

Donovan Pavlinec, Ljubljana
**ŠLOVENSKI INŽENIRJI
 ČLOVEŠKIH DUŠ.
 MONUMENTALNE STENSKE POSLIKAVE
 SOCIALISTIČNEGA REALIZMA**

Pozimi leta 1918/19 je Vladimir Ilič Lenin v pogovoru z Anatolijem Vasilijem Lunačarskim, vodjem Narkomprosa, Komisariata za ljudsko prosveto in kulturo, razložil svoje načrte za t.i. monumentalno propagando,¹ s katero je pojasnil tudi svojo vizijo vloge umetnosti v novi socialistični ureditvi. Vzor za položaj umetnosti (oziroma predvsem za državne težnje po izkoriščanju umetnosti) sta Lenin in nato sovjetska oblast našla v spisih utopistov, zlasti v utopičnem traktatu *Mesto sonca* (*Città del sole*, 1602) renesančnega pisca, dominikanskega meniha, upornika in revolucionarja Tommasa Campanelle (1568–1639). Campanella je prevzel Lenina s svojim opisom utopičnega Mesta sonca s Cejlona, kjer vse stene krasijo freske, ki po Leninovih besedah Lunačarskemu »služijo mladini za nazoren pouk v naravoslovju, zgodovini, vzbujajo državljansko čustvo, skratka, sodelujejo pri izobrazbi in vzgoji novih pokolenj. Mislim, da to nikakor ni naivno in da bi mogli stvar z nekimi izpremembami prevzeti in tudi takoj uredničiti.«² Voditelj sovjetske države in veliki socialistični teoretik, čigar besede so kasneje citirali kot biblijo v srednjem veku, je kot cilj postavil »izkoristiti umetnost« za »vzgojno propagando naših velikih idej« ali kot pravi drugje »treba [je] postaviti v ospredje umetnost kot agitacijsko

¹ V Moskvi in v Leningradu kot tudi v nekaterih manjših mestih naj bi postavili spomenike revolucionarjem, teoretikom in borcem za socializem in tako zaposlili umetnike – ob tem se prvič umetnike postavi v službo nove oblasti in obenem izpostavi vprašanje sloga in odnosa do modernistične umetnosti ter nenazadnje tudi vprašanje, kakšna naj bo sploh nova socialistična umetnost itd. Pri tem politika spretno izkorišča odkrivanje spomenikov za propagando in agitacijo. Cf. Christina LODDER, *Lenin's Plan for Monumental Propaganda, Art of the Soviets, Painting, sculpture and architecture in a one-party state. 1917–1992* (ed. Matthew Cullerne Bown – Bandon Taylor), Manchester – New York 1993, pp. 16–32; Mikhail GUERMAN, *Art of the October Revolution*, Leningrad 1986, pp. 12–13; V.I. LENIN, *O kulturi in umetnosti*, Ljubljana 1950, pp. 111–113.

² LENIN 1950, cit. n. 1, pp. 111–112.

sredstvo.«³ Kaj umetnost kot agitacijsko sredstvo pomeni, sta Lenina dopolnila Lunačarski in Jurij Slavinski (Predsednik vseruskega sindikata umetniških delavcev) leta 1921 v zapisu v znameniti reviji *Umetnost*: »Umetnost je mogočno sredstvo, ki človeka hitro pritegne z idejami, čustvi in razpoloženjem. Če agitacijo in propagando ovijemo v privlačne in silne forme umetniškega, pridobita na ostrini in učinku.«⁴ Ni pa še bila določena nova revolucionarna umetnost, ki bi postala nosilka vzgoje in propagande oziroma idiom, slogovna formula, ki bi tej nalogi najbolj ustrezala.

Likovno življenje v Sovjetski zvezi v dvajsetih letih je bilo namreč razcepljeno na dva pola: na mimetično, realistično umetnost Združenja umetnikov revolucionarne Rusije (Asociacija hudožnikov revolucionoj Rossii, AHRR) na eni in na skrajno radikalne modernistične skupine z abstraktno, formalistično umetnostjo na drugi strani, združene v t.i. Lef (Levyj front). Obe smeri se trudita pridobiti oziroma ohraniti status umetnosti nove dobe in hkrati izriniti nasprotni pol v popolno marginalizacijo kot nosilca oznake buržoazne umetnosti preteklosti in z žigom kontrarevolucije. Hkrati obe ponujata umetnost kot inštrument za preoblikovanje »psihoidologije« proletariata. Toda za to je bil potreben slog, ki bi bil obenem učinkovit, recepcijsko dostopen širokim množicam proletariata in bi hkrati odgovarjal tradicionalističnemu okusu partijskih voditeljev. Tak pa hladni, formalistični modernizem ni bil. Konstruktivizem se je tem pomanjkljivostim sicer prilagodil s teoretikom Ivanom Maco, ki je govoril o ideološki konstruktivnosti, in s smerjo, imenovano sintetični realizem, ki je upoštevala »dialektično metodo in sintetično razvijanje teme.«⁵ S tem se je že približala definiciji socialističnega realizma, toda formalno je s prepričljivo lakoničnostjo, enostavnostjo oblik, shematizmom in racionalno kompozicijo bila še bliže duhu modernizma.

³ Ibid. p. 115.

⁴ *Umetnost/Iskusstvo* 1, 1921, p. 20, povzeto po Olga POSTNIKOVA, *Unsere Herzen gehören der Partei. Künstler unter der Doktrin des Sozialistischen Realismus, Kunst und Diktatur: Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922–1956* (ed. Jan Tabor), Baden 1994, p. 768.

⁵ Hubertus GASSNER – Eckhart GILLEN, *Vom utopischen Ordnungsentwurf zur Versöhnungsideologie im ästhetischen Schein, Agitation zum Glück. Sowjetische Kunst der Stalinzeit* (ed. Hubertus Gassner), Halle – Kassel – Bremen 1994, p. 28.

Medsebojna politična obtoževanja obeh strani sta partijo, ki je v prvi polovici dvajsetih let dopuščala nekakšno sobivanje obeh smeri oziroma umetniško svobodo, dejansko prisilili, da se je v spor končno vmešala in ga razrešila, ko si je leta 1932 z dekretom o preoblikovanju umetnostnih organizacij podredila kulturno sfero in leta 1934 kot uradno državno umetnost uzakonila socialistični realizem. Oba ukrepa, ki sta pomenila začetek stalinističnega kulturnega obdobja, sta bila v skladu s časom prve petletke, ki je logiko nove totalitarne oblasti in nadzora s političnega in gospodarskega področja preselel tudi na področju kulture.

V debatah o umetnosti, ustrezni potrebam časa, s konca dvajsetih let, ko se je navkljub načelni umetniški svobodi pri partiji vedno pogosteje čutila naklonjenost do realistično usmerjenega slikarstva AHRR in vedno pogosteje kritike modernističnih skupin z ideološkimi obtožbami kulturne reakcionarnosti, dekadentnosti, individualizma, buržoaznega formalizma ter ideološke sumljivosti spričo sorodnosti z zahodnimi umetnostnimi smermi, so se vedno znova izpostavljale stenske poslikave. Freske so v prvi petletki skupaj z arhitekturo, okraševanjem trgov in ulic ob političnih sprevodih, kinu ipd. postale najpomembnejše sredstvo za izgradnjo zavesti.⁶

Freske, herojski murali, so po mnenju različnih piscev, kritikov in umetnikov v teh debatah za sodobni čas primernejše kot tabelno slikarstvo, ki mu s približevanjem socialistični družbi napovedovali postopno odmiranje, saj naj kot medij ne bi več zadovoljeval s svojo vsebino oziroma učinkom na ljudi. Le stensko slikarstvo zmore prikazati dinamiko sodobnosti, njeno dialektiko, povezanost dogodkov in dejstev oziroma konkretnije v obliki friza lahko pripoveduje zgodbo v več zaporednih prizorih. Obenem lahko za razliko od slike nagovori več ljudi s stene stavbe, kar je še zlasti pomembno za oblikovanje zavesti ljudi na podeželju (tu se je podobnega prijema posluževala že cerkev s freskami). Freske za razliko od minljivega papirnatega plakata niso kratkoročna propaganda, potrebna prva leta po revoluciji. S svojim večnostim značajem se vgrizejo v steno, simbolizirajo trdnost in vero v večno zmago revolucije.⁷ Naloge

⁶ Ibidem.

