

*Donovan Pavlinec, Leše*  
**ZNAČAJ SLOVENSKEGA SLIKARSTVA  
 OBDOBJA SOCIALISTIČNEGA  
 REALIZMA**

Leta 1934 je bila na prvem zveznem kongresu sovjetskih pisateljev razglašena doktrina socialističnega realizma kot edina priznana in za vse enotna oziroma obvezujoča ustvarjalna metoda v Sovjetski zvezi, s čimer je bilo dokončno zaključeno vse od revolucije trajajoče obdobje slogovnega pluralizma v Sovjetski zvezi. Definicijo doktrine so zapisali v statut zveze: »Socialistični realizem, poglobljena metoda sovjetske umetniške literature in literarne kritike, terja od umetnika resnično, zgodovinsko konkretno upodabljanje stvarnosti v njenem revolucionarnem razvoju. Resničnost in zgodovinska konkretnost umetniške upodobitve stvarnosti morata biti povezani z idejnim preoblikovanjem in vzgojo delavcev v duhu socializma.«<sup>1</sup> Definicija v zadnjem stavku kaže na bistveno značilnost socialističnega realizma, namreč njegovo nemimetičnost v smislu posnemanja umetnikove realnosti – umetnik mora predstavljati svet ne takšen, kakršen je, marveč takšnega, kakršen bi moral biti, da lahko prispeva k vzgoji ljudstva. Prikazovati mora novo, heroično, skonstruirano realnost paralelno z dejansko stvarnostjo, sanjski svet, kakršnega želi ustvariti partija – zato je za soci-

<sup>1</sup> *Prvi zvezni kongres sovjetskih pisateljev*, stenografsko poročilo, Moskva 1934, p. 716. – povzeto po Andrej SINJAVSKI, Kaj je socialistični realizem, *Nova revija*, XIII/147–148, 1994, p. 136. Najpomembnejša novejša literatura o socialističnem realizmu obsega več katalogov in študij, zbranih v zvezi z razstavami: *Agitation zum Glück. Sowjetische Kunst der Stalinzeit* (ed. Hubertus Gassner), Bremen 1994; *Kunst und Diktatur. Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922–1956* (ed. Jan Tabor), Baden 1994; *Art and Power. Europe under the dictators 1930–45* (London, Hayward gallery, 26. 10. 1995 – 21. 1. 1996), London 1996; Matthew Cullerne BOWN, *Socialist realist painting*, London 1998; *Traumfabrik Kommunismus. Die Visuelle Kultur der Stalinzeit* (Frankfurt, Schirn Kunsthalle, edd. Boris Groys – Max Hollein, 24. 9. 2003 – 04. 1. 2004), Frankfurt 2003. Eden najvplivnejših teoretičnih tekstov oz. analiz stalinistične umetnosti pa še naprej ostaja Groysova študija: Boris Groys, *Celostna umetnina Stalin. Razcepljena kultura v Sovjetski zvezi*, Ljubljana 1999.

## R A Z P R A V E

alistični realizem značilna nekakšna kvazimimetičnost, katere inspiracija je »romantična« zagledanost v veliko bodočnost. Ali povedano drugače: umetnost je postavljena v predstavne okvirje partije in mora ljudem zatiskati oči pred realnostjo, zavajati in tako lagati. Totalitarna oblast želi umetnost izkoristiti za vzgojno propagando ali, kot beremo v definiciji, za idejno preoblikovanje in vzgojo delavcev v duhu socializma. Umetnost je z olepšanim besednjakom tista, ki podrejena višjemu poslanstvu in partiji pomaga graditi socializem, je sredstvo spoznavanja resničnosti, uči in vzgaja v novem duhu, ljudstvo motivira in vodi proti končnemu cilju, komunizmu – zaradi vsega tega so umetnike čestokrat imenovali inženirje človeške duše.

Iz definicije se jasno začuti, da najpomembnejša karakteristika umetnosti socialističnega realizma oziroma njeno bistvo, ne glede na to ali gre za literaturo, likovno umetnost ali katero drugo umetnostno zvrst, ni v formalnem kanonu, realizmu, marveč je določeno z vsebinsko, idejno zamejitvijo. Razmerje med formo in vsebino je povsem na strani slednje: vsebina je tista, ki prvenstveno odreja denimo neki sliki mesto med socrealističnimi izdelki, formalne karakteristike, izraz pa je v socialističnem realizmu primarno manj ali celo nepomemben. To je nenazadnje očitno že s tem, ko prvotno na zveznem kongresu pisateljev zgolj za literaturo predpisano formulo ustvarjanja kasneje, ne oziraje se na specifičnosti posameznih umetnostnih zvrsti, prenesejo tudi na druga umetnostna področja v nespremenjeni obliki.

Realizem torej sploh ni nujno potrebna karakteristika socialistične umetnosti, pomemben je šele sekundarno, zaradi vsebine, oziroma ker imajo različni formalni prijemi različne zmožnosti izražanja kompleksnosti vsebin. Denimo Malevičev suprematizem ne more prikazati delovnega zanosa, entuziazma delavcev in končnih uspehov prve Stalinove petletke tako dobro kot to zmore ustrezen realistični idiom. Teoretično bi bila lahko sleherna slogovna usmeritev izbrana za uradno – toda prevlada odločitev za realistični jezik ter za socialistični realizem in ne denimo socialistični futurizem ali konstruktivizem. Ljudje so se tudi mnogo bolj pozitivno odzivali na tople barve, novo odkrita čustva in človeškost v motivih, harmoničnost, kot pa so se mogli poprej na shematizem in hladnost pozno konstruktivističnih figuralnih kompozicij s podobami nove družbe bodočnosti – socialistični realizem je recepcij-

sko hitreje in lažje dostopen širokim množicam proletariata, modernistični formalizem pa ni. Sovjetska odločitev je bila torej pogojena s specifično namembnostjo, ki jo je oblast imela z umetnostjo, obenem pa je akademski realizem najboljše ustrezal tudi konzervativnemu okusu partijskih voditeljev.

Kaj povsem konkretno pomeni ta (tu zgolj skopo) orisani sovjetski model socialističnega realizma za slovensko povojno umetnostno situacijo? Novi oblastniki so po sovjetskem modelu želeli umetnost uporabiti za utrditev lastne pozicije – umetniki naj bi prevzeli naloge propagande, navduševanja, spodbujanja, motiviranja ljudstva pri obnovi domovine in izgradnji novega boljšega sveta socialistične prihodnosti. Motivno naj bi umetnost obsegala partizansko oziroma vojno motiviko, torej temačno, okrutno obdobje poskusa uničenja slovenskega naroda, na koncu katerega pa se čuti svetla luč prihodnosti. K prikazu čudovite sodobnosti povojne obnove naj bi sodile mladinske delovne akcije z ekstatičnimi podobami delovnega zanosa, udarništva, izgradnjo cest, železnic, tovarn in delom v njih, dela na podeželju z novimi pridobitvami, kot so delovni stroji. Z obrazov vseh delavcev naj se čuti entuziazem, evforija in predvsem brezmejni optimizem, ki jih povezuje v neskončne kolone graditeljev prihodnosti na podobah sprevedov in parad, ko korakajo z rdečimi zastavami in kažejo socialistično preobrazbo slovenske družbe. Na drugi strani pa naj bi umetnost slogovno ostajala zvesta realističnemu idiomu, saj je le tako dovolj široko dostopna, da lahko nagovori ljudi in jih vzpodbuja.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Vse te zahteve bi zaman iskali v kakšnem uradnem dekretu denimo tedanjega ministrstva za prosveto ali ukazu partije umetnikom, kako naj slikajo: komunistična oblast pred umetnike svojih zahtev ni postavila direktno, javno. Socialistični realizem kot umetnostna metoda (po sovjetski definiciji) ali slog nikoli ni bil uradno razjasnjen oziroma nikoli ni bil definiran njegov pomen, karakteristike. Umetniki so navodila za ustvarjanje prejeli indirektno preko govorov politikov, iz katerih je bilo potrebno med vrsticami razbrati, kako slikati in kaj slikati. Smernice v razvoju umetnosti so ob posameznih razstavah postavljali kritiki z ostrimi diskusijami in napadi po časopisih, ki so najpomembnejše kretnice v notranjem razvoju obdobja, saj se ob njih postopno razvija, definira jugoslovanski/slovenski socialistični realizem, oplajen z vedno več prevodi sovjetskih umetnostnih teoretikov. Nadaljnji vir usmerjanja umetnikov so bile javne diskusije o pomenu in vlogi umetnosti v socialistični družbi. Običajna praksa so postali sestanki na samih razstavah, na katerih so javno kritizi-

## R A Z P R A V E

Realistični likovni jezik socrealizma je bil pogosto prikazan kot pravo nasilje nad svobodo umetnikov, dasi sam realizem na slovenskem likovnem prizorišču ni mogel pomeniti nikakršnega preloma, saj se je predvojno umetniško ustvarjanje v okviru zmerne modernizma večidel samo gibalo v oblikovnih okvirih realizma, ki ga je France Stelè poimenoval barvni ali tudi poetični realizem.<sup>3</sup> Narekovana umetnost oz. želeni realistični idiom tako po vojni ni pomenil iztrganja umetnikov iz njihove lastne likovne govorice oziroma podrejanja režimu, marveč je novi zapovedani realistični stil umetnikom pravzaprav na nek način celo odgovaljal. Slikarji so le nekoliko prilagodili svoje predvojno figurativno realistično slikarstvo barvnega realizma z novimi vsebinskimi poudarki in pretirano vznesenostjo, patosom in patetiko. Dejansko med socialistično normativno estetiko oziroma pravilneje med slikami, ki so v zgodnjih povojnih letih nastajale in jih danes glede na sovjetsko uradno umetnost neupravičeno imenujemo socialistični realizem, in likovno problematiko barvnega realizma ni večjih nasprotij. »Slovenski socialistični realizem« se je torej naslonil na tradicionalni realizem, bistveno novih formalnih elementov pa tako rekoč ni prinesel, saj je dopuščal različne realizme, dokler je odgovaljala vsebina, ki pa je ob natančnejši analizi tudi sama problematična.

