogosto zavzemal za ohranitev kulturne dediščine: »ohraniti moramo lepoto, jo vzeti kot model, kot izhodiščno točko, četudi je že stara« (Cullerne Bown 1991, 23).

Četudi je Lenin v razgovoru z Zetkinovo poudarjal, da »vsak umetnik, vsakdo, ki se smatra za umetnika, ima pravico ustvarjati svobodno, v skladu s svojim idealom, neodvisno od vsega«, pa že v naslednjem odstavku nadaljuje: »Toda jasno, mi smo komunisti. Ne smemo držati rok križem in pustiti kaosu, naj se razvija, kamor hoče. Mi moramo popolnoma načrtno voditi ta proces in oblikovati njegove rezultate« (Lenin 1972, 147). Zatrjeval je, da je filozofija umetnika kot sistem konceptov, mnenj in sodb, lahko v izrazitem nasprotju z umetniško podobo, vsebovano v obravnavanem delu, in v tem pogledu ima tisto, kar umetnik pokaže, prednost pred njegovim nazorom (Morawski 1997, 9). S tem ko je priznaval vsem umetnikom pravico, da so ustvarjali skladno s svojim idealom, je hkrati tudi menil, da je dolžnost umetnika kot komunista, kritikov in kulturnih publicistov boriti se na vseh področjih družbenega življenja za svoje, komunistične cilje. Od pisca je pričakoval osebno angažiranost, individualno zmožnost, da prodre v realnost, obravnavo problemov in situacij, ki jih partija še ni uspela prepoznati (Morawski 1997, 15). Potemtakem je bilo

treba ločiti pravico umetnika, da ustvarja svobodno, in dolžnost komunista, da se bori za svoje »ideale«, za družbene cilje delavskega razreda, za socializem, za takšno umetnost in književnost, ki dvigneta zavest delovnih ljudi o njihovem človeškem dostojanstvu in njihovi pravici do življenja vrednega človeka (Lenin 1972, 20).

Ideja komunistične *partiivosti*, ki je kasneje postala univerzalno načelo socialističnega realizma, je bila tako izvorno povsem Leninova. Načelo *partiivosti*, podrejenosti odločitvam komunistične partije, je nalagalo, da so vse odločitve, tudi etične, v rokah partije in ne posameznika. Umetniku je nalagalo, da skrb za svojo zavest prepusti partiji (Cullerne Bown 1991, 25–26). Umetnik je tako zavedno ali nezavedno v obravnavi določene teme vedno prevzemal takšno ali drugačno partijsko pozicijo. Lenin je izenačeval partijsko naravo dela s predanostjo ideji. Vsak umetnik, ki se je podvrgel ideji in je bil v kakršnemkoli smislu tendenciozen, je že izbral strankarsko pozicijo (Morawski 1997, 12). Pod pritiski Leninovega načela in partije so morali ne nazadnje popustiti tudi Bogdanov in proletkulti, ki so bili prisiljeni sprejeti kontrolo umetniškega oddelka pri Ljudskem komisariatu za izobraževanje, ki ga je vodil Anatolij Lunačarski.

Lenin, ki je svoje razumevanje ideologije razvil predvsem v praktično-politične namene, je s svojimi zadevnimi stališči bistveno vplival na dejansko uporabo pojma ideologija, pri čemer je s svojimi pogledi na vlogo umetnosti in kulture v družbi tudi temeljno določil smer, po kateri se je sovjetska umetnost gibala v naslednjih desetletjih. Nasprotno od Marxa, pri katerem se pojem ideologija smatra kot nekaj restriktivno negativnega, kot sprevrnjena, napačna in lažna zavest, postane ideologija v Leninovi misli prvič v zgodovini zastavljena kot nekaj pozitivnega. Socialistična oziroma proletarska ideologija postane mogoča in zaželena in se postavlja ob bok buržoazni, ki jo je odražala spontana zavest delavskega naroda (Erjavec 1988, 30). Da bi to zavest lahko spremenili, je bilo potrebno uveljavljanje socialistične oziroma proletarske ideologije, ki je znala nadomestiti neadekvatno ideologijo delavcev. Lenin se je tako že zavedal

»produkcijske«, avreatične in le navidezno družbeno nepogojevane vloge umetnosti, po drugi strani pa tudi njene propagandne in politične funkcije.

5 DEDIČ REALIZMA 19. STOLETJA

Ob uvedbi vsezavezujočega socialističnega realizma je režim popolnoma opustil revolucionarne zamisli o proletarski ali sovjetski kulturi, ki bi se razlikovala od kulture predrevolucijskega obdobja. Namesto tega so oznanili vrnitev k izročilu nacionalne umetnosti 19. stoletja in prav ponovna uveljavitev »klasikov« je bila temeljna poteza takratnega političnega programa. Pri tem je bil socialistični realizem videti tudi kot odrešitelj pred »barbarstvom« avantgarde, ki je oznanjala k zatonu klasične dediščine in celotne ruske kulture. Da je šlo pri tem tudi za popolnoma neproblematično prisvajanje kulturne dediščine, pa izpričuje naslednja misel Andreja Ždanova: »Mi, boljševiki, kulturne dediščine ne zavračamo. Nasprotno, kritično si prisvajamo kulturno dediščino vseh ljudstev in časov in iz nje odbiramo vse tisto, kar bi lahko delovne ljudi sovjetske družbe navdihovalo za velike dosežke v proizvodnji, znanosti in kulturi« (Groys 1999, 51).

Vendar je specifična kakovost socialističnega realizma v tem, da z umetniškimi sredstvi, ki so seveda dovolj blizu konvencionalni umetnosti realističnega slikarstva 19. stoletja (predvsem ruski šoli Peredvižnikov), izraža povsem drugačno ideološko vsebino v povsem drugačnih socialnih in zgodovinskih okoliščinah, kar seveda vodi k temeljnemu prelomu oblike tradicionalnega realističnega slikarstva (Groys v Günther 1990, 124). Socialistični realizem ima pozitiven odnos do svojega subjekta, njegov pogosto potrjevalni cilj je, da povzdiguje socialistično realnost, in ne toliko v tem, da obravnava realnost striktno objektivno in realistično. Kot skupnostni projekt je svoj izraz pravzaprav iskal v zavrnitvi individualne umetniške manire, neposredne percepcije narave ter iskanju »izraznosti« in »slikovitosti«, ki veljajo za neposredne poteze tradicionalnega realističnega slikarstva. Medtem ko se na prvi pogled dozdeva, da je realističen, lahko trdimo, da pravzaprav ni realističen spričo dejstva, da ni

mimetičen: njegov cilj je, da prikaže novo, prihodnje, tisto, kar še ni nastopilo ali bi moralo nastopiti, in prav zaradi teh razlogov ga ne moremo imeti za regresivno različico umetnosti 19. stoletja. Tako lahko njegovo nemimetičnost v smislu posnemanja umetnikove realnosti izpostavimo kot temeljno značilnost. Umetnik mora predstavljati svet ne takšen, kakršen je, temveč takšnega, kakršen bi moral biti, da lahko prispeva k vzgoji ljudstva. Zato je za socialistični realizem značilna nekakšna kvazimimetičnost, katere inspiracija je »romantična« zagledanost v veliko bodočnost (Pavlinec 2004, 221). Mimetična narava socialističnega realizma učinkuje kot iluzija, oziroma natančneje rečeno kot ideološko motivirano sporočilo (Groys 1999, 69).

Igor Golomstock navaja, da četudi je bila vizualna podobnost med socialističnim realizmom in njegovim historičnim prototipom navzven podobna, nam notranja struktura razkriva ideološko in socialno realnost povsem drugačno od tiste v devetnajstem stoletju. Z obratom perspektive lahko rečemo, da realisti 19. stoletja niso delili izkušenj ideološke integracije ali združevanja estetike s kolektivističnim pogledom na svet. Center sovjetske različice totalitarne estetike je zavzela »tematska umetnost«, nad vsem ideološka umetnost. Katerikoli umetniški objekt, zamišljen in ustvarjen v skladu s temi zahtevami, je tako postal del celote, pomen, smisel in lepota pa sta pridobila pomen le preko višjih vrednot življenjske filozofije in socialne doktrine. Tako, na primer, je slika razposajenih fantičev na moskovskih cestah dobila nadvse napredni naslov »Videli so Stalina«, preprosta pokrajinska slika je postala »Prostrane širjave naše domovine«, »Kolektivizirana zemlja«, tihožitje ali skleda s sadjem pa postanejo »Sadovi kolektiviziranega obilja« (Golomstock v Günther 1990, 115–116). Predmet mimetičnega prikazovanja v umetnosti s tem ni bila več zunanja, vidna resničnost, temveč umetnikova zmožnost notranjega identificiranja z voljo partije, zmožnost, da je iz te notranje spojitve ustvaril model tiste resničnosti, k katere vzpostavitvi je bila ta volja usmerjena. Glede na to, da socialistični realizem mimetičnost razume kot usmerjenost k skritemu bistvu stvari, ne pa k njegovi dejanski pojavnosti, ga odmakne od realizma 19.

stoletja in zopet približuje dediščini avantgarde, ki je estetsko razumela zgolj v ujemanju s političnim (Groys 1999, 64–65).

Realizem 19. stoletja se je potrjeval preko kritike, ki jo je izrekal proti buržoazni družbi tistega časa, in prav ta kritika ga je legitimirala v možnosti, da je lahko predstavljal formalno izhodišče za socialistični realizem. Vendar pa je bila prav poteza kritičnosti obenem tista, ki je oba »realizma« med seboj ločila, saj socialističnemu v idealni, najnaprednejši državi kritičnost ni bila potrebna, še več: bila je celo prepovedana (Pavlinec 2003, 208). Socialistični realizem se v vsej svoji monolitnosti in s svojo hierarhijo vrednot v tem pogledu ni navezoval na umetnost 19. stoletja, prej na bolj oddaljena obdobja, ko je religiozna podoba stala v središču umetnosti, kar je ostalo, pa je imelo pomen le kot zemeljska utelesitev božanskega, žrtvovalo je resničen pomen nečemu višjemu. Buržoazni individualizem 19. stoletja je premostila s svojim eklekticizmom in stilistično svobodo, z uničenjem avantgarde pa se je polastila njene ideje o »novi skupnosti« in »novi popolnosti« kulture prihodnosti, ko bi bila družba, organizirana na racionalnih temeljih in striktno podložna ideološkim ciljem (Golomstock v Günther 1990, 118–119).

