

Atheïstische iconen

Elise Vos

Inleiding

In het vorige nummer van Van Mensen en Dingen (2008, 1/2) hebben we een typisch aspect van de Russische volkscultuur behandeld. We zetten deze trend verder in dit artikel. In "De Russische demonologie" bespraken we reeds het karakteristieke Russische fenomeen van het voortleven van bepaalde culturele gebruiken in een nieuw jasje in een nieuwe periode van de geschiedenis, m.a.w. een regeneratie van oude elementen (cf. de theorie van Lotman en Uspenskij). In dit artikel trekken we deze lijn verder naar de Sovjetperiode en meer bepaald naar de Stalintijd, een tijdvak waarin meer uit de tsaristische periode voortleefde dan de Grote Leider ooit had willen erkennen.

Terwijl ons katholieke christendom beelden en schilderijen verkoos, kwam de kunst in de Russische orthodoxie (en natuurlijk niet alleen in de Russische variant) vooral tot uiting in de vorm van iconen. Met de opkomst van het bolsjewisme werden deze geloofsattributen echter samen met alles waar ze voor stonden op de brandstapel vernietigd. Toch hadden ze enkele "nakomelingen" in de Sovjetperiode, die zichzelf godsdienstvrij waande. Deze "nakomelingen" van de iconen als godsdienstige voorwerpen in de Stalintijd zullen we in dit artikel onder de loep nemen.

1. Historische achtergrond

De Byzantijnse orthodoxe godsdienst bracht in het kader van de kerstening in de tiende eeuw zijn iconen mee naar Rusland. Bijgevolg werden ze op Russisch grondgebied tweehonderd jaar lang vervaardigd in de Griekse stijl. In de dertiende eeuw werd het land echter overspoeld door de Mongolen, waardoor het gekerstende Rusland afgesneden raakte van zijn leermeester Byzantium. De Mongolen lieten de kloosters echter met rust, waardoor die zelfs een bloeitijd kenden. Zo kon de Russische monnik zijn eigen stijl ontwikkelen. Figes (2003) somt de kenmerken van dit nationaal geworden genre op: een eenvoudige harmonie van lijn en kleur en het gebruik van het 'omgekeerde perspectief', waarbij de lijnen lijken samen te komen op een punt voor (buiten) het schilderij, dat de kijker het schilderij inlokt. Deze elementen waren niet louter esthetisch bedoeld, maar waren ook hulpmiddelen die de gelovigen bij het bidden begeleidden. Deze stijl bereikte zijn hoogtepunt in de iconen van Andrej Rubljev (1) in het begin van de vijftiende eeuw.

Andere grote namen in deze kunstvorm waren Feofan Grek, wiens werk we op het einde van de veertiende eeuw kunnen situeren (2) en

1. FIGES, (O.). *Natasja's dans. Een culturele geschiedenis van Rusland*. Utrecht, Het Spectrum, 2003, pp. 299-300.

2. ЛЮБИМОВ, (Л. Д.). *Искусство Древней Руси*. Москва, AST - Astrel' - TRANZITKNIGA, 2004, pp. 157-163.

Dionisij, die omstreeks 1500 zijn meesterwerkjes ontwierp. ⁽³⁾ Honderden jaren later moesten deze bezielende voorwerpen omwille van de bolsjewistische verwerping van de godsdienst opgegeven worden. Iconen werden massaal verbrand. ⁽⁴⁾ Maar de plaats van de icoon, een onmisbaar embleem van de Russische cultuur, nationaliteit en eigenheid, kon niet lang leeg blijven... Op het einde van de jaren twintig van de twintigste eeuw kregen kinderen de opdracht iconen mee naar school te brengen om deze publiekelijk op de brandstapel te gooien. In ruil kregen ze posters van Lenin mee naar huis. Die posters namen bijna letterlijk de plaats van de verstoten iconen in. ⁽⁵⁾ Religieuze voorwerpen moesten in groten getale het veld ruimen voor een stormloop van propagandistisch materiaal. Dit was voornamelijk een gevolg van het wisselen van ideologieën. De orthodoxe godsdienst werd verdrongen door de communistische leer, die het hele leven van de Rus zou gaan bepalen. Om de door de bolsjewieken gehate, oude wereldorde voorgoed te vernietigen, liet Stalin massaal kerken slopen. ⁽⁶⁾ Hij beseftte echter niet dat vele typische elementen en denkstructuren uit die oude wereld zouden verder leven in een nieuwe gedaante. Dit betrof zowel de structuur van de ideologie (streng godsdienstige leer versus de eenzijdige marxistisch-leninistische opvattingen) als de attributen van die ideologie in een nieuw jasje – de kern van dit artikel. Dit behoeft eigenlijk geen verrassing te zijn: Stalin was door en door gevormd door de orthodoxie. Hij had namelijk een intensieve priesteropleiding genoten en was grootgebracht door een wel erg vrome en godvrezende moeder.

Net als de gedwongen collectivisatie en industrialisatie was Stalins persoonscultus één van de uitwassen van het politieke Sovjetsysteem. De personencultus steunde niet alleen de megalomane beleidsbeslissingen, maar was ook een onmiskenbaar onderdeel van het propaganda-apparaat, dat de bevolking beïnvloedde in Stalins era (na de dood van Lenin in 1924 tot Stalins dood in 1953). We mogen ons echter niet laten misleiden door Chroesjovs eenzijdige veroordeling van deze cultus in zijn destalinisatiereide. Niet enkel Stalin was het voorwerp van deze vergoddelijking; ook leiders, waaronder Chroesjov zelf, die lager op de hiërarchische ladder stonden, werden overladen met buitensporige lofuitingen in de opgeklopte Sovjetpropaganda. In dit artikel worden de visuele elementen van de personencultus vergeleken met de geloofsattributen bij uitstek van het geloof van de vorige periode, namelijk de orthodoxe iconen.

2. De affiche

Posters werden een bijzonder populaire kunstvorm. Ze waren immers goedkoop en konden op grote schaal geproduceerd worden, twee eigenschappen die van groot belang waren voor de op de toekomst

3. ЛЮБИМОВ, (Л. Д.). *Op. Cit.*, pp. 203-207.