Pregled del, nastalih v času socialističnega realizma, namreč kaže precejšnja razhajanja glede na zahtevane ali vsaj pričakovane karakteristike, ki naj jih izraža sodobna umetnost socialistične družbe. Likovno segajo dela zelo široko znotraj ohlapnega polja realističnega jezika, na drugi strani pa bi v vsebinskem smislu srečali povsem nasprotna si dela, večji del slik pa s svojo intimistično ali splošno humanistično tematiko zahtevo po herojski, angažirani vsebini in partijnosti umetnosti daleč presega. Seveda je velik del tedaj nastajajoče umetnosti imel »netrajnostni« efemerni značaj – ni šlo za slikarska dela, ki so namenjena galerijam, marveč za orjaška plakatna dela, ki so likovno in vsebinsko dopolnjevala parade in slavnosti povojnih let. Ta del produk-

rali oziroma hvalili uspešna dela, odstranjevanje neprimernih slik z razstav, pa tudi ogrožanje preživetja nezaželenih umetnikov – v Sloveniji je vsaj en takšen primer, to je tragična usoda Franceta Kralja v povojnem obdobju. Daleč najbolj običajna oblika vplivanja na umetnike pa je bilo preko umetniških društev kot družbeno političnih organizacij.

<sup>3</sup> France STELÈ, *Slovenski slikarji*, Ljubljana 1949, pp. 122 ss.

cije, najbližji zahtevam po motivacijskem duhu, je izgubljen, toda to tudi večinoma niso bila dela velike umetnostne vrednosti, marveč skrajno ideološki pol tedanjega ustvarjanja, medtem ko »pravo« slikarstvo kaže odmik od pričakovanih poudarkov in zahtev dogmatične estetike.

Zelo dobro lahko temeljno karakteristiko slikarstva, ki so ga površno označevali za socialistični realizem, prikažemo ob delih ene osrednjih osebnosti povojne slovenske likovne ustvarjalnosti, Franceta Miheliča. Mihelič je bil za oblast nadvse sprejemljiv umetnik, ki je že pred vojno s svojim opusom socialnokritičnih del opozarjal na nevzdržen položaj predvsem umetnika v tedanji družbi, drugo svetovno vojno prebil kot partizan in bil končno vsled svoje pravilne usmerjenosti (in seveda umetniške kvalitete, širine) nagrajen: novembra 1945 je postal redni profesor na pravkar ustanovljeni Akademiji. Da Mihelič spada med umetnike, ki jih oblast ne le ceni, marveč jim tudi zaupa, kaže dejstvo, da je smel konec leta 1949 kot štipendist zvezne vlade odpotovati v Pariz, kjer je v »pokvarjenem zahodnem svetu« risal krokijske profile gostov v pariških kavarnah. Leta 1951 je postal prvič tudi rektor Akademije upodabljaljivih umetnosti. Po teh biografskih podatkih bi seveda pričakovali, da umetnik s svojim ustvarjanjem idealno odgovarja zahtevam dirigirane umetnosti, a pregled njegovih risb, grafik in slik iz tega časa pokaže odklon ali celo nasprotje napram pričakovanim paradigmam.

Na prvi pogled se zdi, da se je Mihelič socialističnemu realizmu še najbolj približal s svojima monumentalnima slikama *Brigada (Kolona)* iz leta 1948 in *Partizansko taborišče* iz leta 1949,<sup>4</sup> toda govorimo lahko le o približevanju normam, nikakor pa o izpolnjevanju oziroma doseganju le-teh. Formalno sicer obe sliki pripadata realizmu, dasi sta daleč od idealiziranega akademskega realizma, ki je sicer ruskemu socrealizmu najbližji, vsebinsko pa sta problematični in to je bistveno.

*Partizansko taborišče* (sl. 1) po osnovni motiviki, to je prizoru iz NOB, povsem zadosti zahtevam časa, toda Mihelič gledalcu ne prikazuje pogumne borbe partizanov ali vsaj počivajočih, a še vedno s pogledom v svetlo prihodnost jutra zazrtih mož – namesto dogmatičnega vsesplošnega optimizma, zanosa, akcije nam predstavlja izmučene borce, ki jim ogenj, okrog katerega se grejejo, osvetljuje nekolikanj

<sup>4</sup> Lojze Gostiša, *France Mihelič v svetu demonov 1945–1998*, Ljubljana 1999, pp. 94–95, cat. 30–31.

R A Z P R A V E



1. France Mihelič: *Partizansko taborišče*, 1949, olje/platno, 116 × 146 cm, zasebna last



2. France Mihelič: *Brigada (Kolona)*, 1948, olje/platno, 116 × 90 cm, Narodna galerija, Ljubljana



3. France Mihelič: *Konec vojne I*, 1945, oglje, kreda, gvaš, svinčnik, 50 × 35 cm, zasebna last



4. France Mihelič: *Konec vojne II*, 1945, oglje/kreda/gvaš, 48,3 × 32,9 cm, zasebna last



5. Branko Zinauer: *Partizanska konjenika*, 1949, olje/lesonit, 65 × 81 cm, Poslovna skupnost TAM, Maribor.

## R A Z P R A V E

žalobne, zamišljene obraze. Namesto epopeje partizanskega boja kon-templativna podoba, katere otožnost je po svojem osnovnem značaju najbližja intimističnim, tesnobnim spominjanjem na vojne dni denimo v poeziji Ivana Minattija – zlasti njegova pesem *Okrog peči* (zbirka *S poti*, 1947) se zdi, kot da bi bila literarna predloga Miheličeve slike – vsekakor pa se ujemata v vzdušju:

*Prešli poletje smo, spet gremo v zimo.  
Skoz špranje v steni veter sneg zanaša,  
žerjavica cvrče počasi ugaša.  
Zamišljeno okrog peči sedimo.*

*V nas se je razplamtelo domotožje,  
kot plamen, ko so olja mu dolili.  
Pa nas je sram, da bi srce razkrili,  
še trje stiskamo v rokah orožje.*

*Počasi, neopazno gremo vase  
in mislimo na starše, sestre, brate,  
vse tiste, ki brezdomci so kot mi.*

*Pa vemo, da nekje za nas dom rase,  
da bomo šli veseli vanj – ko v svate –  
izobčeni preroki novih dni.*

Slika, ki jo imenuje kar »*Slika razcapancev*«, naj bi s svojo vsebino – kot navaja v svojih spominih Igor Torkar – med drugim hudo razburila prvega komandanta slovenske partizanske vojske, Franca Leskovška-Luko: »Moji partizani že niso stali in čepeli ob tabornih ognjih ogrnjeni z nekakšnimi cunjastimi, zaflikanimi koci in pokriti z zmečkanimi kapami in beraškimi klobuki.«<sup>5</sup>

Tudi za sliko *Brigada (Kolona)* (sl. 2), za katero je Mihelič leta 1949 prejel celo Prešernovo nagrado, je problematična oznaka soci-alističnega realizma, kajti pri partizanski koloni ni čutiti optimizma, ni vere v zmago nad zlom nacizma. Če je korakajoča kolona partizanov, mladincev, delavcev ali ljudstva sicer eden velikih toposov socialističnega realizma (in hkrati tudi drugih umetnosti totalitarnih režimov), kot nosilec optimizma in brezpogojne vere, pa taisti motiv pri Miheliču dobi

<sup>5</sup> Igor TORKAR, *Deseti bratje*, Celovec – Ljubljana – Dunaj 1993, p. 191.



ravno nasprotno konotacijo. Tu ni čutiti svetle, pravičnejše prihodnosti, proti kateri bi korakali ponosno vzravnani borci – partizani se sklonjeni pod bremenom, ki ga prenašajo na ramenih ali v mislih, utrujeno pomikajo skozi požgano vas, ki se zdi, da odseva njihovo skrušenost, proti novim preizkušnjam počasi, kakor bi šlo za pogrebni sprevod. Takšne »napake« je opazil že jedki zagovornik socialističnega realizma, slikar Dore Klemenčič-Maj, ki se v zvezi z Miheličevim opusom sprašuje: »Ali so večne ruševine in gnile bajte F. Miheliča edina značilnost za našo herojsko borbo in današnjo monumentalno izgradnjo? One dajejo dojem tragedije, kar pa ni naša borba nikdar bila.«<sup>6</sup>

Tovrstni pesimistični ali, kot poprej, otožni toni v likovni umetnosti ali literaturi so popolnoma nasprotni zahtevanemu udarništvu: namesto poudarjene kolektivnosti osebna, intimna občutja, patos in akcija pa nadomesti utrujenost, tesnoba, refleksija in celo prepovedani dvom, ki tovrstno ustvarjanje odmika od angažiranega črno-belega slikanja in se premika proti splošni humanistični obsodbi vojne in nasilja. Tako Mihelič v dveh risbah *Konec vojne I, II* (sl. 3, 4) iz leta 1945<sup>7</sup> ni upodobil zmagoslavja ob zmagi nad nacističnimi zločinci, niso ga zanimale parade, slovesna korakanja in evforija osvoboditeljev. Prikazal je partizanski gozd, v katerega se je naselila tišina, in razvaline kmečkega ognjišča z okostji: »Krajina izdihava razpoložensko bedo, ničevost vsega bivajočega – v čisto slikarsko vizijo uprispodblijeno spoznanje o tragični nesmiselnosti sleherne vojne.«<sup>8</sup>

Kot primerjavo, ki naj potrdi analizo Miheličevih slik, navajamo v istem letu kot *Partizansko taborišče* nastalo sliko mariborskega slikarja Branka Zinauerja *Partizanska konjenika* (sl. 5). Zinauerjeva partizana, ponosno vzravnana na konjih in vase zaverovana, nadzorujeta ozemlje – tu, povsem drugače kot pri Miheliču, ni več nikakršne zamišljenosti ali otožnosti, to nista več moža ali sinova, ki bi mislila na svojo družino, na nevarnost ali celo smrt, to sta pripadnika zmagujoče partizanske vojske. Slikar ju postavi v ospredje in za njima odpre pokrajino, kar še pripomore k monumentalnemu učinku obeh konjenikov. Ne le vsebinsko, s heroiziranjem obeh likov, tudi formalno slika z jasno

<sup>6</sup> Dore KLEMENČIČ, Umetnost in resnica, *Ljudska pravica*, 3. 3. 1948, p. 5.