Groys navaja, da se očitka o eklekticizmu socialistični realizem ni nikoli branil. Glede na to, da je temeljil na marksističnem nauku o dialektičnem in historičnem materializmu, za katerega je socialistična revolucija poslednja etapa dialektičnega razvoja, mu je to že jamčilo tudi brezprizivno novost in nadhistorični pomen. Zato si je tudi pridrževal pravico, da je svoje vzore izbiral prosto iz vseh epoh, da posega nazaj k kateri koli vrsti progresivne umetnosti, pri čemer je za progresivno veljala tista, ki se je zavzemala za interese zatiranih in zgodovinsko progresivnih družbenih razredov (Groys 1999, 58–62).

Sklenemo lahko, da če s pojmom »realistično« označujemo upodabljanje realnosti, kot je v resnici, je pravzaprav socialistični realizem zgolj »utopična« različica prikaza idealistične vizije komunističnega raja. Slikal je »magično kraljestvo«, ki je imelo z realnim, vsakdanjim življenjem v takratnem času malo

skupnega. Morda bi lahko dejali, da bi v iskanju sveta, ki zares ni obstajal, socialističnemu realizmu bolj ustrezala oznaka socialistični nadrealizem.

6 SEN AVANTGARDE

Pri pojmovanju avantgarde in socialističnega realizma je bilo v navadi razmišljanje o dveh popolnoma nasprotujočih si skrajnostih. Levičarska kritika je na avantgardo gledala kot na pravi kulturni izraz pristne, leninske faze revolucije, na drugi strani je za socialistični realizem veljalo, da gre za izraz stalinističnega totalitarizma, ki je pravzaprav izdaja revolucije in odklon od njenih idealov. Splošno zahodno pojmovanje pa je dualizem avantgarde in stalinistične umetnosti vzporejalo z dualizmom zahodne demokratične in vzhodne totalitarne družbe (Zabel v Groys 1999, 148). Boris Groys v svojem delu *Celostna umetnina Stalin* ponuja izzivalno trditev, da med avantgardo in stalinizmom vlada kontinuiteta, pri čemer naj bi bil socialistični realizem pravzaprav realizacija idealov avantgarde, ki jih ta zaradi svojih notranjih protislovij ni bila zmožna uresničiti.

Temeljno hotenje ruske avantgarde je bilo v zahtevi, da je treba od prikazovanja sveta preiti k njegovemu preoblikovanju. Groys to hotenje vidi v odzivu na v 19. stoletju čedalje silovitejši vdor tehnike in razpad privajene celostne podobe sveta, ki ga je povzročilo silno doživetje smrti boga oz. natančneje njegovega umora, ki ga je zagrešilo novo, tehnizirano človeštvo (Groys 1999, 19). Z izgubo enotnosti sveta, katere porok je bila ustvarjalna božja volja in ji je sledila pripravljenost umetnikov na to, da z vso ljubeznijo kopirajo zunanjo resničnost narave kot enotne in v sebi sklenjene božje stvaritve, je zazijal eksistencialni kaos, ki je prinesel množico novih interpretacij in oblik kozmičnega življenja (Groys 1999, 19).

Avantgarda se je tako polaščala za tisti čas radikalne trditve, da človekovi zavesti vlada nezavedno ter da je z logičnim in tehničnim manipuliranjem nezavednega mogoče ustvariti nov svet in novega človeka (Groys 1999, 25).

Verjeli so, da bodo nasprotje med avtonomno in utilitarno umetnostjo rešili s tem, ko bodo svojo umetnost podredili vseobsegajoči, univerzalni nalogi, ki bo tej umetnosti avtonomijo jemala le v imenu tistega, kar je višje od slehernega zemeljskega cilja – v imenu preobrazbe sveta v celoti (Groys 1999, 38).

Poleg tega v konkretni zgodovinski situaciji, v kateri se je znašla država, ni videla zgolj potrditve svojih teoretičnih konstrukcij in umetniških intuicij, temveč tudi enkratno priložnost, da te konstrukcije in intuitivna spoznanja spremeni v prakso. Tako je velik del avantgardističnih umetnikov takoj oznanil, da popolnoma podpira novo, boljševiško državno oblast, mnogi med njimi so zasedli celo vrsto ključnih mest v novih organih, ki so bili ustanovljeni z namenom, da bi centralistično upravljali celotno kulturno življenje v državi. Groys navaja, da ta preboj avantgarde do politične oblasti ni rezultat oportunistične drže in želje po osebnem uspehu, temveč izhaja neposredno iz samega bistva njenega umetniškega projekta. Avantgardistični umetnik, ki je bil priča temu, da se mu je zunanji svet preobrazil v temačen kaos, je bil tako postavljen pred nujnost stvarjenja novega sveta v celoti, zato je moral biti tudi njegov umetniški projekt totalen in neomejen. Za njegovo udejanjanje je potreboval totalno oblast nad svetom, predvsem pa totalno politično oblast, ki mu je s tem omogočala, da je za udejanjanje svojih namer mobiliziral celotno prebivalstvo svoje države (Groys 1999, 27). Avantgardisti v prvih letih svojih umetniških projektov niso le poskušali v praksi pretvoriti v politiko, temveč so skozi umetniško-politični diskurz sleherno odločitev v zvezi z estetsko konstrukcijo umetniškega dela vrednotili kot politično odločitev. Nasprotno pa je ocena sleherne politične odločitve izhajala iz ocenjevanja njenih estetskih posledic. Največja težava, na katero so umetniki avantgarde naleteli v času, ko jim je načelno podpora še izkazovalo partijsko vodstvo, je bila, da je bila večina vodilnih pri partiji vzgojena še v populistični umetniški drži predrevolucijskega obdobja. Modernizem, ki ga je prakticirala avantgarda, jim je bil tuj, prav tako tuj pa je bil širšim množicam delavskega in kmečkega prebivalstva. Zato ne preseneča, da je iz ideoloških kot tudi praktičnih razlogov partijsko vodstvo

dajalo prednost umetnosti, ki bi s svojo razumljivostjo znala pritegniti širše množice.

Prav v približevanju in prenosu odgovornosti za organizacijsko delo na komunistično partijo, kar je bila vse bolj očitna poteza avantgarde v drugi polovici dvajsetih, jo tudi povsem očitno približuje stališčem estetike Stalinovega časa. Odpovedovanje lastni prednostni poziciji in s tem prepuščanje lastnega projekta realni politični sili je umetnika postavljalo v položaj, ko mu je preostalo le izpolnjevanje omejenih funkcij v okviru celostnega »poslanstva partije«. Zahtevo po totalni politični moči, ki jo je avantgarda gojila v zgodnjih letih, je nadomestila zahteva, ki so jo avantgardisti začeli postavljati partiji – naj svoj politični projekt dojame kot umetniški projekt (Groys 1999, 33).

Groys navaja, da je Stalinov čas dejansko realiziral sen avantgarde, da bi bilo celotno družbeno življenje organizirano po enem samem vsezajemajočem umetniškem načrtu. Sanje avantgarde so postale resnica: umetnost v službi ustvarjanja novega življenja, izvedbe programa »izgradnje socializma v eni državi« kot resnične in popolne celostne umetnine pod neposrednim nadzorom partije (Groys 1999, 43). Stalinov čas je izpolnil glavno zahtevo avantgarde, naj umetnost od prikazovanja življenja preide k njegovemu preobražanju v okviru totalnega estetsko-političnega plana (Groys 1999, 46). Golomstock navaja, da lahko v tem primeru govorimo o izkrivljeni obliki uresničitve sena avantgarde, ki ni poskušala izgraditi svojega »monolita« iz sodobnih materialov, temveč iz konceptov, ki jih je za seboj pustilo 19. stoletje (Golomstock v Günther 1990, 119). Socialistični realizem je ne le v teoriji, temveč predvsem v praksi uspel udejanjiti vsa temeljna načela avantgarde: združil je umetnike v enem samem cilju, zabilisal mejo med visoko in uporabno umetnostjo, ustvaril edinstven univerzalni in zlahka prepoznavni slog, osvobodil umetnika od pričakovanj odjemalcev in njihovega individualnega okusa, izničil potrebo po izvirnosti in originalnosti, postal del družbenega skupnega dobrega in si za glavno nalogo zadal upodabljanje nove in boljše resničnosti (Groys v Günther 1990, 134).

In če je bila zahteva po kolektivni kreativnosti ena izmed zelenih oblik umetniškega ustvarjanja v dvajsetih, se je v praksi začela udejanjati šele z nastopom socialističnega realizma. Kot izrazni primerek, ki nazorno osvetli nove oblike kreativnosti, h katerim so se nagibali umetniki v tridesetih in kasneje, je bila »brigadna metoda«, pri kateri je bilo delo, tudi najmanjše, rezultat dela številnih umetnikov (Golomstock v Günther 1990, 118–119). V njej se je odražal skupni imperativ, pri tem pa se od posameznega umetnika pričakovalo, da opusti del svoje osebnosti, da se odpove svoji zahtevi po individualnosti. Brigadna metoda je ustrezala težnji k monolitni družbi, v kateri so bile odpravljene družbene in individualne razlike (Cullerne Bown 1991, 85).

Morda smo prav zavoljo očitnih formalnih razlik med »zahodnjaško« umetnostjo avantgarde in »sovjetsko« umetnostjo socialističnega realizma vajeni o njiju razmišljati kot o dveh docela nasprotujočih si skrajnostih. Groys v svojem poglobljenem eseju nakaže na možnost kontinuitete med idejami in prakso obeh smeri. Obenem pa tudi razblini mit o nedolžnosti avantgarde, s katero ga navadno označuje estetsko zgodovinarje. S tem prelomi s konceptom ločitve med zahodnjaškim in sovjetskim diskurzom in nam omogoči nov pogled, ki odvrta od uveljavljenega razmišljanja o umetnosti socialističnega realizma.

7 ESTETIZACIJA POLITIKE: KARNEVALI IN PARADE

Izjemno pomembna komponenta stalinistične kulture so bili številni masovni karnevali, ki so jih prirejali v zgodnjih in poznih tridesetih. Javna praznovanja so bila priložnost za utrjevanje specifičnih idej, ki so bile vtakane v osrčje družbenega življenja. Tradicionalni in poznani rituali so tako postali sredstvo, preko katerih so se izražale zelene norme in vrednote, rituali – barvne, zvočne, glasovne narave imajo močno simbolično naravo in služijo kot trdno sredstvo identifikacije.

