

Matthew Cullerne Bown. *Socialist realist painting*. Yale University Press

Onder Stalin was het vast niet mogelijk geweest, een Sovjet-schilderij met Don Quichot erop. In 1984 kon het wel. Naast Sancho Panza tuurt de man van La Mancha de weidse verte in, net als de leider zelf op menig staatsieportret en net als al die andere 'positieve helden' waarin de kunst van zijn regime grossierde. Alsof de schilder, Geli Korzhev, heimelijk te verstaan wil geven: ook het communisme was niet meer dan een gevecht tegen windmolens.

Korzhevs' 'Don Quichot en Sancho Panza' is een van de schilderijen die het einde markeren van de Sovjet-kunst als politieke propaganda, vlak voordat onder Gorbatsjov aan het hele Sovjet-experiment een eind zou komen.

Het socialistisch realisme, de officiële kunst van het Russische communisme, lijkt erdoor veroordeeld om voorgoed in de vergetelheid te verzinken. Maar vreemd genoeg is eerder het omgekeerde het geval. De verdwijning van de Koude Oorlog stimuleert juist de belangstelling, ook al is dat in het westen vooral een politiek-historische belangstelling. Tot de kunstgeschiedenis hebben de socialistisch-realisten met hun gespierde metaalarbeiders, hun wuivende korenvelden en hun heroïsche strijders van het Rode Leger nog geen toegang gekregen.

Dat lot was tot nu toe alleen de avant-gardekunst beschoren, die vlak na de oktoberrevolutie van 1917 een paar jaar lang het artistieke gezicht van het prille arbeidersparadijs heeft mogen bepalen. Malevitsch, Kandinsky, Rodchenko en Lissitzky ontbreken niet in de westerse musea, waar men vergeefs zoekt naar de werken van Aleksandr en Sergei Gerasimov, Ioganson, Plastov of Deineka. Ook bij ideologische tegenstanders kan Tatlins abstracte monument voor de Derde Internationale op heel wat meer bewondering rekenen dan het gigantische schilderij over hetzelfde onderwerp van Isaak Brodski, waarop de honderden afgevaardigden staan afgebeeld.

Terwijl het Russische futurisme, suprematisme en constructivisme gelden als serieuze bijdragen aan de kunst van de twintigste eeuw, wordt het socialistisch realisme afgedaan als politieke kitsch - de geperverteerde revival van een academisme dat al in de negentiende eeuw een zachte dood was gestorven. In de jaren dertig en veertig leverde het hoogstens een leugenachtige façade voor Stalins terreur, destijds de ware realiteit, die op de officiële 'realistische' kunstwerken zorgvuldig buiten beeld werd gehouden.

Van propaganda valt uiteraard niets anders te verwachten. Maar je zou de Sovjet-kunst ook zonder zulke morele belemmeringen kunnen bekijken: als onderdeel van een totalitair *Gesamtkunstwerk*, vervaardigd door een politieke kunstenaar die van zijn schilderende, dichtende of componerende collega's enkel gebruik heeft gemaakt.

Bij de Wagner-adept Hitler en diens Derde Rijk ligt de vergelijking met een *Gesamtkunstwerk* meer voor de hand dan bij Stalin. Niettemin analyseert de Russische filosoof Boris Groys in zijn boek *Gesamtkunstwerk Stalin* (1988) ook de stalinistische heilstaat als een in wezen esthetische onderneming. Hij verdedigt de prikkelende stelling dat Stalin na 1928 de doelen van de revolutionaire avant-garde

heeft gerealiseerd, maar dan met een andere, beter op de smaak van de massa afgestemde kunst als middel.

Terecht ontmaskert Groys de vermeende 'onschuld' van de avant-garde. Dat zij door Stalin werd verpletterd, pleit haar niet vrij van dictatoriale pretenties. Uit alles blijkt dat de avant-gardekunstenaars, net als de bolsjewieken, definitief wilden afrekenen met het verleden om - zonedig met bruto geweld - een nieuwe wereld en een nieuwe mens uit de grond te stampen. Hun kunst was niet bedoeld voor het museum, maar had de totale transformatie van de werkelijkheid tot inzet. Het ging hun niet in de eerste plaats om kunst of literatuur, maar om een alomvattende revolutie, waarbij aan de concrete gedichten, beelden of schilderijen slechts een instrumentele functie werd toegekend.

Niet anders is het met de kunst van het socialistisch realisme, waarvan de betekenis pas goed zichtbaar wordt wanneer je het hele revolutionaire 'project' erbij betreft. Voor zoiets als esthetische autonomie was daarin geen plaats. Kunstenaars, schrijvers en dichters waren - in de woorden van Stalin - 'ingenieurs van de menselijke ziel', specialisten in manipulatie en verandering, die tot taak hadden onder leiding van de partij de volmaakte utopie, het sociale kunstwerk van de toekomst, te helpen verwezenlijken.

De vraag is alleen of deze esthetische opvatting van de politiek door Stalin werd overgenomen van de avant-garde, zoals Groys betoogt. In zijn monumentale studie *Socialist realist painting* (bijna vier kilo boek, boordevol schitterende reproducties) wijst de Britse kunstcriticus Matthew Cullerne Bown erop dat soortgelijke ideeën al veel eerder werden verkondigd door marxistische theoretici als Anatoli Loenatsjarski en Aleksandr Bogdanov. Aan hen zou de revolutionaire avant-garde haar revolutionaire boodschap hebben ontleend.

Lang vóór 1917 had Bogdanov de nadruk gelegd op het 'organiserende' vermogen van de kunst en Loenatsjarski schreef al in 1903 dat de ware kunst tot einddoel had 'de aarde zelf in een kunstwerk te transformeren'. Hoewel beiden op den duur in ongenade zouden vallen (Bogdanov al bij Lenin, Loenatsjarski bij Stalin), waren het hun ideeën die volgens Cullerne Bown aan de wieg van het socialistisch realisme hebben gestaan.

Om de specifiek Russische achtergrond van dit gedachtegoed beter te begrijpen, is het bovendien raadzaam ook naar de negentiende eeuw te kijken, toen kunst en revolutie voor het eerst samenkwamen. Nikolaj Tsjernysjevski, een door Lenin bewonderd schrijver en essayist, wees de kunst aan als dé plek om de maatschappij te beoordelen. En in zijn roman *Wat te doen?* (1863) schreef hij over 'nieuwe mensen', in wier morele, fysieke en intellectuele superioriteit zich al de trekken aftekenen van de later in het socialistisch realisme geïdealiseerde 'Nieuwe Sovjet Mens'.

Cullerne Bowns kritiek bevat een terechte correctie op de stelling van Groys. Maar daarmee is de esthetische kern van het Sovjet-communisme nog niet van de baan. Die zit immers niet zozeer in de kunst zelf, als wel in het geloof in de totale maakbaarheid van mens en wereld. De politiek als zodanig wordt opgevat als een vorm van kunst, een gedachte die teruggaat tot Plato, die de hele utopische traditie

beheerst en die in de twintigste eeuw haar even bloedige als karikaturale apotheose lijkt te hebben bereikt in het totalitarisme. Vandaar dat het zo lastig is de daaruit voortgekomen kunstwerken op hun intrinsieke esthetische kwaliteit te beoordelen.

Toch is dat wat Cullerne Bown zich heeft voorgenomen te doen. Hij beschrijft de schilderkunst van het socialistisch realisme uitdrukkelijk niet in een 'totalitair' kader. Voor de hand liggende vergelijkingen met het fascistische Italië, het nationaal-socialistische Duitsland of het China van Mao ontbreken. In plaats daarvan vraagt Cullerne Bown aandacht voor het socialistisch realisme als een op zichzelf staande stroming, de meest eminente vertegenwoordiger van het realisme in de twintigste-eeuwse kunst. Wat hij beoogt is een esthetische rehabilitatie van de realistische Sovjet-kunst *ondanks* haar politieke functie en boodschap.

Dat zoiets inderdaad niet eenvoudig is, blijkt wel uit zijn boek. Want ook Cullerne Bown ontkomt er niet aan de ontwikkeling van het socialistisch realisme steeds vanuit de politieke context te begrijpen. Zijn grote verdienste is dat hij die ontwikkeling volstrekt serieus neemt. Met een indrukwekkende kennis van de materie laat hij zien dat het niet om een 'onveranderlijke monoliet' ging, zoals men in het verleden wel heeft gedacht. Maar tegelijk wordt duidelijk dat bijna alle zorgvuldig door hem blootgelegde nuances en variaties verband hielden met de wisselingen in het politieke klimaat, die zonder uitzondering de gang van zaken in de partijtop weerspiegelden. De beslissende 'kunstenaars' waren niet met penseel of beitel in de weer.