<sup>7</sup> GOSTIŠA 1999, cit. n. 4, pp. 88–89, cat. 7.–8.

<sup>8</sup> GOSTIŠA 1999, cit. n. 4, p. 10.

R A Z P R A V E



6. Gabrijel Stupica: *Študija za portret maršala Tita*, 1946, olje/vezana plošča, 61,5 × 54 cm, Muzej novejšje zgodovine, Ljubljana



7. Gabrijel Stupica: *Portret maršala Tita*, 1946/47, olje/vezana plošča, 62,5 × 47,5 cm, Občina Litija



8. Gabrijel Stupica: *Portret maršala Tita*, 1948, olje/vezana plošča, 108 × 85 cm, Galerija jugoslovenskog portreta, Tuzla

risbo in idealiziranim realizmom ustreza paradigmi socialističnega realizma. Toda Zinauer ni bil umetnik, ki bi pobiral nagrade in žel slavo, ostal je eden mnogih malo znanih umetnikov, dasi je slikal kot je bilo zaželeno, kar nas vodi k vprašanju oz. ekskurzu o položaju umetnika v povojnih letih.

Eden od temeljnih postulatov nove socialistične družbe v zvezi z umetnostjo je namreč nov tip umetnika (»Nujno mora zrasti nov tip umetnika, ki se bo z globoko človečnostjo zavedel svoje dolžnosti do naroda in svojega lastnega poklica.«<sup>9</sup>), ki bo v tej družbi dobil nove naloge, ki izhajajo iz prepričanja o moči umetnosti in vsled tega slovite stalinistične parole o umetniku kot inženirju duš. Umetnik je tako postal tudi družbeni delavec, ki mora svojo vlogo izpovedovati tako preko svoje umetnosti kot tudi z javnim delovanjem, tj. izražanjem »svojega« političnega mnenja – v časopisih se srečamo z javnimi odzivi Društva slovenskih upodabljaljajočih umetnikov kot tudi posameznikov. Člani društva denimo »protestirajo proti krivičnim predlogom za razmejitev med Jugoslavijo in Italijo« in pošljejo protestno pismo svetu zunanjih ministrov v Pariz, kot navaja Ljudska pravica,<sup>10</sup> leto kasneje pa beremo, da so »slovenski upodabljaljajoči umetniki poslali Svetu zunanjih ministrov v Moskvi resolucijo,« v kateri se »pridružujejo težnjam in naporom slovenskega ljudstva na Koroškem, da se združi s Federativno ljudsko republiko Jugoslavijo.«<sup>11</sup> Leta 1948 se je oglasil Slavko Pengov in s krajšim slavospevom KP in Titu pohvalil zvezno vlado, da je razpisala ljudsko posojilo.<sup>12</sup>

Po drugi svetovni vojni naj bi za likovno umetnost in umetnike prišel čas, ko bodo pod novo, pravičnejšo ljudsko oblastjo lahko svobodno zadihali in ustvarjali. Še več: nova oblast je »krasni novi svet« socializma skušala prikazovati kot novo zlato dobo zlasti primerjalno s situacijo v kraljevini Jugoslaviji. Eden od načinov ustvarjanja te iluzije

<sup>9</sup> S[tane] MIKUŽ, Umetnostna razstava Društva upodabljaljajočih umetnikov v Ljubljani (Jakopičev paviljon), *Slovenski poročevalec*, 16. 2. 1946, p. 6.

<sup>10</sup> Slovenski upodabljaljajoči umetniki protestirajo proti krivičnim predlogom za razmejitev med Jugoslavijo in Italijo, *Ljudska pravica*, 6. 6. 1946, p. 2.

<sup>11</sup> Slovenski umetniki Svetu zunanjih ministrov, *Slovenski poročevalec*, 16. 3. 1947, p. 3.

<sup>12</sup> Slikar Pengov Slavko: Razpis posojila nam pogloblja vero v pravilno vodstvo naše oblasti, *Ljudska pravica*, 20. 6. 1948, p. 1.

## R A Z P R A V E

je bilo opozarjanje na to, kako je »stara Jugoslavija dušila ljudske talente,« ki jim šele nova oblast daje možnost razvoja. Tako je prikazana življenjska zgodba mariborskega kiparja Boruta Hribarja kot ljudskega umetnika samouka, ki ga, kot je sam povedal, pred vojno »niso pustili na umetniške razstave, da bi tam pokazal svoje znanje, samo zato, ker nisem imel akademske izobrazbe. [...] Šele sedaj, ko imamo svojo ljudsko oblast, sem doživel, da se delo ne ceni po diplomi, ampak po umetniški vrednosti.«<sup>13</sup>

Hribar je prikazan malodane kot primer sodobnega *uomo universale*, saj ni le sijajen kipar, marveč tudi keramik, »izvrsten umetniški in reportažni fotograf«, elektromehaničar, radioamater ter seveda delavec, udarnik, ki je »vse svoje delo in ves svoj prosti čas že v prvih dneh po osvoboditvi posvetil delu za čim hitrejšo obnovo zasutih strojev in podrtih zidov.« Za nameček pa je še »vodil nedelje prostovoljnega dela in sestavljal dva brzotiskalna stroja, ki sta izjemno komplicirana.« Stara Jugoslavija v njem ni prepoznala genija, kot je to zmogla nova oblast: »Priti je morala osvoboditev, da je vstalo na tisoče Hribarjev in dobilo priznanje. Danes dobivajo ljudski umetniki vse pogoje za svoj razvoj, mladim talentom pa se ne bo treba več boriti za kruh, ker jim bo naša skupnost omogočila, da bodo razvili svojo nadarjenost in svoje znanje ter ju posredovali ljudskim množicam.«<sup>14</sup> Seveda gre tu za velika pretiravanja, pa ne zgolj zaradi visokoletečih patetičnih besed iz članka, marveč je avtor zapisanega (kot očitno tudi umetnik sam) pozabil, da se je Hribar umetniško izpopolnjeval že pred vojno, da je že leta 1939 tudi razstavljal skupaj s skupino Brazda, in nenazadnje, da je od taiste stare države, ki je dušila ljudske talente, leta 1938 prejel denarno nagrado za stiliziran grb kraljevine Jugoslavije.<sup>15</sup>

Vendarle pa bi pri Hribarju marsičemu od naštetega še lahko pritrdili, saj gre za zanimivo in kvalitetno umetniško osebnost tistega časa, ki se je po vojni upravičeno uveljavila, dasi je slovel v Mariboru predvsem po v duhu sočrealizma oblikovanih Titovih portretih. Seveda

<sup>13</sup> Branko HORVAT, Ljudski umetnik tov. Borut Hribar, *Ljudska pravica*, 20. 4. 1947. p. 3.

<sup>14</sup> Ibidem.

<sup>15</sup> Dodatki povzeti po življenjepisnem umetnika v *Likovno življenje v Mariboru 1945–1955* (Maribor, Umetnostna galerija Maribor, december 1988 – januar 1989), Maribor 1988, p. 85.

Hribar kot zapostavljeni umetnik ni bil osamljen (razen v kvaliteti) – kot *pars pro toto* omenjam Hribarjevega someščana Franceta Čadeža, sicer doma iz Poljan nad Škofjo Loko, v tem času pa tovarniškega slikarja (!) Mariborske tekstilne tovarne, ki se je pohvalil, da je v duhu petletke naslikal podobo Tita na vrhu tovarne (5 × 5 m) v vsega dvanajstih urah, ter dodal: »Zdaj je prišel čas tudi za mojo umetnost ...«<sup>16</sup>

Oblast je torej, kot bi lahko sklepali iz pisanja, pričakovala angažiranega umetnika, ki bo lahko prevzel vlogo inženirja človeških duš, odkrivala zatirane umetnike, protežirala ljudstvu razumljivo, neelitistično umetnost amaterstva – toda namesto, da bi denimo Zinauerja nagradila za pravo socrealistično sliko, ga je pustila, da se je umaknil iz razstavnega življenja, ne da bi naredil veliko kariero in delila nagrade ter zasipala s častmi umetnike, ki so si v svojih delih dovolili podvomiti ali celo kompromisno poigrati s poudarki, ki jih je oblast od njih zahtevala.

