هنر عصر استالین

فیروزهٔ مهاجر

● هنر عصر استالین

● ماتیوکالرن باون

● با مقدمه الکساندر سیدورف

● انتشارات فیدون

● ART UNDER STALIN

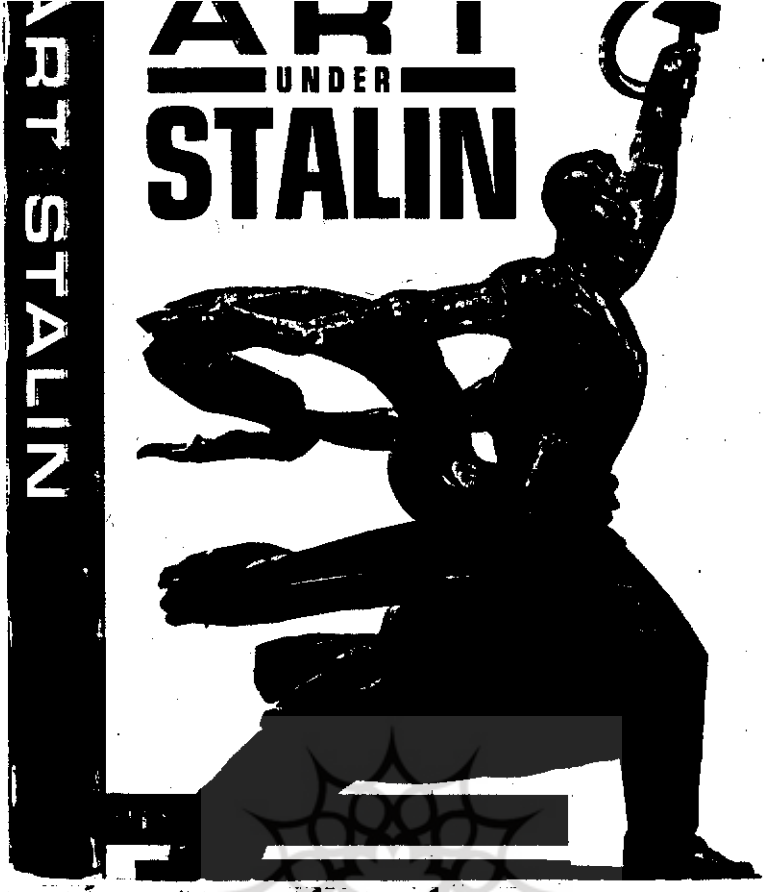
● by MATTHEW CULLERNE BOWN

● PHAIDON - OXFORD - 1991, 256 P.

در سپتامبر سال ۱۹۳۲ ژوزف استالین، صدر هیئت رئیسهٔ اتحاد جماهیر شوروی سوسیالیستی، سازمانهای مستقل هنری را در اتحاد شوروی منحل کرد. اصل راهنمای جدید هنر حزب پسند، لزوم وفاداری مطلق به حزب، به دوره‌ای منحصر به فرد در تاریخ هنر حیات بخشید: عصر رئالیسم سوسیالیستی. در همین سال، دقیقاً ۵ سپتامبر ۱۹۳۲، آنتونیوگرامشی، رهبر حزب کمونیست ایتالیا، محبوس در زندان توری، در نامه‌ای نوشت: «...این حکمی که به من نسبت داده‌ای مسلماً درست نیست. این حکم که عاشق یک نویسنده، یا هر هنرمند دیگری بودن با تحسین کردن او فرق می‌کند. از من برنمی‌آید که چنین مزخرفی بگویم؛... شاید لذت زیباشناختی و داوری مثبت دربارهٔ زیبایی هنری یعنی دلبستگی به اثری هنری براساس ارزش‌های آن را از دلبستگی اخلاقی، یعنی سهیم شدن در جهان ایدئولوژیک هنرمند، متمایز کرده باشم؛ تمایزی که به نظرم از موضع انتقادی درست و ضروری است. می‌توانم زیبایی جنگ و صلح تولستوی را بستایم و در ضمن با جوهر ایدئولوژیک کتاب موافق نباشم...» گرامشی پس از آن با توسل به مثال‌هایی شرح می‌دهد که چرا داوری زیباشناختی از داوری اخلاقی جداست، و گرچه می‌توان اثری را از هر دو لحاظ ستود اما این یک وظیفهٔ اخلاقی یا ایدئولوژیک نیست. پیش از او نیز، کازیمیر مالەویچ (۱۹۳۵ ـ ۱۸۷۸)، نقاش روسی، در بیانیهٔ سوپره ماتیسم از حیاتی سخن گفته بود که هر اثر هنری فراسوی ارزشهای فرهنگی خود داراست. حیاتی که باعث