4. WARD, (C.). *Stalin's Russia*. London, Arnold, 1999, p. 231.

5. RADZINSKY, (E.). *Stalin: Ont-hullingen uit geheime privé-archieven*. Amsterdam, Uitgeverij Balans, 1996, p. 232.

6. GROJS, (B.). *Utopija i obmen*. Moskva, ZNAK, 1993, p. 13.

gerichte Sovjet-Unie. Aanvankelijk werd het nieuwe bolsjewistische regime door vele avant-gardekunstenaars gesteund. Ze ontwierpen affiches en ander propagandamateriaal voor de nieuwe maatschappij. Deze typische Sovjetkunstvorm was al gauw niet meer weg te denken uit het publieke leven, aangezien hij bijdroeg tot de manifestatie van de ideologie en ze trachtte te bewerkstelligen en te consolideren. Bijgevolg hingen posters in alle openbare gebouwen, van scholen en clubs tot kantines, waar ze een grote massa mensen konden bereiken en beïnvloeden. Maar de doorsneeburger hing ze thuis niet op aan de muur. (7) Dit wil niet zeggen dat het gezinsleven volledig vrij was van propagandistische tentakels. Integendeel, enthousiaste burgers hingen eerder 'icoonachtige' foto's en portretten van de leiders thuis op, die intiemer van aard waren en minder schreeuwerig. Een voorbeeld hiervan zien we in A. Laktionovs schilderij *In de nieuwe flat* (1952), waarop we een doorsneegezin zien, bestaande uit een moeder en twee kinderen (zonder vader), dat een nieuwe flat betreft. (8) Subtiel toont de kunstenaar aan dat het ingelijste portret van Stalin, dat de zoon trots vasthoudt, tot de vaste inboedel van een normaal gezin behoorde. We mogen echter niet uit het oog verliezen dat de kunstenaar een wenselijke situatie voor deze periode afbeeldde en dat dit daarom niet hoeft te betekenen dat dit de norm was. We komen later nog op dit schilderij terug.

Lane (1981) en Overy (2005) analyseerden de evolutie van de verhouding tussen de afgebeelde Lenin en Stalin. Overy onderscheidt drie fases in de afficheskunst. Hij benadrukt dat op de affiches van de jaren twintig (de eerste fase) met beide mannen erop Lenin een prominente positie innam, terwijl een proportioneel kleinere Stalin achter hem stond en soms zelfs voor een deel aan het zicht onttrokken was. Op deze manier toonde de afficheskunstenaar duidelijk achter wie Stalin letterlijk stond en aan wie hij dus zijn gedachtegoed ontleende. Zijn beleid werd op deze manier gelegitimeerd. Overy bakent vervolgens een tweede fase af. Op de affiches van de jaren dertig ging de kunstenaar de beide mannen even groot afbeelden. Stalin won dus aan zelfstandigheid en hoefde zich steeds minder te beroemen op Lenins beleidskeuzes. Deze manier van voorstellen moest halverwege hetzelfde decennium plaats ruimen voor een laatste etappe, waarin Lenin bijna volledig van het toneel verdween. Hij werd enkel nog als gezicht op een vaandel, of als een vaag figuurtje ergens in een hoekje of op de achtergrond afgebeeld. Het ging zelfs zo ver dat vaak enkel zijn naam nog vermeld werd op bijvoorbeeld de rug van een boek. Stalin ging de poster domineren. Hij had dus letterlijk en figuurlijk Lenins plaats ingenomen. Een belangrijk verschil tussen de affiches van beide mannen bestond ook in de oplage. Posters van Stalin werden geregeld in oplagen van 150.000 of 200.000 exemplaren gedrukt, terwijl zijn voorganger Lenin er zelden meer dan een bescheiden 30.000 haalde. (9)

7. MICHGELSEN, (P.). De kunst van het socialistisch realisme. In: GERRITS, (A.). (ed.) *Een bizar experiment: de lange schaduw van de Sovjet-Unie 1917-1991*. Amsterdam, Amsterdam University, 2001, pp. 176-177.

8. Het ontbreken van de echtgenoot op een schilderij dat een typisch Sovjetgezin moest voorstellen kan verschillende redenen hebben. De meest markante verklaringen voor die tijd echter zijn de volgende. De man kon door de terreur weggezuiverd zijn of hij kon gesneuveld zijn in de Tweede Wereldoorlog.

9. OVERY, (R.). *Dictators: Hitlers Duitsland en Stalins Rusland*. Amsterdam, De bezige bij, 2005, pp. 151-152.

Ook Lane bevestigt dat Lenins en Stalins portretten aanvankelijk overal zij aan zij verschenen. Maar eens Stalin zijn macht geconsolideerd had, verdween Lenin meer naar de achtergrond in de propaganda. Stalin had enkel Lenins naam nog nodig om zich te laten gelden. ⁽¹⁰⁾ Vele kunstenaars maakten van deze affichekunst hun broodwinning. Onder hen kunnen we onder andere L. Golovanov, V. Deni, V. Ivanov, V. Korekij en A. Kokorekin rekenen, die allen hun creatieve talenten inzetten voor de propaganda voor de Tweede Wereldoorlog. ⁽¹¹⁾

Niet alleen affiches overheersten de visuele propaganda en ondersteunden de persoonlijkheidscultus; ook talrijke bustes en standbeelden rezen op over gans het land. Hele steden en parken werden aangetrokken met citaten en leuzen van de hoogste partijleiders. Het communisme had bovendien ook zijn eigen heiligen en martelaars, een traditie die voortgezet werd op basis van de restanten van het oude orthodoxe geloof. Onder hen kunnen we partijleider Sergej Kirov en het jongetje Pavlik Morozov, die zijn koelakkenouders zou verraden hebben, rekenen. Voor deze vermoorde helden werden standbeelden opgericht op drukke plaatsen. Zo stonden op het centrale plein van elk park standbeelden van Lenin en Stalin. Op verder afgelegen plaatsen stonden beelden van mensen die lager in de stalinistische hiërarchie stonden, zoals gymnasten, maar die eveneens als lichtend voorbeeld voor de brave Sovjetburger moesten dienen. ⁽¹²⁾