Le leto dni za Miheličem (tj. 1946) je postal profesor na Akademiji tudi Gabrijel Stupica, prav tako eden najpomembnejših slovenskih slikarjev, čigar kvalitet se je očitno zavedala tudi povojna oblast, saj ga je zasipala s častmi, nagradami in priznanji. Leta 1948 so ga nagradili s Prešernovo nagrado za sliko *Dekle z lampijonom*, leto kasneje pa je prejel Red dela Prezidija Narodne skupščine FLRJ. Podobno kot Mihelič je bil tudi Stupica eden tistih »preverjenih kadrov«, ki je lahko dobil študijsko štipendijo, da je potoval najprej v ideološko varni Prago in Budimpešto, leta 1950 pa kar dvakrat v dekadentni Pariz. Že v letu njegovega nastopa na Ljubljanski akademiji pa ga je denimo doletela čast, da je smel skupaj z drugimi jugoslovanskimi umetniki (od Slovencev je sodeloval le še Božidar Jakac) portretirati Tita. Ob tem nastali trije *portreti maršala Tita* (sl. 6, 7, 8) v letih 1946–47<sup>17</sup> kažejo odmik od njegove siceršnje stilizacije proti idealiziranemu realizmu, kar lahko označimo kot primer značilne avtocenzure umetnika, ki je ustvarjal pod žarometom najvišje državne oblasti in tako ustvaril po vsebini in občutju povsem socrealistične slike (zlasti portret, ki ga hranijo v Tuzli).

<sup>16</sup> Zdaj je prišel čas tudi za mojo umetnost ..., *Tovariš. Slikovna priloga revije*, III/17, 2. 5. 1947, s. p.

<sup>17</sup> Reprodukcijske v Jure MIKUŽ – Ljerka MENAŠE, *Gabrijel Stupica*, Ljubljana 1993, pp. 180–181, cat. 72–73, 75.

R A Z P R A V E



9. Gabrijel Stupica: *Pred povorko (Pred sprevidom ali Baklada)*, 1950, olje/platno, 190 × 210 cm, Moderna galerija, Ljubljana



10. Dore Klemenčič - Maj: *Manifestacija*, 1948, Muzej novejšje zgodovine



11. Vladimir Lakovič: *Kiseljak*, 1946 – reprodukcija v: *Brčko-Banovići. Zbornik leposlovnih in likovnih del z mladinske proge* (ed. Dušan Željeznov), Ljubljana 1947.



12. Vladimir Lakovič: *Orlove stene*, 1946 – reprodukcija v: *Brčko-Banovići. Zbornik leposlovnih in likovnih del z mladinske proge* (ed. Dušan Željeznov), Ljubljana 1947.

## R A Z P R A V E

Nedvomno je bil Stupica zelo uspešen umetnik, v čigar opusu pa ni najti malodane nobene slike (z izjemo omenjenih portretov), ki bi brez pomislekov ustrezala parolam nove socialistične plakatne umetnosti. Kot obolus času in naklonjenosti režima lahko interpretiramo njegovo sliko *Pred povorko* (sl. 9) (tudi *Pred sprevedom* ali *Baklada*, Moderna galerija, 1950), za katero je nenazadnje prejel leta 1950 že svojo drugo Prešernovo nagrado.

Velika, ustrezno monumentalna slika (190 × 210 cm) je predvsem velik kompromis med tem, kar je od njega oblast pričakovala (če že ne tudi zahtevala), in njegovim intimnim doživljanjem in videnjem časa. Lotil se je motiva parade, te so zaznamovale povojni kolektivizem, podobe množice, ki naj s svojim korakom in vihrajočimi zastavami pooseblja pot naroda v svetlo prihodnost. Iz osnovnega motiva bi morala nastati vznesenosti in evforičnosti polna podoba mase ljudi, ki mislijo eno, vsem berljiva zgodba zmage socialistične ureditve. Toda Stupica je že s preozkim izrezom »pokvaril«, onemogočil takšen učinek, ki bi ga sicer kot dovolj sposoben slikar še vedno lahko dosegel – toda to ni bil nikoli njegov namen. Ne dnevne parole in množice, zanimal ga posameznik v masi ljudi, človek, slehernik, ki namesto, da bi se spojil z ostalimi, med njimi sameva zamišljen in oblit s svetlobo svojega lampijončka. Skupinski prizor, ki bi »ustrezal sočasnemu kolektivističnemu duhu in hotenju [je] slikal kot sožitje, tihožitje usod posameznikov. Nobene volje ni na tej sliki, nobenih dokazov, da vsi ti ljudje mislijo isto kot veliki tovariši, katerih neberljive parole in nevidne portrete, ki jih je slikar čisto na koncu še dodatno prekril s krepkimi namazi barve, držijo v rokah. Posameznik je svet zase, sam s svojimi mislimi, načrti, željami.«<sup>18</sup> Slikar je dal »psihično klofuto skupini ljudi ali/in pojmu ‚množica‘.«<sup>19</sup>

Povojnega socialističnega duha kolektivizma in udarništva, ki na Stupičevi sliki povsem umanjka spričo razdrobljenosti manifestantov,<sup>20</sup> je na tako rekoč identičnem motivu povorke v soju luči le dve

<sup>18</sup> Ibid., p. 27.

<sup>19</sup> Jernej VILFAN, *Strupena nevesta (likovne beležke)*, Maribor 1985 (Znamenja 83), p. 47.

<sup>20</sup> To nenazadnje ugotavljajo že sodobniki, ko je slika prvič razstavljena na majski razstavi 1950: L[uc] MENAŠE, Vtis o majski reviji naših likovnikov, *Slovenski poročevalec*, 15. 05. 1950, p. 4.



leti poprej ujel Dore Klemenčič - Maj na svoji sliki *Manifestacija* (1948, hrani jo Muzej novejšje zgodovine v Ljubljani) (sl. 10), ki je po svojem značaju socrealistični pendant Stupičevi sliki.

Klemenčič je svetlobo bakel in lampijonov, ki je pri Stupici množico razdvajala, uporabil kot povezovalni element: v svetlobi, ki jo skupaj ustvarjajo stotine bakel, korakajo delavci z rdečimi zastavami revolucije in prihodnosti, nekateri še v partizanskih uniformah, sledeč mlademu možu, ki ga je Klemenčič izpostavil iz množice manifestantov kot voditelja, partijca, človeka, ki pooseblja napredek, in ga z dvignjeno roko in stisnjeno pestjo postavil v ospredje. V njih ni dvoma, pesimizma ali strahu – v tej neskončni koloni ni dilem, ni vprašanj. To je tista procesija prihodnosti, ki jo vidi Naci Koudila iz Raven v romanu *Pisarna* (1950) Miška Kranjca ob govoru komunista o novem svetu, ki da bo prišel: »Vstajal je ta svet, ko da od nekod pomežikuje tudi Ravnemu, ga vabi, kliče, dokler se ni Naciju Koudilu zazdelo, da nekje daleč vidi dolgo procesijo ljudi s prapori in z mogočno pesmijo. Gre procesija čez vesoljni svet in pred njo se sama od sebe razgrinja široka cesta, pred njo se ruši vse, kar je sovražno nezdravo.«<sup>21</sup> Končno v romanu prav Naci Koudila postane voditelj, razsvetljeni komunist, ki na čelu takšne množice, kot jo tu slika Klemenčič, vodi prekmurske Ravence v čas *Pod zvezdo*, kot je naslov nadaljevanja Kranjčevega romana (1951).

Vse »napake« našega socialističnega realizma se še bolj očitno izrazijo v motiviki mladinskih delovnih akcij, ki so bile v prvih povojnih letih do zgodnjih petdesetih kot poseben politični program s ciljem indoktrinacije (»Proga je postala kovačnica novih ljudi«)<sup>22</sup> po vsej Jugoslaviji karakteristična oblika preobrazbe oziroma vzgoje mladine v novi državi. Obenem pa so te delovne akcije imele poleg ideološko-vzgojne komponente tudi povsem praktično, gospodarsko funkcijo obnove in izgradnje domovine, ki je bila sicer vsaj navzven tudi glavni namen njihovega organiziranja. Množice mladih so namreč bile hkrati tudi zastojna delovna sila, ki je pomagala uresničevati (pre)ambici-

<sup>21</sup> Miško KRANJEC, *Pisarna. Kronika oblasti, ki je od boga*, Murska Sobota 1981, p. 268.

<sup>22</sup> Milovan DJILAS, Veličina in herojstvo mladine na progi, *Brčko-Banovići. Zbornik leposlovnih in likovnih del z mladinske proge* (ed. Dušan Željcnov), Ljubljana 1947, p. 4.

ozne gospodarske načrte prve petletke.<sup>23</sup> »Titova mladina« celotne Jugoslavije skupaj z inozemskimi brigadami (prisotnost slednjih so ves čas še posebej poudarjali<sup>24</sup> – večidel je šlo za mladino iz držav »tostran železne zavese«) je gradila svojo domovino prihodnosti, vihtela svoje krampe na trasah bodoče železnice in zasajala lopate, da bodo zrasle tovarne – in vse to z mladostnim žarom ter nedvomnim optimizmom, ki ga sijajno opisuje Anton Ingolič v svojem romanu *Pot po nasipu* (1948): »Tako! Fašiste, nemške, italijanske in domače, smo naklestili, zdaj pa svobodni in srečni [!] gradimo v svoji novi državi že drugo mladinsko progo, ki nas bo pripeljala v še lepše življenje.«<sup>25</sup>

Roman *Pot po nasipu*, za katerega je bil Ingolič 1948 tudi nagrajen s Prešernovo nagrado (dasi so ideologi v njem navkljub vsemu našli tudi več spodrseljajev),<sup>26</sup> je nastal kot odmev njegovega obiska gradbišča proge Šamac-Sarajevo. Oblast je namreč v skladu s prepričanjem, da se mora izoblikovati drugačen, sodoben umetnik, in procesom »vrašćanja slovenskega umetnika v novo življenje in družbo«<sup>27</sup> pošiljala ustvarjalce tako besedne kot likovne umetnosti med delovno ljudstvo po sovjetskem vzoru, kar je napovedal nekaj po vojni Stane Mikuž: »Sovjetski umetniki gredo v vasi, gredo v mesta, tovarne, spoznavajo življenje, krajino, navado ljudi. Tudi naš umetnik bo moral prestopiti mestne meje ter kreniti tja na deželo, na polja, v tovarne, kjer naš človek dela in živi.«<sup>28</sup> Kot naj bi namreč brigadirstvo mladini omogočalo, da spoznava velike resnice in »lepoto skupnega dela« ter se tako preobraža v delovno, izobraženo socialistično ljudstvo – teh karakterističnih preobrazb je v Ingoličevi *Poti po nasipu* najti nič koliko – naj bi srečanje z njimi preobrazilo tudi umetnike, spremenilo njihove nazore,

<sup>23</sup> Cf. Božo REPE – Jože PRINČIČ, »Mi gradimo progo, proga gradi nas«, *Slovenska kronika XX. stoletja 1941–1995*, Ljubljana 1996, pp. 153–154.