⁷ Takšni vlogi monumentalnega stenskega slikarstva konec dvajsetih let povsem nasprotuje le še živa levica, modernisti v Sovjetski zvezi, ki so prepričani, da je statika in trajnostni značaj fresk v popolnem nasprotju s

monumentalnega slikarstva so, da s sten teatrov, trgovin, restavracij, okrevališč, kasarn in klubov spregovorijo delavcem z odslikavanjem resničnosti o težki preteklosti, z junaškimi podobami o pred kratkim izvedenih velikih dejanjih množic, s podobami socialistične izgradnje, mednarodne solidarnosti delavskega razreda. Končno lahko monumentalno slikarstvo ustvari tudi entuziastične podobe prihodnosti, boljše bodočnosti, za katero človek ne bo nikoli preveč utrujen, da bi se zanjo boril.⁸

Izhajajoč iz Leninovih besed ob njegovih refleksijah utopičnega traktata *Mesto sonca*, kjer pravi, da želi umetnost izkoristiti za vzgojno propagando ali iz definicije socialističnega realizma, kjer služi umetnost »za idejno preoblikovanje in vzgojo delavcev v duhu socializma,«⁹ lahko izpeljemo, da ima umetnost in v tem okviru posebej monumentalno stensko slikarstvo funkcijo indoktrinacije, manipuliranja z ljudstvom – umetnost je v službi utrjevanja in zaščite totalitarnega Stalinovega režima. Ali povedano lepše, umetnost partiji pomaga graditi socializem, je sredstvo spoznavanja resničnosti, uči in vzgaja v novem duhu, ljudstvo motivira in vodi proti končnemu cilju, komunizmu – zato je njen ustvarjalec, freskant, inženir človeških duš.

Monumentalne stenske poslikave imajo poseben status tudi v očeh partijskih ideologov in zagovornikov socialističnega realizma na Slovenskem – zagovarjajo jih z enakimi argumenti in jim pripisujejo enako vlogo kot sovjetski tovariši. Po veliki zmagi leta 1945 naj bi bile stenske poslikave s svojo monumentalnostjo najboljši ekvivalent času udarništva in megalomanskih načrtov obnove in izgradnje domovine, kajti »velikanske naloge, ki nam jih postavlja naša petletka, če jih projiciramo v svet umetnosti, nikakor niso neka mala, likovno gledana, kabinetna tihožitja, niti ne male simpatične krajine ali ženski akti, por-

permanentno revolucijo – stene javnih stavb morajo biti kot platna, ki jih lahko vsak trenutek izkoristijo za agitacijo in propagando: »*Samo po sebi je razumljivo, da je obstoj fresk nekaj nepomembnega, epizodičnega in da bo z razmahom socialistične arhitekture odmrlo.*« Hubertus GASSNER – Eckhart GILLEN, *Zwischen Revolutionkunst und Sozialistischen Realismus: Dokumente und Kommentare. Kunstdebatten in der Sowjetunion von 1917 bis 1934*, Köln 1979, p. 486.

⁸ Povzeto po različnih dokumentih, objavljenih v GASSNER – GILLEN 1979, cit. n. 7, pp. 468–490.

⁹ Andrej SINJAVSKI, Kaj je socialistični realizem, *Nova revija*, XIII/147–148, 1994, p. 136.

tretri ali podobno.« Ustrezna monumentalni zasnovi mora seveda biti tudi tematika: delavca ali kmeta naj s sten združnih domov, restavracij, menz, tovarn ali javnih zgradb nagovarja freska, ki govori »o naporih in zmagoslavju narodnoosvobodilne borbe, o težavah obnove ter o velikem napredku v graditvi socializma.« S takšnimi vsebinskimi poudarki bi umetnost postala pomembno sredstvo vzgoje (umetnost »vzgaja v naših delovnih množicah patriotičnost in samozavest sograditeljev naše socialistične domovine«). Na drugi strani pa bi slogovno ustrezna dela dajala »možnost vzgajanja okusa, ljubezen do lepote«, kajti monumentalne stenske poslikave »po svoji jasnosti in po možnosti realiziranja pripovedno jasne snovi kar najbolj odgovarjajo doje-manju širokih množic«. ¹⁰

Seznama vseh monumentalnih stenskih poslikav, ki so nastajale v času socialističnega realizma na Slovenskem, tudi pol stoletja po partijskem sestopu z mesta umetniškega arbitra oziroma po koncu obdobja dogmatične estetike socialističnega realizma še vedno nimamo. Tovrstne poslikave so nastajale po vsej Sloveniji, tako da bi bil ta nedvomno precej obsežen, a dela so ostala večinoma nedokumentirana in v kasnejšem obdobju najpogosteje žrtvovana prezidavam, nalašč odstranjena ali vsaj zakrita vsled nekakšnega potlačitvenega kompleksa umetnikov, oblasti in naroda, ki želijo izbrisati, pozabiti ali vsaj potlačiti določeno obdobje svoje zgodovine. Tako lahko pritrdimo Mikuzu, ki pravi, da fresko slikarstvo resnično »tehnično pomeni skoraj večno – trajno umetnost, če ni izpostavljena bodisi neznanju, bodisi brutalnemu ravnanju.« ¹¹ Seznam slikarjev, za katere vemo, da so v tem obdobju slikali tudi freske, je dolg, večinoma gre za umetnike, ki so se uveljavili v tridesetih letih: Sedej, Omersa, Pregelj, Kregar, Didek, Sajovic, Škodlar, Slapernik, Klemenčič in celo Maleš. Njihova dela bi našli po vladnih ustanovah, kulturnih domovih in klubih, restavracijah ipd. ¹² Na sploh velja, da so se umetniki, ki so se znašli pred pričako-

¹⁰ Stane MIKUŽ, Freske Slavka Pengova v poslopju Centralnega komiteja KP Jugoslavije, *Delavska enotnost*, l. 1. 1950, p. 12.

¹¹ Ibidem.

¹² Podatki po krajšem nedatiranem seznamu fresk, ki so jih naslikali člani *Društva slovenskih upodablajočih umetnikov* (sestavil ga je Slavko Pengov, najverjetneje kot tajnik društva), hrani neurejeni arhiv Zveze društev slovenskih likovnih umetnikov.

vanji oz. zahtevami oblasti, nanje različno odzvali. Bili so sicer prisiljeni prilagoditi svoje ustvarjanje tako motivno kot slogovno, toda število umetnikov, ki so se trdno držali ideoloških smernic in vanje verjeli (dogmatični tok), pa je gotovo neprimerno manjše od števila tistih, ki so zgolj oportunistično, navkljub »manjši veri« (četudi so bili pred vojno pogosto levo usmerjeni), prav tako doprinesli svoj delež obdobju socialističnega realizma.

Slikarji velikih stenskih poslikav stojijo, ustvarjajo neposredno pod žarometom javnih naročil, pred svojimi naročniki: uradno pred ljudstvom, ki je deklarirano kot končni in najvišji arbiter umetnosti, dejansko pa pred očmi partije, ki je določila vsebinski okvir umetnosti socialističnega realizma – umetniku je odvzeta svoboda in umetniška kreativnost, s tem ko mu je partijska podoba (utopične) družbene realnosti postavljena kot končni okvir njegovega ustvarjanja in delovanja. Umetnik sme posnemati le ta idealni svet znotraj partijske ideje, preko teh meja ne sme. Stilno pri freskah niso možna resnična odstopanja od osnovnega realističnega idioma, motivno pa nikakor ne, kot v tabelnem slikarstvu, samocenzurno zatekanje k nevtralnemu motivu. Ko poskuša Stupica kot javno sliko za okras reprezentančnega prostora stavbe Ljudske skupščine izdelati svojo triptihno podobo z branjevkami, ga ustavi politična cenzura, politični okus, ki ni dopuščal odstopanj od vsebinskega optimizma.¹³ Stupica je prestopil estetske in politične meje tam, kjer to nikakor ni bilo možno.