می‌شود فی‌المثل رستاخیز به روایت میکل‌آنژ در چشم کسی هم که فاقد اعتقادات دینی مشابه است مقبول افتد. اما استالین که طبیعتاً با هیچکدام از این بحث‌ها آشنا نبود، و لابد به اعتبار مقامش، خود را داور زیباشناسی و اخلاق هر دو تصور می‌کرد و در این تصور تا آنجا پیش رفت که با اعلام مواضع رئالیسم سوسیالیستی و به اجرا گذاشتن سرسختانه آن برای هنرمندان آرتیست بودن و مارکسیست بودن را مانعة الجمع کرد.

نویسندهٔ کتاب **هنر عصر استالین**، که پس از پرسترویکا نوشته شده، نقاش و منتقدی انگلیسی است و کتاب حاصل اقامت او در مسکو و کار با هنرمندان شوروی است. او کتاب دیگری هم به اسم **هنر معاصر شوروی** دارد که در سال ۱۹۸۹ توسط همین مؤسسه منتشر شده است. کالرن باون رئالیسم سوسیالیستی و مفهوم آن را در صفحات ۸۹ به بعد کتابش شرح می‌دهد که در یک کلام عبارت است از «ایدالیزه کردن رئالیسم در اثر همجواری آن با سوسیالیسم». سبکی که به اعتقاد نویسنده (ص ۲۲۷) اگر با انحلال سازمانهای مستقل هنری و سرکوب هنرمندان همراه نبود هیچ اشکالی نداشت. او در شیوهٔ شکل گرفتن آن هم ایرادی نمی‌بیند که ظاهراً ابتدا ماکسیم گورکی در بهار ۱۹۳۲ عنوانش کرد و سپس استالین در سپتامبر همان سال، و پس از گفتگوهایی با گورکی و دیگران، آن را «تنها سبک هنر در خدمت طبقهٔ کارگر» اعلام نمود: رئالیسم سوسیالیستی در هنر و نئوکلاسی سیسم در معماری. گرونسکی در جلسهٔ ملاقات هنرمندان با استالین در سال ۱۹۳۳ گفت که «رئالیسم سوسیالیستی در هنر یعنی روبنس، رامبرانت، و رپین با هم و در خدمت طبقهٔ کارگر» (ص ۹۲). البته نئوکلاسی سیسم سابقه‌ای طولانی‌تر از این داشت. الکسی شچوسف (۱۹۴۹ - ۱۸۷۳)، رئیس انجمن معماری مسکو، در اولین کنفرانس معماران اتحاد شوروی گفته بود «ما تنها اخلاف مستقیم رم باستان هستیم» (ص ۷۴) و استالین که معماران شوروی او را «معمار و سازندهٔ اصلی میهن سوسیالیستی» می‌خواندند، می‌توانست برای تجدید بنای شهرها، که از همان سال ۱۹۱۸ و با انتشار **برنامه برای یادمانی‌های تبلیغی** لنین که پیشنهاد برپایی سریع بیش از ۵۰ یادمانی از شخصیت‌های شهید را داشت شروع شد، هر تصمیمی که می‌خواست بگیرد. بعضی از این تصمیم‌گیری‌ها البته می‌توانند توجیه شوند، اما چیزی که نه نویسنده و نه ما هیچ توجیهی برایش نمی‌یابیم شیوه‌هایی است که برای نقد، تخطئه، سرکوب و حتی کشتن هنرمندانی اتخاذ شد که نشانه‌هایی هر چند اندک از نافرمانی از دستورات استالین و دار و دستهٔ او در آثار یا گفته‌هایشان بروز می‌کرد. در صفحات ۱۱۷ به بعد، در بحث فرمالیسم، از سرکوب تعدادی بیشمار و کشته شدن دست کم ده هنرمند در مسکو، به دلیل تمایلات بورژوایی در آثارشان باخبر می‌شویم. و این جدا از دستگیریهای سالهای ۳۷ و ۳۸ است (ص ۱۳۴) که با اتهامات