3. De portretkunst

Samen met de affiche kende de portretkunst, of eerder de productie van portretten, een grote opmars in de Sovjettijd. Als iconen voor het oosterse christendom essentiële geloofsattributen zijn, omdat ze verondersteld worden de afgebeelde figuren werkelijk tegenwoordig te doen zijn, ⁽¹³⁾ dan is het ook maar een kleine stap naar portretten van Marx en Lenin als onmisbare attributen in een bolsjewistische werkkamer. ⁽¹⁴⁾ Ždanovs ⁽¹⁵⁾ kantoor in het Smol'nyj-instituut hing dan ook vol portretten van Stalin, Marx en Engels. ⁽¹⁶⁾ De grootte en kwaliteit van Stalins portret dat zijn potentaten aan de muur hadden hangen, kenmerkte hun rang in de stalinistische hiërarchie, die Montefiore vergelijkt met de sterren op de epauletten van een officier. Een enorm olieverfschilderij, vervaardigd door een hofschilder als Gerasimov, was één van de vele privileges die een stalinistische potentat genoot. ⁽¹⁷⁾ Na 1940 werd Gerasimovs werk regelmatig geprezen en tentoongesteld. Vanaf het einde van de jaren dertig leverde hij als kunstenaar een belangrijke bijdrage tot de persoonscultus met beroemd geworden portretten van de leiders van zijn hand. ⁽¹⁸⁾ In Stalins werkkamer hing een portret van Lenin aan de wand, waaronder dag en nacht een lampje brandde. ⁽¹⁹⁾ De invloed van het iconenlampje, dat naar orthodoxe gewoonte voor de iconen wordt gehan-

10. LANE, (C.). *The Rites of Rulers: Ritual in Industrial Society - The Soviet Case*. Cambridge, Cambridge University Press, 1981, p. 217.

11. ZONDER AUTEUR, *Plakaty vojny i pobedy; 1941-1945*. Moskva, KONTAKT-KUL'TURA, 2005, pp. 231-238.

12. RADZINSKY, (E.). Op. Cit., p. 365.

13. HOEKSTRA, (E. G.). *Het christendom*. Kampen, Uitgeverij Kok (Serie Wegwijs), 2003, p. 147.

14. MONTEFIORE, (S. S.). *Stalin: Aan het hof van de Rode Tsaar*. Utrecht, Het Spectrum, 2004, p. 122.

15. Andrej Ždanov was lid van het Politbureau, eerste partijsecretaris van Leningrad van 1934 tot 1944, secretaris van het Centraal Comité, vlootchef, Stalins vriend en waarschijnlijke opvolger. (MONTEFIORE, (S. S.). Op. Cit., p. 18)

16. MONTEFIORE, (S. S.). Op. Cit., p. 362.

17. MONTEFIORE, (S. S.). Op. Cit., p. 511.

18. KELLY, (C.) en MILNER-GULLAND (R.). *Building a New Reality: The Visual Arts, 1921-1953*. In: KELLY (C.) en SHEPHERD (D.). (eds.) *Russian Cultural Studies: An Introduction*. New York, Oxford University Press, 1998, p. 151.

19. RADZINSKY, (E.). Op. Cit., p. 507.

gen, is hier erg opvallend. Een ander voorbeeld van deze voortgezette traditie uit Stalins persoonlijke leven is het volgende. Als Stalin in één van zijn buitenverblijven aankwam, vond er een bepaald ritueel plaats. Aan de muur van zijn *datsja* (Russisch vakantiehuis) in Kuncevo hing namelijk Lenins dodenmasker, dat eveneens door een brandende lamp werd verlicht. Als de Grote Leider op vakantie ging, nam hij deze schat mee en gaf hij opdracht om het masker op een goed zichtbare plaats te hangen. ⁽²⁰⁾ Dit doet sterk denken aan de reïconen, die speciaal gemaakt werden voor de gelovige die op reis moest en een icoon met zich mee wilde hebben.

De bolsjewieken gingen dan wel met alle mogelijke middelen de religie te lijf, maar de aard van de gelovige Rus kon niet in één dag tijd veranderd worden. Zo bleven vele oude en zelfs bijgelovige opvattingen bestaan. Zoals indertijd aan de iconen, werden nu nog steeds door sommige mensen bepaalde krachten aan afbeeldingen toegeschreven. Sommigen gingen wel erg ver in dit geloof. Lev Mechlis bvb., Stalins secretaris en hoofdredacteur van de Pravda, schreef op 2 januari 1923 dat hij Lenins portret met een rood lintje boven het wiegje van zijn zoontje had gehangen en dat de baby vaak naar het portret keek. ⁽²¹⁾ Maar de traditie van de icoon bleef in de Sovjetperiode op een bepaalde manier nog duidelijker voortleven. Thuis hadden vele gewone burgers een Rood Hoekje, waar men een portret van Lenin ophing. Het was dezelfde plaats waar christenen vroeger hun iconen hadden hangen. ⁽²²⁾ Het Rode of Atheïstische Hoekje was ook terug te vinden in elke school, fabriek en andere plaatsen waar mensen samenkwamen. Het verving dus de vroegere *krasnyj ugol(ok)* of het iconenhoekje in de huizen van gelovigen. Het adjectief *krasnyj*, dat vroeger 'mooi' of 'goed' betekende, had nu een politieke connotatie gekregen. ⁽²³⁾ De hedendaagse betekenis van het woord is "rood". Volgens het woordenboek ging de *krasnyj ugolok* in het communistische taalgebruik op een recreatie- en leeszaal wijzen. Deze woordcombinatie kende dus een betekenisverschuiving in de Sovjetperiode.

Terwijl het Rode Hoekje gebaseerd was op het iconenhoekje, greep dit laatste eigenlijk terug naar een nog oudere vorm. De iconenhoekjes van de boerenbevolking waren namelijk restanten van vroegere vormen van voorouderverering. ⁽²⁴⁾ Zo ging dus een heidens gebruik over in een christelijk (orthodox) gebruik, dat op zijn beurt overging in een zogenaamd werelds gebruik, terwijl de kern van de zaak eigenlijk hetzelfde bleef: de Rus heeft altijd behoefte gehad aan religie en heeft daaraan steeds op dezelfde manier uiting gegeven.