Nova sovjetska oblast se je v porevolucijski dobi znašla pred vprašanjem, kako prestrukturirati in revolucionizirati praznovanje praznikov, ki so zavzemali

pomembno mesto v izražanju stališč in prepričanj udeležencev. Osrednji problem se je nanašal na vrednote in norme, ki jih je skušala vzpostaviti nova politična klima, in so temeljno nasprotovali carističnim in religioznim vzorcem starega režima. Tako je bilo treba zvečine ortodoksne religiozne praznike zamenjati z novimi, sekularno-socialističnimi. Vendar je bila družba takratnega časa sestavljena večinoma iz nazadnjaškega in nepismenega kmečkega prebivalstva, močno navezana na stare religiozne navade in prepričanja. Zato v sovjetski Rusiji novi javni prazniki v prvi meri niso bili le institucija za okrepitev obstoječih socialnih norm in vrednot, temveč predvsem učinkovito sredstvo za propagiranje novih sovjetskih vrednot. Navsezadnje so bili sredstvo, ki je lahko podoba o tem, kako naj bi izgledala nova družbena ureditev, podalo preko barv, podob, sloganov, zvokov, skratka preko čutnih dražljajev, in s tem vplivalo na nepismene množice, ki jim primanjkovalo potrebne politične zavesti (Sartorti v Günther 1990, 44).

Številčne skupine sovjetske populacije so čakale, da se jih pritegne k ciljem v prihodnost usmerjene socialistične družbe, zato je bila potrebna skrajna previdnost, usmerjena v izogib ustvarjanja nepremostljive ovire med manjšino, ki je tvorila politično elito, in številnimi, ki še niso dosegli pričakovane ravni socialistične zavesti. Zato so v dvajsetih letih znotraj partije obstajala nasprotujoča si mnenja, kako naj se formiranje sovjetskih praznikov odvija. Prevladujoče stališče takrat je bilo, da je treba organizacijo in oblikovanje praznikov prepustiti množicam. Pa vendar, kot navaja Sartorti, v celotni sovjetski zgodovini partija nikoli ni niti za trenutek izgubila nadzora nad administrativno strukturo organizacije javnih praznovanj. V ospredju je bila vedno le stopnja kontrole in moči, ki jo je vlada izvajala nad iniciativami, ki so prihajale »od spodaj« (Sartorti v Günther 1990, 59). Tako se je v obdobju prve petletke (1928-33) že kazalo zategovanje partijske kontrole nad klubskimi aktivnostmi, v čemer se je odražal star strah vladajočih boljševikov, ki je zadeval nekontrolirano spontanost množic (Sartorti v Günther 1990, 60). Uradna praznovanja so postala predvsem poligon za okrepitev in ponazoritev moči, mogočnosti in veličine industrializacije.

V srednjih in poznih tridesetih se je zunanja podoba uradnih sovjetskih festivalov spremenila. Če smo do tedaj za javna praznovanja še lahko uporabili izraz »karneval«, je bil nato ustrežnejši izraz »parada«. Mrke in zlovešče povorke marširajočih atletov so se prepletale s težko vojaško opremo in s tem označevale Stalinove državne rituale, ki so vse bolj spominjali na morbidne slovesnosti nacistične Nemčije (Clark 1997, 78). Rdeča barva brezštevilnih praporov, zastav, množice transparentov in velikih platen je svetlo odsevala med kamnito barvo prenovljene Moskve (Cullerne Bown 1991, 78). Navzven se je kazala podoba neskončnega veselja in sreče, ki je zavladala življenju sovjetskega prebivalstva (Sartorti v Günther 1990, 65–67). Tako stalinistični karnevali niso le dokončno opravili s tradicionalno pogansko kmečko ter hrupno in brezbrizno zunanjo podobo festivalov (kar so v veliki meri poskušali opraviti že s praznovanji v dvajsetih letih), temveč so bili popačeni v pravo državno proslavo, adekvaten umetniški izraz veselja in sreče v navidezno brezrazredni družbi prve stopnje komunističnega razvoja, kot so jo razumele partija, vlada in nova elita. Na ta način karnevalske proslave niso bile izvedene kot prostor za zabavo in sprostitev sovjetskega ljudstva, temveč so postali na teh proslavah vsi sodelujoči le nad številni akterji v samopostavitvi nove elite. Postavitvi iluzornega sveta umetnosti, ki je služila kot potrditev njihove pozicije (Sartorti v Günther 1990, 70).

Spontana karnevalskost dvajsetih je bila dokončno zlomljena. Domiselni poskusi izoblikovanja civilnih ritualov so bili opuščeni v korist izpopolnjenih prikazov vojaške moči (Stites v Günther 1990, 91). Stalinistični karneval je postal javna ponazoritev visokih moralnih standardov in potrditev pravilnega vodenja sovjetskega človeka in v tem pogledu le ena izmed oblik socialističnega realizma: pokazatelj, kaj družbo čaka v prihodnosti, zavito v nacionalni spektakel in manifestacijo harmonične, barvite in prelepe sovjetske družbe.

Stalinistična različica javnega praznovanja je bila učinkovito sredstvo družbene kontrole, kjer je bilo mogoče preko zabave in veselja posredovati istovrstna propagandna sporočila, kot jih je od umetnikov socialističnega realizma

zahtevala državna oblast. S tem so prevzeli javna politična praznovanja, skrb za »šolanje ljudstva«, postali so pravzaprav institucija, ki je lahko množice podučila o novih sovjetskih in socialističnih vrednotah in normah. V tem oziru so bile stalinistične proslave le še ena izmed oblik socialističnega realizma: pokazatelj, na prihodnost si lahko v sedanosti obeta sovjetsko prebivalstvo.

8 POLITIZACIJA UMETNOSTI: WALTER BENJAMIN

V znamenitem delu *Umetnina v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati*, objavljenem leta 1936, Benjamin razkriva, da so umetniška dela s pojavom modernih tehnoloških sredstev reproduciranja, kot so fotografija, radio in film, izgubila avro – edinstvenost umetnine v času in prostoru, ki jo je obdajal religiozno, kultno ali ritualno navdahnjen sij individualne avtentičnosti. Avra, v njegovi predstavi, prispeva k kulturni vrednosti in mistifikaciji umetniškega dela, pogosto v službi religioznega rituala, s tem pa ustvarja nepremostljivo oddaljenost, ki izključuje občinstvo pri udeležbi. Odprava avre s tem zmanjša kulturno vrednost delu, a obenem poveča njeno zmožnost razstavne vrednosti, kar lahko razumemo kot poziv, k aktivnejši participaciji občinstva. Tehnična reprodukcija umetnosti s tem omogoča večjo možnost vključitve množic v kulturnem izkustvu, obenem pa se spreminja tudi odnos množic do umetnosti (Benjamin 1998, 167). S tem pa se ne le odpira možnost za pojav množične kulture, temveč tudi množične politične participacije. Po Benjaminovih besedah: »V trenutku, ko v umetniški produkciji odpove merilo pristnosti, pa se spremeni tudi celotna funkcija umetnosti. Namesto iz rituala izhaja njena funkcija odslej iz prakse: namreč iz politike« (Benjamin 1998, 155).

S tem nas Benjamin opozarja, da lahko uporaba umetniškega dela v različnih političnih sistemih opravlja tudi zelo različne naloge. Za fašizem pravi, da je: »Njegova samoodtujitev dosegla tisto stopnjo, ki dopušča, da lastno uničenje doživlja kot prvovrsten estetski užitek. Tako je z estetizacijo politike, ki jo uganja fašizem. Komunizem mu odgovarja s politizacijo umetnosti« (Benjamin 1998, 176). V fašizmu umetnost in z njo tehnična reprodukcija težita k estetizaciji

političnega življenja, s tem ko vsiljujeta množicam fašistično ideologijo, pa jim tudi že odklanja možnost, da aktivno premišljajo o dani situaciji. Na drugi strani naj bi politizacija umetnosti, za katero je upal, da se bo zgodila v komunizmu, spodbujala participacijo porabnika kulturnih dobrin k prevpraševanju njegovih danih družbenih razmer. Politizacija umetnosti kot marksistični odgovor na estetizacijo politike je bila izvedena na dveh ravneh: z identifikacijo in odporom izkoriščanja umetnosti ter prepoznanjem njenega revolucionarnega potenciala.

Nedvomno lahko na primeru umetnosti socialističnega realizma, pa tudi v obdobju avantgarde pred njim, potrdimo Benjaminovo tezo o uspešnosti politizacije umetnosti v komunizmu. Povsem verjetno pa je, da se je Benjaminovo pisanje o politizaciji umetnosti pravzaprav nanašalo na umetnost avantgarde. Bil je teoretik modernizma, saj je verjel, da moderna doba prinaša nove oblike in medije reprezentacije in vsako sodobno udejstvovanje v umetnosti naj bi raziskovalo prav te oblike. Začrtal je vpletenost tehnične reprodukcije v umetnosti s tem, ko je nakazal na vzporednico med tehnično in tehnično-formalno inovacijo. Smernice socialističnega realizma so poudarjale razumljivost vsebine nad obliko. V temelju je socialistični realizem zahteval, da mora biti vsebina slike ali zgodbe jasna, nedvoumna in posredovana preko »realističnih« sredstev. Predstavljati mora nezadržni vzpon junaškega delavskega in kmečkega razreda in v tem oziru je bila predlagana vrnitev k tradicionalnim oblikam umetnosti. Tako lahko sklepamo, da je Benjamin obžaloval smer, v katero se je obrnil razvoj sovjetske umetnosti. Z zadušitvijo revolucionarnega vala tehnološkega in formalnega eksperimentiranja v umetnosti je socialistični realizem uspel v ponovni vzpostavitvi starih kulturnih vzorcev z njihovimi onemogočajočim načinom recepcije. To pa zagotovo ni bilo skladno z Benjaminovo napredno vlogo tehnične reprodukcije umetnosti.

9 TOTALITARNA UMETNOST

Pojem »totalitarizem« je v pomen stopil po drugi svetovni vojni ob vzniku koncepta »hladne vojne«, z njim pa so liberalni misleci tistega časa označevali

tako Hitlerjevo Nemčijo kot Sovjetsko zvezo. V skladu s tem konceptom je bila za oba sistema značilna absolutna oblast partijske države, vodena s strani karizmatičnega voditelja, z značilno uveljavitvijo brez zakonskega sistema in uporabo terorja pri kontroli nad populacijo. S poudarjanjem podobnosti med obema sistemoma si je zahodni svet s tem izoblikoval zunanega sovražnika, ki se je tedaj nahajal v Sovjetski zvezi in njenih »satelitskih državah«, okuženih s komunistično ideologijo (Bolt Rasmussen 2010, 109). Totalitarizem je tako postal glavno orožje Zahoda v ideološkem boju hladne vojne. Na to opozarja tudi Slavoj Žižek, ko navaja, da je ta pojem navadno v uporabi pri primerjavi fašističnih režimov Nemčije in Italije s stalinističnim režimom v Sovjetski zvezi. Tovrstna primerjava in razvrstitev fašizma in stalinizma sta imeli precizen strateški namen, saj je s tem liberalno-demokratska hegemonija dobila garancijo, da zavrne levičarsko kritiko liberalne demokracije kot pendanta fašistične diktature. Žižek pravi, da je bil »skozi celotno kariero »totalitarizem« ideološki domislek vzdrževanja kompleksne operacije »brzdanja svobodnih radikalcev«, zagotavljanja hegemonije liberalne-demokracije in zavračanja levičarske kritike liberalne demokracije kot »dvojčka« desničarske fašistične diktature itd. v trenutku, ko nekdo sprejme idejo »totalitarizma«, je ta že trdno zasidran znotraj liberalno-demokratskega obzorja« (Žižek 2001, 3).