Po drugi strani pa monumentalne poslikave izpričujejo pravilno usmeritev slikarjev, ki se s freskami v javni samocenzuri odrečejo svojim predvojnimi (zmerno) modernističnim zablodam, napačni usmeritvi v subjektivizem oz. ustvarjanje zgolj zase. Skesani in razsvetljeni pod vplivom velikih dogodkov, vojne in revolucije stopijo v službo ljudstva, svojega naroda. Kot pars pro toto sta tu predstavljena dva umetnika z nekaj izbranimi poslikavami iz povojnega opusa: Riko Debenjak in Slavko Pengov.

¹³ Cf. Tomaž BREJC, *Gabriel Stupica: Pozabljene podobe. Risbe, akvareli in tempere*, Mestna galerija, Ljubljana 2003.

Riko Debenjak

Konec maja leta 1949 so na Miklošičevi ulici v Ljubljani odprli prvo Ljudsko restavracijo, ki jo sočasni časopisi označujejo z dvema superlativoma: restavracija je menda »najlepša v vsej državi« in poleg kulinarčnih užitkov nudi tudi umetnostne z največjo stensko slikarijo pri nas, delo Rika Debenjaka (1908–1987), ki meri v dolžini štirinajst metrov in pol ter preko treh metrov v višino.¹⁴ Ne glede na to, da sta superlativa napačna oziroma problematična (freska gotovo ni največja, saj jo v velikosti precej presega dobro leto poprej nastala Pengo-vova na Bledu, o nepreseženosti lepote restavracije pa le težko sodimo), je Debenjakova poslikava restavracije precejšnja novost v slovenskem prostoru tako glede ikonografije fresk kot tudi njihove lokacije in s tem funkcije, čeprav nikakor ni edina.

Dve leti poprej sicer nastane prav tako Debenjakova poslikava v restavraciji Rio v Ljubljani, ki pa je bila kasneje, tako kot ta v Ljudski restavraciji, uničena, a je, žal, ostala nedokumentirana. Poslikava bi bila sicer zanimiva tudi zaradi tega, ker je bila delo skupine slikarjev, kot je bilo to v navadi v Sovjetski zvezi, kjer so timsko delo izpostavljali kot posebno kvaliteto. Z zahtevo po kolektivizaciji pride tako do izničenja umetnikove individualnosti – v Sovjetski zvezi gredo celo tako daleč, da umetniki tudi fizično delajo skupaj, ne vsak na svojem delu običajno orjaških poslikav, marveč na istem prizoru in to kot pravi delavci po sedem do osem ur dnevno in včasih tudi (v duhu preseganja norme) do deset.¹⁵

Če v sovjetskem prostoru relativno pogosto srečamo poslikave z vzgojnimi ali aktualističnimi poudarki v duhu socialističnega realizma v najrazličnejših prostorih srečevanja delavcev od tovarn do menz, pa so pri nas tovrstna dela v tem času še redkejša, čeprav jih načrtujejo po sovjetskem zgledu oziroma vsaj razpravljajo o njih. Realizacijo načrtov sprva ovira ekonomska šibkost, končno pa jo prehitijo tudi čas: obdobje normativnega vmešavanja oblasti na področje umetnosti

¹⁴ Natančne podatke posreduje avtor v pismu umetniškemu svetu Društva slovenskih upodabljalcev umetnikov z dne 6. oktobra 1949, s katerim s svojo poslikavo konkurira za zvezno nagrado 1949 leta: dolžina 15,43 m, višina 3,20 m, tj. 49,37 kvadratnih metrov površine. Pismo hrani neurejeni arhiv Zveze društev slovenskih likovnih umetnikov.

¹⁵ GASSNER – GILLEN 1979, cit. n. 7, p. 476.



1. Riko Debenjak: Freska *Proizvodnja živil* v Ljudski restavraciji na Miklošičevi ulici v Ljubljani



2. Riko Debenjak: Freska *Proizvodnja živil* v Ljudski restavraciji na Miklošičevi ulici v Ljubljani – detajl

se (vsaj kar se tiče paradigme socialističnega realizma) »prehitro« zaključiti. Tako so se večinoma morali tovrstni prostori (tudi kasneje) zadovoljili s skromnejšim figuralnim sgraffitnim ali pa zgolj dekorativnim okrasom, a vseeno nastane tudi nekaj socrealističnih poslikav monumentalnejšega značaja.

Debenjakova poslikava gostinskega lokala, »reprezentativna umetnina«, ki je po mnenju sodobnih kritikov »eno najznamenitejših del sodobnega slovenskega slikarstva«,¹⁶ je v tem času izjemna v širšem slovenskem kontekstu, saj je dotlej poleg poslikave v restavraciji Rio nastala zgolj ena, glede lokacije primerljiva poslikava. Kljub časovni oddaljenosti, nastala je še pred vojno, se zdi zanimiva za primerjavo. Leta 1933 je slikar Stane Cuderman (1895–1946) v restavraciji Slamič (po vojni restavracija Slavija) naslikal fresko s podobo Slovencev z zastavami in v narodnih nošah ter s simboli »staroslovenstva«: z Gospo Sveto in vojvodskih prestolom v ozadju. Freska je s svojo domoljubno vsebino odgovarjala tudi novim težnjam v slovenski povojni umetnosti, saj so jo po vojni skrbno restavriral (Hudoklin), šele novejši čas pa jo je skrnil pred gledalci.¹⁷

Neposredno med obema freskama (to je Debenjakovo in Cudermanovo) ni najti nobenih vsebinskih paralel. Debenjakova freska namreč v zaporednih, a v celoto združenih prizorih prikazuje proizvodnjo osnovnih živil v Sloveniji¹⁸ od čebelarstva, poljedelstva in vinogradništva do vrtnarstva, toda v sporočilnosti se obe poslikavi v širokem področju domoljubja stikata. V nasprotju s Cudermanom, ki svojega

¹⁶ Fran ŠIJANEC, Velika Debenjakova freska »Proizvodnja živil«, *Tovariš*, 1. 7. 1949, p. 430.

¹⁷ V prostorih nekdanje restavracije je danes poslovalnica letalske družbe Adria Airways. Po mnenju opremljevalca se freska ni ujemala z opremo poslovalnice, zato je od leta 1989 prekrita z zidnimi oblogami. Dokumentacija (fotografije) hrani potomka lastnikov restavracije ga Meta Arnold, Slamič d.o.o., Kersnikova ulica 1.

¹⁸ Mikuževa (Marjeta MIKUŽ, *Socialistični realizem v slovenskem slikarstvu*, Razstavní katalog, Muzej ljudske revolucije, Ljubljana 1986, p. 20.) iz neznanih razlogov postavlja to fresko v Dom Maksa Perca – Dom narodne milice, kjer sicer Debenjak tudi slika, a že 1947. Z napačno navedbo ustvarja zmedo, saj ji kot edini obstoječi literaturi sledijo drugi pisci – cf. Taras KERMAUNER, *Analiza dveh slik in neke prehodne – dvoimne – stopnje slovenstva*, *Sodobnost*, 4, 1992, p. 413; ali še novejša literatura: BREJC 2003, cit. n. 13, p. 34.

gledalca v tridesetih letih nagovarja s splošno prepoznavnimi, »nadčasovnimi« simboli slovenstva, pa Debenjak sodobnike pri kosilu med vrsticami aktualno politično opozarja na nujnost tesne povezanosti, enotnosti naroda/narodov. Le tako je namreč mogoča lastna pot v socializem, ki so si jo izbrali ob informbirojevski krizi, le tako je mogoče preživeti ob mednarodni politični in gospodarski izolaciji Jugoslavije. Čeprav brez konkretnih časovnih določil je sporočilo Debenjakovih delovnih kmetov moralo biti vsakomur takoj berljivo, saj je bila stiska države vsem jasna: le samozadostnost gospodarstva, samostojna proizvodnja osnovnih živil zagotavlja narodu preživetje.