We mogen niet uit het oog verliezen dat elke kunstvorm ondergeschikt was aan de wetten van het socialistisch realisme, de enige toegelaten kunstvorm onder Stalin. De voorstelling van Stalin als "de authentieke nieuwe mens", "het lichtende voorbeeld voor elke bouwer aan het socialisme" en "de schepper van het nieuwe leven" werd de

20. MONTEFIORE, (S. S.). Op. Cit., p. 524.

21. MONTEFIORE, (S. S.). Op. Cit., p. 81.

22. REMNICK, (D.). *Lenins laatste adem: De ondergang van het Sovjetrijk*. Haarlem, J.H. Gottmer/H.J.W.Becht, 1994, p. 89.

23. ELLIS, (J.). The Media as Social Engineer. In: KELLY (C.) en SHEPHERD (D.) (eds.), Op. Cit., p. 277.

24. TUMARKIN, (N.). *Lenin Lives! The Lenin Cult in Soviet Russia*. Cambridge en London, Harvard University Press, 1997, p. 4.

hoogste vorm van dit socialistisch realisme. ⁽²⁵⁾ Deze kunsttheorie verbood impliciet het uitbeelden van de wantoestanden in de Sovjet-Unie en legde de facto een idealiserende voorstelling en interpretatie van de werkelijkheid op aan de kunstenaar. Het uiten van kritiek door middel van de kunst was uit den boze.

4. Moderne media en technieken

Dankzij de aanzienlijke aantallen posters en ander propagandistisch materiaal zorgde Stalin ervoor dat hij alomtegenwoordig was, ondanks het feit dat maar weinig burgers hem ooit te zien kregen. Het opduiken van Stalins beeltenis op elke hoek van de straat wekte bovendien de indruk van een alziend oog dat goedmoedig neerkeek op de bevolking. ⁽²⁶⁾ Dit is een duidelijke overeenkomst met de christelijke beeldvorming van God de Vader die over de mens waakt, wat opnieuw een voortzetting is van christelijk gedachtegoed.

De technologische vooruitgang stak een handje toe om Stalins beeltenis overal te laten verschijnen. De leider werd gefilmd en kwam ook op de radio, die reeds grote delen van de bevolking bereikte. ⁽²⁷⁾ Kort na de oorlog werd de techniek verfijnd om verlichte objecten en afbeeldingen in de lucht te projecteren. In 1947 brachten vliegtuigen verlichte portretten, waaronder dat van Stalin, de lucht in. ⁽²⁸⁾

Zoals we eerder aanhaalden mochten de kunsten naar socialistisch-realistische maatstaven geen wantoestanden afbeelden en al zeker geen lelijke leiders, die juist als goddelijke figuren werden bewierookt. De evoluerende techniek in het begin van de twintigste eeuw bood een aardig arsenaal aan nieuwe methoden om schoonheidsfoutjes weg te schaven. Dankzij de kunst om foto's te bewerken, ontstonden gestandaardiseerde versies van Stalins uiterlijk, net als dat van Christus in de iconenkunst (en eveneens in de westerse beeldende kunsten). Stalins foto's werden geretoucheerd: de littekens van de pokken werden gewist, hij werd een kop groter en er werd voor gezorgd dat het niet zichtbaar was dat zijn linkerarm korter was dan zijn rechterarm. ⁽²⁹⁾ Een persoonlijke ontmoeting met de leider in levende lijve kon dan ook voor een verrassing zorgen.

Onder de visuele propaganda van de cultus moeten we dus, in het verlengde van de foto, het moderne medium van de film rekenen. Ook aan films werd gesleuteld: het licht was steeds op zo'n manier afgesteld dat "schoonheidsfoutjes" gecamoufleerd werden. ⁽³⁰⁾ Regelmatig moesten er, zeker in de jaren van de terreur en het "wegzuiveren" van mensen, ook volledige, politieke figuren van foto's en schilderijen worden verwijderd. Anderzijds liet Stalin ook foto's van Lenin in elkaar knutselen waaraan hijzelf werd toegevoegd; een eenvoudig, maar ingenieus middel om de geschiedenis te herschrijven. ⁽³¹⁾ Het stalinisme creëerde haar eigen perceptie van de wereld. Het onderwijs

25. GROJS, (B.). Op. Cit., p. 66.

26. In de praktijk werd dat alziend oog echter vertegenwoordigd door de overal aanwezige communistische cellen, die de eigen bevolking bespioneerden.

27. BULLOCK, (A.). *Hitler en Stalin: parallele levens*. Amsterdam, Agon, 1991, p. 393.

28. LANE, (C.). *The Rites of Rulers: Ritual in Industrial Society - The Soviet Case*. Cambridge, Cambridge University Press, 1981, p. 182.

29. REMNICK, (D.). Op. Cit., p. 148.

30. HOCHSCHILD, (A.). *De rusteloze geest: Russen herinneren zich Stalin*. Amsterdam, Meulenhoff, 1996, p. 150.

31. MICHGELSEN, (P.). Op. Cit., p. 182.

en de massamedia, waaronder de pers, posters, radio en bioscoop, werden volledig gecontroleerd door het regime en vormden de mening van de burgers. ⁽³²⁾ De gemanipuleerde foto en film ondersteunden de idee dat door de vervalste geschiedschrijving gerealiseerd was: Stalin die aan Lenins zijde streed. Het bewijs was immers zwart op wit geleverd...