Aleš Erjavec kot splošno značilnost totalitarnih ideologij navaja izginotje razlike med diskurzom in močjo. Družba je prikazana kot povsem homogena in enotna, zabrisana je meja med državo in civilno družbo in družbena delitev je povsem zamaskirana (Erjavec 1988, 36). Totalitarizem temelji na enotnosti množične stranke in civilne družbe. Stranka v vsem posebej načelo moči; propagira splošno normo, ki nudi zagotovilo za neke vrste razmislek družbe o sami sebi in ideološki diskurz stremi za tem, da bi postal diskurz stranke, pri čemer je diskurz o stranki le izrastek prvega. Totalitarna ideologija skuša zabrisati mejo med zasebnim in javnim, med posameznikom in družbo, med posameznim in občim. Po Lefortu je totalitarna ideologija pravzaprav posebna oblika ali nadaljevanje klasične buržoazne ideologije, s to bistveno razliko, da implicira nova ideologija namen nekega središča, iz katerega se organizira družbeno

življenje; središča, ki se prenaša z enega sektorja civilne družbe na drugega, ki pa v srcu aparata države združuje moč in vednost. Lefort nasprotuje temu, da bi totalitarno državo enačili z despotsko: despot se legitimira z neko transcendenco, totalitarni vodja pa se legitimira z organizacijo (Erjavec 1988, 37).

Po Lefortu za komunizem velja, da potem, ko je sprva le kalup totalitarnega podjetja, postane, ko se je režim že utrdil, privilegirani dejavnik procesa identifikacije med oblastjo in ljudstvom ter procesa homogenizacije družbenega polja. Medtem ko tako po eni strani na vseh koncih prodira v zgradbo države, da iztiri konvencionalne artikulacije in državo izrabi kot golo fasado za politično oblast, po drugi strani ustvari na desetine, na stotine mikroteles, za katere je bistvenega pomena, da nastopajo kot različna od nje, tako da lahko na ta način simulirajo specifičnost in avtonomijo družbenih razmerij. Ne samo kulturne in umetniške skupine za delavce različnih kategorij ali krožki pisateljev, umetnikov, znanstvenikov, akademikov, temveč tudi sindikati vseh vrst, mladinske organizacije, organizacije za otroke, ženske, skupine za samopomoč; vzpostavljena je pravcata mreža kolektivov, po kateri krožijo komunistične norme. V vsakem izmed njih je obnovljena podoba skupne družbene identitete in usmeritve; podoba dobre organizacije in aktivista-organizatorja; v vsakem izmed njih se imperativ novosti združi z imperativom strogega konservatizma; v vsakem izmed njih se združita imperativ razkazovanja ciljev in rezultatov ter imperativ prikrivanja središč odločanja. Lefort pravi, da delu inkorporacije posameznikov v legitimne skupine ustreza delo razkroja svobodno vzpostavljenih razmerij, delu umetne socializacije pa ustreza uničenje oblik naravne družbenosti. Tako je po njegovem mnenju končni cilj totalitarne logike komunističnega režima razkroj subjekta in zlitje različnih »mi« z velikim komunističnim »mi« ter produkcija ljudstva-Enega (Lefort 1999, 80–81).

Totalitarna ideologija je sposobna razvijati kulturne strategije, ki so iz formalnega vidika sorodne v njihovih populističnih in nacionalističnih tonih. Zdi se, da so si umetniki in oblastniki, ki se smatrajo za lojalne tem različnim

političnim ideologijam, enotni v želji po umetniški glorifikaciji in idealizaciji ustreznega socialnega in političnega reda. Prav tako se strinjajo v zahtevi, da umetnost postane izrazito nacionalna, obenem pa nekomplikirana, neposredna, realistična in figurativna, da bi kar najlažje predstavila pravo podobo realnosti. Prav tako pa izgleda, kot da obstaja strinjanje, da moralna naloga umetnosti ne leži v navezavi na osnovne razmere človeške eksistence kot take, temveč v ustvarjanju metafore za mentalno, moralno in emocionalno superiornost, ki označuje posameznike živeče v humanih in socialno ozaveščenih razmerah, objubljenih s strani obravnavane politične ideologije (Guldborg v Günther 1990, 161).

V tej maniri Golomstock v primerjavi »totalitarističnih« režimov ugotavlja, da lahko na njihovem primeru govorimo o pristni totalitarni umetnosti z natančno določeno vsebino in obliko, s tem ko ugotavlja izstopajoče podobnosti v vzpostavitvah uradnih estetik fašistične Italije, nacistične Nemčije, maoistične Kitajske in komunistične Rusije. Ne samo, da je končni izdelek (totalitarna umetnost) identičen, temveč se tudi sredstva vzpostavitve (totalitarna estetika) in tehnologija produkcije (totalitarna organizacija) izkažejo za zelo podobne v štirih obravnavanih režimih (Bolt Rasmussen 2010, 123). Vzpostavitev totalitarne umetnosti sledi določenemu vzorcu, navaja Golomstock, medtem ko nam skuša na okviren način pojasniti splošna pravila razvoja totalitarne umetnosti:

1. Država razglasi umetnost za ideološko orožje in sredstvo boja za oblast.
2. Država pridobi monopol nad vsemi manifestacijami državnega umetniškega življenja.
3. Država vzpostavi vseobsegajoč aparat za kontrolo in usmerjanje umetnosti.
4. Iz množstva že obstoječih umetniških gibanj država izbere eno gibanje in ga razglasi za uradno in zavezujoče.
5. Država razglasi »vojno na smrt« proti vsem umetniškim gibanjem, ki niso v soglasju z uradnim, označi jih za reakcionarne in sovražne nasproti

razredu, rasi, ljudstvu, partiji, državi, človeštvu, socialnem in umetniškem napredku itd (Bolt Rasmussen 2010, 123).

Zakoni totalitarne umetnosti vzpostavijo določen stil, ki ga Golomstock imenuje »totalni realizem« in je rezultat širitve uradne estetike, ki vsiljuje antimodernistični, formalni realizem, s poudarkom na izključno propagandni vlogi. Golomstock tako navaja tri faktorje, ki v medsebojni interakciji prispevajo k končnemu produktu, totalitarni kulturi – umetniškem stilu, ki se ponosno razglša za »novo vrsto umetnosti«:

- primarna vloga ideologije;
- organizacija celotnega umetniškega življenja (preko umetniških združenj, med seboj podobnih v ciljih in strukturi, ki so vzpostavljeni, da kontrolirajo in vodijo ostale komponente v celotnem aparatu totalitarne kulture);
- boj 'na nož' s tendencami, ki odstopajo od uradnih (tako imenovani kulturni teror) (Golomstock v Günther 1990, 111–112).

Bolt Rasmussen meni, da samo dejstvo, da si umetnost nacistične Nemčije in umetnost Sovjetske zveze v nekaterih pogledih delita teme in metode, še ne more rezultirati v potrjevanju obstoja specifične oblike totalitarne umetnosti. Ni dvoma, da sta fašistični in stalinistični režim izvajala pritisk na umetnost in da se je ta sčasoma sistematično stopnjeval, obstajale so tudi pomembne razlike v načinu organizacije umetniškega sveta in izrabi umetnosti v upodabljanju veličine obravnavanih režimov (Bolt Rasmussen 2010, 125). S poudarjanjem primerljive razlike med večino umetnosti, ki je bila v 20. stoletju ustvarjena v Združenih državah Amerike in Zahodni Evropi na eni, ter umetnostjo nacistične Nemčije in Sovjetske zveze na drugi strani, nas Golomstock skuša prepričati, da lahko govorimo o totalitarni umetnosti kot umetniškem in ideološkem proizvodu. Ker v svoji obravnavi ne upošteva konteksta, okoliščin in naključnosti, nam ponuja preprosto strukturo nasprotja med demokracijo in totalitarizmom, svobodno in totalitarno umetnostjo. Tako se ni mogoče znebiti

občutka, da gre tudi pri Golomstocku za enako logiko potrjevanja »totalitarizma«, kot jo navajamo v začetku poglavja: logiko hladne vojne.

10 GLOBALNA MODERNISTIČNA KULTURA

Kot rečeno, je bil socialistični realizem na vseh področjih umetnosti prežet z elementi množične kulture in ga zato na ravni povsem formalne, estetske analize ne moremo razlikovati od tega, kar kritiki v dobi modernizma imenujejo kič. Eno prvih in tudi najjasnejših formulacij razumevanja modernizma, ki je bila tudi pozneje pogosto izpeljana iz njegove razprave, je podal Clement Greenberg v svojem znamenitem eseju *Avantgarda in kič*, objavljenem leta 1939. Greenberg razmejuje umetnost med avantgardo in kič. Avantgarda, ki jo enači z modernizmom, je »pristna umetnost« naše dobe, umetnost, ki omogoča družbeni napredek. Razvoj abstraktne in neobjektivne umetnosti in iskanje absolutnega prisilita umetnika, da ustvarja umetnost zaradi ustvarjanja umetnosti same. »Medtem ko pozornost preusmeri stran od vsebine občega izkustva, se pesnik ali umetnik obrne k mediju svoje veščine« (Greenberg, 1939 36). Temeljna zahteva modernizma je trditev, da mora biti umetniško delo le tisto, kar samo po sebi je. Zato modernistična umetnina, če kaj prikazuje, potem prikazuje svoj lastni medij (Zabel v Groys 1999, 150). »Avantgardna kultura je imitacija imitacije«, pravi Greenberg (Greenberg 1939, 37). Modernistično delo je zasnovano tako, da je jasno videti, kako in iz česa je narejeno, prav to pa je tudi njegova bistvena vsebina (Zabel v Groys 1999, 150).