Glede na lokacijo freske v javnem lokalu lahko rečemo, da gre za prvo delo, ki zares opravlja v socrealizmu deklarirano vzgojno funkcijo, krepi patriotičnost in vero v socialistične ideale, bolj kot denimo Pengovove poslikave v Vili Bled ali v Beogradu, čeprav so te bolj plakatno, navduševalno zasnovane. Slednje so namreč lahko videli le izbranci oziroma visoki komunistični krogi, ki pa jim vzgojni moment fresk kot vodstvu avantgarde delavskega razreda gotovo ni bil namenjen, če so vendar oni sami indoktrinacijo snovali in izvajali.

Riko Debenjak, ki je nastopil svojo umetniško pot konec tridesetih let, vzporedno z Neodvisnimi – sam ni bil član te skupine, ki se je formirala iz študentov zagrebške akademije, ker je študiral v Beogradu. Tudi po vojni je nadaljeval svoje pretežno problematiki barvnega realizma zapisano slikarstvo predvsem z nevtralnimi krajinami. Zaradi domobranstvu naklonjenih izjav v intervjuju še v času vojne je oblast nedvomno budno pazila nanj, a podobno kot za pred vojno katoliškega Slavka Pengova tudi za Debenjaka težko sodimo, ali je v strahu ali zares s prepričanjem sprejel naloge, ki jih je nova oblast naložila umetnikom. Na področju stila to pomeni: »Pozabiti likovno govorico stare šole in včerajšnjega dneva ter odkriti novo umetnostno obliko, ki bo odgovarjala današnji stvarnosti, to se pravi socialističnemu realizmu,«¹⁹ kar naj bi po mnenju kritikov Debenjaku s to fresko nedvomno uspelo.

Kritike je prepričal s krepko plastično modulacijo monumentalnih figur kmetov, postavljenih v ospredje, ki so značilno idealizirani, v svoje delo zatopljeni liki, s prepričljivimi in tradicionalnimi žanrskimi dodatki (kot je pes, ki podi jerebice iz žitnega polja) in s skrb-

¹⁹ Stane Mikuš, Freska Rika Debenjaka, *Ljudska pravica*, 14. 8. 1949, p. 4.

no urejeno kompozicijo. Nerealen poudarek je zgolj vsled izbire enotnega prizorišča nekoliko nerealno ali celo fantastično delujoča krajinska kulisa, ki pa idilično združuje posamezne tipe slovenske pokrajine, a to so kritiki razumeli. V celoti torej s kombinacijo realističnih in idealističnih prvin dosega izraz, ki je dovolj blizu idealnemu idiomu socialističnega realizma.

Leto kasneje, to je 1950, postane Debenjak profesor na Akademiji in kot docent za grafiko prične eksperimentirati z barvno grafiko ter se stilno odmikati od realizma. Z vedno ostrejšo stilizacijo in redukcijo povednih vsebin, tj. z odmikanjem od čiste mimentičnosti, prevzame ne le vlogo »vodilnega ustvarjalca na področju moderne eksperimentalne barvne grafike«, s čimer postane eden od utemeljiteljev Ljubljanske grafične šole, marveč je hkrati s tem tudi eden od umetnikov, ki se trudijo prebiti vedno bolj utesnjujoči ideološki okvir socrealizma. Debenjak nastopi skupaj s Kregarjem na razstavi v Moderni galeriji 1953, ki pomeni prvi odločen korak v smeri modernistične umetnosti.

Slavko Pengov – inženir človeških duš?

Nedvomno najizrazitejši predstavnik ortodoksnega in najbolj dosledno pojmovanega socialističnega realizma pri nas je bil Slavko Pengov (1908–1966), umetnik z verjetno najboljšežnejšim opusom monumentalnih stenskih poslikav na Slovenskem v 20. stoletju, ki pa ga umetnostnozgodovinska literatura doslej sploh ni resneje obravnavala.²⁰

Pengov je zanimiv že vsled nenavadne preobrazbe svojega ustvarjanja: iz vodilnega cerkvenega slikarja-freskanta tridesetih let se namreč po drugi svetovni vojni prelevi v »dvornega freskanta novega

²⁰ Njegovo ime ni niti omenjeno v obsežnem in precej časa osrednjem pregledu slovenske povojne umetnosti, v katalogu *Slovenska likovna umetnost 1945–1978*, Moderna galerija – Arhitekturni muzej, Ljubljana 1979. Omenja ga Šijanec: Fran ŠIJANEC, *Sodobna slovenska likovna umetnost*, Maribor 1961, p. 199. Edini daljši zapis o slikarjem delu je nastal kot diplomska naloga: Elizabeta ŠPRANGER, *Slavko Pengov. Freskant*, Ljubljana 1993 (diplomski naloga, Filozofska fakulteta, Oddelek za umetnostno zgodovino, tipkopis). Vendar pa se Šprangerjeva ukvarja predvsem z vsebino fresk in le mestoma prehaja na celostno obravnavo umetnikovega ustvarjanja, povsem pa zanemari nefreskantski del Pengovovega opusa.

režima«, profesorja na novoustanovljeni akademiji, ki s freskami krasi najpomembnejše objekte v državi, protokolarne objekte (Vila Bled), parlament, palačo CK ZKJ v Beogradu, ki de facto pomeni sedež vsega odločanja, in rudarsko fakulteto, sedež tistega znanja, ki omogoča industrializacijo in s tem razvoj države. Pengov je bil za poveljno oblast očitno umetnik, ki je s svojim ustvarjanjem idealno ustrezal pričakovanjem na področju likovne umetnosti prav zaradi idealiziranega realizma, ki ga razvija na cerkvenih poslikavah pred vojno. Po drugi strani pa lahko njegovo privrženost »umetnosti prihodnosti« oziroma zvestobo pričakovanjem oblasti razumemo tudi kot poskus, da bi se odkupil za predvojno globoko osebno religioznost, ki jo izžarevajo njegove poslikave, ali kot strah, da bi ga vsled kariere cerkvenega slikarja povsem odrinili v »umetniško ilegalo«, ga marginalizirali, kot so denimo Franceta Kralja.

Stilno so njegove sakralne poslikave v župnijskih cerkvah na Bledu (1932–37), v Domžalah (1938) in Kočevju (1939) imenovali duhovni realizem, ker dela preveva neka lirična, religiozna poduhovljenost, ki pa se ji po vojni skupaj z milino in eleganco figur odpove na račun patetike, udarnosti in dramatičnosti. Skupaj z vsebinskimi poudarki spremeni tudi kolorit: sijajne živopisane predvojne freske po vojni zamenjajo socrealistične, kjer barve v primerjavi s prejšnjimi kar obmolknejo in se mora slikar zadovoljiti s skopo barvno lestvico, ki jo zahteva nova estetika. Vendar pa je po drugi strani sprememba kolorita povsem logična, saj bi poveljne freske spričo svoje silovitosti in napeitosti ne prenesle hkrati še tako močnega kolorita, ki je poprej ustrezal umirjenosti sakralnega lirizma predvojnega opusa.

Novi, narekovani umetnostni shemi ustrezajoče kvalitete Pengovovega slikarstva, kot je odlična akademska risba, plastična modelacija figur ter obvladovanje kompozicijsko zahtevnih zasnov, se ob ustrezni prilagoditvi s strani umetnika pokažejo v seriji freskantskih poslikav. Pengov se namreč po vojni ukvarja praktično samo s freskami in na uradne razstave Društva pošilja samo risbe oziroma osnutke fresk.²¹

²¹ Celó na pregledno razstavo *Slovenska umetnost po osvoboditvi 1945–1955*, ki naj bi pokazala najpomembnejše dosežke poveljnega ustvarjanja, sodeč po katalogu, pošlje le dva osnutka za freske na Bledu: Karel DOBIDA, *Slovenska umetnost po osvoboditvi 1945–1955* (Ljubljana, Moderna galerija, april–maj 1955), Ljubljana 1955, p. 17, cat. 206–207.