Film had een belangrijke functie in de ondersteuning van het stalinistische systeem. Een goede Sovjetfilm bevatte steeds, in Graffys woorden, "the motif of coming to consciousness, a consciousness both of the rightness of the Soviet system and of the individual's worth within it and contribution to it." ⁽³³⁾ Stalin gebruikte films dus voor politieke doeleinden. Bijgevolg liet hij zijn invloed ook in deze kunsttak gelden: hij benoemde zichzelf tot censor voor de gehele Sovjetfilmindustrie. Er mocht geen film zonder zijn persoonlijke goedkeuring worden uitgebracht. ⁽³⁴⁾

In de cultische films waren Lenin en Stalin de grote helden. Een mar kant voorbeeld uit die tijd is *Het Circus* van 1936. Deze film, aanvankelijk gevuld met romantiek en muziek, eindigt met een geschikt politiek statement: marcherende mensen op het Rode Plein dragen portretten van Marx, Engels, Lenin en Stalin. Op deze manier wordt de persoonlijke tocht van de heldin naar het geluk verbonden met het stalinisme. De achterliggende idee is dat in de Sovjet-Unie de zoektocht naar het geluk eindigt, want daar is het alomtegenwoordig. Films zoals deze waren erg populair: ze hadden een 'feel-good'-factor en brachten tegelijkertijd de juiste politieke boodschap over. ⁽³⁵⁾ Zo waren zowel de stalinistische potentaten als de gewone burgers tevreden. De dagboekschrijver en tijdgenoot Leonid Potjomkin zag in augustus 1936 de film *Het Circus*. Zijn persoonlijke indruk omschreef hij als volgt: "The ideological-emotional contents of that film are beautiful. It fascinates the viewer and fills him with a sensation of good cheer. The psychological resurrection of Mary Dixon ⁽³⁶⁾ in the country of the new mankind, growing and blooming together with the triumph of rising socialism. Her first free and confident joy in life filled my eyes with tears of sympathy and an excess of our common joy. (...) How beautiful is the life I have lived up to now, but so far I have achieved very little." ⁽³⁷⁾

Het is opvallend dat Potjomkin zelfs in de intimiteit van het schrijven in zijn dagboek zijn woorden zodanig wikt en weegt dat ze passen in het kader van de toen heersende retoriek. Boobbyer wijst als mogelijke reden hiervoor aan dat Sovjetburgers hun identiteit, mening en gedachten hervormden tot wat toelaatbaar was en meer nog, tot wat vereist was door het regime. Maar Potjomkin hoefde zich geen zorgen te maken over zijn inzet voor de Sovjet-Unie; hij schopte het uiteindelijk tot vice-minister van geologie van de USSR van 1965 tot 1975. ⁽³⁸⁾ Het beoogde effect en de functie van dergelijke films wordt nogmaals beschreven door dezelfde 'kameraad' in zijn dagboek. In 1935 (hij

32. WARD, (C.). Op. Cit., pp. 256-257.

33. GRAFFY, (J.). Cinema. In: In: KELLY (C.) en SHEPHERD (D.) (eds.). Op. Cit., p. 176.

34. MONTEFIORE, (S. S.). Op. Cit., pp. 480-481.

35. BOOBYER, (P.). *The Stalin Era*. London, Routledge, 2000, pp. 110-113.

36. Mary Dixon is de heldin van deze film.

37. GARROS, (V.), KORENEVSKAYA, (N.) en LAHUSEN (T.) (eds.). *Intimacy and Terror: Soviet Diaries of the 1930s*. New York, The New Press, 1995, pp. 288-289.

38. BOOBYER, (P.). Op. Cit., p. 113.

geeft geen nadere datum, waarschijnlijk mei) schreef deze tijdgenoot: "I went to the movies alone and saw the film *Pilots* and heard Com. Stalin's speech. Com. Stalin's speech impressed me deeply with its simplicity and intimacy, the familiar accent of his origin⁽³⁹⁾ mobilizing me to social and political activism."⁽⁴⁰⁾

Deze twee dagboekfragmenten illustreren twee samenhangende doelen van de film. In het eerste fragment wordt beschreven hoe de Sovjetfilm de burger raakte, hoe hij geroerd werd door wat hij te zien kreeg. Het tweede doeleinde, dat hiermee verband houdt en een logisch gevolg is van het eerste, is dat de burger gemobiliseerd moest worden, dat hij tot actie moest aangezet worden via de film. Dit kon gemakkelijk bewerkstelligd worden als het eerste doel ook bereikt was. Andere cultfilms waren *Lenin in Oktober* (1937) en *Lenin in 1918* (1938), waarin Lenin en Stalin, als zijn trouwste volgeling en wapenbroeder, in de belangstelling stonden. Na de Tweede Wereldoorlog eiste Stalin zelf alle aandacht op in de films *De Eed* (1946) en *De Val van Berlijn* (1949). Stalin werd in dergelijke films voorgesteld als een god op aarde, een man verheven boven de rest van de mensheid. *De Eed* had als thema Stalins gelofte aan Lenin in januari 1924, die hij uitgesproken had aan diens doodskist. Boobbyer benadrukt dat de deïficatie van Stalin in *De Val van Berlijn* gigantische proporties aannam: de film eindigde met een climax: Stalin, in een wit uniform, komt aan in het veroverde Berlijn om de overwinning van de Sovjetmacht te vieren,⁽⁴¹⁾ een bijna religieuze apotheose. Radzinsky vergelijkt dit uniform met het witte gewaad van een engel die uit de hemel neerdaalt. De toeschouwers stelden de vreugdevolle volkeren der aarde voor, die hun messias in alle talen bewierookten.⁽⁴²⁾ Bovendien herschreef regisseur Čiaureli hier de geschiedenis: Stalin heeft Berlijn immers nooit bezocht.⁽⁴³⁾ Maar op deze manier werd de generalissimus rechtstreeks aan de overwinning gelinkt. In de film *Lenin in Oktober* is Stalin zelfs de hoger geplaatste partner, die Lenin bij iedere stap van advies dient.⁽⁴⁴⁾

De Eed en *De Val van Berlijn* werden beiden officieel uitgeroepen als 'meesterwerken van de Sovjetkunst'. De auteur Pavlenko ontving tot vier maal toe de grootste literaire onderscheiding: de Stalinprijs der Eerste klasse. Pavlenko wist te vertellen dat toen Berija⁽⁴⁵⁾ het van commentaar voorziene scenario van *De Eed* overhandigde aan Čiaureli, hij eraan toevoegde dat in de film Lenin Johannes de Doper moest zijn en Stalin de Messias. In *De Val van Berlijn* werd dit thema verder uitgewerkt.⁽⁴⁶⁾ De leiders waren zich dus duidelijk bewust van de religieuze beeldvorming en stimuleerden het gebruik ervan.

Gezien het aantal verkochte bioscoopkaartjes moest de Sovjetfilm een grote invloed uitoefenen op de bevolking: tussen 1928 en 1940 verdrievoudigde het aantal verkochte filmtickets. Het aantal bioscopen verviervoudigde zelfs. De hoeveelheid nieuw geproduceerde films

39. Stalin was een Georgiër en bleef een Georgisch accent behouden wanneer hij Russisch sprak.

40. GARROS, (V.), KORENEVSKAYA, (N.) en LAHUSEN (T.) (eds.). Op. Cit., p. 273.

41. BOOBYER, (P.). Op. Cit., pp. 113-114.

42. RADZINSKY, (E.). Op. Cit., p. 499.

43. BOOBYER, (P.). Op. Cit., p. 114.

44. OVERY, (R.). Op. Cit., p. 152.

45. Lavrentij Berija was functionaris van de geheime politie, chef van de NKVD, lid van het politiebureau en belast met de ontwikkeling van de atoombom. (MONTEFIORE, (S. S.). Op. Cit., p. 17) Dat de film belangrijk was voor het Sovjetbewind bewijst het feit dat een dergelijke hoge functionaris zich met de cineasten bezighield.

46. RADZINSKY, (E.). Op. Cit., p. 499.

daalde echter duizelingwekkend en er werden bijna geen buitenlandse films meer ingevoerd, wat niet zo verbazingwekkend is gezien de negatieve houding ten opzichte van het Westen. Een voorraad kopieën van een beperkt aantal films circuleerde, wat leidde tot een vermindering van de keuzemogelijkheden en een homogenisering van het aanbod. Toch was de bioscoop een belangrijke plaats voor amusement: men vond het belangrijker gewoon 'naar de bioscoop' te gaan, dan naar een bepaalde film naar keuze. ⁽⁴⁷⁾

5. Heilige status portretten

De bewieroking van de Sovjetleiders ging erg ver. Niet alleen de Grote Leider, ook zijn afbeelding was onaanraakbaar en onaantastbaar. De hoge, bijna heilige status van de portretten van de Sovjetleiders wordt onder meer geïllustreerd door het volgende incident, dat voor de betrokkene nog goed afliep. Een student aan een technische school werd met gevangenisstraf bedreigd, omdat hij een papieren vliegtuigje naar een portret van Stalin had gegooid. De student deed echter een beroep op Stalin, die hem steunde. De leider schreef de jongen dat hij onrechtvaardig behandeld was en dat hij niet gestraft mocht worden. Hij schertste zelfs: "De goede schutter die het doel raakt, verdient juist lof!" ⁽⁴⁸⁾ Dergelijke anekdotes zijn stereotiep voor de geest van de Sovjettijd.

Een ander voorval, dat de ernst en eerbied die men moest tonen tegenover de afbeelding van de leider, in de verf zet, is de volgende casus. Toen Stalin zijn macht al volop aan het consolideren was, verzamelden zich in de omgeving van Petrograd enkele van de meest begaafde mensen met paranormale krachten en lieden die heel wat van zwarte magie afwisten. Ze begonnen met de beheksing van afbeeldingen van Lenin, Trotskij en Stalin. De Tsjekisten waren vooraf gewaarschuwd over het doel van deze bijeenkomst en namen het ritueel zeer ernstig op. De deelnemers werden dan ook ter plekke en zonder verhoor neergeschoten. ⁽⁴⁹⁾ Dit voorval illustreert ook Stalins neiging geloof te hechten aan het paranormale.

De auteur Bim-Bad (2002) benadrukt eveneens de omzichtigheid waarmee men voorstellingen van de Grote Leider moest behandelen: "Voorstellingen van het Object van de Cultus, laat staan de gebeeldhouwde, maar fotografische, verwierven een zuiver sacraal karakter. Voor het gebruik van kranten met het portret van Stalin voor de persoonlijke hygiëne werd men aan het front ter plekke en zonder proces gefusilleerd." ⁽⁵⁰⁾

We mogen de aanzet van de verheerlijking echter niet zomaar bij Stalin zoeken. Reeds in 1918 had Lenin het idee gelanceerd om socialistische helden in het publieke leven te introduceren in de vorm van standbeelden, bustes en bas-reliëfs, al stelde hij zich daar voorname-

47. GRAFFY, (J.). Op. Cit., p. 178.

48. MONTEFIORE, (S. S.). Op. Cit., p. 167.

49. PERVUŠIN, (A.). *Okulnijat Stalin*. Sofija, Bard, 2006, pp. 201-202.

50. BIM-BAD, (B.). *Stalin: issledovanie žiznennogo stila*. Moskva, URAO, 2002, p. 165.

Russische versie citaat: "Изображения Предмета Культа, даже не скульптурные, а фотографические, приобрели чисто сакральный характер. За использование газеты с портретом Сталина в целях личной гигиены расстреливали на фронте без суда, на месте."

lijk dode helden bij voor. ⁽⁵¹⁾ (Onder Stalin deed de verering van nog levende 'heiligen' haar intrede.) De bolsjewistische regering en Lenin persoonlijk besteedden vanaf de eerste dagen van het Sovjetbewind grote aandacht aan de oprichting van monumenten. ⁽⁵²⁾ Lenin onderschreef het Plan voor Monumentale Propaganda, opgesteld door zijn volkscommissaris voor Onderwijs Anatolij Lunačarskij. Volgens dit plan zouden er in plaats van tsaristische monumenten allerlei beelden van nieuwe helden, Russische en niet-Russische, moeten verrijzen. ⁽⁵³⁾ Dit past opnieuw in de theorie van het voortleven van oude gewoonten in een nieuwe gedaante. Reeds onder Lenin verschenen dus overal gipsen standbeelden en bustes. ⁽⁵⁴⁾ De aanzet tot verheerlijking van heroïsche figuren naar wie men kon opkijken en het gebruik van beelden voor dit doel vonden al plaats onder Lenin en waren dus geen 'stalinistische uitvindingen'. De trend van het behoud van een religieus gevoel, zij het onder een andere naam, bestond reeds onder Stalins voorganger.

