

Donovan Pavlinec, Leše

**SLIKARSTVO SOCIALISTIČNEGA
REALIZMA NA SLOVENSKEM:
KRITIČNI POGLED NA PROBLEM NJEGOVE
ČASOVNE ZAMEJITVE**

Socialistični realizem tudi še danes, pol stoletja potem, ko je tedanja oblast v prvi polovici petdesetih let polagoma odstopala od zahtev po za celotno umetniško delovanje enotnih načelih ustvarjanja, ostaja malodane povsem neraziskano obdobje v zgodovini slovenske umetnosti. Nad raziskovanjem obdobja normativnega vmešavanja oblasti v sfero umetniškega in neposredno v ustvarjalno svobodo se zdi, da je bila dolgo časa izrečena anatema. Slovenska umetnostna zgodovina se namesto soočenja in raziskovanja fenomena vselej izogiba v svojih kritičnih pretresih tako očitno tabuiziranega obdobja kot tudi opredelitve v tem času nastalih del sicer uveljavljenih, zrelih umetnikov. V ničkoliko monografijah umetnikov bi srečali situacijo, ko je njihova umetniška dejavnost dokumentirana in obdelana tako za predvojno obdobje kot za čas druge svetovne vojne, potem pa kot da tja do zgodnjih petdesetih let sploh niso ustvarjali. Nenazadnje pa tudi sami umetniki, ki v tem razdobju delujejo, svojo sorealistično fazo raje kot komentirajo enostavno zanikajo. Tako se pri raziskovanju umetnostne situacije prvih let po drugi svetovni vojni ni moč izogniti občutku, da se nekaj prikriva, da bi še živeči protagonisti, pa najsi gre za umetnike ali kritike, na ta čas najraje pozabili, bivši oblastniki pa prav tako vsled svojega, danes nesprejemljivega, normativno-ideološkega posega v avtonomnost umetnostnega ustvarjanja.

Vzrok za očitno izogibanje temu obdobju je vse do začetka devetdesetih let dokaj razumljiv, saj bi se morebitni raziskovalec obdobja moral obenem opredeliti tudi do režimskega vmešavanja v avtonomnost umetnosti, načenjati mučna vprašanja tendencioznosti, cenzure in drugih negativnih oblik totalitarne pritiska oblasti, ki jim je vsaj do neke mere moč kontinuirano slediti vse do procesa demokratizacije in razpada Jugoslavije. Umetnostnim in kulturnim zgodovinarjem tako v preteklosti zaradi zanemarjanja tega razdobja ne moremo avtoma-

tično očitati lojalnosti oblasti ali metodološke podrejenosti ideologiji, resno raziskovanje pač enostavno ni bilo oportuno v povsem pozitivnem smislu besede. Tema je bila očitno do te mere nezaželeno, da je celo pregovorno natančni Luc Menaše iz svojega umetnostnozgodovinskega leksikona izpustil geslo socialistični realizem. Vendar še danes navkljub vedno večji časovni distanci in potem, ko je socialistični realizem v Evropi postal na nek način celo »popularen«, vsekakor pa raziskan in predstavljen s celo vrsto odmevnih razstav na temo razmerja med oblastjo, ideologijo in umetnostno produkcijo, socialistični realizem na Slovenskem ni mogel doživeti ustrezne analitične obravnave *sine ira et studio*. Čeprav 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.

Posledica tega najprej načrtnega pozabljanja in danes izogibanja je veliko nepoznavanje in nerazumevanje specifičnosti socialističnega realizma pri nas ter vpliva, ki ga to obdobje kasneje ima. Socialistični realizem namreč nedvomno močno zaznamuje razvoj umetnosti v desetletjih po drugi svetovni vojni, trda cenzurna roka tega časa prvih povojnih let pa pojasnjuje kasnejši zgolj zmerni oficialni modernizem in samocenzuro umetnikov ter dodatno razjasnjuje določene pojave v postmodernistični umetnosti: tako imenovani »socart«, ki po svoje reflektira pozabljeno obdobje socialističnega realizma.

Najstarejši pregled slovenske umetnosti, v katerega je vključen tudi socialistični realizem, je Šijančev iz leta 1961¹, kjer najdemo tako ustrezen zgodovinski oris povojne umetnostne situacije kot tudi koncizna opozorila na posamezne umetnike in njihova dela v tem času. Toda v celoti avtor obdobje prikaže nekako neproblemsko, kot da je socialistični realizem logično, v splošni razvoj likovne umetnosti vpeto obdobje: za nedvoumno opozorilo na ideološko funkcijo umetnosti in vlogo totalitarne oblasti pri uvajanju enotne normativne estetike je bilo v zgodnjih šestdesetih letih še prezgodaj. Namesto opozorila na režimsko normativno vmešavanje v umetnost avtor opozarja na prido-

¹ Fran ŠIJANEC, *Sodobna slovenska likovna umetnost*, Maribor 1961.

bitve povojnega časa (akademija, ustanavljanje številnih galerij, razstave, nagrade) ter kvantitativni in kvalitativni dvig ustvarjanja.²

Prva možnost za resnejši poskus vsaj delnega ovrednotenja ob že doseženi minimalni časovni distanci pomeni razstava *Slovenska likovna umetnost 1945–1978* in njen katalog³, ki prinašata dolgo časa pričakovan svež pregled slovenskega povojnega ustvarjanja. Obenem pa odmevi oziroma polemika v časopisju pripelje do ne več povsem enoznačnem razmišljanju. Razstava se »pravemu« socialističnemu realizmu sicer izogne oziroma opozori na neposredno povojno obdobje le z deli, ki nadaljujejo tematiko slovenske partizanske grafike in tisto vrsto angažiranosti, ki je s svojo humanistično obtožbo nasilja in vojnega trpljenja sprejemljiva. Temu v časopisju sledijo očitki o »umiku pred vrednotenjem vsake družbeno bolj angažirane figuralne umetnosti (kot je na primer) socialistični realizem«⁴ in preferiranju nefiguralne umetnosti. Polemika prvič pokaže na možnost in nujnost natančnejše opredelitve socialističnega realizma, ki je sicer v katalogu podana ob povsem jasnih, a glede na zastavljen časovni okvir nujno (pre)skopih formulacijah, vendar spet pogrešamo predvsem konkretno oznako vloge, ki jo je pri tem odigrala oblast, in posledic za umetnike pri neupoštevanju socrealistične norme.

Tudi sredina osemdesetih let, ko smo dobili prvo (in doslej edino) slikarstvu socialističnega realizma posvečeno razstavo, dejansko ne prinese bistvenega napredka k orisu umetnostne situacije prvih povojnih let. Marjeta Mikuž, avtorica razstave *Socialistični realizem v slovenskem slikarstvu* iz začetka leta 1986, v skromnem katalogu⁵ označi socialistični realizem kot neorgansko, vsiljeno, normativno estetiko ter na nekaj skromnih straneh (štirih!), ki so bile odrejene tekstu, oriše usodo smeri ob političnih in kulturnih dogodkih do zgodnjih petdesetih let. Dovolj konkretne analize razstavljenih ali vsaj v katalogu reproduciranih slik, ki bi pojasnila nenavaden izbor, ni, tako da bi nepodučeni bralec utegnil misliti, da je denimo slika *Kam gredo?* (1952)

² Ibidem, p. 25.

³ Jure MIKUŽ, Slovensko povojno slikarstvo, *Slovenska likovna umetnost 1945–1978* (Ljubljana, Moderna galerija in Arhitekturni muzej), Ljubljana 1979, pp. 13–36.

⁴ Jure MIKUŽ, O slovenskem socrealističnem slikarstvu, *Naši razgledi*, 20. 7. 1979, p. 410.

Vladimirja Lakoviča značilno delo socialističnega realizma. Nekolikanj nerodno izbrana (v katalogu prikazana) dela, sicer kažejo raznolikost odgovorov na zahteve po »v ljudem razumljivem likovnem jeziku izražati sodobni čas« in obenem opozarjajo, da ni enačaja med slovensko in sovjetsko umetnostjo, toda k vsemu temu bi bil več kot nujen ustrezen komentar.