<sup>24</sup> Progo Šamac-Sarajevo naj bi denimo pomagalo graditi 5842 mladincev in mladink iz kar 42 dežel vsega sveta, kot beremo v *Mladinska proga Šamac-Sarajevo*, Ljubljana 1948, p. 28.

<sup>25</sup> Anton INGOLIČ, *Pot po nasipu. Roman po zapiskih brigadirja Andreja*, Ljubljana 1948, p. 6.

<sup>26</sup> Aleš GABRIČ, Odmevi teorije socialističnega realizma v Sloveniji, *Nova revija*, XIII/143, 1994, pp. 102–103.

<sup>27</sup> Cf. I[gor] TORKAR, Slovenski umetnik in petletka, *Novi svet*, 1947, pp. 326–327.

<sup>28</sup> MIKUŽ 1946, cit. n. 9, p. 6.

jim pomagalo otresti se negativnih ostankov dekadence in subjektivizma ter jim prineslo spoznanje »veličastnih globin socialnega prevrata, ki se je izvršil pred našimi očmi.«<sup>29</sup>

V kolikšni meri je v umetnikih ob pogledu na mlade graditelje res prišlo do refleksije in posledično njih preobrazbe, bi bilo moč analizirati le ob dnevniških zapisih kakšnega izmed umetnikov – nedvomno pa se je ob tem rodila nova literarna smer t.i. »kramparstva« in »lopatarstva«, ki je z ustreznimi opisi z gradbišč mladinskih brigad in delovnih akcij pela slavospeve mladinskemu heroizmu in s tem udejavnjala parole socialističnega realizma v literaturi.

Mladinske brigade, ki z velikimi žrtvami gradijo svetlo socialistično prihodnost, so idealen motiv glede na vsebinska pričakovanja doktrine socialističnega realizma. Tema zajema ustrezno vzgojno komponento, tj. prikazovanje mladine, ki nesebično, požrtvovalno, s pesmijo in zanosom gradi železniško progo. Ves čas se bori za zastavljeni rok, za plan, in tako gradi predvsem izjemno hitro, da si celo zasluži največjo možno pohvalo v tistem času: »To je sovjetska hitrost dela.«<sup>30</sup> Tematika dalje daje možnost umetniku, da izpostavi pomembne ideale časa, kot so bratstvo in pomoč med narodi pri graditvi domovine in socializma, ter ob tem prikaže tudi vso dodatno dejavnost, ki so jo brigadirji opravljali: pomoč ljudem, ki so živeli ob progi, njih opismenjevanje, kulturno (pevske zbori, gledališke in deklamatorske skupine) in fizikalno dejavnost. Nenazadnje je tema celo dovolj široka, da umetnik (Ingolič) lahko za nameček dopusti svojima junakoma še pristno brigadirsko ljubezensko izpoved med potiskanjem vozička po progi.

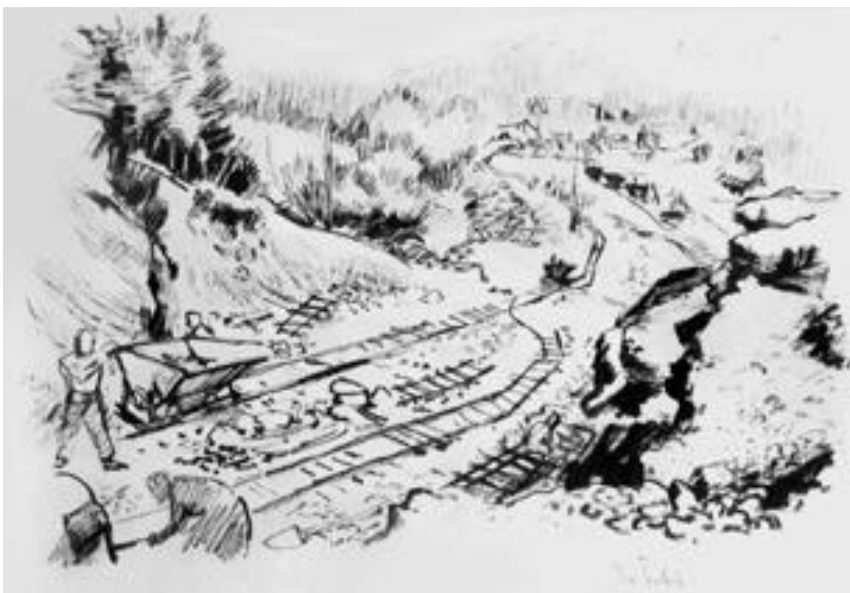
Toda to rojstvo »kramparstva« in »lopatarstva« vsaj pri uveljavljenih umetnikih ni bilo povsem spontano sprejeto: pravzaprav se je med literati nihče, z izjemo Ingoliča, tudi ni očitneje oprijel, dasi so gradbišča obiskali tudi Kosmač, Kranjec in Potrč – tako so glavni predstavniki kramparske poezije mlajši ustvarjalci, povečini tudi sami mladi brigadirji, ki so svoje prispevke objavili v posebnih zbornikih, skupaj z na progi ustvarjenimi likovnimi deli.<sup>31</sup> Med mladimi pesniki najdemo denimo Ivana

<sup>29</sup> TORCAR 1947, cit. n. 27, p. 326.

<sup>30</sup> *Mladinska proga Šamac-Sarajevo*, Ljubljana 1948, p. 46.

<sup>31</sup> Največ tega je objavljeno v že citiranem prvem zborniku: *Brčko-Banovići: Zbornik leposlovnih in likovnih del z mladinske proge* (ed. Dušan Željeznov), Ljubljana 1947. V naslednjih dveh pa prevladujejo govori, nav-

R A Z P R A V E



13. Ive Šubic: *Orlove stene*, 1946, risba – reprodukcija v: *Brčko-Banovići. Zbornik leposlovnih in likovnih del z mladinske proge* (ed. Dušan Željeznov), Ljubljana 1947.



14. Vladimir Lamut: *Orlove stene*, 1946, akvarel, 63 × 44 cm, zasebna last (v prodaji v Kos galeriji v Ljubljani, poleti 2002)

Minattija, pa tudi Ciril Zlobec je »vihtel kramp na progi Šamac-Sarajevo« ter skušal upesniti težnjo, hrepenenje po združitvi s skupnostjo, a to v svojih spominjanjih imenuje »nebogljeno umetniško delo.«<sup>32</sup>

Tovrstno literarno ustvarjanje brigadirjev samih je morda eden najpristnejših prikazov absolutne vere v nove socialistične ideale in prepričanja o smiselnosti žrtvovanja svojih želja, svoje energije za dobro skupnosti ter izoblikovanja kolektiva na račun individualnosti. Kult skupnosti je v povezavi z razvijanjem bratstva in enotnosti jugoslovanskih narodov tudi najvišji idejni cilj mladinskih delovnih akcij. Toda aktivizem, delovni zanos, tekmovanje brigadirjev na eni in kolektivizem na drugi strani niso mogli biti zadovoljiva idejna platforma za razvoj umetnosti: »Sto karjol ali le devetdeset, to je vse ena figa! Problemi na akcijah niso bili eksistencialni, ampak izrazito aktivistični. Aktivizem pa ni nosilec umetnosti.«<sup>33</sup> V tem smislu gre večinoma za izrazito aktualistične propagandne izdelke – vendar pa vseeno izpod zunanje forme aktivizma in velikih parol (*Mi gradimo progo, proga gradi nas*) čestokrat pritajeno sili osebna izpoved mladih ustvarjalcev, ki pa ne trobi vedno v en rog s težnjami po kolektivizmu – prej nasprotno. Če pogledamo le zadnje tri verze Minattijeve *Želje* (objavljene v Zborniku s proge Brčko–Banovići), kjer pesnik po napornem dnevu dela na progi pomisli na svojo ljubezen doma, je to očitno:

*In skoraj me je sram: tam stroj hropeče  
drobi gramoz in roke krvavijo,  
a jaz – želim s teboj le ozke sreče.*

Namesto zavesti o nujnosti žrtvovanja zasebnega na oltarju kolektiva in hrepenenja po spojitvi s skupnostjo, hrepeni po intimi, po »ozki sreči«, ki bi zamenjala uradno, zmagoslavno srečnost mladih delovnih brigad – in tega se ne sramuje zares. To pa ni nikakor ideal, ki ga je opisal Dijlas: »In mladina dela ta dva meseca z vnemo in ljubezni-

dušeni opisi dela in tehnični podatki o opravljenem delu, ki naj kažejo herojske dosežke Titove mladine: *Mladinska proga Šamac–Sarajevo*, Ljubljana 1948; *Od Doboja do Banjaluke. Mladinska proga 1951*, Ljubljana 1951.