Po drugi strani prav distanciranje avantgarde pa tud pojav novih, urbaniziranih množic povzročita pojav kiča. Po besedah Greenberga: »Za zapolnitev potreb novega trga je bila osnovana nova komoditeta: nadomestna kultura, kič, namenjen tistim, ki so neobčutljivi za vrednote pristne kulture, pa kljub temu lačni razvedrila, ki ga lahko zagotovi kultura takšne ali drugačne vrste« (Greenberg 1939, 39). Ker v pomanjkanju bogastva in prostega časa visoka kultura postane za množice prezahtevna, kič s svojo enostavnostjo zapolnjuje izpraznjeni kulturni prostor. Kič je v Greenbergovem primeru zastavljen široko,

saj zajema tako izdelke množične kulture kot akademsko umetnost in umetnosti totalitarnih režimov, kamor umesti tudi takratno sovjetsko umetnost.

Na fiktivnem primeru »ruskega kmeta«, ki se znajde pred Picassovo in Repinovo sliko, Greenberg tudi nazorno pokaže razliko med avantgardo in kičem: »Toda končne vrednote, ki jih kultivirani gledalec izpelje iz Picassa, so izpeljane v drugem koraku, kot rezultat refleksije ob neposrednem vtisu, ki so ga zapustile likovne vrednote. Šele tedaj vstopijo spoznavno, čudežno in privlačno. V Picassovi sliki niso navzoči neposredno in zunanje, temveč jih mora vanjo projicirati gledalec, ki je zadosti občutljiv, da se ustrezno odzove na likovne kvalitete. Sodijo k »reflektiranemu« učinku. Po drugi strani pa je pri Repinu »reflektirani« učinek že vključen v sliko in je pripravljen za gledalčev nereflektirani užitek. Kjer Picasso slika vzrok, slika Repin učinek. Repin vnaprej prebavi umetnost za gledalca in mu prihrani napor, ponudi mu bližnjico do umetnostnega ugodja, ki se izogne temu, kar je v pristni umetnosti nujno težko. Repin ali kič je sintetična umetnost« (Greenberg 1939, 44). Modernizem tako doseže refleksivni učinek in z njim užitek na višji ravni, na ravni visoke kulture, narobe pa kič obljublja takojšnjo, neposredno zadovoljitev. Ker je kič zaradi svoje sintetičnosti, zaradi neposrednega užitka, ki ga obljublja gledalcu, bližji množicam kot visoka umetnost modernizma in ker je zato primernejši za manipuliranje, so si ga kot svojo umetnost prilastili tudi totalitarni režimi: nemški nacizem, italijanski fašizem in sovjetski stalinizem (Zabel v Groys 1999, 151). V sovjetskem primeru je bila družbena razslojenost, ki je v zahodnih družbah zagotavljala obstoj visoke kulture, odpravljena in s tem je postal kič edina in uradna umetnost.

Greenberg je tako kot v eseju o avantgardi in kiču tudi pozneje poudarjal razvoj modernizma k čistosti in avtonomnosti. Pojem modernizma je postal neločljivo povezan z zgodovinskim razvojem zahodne buržoazne družbe, v kateri se je umetnost konstituirala kot avtonomno področje s povsem svojimi pravili. V konceptiji buržoazne kulture je umetnik ustvarjal svoja umetniška dela neodvisno od množic pa tudi neodvisno od trga. V tem pogledu je umetnost

postala model za svobodno izražanje (Bolt Rasmussen 2010, 122). Kultura se v tem oziru razume kot avtonomna umetniška praksa, ki po možnosti izključuje odvisnost umetnika od vseh »zunanjih« dejavnikov, kot so politična moč ali tržišče in odvisnost od vsake vsebine, ki bi se nanašala na »zunanjo«, množično dojemljivost. Tako se je klasična moderna značilno definirala s tem, da je izključevala celotno področje komercialne množične kulture, prav tako kot tiste umetnostne tradicije, ki se jih je polastila množična zavest. Ideološke diskusije v okviru moderne paradigme se osredotočajo predvsem na dosledno izključevanje vsega zunanjega, komercialnega, množičnega in politično pogojenega, da bi dosegle najvišjo možno avtonomijo in čistost notranjosti umetniškega izraza. Osrednja opozicija moderne postane opozicija »high vs. low«, opozicija med »visoko kulturo« in »množično kulturo« (Groys 2002, 200).

Vendar pa Groys navaja, da umetnosti socialističnega realizma vseeno ne moremo kar tako izvzeti iz splošne zgodovine modernizma v 20. stoletju. Gledano globalno je treba omeniti, da se je umetnostni svet v tridesetih in štiridesetih obrnil k figurativnem stilu po obdobju relativne dominancie avantgardnih trendov. Tako je mogoče podobne procese opaziti v francoskem neoklasicizmu, v slikarstvu ameriškega regionalizma, v tradicionalistični in politično angažirani angleški, ameriški in francoski prozi tistega časa, v historicistični arhitekturi, v nizozemskih in belgijskih oblikah magičnega realizma, v političnem in reklamnem plakatu, kot tudi v tistih državah, kjer so se vzpostavile razne oblike »totalitarizma« (Groys v Günther 1990, 123). Pa vendar se socialistični realizem od njih razlikuje po svojih radikalnih metodah razširjanja in po temu ustrezni enotnosti sloga, ki je prežemal vsa področja družbenega življenja.

In četudi lahko na socialistični realizem in sovjetsko kulturo v celoti gledamo kot na specifično različico globalne modernistične kulture 20. stoletja, je treba opozoriti tudi na pomembne razlike, ki socialistični realizem opredeljujejo kot modernizem posebne vrste. Seveda se prva kaže že v tem, da je imela diktatura socialističnega realizma v sovjetskih pogojih bistveno drugačen značaj

kot modernizem, ki je prevladoval v umetniških institucijah in kritiki na Zahodu. Razlika med umetnostjo socialističnega realizma in tradicionalno akademsko umetnostjo ali komercialno množično umetnostjo je po Groysovih besedah v specifični kontekstualni rabi vnaprej izdelanih umetniških postopkov in form, ki se ostro razlikujejo od »normalnega« načina delovanja. Ti umetniški postopki in forme nočejo preprosto le ugajati, dovršenosti torej ne iščejo v neposrednem odzivu na okus množic, temveč postajajo propagandno orodje za povsem moderni ideal zgodovinsko izvirne družbe, ki nima tradicionalnih prototipov. Njene vsebine ne določajo primarno estetski, temveč ideološki kriteriji, tako da ne gre za umetnino v modernem smislu, temveč za ideološko uporabni predmet. Posebnosti socialističnega realizma tako ne gre iskati na ravni formalne in estetske analize, temveč na ravni kontekstualnega dela s formo (Groys 2002, 201).

Avtonomnost modernizma preko opozicije visoko/nizko pri socialističnem realizmu nadomešča opozicija sovjetsko/nesovjetsko, meni Groys (Groys 2002, 200). Tako pojem sovjetsko velja, podobno kot visoki modernizem, za nekaj avtonomnega. Po definiciji je komunizem osvoboditev človeka izpod nadoblasti narave in tržišča, ki moč naravnih zakonov širi na družbo. Gre za prehod od opisovanja sveta k spreminjanju sveta v skladu s človekovimi »notranjimi«, avtentičnimi potrebami. Zato se sovjetska kultura osredotoča predvsem na to, da si zagotavlja avtonomijo, se prečiščuje in odstranjuje vsa tuja, zunanja mnenja in vplive. V tem se kaže tudi največja podobnost med klasičnim sovjetizmom in klasičnim modernizmom. V prečiščevanju in odstranjevanju vseh zunanjih vplivov se kaže odločilni pogoj za uresničenje avtentičnega, notranjega, umetniškega videnja. Tako je mogoče reči, da socialistični realizem nekako lebdi med temeljnimi kategorijami moderne zahodne kulture, zase v njej ne najde prostora in se zato definira kot njena totalna alternativa. »Visoka« kultura modernizma mu je previsoka, preveč elitna in individualistična, medtem ko se mu zdi, po drugi strani, »nizka«, komercialna množična kultura preveč vulgarna (Groys 2002, 202).

Za klasični modernizem je projekt udejanjen, če umetnik ustvari umetnino, ki je avtonomna glede na obstoječi družbeni kontekst. Ta avtonomija pa je za sovjetsko kulturo zgolj utvara. Sovjetski umetnik sodeluje pri kolektivnem projektu preoblikovanja sveta, zato popolna umetniška svoboda vključuje tudi popolni nadzor nad kontekstom dela. Tako je z vidika sovjetske kulture modernistični umetnik predvsem podrejen trgu in prav na tem polju poteka »ideološki« spor med sovjetizmom in modernizmom. Modernistični teoretiki po drugi strani oporekajo sovjetizmu, da s svojo argumentacijo zgolj ideološko prikriva umetnikovo odvisnost od politične oblasti. Po mnenju obeh je cilj umetnosti avtonomija, a drug drugemu očitata izdajo avtonomije: v korist tržišča ali v korist politike (Groys 2002, 203). Svoboda sovjetske umetnosti se tako pozicionira nad svobodo zahodnega trga, saj jo umetnik ustvarja za državo, ne da bi se pri tem ravnal po okusu ljudstva, pri tem pa proizvaja še novega človeka in s tem tudi novo ljudstvo.

11 MUZEJ IN IKONA

Moderni muzeji so danes na Zahodu tista institucija, ki kodificira umetnost, obenem pa ob izključevanju določa tudi polje neumetnosti. Glede na to, da dandanes ne v Sovjetski zvezi ne na Zahodu za umetnost socialističnega realizma ne moremo trditi, da je ustrezno zastopan v kontekstu muzejskih zbirk, ga s tem pozicija »zunaj muzeja« tudi že v marsičem definira. V Sovjetski zvezi je izginil »izpred oči« v procesih, ki so se odvijali po Stalinovi smrti, na Zahodu, pa sploh nikoli zares ni bil umeščen v umetniški kanon. Groys v poziciji socialističnega realizma »zunaj umetnosti« vidi še eno izmed vzporednic identifikacije z umetnostjo avantgarde, katere želja po izključenosti iz muzejskih okvirjev je bila v tistem času gonilo njenega umetniškega eksperimenta (Groys v Günther 1990, 125).

V nasprotju z Zahodom ruska zgodovina nikoli zares ni poznala moderne muzejske ustanove. Imperialnih in aristokratskih zbirk pred revolucijo ne moremo imeti za muzeje v modernem smislu besede, saj so formulirale in

predstavljale normativni, aristokratski okus, podobno kot zahodnoevropske kraljeve in zasebne zbirke v predmoderni dobi. Prav tako tradicionalna ruska ikona nikoli ni veljala za obliko umetnosti, temveč je služila predvsem kot sakralen predmet v kontekstu pravoslavnega krščanskega obredja. Nova komunistična oblast umetnostnih zbirk ni opredeljevala kot muzejskih, temveč kot izraz normativnega okusa – tokrat domnevno proletarskega, komunističnega. Stara umetnost je bila v muzejih razstavljena tako, da je izgledala kot predstopnja socialističnega realizma (Groys 2002, 102–104) .