Umetnostna zgodovina tudi skozi devetdeseta leta do danes ni dosti doprinesla k ugotovitvam o socialističnem realizmu. Ob nekaterih člankih, zlasti v Novi reviji, ki skušajo prikazati usodo posameznih umetnikov v tem obdobju – denimo Igor Kranjc: *France Kralj v dobi enoumja*⁶ – je socialistični realizem vključen tudi v najnovejši pregled slovenske umetnosti, kjer je izpod peresa Igorja Zabela⁷ nastal verjetno doslej najaktualnejši, čeprav spričo omejenosti na nekaj strani zopet le kratek zapis. Dosti pomembnejša je študija Aleša Gabriča *Slovenska agitpropovska kulturna politika 1945–1952*⁸, v kateri avtor analizira kulturo, umetnost in znanost kot celoto in po posameznih področjih v njeni odvisnosti od politike, a se obenem kot zgodovinar ne spušča v analize konkretnih del in neposrednih odmevov socialističnega realizma v likovni umetnosti. Vendar pomeni njegov oris kulturno političnih razmer v prvih povojnih letih skupaj z vrsto člankov⁹ in nenazadnje kronološkim nadaljevanjem raziskovanja v delu *Socialistična kulturna revolucija*¹⁰ dodatno osvetlitev in analizo razmer, s čimer ustvarja trdno osnovo za nadaljnje raziskovanje obdobja.

⁵ Marjeta MIKUŽ, *Socialistični realizem v slovenskem slikarstvu* (Ljubljana, Muzej ljudske revolucije), Ljubljana 1986.

⁶ Igor KRANJC, France Kralj v dobi enoumja, *Nova revija*, 143, 1994, pp. 88–95.

⁷ Igor ZABEL, Od sočrealizma do analitične abstrakcije, *Umetnost na Slovenskem: od prazgodovine do danes* (ed. Nataša Golob), Ljubljana 1998, pp. 331–367.

⁸ Aleš GABRIČ, Slovenska agitpropovska kulturna politika 1945–1952, *Borec. Revija za zgodovino, literaturo in antropologijo*, XLIII/7–9, 1991, pp. 469–655.

⁹ Aleš GABRIČ, Polemika o slovenskih impresionistih v letu 1949, *Nova revija*, 126–127, 1992, pp. 1217–1226; Aleš GABRIČ, Odmevi teorije socialističnega realizma v Sloveniji, *Nova revija*, 143, 1994, pp. 96–110.

¹⁰ Aleš GABRIČ, *Socialistična kulturna revolucija: Slovenska kulturna politika 1953–1962*, Ljubljana 1995.

RAZPRAVE



1. Ismet Mujezinović, *Vstaja*, Dom JNA, Sarajevo, 1950.



2. Tone Kralj, *Gradnja Litostroja*, 1948.



3. A. M. Gerasimov, *Stalinov govor na 16. kongresu komunistične partije*, Tretjakovska galerija, Moskva.



4. Gojmir A. Kos, *Odpor (izrez)*, Vlada RS, 1946.

R A Z P R A V E



5. Branko Zinauer, *Delo na Pesnici*, Umetniška galerija Maribor, 1946.

Socialistični realizem tako navkljub polstoletni oddaljenosti še vedno ni zadovoljivo predstavljen ne po slogovni ne po vsebinski plati. Pogled nanj je še vedno zastrt z vse preveč predsodki in apriornimi sodbami o njegovem (zgolj) »neumetnostnem« značaju. Obdobje, ki je po svoje usodno zaznamovalo nadaljnji razvoj slovenske umetnosti, ostaja nepoznano in nedorečeno že pri navidez enostavnem vprašanju časovnega okvirja, kar je povezano s celo vrsto napačnih pogledov in interpretacij – prvi problem pa izhaja iz terminološke nedorečenosti.

Terminološka nedorečenost je očitna ne le v publicistični rabi, marveč prepogosto tudi v strokovni literaturi, povsod pa obsega neutemeljeno, preveč nekritično ali celo povsem napačno rabo posameznih terminov, ki so sicer izvorno ali tudi pomensko sorodni, a po svojem specifičnem pomenu (*differentia specifica*) vendarle različni. Problematična je predvsem uporaba in razlikovanje med pojmi socialistični realizem, socrealizem, socialni realizem, socialnokritična umetnost, kritični realizem, revolucionarna umetnost, umetnost revolucije, partizanska umetnost ter umetnost NOB.

Izraza socialistični realizem in soerealizem se povsem ustrezno uporabljata kot sinonima, saj gre pri slednjem zgolj za polemično publicistično okrajšavo pravilnejšega termina socialistični realizem, vendar hkrati z okrajšavo zadobi nekolikanj negativen prizvok. Okrajšava pa lahko tudi zmede, saj lahko obenem pomeni okrajšavo drugega pojma to je socialni realizem, zato je uporaba okrajšave smotrna le, kadar ne more biti dvoma o pomenu. Razlikovanje med socialnim in socialističnim realizmom namreč predstavlja tudi največji terminološki problem, saj se strokovna izraza pogosto neustrezno uporabljata kot sopomenki, dasi gre tako po vsebinski kot časovni plati za dve povsem različni umetnostni usmeritvi.

S socialnim realizmom označujemo v prvi vrsti literarno smer v tridesetih letih, medtem ko se je po prizadevanjih Iztoka Durjave za likovno ustvarjanje v istem času uveljavil izraz socialnokritična umetnost¹¹. V formalnem smislu se socialni realizem oziroma socialno kritična umetnost večinoma veže na konservativne, z novim realizmom zaznamovane smeri, ki v okviru t.i. poziva k redu (*rappel à l'ordre*) zaznamujejo vso evropsko umetnost, in se skozi trideseta leta manifestira pri celi vrsti umetnikov, ki z izrazito socialno noto in umirjenim, a kritičnim odnosom prikazujejo tegobe malega človeka pa najsi gre za podeželje ali mesto.¹² Podobno kot v literaturi Prežih, Kosmač in Kranjec ali v kiparstvu Tine Kos, s svojimi slikami brata Nande in Drago Vidmar, France Mihelič, Nikolaj Pirnat in drugi razkrinkavajo socialne probleme slovenskega podeželja za njegovo navidezno idilo. Na drugi strani pa se denimo Maksim Sedej, poleg številnih drugih, z isto angažiranostjo, predvsem z grafično mapo *Predmestje* (1933) ali z lesorezi za knjigo *Bog v Trbovljah* (1936) Ludvika Mrzela, loteva socialne tematike iz delavskega življenja in, kot piše France Mesesnel leta 1939, »na črni tabli ozadja riše svoje revne, razočarane in v uporu grandiozne ljudi...«¹³ Vendar pa termin socialnokritična umetnost ni omejen le na

¹¹ Iztok DURJAVA, *Socialnokritična likovna umetnost na Slovenskem*, Ljubljana 1985 (doktorska disertacija, Univerza v Ljubljani, tipkopis).

¹² Za sintetičen pregled socialno kritične umetnosti pri nas glej: Špelca Čopič, *Socijalna umetnost u Sloveniji, 1929-1950: Nadrealizam, postnadarrealizam, socijalna umetnost, umetnost NOR-a, socialistički realizam*, Beograd 1969 (Zbirka Jugoslovanska umetnost XX. veka), pp. 51-57.

¹³ V najpomembnejši levo usmerjeni reviji: Francè MESESNEL, *Umetniške izdaje I., Sodobnost. Neodvisna slovenska revija*, VII, 1939, p. 108.

obdobje med obema vojnama, marveč je to pojav, ki ga srečujemo v različnih stilnih in zgodovinskih obdobjih – Luc Menaše ga v svojem leksikonu razlaga kot usmeritev v umetnosti različnih obdobjih, ki »razkriva družbena nasprotja, kaže socialne krivice ter obtožuje v imenu zatiranih,«¹⁴ najizraziteje in najmočnejše pa se pojavi v prvi polovici dvajsetega stoletja.

Ključni razlog za zamenjevanje obeh pojmov je njuna vsaj delna idejno-razvojna povezanost. Obe smeri povezuje kritičnost do meščanske družbe, ki jo socialni realizem prevaja tudi v svoja dela, medtem ko kasnejši socialistični svojo kritičnost le deklarira, ne pa tudi upodablja, kajti vmes med obema obdobjema je druga svetovna vojna in (kar je še važnejše) uspešno izvedena komunistična revolucija ter sprememba ideološke strukture.