<sup>32</sup> Jože POGLAJEN, To je bila popolnoma nora ideja. Intervju s Cirilom Zlobcem, *Dnevnik*, 12. 09. 1998, p. 22.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

jo, z nesebičnostjo, z zavestjo vsakega poedinca, da dela nekaj velikega za skupnost, pri čemer niti malo ne sme misliti nase.«<sup>34</sup>

Tudi ohranjena ali zgolj dokumentirana likovna dela udeležencev mladinskih delovnih akcij na sploh odstopajo od velikih parol in plakatnosti, ki bi jo pričakovali, toda ob tem moramo upoštevati, da je večji del na progi ustvarjenih del, velikih panojev s podobami brigadirjev, udarnikov, Tita in Stalina, nastalo zgolj za potrebe proslav in raznih drugih prireditev v novem socialističnem duhu ter ni nujno vsled menjav brigad doživelo niti dokončne izgradnje proge, kaj šele sodobnosti. Sicer pa je primanjkovalo tudi ustreznega materiala za slikarska dela – tako danes poznamo le risbe manjšega formata, ki imajo bolj dokumentarni značaj. Več tovrstnih risb in skic Vladimirja Lakoviča in Iveta Šubica, tedaj sta bila oba še študenta na novoustanovljeni akademiji v Ljubljani, je bilo objavljenih v zborniku leposlovnih in likovnih del z mladinske proge Brčko–Banovići.

Lakovičeva risba *Kiseljak* (1946)<sup>35</sup> (sl. 11) prikazuje skupino, ki naklada in odvažava vozičke z zemljo ter tako ustvarja traso, po kateri bo speljana železnica. Na risbi razločimo kakšnih štirideset oseb, vendar spričo oddaljenosti ne moremo ugotoviti tako rekoč ničesar o delavcih: iz risbe same ne moremo vedeti, da gre za mladinsko brigado, ne čutimo njihovega zanosa, smeha in pesmi in ne izvemo, da je proga »kovačnica novih ljudi«. Slikar je izbral visoko perspektivo in s tem pokazal kolosalno razsežnost njihovega dela, a obenem zaradi tega ni mogel prikazati ne ekstatičnega vzdušja mladih graditeljev ne pomena, ki ga ima njihovo delo za ljudi v majhnih hišah, ki so nametane po pokrajini v ozadju. Spet je to ustrezno opisal Ingolič: »Da, uničili smo sovražnika, brezobzirnega, nečloveškega, rešili domovino iz črnega suženjstva, zdaj pa se borimo za lepše, boljše življenje slednjega našega človeka. V prvi vrsti za boljše življenje revnih ljudi, ki stanujejo v teh majhnih in raztrganih hišah in kočah, za dostojnejše življenje teh s črnino pokritih žena. Z železnico bo v te kraje prišla tudi prosveta, luč bo pregnala temo, v kateri je to ljudstvo moralo živeti doslej stoletja in stoletja, z železnico bo prišlo lažje in lepše življenje. Železnica je čudovita reč.«<sup>36</sup>

<sup>34</sup> DJILAS 1947, cit. n. 22, p. 3.

<sup>35</sup> *Brčko–Banovići ...* 1947, cit. n. 31, vložena ilustracija med strani 8–9.

<sup>36</sup> INGOLIČ 1948, cit. n. 25, p. 66.

Toda tudi tedaj, ko spremeni perspektivo in se brigadi povsem približa – denimo na dveh risbah z naslovom *Orlove stene* (1946)<sup>37</sup> (sl. 12), ki sta glede na napis in datacijo umetnika nastali le nekaj dni pred *Kiseljakom* – ne začutimo zahtevanega optimizma, trdne vere, da ni preprek, ki jih ne bi mogli premagati, niti ne moremo z gotovostjo trditi, spričo skicoznosti dela, da gre za mladince. Nič drugače pa ni z risbami, ki jih je na isti progi risal Ive Šubic. Na eni od variant *Orlovih sten*<sup>38</sup> (sl. 13) (upodobil je torej celo isti motiv kot poprej Lakovič) gre celo tako daleč, da namesto večje skupine brigadirjev, kot smo jih bili vajeni doslej, nariše na celem odseku proge le štiri figure, pa še te ločeno eno od druge, ter tako z njihovo osamitvijo izniči duh kolektivizma (podobno kot Stupica na svoji sliki *Pred povorko*, le da je pri Šubicu ta učinek prejkoslej dosežen nezavedno). Nič bolje se ne izkaže akvarelna skica s spet enakim motivom *Orlove stene*, Vladimirja Lamuta<sup>39</sup> (sl. 14), kjer se drobne, le z nekaj potezami zaznamovane figure brigadirjev izgublajo tokrat ne le v pokrajini, marveč še dodatno v mozaiku barv.

Motivike mladinskih delovnih akcij se je lotila tudi vrsta že uveljavljenih umetnikov, ki jih je oblast poslala na mladinsko progo spoznavat krasni novi svet. Med njimi se je znašel celo s svojimi mehki-mi, idiličnimi krajinami udarniškem duhu povsem tuj France Pavlovec, ki se je avgusta 1946 na progi Brčko-Banovići pridružil svojima sinovoma, da po naročilu ovekoveči delo mladih brigadirjev.<sup>40</sup> Eden od mnogih, ki so obiskali katero od mladinskih delovnih akcij, je bil tudi Tone Kralj, ki ga, kot se zdi, siže izgradnje in obnove oziroma napora množic pri teh velikih povojnih projektih najbolj prevzame, saj nastane vrsta platen s prizori z mladinskih prog kot tudi velikih povojnih gradenj, kot je graditev Nove Gorice ali Litostroja.<sup>41</sup> Toda spet ta dela zgolj ilustrirajo čas, ne da bi povsem zadostila socrealističnim normam. Če smo pri Lakoviču ali Šubicu umanjkanje ustrezne atmosfere ali celo

<sup>37</sup> *Brčko-Banovići* ... 1947, cit. n. 31, vložena ilustracija med strani 8–9.

<sup>38</sup> *Brčko-Banovići* ... 1974, cit. n. 31, vložena ilustracija med strani 16–17.

<sup>39</sup> Slika je bila razstavljena v Galeriji Kos v Ljubljani.

<sup>40</sup> *France Pavlovec* (Ljubljana, Moderna galerija, 16. 2. – 26. 3. 1989, ed. Jure Mikuš), Ljubljana 1989, p. 47.

<sup>41</sup> Cf. Igor KRANJC, *Tone Kralj 1900–1975. Retrospektiva* (Ljubljana, Moderna galerija, 22. 1. – 22. 3. 1998), Ljubljana 1998, p. 130, cat. 191–197.

R A Z P R A V E

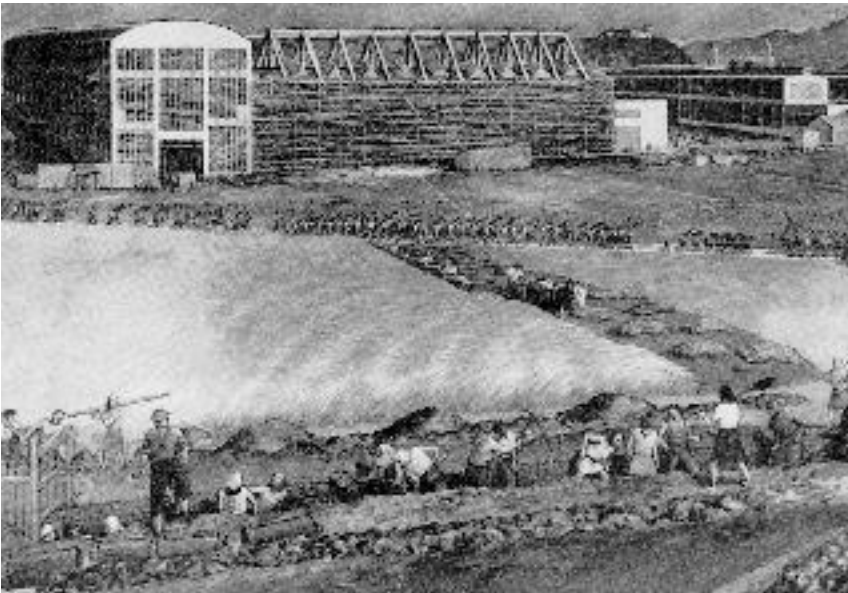


15. Tone Kralj: *Mladinska proga - Orlove stene*, 1948, olje/lesonit, 164 × 119 cm, Muzej novejšje zgodovine, Ljubljana



16. Branko Zinauer: *Delo na Pesnici*, 1946, tempera/papir, 54 × 40,5 cm, Umetnostna galerija Maribor.





17. Tone Kralj: *Gradnja Litostroja*, 1948, tempera/lesonit, nahajališče neznano

osnovne identifikacije delavcev z mladinci lahko branili z dejstvom, da gre zgolj za risbe, osnutke, ki bi lahko kdaj kasneje prerasli v večje dovršene kompozicije, pa pri Kralju tega ni več moč trditi.

Kraljeva slika *Mladinska proga – Orlove stene* (1948) (sl. 15) podobno kot poprej Lakovičeva risba prikazuje množico mladincev pri delu z enako neustrezno ptičjo perspektivo, ki je sicer karakteristična za vsa njegova povojna dela s podobno tematiko, a onemogoča prikaz vzdušja pri delu. Prav nasprotno: slikar ne le, da tako ni mogel upodobiti zanosa delovnih brigad, marveč je celo tvegalo, da se s prikazom dela s te višine nevarno približa podobam prisilnega dela v taboriščih ali zaporih – takšna primerjava oz. podobnost seveda nikakor ni bila sprejemljiva in oblast se je tega očitno zavedala. To je najlepše razvidno iz pripomb, ki jih je slovensko ministrstvo za prosveto podalo ob že večkrat omenjenem Ingoličevem romanu – med drugim je tudi pripomnilo, da opis striženja in kopanja mladincev ob prihodu na progo vse preveč spominja na dogajanje v koncentracijskih taboriščih.<sup>42</sup>

<sup>42</sup> GABRIČ 1994, cit. n. 26, p. 102.