Prvo povojno naročilo za monumentalno stensko poslikavo dobi 1947 verjetno s pomočjo svojega svaka arhitekta Vinka Glanza (1902–1977), ki je kot eden glavnih vladnih arhitektov zasnoval protokolarno vilo na Bledu, tedaj Titovo poletno rezidenco. Pengov po dokončanju kompleksa jeseni in pozimi 1947/48²² poslika slavnostno dvorano vile ter za rezultat še istega leta prejme prvo nagrado komiteja za kulturo in umetnost pri vladi FLRJ. Med delom ga je večkrat obiskal Ivan Maček²³ in se čutil »kompetentnega za izrekanje kritičnih pripomb«. Maček, ki ga tu prvič srečamo v vlogi nekakšnega arbitra za področje umetnosti, bo kasneje, zlasti v zvezi z okrasom slovenske skupščine, postal končna, najvišja instanca za izrekanje ideološke ustreznosti umetnine, ki pa zajema poleg vsebinskega tudi formalni vidik.

V dvorani Pengov poslika dva sklopa: daljšega s tematiko zgodovine NOB, krajšega pa s podobo izgradnje socializma in nove domovine. Zgodovino NOB spremlja od njenih začetkov z zbiranjem ljudstva v prve partizanske odrede in prvih spopadov do velikih epopej v jugoslovanskem prostoru s prehodom preko Neretve kot osrednjim prizorom in končno zmage junaške partizanske vojske. Izgradnjo nove socialistične domovine pa ponazori s sprevodom delavcev pred velikim kompleksom, kjer se dviga ena od tovarn svetle prihodnosti (ponavadi so v njej prepoznali Litostroj): sprevod graditeljev socializma.

Ikonografija na prvi pogled tu sama po sebi niti ne bi bila toliko izjemna v povojnem slikarstvu, dasi gre za najboljšežnejšo tovrstno zasnovu dotlej, če ne bi kombinacija vsebinskih in stilnih poudarkov predstavljala prvo tako rekoč ortodoksno delo socialističnega realizma pri nas, ki ga pozdravlja tudi sicer vselej kritični Dore Klemenčič, eden najpomembnejših kritikov povojnega časa in zagovornik dogmatične normativne estetike: »To delo dviguje problematiko naše umetnosti na novo ravnino, na kateri se bodo razčiščevali vsi naši umetniki, na njej bodo rasli vsi, ki hočejo pošteno, in padali vsi, ki nimajo zdravih odnosov, ki nimajo umetnostnih odnosov do naše stvarnosti.«²⁴

²² Mikuževa v katalogu (MIKUŽ 1986, cit. n. 18, p. 20) navaja letnico 1951 – a očitno gre za napako v zapisu – in njej kot edini doslej obstoječi literaturi v svojih razmišljanjih sledijo mnogi: denimo Taras KERMAUNER, Strumno korakajoči delavci na slikah socialističnega realizma, *Srce in oko. Revija Prešernove družbe*, 43–44, 1992, pp. 661–664.

²³ ŠPRANGER 1993, cit. n. 20, p. 38.

²⁴ Dore KLEMENČIČ, Umetnost in resnica, *Ljudska pravica*, 3. 3. 1948, p. 6.



3. Slavko Prengov: Freske iz nekdanje Titove vile na Bledu – detajl: *Parada delavcev*



4. Slavko Prengov: Freske iz nekdanje Titove vile na Bledu – detajl: *Borba*

Sledeč definiciji socialističnega realizma kot umetniške metode, ki terja od ustvarjalca »resnično, zgodovinsko konkretno upodabljanje stvarnosti v njenem revolucionarnem razvoju« lahko le-to brez težav apliciramo na konkretno poslikavo, pri čemer je revolucionarni razvoj jasno zaobjet dobesedno že v sami strukturi pripovedovanja, ki se po borbi za doseg svobode zaključí z novo revolucionarno družbo socializma.

Del predpisane vsebine je tudi obligatorni optimizem: na obrazih borcev ne sme biti nikakršnega dvoma, negotovosti ali strahu, kot morajo na drugi steni korakajoči delavci zreti le v popolno prihodnost, ki se začinja tu in sedaj. S tem namreč nastopi druga karakteristika socialističnega realizma (navidez nasprotna prvotni zahtevi po resničnosti), kjer morata po definiciji »resničnost in zgodovinska konkretnost umetniške upodobitve stvarnosti biti povezani z idejnimi preoblikovanjem in vzgojo delavcev v duhu socializma«²⁵ ali z drugimi besedami: upodobljena realnost se sme zaradi pedagoške funkcije umetnosti/poslikave preoblikovati, izboljšati, da je dosežen ustrezen učinek. Umetnik naj prikaže tako imenovano »tretjo resničnost« (po M. Gorkem), torej svet ne le takšen, kakršen je, marveč tudi takšen, kakršen bi moral biti.

Vsebinsko tako freske brez kakršnih koli ideoloških spodrseljavev prikazujejo socialističnemu realizmu oziroma času ustrezno motiviko: heroično borbo, napore in zanos partizanske vojske ter njihovo požrtvovalnost oziroma veliko nesebično žrtvovanje za domovino na eni strani in triumf nove stvarnosti na drugi. Vsebina je povsem jasna in razumljiva, v povojnem času za slehernega državljana tudi brez težav v detajle berljiva, saj je bila osvobodilna vojna z vsemi bitkami in že malodane legendarnimi medvojnimi dogodki še povsem živa v spominu.

Največ pozornosti je tako pri sočasnih kritikih kot pri kasnejših piscih pritegnil zadnji del poslikave s parado delavcev, ki jih vodi orjaška ženska figura z vihrajočo jugoslovansko zastavo v roki. V motivu žene, ki vodi množico, so brez težav prepoznali daljno potomko alegorične figure, ki je kot poosebljenje Svobode, Marianne iz francoske revolucije, stopila v francosko umetnost na verjetno najslavitejši in naj-

²⁵ Oba dela definicije sta citirana iz: *Prvi zvezni kongres sovjetskih pisateljev*, 1934, stenografsko poročilo, Moskva 1934, p. 716 (povzeto po SINJAVSKI 1994, cit. n. 9, p. 136).

bolj popularni sliki Delacroixa Svoboda vodi ljudstvo iz leta 1830. Delacroix je s svojo podobo Svobode, ki neustavljiva s plapolajočo francosko trobojnico koraka na čelu revolucije preko mučeniških žrtev v svetlo prihodnost, ustvaril nekakšen topos, ki ga posvoji sovjetska socrealistična umetnost za prikazovanje simbolnih ali alegoričnih podob in ki kot že povsem udomačen arhetip stoji tudi za Pengovovo figuro z Bleda. Pri Delacroixu kaže iskati tudi izvor tako imenovane Pathosformel, v blejskem primeru vzvihrane zastave in oblačil ženskega lika.

Pravzaprav gre za precej nenavadno podobo žene, ki odpira številna vprašanja in predvsem različne interpretacije. Nenavadna je že njena silna, malodane fanatična, žareča angažiranost in vera ter ob tem nadzemska moč, ko korakajoča z eno roko podpira dete na rami in z drugo drži velik drog z zastavo, kot bi bil peresno lahak. Toda tega ni posebej težko pojasniti, saj zadostuje že misel, da lik kot personifikacija pooseblja vnemo, silovitost in moč, ki jo je nova socialistična oblast vzbudila v ljudstvu ob izgradnji nove domovine. Z delom in zanosom je možno pojasniti tudi njene orjaške roke, ki so v disproporciju z ostalim telesom, zlasti pa drobencim otrokom, ki ga nosi.