Javno prikazana umetnost pa po drugi strani ni smela postati pasivni predmet brezinteresnega, zgolj estetskega motrenja, temveč naj bi imela aktivno, vzgojno funkcijo, utelešala naj bi vizijo prihodnje komunistične družbe in navdihovala množice pri vsakdanjem delu. Tako umetnina v obdobju komunizma zavzame mesto tradicionalne ikone, s tem ko funkcionira na dveh ravneh realnosti, svete in profane (Clark v Dobrenko in Naiman 2003, 11). V vsakem umetniškem delu se ta binarna opozicija razporeja v preprosti, neposredni ali v bolj kompleksni artikulaciji, a vendar je razločitev temeljna za stalinistično »kozmiologijo«. S tem ji omogoča, da se človeško, estetsko, filozofsko in politično spoji v en vseobsegajoči sistem (Clark v Dobrenko in Naiman 2003, 16). Morda kot najbolj nazoren prikaz »svetosti« služijo povezava med centrom moči in svetostjo: noben prostor ni bolj prežet s svetostjo kot prav središče družbe. Bližje kot je oseba središču družbe, več svetosti ji je pripisano. V umetnosti je bilo to izraženo predvsem v kultu Stalina in Lenina in drugih pomembnih partijskih voditeljev, pa tudi v portretiranju Kremlja in Moskve kot središča takratne oblasti. Golomstock navaja, da je ikonografijo Leninovih in Stalinovih podob po intenzivnosti mogoče primerjati z ikonografijo Kristusa in glavnih krščanskih svetnikov (Golomstock v Günther 1990, 117). Kmalu po Stalinovi konsolidaciji svoje oblasti v poznih dvajsetih se je začel proces preoblikovanja socialistične družbe v striktno centralizirani smeri. S tem ko se je sovjetska družba centralizirala, se je socialistična država tudi nenamerno povezala z vzorcem sakralno pogojene centralne oblasti, ki je prevečala predrevolucijski čas (Plamper v Dobrenko in Naiman 2003, 44).

Groys navaja, da se problem muzealizacije sovjetske umetnosti skriva v tem, da je bila njena izvirnost, drugačnost, heterogenost v načinu uporabe, ki v kontekstu muzejske zbirke in prezentacije izgine brez sledu. Sovjetska umetnost je pripadala ljudstvu, in četudi je bila v njihovi posesti, ni bila namenjena individualni uporabi. Opredeľjuje jo ideološka funkcija, prav tako kakor sta umetnost predmoderne dobe opredeljevali verska in reprezentacijska funkcija (Groys 2002, 103–104). Pri tem je tudi razlikovanje med visoko in nizko komercialno množično umetnostjo, ki ga danes na Zahodu kodificirajo muzeji, v stalinistični umetnosti izginilo. Gre za vizualno propagando z jasno določenim vokabularjem dovoljenih stilističnih sredstev, zato ne moremo niti stilistično niti kakovostno razlikovati med umetnostjo, ki bi se razstavila v muzeju, in množično umetnostjo, ki bi v obliki plakatov krasila javne prostore. Originalov sovjetskih mojstrov in ni bilo mogoče kupiti, le motriti v »templjih umetnosti«; priložnostnih razstavah, uradnih institucijah in javnih prostorih (Golomstock v Günther 1990, 117). Če bi jo želeli ustrezno razstaviti, bi morali rekonstruirati komunistični sistem, da bi lahko adekvatno prikazali njeno funkcijo znotraj sistema. Že pretenzija po internacionalnosti in univerzalnosti, ki se je skrivala v pojmovanju komunizma kot predstopnje globalne vladavine, se izgubi, če jo naknadno nacionaliziramo in regionaliziramo kot »umetnost vzhoda« (Groys 2002, 107).

12 POGLED NA ZAHOD: KULTURNA INDUSTRIJA

Za socialistični realizem lahko trdimo, da je bilo eno njegovih glavnih poslanstev v ritualnem potrjevanju statusa quo in ideološke nedolžnosti režima, v katerem se je udejeval (Clark v Dobrenko 2003, 7). To pa ga je zelo približalo Adornovi in Horkheimerjevi kritiki kulturne industrije na Zahodu.

V zgodnjem dvajsetem stoletju smo bili priče širjenju novih oblik množične komunikacije in nastanku razvejane zabavne industrije, katere primarni namen je ustvarjanje dobička skozi produkcijo in distribucijo kulturnih dobrin. V modernih kapitalističnih družbah naraščajoča komodifikacija preoblikuje kulturo

v odločilni medij ideološke dominacije in v ključno sredstvo za ohranjanje vladavine kapitalističnega reda. Adorno in Horkheimer ugotavljata, da je treba osvetliti procese, ki so vodili k nastanku popolnoma racionalizirane družbene totalitete, dominirane z logiko svobodnega trga (Klinger, 2012). Znotraj družbene totalitete se predhodno distinktivna področja kulture, politike in trga vedno bolj združujejo v vlogi privzdrževanja sistema kot celote. Tako na kulturo v taki družbi ne moremo več gledati kot na sopojav, pogojen neposredno iz družbene baze, temveč kot samostojno tvorbo, ki ima pomembno vlogo v ustvarjanju in vzdrževanju baze same (Klinger, 2012). To pomeni, da je predhodno relativno avtonomno področje kulture zajeto v trg, ki ga poganja, popolnoma instrumentalna logika. »Resnico, da niso nič drugega kot posel, uporabljajo kot ideologijo, s katero legitimirajo šund, ki ga namerno izdelujejo« (Adorno in Horkheimer 2002: 134). Komodifikacija kulturnih tvorb, ki so nastale kot posledica rasti monopolnega kapitalizma, sta Adorno in Horkheimer poimenovala kulturna industrija.

Ena od prednostnih nalog kulturne industrije je, da svoje občestvo utrdi v obstoječem stanju, v statusu quo. Ugotavljata, da kultura ni vedno služila tej vlogi, pomen in funkcija sta se zgodovinsko spreminjali. V svojem delu tako nasproti postavitva emancipatorno zmožnost »pristine« oz. »avtonomne« umetnosti na eni strani, ter produkte kulturne industrije na drugi (Bernstein v Adorno 1991, 7). Središčno načelo tega argumenta leži v ideji, da pod določenimi družbenimi okoliščinami umetnost lahko ponudi alternativno različico realnosti. Avtonomna umetnost ima sposobnost, da nakaže na neenakosti in iracionalnost statusa quo, s tem da predstavlja, k čemu naj človeštvo idealno stremi. Kot taka ima emancipatorni značaj (Klinger, 2012). Napredni značaj avtonomne umetnosti ne izhaja iz njene vsebine, temveč njene oblike. V nasprotju z ostalimi kulturnimi kritiki sta omenjena avtorja zagovarjala načelo, da najnaprednejša oblika umetnosti ni tista, ki vsebuje politično sporočilo, kajti to že apriori pomeni ustvarjanje znotraj obstoječega področja idej. Umetnost je avtonomna samo tedaj, ko ni podvržena določenim potrebam in ni proizvedena z drugim namenom kot s svojo nefunkcionalnostjo (Klinger, 2012).

S pojavom monopolnega kapitalizma in novih tehnologij produkcije in distribucije umetnosti se primeri, da se je končala prosta pretočnost kulturnih artefaktov, ki je označevala buržoazno umetnost preteklih obdobj. Tako produkcija in pretočnost kulturnih dobrin padeta pod monopolistični nadzor kulturne industrije. S tem se potrjuje zmagoslavje instrumentalnega razuma nad vlogo kulture (Bernstein v Adorno 1991, 5). Namesto da bi bila proizvedena za potrebe inherentne vrednosti umetnine same, v čimer je Adorno videl popolno pomanjkanje uporabne vrednosti njene nenamenskosti, umetnost postane skoraj popolnoma komodificirana. Posledično tako izgubi svojo avtonomijo in z njo svoj kritični potencial. Spodkopana je vrzel med umetnostjo in realnostjo, ki je osnova za njeno kritično (z)možnost, umetnost postane sredstvo, ki utrjuje masovno občinstvo v statusu quo (Bernstein v Adorno 1991, 14).

Vznik kulturne industrije je rezultiral v standardizaciji in racionalizaciji kulturne forme, na ta način je ta oslabela, atrofirala in uničila sposobnosti posameznika, da razmišlja in ukrepa na kritični in samosvoj način. Ali kot pravita Adorno in Horkheimer: »Kratkočasiti se pomeni strinjati se« (Adorno in Horkheimer 2002, 157) Standardizacija se pojavlja večinoma kot rezultat zmožnosti tistih z močjo kontroliranja proizvodnje kulturnih dobrin, ki koristijo pozitivistične metode v poskusi oblikovanja znanstvenih meritev za potrebe ugotavljanja okusa in pričakovanj množic in s tem povečujejo svojo dobičkonosnost. (Bernstein v Adorno 1991, 5) Skladno z razvojem kulturne industrije postaja ta postopek vedno bolj specializiran, kar vodi k pojavitvi zelo natančnega hierarhičnega modela rangiranih dobrin, ki merijo na potrošniška pričakovanja glede proizvoda samega. Po besedah Adorna in Horkheimerja: »Oskrba občinstva s hierarhijo serijskih kvalitet služi samo toliko bolj dosledni kvantifikaciji« (Adorno, in Horkheimer 2002, 136).

Standardizirana umetnost tako ni zmožna spodbujati kritične družbene refleksije. Namesto tega ustvarja standardizirane odzive. Za razliko od avtentične umetnosti ne izziva naših zaznav obstoječih družbenih norm in družbene realnosti, temveč jih zgolj utrjuje. Potrebe potrošnika so sicer

predstavljene kot take, da jim lahko zadosti kulturna industrija, po drugi strani pa so vnaprej prirejene tako, da samega sebe občuti samo še kot večnega potrošnika, kot objekt kulturne industrije (Adorno in Horkheimer 2002, 154). Gledalec je soočen z blagim in udobnim spektaklom, ki ne potrebuje globoke koncentracije, in na ta način ne izziva pristnega namena po kakršnikoli kritiki videnega, slišane ali občutenega. Z vztrajno oskrbo s šablonskimi proizvodi, ki po svoji obliki le malo odstopajo in so izrecno oblikovani z namenom, da izzovejo točno določen odziv, ki zahteva le minimalen mentalni napor, kulturna industrija ustvarja nekakšno odvisnost od produkta, s tem pa tudi ustvarja strah pred čemerkoli pristno novim in inovativnim (Klinger, 2012). Tako je že v sistemu kulturne industrije vsebovana nujnost, da se potrošnika ne izpusti iz rok in da se ga niti za trenutek ne navda s slutnjo o možnosti odpora (Adorno in Horkheimer 2002, 154). Namesto da bi oporekala našim ponavljajočim se miselnim in vedenjskim vzorcem, služi h kreptvi in utrjevanju le-teh. Prav zato Adorno in Horkheimer zavračata pojmovanje »množična kultura« v korist izrazu »kulturna industrija«, s katerim želita izpostaviti dimenzijo, s katero so kulturni proizvodi, ki jih uživamo, in potreba, s katero se vzpostavljajo, vsiljeni od zgoraj, namesto da bi spontano prihajali s strani množic.