## R A Z P R A V E

Eno najbolj socrealističnih del z motiviko mladinskega dela je naslikal že zgoraj omenjeni Branko Zinauer leta 1946, ko je upodobil delo mladinskih delovnih brigad, ki so sodelovale pri regulaciji reke Pesnice, na sliki s preprostim naslovom *Delo na Pesnici* (sl. 16). Mladinske brigade so slikarja očitno močno pritegnile, saj je naslikal več variant tega motiva, dasi je ohranjena le ta – ostale so zgolj dokumentirane v avtorjevih beležkah.<sup>43</sup> Pri Zinauerju se srečamo s povsem drugačnim tretiranjem mladinskega dela kot doslej: če smo namreč pri Lakoviču ali Kralju spričo neustrezne perspektive ali zgolj skicoznosti oziroma dokumentarnosti njunih del pogrešali značilni optimizem, pa je le-tega Zinauer ustvaril že z vedrim pastelnim koloritom. Z visoke perspektive se je spustil med mladince pod sam nasip, kar mu je omogočilo vtis poudarjene monumentalnosti figur pri delu. Na nasipu, ki s horizontalo deli kompozicijo v dve samostojni celoti, je osamil tri mladince ob vagonu, ki se (zlasti skrajno levi) na vso moč trudijo s potiskanjem vagona po tirih. Nikakor ni nepomembno, da je med njimi tudi dekle – to je jasno sporočilo, da sta v socialistični družbi oba spola enakopravna. Pomembni sta še dodatni figuri pod nasipom – zlasti mladenič, ki vihti svoj kramp nad višino nasipa, stoječ v vodi kot izrazito heroiziran lik. Tu je čutiti polet mladinskih brigad, nesebičnost in »zavestno darovanje svoje sile, svojega znoja, vseh svojih umskih moči – družbi, domovini, Titu – vseeno komu od njih, ker so vsi isto,«<sup>44</sup> dokler se pred njimi ne bo »prožil en sam, dolg, trden in neporušljiv nasip,« ki so »ga tisoči in tisoči mladih ljudi prepojili s svojim znojem in položili vanj vso svojo ljubezen.«<sup>45</sup> To je delo, ki najbolje ustreza duhu časa in zahtevam socrealizma.

Zanimivo je, da so si slikarji iz tematike mladinskih delovnih brigad večinoma izbirali zgolj motiviko dela, redkeje pa tudi motive družjenja brigadirjev, njihovega življenja na progi, dasi bi s takšnimi prizori lahko prav tako dobro prikazali ideale nove družbe – zlasti bratstvo med narodi, pomoč brigadirjev prebivalstvu ob progi in športno dejavnost. Iz življenja ob progi je najti zgolj nekaj upodobitev *Brigadirskih kuhinj*

<sup>43</sup> S pomočjo slikarjevih zapisov je njegov opus rekonstruirala Breda ILICH-KLANČNIK v katalogu Zinauerjeve retrospektivne razstave: Breda ILICH-KLANČNIK, *Branko Zinauer 1918–1968* (Maribor, Umetnostna galerija Maribor, april–maj 1991), Maribor 1991, pp. 74–95.

<sup>44</sup> DJILAS 1947, cit. n. 22, p. 3.

<sup>45</sup> INGOLIČ 1948, cit. n. 25, p. 302.

(France Pavlovec,<sup>46</sup> Ive Šubic<sup>47</sup>), ki pa so prazne in kot take brez življenja ter zgolj dokumentarno zanimive. Še kako zanimiva pa bi bila Zinauerjeva slika *Na delo* (1946), ki je prikazovala mladino, ki gre korakajoč na delo za obnovo mesta, saj je to eden najbolj karakterističnih motivov umetnosti totalitarnih režimov. A je slika žal izgubljena.<sup>48</sup>

Slike Toneta Kralja z velikih gradbišč, denimo več variant *Gradenj Litostroja* (sl. 17) (1947–1948) ali slika s podobo *Gradnje Nove Gorice* (1947) – večino teh slik hrani Muzej novejšje zgodovine v Ljubljani – so tako kot tiste z mladinskih delovnih akcij sicer sijajen prikaz duha kolektivizma, razosebljenosti delavcev, ki jih ne razbiramo več kot osebe, individuumne, marveč zgolj še kot množico, vendar pa se je umetnik s tem tudi nevarno približal kritičnim pogledom na tovrstne družbene projekte.<sup>49</sup> Igor Kranjc takšne prizore z megagradišč interpretira kot odsev paradoksa, ki ga je začutil umetnik ob pogledu na velika povojna gradbišča – namreč nasprotje med deklarirano svobodno, pravičnejšo družbo in visokimi zahtevami po žrtvovanju za taisto družbo: »Posameznik, ne glede na svoj stan (kmet, delavec, intelektualc-kaznjeneec) je bil v množici pretopljen v ‚delavca‘, s krampom in lopato, atributi nove ere. Z razosebljenjem je postal nekdo, ki mu je bilo dano poistovetiti se z ‚novim človekom nove dobe‘, proti njegovi volji mu je bilo dopuščeno napajati se v slavi ‚proletarca‘, maskoti ‚tvorca nove bodočnosti‘. Prisilno delo je postalo osvobajajoče v duhu značnega gesla in vsaka žrtev, še tako drastična in dejanska, ni bila nič drugega kot prispevek h gradnji domovine, istovetne z novim sistemom, napoved svetle zarje utopičnega brezrazrednega družbenega monolita v pogojnikih osvobljivega zemeljskega raja.«<sup>50</sup>

Kraljeva dela je zanimivo opazovati tudi s stališča povsem likovne problematike, saj kažejo karakteristično pozicijo umetnika v času režimskega normativnega vmešavanja v likovno umetnost. Kralj,

<sup>46</sup> *Brigadirska kuhinja* (1946), olje, Narodna galerija v Ljubljani, hrani Brdo pri Kranju.

<sup>47</sup> *Kuhinja* (1946), risba objavljena v *Brčko-Banovići ... 1947*, cit. n. 31, vložena ilustracija med strani 16–17.

<sup>48</sup> Glej rekonstrukcijo opusa pri Ilich-Klančnik 1991, cit. n. 43, p. 81.

<sup>49</sup> Nedvomno pa se kasneje, sredi petdesetih let, pokaže kot oster in satiričen kritik družbe skozi svetopisemsko tematiko s *Križanim v cerkvi iz Vrtojbe* (1957). Cf. Kranjc 1998, cit. n. 41, p. 27.

<sup>50</sup> *Ibid.*

## R A Z P R A V E

kar se tiče oblikovanja, je nadaljeval z nekakšnim monumentalnim realizmom, ki ga je razvijal že v pred in medvojnem času, prilagodil je le vsebino slik s tematiko, ki je najbolj aktualna – to pa so prizori povojne obnove in vojne motivike. S podobno situacijo se srečamo pri večini že uveljavljenih umetnikov, ki so tudi po vojni, ko so se uradno pričakovala dela po normah socrealizma, ohranili svojo lastno likovno govorico in se prilagodili zgolj tematsko.

Če povzamemo problematiko, je poglavitni očitke vsem podobam gradbišč povojne obnove oziroma izgradnje domovine, da jih umetniki prikazujejo kot nekakšna mravljišče polna majhnih delavcev, kjer zaradi neustrezne perspektive ni videti delovnega poleta. Na te napake je opozarjala tudi socrealistična kritika: »Če upodabljamo delo, ga ne smemo upodabljati samo ‚kakršno je‘ temveč tako ‚kakršno mora biti‘ [...] Človek, ki je povzročitelj dela [se] izgublja bodisi v pokrajini, bodisi na nasipu, bodisi v kamnolomu. In vendar mi vemo, da je človek tisti, ki gradi socializem. Hoteli bi ga videti od blizu, hoteli bi videti njegov delovni polet, hoteli bi videti veselje do dela, prostovoljnost dela, nikakor pa ne človeka, ki je slikarsko tretiran prav tako, kakor kamen ali tako kakor drevo ...«<sup>51</sup>

Socialističnega realizma na Slovenskem ni možno zanikati, čeprav pri nas »nastopa« večinoma v drugačni, manj skrajni obliki kot bi ga srečali v Sovjetski zvezi ali v drugih državah za železno zaveso. Vsled tega je za mnoge umetnike, ne pa seveda za vse, absolutna pripadnost celotnega opusa prvih povojnih let socialističnemu realizmu neustrezna oznaka. Reakcije umetnikov na normo socialističnega realizma so bile, kot smo videli, različne – toda malodane vsi so se vsaj nekaj časa in do neke mere prilagodili pričakovanjem oblasti. Srbska raziskovalka Lidija Merenik v zvezi s tem (seveda na primeru Srbije) govori o dveh tokovih slikarstva socialističnega realizma.<sup>52</sup> Na eni strani je bilo manjše število umetnikov, ki so se trdno držali ideoloških smernic in vanje verjeli, na drugi pa malodane vsi ostali, ki so navkljub »manjši veri« prav tako doprinesli svoj delež obdobju socialističnega

<sup>51</sup> Stane MIKUŽ, Nekaj misli k razstavi jugoslovanskih upodabljajočih umetnikov, *Ljudska pravica*, 20. 3. 1949, p. 4.

<sup>52</sup> Lidija MERENIK, *Ideološki modeli: srpsko slikarstvo 1945–1968*, Beograd 2001, pp. 30–31.

realizma, vendar so pri tem značilno in očitno odstopali od dogmatične norme časa.