Socialni realizem s prikazovanjem stiske malega človeka, kmeta ali delavca, opozarja na nepravičen kapitalistični družbeni sistem in ostro kritizira meščansko družbo. Idejna vsebina za deli socialnih realistov se povezuje z marksizmom, umetniki sami pa so večinoma levo usmerjeni. Toda nastajajoča umetniška dela so posledica njihove lastne občutljivosti za socialne probleme, ki jih marksistične ideje le podžigajo – nikakor pa jih ne moremo razumeti kot posledico pritiska ideologije ali socialni realizem definirati kot umetnost v službi politike. Ravno trideseta leta zaznamuje diskusija o umetniški svobodi in avtonomnosti glede na politiko in ideologijo, znana pod imenom spor na književni levici, ki se konča z zmago zagovornikov svobodnega, neodvisnega ustvarjanja. Umetniki sicer priznavajo tezo o družbeni vlogi umetnosti in svoja angažirana dela ponujajo kot orožje, toda o obliki in načinu delovanja želijo odločiti sami – na izzive sveta odgovarjajo na način, ki najbolje ustreza njihovi umetniški osebnosti. Socialni realizem je torej z besedami ali s podobami kritično odseval svet pred seboj. V skladu s svojo angažiranostjo oziroma tendenčnostjo je ta »odsev« seveda ustrezno vsebinsko priredil, potenciral ali celo stopnjeval proti malodane »črno-beli« podobi stvarnosti – toda še vedno je vsaj načelno šlo za podobo iz realnosti, za realizem v smislu vsebine. Na drugi strani pa je svoboda umetniku omogočala odklon od realizma v

¹⁴ LUC MENAŠE, s.v. Socialno kritična umetnost, *Evropski umetnostnozgodovinski leksikon*, Ljubljana 1971, coll. 2010–2011.

pomenu stila in denimo možnost poseganja po ekspresivnih elementih za določene vsebinske poudarke.

S kasnejšim socialističnim realizmom je torej cela vrsta bistvenih razlik – predvsem je kasneje umetniku vnaprej postavljena obligatorna rešitev glede forme in duha umetnine, ki naj se je loti. Odvzeta mu je umetniška svoboda in če želi še naprej ustvarjati in razstavljati, se mora povsem podrediti dirigirani estetski normi in utilitarnim nalogam kulturno-prosvetnega dela – za drugače misleče ni prostora. Eden slednjih je bil Edvard Kocbek, ki zagovarja predvojno razmerje med umetnostjo in politiko: »Za umetnika mora biti ideologija le instrument za orientacijo odnosno za potenciranje energij in kvalitet, nikoli pa izhodišče in cilj, izključno merilo, najmanj pa razumska shema, s katero se mora ustvarjajoče bitje popolnoma spojit.«¹⁵

Socialistični realizem nadomesti mimetičnost z nekakšnim romantičnim realizmom: slika več ne odseva sveta kakršen je, marveč kakršen bi moral po mnenju partije biti oziroma bo nekoč, ko bo dosežen komunizem. Temu ustrezno izgine iz umetnosti sleherna socialna kritičnost, saj naj bi novo socialistično družbo sestavljali le še srečni in zadovoljni delavci in kmetje. Tako je povsem drugačna tudi motivika, ki v socialističnem realizmu obsega v prvi vrsti motiviko patetičnega slavospeva herojskemu boju v času vojne ter obnovi domovine in izgrajevanju novega, pravičnejšega sveta. V formalnem smislu so prepovedani vsakršni formalistični poskusi, ki se smatrajo za preživele in buržoazne ter tuje socialističnemu človeku.

Socialistični realizem je torej na nek način stopnjevanje predvojnega socialnega realizma oziroma socialno kritične umetnosti, toda obenem se obe smeri, predvsem pri vprašanju umetniške svobode, v samem temelju razlikujeta, zato je sleherno posplošeno povezovanje obeh smeri ali nedosledna uporaba terminov nesprejemljiva.

S podobnimi argumenti ločujemo socialistični realizem od pojma kritični realizem, ki je *terminus technicus* za usmeritev znotraj realizma v drugi polovici 19. stoletja in je posebej pomemben v Rusiji, saj se njegova tradicija ohranja vse do revolucije in je obenem tudi edina smer umetnosti meščanske družbe, ki jo nova sovjetska oblast priznava kot pozitivno dediščino starega predrevolucionarnega sveta.

¹⁵ Edvard KOCBEK, *Dnevnik 1948*, Ljubljana 1995, p. 127.

Očitki kritičnega realizma napram buržoazni družbi ga legitimirajo, da lahko predstavlja formalno izhodišče za sovjetski socialistični realizem, dasi je prav poteza kritičnosti obenem tista, ki oba »realizma« (kot smo videli zgoraj) med sabo ločuje, saj socialističnemu realizmu v idealni, najnaprednejši državi kritičnost ni potrebna, še več: je celo prepovedana. Podobno kot pri socialnem tudi pri kritičnem realizmu svoboda ustvarjanja terja odločno ločevanje od v predstave oblasti ujeta umetniško delovanje socialističnega realizma.

Dosti enostavneje je potegniti ločnico s preostalimi sorodnimi termini. Pojem revolucionarna umetnost je dosti širši in zaznamuje naprednost, avantgardnost posamezne smeri ali umetniškega opusa glede na splošni razvoj skozi zgodovino umetnosti. V času po drugi svetovni vojni se v slovenski kritiki in publicistiki uporablja kot sinonim za umetnost medvojno nastajajoče in po vojni realne nove socialistične družbe, ter kot sinonim za socialistični realizem, zopet označujoč njegovo domnevno naprednost. Kot umetnost revolucije razumejo po drugi svetovni vojni predvsem formalno dokaj svobodno umetniško snovanje med samo vojno z ustreznim vojnim sižejem in jo enačijo s pojmom umetnost NOB ali partizanske umetnosti, ki se delno pokriva s širšim evropskim terminom antifašistične umetnosti. Hkrati pa se vsi naštetni termini uporabljajo tudi v pomenu kasnejšega, povojnega ustvarjanja umetnikov partizanov z vojno tematiko. Značilen primer tovrstne svobodne in nenatančno definirane rabe so številne poljudne monografije jugoslovanske »napredne« umetnosti¹⁶, kjer pod enotno oznako »revolucionarna umetnost« ali »umetnost revolucije« najdemo vsebinsko še dokaj enotno umetnost (pač glede na oznako napredne umetnosti in tedanjega razumevanja le-te), slogovno pa je izbor zelo širok. Razteza se od skoraj ekspresionističnih ali vsaj ekspresivno zaznamovanih družbeno kritičnih del predvojnega socialnega realizma preko naivne umetnosti s podeželskim sižejem, likovnega pluralizma angažiranega partizanskega medvojnega ustvarjanja, slik socialističnega realizma pa do povojne zmerne modernistične stilizacije. Tako bi lahko zaključili, da imajo pojmi kot je umetnost revolucije predvsem ideološki predznak in nimajo natančno izrisane ne stilnega ne idejnega pomena.

| ¹⁶ Cf. *Revolucionarno slikarstvo*, Zagreb 1977.

Tesno povezano z vprašanjem razmerja med socialističnim realizmom in socialnim realizmom ter umetnostjo NOB je časovna zamejitev obdobja socialističnega realizma oziroma vprašanje, kdaj naj bi sovjetski model ustvarjanja postal realnost postavljena pred slovenskega umetnika. Socialistični realizem kot umetnostna smer z enotnimi estetsko-teoretičnimi načeli, utemeljenimi v 30. letih v Sovjetski zvezi se pri nas uveljavi (bolje: je uveljavljen) šele izključno po drugi svetovni vojni z vzpostavitvijo nove, socialistične oblasti komunistične partije Jugoslavije. Postavljanje začetkov oziroma postopnega uvajanja socialističnega realizma med likovnike ter književnike že med ali celo pred drugo svetovno vojno ne more držati, saj je soerealizem v prvi vrsti normativna oblika totalitarnega pritiska ideologov vladajoče oligarhije na umetnike, ki pa je s svojo totalnostjo možna šele po prevzemu komunističnem oblasti, dasi partija, sledeč sovjetskim vzornikom, model občuduje tudi že pred drugo svetovno vojno.