Za razliko od avtonomne umetnosti, ki je uspela ohraniti nekaj avtonomije pred pogoltnostjo trga, je danes umetnost predvsem proizvod. Na ta način je zabrisana avtonomija, ki je omogočala umetnosti, da ohranja distanco do realnosti. Potreba, ki v prvi vrsti pogojuje nastanek umetnosti, pa je nerazločna od realnosti in v tem se zrcali »nova ideologija« kulturne industrije. S tem kulturna industrija postane sredstvo ideološke dominacije. Kulturna industrija, s tem ko malo obljublja in tudi vedno manj pojasnjuje življenje kot smiselno, širi tudi vedno bolj prazno ideologijo (Adorno in Horkheimer 2002, 159). V preteklosti je bila ideologija odvisna od definiranja družbe, kakršna v tistem trenutku ni bila, in je bila tako podvržena kritiki, dandanes pa je ideološka zato, ker upodablja realnost, kakršna je v danem trenutku (Klinger, 2012). Proizvodi kulturne industrije ne služijo izzivanju naših obstoječih normativnih predpostavk. Namesto tega nas utrjujejo v statusu quo, s tem ko ga upodablajo kot povsem

naravnega in nespornega. Gre za obliko psevdorealizma, ki preprečuje kritično analizo obstoječega družbenega in ekonomskega reda. Slika nam alternativno podobo obstoječe realnosti, namesto podobe alternativne realnosti, in hkrati umirja vse oblike družbenega nezadovoljstva (Klinger, 2012).

Adorno in Horkheimer sta verjela, da je ključna funkcija kulturne industrije v tem, da pogasi revolucionarne potenciale množic, s tem ko preko bežnega in površinskega razvedrila lajša vsakdanje tegobe življenja v kapitalizmu. »Kratkočasje spodbuja resignacijo, ki hoče v njem pozabiti nase« (Adorno in Horkheimer 2002, 154). Obenem pa tudi pomeni, da ni treba misliti na nič, pozabiti na trpljenje, tudi kadar je pokazano (Adorno in Horkheimer 2002: 157). Na ta način tudi ne zmore ponuditi pristnega zadovoljstva, le kratkoročne in brezpomenske užitke. Prava sreča prihaja pri izzivih dešifriranja kompleksnejših del in intelektualnih spodbud, ki jih le-ta zagotavlja. Kulturna industrija v nasprotju zagotavlja le šablonski in predvidljiv umik od realnosti, tak, ki ostaja znotraj obstoječih družbenih in umetniških meja.

13 SOCIALISTIČNI REALIZEM NA SLOVENSKEM

V Sloveniji lahko o umetnosti socialističnega realizma govorimo šele izključno po drugi svetovni vojni z vzpostavitvijo nove, socialistične oblasti Komunistične partije Jugoslavije. Novi oblastniki so po sovjetskem zgledu želeli umetnost uporabiti za utrditev lastne pozicije. Povojni čas je tako prinesel situacijo, ko so se s krepitvijo moči in končno prevlado Komunistične partije znotraj Osvobodilne fronte postopno izpolnjevali pogoji, v katerih je lahko nova oblast z jasnimi izdelanimi (oziroma posvojenimi) estetskimi normami posegla tudi na področje umetnosti (Pavlinec 2003, 211). Tako naj bi umetniki prevzeli naloge propagande, navduševanja, spodbujanja, motiviranja ljudstva pri obnovi domovine in izgradnji novega sveta socialistične prihodnosti. V izbiri motivov naj bi se umetnost usmerila v partizansko, vojno motiviko, okrutno obdobje poskusa uničenja slovenskega naroda, na koncu katerega pa se čuti svetla luč prihodnosti (Pavlinec 2004, 223). Poleg slavošpeva herojskemu boju v času

vojne, je posebno mesto upodabljanje obnove domovine in izgrajevanje novega, pravičnejšega sveta. V tem duhu so bili spodbujani prikazi mladinskih delovnih brigad, udarništva, izgradnje cest, železnic, tovarn in dela v njih, podeželje z novimi delovnimi stroji itd. Z obrazov vseh delavcev naj se čuti entuziazem, evforija in predvsem brezmejni optimizem, ki jih povezuje v neskončne kolone graditeljev prihodnosti na podobah sprevodov in parad, ko korakajo z rdečimi zastavami in kažejo socialistično preobrazbo slovenske družbe (Pavlinec 2004, 223).

Umetniki po drugi svetovni vojni so se pod novo, pravičnejšo ljudsko oblastjo znašli v času, ko so lahko bolj svobodno zadihali in ustvarjali. Nova oblast oblast je »krasni novi svet« socializma skušala prikazovati kot novo zlato dobo, zlasti primerjalno s situacijo v kraljevini Jugoslaviji (Pavlinec 2004, 232). V skladu s prepričanjem, da se mora izoblikovati drugačen, sodoben umetnik, in procesom »vračanja slovenskega umetnika v novo življenje in družbo«, je oblast po sovjetskem vzoru pošiljala ustvarjalce med delovno ljudstvo. Od umetnika se je pričakovalo, da postane tudi »družbeni delavec«, poleg izražanja preko svoje umetnosti se je moral dokazati tudi z javnim delovanjem in izražanjem svojega političnega mnenja. Vsekakor je bil to čas, ki je s strani kulturne politike tedanje oblasti z različnimi elementi omejevanja ustvarjanja predstavljal težnjo po celostnem in totalnem obvladovanju kulturne in umetniške sfere.

Slogovno naj bi umetnost ostajala zvesta realizmu, kar na slovenskem umetniškem prizorišču ni pomenilo večjega preloma, saj se je predvojno umetniško ustvarjanje večidel že samo gibalo v oblikovnih okvirih realizma. Na drugi strani oblast slogovno z zahtevo po zdravem realizmu ni postavljala pred umetnike nesprejemljivih zahtev, saj za razliko od sovjetske oblasti ni pričakovala preživetega modificiranega akademskega realizma, temveč se je očitno zadovoljila z že pred vojno vodilnim realizmom (Pavlinec 2004, 249). Tako v slovenskem primeru nikakor ne moremo govoriti o kakšnem iztrganju umetnikov iz njihove lastne govorice oziroma podrejanja režimu, temveč, kot

navaja Pavlinec, je novi zapovedani realistični stil umetnikom pravzaprav na nek način celo odgovarjal (Pavlinec 2004, 224). Slovenski socialistični realizem se je torej naslonil na tradicionalnega, bistveno novih formalnih elementov pa tako rekoč ni prinesel, saj je dopuščal različne realizme, dokler je vsebinsko odgovarjal zastavljenim normam. Tako je večina del tega časa normativna navodila oblasti deloma upoštevala le pri motiviki, pa še tu je šlo večinoma za temo vojne in obnove uničene domovine, ki je bila ob vojni izkušnji umetnikov, mnogih neposredno udeleženih v NOB, že imanentno prisotna.

Socialistični realizem na Slovenskem se ni izpel čez noč. Informbirojevska kriza in zaostrovanje odnosov s Sovjetsko zvezo konec štiridesetih let je prineslo dokončen obrat Jugoslavije proti Zahodu. Vsled zunanjepolitičnega oddaljevanja Jugoslavije od vzhodnega totalitarnega tabora in želeno približevanje Zahodu narekuje oblasti omiljevanje totalitarnega nadzora oziroma opustitev ideoloških predpisov in dopuščanje umetniške svobode (Pavlinec 2003, 217).

Socialistični realizem na Slovenskem je seveda nastopil v drugačni, manj skrajni obliki kot tisti v Sovjetski zvezi, a ga vseeno ni možno zanikati. Četudi so bili odzivi umetnikov na normo socialističnega realizma različni, so se malodane vsi vsaj za nekaj časa prilagodili pričakovanjem oblasti (Pavlinec 2004, 248). Pa vendar smo bili podobno kot na primeru Sovjetske zveze tudi pri nas s strani estetskega zgodovinopisja priče očitnemu izogibanju te tematike. In četudi je v Sloveniji in nekdanji Jugoslaviji dejansko zaznamoval le relativno kratko razdobje prvih povojnih let in torej ne bi smel predstavljati prehudega zalogaja za raziskovalce, se mu večina piscev, ki na kakršenkoli način trči ob zid socrealistične normativne estetike, s tipičnimi floskulami o neumetniškem značaju in plehkemu patosu čimbolj na široko izogne (Pavlinec 2003, 198).

14 ZAKLJUČEK

Marksistični nauk o vrhnji stavbi navaja, da se ta lahko spremeni le takrat, ko se spremeni družbena baza, kar pomeni, da se spremeni organizacijski tip družbe, v kateri misleči živi. Človek, njegovo mišljenje in njegov celotni »notranji svet« so bili za marksista – boljševika le del materije, ki je čakala na to, da jo bo kdo uredil. Prav iz te podmene je izhajala želja po celostnem in totalnem obvladovanju vseh družbenih sfer, kamor je bila neizogibno umeščena tudi kultura. Z današnjega stališča je težko razumeti, v kolikšni meri je sovjetski umetniški svet prevevala pristna »romantična« zagledanost v veliko prihodnost. Sila, ki je v Rusiji na oblast prišla z oktobrsko revolucijo, je obljubljala pravičnejši, ekonomsko varnejši in predvsem lepši svet. Obdobja nereda in kaosa prejšnjih časov naj bi zamenjalo harmonično, umetniško organizirano življenje. Sprva si je ta cilj zadala in ga skušala doseči avantgarda v dvajsetih letih. Razvijala se je v slogu zahodnoevropskih modernističnih tokov z začetka stoletja in je bila v mnogih pogledih celo bolj revolucionarna kot boljševiški režim. Pa vendar se je zamisel, da bi sovjetsko kulturo zgradili na proletarskih temeljih, na koncu izkazala za neizvedljivo, čeprav je bila edino ta zamisel o kulturi v svojem bistvu zares »sovjetska«. Temeljna sovjetska ideologija, podprta z »eshatološkimi« smotri, h katerim je možno napredovati prek »graditev«, se je dejansko potrjevala le skozi učinke teh graditev. Kadar so bili ti drugačni od zastavljenih ciljev in temeljnih načel, kar je bilo še posebej očitno v obdobju relativnega kulturnega pluralizma dvajsetih, je bilo treba nastalo vrzel zakriti z ideološko nadomestitvijo. Prav ta pozicija je socialističnemu realizmu omogočila, da je prestopil historični okvir avantgarde, in odpravila opozicijo med umetniškim in neumetniškim, tradicionalnim in novim, konstruktivnim in vsakdanjim. Tako danes s pridržki za pravo sovjetsko umetnost označujemo socialistični realizem.