Maar onder Stalin groeide de trend van de heiligheid van de portretten. Iemand die een portret van de leider in het toilet durfde op te hangen, liep het risico te worden vervolgd. In 1935 publiceerde het officiële tijdschrift *Kunst* richtlijnen 'Over de portretten van leiders', waarin zorgvuldig werd uitgelegd wat bij het vervaardigen van afbeeldingen van Stalin wel en niet was toegestaan. ⁽⁵⁵⁾

Er waren enkele typische voorstellingen van Stalin. Twee voorstellingen domineerden de beeldende kunsten. Zo werd hij vaak als zorgzame vaderfiguur afgebeeld. De voorstelling van Stalin als vader komt overeen met de Nieuwtestamentische voorstelling van God als Vader. En de tweede overheersende manier van voorstellen was die van Stalin als staatsman, streng maar vol vertrouwen in de toekomst turend.

Vaak werd hij ook afgebeeld terwijl hij omringd was door 'zijn volk'. Het volk kon traditioneel voorgesteld worden door een massa arbeiders, maar eerder nog door kinderen of vrouwen. Reid (1999) noemt de vrouw de 'priesteres' van de Stalincultus. De persoonlijkheidscultus bereikte zijn apotheose na de Russische overwinning in de Tweede Wereldoorlog. Ook de voorstelling van de vrouw als de priesteres van de cultus nam toen een hoge vlucht. Het reeds aangehaalde naoorlogse schilderij *In de nieuwe flat* (1952) van Aleksandr Laktionov geldt als een typisch voorbeeld. In het werk is Stalin duidelijk aanwezig. Het schilderij stelt de relatie voor tussen het huiselijke 'koninkrijk' van de vrouw en de bredere sociale laag, waarover Stalin de leiding had. De ingelijste foto van de Grote Leider heeft de plaats veroverd van de afwezige vader en echtgenoot. De zoon houdt Stalins portret vast en kijkt in afwachting naar zijn moeder, die zal beslissen waar hij het moet ophangen. Op deze manier wordt bevestigd dat de vrouw een pijler van de Sovjetmaatschappij in het dagelijkse leven was en de priesteres van de cultus. ⁽⁵⁶⁾ Laktionovs schilderij bevestigt ook dat Stalin zichtbaar en onzichtbaar aanwezig was in elk huishouden en er

51. OVERY, (R.). Op. Cit., p. 154.
 52. BULACHOVA, (L.). De allereerste militaire parade. In: A. GERITS (ed.), Op. Cit., p. 42.
 53. MICHGELSEN, (P.). Op. Cit., p. 172.
 54. BULACHOVA, (L.). Op. Cit., p. 43.
 55. OVERY, (R.). Op. Cit., p. 154.
 56. REID, (S.). Masters of the Earth: Gender and Destalinisation in Soviet Reformist Painting of the Khrushchev Thaw. In: *Gender & History*, 11/2, p. 279.

zelfs een essentieel onderdeel van diende uit te maken. De spullen van het gezin zijn in de nieuwe flat nog niet eens binnengebracht, maar de hoeder van het huishouden moet onmiddellijk als eerste naar binnen en een plaatsje toegekend krijgen. Zo hoorde het. We kunnen de afwezigheid van de vaderfiguur ook anders interpreteren dan Reid doet. De vader hoeft niet in de oorlog gesneuveld te zijn (hoewel dit goed mogelijk is, aangezien het schilderij na de oorlog geschilderd is); hij kan evengoed verdwenen zijn in een strafkamp of reeds geëxecuteerd zijn. Bovendien kan er nog een andere implicatie verscholen zijn achter de glorieuze intrede van het gezin in de nieuwe flat. Flats kwamen niet zomaar vrij in de Stalintijd: gezinnen raakten na een meestal onterechte en willekeurige veroordeling hun woning kwijt, die dan snel ingenomen werd door een andere familie.

6. Verklaring

In dit artikel zien we de affiche dan wel als de voortzetting van de icoon, maar we mogen niet uit het oog verliezen dat de bolsjewieken de religie afwezen, en dat ze zich bijgevolg toch ver wilden houden van afbeeldingen die deden denken aan iconen. Hoe sloop het religieuze element dan toch de Sovjetposter in?

Nina Tumarkin (1997) biedt een bevredigend antwoord op deze vraag. De agitatie in de jaren van de Burgeroorlog tussen het Witte en het Rode leger (die volgde op de Revolutie) gaf vrij spel aan de verbeelding van de talrijke agitatoren. De invloed van religieuze motieven en thema's is erg opvallend in de posters en pamfletten uit deze vroege periode. Zo werden de *Proletarische Tien Geboden* gepubliceerd door het Centraal Uitvoerend Comité van het Al-Russische Congres van de Sovjets. Vele posters uit deze periode namen de vertrouwde vorm van oude Russische iconen over.

Zo was het bijvoorbeeld gangbaar dat een arbeider of een soldaat afgebeeld werd als een drakendoder op een gestileerde rood paard, dus als een moderne Sint-Joris (*Svjatoj Georgij*) die de draken van het imperialisme doodde. Één van dergelijke posters kreeg de titel "Lang leve het Rode Leger" en toont twee soldaten die op een gevleugeld paard zitten boven een vesting en een leger. De grafische vormgeving is onmiskenbaar iconografisch. Gevleugelde paarden kwamen vaak voor op burgeroorlogposters en de ruiters waren altijd heldhaftige mannen die 'heilige' teksten (teksten van hooggeplaatste leiders) in de hand hadden of die wilde beesten doodden. Één van dergelijke ruiters hield een open boek vast, waarop in Bijbelse, Oudslavische letters stond geschreven: "Arbeiders van alle landen, verenigt u!"⁽⁵⁷⁾ We vonden zelf een dergelijke affiche terug: "Leve het Rode Leger" (ter ere van de tweede verjaardag van het Rode Leger) van V. Fidman uit 1920, waarschijnlijk de affiche waar Tumarkin het over heeft. Ook de pos-

57. TUMARKIN, (N.). Op. Cit., p. 69.

ter "Vrouwen, ga naar de coöperatie" uit 1918 van I. Nivinskij verraadt onmiskenbaar de invloed van de iconkunst: er is sprake van het omgekeerd perspectief (de lijnen lijken samen te komen op een punt voor de poster) en er is een simpele harmonie van lijn en kleur. De gebruikte kleuren doen ook denken aan de iconen: helder rood, felblauw en okergeel. Bovendien lijkt de houding van het hoofd van de vrouw op die van Maria van de Moeder-Godsiconen. Ook een affiche uit 1923 van de hand van I. Lebedev en V. Fidman verraadt zijn invloeden.