V predvojni čas, natančneje v trideseta leta, sodijo zgolj razmišljanja in spori o umetnikovi ustvarjalni svobodi, bolje znani pod sintagmo spor na književni/umetniški levici, ki je nastal ob določanju razmerja med politiko in umetnostjo v programu Komunistične partije Jugoslavije. Razkol na francoski umetnostni sceni v začetku tridesetih se ponovi tudi pri nas v drugi polovici istega desetletja in traja vse do druge svetovne vojne kot spor med komunističnimi ideologi, ki od umetnikov zahtevajo popolno podreitev in vstop v službo politike oziroma revolucije (zahtevajo torej ureditev podobno sovjetski po sprejetju načel socialističnega realizma leta 1934). Nasprotuje jim skupina, večinoma umetnikov – literatov (med njimi Ivo Brnčič, Juš Kozak, Igo Gruden in Bratko Kreft), ki sicer priznava družbeno vlogo umetnosti, dovoljuje angažiranost, toda smatra, da o umetnosti ne more odločati politika, marveč mora ostati avtonomna oziroma da mora umetnik imeti popolno svobodo pri ustvarjanju.

Nastop književnikov v tem sporu, ne pa tudi likovnih umetnikov, je tipičen tudi za kasnejše povojno obdobje prevlade socialističnega realizma, ko se v diskusijah izpostavljajo večidel zgolj književniki, nenazadnje pa tudi same polemike potekajo predvsem na področju literature, za katero nastajajo (oziroma so prevedeni) teoretični teksti o sorealistični umetniški metodi, in se nato šele naknadno aplicirajo tudi na likovno umetnost.

Ta spor odpira vrsto vprašanj, ki jih bo po vojni revolucionarna oblast razrešila z uvedbo iz Sovjetske zveze uvoženega socialističnega realizma, toda v predvojnih polemikah neposredno o sovjetski socialistični estetski doktrini še niso razpravljali¹⁷, dasi je neko vsaj osnovno vedenje o umetnostnih razmerah v Sovjetski zvezi obstajalo ves čas – pretok informacij je bil dovolj močan in zanimanje za dogajanje v Rusiji že zaradi tradicionalnega panslavizma vedno prisotno.¹⁸

Šele tik pred pričetkom vojne kasnejši vodilni partijski ideolog, Boris Zihlerl, s člankom *O realizmu v literaturi* v levičarski reviji *Sodobnost* vključil v diskusijo o razmerju umetnosti in politike tudi sovjetski model oziroma umetniško metodo socialističnega realizma. Zihlerl socialistični realizem utemeljuje, sledeč marksistični dialektiki zgodovinskega razvoja, kot stopnjo v razvoju umetnosti, ki je presegla meščansko umetnost. Meščanska literatura (kot tudi likovna umetnost) je imela, kot pravi Zihlerl, nalogo »zastirati pogled na bistvene plati družbenega življenja, jih subjektivistično in tendenčno izkrivljati, skratka, potvarjati resničnost: pisati osladne ljubavne romane, idealizirati kmečko in malomeščansko življenje itd.«¹⁹ in je na ta način podpirala obstoječe družbeno stanje.

Poglavitni Zihlerlov očitek umetnosti je njena odtujenost družbi oziroma neodsevanje družbene realnosti, saj niti pozitivni vrh meščanske umetnosti, to je kritični realizem 19. stoletja, ki je kot edina umetnostna smer vzpostavil kritičen odnos do kapitalistične stvarnosti, ne vključuje v svojo podobo »pravih nosilcev nastajajočega sveta«, to je proletariata, marveč zgolj marginalne, deklasirane skupine lumpenproletariata. Čeprav je kritični realizem odličen dokument razkrajanja buržoaznega sveta, pa spričo nepoznavanja proletariata ne najde izhoda, in končno, vsled prepričanja o brezizhodnosti, kritičnost degenerira v negativnem naturalizmu, ki vzroke za nezmožnost sprememb vidi

¹⁷ GABRIČ 1994, cit. n. 9, pp. 96–97.

¹⁸ Denimo že dve leti po oktobrski revoluciji in še daleč pred nastopom socrealističnih estetskih načel Venó Pilon po vrnitvi iz ruskega ujetništva apologetsko poroča o težnjah sovjetske oblasti »osvoboditi umetnost iz ozkega kroga kapitalistov in jo vrniti narodu« – Venó PILON, Boljševiki in umetnost, *Svoboda. Družinski list*, 1/2, 1919, pp. 22–25; Venó PILON, Umetniška vzgoja pri boljševikih, *Svoboda. Družinski list*, 1/3, 1919, pp. 42–44.

¹⁹ Boris ZIHERL, *O realizmu v literaturi*, *Zbrana dela*, 1, Ljubljana 1981, p. 250.

v pokvarjenosti človeka, njegovih nagonih torej sami naravi človeka. Edini izhod postane »*beg v onostranstvo, proč od gnusne resničnosti, v svet lastnega jaza*,« ki se ga poslužujejo razni »izmi« kot je ekspresionizem, simbolizem, futurizem itd.

Taisti kritični realizem, ki na zahodu degenerira v naturalizmu, je v Sovjetski zvezi izhodišče novemu socialističnemu realizmu z načeli, sprejetimi na prvem kongresu sovjetskih pisateljev 1934. leta. V nasprotju s kritičnim realizmom je socialistični realizem v svoji umetnosti ne le vzpostavil kritičen odnos do meščanske družbe z vključitvijo proletariata, marveč nadomesti ozke, osebne konflikte posameznika z velikimi socialnimi in družbenimi nasprotji ter te obogati s tematiko »*notranje preobrazbe človeka v toku njegovega boja za napredek, za socialistično izgraditev družbe in za višje oblike sožitja med enakopravnima spoloma*.« Ta nova umetnost je »*živo povezana s problematiko graditve novega občestva in ustrežajočega ustvarjanja novih, višjih materialnih in moralnih vrednot*,« vendar ne ločeno od naroda kot doslej, marveč stoji umetnik »*sredi boja množic, inženir, ki oblikuje duše v imenu prihajajoče skupnosti vseh ljudi*.«²⁰

Ziherlov zapis smemo razumeti kot kulturno-politično stališče komunistične partije glede umetnosti, ki se očitno že v predvojnem obdobju ni omejilo zgolj na vprašanja tendence oziroma angažiranosti, marveč so po sovjetskem vzoru želeli prenesti vzorec socialističnega realizma na slovenska tla – toda to je bilo seveda možno šele s prevzemom oblasti. Tako bo pomenil čas druge svetovne vojne z vidika povojnega socialističnega realizma obdobje, ko se s krepitvijo moči in končno prevlado komunistične partije znotraj Osvobodilne fronte postopno izpolnjujejo pogoji, v katerih bo lahko nova oblast v totalitarnem smislu z jasnimi izdelanimi (oziroma posvojenimi) estetskimi normami posegla tudi na področje umetnosti.

Obdobje druge svetovne vojne, ki je slovenski narod pripegljala na rob uničenja z okupacijo in državljansko vojno obenem, seveda ni bil čas, ki bi omogočal modernistično umetniško eksperimentiranje ali refleksijo o svobodi umetnika, če je svoboda zgolj še abstrakten pojem v okupirani Evropi. Predvojne diskusije o angažiranosti in avtonomnosti umetnosti nadomestijo v času vojne povsem utilitarne naloge v

²⁰ Vse citirano po članku ZIHERL 1981, cit. n. 19, pp. 249–254.

smislu propagande, opreme letakov in ilegalnega tiska, vsebinsko v vzpodbujevalnem duhu ali negativnem karikiranju sovražnikov. Umetniki in kulturni delavci so se brez velikih vprašanj postavljali v službo, pa najsi je šlo za Osvobodilno fronto ali protirevolucionarni tabor, ter se pri ustvarjanju prepuščali formalnemu in vsebinskemu usmerjanju propagandistov in ideologov.

Toda to je zgolj en aspekt medvojnega ustvarjanja, kajti navkljub stari misli o molčanju muz v hrupu vojne, nastaja tudi prava umetnost, sicer večidel angažirana v smislu humanistične obsodbe vojne in trpljenja, toda ne v neposredni službi propagandnega boja. Umetnike tudi med vojno ne zapusti notranja nuja po pravem ustvarjanju ali vsaj likovnem beleženju dogajanja okrog njih. Same motivike vojne in vojnega trpljenja, ki jih prežema, pa ne moremo enostransko razlagati kot posledico upoštevanja vsebinskih smernic propagandistov, marveč je to obenem tudi odmev sodoživljanja vojne apokalipse. Partizanska grafika se tudi ne izraža zgolj s heroično vsebino boja in trpljenja, z »iskrenim, nesentimentalnim, borbenim humanizmom,«²¹ marveč tudi z bolj ponotranjenimi, osebno občutenimi motivi, denimo ruševin (Jakac) ali ožganih dreves (Mihelič), ki jih sicer načelno beremo kot podobe, v katerih so se zgostile posledice vojnega divjanja, a so le-te hkrati daleč od enostavnih, hitro dojemljivih ilustracij dogajanja, ki so lastne večini medvojnih propagandnih del.