سیاسی مشخص هر چند دروغین، همراه گشت. اتهام گرایش به فرمالیسم، در آغاز و برای مدتی کوتاه به رئالیسم و ناتورالیسم، و بعد به مدرنیسم شبح هولناکی بود که مدام هنرمندان را تعقیب می‌کرد. الکسی الکساندرویچ ولتر (۱۹۷۴ ـ ۱۸۸۹) نقاش، و از سال ۱۹۲۰ عضو حزب که مسئول شاخهٔ مسکوی اتحادیهٔ هنرمندان بود در آوریل ۱۹۳۳ گفت «فرمالیسم جوهر بیان یک ایدئولوژی و جهان بینی بورژوایی است، و ما باید به رفقایی که این فرمالیسم بورژوایی را مورد استفاده قرار می‌دهند و، شاید بدون اینکه خود بخواهند، به طرزی مکانیکی ایدئولوژی بورژوایی را به ما منتقل می‌کند، از این دید نگاه کنیم...» (ص ۱۱۹) و هر نوع اتهام به این قبیل گرایش‌ها، درست یا غلط، می‌توانست عواقب وخیمی به همراه داشته باشد، از وادار شدن به تغییر جزئیاتی در اثر، مثل کفش پای همه کردن و خنده بر لب همه گذاشتن، تا از بین بردن اثر، به دست خود یا مأموران ویژه، منزوی و بیکار شدن، محروم شدن از امکان نمایش آثار، قطع کمک‌های مالی برای خرید وسایل کار، حبس و در نهایت مرگ.

نویسنده، با تکیه بر اسناد و آمار گسترده و، هر جا لازم دیده، گفتگو با هنرمندان یا خانوادهٔ آنها که درگذشته‌اند یا قربانی سیاست‌های فرهنگی استالین شده‌اند تصویری زنده و بنا به طبیعت خود موضوع پر تناقض را پیش روی ما قرار می‌دهد. اما تصویرش همیشه دقیق نیست، از جمله آنجا که در مقدمه از دورهٔ کوتاه بلافاصله قبل از انقلاب، و گاه بسیار چشمگیر، با

هنرمندانی مثل مالەویچ، ولادیمیر تاتلین (۱۹۵۳ ـ ۱۸۸۵)، و تأثیر آنها بر هنر اروپا سخن می‌گوید. اما به روالی که گویا این سبک‌ها همه یک همتای غربی هم داشته‌اند، چیزی که بسیار مورد تردید است، و همچنین از شباهت‌ها میان سوپره ماتیسم ابداعی مالەویچ و کوبیسم تحلیلی و نقاشی انتزاعی موندریان صحبت می‌کند که بسیار جای بحث دارد. هر چند در مورد فوتوریست‌های پیشروی روسی دقت او قابل تحسین است (ص ۲۱). علاوه بر آن، در جایی دیگر (ص ۲۶)، تمایل به تهیهٔ نقاشی‌های دیواری (یا فرسکو) را ملهم از کتاب **ولایت خورشید** تومازو کامپانلا، مصلح دینی قرن هفدهم ایتالیا می‌داند، و اینکه او در این کتاب نقاشی‌های دیواری را برای آموزش پیشنهاد کرده است. از نظر نویسنده وجه اشتراک کامپانلا و حکومت شوروی این است که هر دو کمونیست هستند!!

اما کامپانلا کمونیست نیست و درثانی پیش از او همواره کلیسا از نقاشی‌های دیواری به منظور آموزش کتاب مقدس سود جسته است و ثانیاً پرولت کالت (Prolet Cult، مؤسسه فرهنگی ـ آموزشی پرولتاریایی) از همان آغاز تشکیل خود در بهار ۱۹۱۷ کتابخانه‌های سیارش را به راه انداخت و اساساً به سوادآموزی همگانی معتقد بود. مواردی از این شتابزدگی در داوری هر جای دیگری که پیش می‌آید عمدتاً مربوط به مقایسهٔ بین شوروی و غرب می‌شود.