Prav otrok na njenem ramenu pa odpira nova vprašanja, saj podoba preveč spominja na motiv sv. Krištofa (Khristophóros), velika-na in svetnika, ki nosi malega Kristusa, da bi lahko šlo zgolj za naključno podobnost. Nenazadnje je to najširše poznan motiv, saj ga srečamo na zunanjščini malodane vsake cerkve na Slovenskem. Poleg tega Pengov pred vojno slika predvsem za cerkev in tako skorajda ni mogoče, da se podobnosti ne bi zavedal. Je nemara na ta način skušal, kot razmišlja Šprangerjeva, »v zapovedano, indoktrinirano slikarstvo vnesti nekaj, kar je bližnje njegovi umetniški in človeški duši«²⁶ in torej ni uspel premagati »negativnih ostankov preteklosti« ali pa želi tip iz tradicionalne krščanske ikonografije uporabiti v svetu nove socialistične religije? Podobno razmišlja Ivo Antič, le da v podobi žene z otrokom prepozna Marijo s Kristusom,²⁷ kar glede na položaj otroka sicer ni povsem logično, a ni nemogoče. Transformacij iz sakralne v »ikonografijo socialističnega realizma« bi našli še nekaj (denimo na sliki Pogreb talca (1946)

²⁶ ŠPRANGER 1993, cit. n. 20, p. 37.

²⁷ IVO ANTIČ, Socrealizem v slovenskem slikarstvu, *Sodobnost*, 4, 1986, p. 441.

Maksim Sedej prepoznavno uporabi tradicionalno zasnovano Kristusovega polaganja v grob), a pri Pengovu ne gre toliko za profanizacijo sakralnega motiva, saj tip uporabi za izraz sodobnih religioznih čustev: zanosa in optimizma nove družbe.

Oblikovno je umetnik povsem zadostil zahtevam po idealizirano realističnem upodabljanju stvarnosti ter uspel s tipičnimi prijemi ustvariti vtis dramatike in fanatične vere v zmago oziroma boljše prihodnost. Figure naslika v siloviti akciji kiparsko težke, meseno otipljive (zlasti če jih primerjamo s predvojnimi, ki so včasih prav eterične), a nikoli ne preide v grobi, negativno pojmovani naturalizem. Ena glavnih skrbi Pengova pri slikanju so bile barve – moral je namreč omejiti svojo predvojno barvitost, kar mu je sicer uspelo (prevladujejo siva, rdeča, oker in zelena barva), a je imel težave drugje. Zaradi slabih fizikalnih pogojev, vlage in mraza (slika jeseni in pozimi) se je omet le počasi sušil in prišlo je do nezaželenih kemičnih reakcij barv oziroma pigmentov: zelena barva je posvetlela in daje danes koloristično neoklikanj nenavaden vtis.

Na freskah je pogosta nejasna prostorska ureditev dogajanja, saj ni jasno, ne kje osebe stojijo ne kakšna so prostorska razmerja med njimi. Vzroka za to sta dva. Na prvem mestu je to kontinuirana pripoved: prizori se nezamejeni nadaljujejo eden v drugega v tipu friza preko celotne stene, na drugi strani pa je slikar prostorsko jasnost žrtvoval na račun idejnih poudarkov. Avtor je recimo na prizoru Pohoda graditeljev socializma poskušal prikazati množico, a obenem ne žrtvovati natančne izrisanosti njihovih podob, kot je to storil Delacroix, ki je revolucionarno množico zgolj nakazal v ozadju. Pengov vse dogajanje postavi v prvi plan, s tem da množico razvrsti v več pasov, ne da bi tudi pokazal realističnost takšne situacije.

Delavce reflektorsko osvetli z lopatami, krampi in drugimi atributi dela. Manjka dokaz, da so res delali – umazanija: graditelji nove dobe namreč korakajo umiti, počesani in pokončno kot nekakšni zali socialistični manekeni. Toda na freski ne nastopajo kot posamezniki, marveč kot skupina, množica: »Za temi brumno, strumno korakajočimi delavci se ne skriva nič. [...] Nimajo ne podzavesti, ne skritih čustev,«²⁸ vsi so kot ena oseba, ena misel – prikazan je popolni kolek-

²⁸ KERMAUNER 1992, cit. n. 22, p. 662.

tivizem. Celo njihovi obrazi so zelo podobi drug drugemu, tudi ženski in moški med seboj, kar je Antič (pre)svobodno, esejistično interpretiral kot sugerijo retardacije v hipotetično androginalno fazo človeškega razvoja, čas pred mučno spolno razdvojenostjo. »V raju (socialistične) partenogeneze so torej »vsi enaki«: srečni, brezspolni in z individualizmom neobremenjeni (proletarski) angeli.«²⁹

Še v letu 1948, ko dokonča freske na Bledu, dobi (nedvomno na osnovi pravkar izvršenega dela) novo državno naročilo: s freskami naj bi okrasil palačo CK KPJ v Beogradu, za kar dobi natančna navodila, »kako mora freska izgledati: od kompozicije in barv do vsebine«. ³⁰ Do septembra 1949, ko prične s slikanjem, več kot leto dni pošilja v Beograd osnutke za fresko, ³¹ ki pa jih stalno zavračajo, dokler niso s predloženim povsem zadovoljni. S končnim rezultatom (Pengov poslikavo dokonča še v istem letu) pa je bila oblast očitno več kot zgolj zadovoljna, saj Pengova vnovič nagradi z nagrado zvezne vlade, ker opravlja, kot ugotavlja Mikuž, pionirsko delo na področju monumentalnega fresko slikarstva. ³² Beograjske freske se po v svoji vsebini kot v oblikovanju navezujejo na poslikavo na Bledu in predstavljajo ob določenih spremembah naslednjo stopnjo doseganja socrealističnega ideala: »Od blejskih fresk do teh je v Pengovovi umetnosti viden velik korak naprej«. ³³

Če smo kot vzrok za določeno prostorsko nepreglednost fresk na Bledu omenili pripovedno nizanje dogodkov enega za drugim brez zamejitev, se je slikar na beograjski poslikavi temu uspešno izognil, s tem ko je celoto zasnoval v obliki treh ločenih polj s po enim prizorom, ki jih zgodovinsko beremo od leve proti desni: Poziv na upor 27. marca 1941 (levo polje), Borba (osrednje polje) in Pohod graditeljev socializma (na desni)

Nekoliko nejasno ostaja prizorišče historično gledano prvega prizora s prikazom demonstracij proti vstopu Jugoslavije k trojnemu paktu, kjer Pengov ustvari nenavaden trg z raznorodnimi stavbami od

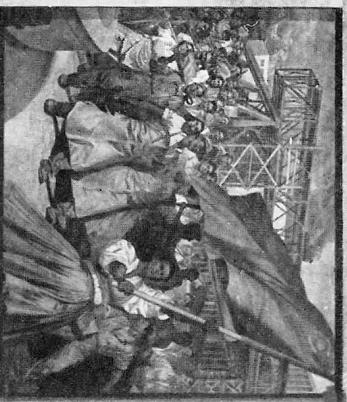
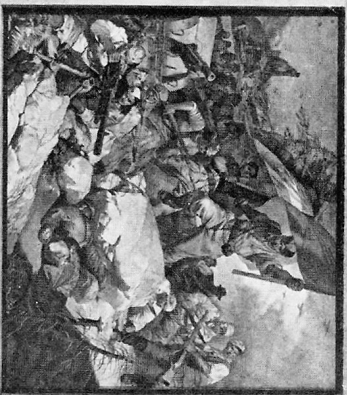
²⁹ ANTIČ 1986, cit. n. 27, p. 441.

³⁰ ŠPRANGER 1993, cit. n. 20, p. 39.

³¹ Nekaj osnutkov hrani Muzej novejše zgodovine v Ljubljani.

³² Stane MIKUŽ, Lep uspeh slovenske likovne umetnosti, *Delavska enotnost*, 27. 1. 1950, p. 6.

³³ MIKUŽ 1950, cit. n. 10, p. 12.



5. Slavko Prengov: Freske v palači CK KPJ v Beogradu – celotni »tripih«



6. Slavko Prengov: Freske v palači CK KPJ v Beogradu: *Poziv na upor* 27. marca (levo) in *Pohod graditeljev socializma* (desno)

baročne palače ne levi do kmečke hiše v ozadju, za nameček pa doda še kos baročne balustrade, na katero postavi monumentalno figuro govornika. Slikar je nenavadno zasnovo pojasnil Mikužu, češ da je hotel »simbolično nekako združiti vsa naša mesta, ki so tedaj v resnici bila središča odpora za vso ljudsko revolucijo,« kar pojasni denimo kmete med demonstranti v mestu, ne pa tudi velikostna nesorazmerja med ljudmi in stavbami, kajti očitno slikarja zanimajo predvsem ljudje, proletarske množice in stavbe služijo zgolj kot kulisa dogajanju.

Izjemno zanimiva je visoko nad množico demonstrantov postavljena figura govornika, ki predstavlja naprednega, »razsvetljene-ga« delavca, usmerjajočega množico, kar ga brez dvoma identificira s komunistom, članom avantgarde delavskega razreda. Skozi ta in še vrsto drugih poudarkov lahko kot gonilno silo vseh treh etap revolucionarnega razvoja, ki ga prikazuje Pengovova »triptihna« freska, razberemo komunistično partijo, ki tu usmerja demonstrante, po izbruhu vojne bo vodila junaško borbo zoper okupatorja in končno po vojni popeljala bratske jugoslovanske narode v srečno prihodnost. Takšno interpretacijo freske kot prikaza zaslug komunistov nenazadnje podpira tudi sama lokacija, palača CK KPJ.

Govornik z dvignjeno in fanatično v pest stisnjeno roko je postavljen pred zastavo, ki ga likovno še dodatno izpostavi, dasi je že itak dvignjen nad množico (dobesedno in še kot »razsvetljeni komunist«). Postavitev figure pred zastavo je značilen obrazec totalitarne plakatne estetike, ki ga srečamo tako na velikih figuralnih kompozicijah kot še zlasti na manjših delih, predvsem plakatih, kjer upodobljena idealno lepa figura ali podoba voditelja simbolizira idejo, parolo zapisano spodaj.

Zahtevi demonstrantov 27. marca 1941, izrečeni v znameniti paroli Bolje rat nego pakt, ki jo je slikar dodal kot glavni atribut za prepoznavanje dogajanja, je nemški Tretji rajh ustregel le dober teden kasneje z napadom na kraljevino Jugoslavijo, s čimer se pričenja več let trajajoči boj, katerega zaključno fazo, tj. zmagujoči zadnji juriš partizanske vojske, je Pengov prikazal na osrednjem polju. Tu se ponovno srečamo z vsem izraznim repertoarjem, ki smo ga spoznali že na Bledu: herojske, monumentalne figure partizanov prikaže v borbi z vsem patosom (vzvihrana zastava) in zmagoslavjem vojske, ki je ni več moč zau-

staviti, ko sovražnik le še »kot razbita cunjja leži«³⁴ pred njimi. Vendar pa to nikakor ni tipična podoba partizanskega boja, kot so ga povečini slikali slovenski likovniki, tudi sami udeleženci NOB – namesto ponotranjenega prikaza vojnih tegob in trpljenja ter vsled tega splošne obsodbe vojne in nasilja nam Pengov slika dogmatsko sliko vojne, kjer ne more biti ničesar negativnega, saj umira le sovražnik, partizanska vojska pa z razvito zastavo le zmaguje, premaguje temo in ustvarja pogoje za novo življenje. Gre torej za izrazito črno-belo slikanje, ki ne prenaša relativizacije – ko Edvard Kocbek nekaj let kasneje skuša kot prvi v novelistični zbirki s pomenljivim naslovom *Strah in pogum* (1951) preseči ideologizirano obravnavo NOB, ga oblast prisili, da se umakne iz političnega in kulturnega življenja. Podoba NOB je nedotakljiva, brezprizivno pozitivna vrednota, tako rekoč sveta.

Kot na Bledu se tudi v Beogradu celotna poslikava vsebinsko zaključuje s podobo umetnikove idealizirane sedanosti z zmago-slavnim sprevodom, ki ga spet vodi žena z zastavo, le da je tokrat jugoslovansko zamenjala rdeča komunistična zastava, ki ji sledijo srečni in nasmejani delavci, ter da je pod natančnejšim nadzorom opustil nenavadne vsebinske poudarke s prenosom tradicionalnih tipov iz krščanske ikonografije.

Takšna podoba socialistične družbe, kjer vsi enakopravni in srečni delajo z nasmehom in petjem, je partijska resnica povojnega življenja, je takšen svet, kakršen bi po prepričanju partije moral biti. Res je sicer, da čas po vojni zaznamuje zanos zmagovalcev nad fašizmom, da je to čas poln upanja na srečno, svetlo prihodnost v boljši družbi, ki bo socialistična. Drži, da so sprva ljudje iz malodane vseh slojev evforično ali pa vsaj prostodušno pristajali na bombastične in navdušujoče akcije za izgradnjo socializma, a to je le del resnice. Hkrati je namreč to tudi čas hudih gospodarskih problemov, pomanjkanja, celo lakote, ki se ji v izobilju pridružujejo ukrepi državne represije, poboji, politični in dachauski procesi, prisilno delo (ki se mu je reklo družbeno koristno delo). Totalitarnost oblasti ni nič drugačna kot je bila stalinistična v tridesetih letih, ko je nad stvarnostjo političnih procesov, gulagov, preganjanja, umorov vladal državno obligatoren optimizem, ki ga 1935 Stalin uzakoni s ciničnimi besedami: »Sedaj živimo

| ³⁴ Ibidem.

bolje, sedaj živimo srečneje«. ³⁵ Toda realnost, resnica, ki se skriva za »krasno socialistično stvarnostjo«, za umetnika ni več dostopna – resnica postane ena sama in to je partijska resnica, ki jo slika Pengov.

Navkljub idejni ustreznosti, partijnosti njegove umetnosti pa po mnenju Mikuža Pengovovim freskam še vedno nekaj manjka, to še vedno ni »stil našega velikega časa«, četudi je stavil nanj in na njegovo umetnost ter za beograjske freske meni: »To je ogromno delo, ki je prav tako udarniško, kot so udarniška dela danes v naših tovarnah in drugih delovnih prostorih.« ³⁶ Umetnost socialističnega realizma v Jugoslaviji je ves čas v nastajanju, njen veliki čas šele prihaja in ga kritika nenehno postavlja v prihodnost (ekspektativno stališče po Gamulinu ³⁷) kot nasledstvo tistih umetnikov, ki s svojimi slikami že sedaj stojijo na pravi poti. Hrvaški umetnostni zgodovinar in kritik Grgo Gamulin leta 1949 priznava, da je »tako kot sama izgradnja socializma tudi oblikovanje nove umetnosti proces, nedvomno dolg in kompliciran, toda obenem tudi realen in konkreten, kar pomeni, da gre za proces, ki se že danes odvija, katerega vidni in očitni znaki se iz dneva v dan množijo na vseh področjih umetniškega življenja. Nimamo še oblikovane fizionomije ter izdelane zanesljive ustvarjalne metode novega stila, nedvomno pa imamo določene elemente in znake tega sloga kot tudi posamezne stvaritve, ki po svoji kvaliteti prekašajo vse, kar znotraj našega današnjega obzorja nastaja pod ponosno oznako socialističnega realizma«. ³⁸

Ne glede na sočasne kritiške glasove in pomisleke oziroma pričakovana preseganja teh Pengovovih fresk, pa te v svoji ideološki neoporečnosti in partijnosti pomenijo vrhunec socialistične estetske doktrine pri nas, primerljiv z deli Ismeta Mujezinovića in Bože Ilića v jugoslovanskem kontekstu. Do te stopnje se je razvil »stil našega velikega časa«, ki po sporu z Informbirojem izgublja optimizem in polet tako v ustvarjanju kot v ustvarjenem.