Zie hier een van de verschillen met de avant-garde, die aanvankelijk een gelijkwaardige positie naast de partij claimde en onder meer in de wijdvertakte *Proletkult* op eigen gezag aan een 'proletarische cultuur' dokterde. Omdat zij van meet af aan de zijde van de bolsjewieken hadden gekozen, konden de avant-gardisten tot 1921 de beeldende kunst-sectie *NarKomPros* (het Volkscommissariaat voor Culturele Opvoeding onder leiding van Loenatsjarski) domineren. De meeste traditionalistische schilders kwamen pas na het einde van de burgeroorlog tot het inzicht dat de inmiddels tot 'communisten' herdoopte bolsjewieken de macht voorlopig niet meer uit handen zouden geven.

Van warme gevoelens voor de avant-garde was bij de partijleiding, Lenin en Trotski inclusief, nauwelijks sprake. Zelfs Loenatsjarski, in dit opzicht toch een van de meer ontvankelijke geesten, adviseerde de futuristen al in 1918 dat zij 'in plaats van te pretenderen een leidersrol te spelen in de proletarische cultuur' er beter aan deden 'het proletariaat als hun leider te erkennen'. En het proletariaat, zo bleek al spoedig, prefereerde herkenbare figuratieve voorstellingen boven abstracte composities van geometrische vormen, hoe revolutionair van intentie die ook mochten zijn.

Een ander obstakel was de marxistische leer, die zich met zijn materialisme amper leende voor een rechtvaardiging van de weldra als 'burgerlijk idealisme' aan de kaak gestelde avant-gardekunst. Een realistische kunst, die de werkelijkheid 'reflecteert', paste veel soepeler in het marxistische gareel. Hoewel in de jaren twintig officieel een 'cultureel pluralisme' gold, in overeenstemming met Lenins Nieuwe Economische Politiek, ging de voorkeur van de partij steeds meer uit naar

de kunstenaars die zich in organisaties als AKKhr (Associatie van de Kunstenaars van het Revolutionaire Rusland) en OSt (Genootschap van Ezelschilders) van de avant-garde hadden afgewend.

Ook het socialistisch realisme (dat vanaf 1932 het alleenrecht kreeg in de beeldende kunst en de literatuur) kende overigens zijn ideologische voetangels en klemmen, waarover door kunstenaars, critici en partijbonzen in ijle abstracties van scholastische verfijning werd gedebatteerd. Op het Moskouse schrijverscongres van 1934 had Stalins cultuurpaus Andrej Zjdanov weliswaar mogen uitleggen dat het socialistisch realisme 'van de kunstenaar een ware en historisch concrete uitbeelding van de werkelijkheid in haar revolutionaire ontwikkeling' verlangt, 'gecombineerd met de taak de arbeiders in de geest van het communisme op te voeden'. Maar daarmee namen de problemen pas een aanvang.

Want hoe verhield het realisme zich nu precies tot het socialisme en omgekeerd? De onmiskenbare spanning tussen beide elementen trachtte men, zoals gebruikelijk, langs 'dialectische' weg op te lossen. De empirische werkelijkheid diende 'dynamisch' te worden gezien. Zij moest niet worden weergegeven zoals zij zich feitelijk voordeed maar zoals zij op grond van Marx' historisch-materialisme behoorde te zijn, een aanloop tot de 'schitterende, onontkoombare toekomst' van het socialisme. Optimisme was derhalve verplicht. In elke stuwdam, collectieve boerderij of legerparade die op het doek werd geslingerd behoorde het utopische doel van alle inspanning reeds zichtbaar zijn.

De socialistische inhoud was daarbij nog het minst problematisch; deze werd volgens het principe van de *partiinost* aangegeven door de partijlijn. Van de kunstenaars vergde dat wel de nodige ideologische acrobatiek, want nu eens werden zij opgeroepen in hun werk het 'conflict' te benadrukken, dan weer kwam het accent op 'samenwerking en harmonie' te liggen. Nadat Stalin in zijn ondoorgrondelijke wijsheid had beslist dat het ideaal op een haar na gerealiseerd was, konden er immers geen serieuze conflicten meer voorkomen.

Fundamenteler was de onzekerheid over de realistische vorm. Realisme is er immers in maten en soorten, ook in de Sovjet-Unie. Tegenover de door het modernisme beïnvloede stijl van een schilder als Aleksandr Deikema, wiens strak geschilderde arbeiders en rode gardisten ondanks de politiek correcte boodschap nergens verhullen dat ze geschilderd zijn, stond het klassieke academisme van een Boris Ioganson, dat een bijna fotografische illusie van werkelijkheid najaagt. De tegenstelling en de onzekerheid verdwenen pas, toen via onnavolgbaar bizarre campagnes tegen 'formalisme' en 'naturalisme' het academisme de van hoger hand aanbevolen norm werd.