نویسنده با این اعتقاد که ریشه‌های تفکر استالینی را باید در تصمیم‌گیرهای فرهنگی لنین جست بطور کامل شرح می‌دهد که چطور پس از انقلاب فوریهٔ ۱۹۱۷، پرولت کالت، ملهم از اندیشهٔ الکساندر بوگدانف (۱۹۲۸ ـ ۱۸۷۳) و در جستجوی هنری که پاسخگوی نیازهای طبقهٔ کارگر باشد، به وجود آمد. پشتوانهٔ نظری این سازمان گئورگی پلخانف (۱۹۱۸ ـ ۱۸۵۶) و کتاب معروف او **جنبش پرولتاریایی و هنر بورژوایی** (۱۹۰۵) بود. در آغاز پرولت کالت مشوق توده‌ها به تولید هنری شد. در همان سال ۱۹۱۷ در بیشتر شهرها شعبه‌هایی دایر کرد که راه توده‌ها را به هنر گشود. تا سال ۱۹۲۰ تعداد اعضای آن به ۴۰۰/۰۰۰ نفر می‌رسید که ۸۰/۰۰۰ نفر آنها در استودیوها و باشگاههای هنری فعالیت داشتند و ۱۰ تایی هم نشریه منتشر می‌کردند.

این پرولت کالت بود که بحث تولید هنر به صورت انبوه را مطرح کرد. اما تولید انبوه فقط شکل ارائه را مشخص می‌کرد و نه محتوای آن را، هر چند که همین هم اختلاف پرولت کالت را با بینش آکادمی سلطنتی که خاص برگزیدگان بود نشان می‌داد. از نظر پرولت کالت‌ها اولاً این آکادمی سلطنتی بیشتر به «کارخانهٔ بستنی‌سازی» شبیه بود و درثانی مستقل نبود. اما این مدافعان استقلال هنر از بستن آکادمی و محکومیت هنر رئالیستی صحبت می‌کردند، آنهم با خشم بسیار. پس از انقلاب اکتبر عمر لنین آنقدر به دنیا نبود که در تدوین سیاست‌های هنری نقش فعالی ایفا کند، اما موضع‌گیریهای او در چند مورد حیات فرهنگی مبنای تصمیم‌گیری بعدی شد. نقش

هنرمندان انقلابی را در این میان نباید ناچیز شمرد.

واقعیت این است که قدرت دولتی همواره و در هر نقطه‌ای از جهان بسیار محدودتر از آن است که صاحبان قدرت، یا حتی برخی از مردم، تصور می‌کنند، بخصوص وقتی مسئلهٔ هنر در میان باشد. تنها به این دلیل ساده که نطق‌ها نمی‌توانند تا از دهان گوینده بیرون خود به خود اجرا شوند. در واقع بعد سیاسی یافتن زندگی هنرمندان در آغاز از سوی خود آنها مطرح شد و این با آموزه‌های مارکسیستی دربارهٔ فرهنگ انطباق داشت، چراکه هنر فعالیتی اجتماعی تلقی می‌شود و بنابراین همواره یک بعد سیاسی هم دارد. اما هیچکس متوجه نبود که این یک بعد سیاسی در آینده‌ای بسیار نزدیک همچون اژدهایی همهٔ ابعاد دیگر را می‌بلعد و آنها را وادار به تبعیت بی‌چون و چرا از فرامین دولت استالینی می‌کند. حتی هنرمندان پیشرو هم نتوانستند تشخیص دهند که در چه دامی افتاده‌اند و بعد از انقلاب به فاصلهٔ کمی مجبور شدند استقلال را با قدرت، قدرتی که تحت عنوان هواداران حزب کمونیست از آن برخوردار می‌شدند، تاخت بزنند یا از صحنه کنار بروند. بلینسکی (۱۸۴۸ ـ ۱۸۱۱)، منتقد هنر، لغت narodnost را ساخته بود به این معنی که هنر باید هم مردم‌پسند و در دسترس همه باشد و هم از میان مردم برخیزد (مثل فولکور یا هنر آماتور) یا در غیر اینصورت منافع مردم را حفظ کند، به آنها آموزش دهد و هدایتشان کند (ص ۲۵). لنین این را تبدیل به اصل Partiinost کرد، به معنی تسلیم شدن به تصمیمات حزب کمونیست. به نظر او همهٔ تصمیمات، حتی اخلاقیات، به حزب مربوط می‌شد و وظیفهٔ حزب مراقبت از وجدان فردی هنرمند بود.