Sovjetski element, preden je do konca izparel in pustil za seboj le morečo težo ideologije, k umetnosti morda res ni prispeval prav veliko. Na nek način lahko potrdimo, da je bila stalinistična umetnost predvsem nosilec edukativnih nalog.

Njen največji cilj in namen je bil, da državljanom pokaže, kako je življenje po revoluciji in zavljo revolucije postalo boljše in lepše. Pokazati je bilo treba, da je komunistični režim v Sovjetski zvezi uspešen in prodoren: delavci, mladina, šolarji, industrijski uspeh, letala, traktorji, cvetje, pridelki – vsi zadovoljni, zdravi in močni. Prav zlahka mu očitamo konservatizem, arhaičnost, eklekticizem, zavezanost preteklosti, pomanjkanje raziskovalnega in inovativnega duha. Vse to ga nekako oddaljuje od naših predstav o umetniškem duhu v 20. stoletju. Vendar je treba poudariti, da socialistični realizem samega sebe nikoli ni razumel za regresivnega, še manj za eklektičnega. Sedanjost je razumel kot najvišjo točko zgodovine, prihodnost pa za utelešenje prizadevanj v sedanosti. In prav ta teleološka percepcija je bila tudi vodilo za instrumentalizacijo umetniških metod preteklosti. Prav zaradi njegovega regresivnega značaja, prežetega z ideološko determiniranostjo, danes izgleda, kot da imamo opravka s fenomenom, ki v celoti izstopa iz celotnega historičnega procesa umetnosti. Zato se lahko zgodi, da se obenem tudi spregleda ne tako očitna vzporednost s sočasnimi kulturnimi razvojem v drugih državah. Pa vendar vse primerjave, tako zgodovinske, formalne in vsebinske, pokažejo, da je socialistični realizem Stalinove dobe povsem izviren umetniški trend s povsem specifičnimi stilističnimi potezami, ki jih ne moremo kar tako preprosto primerjati z ostalimi umetniškimi načeli in zgodovinsko umetniškimi oblikami. Socialistični realizem je bil več kot samo stil v smislu njegove vizualne reprezentacijske funkcije, najbolj značilne poteze so bile pravzaprav tiste neformalne. Obenem pa mu tudi ne moremo in ne smemo spregledati njegovega velikanskega in daljnosežnega vpliva na kulturo 20. stoletja. Ne samo, da podobne estetske podmene najdemo v umetnosti tretjega rajha in fašistične Italije, celoten vzhodni blok, zlasti Nemška demokratična republika, Bolgarija, Poljska in Madžarska so bili prežeti s kulturnimi idejami, izpeljanimi neposredno iz socialističnega realizma. Ne nazadnje je v obdobju po drugi svetovni vojni odločilno zaznamoval tudi Slovensko in takratno Jugoslovansko kulturno politiko.

Na Stalinov socializem morda danes res ne moremo gledati kot na vrhunec revolucionarne utopije, prej ga lahko označimo kot distopijo, temelječo na

grozljivem režimu moči in sile, osebnega povečevanja, militarizma ter industrializacije, v katerem je kultura prevzela povsem instrumentalno vlogo. Kar je oblast uspela uničiti oziroma zadušiti, je danes morda celo bolj nazorno od doseženega. Tako lahko za sovjetski režim, podobno kot za umetnost ostalih totalitarnih režimov, potrdimo, da so bili bolj uspešni pri zatiranju nezaželenih umetnikov in uničevanju nezaželenih del kot pri iskanju dobre in uporabne umetnosti, ki bi izražala njihova prizadevanja. Pa vendar se moramo v obravnavi sovjetske umetnosti v okvirih širše historično politične slike sovjetske države vprašati, v kolikšni meri je logika sveta, kot ga je v času hladne vojne propagiral zahodni svet, prisotna tudi v današnji obravnavi naše tematike. S stališča revizionističnih zahodnih zgodovinarjev sta bila komunizem in revolucionarna tradicija vztrajno demonizirana in ožigosana s »totalitarno« oznako. Sovjetska zveza je postala sinonim za grobo zatiranje osnovnih konceptov svobode na krilih marksistične ideologije. Med razpravami v času hladne vojne je postala tudi ideja avtonomije umetnosti izpod politične oblasti vpeta v politično vojno med Vzhodom in Zahodom. Pojem svobodne moderne umetnosti je svoj ekvivalent našel v svobodi, ki je označevala liberalni demokratični zahodni svet. Kulturni ideologiji Zahoda je uspelo razviti poenostavljene pojme, ki jih imamo še danes za naravni in samoumevni okvir razumevanja umetnosti 20. stoletja. Zahodno stran tako opredeljujejo demokracija, kapitalizem, individualizem ter apolitični, elitni modernizem, drugo stran pa totalitarizem, komunizem, množičnost ter ideološki, populistični socialistični realizem. S tega stališča, stališča zakoreninjenosti logike hladne vojne, je vsakršna koncepcija moderne umetnosti seveda avtomatično nasprotujoča umetnostni produkciji »totalitarne« Sovjetske zveze. Prav v luči tega dejstva danes pojem »totalitarizem«, kot navaja tudi Žižek, deluje v smeri, kjer je vsaka namera v prizadevanju pri angažiranju h kritiki obstoječega reda avtomatično že označena kot »totalitarna«, sumljiva in nevarna in nas tako sili k opustitvi kakršnegakoli resnega radikalnega angažmaja.

LITERATURA

- 1 Adorno, Theodor W. 1991. *The Culture Industry: Selected essays on mass culture*. London, New York: Routledge.
- 2 Althusser, Louis. 1980. *Ideologija in estetski učinek*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- 3 Benjamin, Walter. 1998. *Izbrani spisi*. Ljubljana: Studia Humanitatis.
- 4 Bisztray, George. 1978. *Marxist models of literary realism*. New York: Columbia University Press.
- 5 Centrih, Lev. 2011. *Marksistična formacija: Zgodovina ideoloških aparatov komunističnega gibanja 20. Stoletja*. Ljubljana: *cf.
- 6 Clark, Toby. 1997. *Art and propaganda in the twentieth century: The political image in the age of mass culture*. London: Calmann and King.
- 7 Cullerne Bown, Mathew. 1991. *Art under Stalin*. Oxford: Phaidon Press.
- 8 Dawn, Ades in Tim Benton. 1995. *Art and power: Europe under the dictators: 1930-45*. London: Thames and Hudson.
- 9 Dobrenko, Evgeny in Eric Naiman. 2003. *The landscape of Stalinism: The art and ideology of Soviet space*. Washington: University of Washington Press.
- 10 Erjavec, Aleš. 1988. *Ideologija in umetnost modernizma*. Ljubljana: Partizanska knjiga.
- 11 Ermolaev, Herman. 1977. *Soviet literary theories 1917-1934: the genesis of Socialist realism*. New York: Octagon Books.
- 12 Figes, Orlando. 2008. *Natašin Ples: Kulturna Zgodovina Rusije*. Ljubljana: Studia humanitatis.
- 13 Greenberg, Cleement. 1939. *Avant-garde and kitch*. New York: Partisan Review.
- 14 Groys, Boris. 1999. *Celostna umetnina Stalin*. Ljubljana: *cf.
- 15 --- 2002. *Teorija sodobne umetnosti*. Ljubljana: Študentska založba.
- 16 Günther, Hans. 1990. *The culture of the Stalin period*. London: Macmillan.

- 17 Horkheimer, Max in Theodor Adorno. 2002. *Dialektika razsvetljenstva*. Ljubljana: Studia Humanitatis.
- 18 Kalinjin, Mihail. 1946. *Socijalistički realizam i zadaci sovjetske umjetnosti*. Sarajevo: Izvršni odbor N. F.
- 19 Klinger, Max. 2012. *Adorno and Horkheimer's quite interesting and staggeringly pretentious views on Art*. Dostopno prek: <https://themaxklinger.wordpress.com> (15. avgust 2016).
- 20 Lefort, Claude. 1999. *Prigode demokracije: izbrani spisi Clauda Leforta*. Ljubljana: Liberalna akademija.
- 21 Leniashin, Vladimir. 1986. *The Soviet Character: Paintings by Soviet Artists 1960s-1980*. Leningrad: Aurora Art Publishers.
- 22 Lenin, Vladimir Ilich. 1965. *Party Organisation and Party Literature in Lenin Collected Works*. Moscow: Progress Publishers.
- 23 --- 1972. *O Kulturi in umetnosti*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- 24 Morawski, Stefan. 1997. *Lenin as a Literary Theorist v Twentieth-Century Literary Criticism*. Ed. Scot Peacock, 67. Detroit: Gale Research.
- 25 Pavlinec, Donovan. 2008. *Slovenski inženirji človeških duš. Monumentalne stenske poslikave socialističnega realizma*. Ljubljana: Zbornik za umetnostno zgodovino, letnik 44.
- 26 --- 2004. *Značaj slovenskega slikarstva obdobja socialističnega realizma*. Ljubljana: Zbornik za umetnostno zgodovino, letnik 40.
- 27 --- 2003. *Slikarstvo socialističnega realizma na Slovenskem: Kritični pogled na problem njegove časovne razmejitev*. Ljubljana: Zbornik za umetnostno zgodovino, letnik 39.
- 28 Pejović, Danilo. 1972. *Nova filozofija umjetnosti*. Zagreb: Nakladni zavod MH.
- 29 Rasmussen, Mikkel Bolt. 2010. *Totalitarian Art and Modernity*. Aarhus: Aarhus University Press.
- 30 Sadoul, Georges. 1960. *Zgodovina filma*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- 31 Tajge, Karel. 1977. *Vašar umetnosti*. Beograd: Mala edicija ideja.
- 32 Volkov, Salomon. 2002. *Spomini Dmitrija Šostakoviča*. Ljubljana: Nova Revija.

33 Žižek, Slavoj. 2002. *Did Somebody Say Totalitarianism?* London: Verso.