Slovensko povojno slikarstvo s svojimi intimističnimi ali pa vsaj ne dovolj kolektivističnimi poudarki se kaže kot samosvoja, neodvisna umetnost, ki je normativna navodila oblasti upoštevala le deloma pri motiviki, pa še tu gre večinoma za temo vojne in obnove uničene domovine, ki je ob vojni izkušnji umetnikov, mnogih neposredno udeleženih v partizanski vojski, bila že imanentno prisotna. Oblast je od ustvarjalcev pričakovala ustrezno obdelavo ideoloških motivov s poudarki optimizma in motivacije, a umetniki so ta poudarek večinoma ignorirali, dasi, kot smo videli, vedno najdemo tudi umetnike, ki so se temu podredili. 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, marveč se je očitno zadovoljila s pred vojno vodilnim barvnim realizmom.

Obenem je oblast na področju likovnega ustvarjanja kazala izrazito dvojnost, saj je govorila o novi napredni umetnosti, o socialističnem realizmu in napadala zahodni pokvarjeni dekadentni modernizem z njegovo subjektivnostjo in intimizmom, a hkrati očitno podpirala prav umetnike, ki so se s svojimi deli pomikali v to smer. Podobno so se oblastniki v svojih privatnih zbirkah raje kot za platna s podobami junaškega boja in izgradnje domovine odločili zbirati staro preverjeno kvaliteto, ki pa obenem, če to prevedemo v ideološki jezik, pomeni buržoazno umetnost – ali s karikiranimi besedami Jerneja Vilfana: »Kakor hitro so voditelji prišli iz gozdov, so se naselili v lepe vile, drugi dan so začeli iskati lepo staro pohištvo, preproge in slike.«<sup>53</sup>

Vsled vsega naštetega je razumevanje precejšnjega dela slovenske umetnosti takoj po drugi svetovni vojni kot socialističnega realizma in s tem kot popolnega tujka v razvoju slovenske umetnosti, ki da ni njen integralni del, vprašljivo – kar pa nikakor ne pomeni obenem tudi zanikanja obstoja ideološkega primeža, v katerega so bili v praktično celotnem obdobju povojne zgodovine ujeti ustvarjalci, pa najsi gre za slikarje, pisatelje ali igralce. Ideološko omejevanje, *decorum*, cenзуra in samocenzura, zahteva po zatiskanju oči, razlikovanje med dovo-

<sup>53</sup> VILFAN 1985, cit. n. 19, p. 44.

## R A Z P R A V E

ljenimi in prepovedanimi temami ali kakorkoli bi že imenovali različne elemente omejevanja ustvarjanja, imajo kot del kulturne politike tedanje oblasti nedvomno negativni predznak in predstavljajo značilno težnjo po celostnem, totalnem obvladovanju kulturne in torej tudi umetniške sfere. Tako bi bil nemara najustreznejši zaključek, da slovensko povojno slikarstvo pozna obdobje socialističnega realizma, ne pa tudi strogega in za vse obligatornega sloga socialističnega realizma. Čeprav je tudi to možno relativizirati z mislijo, da so tovrstne težnje v kulturni politiki mnogo širši fenomen, ki zadeva relacijo oblasti in svobode ustvarjanja, in je vsaj v osnovi prisoten v sleherni družbi. Problematika t.i. socialističnega realizma se razkriva kot dosti kompleksnejši problem, kot je nemara videti na prvi pogled, in bo nedvomno zahtevala še precej raziskovanja do dokončne razjasnitve umetnostne situacije po koncu druge svetovne vojne.

UDK 75(497.4)“19”

### CHARACTERISTICS OF SLOVENE PAINTING IN THE PERIOD OF SOCIALIST REALISM

The Soviet model of Socialist Realism, officially introduced in 1934, demands that the artist present a constructed reality that is parallel to actual reality, thereby transforming the function of art into a tool for exploring this new reality. Totalitarian authorities aim to use art for the purpose of educational propaganda: art should teach, educate, motivate and lead people towards the final goal: communism. Consequently artists have often been labelled engineers of the human soul. The main feature of Socialist Realism is therefore its content, and not its form or realism.

After the Second World War and the communist takeover, the Soviet model was also adopted in Slovenia. In line with the Soviet model, the new authorities attempted to use art to strengthen their position: artists were to perform the task of propaganda and spread enthusiasm among people, and encourage and motivate them during the reconstruction of the country and the building of the new, better world of the socialist future. They became social workers, contemporary artists of a new type. Artists' response to the norm of socialist realism and new tasks varied – the majority adjusted their style and/or motives, but nevertheless their art distinctly and obviously deviated from the dogmatic formula.

The demands of the authorities regarding form, which were formulated within the usual syntagm of “healthy realism”, were acceptable to most artists. They were not seen as an encroachment on artistic freedom, because the pre-war artistic creativity of moderate modernism had mostly moved within the stylistic boundaries of realism (colour or poetic realism). In a certain way, the new, compulsory realist style even suited artists. Painters only slightly adjusted their pre-war figural realist painting of colour realism by adopting new motifs. This means that “Slovene Socialist Realism” grew from traditional realism. Nevertheless, it did not introduce any essentially new formal elements, since it tolerated different realist styles as long as the motifs were acceptable. However, a more detailed analysis reveals that even these motifs were problematic. Instead of the expected ecstatic images of enthusiastic industriousness, self-sacrifice, construction of roads and factories, and industrial work – instead of enthusiasm, euphoria and an obligatory limitless optimism in building the bright future – Slovene Socialist Realism introduced completely opposite accents.

In the work of most otherwise celebrated artists whose individual works are analysed in this article, we find personal, intimate feelings instead of collectivism. Pathos and action are replaced with tiredness, anxiety, contemplation and even prohibited doubt, which moves these works away from engaged black-and-white painting and, in the case of war motifs, draws them closer to a humanistic condemnation of war and violence. Even the images of large post-war construction sites and particularly of youth work brigades do not reflect the important ideals of the period and ecstatic optimism, although these are ideal motifs for the representation of absolute faith, particularly among the youth that contribute their energy for the good of the community with great self-sacrifice and selflessness. Instead of activism and industrious enthusiasm (particularly in literature), we find dreamy, intimate feelings and documentary images in which no special enthusiasm can be seen because of the perspective chosen.

These accents make us wonder about the general definition of Socialist Realist painting because, in comparison with paintings that more faithfully follow the wishes of the authorities, certain key works seem to elude present labels that are obviously unsuitable.

Despite these inconsistencies, it cannot be denied that Socialist Realism did exist in Slovenia. Nevertheless, it is not so much a stylistic label as a period of distinct ideological pressures, of yoking art in the service of politics and of a tendency to establish comprehensive, total control of culture and art. Still, these tendencies were much less radical than in the Soviet Union or in other countries behind the Iron Curtain. Consequently, it is mistaken to regard a large part of post-war Slovene art as Socialist Realism and thereby as a detour in the development of Slovene art rather than an integral part. Most Slovene post-war painting is original, relatively independent art that only partially followed the normative expectations of the authorities.

## R A Z P R A V E

## Captions:

1. France Mihelič: *Partisan Camp*, 1949, oil/canvas, 116 × 146 cm, private collection
2. France Mihelič: *Brigade (Column)*, 1948, oil/canvas, 116 × 90 cm, National Gallery, Ljubljana
3. France Mihelič: *End of War I*, 1945, charcoal/chalk/gouache, pencil, 50 × 35 cm, private collection
4. France Mihelič: *End of War II*, 1945, charcoal/chalk/gouache, 48.3 × 32.9 cm, private collection
5. Branko Zinauer: *Partisans on Horseback*, 1949, oil/hard board, 65 × 81 cm, TAM company, Maribor10. Dore Klemenčič-Maj: *Manifestation*, 1948, Modern History Museum
6. Gabrijel Stupica: *Study for a Portrait of Marshal Tito*, 1946, oil/plywood, 61.5 × 54 cm, Modern History Museum, Ljubljana
7. Gabrijel Stupica: *Portrait of Marshal Tito*, 1946/47, oil/plywood, 62.5 × 47.5 cm, Municipality of Litija
8. Gabrijel Stupica: *Portrait of Marshal Tito*, 1948, oil/plywood, 108 × 85 cm, Yugoslav Portrait Gallery, Tuzla
9. Gabrijel Stupica: *Before Parade*, 1950, oil/canvas, 190 × 210 cm, Modern Art Museum, Ljubljana
10. Dore Klemenčič-Maj: *Manifestation*, 1948, Modern History Museum
11. Vladimir Lakovič: *Kiseljak*, 1946 – reproduction in: *Brčko-Banovići. Zbornik leposlovnih in likovnih del z mladinske proge* (ed. Dušan Željeznov), Ljubljana 1947.
12. Vladimir Lakovič: *Orlove stene*, 1946 – reproduction in: *Brčko-Banovići. Zbornik leposlovnih in likovnih del z mladinske proge* (ed. Dušan Željeznov), Ljubljana 1947.
13. Ive Šubic: *Orlove stene*, 1946, drawing – reproduction in: *Brčko-Banovići. Zbornik leposlovnih in likovnih del z mladinske proge* (ed. Dušan Željeznov), Ljubljana 1947.
14. Vladimir Lamut: *Orlove stene*, 1946, watercolour, 63 × 44 cm, private collection (on sale at Kos Gallery, Ljubljana, summer 2002)
15. Tone Kralj: *Youth Railway – Orlove stene*, 1948, oil/hardboard, 164 × 119 cm, Modern History Museum, Ljubljana
16. Branko Zinauer: *Works on the Pesnica*, 1946, tempera/paper, 54 × 40.5 cm, Art Gallery, Maribor
17. Tone Kralj: *Construction of Litostroj*, 1948, tempera/hardboard, provenance unknown