با تأسیس کمیساریای فرهنگی خلق توسط لوناچارسکی (۱۹۳۳ ـ ۱۸۷۵) از مواضع بوگدانف همچنان دورتر می‌شویم. لوناچارسکی فقط تا حدی به ضرورت استقلال هنر باور داشت. مسؤل بخش هنر این کمیساریای فرهنگی، دیوید اشترنبرگ (۱۹۴۸ ـ ۱۸۸۱) خود مدافع مدرنیسم بود و هنرمندانی مثل مالەویچ، تاتلین، واسیلی کندینسکی (۱۹۴۴ ـ ۱۸۶۶)، رابرت فالک (۱۹۵۸ ـ ۱۸۸۶)، پاول کوزنتسف (۱۹۶۸ ـ ۱۸۷۸) و الکساندر شفچنکو (۱۹۴۸ ـ ۱۸۸۳) و... در اوایل از حمایت او بهره بردند. یعنی تا وقتی که هنرمندان پیشرو مهم بودند و در عوض هنر رئالیستی و آکادمیک پیش از انقلاب، که در نشانه‌های رژیم سابق تلقی می‌شد، خوار و خفیف. مدرسه‌ها و آکادمی‌های هنری سابق بسته شد و یک ردیف مدرسهٔ هنری آزاد بجای آنها تأسیس گشت، که ظاهراً همه می‌توانستند به آن راه بیابند، اما بیشتر به پرولتاریا تعلق داشت ـ خانواده‌های بورژوا باید معلم خصوصی می‌گرفتند. بودجهٔ مدرسه‌ها را دولت تأمین می‌کرد اما کنترل بودجه با هنرمندان پیشرو یا چپ بود. موزه‌ها هم به دست همین هنرمندان اداره می‌شد و دولت در آغاز آثار زیادی خرید. ظاهراً همه به آزاد اندیشی لوناچارسکی معتقد بودند. اما اولین

اعتراض به او را در سال ۱۹۱۸، در پراودا، می‌یابیم. اعتراض به اینکه کمیتهٔ خرید کمیساریای فرهنگی تبعیض قائل می‌شود و آثار رئالیست‌ها را نمی‌خرد. لوناچارسکی به این اعتراض جواب می‌دهد هدف او حمایت از هنرمندانی است که در زمان تزارها مورد غفلت واقع شده‌اند. اما واقعیت این است که همهٔ افراد مورد حمایت او از دوستان خودش هستند. هر چند این مرحلهٔ مدرنیستی به درازا نمی‌کشد، اما از آنجا که همزمان با آن یک جریان مدرنیستی هم در اروپا وجود دارد می‌توان با مقایسه دید که حد مداراگری از غرب به مراتب پایین‌تر است.