De aanwezigheid van religieuze beelden in de Sovjetagitatatie heeft verschillende mogelijke verklaringen. Enerzijds waren de posters gewone, opzettelijke parodieën op de verworpen iconen. Anderzijds riep de Revolutie oprechte gevoelens van religieuze verering op, wat uitgedrukt werd met de enige symbolen die de Rus toen kende en die dit adequaat konden overbrengen. Ook konden de agitator en de artiest dergelijke symbolen opzettelijk gebruiken om de eenvoudige lezer of toeschouwer te raken. Ze wisten dat religieuze beelden gevoelens van aanbidding bij de gewone bevolking oproepen, aangezien het Russische volk de (erg populaire) heiligenlevens en de Bijbel goed kende. Wanneer het volk religieuze beelden vereerde, dan zou het vanzelfsprekend ook beelden vereren die leken op wat het zo goed kende. ⁽⁵⁸⁾

Over de gestileerde portretten en busten van Lenin benadrukt Tumarkin dat ze "de iconen van de cultus" waren. (Tumarkin 1997: 3) Na Lenins dood werden rouwposters ter ere van hem vervaardigd. Tumarkin wijst erop dat de vorm doet denken aan de christelijke iconografie. Wij zouden nog een stapje verder willen gaan. Naar onze mening is deze poster een Sovjetvorm van de orthodoxe vita-icoon. Een vita- of hagiografisch icoon is een icoontype dat de bedoeling heeft het leven van een heilige uit te beelden. Dergelijke iconen kunnen op een aantal manieren worden ingedeeld. Bij de eerste vorm wordt de heilige in het midden van het paneel afgebeeld, omringd door kleine taferelen, waarin zijn levensloop vanaf de geboorte tot en met de teraardebestelling beeldend wordt verteld. Bij de tweede vorm worden de gebeurtenissen van het heiligenleven als een overzicht op één afbeelding verenigd. Bij de derde vorm worden de gebeurtenissen in boven elkaar liggende stroken verteld. In Rusland nam de vita-icoon sterk in populariteit toe in de zestiende eeuw. Deze iconen voorzagen in de behoefte de wonderbaarlijke krachten van de heiligen expliciet uit te beelden. Door de scènes die zijn afgebeeld rondom de centrale figuur kunnen de gelovigen 'meegaan' in het verhaal van het leven en het martelaarschap: de aandacht wordt gevestigd op de heldhaftige deugden van de heilige. De scènes hebben een verhalend en vaak volks karakter en zijn rijk aan details uit het dagelijkse leven. Dit icoontype was tekenend voor een verandering in de spirituele oriëntatie: in plaats van de contemplatieve icoon verscheen nu de verha-

lende, hagiografische icoon. ⁽⁵⁹⁾ Lenins rouwposter is bijgevolg een voortzetting van de traditie van dergelijke iconen, een verhalende poster dus (contemplatief portret versus verhalende affiche). Deze affiche sluit het meest aan bij de tweede vorm, waarbij verschillende gebeurtenissen uit zijn leven verenigd afgebeeld worden.

We merken echter wel een evolutie op in de invloed die de oude iconen uitoefenden op de beeldvorming in de Sovjettijd. In het begin van de jaren twintig van de twintigste eeuw moest de kunstenaar bij gebrek aan andere bronnen wel putten uit het oude beeldenarsenaal dat overgeleverd was uit de orthodoxe tijden. Maar hoe meer de Sovjetmacht en de communistische staat zich ontwikkelden, hoe meer de typische Sovjetcultuur begon op te bloeien met een eigen symboliek, die niet meer zo zwaar behoefde te steunen op orthodoxe voorstellingen. Dit wil echter niet zeggen dat de Sovjet-Unie vrij was van religieuze denkbeelden, integendeel!

Stalin probeerde komaf te maken met de vorige periode van de Russische geschiedenis, ideologie en mentaliteit. Voor dit doel werden vele cultuurschatten opgeofferd. Wat hij echter niet wist, was dat hetzelfde zou gebeuren met de symbolen van zijn era. Grote hoeveelheden sculpturen, fresco's, mozaïeken en architecturale constructies die typisch waren voor zijn beleidsperiode werden in het proces van de destalinisatie vernietigd. ⁽⁶⁰⁾

Conclusie

De bolsjewieken waren atheïsten en wilden de oude wereldorde met haar orthodoxe dogma's, denkstructuren en bourgeoismentaliteit volledig overboord gooien. Maar het is welbekend dat een nieuwe wereld op de fundamenten van de oude wereld wordt gebouwd. Vandaar dat allerlei oude gebruiken wisten te overleven onder het mom van een andere naam in de nieuwe Sovjetmaatschappij.

59. BRAAMHORST, (K.). *Ikonen Lexicon*. Warnsveld, Terra Lannoo, 2004, pp. 140 en 374.

60. GROJS, (B.). *Op. Cit.*, p. 13.

Nuttige links naar onder andere de genoemde afbeeldingen:

Om auteursrechtelijke redenen kunnen we helaas die afbeeldingen hier niet weer-
geven.

<http://v4valentine.tripod.com/SPP/rubi.jpg>, (voorbeeld van Sint-Jorismotief in poster over WOII)

<http://www.iisg.nl/exhibitions/chairman/sov03.php>, (Lang leve het rode leger!)

<http://www.iisg.nl/exhibitions/chairman/sov07.php>, (Vrouwen, ga naar de coö-
peratie!)

<http://www.iisg.nl/exhibitions/chairman/sov09.php>, (Geletterdheid, de weg naar
het communisme! (poster met Bijbelse motieven))

http://www.vdu.lt/Leidiniai/MIK/mik_3.pdf, pagina 49, afbeelding van A.
Laktionovs schilderij "In een nieuwe flat"