Ta premik je lepo viden na freskah v vhodni avli rudarske fakultete v Ljubljani (danes Naravoslovnotehniška fakulteta), ki jo Pengov poslika po svoji vrnitvi iz Beograda 1950/51. Čeprav je tu Pengovu

³⁵ GASSNER – GILLEN 1994, cit. n. 5, p. 12.

³⁶ MIKUŽ 1950, cit. n. 10, p. 12.

³⁷ GRGA GAMULIN, Zapisi iz 1949, *Republika. Časopis za književnost i umjetnost*, V/10–11, 1949, p. 812.

³⁸ GAMULIN 1949, cit. n. 37, pp. 812–813.

končno uspelo obvladati barve, ukrotiti preveliko barvitost in vpeljati umirjene sivo rjave tone, ki konec koncev ustrezajo rudarski motiviki, pa za razliko od prejšnjih poslikav izgine tisti fanatični, absolutni optimizem (tudi zaradi zamolklih barv), ki je naredil Pengova za največjega slikarja sorealizma pri nas. Kompozicijsko se načelno spet vrne k obliki kontinuirane, sklenjene pripovedi, ki teče v širokem pasu pod stropom avle preko dveh sten neprekinjeno, a tretjo steno vsled vsebinskega premika (prikaz težke industrije) s prekinitvijo loči od ostalih dveh. Zgodba se prične z velikimi monumentalnimi figurami rudarjev, ki se odpravljajo na delo, postavljenimi povsem v ospredje, nadaljuje s prikazom dela v rudniku v ozadju ter konec druge stene končuje s podobo iz jame vračajočih se, nič več kot na Bledu »sterilno čistih« delavcev, marveč prikaže, da je delo teh mož z ogromnimi, težkimi delovnimi rokami vse kaj drugega kot zgolj lahkotno pojoče korakanje za harmoniko na delovno akcijo. Tudi v socializmu je delo težaško, naporno in žulji niso herojski »dragulji na naših rokah«, kot polni poleta pišejo mladinci v brigadah, marveč znak, da je pot do izgradnje socializma še dolga in naporna, če bo veliki cilj sploh mogoče doseči, a v to ne upa dvomiti nihče, vsaj ne javno, nikakor pa ne na tovrstnih javnih poslikavah ...

Pengov ustvarja povojne freske navkljub hudi bolezni, ki ga pesti še iz vojnih časov. Že med drugo svetovno vojno je bil prvič operiran zaradi možganskega tumorja, po vojni pa še trikrat. Zaradi bolezni ga pesti vrtoglavica, začasno celo oslepi zaradi pritiska tumorja, a vseeno ustvari obsežen opus fresk (sledijo še poslikave v Občinski skupščini v Novi Gorici 1952, freske v Slovenski skupščini 1958) in deluje kot profesor na akademiji. Povojni oblasti je ustvaril navdušujočo agitacijsko umetnost, kakršno so ideologi po ruskih modelih želeli. Tako se je najbolj od vseh slovenskih povojnih umetnikov približal ruskemu idealu umetnika kot »inženir človeških duš«, toda, kot ugotavlja Šprangerjeva,³⁹ je oblast navkljub njegovi lojalnosti spregledala Pengova – nikdar ni dobil svojega ateljeja kot denimo Stupica, dasi za slednjega nikdar ne bi mogli reči, da je kot Pengov ustrezal oblasti.

Leta po informbirojevskem sporu s Sovjetsko zvezo namreč prinesejo postopno odstopanje od sovjetskega modela socialističnega

³⁹ ŠPRANGER 1993, cit. n. 20, p. 52.

realizma, ki ga razglasijo za vulgarno gerasimovščino in ždanovščino,⁴⁰ in od monumentalnih stenskih poslikav ter njihove vloge pri indoktrinaciji, vzgoji ljudstva – o drugačnem pogledu na problem stenskega slikarstva priča do sorealističnih fresk kritični Ravnikarjev sestavek.⁴¹ Ob jugoslovanskem političnem in ekonomskem naslonu na zahod prekinejo z napadi na zahodni modernizem in končno sprejmejo modernistično usmeritev kot državno, uradno umetnost, ki naj Jugoslavijo v tujini predstavlja in propagira kot svobodno državo, drugačno od ostalega socialističnega vzhoda. Eden od nosilcev nove modernistične usmeritve je prav družbeno nevtralni, neangažirani Stupica. Pengov dobi pred njim prednost le še enkrat, ko gre pri okrasu stavbe Ljudske skupščine vnovič za dela v duhu heroičnih muralov socialističnega realizma, kajti duh normativne estetike in partijske presoje ostaja prisoten in pride na dan sporadično pri javnih naročilih, odkupih ali spomenikih na najvišjem državnem nivoju tudi po koncu obdobja socialističnega realizma.

⁴⁰ Izraz gerasimovščina prihaja od priimka najbolj znanega sovjetskega slikarja socialističnega realizma Aleksandra Mihailoviča Gerasimova, ki je bil predstavljen tudi na potujoči razstavi štirih sovjetskih slikarjev v Jugoslaviji leta 1947; ždanovščina pa od Ždanova, politika, tesnega Stalinovega sodelavca, ki dejansko vodi sovjetsko kulturno politiko po drugi svetovni vojni.

⁴¹ Edo RAVNIKAR, Arhitektura in zidno slikarstvo pri nas, *Likovni svet*, Ljubljana 1951, pp. 43–59.

SLOVENE ENGINEERS OF HUMAN SOULS: THE MONUMENTAL MURALS OF SOCIALIST REALISM

In the Soviet Union of the late 1920^s when the prevalent artistic style was realism, art began to be exploited for educational and propaganda purposes, indoctrination and manipulation of the masses. Monumental mural painting played an important role in this development and the artists of such works became engineers of human souls. Heroic murals were more appropriate at that time than painted canvases, because they conveyed the dynamism of the period and its dialectic, while at the same time they addressed people from the walls of various buildings by means of enthusiastic depictions of great deeds both past and future. Slovene critics and ideologists assumed a similar attitude towards monumental mural painting in Slovenia. Painters of large murals had to submit to the demands of the authorities and were not allowed any form of self-censorship, such as resorting to neutral motifs. They worked under the direct supervision of the Communist Party, which defined the content of socialist realist art. At the same time, these works confirmed the “correct” orientation of painters who, with their murals under public scrutiny, abandoned their pre-war (moderately) modernist “misconceptions”. A few selected post-war murals by Riko Debenjak and Slavko Pengov are presented. Debenjak’s mural *Production of Basic Foodstuffs* (1949) at Ljudska Restavracija (The People’s Restaurant) in Ljubljana directly addresses visitors with a topical political emphasis on the Informbiro crisis and appropriate stylistic approaches that conform to the idiom of socialist realism. With his large body of murals, Slavko Pengov is the most distinct representative of Slovene socialist realism. Before the war, he painted frescoes in churches, whereas after the war, he became the official painter of murals for the new regime. His works are ideologically impeccable depictions of the required motifs, such as the heroic struggle for the motherland and the triumph of the new reality marked with obligatory optimism – the truth about the world as disseminated by the Communist Party.

Captions:

1. Riko Debenjak: *Production of Foodstuffs*, mural, Ljudska Restavracija, Miklošičeva ulica, Ljubljana
2. Riko Debenjak: *Production of Foodstuffs*, mural, Ljudska Restavracija, Miklošičeva ulica, Ljubljana – detail
3. Slavko Pengov: Murals at the palace of the Central Committee of the Communist Party of Yugoslavia, Belgrade – the entire “triptych”
4. Slavko Pengov: Murals at the palace of the Central Committee of the Communist Party of Yugoslavia, Belgrade – *Call to the Uprising of 27 March* (top) and *March of the Builders of Socialism* (bottom)
5. Slavko Pengov: Murals at Tito’s former villa in Bled – detail: *Workers’ Parade*
6. Slavko Pengov: Murals at Tito’s former villa in Bled – detail: *Battle*