آیا لنین مسؤل این موضع‌گیری‌ها بود؟ به سختی می‌توان دریافت. کتاب که موضوع اصلی‌اش هنر در فاصلهٔ سالهای ۱۹۳۲ تا ۱۹۵۳ است نمی‌تواند جواب دقیقی به این سؤال بدهد. از جمله برای اینکه همانطور که در مقدمهٔ سیدوروف می‌خوانیم، ارائهٔ تصویری دقیق از هنر این دوره براساس آنچه موجود است کار بسیار دشواری است. اولاً به دلیل تخریب بخشی از آثار و در ثانی به دلیل تغییرات شدید در سیاست‌های فرهنگی. ظاهراً لنین هیچ هنر پیشرویی را دوست نداشت. او سلیقهٔ هنری محافظه کارانه‌ای داشت و نویسنده می‌گوید (ص ۲۳) که پس از انتشار یکی از اشعار فوتوریستی ولادیمیر مایاکوفسکی (۱۹۳۰ - ۱۸۹۳) او از یکی از نزدیکانش پرسیده بود «نمی‌شود ضد فوتوریست‌های قابل اطمینانی پیدا کرد؟» اما در ضمن، لنین به این هم معتقد بود که «باید هر اثر زیبایی را مثل یک الگو حفظ کرد و از آن مثل نقطهٔ شروع استفاده کرد، حتی اگر قدیمی باشد.» به همین دلیل هم در آغاز موزه‌ها از حملهٔ انقلابیون در امان ماندند و ملی شدند. کل مجموعه‌های ملی اعلام شده به ۱/۱۰۰ می‌رسید و ۲۰۰/۰۰۰ اثر را در بر می‌گرفت بخشی از آنها را استالین در آغاز جنگ جهانی دوم فروخت. اما زخم‌هایی که او بر پیکر هنر در شوروی وارد کرد از این به مراتب عمیق‌تر بودند. بحث صرفاً بر سر این که هنر خصلتی طبقاتی دارد و باید در خدمت طبقهٔ کارگر باشد نبود، چون لنین، مارکس و انگلس هم همین فکر را می‌کردند، بلکه بر سر تصمیمات ضد و نقیضی بود که تنها اختناق را تشدید می‌کرد. استالین در آغاز قدرت شعار «کمونیسم در یک کشور» را می‌داد (ص ۱۶۸) و هنر آکادمیک دورهٔ تزارها را بورژوایی می‌خواند، اما بعداً وقتی قهرمان جنگ شد، در دورهٔ جنگ سرد، همهٔ بحث‌های قبلی خود را دربارهٔ «در محتوا سوسیالیست و در شکل ملی» فراموش کرد (ص ۱۷۵) و در کتاب ظاهراً ادیبانه‌اش تحت عنوان مارکسیسم و مسئلهٔ زبان (۱۹۵۰) مستقل بودن زبان از طبقه را مطرح کرد و گذاشت که بقیه این را به زبان هنر هم تعمیم دهند. زبانی مستقل از طبقه اما وابستهٔ صددرصد به حزب. او با این کار خود دو هدف را دنبال می‌کرد. از یکسو راه باز کردن برای شوونیسم روسی که خود پس از جنگ، براساس این واقعیت که این جمهوری بیشترین صدمه را در جنگ خورده است، روسیه را سرآمد جمهوریهای شوروی اعلام

کرده بود و به تبع آن دفاع از هنر آکادمیک روسی توسط حزب و نمایش آثار هنر آکادمیک قرن نوزدهم که همواره نیز مورد علاقهٔ شخصی‌اش بود (ص ۱۷۲)، از سوی دیگر سرکوب وحشیانهٔ هر شکل دیگری از هنر به انواع بهانه. و حالا امپرسیونیسم و کاسموپولیتانیسم (Casmopo Litanism)، به معنی شیفتگی نسبت به غرب) هم اضافه شده بودند. این تناقضات شدید و تغییر موضع دائم، نفی خونین یک سبک هنری و یک شیوهٔ نگرش و پس از مدتی تأیید صددرصد آن، این نفرت مرگبار از هر کس که به خود اجازهٔ تفکر می‌داد، و به تبع آن، از آنجا که آزادی و پویایی از ویژگیهای بارز تفکر است، نفرت از صاحبان اندیشه، کتاب **هنر عصر استالین** را پر از اوج و فرودهایی می‌کند که گاه جذاب‌اند و گاه بسیار مشمئز کننده‌اند. جذاب‌اند وقتی که صحبت از مقاومت هنرمندان برای حفظ استقلال ذهنی‌شان می‌شود، و حتی جواب آرکادی پلاستف (۱۹۷۲ ـ ۱۸۹۳) که وقتی سیویف، تاریخ هنرنگار و عضو KPDI (کمیتهٔ امور هنری) وابسته به شورای وزیران، به او اعتراض کرد که چرا در نقاشی اخیرش **غذای رانندهٔ تراکتور** (۱۹۵۱) **نان و شیری** که برای راننده گذاشته اینقدر کم است، به طعنه به او می‌گوید «رفیق، بطری شراب را ندیده گرفته‌ای!» لبخند بر لب ما می‌آورد. مشمئز کننده‌اند، وقتی صحبت از آنهایی می‌شود که جانشان را بر سر عدم پذیرش سیاست‌های فرهنگی استالین از دست دادند، معمولاً هم به دلیل دسیسه چینی دیگران، هنرمندانی که علیه همقطاران خود توطئه می‌کنند. آیا استالین مسؤل این وضعی است که سیدوروف در آغاز مقدمه‌اش با نقل گفته‌ای از پوشکین به تصویر می‌کشد: «وقتی در مستراحی، خواه ناخواه به بوی آن عادت می‌کنی؟»