Voor Cullerne Bown symboliseert de triomf van dit universeel en tijdloos geachte academisme een verwijdering van de marxistische orthodoxie, die zich onder Stalins opvolgers Chroetsjov en Brezjnev alleen maar zou voortzetten. Behouden bleef slechts de revolutionaire retoriek; in werkelijkheid werd steeds meer aansluiting gezocht en gevonden bij de in 1917 kortstondig onderbroken Russische traditie.

In *Socialist realist painting* is deze herwonnen continuïteit de rode draad. Stalin

en diens opvolgers belichamen in Cullerne Bowns ogen de terugkeer van het oude Russische verleden. Vanaf de jaren dertig kwam dat in de Sovjet-kunst ook steeds onverhulder tot uiting, betoogt hij. Niet alleen in het patriottische pathos (dat tijdens en na de Tweede Wereldoorlog tot ongekende picturale hoogten zou stijgen) of in de toenemende frequentie van historische taferelen uit de tsarentijd, maar ook in het verdwijnen op sommige schilderijen met een contemporain onderwerp van de obligate verwijzingen naar de stralende toekomst.

Een mooi voorbeeld is Aleksandr Laktionovs 'Brief van het front' uit 1947, waarop alleen de medailles van de gewonde soldaat (de overwinning op de nazi's!), de rode armband van het meisje en de rode stropdas van het jongetje nog aan het communistische heden herinneren, terwijl de rest van het schilderij - het dorpsplein, de kerktoren, de kapotte vloer en het beschadigde metselwerk - een rurale werkelijkheid oproept die evengoed uit het Rusland van vóór de revolutie zou kunnen stammen.

Minder duidelijk is in hoeverre Cullerne Bown dit deels openlijk, deels verborgen conservatisme als een esthetische kwaliteit wil zien. In zekere zin getuigt ook zijn eigen poging tot rehabilitatie van conservatisme. Want wil het socialistisch realisme een vaste plaats in de kunstgeschiedenis verwerven, dan zal met de progressieve, aan de avant-garde ontleende opvatting die haar nu regeert moeten worden gebroken. Met alle consequenties van dien. Het realisme is in de twintigste eeuw tenslotte niet het monopolie van de Sovjet-kunst geweest; ook de westerse kunstgeschiedenis zou moeten worden herschreven, om ruimte te bieden aan al die traditioneel werkende kunstenaars voor wie het Stedelijk gewoonlijk zijn deuren gesloten houdt.

Het enige verschil tussen hen en de socialistisch-realisten is de politieke inhoud van de laatsten. Naar de reproducties te oordelen ligt daarin ook het voornaamste belang van deze kunstenaars. Hun werk getuigt vaak van groot vakmanschap, dat valt niet te ontkennen, maar voor Anton Pieck geldt hetzelfde. Fascinerend is de socialistisch-realistische kunst in de eerste plaats vanwege de indruk die zij geeft van het ideaalbeeld dat het Russische communisme van zichzelf heeft ontworpen.

Het is een beeld vol semi-goddelijke leiders, gestaalde arbeiders, vrolijk oogstende boeren, ernstige kinderen en werkende vrouwen zonder veel de aandacht afleidende sexappeal. De Sovjet-utopie was een puriteins paradijs. In het titelessay van zijn bundel *Less than one* vertelt de dichter Joseph Brodsky hoe hij als puber in zijn dromen werd achtervolgd door een paar centimeter blote dij, ontdekt op een reproductie die bij hem in de klas hing. Het verhaal wint alleen maar aan zeggingskracht als we zien dat op het bewuste schilderij (Sergei Grigorevs 'Toelating tot de Komsomol' uit 1949) zelfs die paar centimeter niet zijn terug te vinden.

Uiteindelijk is het communistische *Gesamtkunstwerk* alleen in de kunst van het socialistisch realisme volledig geslaagd. De utopie bestaat op deze schilderijen, zij 't slechts als kunst in de gewone zin van het woord. Wat Cullerne Bown doet, onmiskenbaar met de beste bedoelingen, komt neer op een ontmanteling van ook

dit beperkte resultaat. Door het socialistisch realisme van zijn totalitaire inzet los te maken en de schijnwerper te richten op de individuele kwaliteiten van schilders als Deikema, Plastov en Korzhev, nodigt hij de realistische Sovjet-kunst uit zich voorgoed terug te trekken in het museum, waar de avant-garde haar sinds jaar en dag tandenknarsend zit op te wachten.

Don Quichot heeft niet alleen tegen windmolens gevochten, pas nu blijkt ten volle hoe verpletterend de windmolens hem bovendien hebben verslagen.

(NRC Handelsblad, 19-6-1998)