Razgibano medvojno obdobje ni dopuščalo, da bi se sicer vedno trdnejša pozicija komunistov znotraj Osvobodilne fronte odrazila v konkretnjših, vso umetnostno produkcijo obsegajočih normah. Agitpropovske komisije umetnike zgolj vsebinsko ali formalno usmerjajo (oziroma nadzirajo) v težnji za doseganje čim večjega propagandnega učinka, ni pa še jasno izražene in izpolnjene zahteve v smislu socialističnega realizma, dasi Marjeta Mikuž trdi, da se »že v umetnosti, nastali med enobejem srečamo s socrealizmom.«²² Svojo trditev skuša podkrepiti najprej z dokumentom, ki sicer jasno kaže vodenje umetnikov in angažiranost njihove umetnosti, in nato s skopo omembo medvojne polemike o ustreznih temah, bolje znano kot »partizansko brezo«, toda ne iz prvega ne iz slednjega ne moremo speljati induktiv-

²¹ Aleksander BASSIN, *Revolucija in umetnost: izbor slovenske partizanske grafike in risbe*, Nova Gorica 1966, s. p..

nega sklepa o medvojnem socialističnem realizmu oziroma, kot pravi sama, da torej »slikarju ni preostalo drugega, [kot] da je slikal realistično vse, kar so zahtevali od njega.« Po vojni pa naj bi se, kot Mikuževa razlaga dalje, socialistični realizem zgolj nadaljeval iz medvojne umetnosti: »Iste junaške postave zrejo s slik, tako kot ves vojni čas plapolajo zastave, le včerajšnja puško sta – času primerno zamenjala kramp in lopata.«²³

Pismo agitacijsko-propagandne komisije pri IOOF iz leta 1944 slikarki Alenki (skoraj zagotovo gre za Alenko Gerlovič), ki ga navaja Mikuževa, zelo dobro dokumentira, kako so propagandno dejavnost usmerjali, in kaj konkretno zahtevajo od umetnikov oziroma kulturnikov, kot so jih imenovali. Starejšim, že uveljavljenim umetnikom so ideološke komisije nedvomno vsaj navidez puščale bolj proste roke, toda v konkretnem primeru član agitpropa korigira osnutek za letak mlade umetnice (v kolikor gre seveda res za Gerlovičevo), ki jo je lažje voditi, saj so se mlajši s toliko večjim zanosom predali službi propagandistov. Vsled zanimivosti in polemike z Mikuževo citiramo dokument v celoti, kot ga je navedla sama:

»Draga tovarišica Alenka! K osnutku letaka "Za našo vojsko" imam sledeče pripombe: lepak mora pokazati, da naša vojska na položaju trpi in prenaša težave slabega vremena itd., a kljub temu junaško vztraja in brani svojo domovino. To je seveda težko izraziti, vendar upam, da se Ti bo posrečilo. Pri tem naj Ti pomaga tov. Ivo in event. še ostali. Navadite se kolektivnosti, vsaj v posvetovanju! Evo, kaj bi bilo potrebno spremeniti!

1. Boljše bi bilo, če bi vojak v ospredju stal na straži (s puško ob nogi ali na ramenu). To šele sedaj vidim, ker vzbuja Tvoj model "idilično" razpoloženje, saj je tako lep in mu ni nič hudega. Mislim, da bi ga lahko oblekla v plašč, ki mu vihra v vetru in dežju. Morda ga postaviš za spoznanje bolj na desno. Sicer pa ima lahko tudi puško v rokah, vendar ne tako, kakor bi stal pred fotografskim aparatom, pa tudi ne, kakor da je v borbi – ampak "na straži" – pripravljen!

2. Ostali vojaki, ki ležijo, naj bodo manj "konkretni", zato bi bilo edino prav, če bi bili v sivi barvi, tudi samo silhuete. S tem posta-

²² Marjeta MIKUŽ, *Fenomen socialističnega realizma na Slovenskem*, Ljubljana 1984 (magistrska naloga, Univerza v Ljubljani, tipkopis), p. 8.

²³ Ibidem, p. 8.

nejo bolj odmaknjeni in abstraktni. To naj pomeni! isti borec na straži in v borbi, v dežju in viharju – vztraja in potrebuje pomoči. Ti vojaki naj imajo mitraljez in tudi puške – ni pa potreben tak “red” in vzporednost pušk – lahko nekdo celo kleči itd.

3. Pozabila si na dež in vihar. Morda bi bilo prav, če narišeš (vsaj stiliziraš) oblak iz katerega dežuje. Event. smreka v ozadju lahko pove, da piha močan veter, če jo tako narišeš...»²⁴

Kritike v pismu se nanašajo praktično zgolj na sporočilnost letaka, saj se oblikovne opazke prav tako povezujejo z večjim propagandnim učinkom, ki ga naj letak po upoštevanju korekcij dosega. Edina pomembna je vsebina, učinek letaka, ne pa forma, način, s katerim je ta dosežen. Jasno je sicer, da je za zahtevano sporočilnost nujna figura-lika, toda nikjer ni razbrati izrecnih zahtev po realizmu v upodabljanju – prav nasprotno: kritik celo napeljuje umetnico k stilizaciji, odmaknjenosti in manjši konkretnosti.

Na partijski konferenci kulturnih delavcev konec januarja 1944 je Boris Kidrič v svojem govoru poudaril, da če želijo od umetnika dobiti umetnino ustrezno času, morajo »*dvigniti umetnikovo politično zrelost – ne pa mu dajati recepte, kako naj piše.*»²⁵ Toda še v istem letu (ko nastane tudi zgoraj citirano pismo), torej 1944, se relacija med umetnostjo in politiko zaostri s pričetkom značilne polemike o umetnosti in ustreznih temah, tako imenovane »partizanske breze« z izvorom v predavanju oziroma tečaju za propagandiste, ki ga je v Semiču jeseni tega leta izvajal Ante Novak²⁶. Novak sam v predavanju ali izzvan z vprašanjem razloži, katera umetnost v današnjem (partizanskem) času sploh zasluži ime umetnost. Po njegovem prepričanju je to zgolj tista umetnost, katere vsebina ali vsaj osnova vsebine je partizanstvo, tako da je tudi pri doslej nevtralnih motivih denimo pokrajini z brezami²⁷

²⁴ Ibidem, p. 6.

²⁵ Ervin DOLENC – Bojan GODEŠA – Aleš GABRIČ, *Slovenska kultura in politika v Jugoslaviji*, Ljubljana 1999, p. 100.

²⁶ Pogovor z akademsko slikarko Alenko Gerlovič 18. maja 2001. – drugi (denimo Klemenčič) imena ne navajajo ter govorijo zgolj o pogovoru med umetnikom (Klemenčič: pesnikom) in agitpropovcem (Klemenčič: šefom agitpropa pri GŠ NOV in POS). Cf. Dore KLEMENČIČ – Maj, Jakopičevo poletje, *Nedeljski dnevnik*, 27. 06. 1971, p. 13.

²⁷ Vzrok, čemu je izbral ravno breze, se prejkone navezuje na relativno pogostost motiva pri impresionistih, ki pomenijo vrhunec dotedanje slo-

potrebna sprememba: »Tudi še tako dobro naslikana breza ne more biti umetnina, če ni pod njo naslikan vsaj partizanski mitraljez.«²⁸ Od tod izvira ime stališča partizanska breza, ki drugače povedano pomeni, da mora sleherni motiv biti nosilec prave idejnosti, tendencioznosti, kar je že razmišljanje, ki vodi proti socialističnemu realizmu.

Umetniki, delujoči v grafičnem ateljeju Centralne tehnike ali drugod, tedaj tudi že povezani v Slovenskem umetniškem klubu, takšnega stališča nikakor niso mirno sprejeli, kakor bi bilo mogoče soditi iz omenjenih sklepov Mikuževe, marveč protestirajo dovolj odločno, da v polemiko poseže vrhovno politično vodstvo s sklicem vseh dosegljivih umetnikov v Črnomelj, kjer sta organizirana dva sestanka. Na prvem sestanku, ki je bil namenjen zgolj članom KP in skojevcem, je Aleš Bebler, šef agitpropa, razložil, da partizanska breza ni uradno stališče ne agitpropa ne partije.²⁹ Drugega, širšega sestanka za vse umetnike, delujoče v okviru Osvobodilne fronte, ki poteka 11. novembra, se udeleži celo Boris Kidrič, kar kaže, kako visoko je odmevalo nezadovoljstvo umetnikov. Kidrič je na drugem sestanku, ki naj bi umetnike dokončno pomiril, predstavil, kaj sme Osvobodilna fronta zahtevati od umetnika – namreč troje: da se priključi njeni borbi, se od borbe uči, ter da izraža, kar doživlja.³⁰ Zahteve so nedvomna omilitev stališč partizanske breze, a vseeno pride do diskusije z Josipom Vidmarjem, vendar – sodeč po dostopnih virih – brez zaključkov ali direktiv (vodstvo partizanskega gibanja ni zavzelo uradnega stališča), toda s splošno, začasno pomiritvijo.

Partizanska breza je tako poskus izrazitega ideološkega usmerjanja že v času NOB (brez stilnih navodil v smislu realizma), toda potrebno je tudi poudariti, da gre zgolj za poskus usmerjanja, le za razmišljanje, razpravo, ki se zaključí z umikom partije z za ta čas v praksi še neizvedljivih načel in ne z uvedbo socrealistične paradigme.

venske umetnosti, dasi je možna tudi razlaga, da je govoril ravno o brezah, ker je predavanje potekalo je v Beli krajini.

²⁸ KLEMENČIČ 1971, cit. n. 26, p. 13.

²⁹ Pogovor z akademsko slikarko Alenko Gerlovič 18. maja 2001. Sestanek je bil 7. 11. 1944, na dan, ko se je smrtno ponesrečil Franc Rozman – Stane, kot se spominja Gerlovičeva, ker je vsled nesreče sestanek predčasno zapustil kipar Nikolaj Pirnat, da je šel odtisnit posmrtno masko umrlega.

³⁰ KLEMENČIČ 1971, cit. n. 26, p. 13.

Tako pisanje Mikuževe o začetkih socialističnega realizma že med samo vojno, ne le, da ni utemeljeno, marveč že sami argumenti, ki jih nava- ja v potrditev, pričajo o nasprotnem. Mikuževa sicer kasneje³¹ sama trditev nekoliko razbremeni in priznava, da ustvarjanje v NOB obsega predvsem času in potrebam ustrezno agitacijsko umetnost brez ost- rejših ideoloških smernic, in da postajajo šele ob koncu vojne estetske smernice vedno bližje socrealističnim. Tu nedvomno misli na partizan- sko brezo, ki pa je bila, kot smo videli, spričo odpora umetnikov zgolj neuspeli poskus.

O partizanskem ustvarjanju, zlasti grafiki, tako nikakor ne moremo govoriti pod okriljem pojma socialističnega realizma – nena- zadnje partizansko umetnost v prvih povojnih letih ideologi celo napa- dajo s pojmi kot je formalizem, kar je povsem nasprotni, negativni pol socialističnemu realizmu. Umetniki so se namreč izražali, tako v pov- sem propagandnih delih kot tudi tistih z jasno izraženo umetniško intencijo, tudi z ekspresivnimi ali celo ekspresionističnimi poudarki, ki so za povojno estetiko nesprijemljivi.

Da je bilo med vojno čutiti ideološko usmerjanje in nadzor, ki se po vojni le še stopnjujeta, je jasno, toda to še ni dovolj za oznako socialističnega realizma. Nadzirana angažiranost v vojni situaciji je logična in lahko opravičljiva posledica razmer, poleg tega ni mogo- če govoriti o prisilni ideologizaciji umetnosti, saj so umetniki prosto- voljno stopili v propagandno službo. Povojno »narekovano umetnost« pa razmere obnove domovine in izgrajevanje socializma bistveno slabše branijo glede na še zaostreno nadzorovanje in zahtevano angažiranost znotraj tedaj že enotnih estetsko-teoretičnih načel sociali- stičnega realizma.

Začetek socialističnega realizma oziroma natančnejša navo- dila oblasti, kaj pričakujejo od umetnikov in česar ne želijo videti raz- stavljenega, torej postavljamo šele v čas po koncu vojne, ko najprej upravičen strah umetnikov glede posega v njihovo ustvarjalno svobodo in verjetno nasprotovanje temu zadušijo s tem, ko za najvišjega, brez- prizivnega razsodnika v umetnosti postavijo ljudstvo, ki si želi razum- ljive umetnosti: »*Svobodna umetnost! Da, tisti trenutek, ko je postala*

³¹ Mikuž 1986, cit. n. 5, p. 5.

*resnično narodna, resnično last ljudskih množic! [...] Tudi tu ni druge poti, tudi tu naj ne bo strahu, da bo „kvaliteta umetnosti trpela“, da se mora umetnost „prodati ideji“, da bo postala „plakat“ in podobno. Kdor se tega boji, se ne boji za umetnost, marveč za kaj drugega. Kajti vsak resničen umetnik, ki je res pravi umetnik po duši, ne more občutiti ustvarjanja za narod kot oviro za svoj umetnostni razvoj, niti se ne more bati za kvaliteto umetnosti v konkretnem primeru.*³² Po glasno deklariranem kulturnem naslonu na Sovjetsko zvezo z ustanovitvijo Društva za kulturno sodelovanje Slovenije z ZSSR 19. junija 1945, ki za svojo temeljno nalogo razglša, »da se z vsemi primernimi sredstvi trudi za spoznavanje ZSSR in za vzpostavljanje in vzdrževanje kulturnega sodelovanja med slovenskim narodom in narodi Zveze sovjetskih socialističnih republik,«³³ se dve leti kasneje umetniki tudi prvič soočijo z idealom, »umetnostjo prihodnosti« na razstavi štirih sovjetskih slikarjev v Ljubljani leta 1947: »Našim likovnim umetnikom naj bo ta razstava glasen memento.«³⁴ Poslej je vse jasno.

Pri zgornji časovni zamejitvi obdobja socialističnega realizma stežka govorimo o absolutni prelomnici, dogodku, ki bi čez noč pomenil popoln odstop od socrealističnih načel – pri spreminjanju kulturnega ozračja gre za večleten proces, ki pa ga nedvomno sproži informbirojevska kriza oziroma zaostrovanje odnosov z Sovjetsko zvezo ter končno obratom 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. Toda konec štiridesetih let posebne odjuge še vedno ni čutiti, prej nasprotno: pritiski in napadi kritikov so ostrejši kot poprej – v tem času napadejo celo slovenske impresioniste kot predstavnike pokvarjene buržoazne umetnosti³⁵. Ta poostrena stališča bi lahko interpretirali kot enega od poskusov oblasti, da se zoperstavi kritikam vzhodnega tabora

³² Dr. S. (Stane) MIKUŽ, Razstava slovenskih umetnikov partizanov, *Slovenski poročevalec*, 05. 08. 1945, p. 6.

³³ *Pravila Društva za kulturno sodelovanje Slovenije z ZSSR*, Ljubljana 1945, člen 5.

³⁴ Dr. S. (Stane) MIKUŽ, Ob zaključku razstave sovjetskih slikarjev v Moderni galeriji, *Slovenski poročevalec*, 23. 11. 1947, p. 5.

³⁵ GABRIČ 1992, cit. n. 9, pp. 1217–1226.

in pokaže, da je na pravi poti, da se bori proti dekadenci in brezidejnosti, a po dokončnem zlomu s Sovjetsko zvezo se v začetku petdesetih let v ideološkem monolitu pojavijo prve velike razpoke popuščanja.

Po razstavi sovjetskih slikarjev se takoj pojavijo tudi kritični glasovi, ki takšno umetnost zavračajo – toda ti se sprva slišijo zgolj v zasebnih diskusijah, dve leti kasneje pa v Slovenskem poročevalcu že beremo ostro kritiko hrvaškega slikarja Krsta Hegedušiča: »*Razstava Gerasimova in tovarišev je [...] imela mučen učinek ne le na likovne delavce, temveč tudi na likovne kritike in teoretike. O socialnem realizmu smo imeli vsi lepše mnenje, tu pa so nam hoteli z ruske strani predočiti, da je nekakšno švabsko postmünchensko slikarstvo, akademizem, naturalizem, pomalem pa tudi kič – „socialni realizem“, da je to izraz „socialne idejnosti“, da je to tudi naša pot v umetnosti, edina pot, na katero bi morali stopiti vsi ...*«³⁶

Vedno več umetnikov potuje v Pariz in se vrača z novimi idejami, impulzi prihajajo preko Trsta in razstav tržaških umetnikov, opogumijo pa se tudi starejši še predvojni umetniki kot je Marij Pregelj, ki s svojimi ilustracijami *Iliade* (1950) in *Odiseje* (1951) pokaže smelo in drugačno likovno pot. Leta 1952 nastopi Miroslav Krleža na III. kongresu Zveze književnikov Jugoslavije z referatom *O svobodi umetniškega ustvarjanja* ter simbolično pokaže na spremenjen položaj.³⁷

Podobno jasno kot je 1947 oblast z razstavo štirih sovjetskih slikarjev razložila, kaj pričakuje od slikarjev, tako v začetku maja 1952 z razstavo sodobnih umetnikov iz Francije, torej kapitalistične države, katere dekadentna umetnost naj bi bila (kot se še nekaj poprej zatrjevali) v globoki krizi, naznani spremembe, ki se bodo še isto jesen pokazale tudi navzven z ukinitvijo agitpropovskega aparata. Le leto kasneje v zmedo in dezorientiranost »postinformbirojevskega« kulturnega položaja na Slovenskem poseže z razstavo v Moderni galeriji Stane Kregar. Toda dejstvo, da je smel razstaviti svoja abstraktna platna še ne pomeni, da so bila povsem sprejeta – razstava je (podobno kot francoska poprej) izzvala divjo polemiko, v kateri so kritiki pokazali celoten arze-

³⁶ Slikar – mojster Krsto Hegedušič k problemom likovne umetnosti, *Slovenski poročevalec*, 23. 02. 1950, p. 4.

³⁷ Referat M. Krleža: O svobodi umetniškega ustvarjanja, *Slovenski poročevalec*, 07. 10. 1952, pp. 1, 5.

nal očitkov in brezprizivnih ideološko obarvanih obtožb.³⁸ Čas je bil, da spregovori tudi politika in potrdi ali zanika ideološko odjugo.

31. oktobra 1953. Milovan Djilas na konferenci s prosvetnimi in političnimi delavci v Mariboru spregovori o umetniški svobodi: »Smatram, da je treba vsem pustiti pisati popolnoma svobodno, pa naj sibo to dekadentno ali ne. Naš tiskovni zakon mora zabraniti samo propagiranje kralja Petra, četnikov, širjenje nacionalne mržnje, agitiranje za nasilno rušenje družbenega reda itd. V vsem ostalem pa je treba pustiti svobodno diskusijo in se tolči proti tistim, ki so proti socializmu.«³⁹ Naslednje leto pa ga dopolni in potrdi še Edvard Kardelj kot sekretar izvršnega komiteja CK ZKJ v govoru na III. kongresu Zveze komunistov Srbije konec aprila: »Niti nismo komunisti zato tu, da bi kot komunisti presojali, katere umetniške šole do dobre in katere slabe, niti da bi predpisovali meje in smeri znanstvenemu pojmovanju. To je konec koncev stvar samega razvoja umetnosti in znanosti.«⁴⁰ Ko leto kasneje priredijo razstavo v Moderni galeriji, na kateri želi predstaviti slovensko umetnost desetih let po drugi svetovni vojni Karel Dobida v uvodu kataloga ugotavlja, da se umetniki teh smernic niso držali: poslali so samo svoja zadnja dela⁴¹ – socialistični realizem njihovih zgodnjih del je postal preteklost in nastopilo je obdobje pozabljanja in zanikanja. Toda duh normativne estetike in partijske presoje ostaja prisoten, pritiski na umetnike se skrivajo pod masko avtocenzure, na dan pa pridejo zgolj sporadično pri javnih naročilih, odkupih ali spomenikih.⁴² To

³⁸ Cf. Dore KLEMENČIČ, Pota likovne umetnosti, *Naši razgledi*, 05. 12. 1953, pp. 20–21; Josip VIDMAR, Po novi modi, *Slovenski poročevalec*, 13. 12. 1953, p. 4; Odgovor na trditev: Moda ali veličina?, *Tribuna*, 25. 12. 1953, p. 5.

³⁹ Arhiv Republike Slovenije, Fond CK KPS III/27, 1953, *Stenografski zapisnik konference tov. Milovana Djilasa s prosvetnimi in političnimi delavci v Mariboru 31. oktobra 1953*, p. 9.

⁴⁰ Govor tovariša Kardelja na III. kongresu Zveze komunistov Srbije, *Ljudska pravica*, 04. 05. 1954, p. 4.

⁴¹ Karel DOBIDA, *Slovenska umetnost po osvoboditvi 1945–1955* (Ljubljana, Moderna galerija v Ljubljani, april–maj 1955), Ljubljana 1955, p. 3.

⁴² Eden najzanimivejših primerov je zavrnitev del za okrasitev Ljudske skupščine Slovenije enega najbolj proslavljenih umetnikov po drugi svetovni vojni, dobitnika številnih priznanj in kar dveh Prešernovih nagrad, Gabrijela Stupice, češ da to niso dela, ki bi po svojem duhu ustrezala stavbi, kot je Ljudska skupščina – cf. Ljerka MENAŠE, Iz dokumentov o

R A Z P R A V E

je obdobje, ki ga Mikuževa imenuje faza zgodovinskega pojmovanja socrealizma z značilno ciklično reminiscenco socrealizma v odnosu politike do umetnosti,⁴³ vendar pa ne gre toliko za spomin na socialistični realizem kot za opozorila oblasti namenjena umetnikom, da ne bi šli preko dovoljenega zmernega modernizma ali celo skušali preko ustvarjanja indirektno ali direktno kritizirati oblast.

Mnogo bolj zapleteno kot določitev zunanje okvira obdobja je vprašanje natančnejše notranje periodizacije in oznaka posameznih etap uvajanja, viška in postopnega odstopanja od socrealistične norme. Na nekem ohlapnem nivoju bi sicer lahko te faze določili, toda glede na relativno kratkost razdobja je to težavno – za podrobnejšo določitev bo potrebna še natančna analiza celotnega obdobja z vsem kulturnim in političnim dogajanjem, ki posamezne faze zamejuje. Podobno kot bo potrebno nadaljnje raziskovanje, da bomo dokončno razredčili meglo umetnostne situacije prvih povojnih let in pozabljeno ali odrinjeno umetnost socialističnega realizma spet odkrili in odrešili apriornih negativnih sodb iz nevednosti.

Gabrijelu Stupici. Stupica v Ljudski skupščini, *Razprave iz evropske umetnosti za Ksenijo Rozman* (ed. Barbara Jaki), Ljubljana 1999, pp. 341–353.

⁴³ Mikuž 1984, cit. n. 22, p. 3.

75(497.4) 19"

izvirno znanstveno delo – original scientific paper

**SOCIALIST REALIST PAINTING IN SLOVENIA:
A CRITICAL VIEW OF THE DEFINITION
OF THE PERIOD'S DURATION**

The period of socialist realism in Slovenia is still greatly ignored and intentionally avoided in art historical research even though (or precisely because) a number of great artists worked at that time. Even those overviews of Slovene art that do not avoid touching upon socialist realism first treat this period without the necessary objectivity of distance in time, and later they discuss it superficially or only mention it within a broader area of research. The situation was different after the political changes of the 1990s, when several well-founded studies of the general cultural situation in the socialist realist period were published. Nonetheless, the relevant artistic style remained more-or-less unexplored. Even half a century after the last demands for the proper artistic expression of ideology and political correctness were voiced by the authorities, there is still no credible research or interpretation regarding the artistic situation immediately following the Second World War, and no assessment of the influence of the authorities on the autonomy of art, or the influence of censorship, self-censorship and other negative forms of totalitarian pressure from the authorities. The consequences of this lack of research is a complete ignorance and lack of understanding of the specific features of socialist realism in Slovenia and an approach that is still clouded with prejudice and hasty judgements. This period, which in its own way significantly influenced the further development of Slovene art (the "inertness" of modernism and the impact on postmodernist "socart") remains undefined even with regard to its simplest aspect: its duration. This is due to a range of false beliefs and interpretations. The first problem is the terminological vagueness that can be found even in expert literature.

The uncritical or even completely incorrect use of individual related expressions that are completely disparate in their specific meanings (*differentia specifica*) – such as *socialist realism*, *socrealizem*, *social realism*, *critical social art*, *critical realism*, *art of the revolution*, *partisan art* and *art of the national liberation struggle* – hinders the understanding of the essence of socialist realism. The most problematic is the differentiation between *social realism* and *socialist realism*. The former stands for a 1930s literary trend; its contemporary and contextual parallel in visual art was *critical social art*. The reason why these two expressions are confused lies in their (at least partial) ideological and development affinities.

Social realism (or critical social art) drew attention to the injustice of the capitalist social system and severely criticised bourgeois society thro-

ugh the medium of art as a result of the sensitivity of artists and not under the pressure of ideology. The artists acknowledged the social role of art and presented their works of art of social concern as a tool to effect changes. Nevertheless, artistic creativity had to remain independent, which allowed artists free choice in the artistic language with which they expressed their critical opinions.

Socialist realism was equally critical of bourgeois, capitalist society, but only in definition, because artists did not translate this criticism into their works. Namely, between these two artistic periods, the Second World War and (more significantly) a successful communist revolution and changes in ideological structure took place. Art was suddenly devoid of all social criticism, because this was deemed no longer necessary in the new world of the socialist society that was inhabited only by happy and content workers and farmers. Socialist realism replaced the mimetic quality of social realism with a kind of romantic realism: the painting no longer reflected the real world but, according to the communist party, the world such as it should be or as it would be once communism was fully established.

But the two periods do not differ only in their motifs that changed from socially critical and socially concerned images into a pathetic glorification of the heroic struggle during the war or of the renovation of the country. The difference was also stylistic: any kind of stylistic experimentation was considered the outdated heritage of the bourgeois world and was therefore forbidden. A socialist realist artist did not have the right of free choice; he was presented with an obligatory option of the form and spirit of a work of art. He was bereft of artistic freedom and – if he wanted to exhibit and become (or remain) an officially acknowledged artist – he had to subordinate himself to the dictated aesthetic norms and utilitarian tasks of cultural education. Individuals that did not agree were not welcome.

As we can see, there is a significant difference between the two expressions, and therefore their incorrect use and any superficial connecting of the two artistic styles is unacceptable. Thus, placing the beginning of Slovene socialist realism in the 1930s is incorrect. Although prior to the Second World War the communist party was familiar with the Soviet model of socialist realism, the conditions were not suitable for its transfer to Slovenia. This happened only after the complete takeover of power. When the communist party followed the Soviet example in the 1930s and attempted to subordinate art to its political aspirations, turning it into its tool, a dispute flared up in the “leftist” literary circles and artists retained total creative freedom. Socialist realism is not explicitly mentioned in debates until immediately before the Second World War, when one of the leading communist party ideologists, Boris Zihelr, voiced the party’s rejection of contemporary degenerate bourgeois art and extolled Soviet socialist realism as a form of art connected with the nation.

Any further debates on the social engagement and autonomy of art were prevented by the Second World War.

Apart from “real art” that was socially engaged mostly as a humanist condemnation of war and suffering, and was not directly employed for the propaganda purposes of the resistance movement, artists performed utilitarian tasks such illustrating printed material, leaflets and caricatures. Without asking many questions, artists agreed to serve either the Liberation Front or the anti-revolutionary forces and in their work they obeyed the formal and contextual guidelines laid before them by propagandists and ideologists.

Consequently some authors (Marjeta Mikuž) claim that the gradual introduction of socialist realism had already begun during the Second World War. At that time, the influence of the communist party in the Liberation Front was growing and gradually the right conditions were established for the future totalitarian intervention of the new authorities in art in the form of clearly defined (or adopted) aesthetic criteria. However, in aiming to achieve effective propaganda, agitprop committees could direct (or control artists) only in terms of content and style; a demand for proper socialist realism was still not clearly expressed and met.

In confirmation of her theory, Mikuž quotes a document: a 1944 letter sent by the agitprop committee to the painter Alenka, which is a clear indication of the guidelines laid before artists and the demand for the social engagement of their art. But the main demand made by agitprop is for the suitable expression, content and effect of a leaflet, and not its form or way of achieving this. It is clear that the message demanded could only be expressed through figurative art, but there are no explicit demands for a realistic depiction. On the contrary, the critic even suggested that the artist use stylisation to produce an indirect, less concrete image.

Towards the end of the war, in 1944, the communist party attempted to guide artists in a more comprehensive way. Outwardly this was expressed as a debate about suitable motifs in contemporary art, which became known as the “partisan birch tree” debate. According to the demands voiced, each neutral motif should be transformed into a vehicle for a proper idea. These demands were opposed and rejected by artists, and were ultimately publicly denounced even by the communist party. This was evidently an early Second World War attempt at clear ideological manipulation, which because of the objections voiced by artists resulted in the communist party’s abandonment of principles that were not feasible at the time, and not in the introduction of a socialist realist paradigm. Similarly, it is impossible to define partisan graphic art in terms of socialist realism. Immediately after the war, partisan art was even criticised by ideologists as formalist art, regardless of its characteristic expression or even expressionist features.

It is not surprising that ideological manipulation and control had

already begun during the war and was enhanced in later years, but this is not a sufficient indicator of socialist realism. Controlled, socially engaged art in wartime is a logical and easily explainable consequence of the situation, but there was no sign of a forced ideologisation of art, because artists volunteered for propaganda service.

The beginning of socialist realism must therefore be set after the war. This was when the people were declared the supreme and ultimate judge in the matters of contemporary art, quenching the artists' justifiable fear that their creative freedom would be restricted and removing their opposition. This was followed by the publicly declared adoption of the Soviet Union as a cultural model with the founding of the Society for Cultural Cooperation between Slovenia and the USSR in 1945. Two years later, artists directly encountered their ideal, the "art of the future", for the first time when an exhibition by four Soviet painters was held in Ljubljana in 1947.

When defining the duration of the socialist realism period in Slovenia, it is difficult to talk about an absolute turning point or event that would trigger a complete rejection of socialist realist principles overnight. The changing of the cultural atmosphere was a long process that took several years, but it was undoubtedly triggered by the Informbiro crisis, the deterioration of relations with the Soviet Union and the eventual shift of Yugoslavia towards the west.

Despite the political distance that grew between Yugoslavia and the eastern totalitarian bloc in the late 1940s, the situation did not become easier for the artists. Pressure and criticism became even more severe and culminated in an attack launched against Slovene impressionists, who were declared representatives of corrupt bourgeois art. However, after the final break with the Soviet Union in the early 1950s, a significant thawing and relaxation of totalitarian control appeared in the ideological monolith and artists were again given more creative freedom.

One sign of the changed climate was the growing number of artists that travelled to Paris and returned with new ideas. New impulses arrived also via Trieste and exhibitions by Trieste artists and even older artists of the pre-war generation gathered some courage. In early May 1952 the authorities symbolically showed their good will by organising an exhibition of contemporary French artists. The changes were officially confirmed with the abolition of the agitprop apparatus the following autumn. However, the clearest sign of change was an exhibition of abstract paintings by Stane Kregar at the Ljubljana Modern Art Gallery, which – despite a turbulent debate heavily marked with categorical ideological accusations – opened a new chapter in the history of Slovene art. In the following years, even leading politicians, such as Milovan Djilas and Edvard Kardelj, clearly spoke in favour of artistic freedom and denied the party its role of an arbitration judge in artistic matters.

What followed was a period of forgetting and denial, which was evi-

dent at a review exhibition of a decade of post-war art at the Ljubljana Modern Art Gallery, for which only the latest works that had nothing to do with socialist realism were submitted. But despite the official end of the period of socialist realism and normative aesthetics, the “official taste” persevered and was sporadically made evident through public commissions, purchases or monuments, or through the censorship that the artists imposed on their own work.

Captions:

1. Ismet Mujezinović, *Uprising*, Clubhouse of the Yugoslav National Army, Sarajevo, 1950
2. Tone Kralj, “*Litostroj*” *under Construction*, 1948
3. A. M. Gerasimov, *Stalin’s Speech at the XVI Cngress of the Comunist Party*, Tretyakov Gallery, Moscow
4. Gojmir A. Kos, *Resistance* (detail), The Government of the Republic of Slovenia, 1946
5. Branko Zinauer, *Regulation of the River Pesnica*, Art Gallery, Maribor, 1946