در ص ۱۷۵ نویسنده می‌گوید که جان اشتاین بک در سال ۱۹۴۷ سفری به اتحاد شوروی کرد و سپس در دفتر خاطراتش نوشت: «همه چیز در شوروی زیر نگاه ثابت چشمان سیمانی، برنزی، نقاشی یا گلدوزی شدهٔ استالین روی می‌دهد. عکس او نه تنها در هر موزه‌ای هست، بلکه حتی در تک‌تک اتاق‌های هر ساختمان عمومی هم دیده می‌شود. مجسمهٔ او زینت‌بخش نمای همهٔ ساختمانهای دولتی است. سردیس او را در فرودگاه، و هر ایستگاه قطار یا اتوبوسی می‌توان دید. در هر کلاس درسی یکی هست و اغلب روی دیوار مقابلش هم عکسی از او نصب شده است. او در پارک‌ها روی نیمکت‌های سیمانی نشسته و یا لنین از این در و آن در صحبت می‌کند. بچه مدرسه‌ای‌ها تصویر او را گلدوزی می‌کنند... او همه جا هست، همه چیز را می‌بیند... نمی‌توان باور کرد که اگوست قیصر روم هم در طول حیات خود از چنین اعتبار، ستایش و قدرت خدایگونه‌ای که استالین در نظر مردم دارد برخوردار شده باشد.»

بعد از سقوط استالین مورخان شوروی از کیش شخصیت صحبت کردند، از اینکه حتی محل تولد او هم تبدیل به معبد گونه‌ای شده بود. ژدانف تنها از سال ۱۹۴۶ نطق‌های خود را در حمله

به کسانی که هنوز قدرت مطلق بودن استالین، یا حزب، را باور نداشتند شروع کرد و در سال ۱۹۴۸ هم وفات یافت، اما تا نطق ۱۹۵۷ خروشچف روح او همچنان بر هنر غلبه داشت (ص ۲۰۴). آیا این واقعاً روح ژدانف بود؟

در چشم اندازی که نویسنده به روی ما می‌گشاید هنرها، بویژه هنرهای بصری، مسلماً در این میان نقش مهمی داشتند. نقاشی و مجسمه و ساختمان روی مردم ساده دل تأثیر زیادی داشت. حتی در هر عکس و فیلمی باید نشانی از استالین می‌بود. هر چند عکاسی اساساً فرقی با نقاشی نداشت. عکس‌ها دستکاری و مونتاژ، می‌شدند تا سیاست‌های حزبی عین به عین اجرا شود. به‌طوری که به سختی می‌توان در نشریات آن دوره فرق بین عکس و نقاشی را تشخیص داد. انگار بی‌حقیقتی آنها هویتشان را هم از بین برده است.

در زمان خروشچف هنر غیر رسمی یا غیر دنباله‌رو، فرصتی برای بالیدن یافت و امکانی فراهم آمد برای گردهم آمدن هنرمندانی که علاقه‌ای به رئالیسم سوسیالیستی نداشتند. اما این گردهم آمدن نه آنوقت و نه تا اوائل همین دهه، یعنی وقتی که کالرن باون کتابش را نوشت به هیچ عنوان نویدبخش نبود. چنانکه نویسنده از قول یکی از همین هنرمندان می‌نویسد «کل آنچه که ما را به هم پیوند می‌دهد فقدان آزادیمان است». صحت این گفته را وقایعی که پس از آن در شوروی اتفاق افتاد اثبات کرد.

متن کتاب، با ۱۸۴ تصویر از نقاشی‌ها، مجسمه‌ها، نقش برجسته‌ها، عکس‌ها و بناهای دوران استالین، در صفحهٔ ۲۳۳ پایان می‌یابد و ما می‌مانیم با انبوه داده‌ها و سؤالی که بی‌جواب مانده است: چه نیرویی باعث می‌شود که هنرمند در محیطی مثل این دوام بیاورد و همچنان به هنر خود معتقد بماند؟

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی