

Prikazi sporta u socijalističkom realizmu Sovjetskog Saveza

Begić, Nika

Master's thesis / Diplomski rad

2022

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zadar / Sveučilište u Zadru**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:162:084734>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-08-16**



Sveučilište u Zadru
Universitas Studiorum
Jadertina | 1396 | 2002 |

Repository / Repozitorij:

[University of Zadar Institutional Repository](#)



zir.nsk.hr



DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

Sveučilište u Zadru

Odjel za povijest umjetnosti

Diplomski sveučilišni studij povijesti umjetnosti; smjer: konzervatorski i muzejsko-galerijski
(jednopedmetni)



Nika Begić

**Prikazi sporta u socijalističkom realizmu
Sovjetskog Saveza**

Diplomski rad

Zadar, 2022.

Sveučilište u Zadru

Odjel za povijest umjetnosti

Diplomski sveučilišni studij povijesti umjetnosti; smjer: konzervatorski i muzejsko-galerijski
(jednopedmetni)

Prikazi sporta u socijalističkom realizmu Sovjetskog Saveza

Diplomski rad

Student/ica:

Nika Begić

Mentor/ica:

prof. dr. sc. Vinko Srhoj

Zadar, 2022.



Izjava o akademskoj čestitosti

Ja, **Nika Begić**, ovime izjavljujem da je moj **diplomski** rad pod naslovom **Prikazi sporta u socijalističkom realizmu Sovjetskog Saveza** rezultat mogega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na izvore i radove navedene u bilješkama i popisu literature. Ni jedan dio mogega rada nije napisan na nedopušten način, odnosno nije prepisan iz necitiranih radova i ne krši bilo čija autorska prava.

Izjavljujem da ni jedan dio ovoga rada nije iskorišten u kojem drugom radu pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj, obrazovnoj ili inoj ustanovi.

Sadržaj mogega rada u potpunosti odgovara sadržaju obranjenoga i nakon obrane uređenoga rada.

Zadar, 29. rujna 2022.

Sadržaj

1. Uvod.....	1
2. Pregled literature	2
3. Cilj rada.....	3
4. Socijalistički realizam u Sovjetskom Savezu.....	4
4. 1. Počeci socijalističkog realizma.....	4
4. 2. Savez umjetnika SSSR-a (1932.) i Kongres sovjetskih pisaca (1934.).....	6
4. 3. Estetika socijalističkog realizma	6
5. Sport i umjetnost	8
5. 1. Sport kao ritual	9
5. 2. Sport kao pokretač društvenih promjena u postrevolucionarnoj Rusiji	10
5. 3. Sportska politika	11
6. Evolucija sportskog žanra	12
6. 1. Vrhunac sportskog žanra: prikazi masovnih i slobodnih aktivnosti.....	12
6. 1. 1. Spartakijada.....	14
6. 2. Sportske skulpture	15
7. „Novi sovjetski čovjek“	16
7. 1. Mehanička verzija tijela 1920-ih godina	16
7. 2. Radno i sportsko tijelo.....	18
8. Tijelo sovjetskog sportaša	19
8. 1. Bijela sportska odjeća kao atribut morala.....	20
8. 2. „Leteći“ sportaši	21
9. Sportašice i reprezentacija ženskog tijela.....	25
9. 1. Tijelo sportašica na slikama Alexandera Samokhvalova.....	27
10. Akt u sportskom žanru.....	29
11. Sportske parade	32
12. Zaključak.....	35
13. Literatura	37
14. Prilozi	41

Prikazi sporta u socijalističkom realizmu Sovjetskog Saveza

Sažetak

Umjetnička produkcija socijalističkog realizma s ikonografskim obrascima reprezentacije sporta u mediju grafike, slikarstva, kiparstva i fotografije ključan su element za bolje razumijevanje razvoja sporta u kontekstu kulturne povijesti kao i razvoja tog specifičnog žanra u povijesti angažirane umjetnosti. Rad se fokusira na produkciju u 1920-im godinama kada je sport postao zaseban žanr u službenoj staljinističkoj umjetnosti i na njegov vrhunac u 1930-im godinama. Sovjetski umjetnici zanimali su se u velikoj mjeri za sport i sportaše čija su tijela postala jedna od njihovih omiljenih tema. U najvećem dijelu rada analiziraju se djela Aleksandra Deineke, ali i ostalih umjetnika: Sergeia Luchishkina, Matveja Manizera, Aleksandra Rodchenka, Viktora Ivanovicha Govorkova, Alexandera Samokhvalova te Yuriija Ivanovicha Pimenova, uz naglasak na reprezentaciju tijela sportaša u kontekstu boljševičke i staljinističke tradicije. Rad proučava četiri skupine sportskih žanrovskih slika: prikaze sportaša u kontekstu „Novog sovjetskog čovjeka“ i kulta stroja, reprezentaciju ženskog tijela, sportski akt i sportske parade.

Ključne riječi: socijalistički realizam, Sovjetski Savez, sport, Novi sovjetski čovjek, Aleksandr Deineka

1. Uvod

Socijalistički realizam najčešće se veže uz formalno realističan stil umjetnosti 20. stoljeća koji se pojavio u Sovjetskom Savezu nakon Oktobarske revolucije 1917., a trajao je sve do njegovog sloma 1989. godine. No, tu vizualnu paradigmu pratimo i u umjetnosti drugih komunističkih nacija, ali i u zemljama Zapadnog bloka koje su u određenim točkama povijesti 20. stoljeća imale jak komunistički pokret. Rusija je imala izvanrednu povijest realističkog slikarstva kao društvene kritike, prvenstveno kroz rad Peredvižnika, a bila je i na čelu razvoja avangardne umjetnosti tijekom početka 20. stoljeća. Međutim, usponom socijalističke i komunističke vladavine SSSR-a umjetnici su stvarali propagandna djela te prikazivali uvjete života u novoosnovanoj Sovjetskoj Republici. Sport je bio važan dio svakodnevice sovjetskih stanovnika te se kroz njegove prikaze provodila nenametljiva politička propaganda. Sportski žanr kronološki je ograničen na sredinu 1920-ih do sredine 1940-ih godina. U ovom radu naglasak će biti na razvitku sportskog žanra 1920-ih i na njegovom vrhuncu popularnosti 1930-ih godina analizom djela u medijima grafike, slikarstva, kiparstva i fotografije.

Nakon uvodnog poglavlja o terminu socijalističkog realizma i njegovom razvoju, sljedeće poglavlje, pod naslovom *Sport i umjetnost* bavi se ritualnim podrijetlom sporta uz dobro poznati primjer grčkih Olimpijskih igara, što se povezuje s političkim sustavom i uvjerenjima boljševika i Staljina te s njihovim odnosom prema sportu i ritualima, uključujući ideološku upotrebu sporta. Sovjetska je vlast od samog početka pokazivala veliku brigu za razvoj tjelesne kulture i masovnog sporta, sport je predstavljao napredak, bolju higijenu i novi socijalistički život. Osnovani su brojni sportski klubovi i udruge kako bi se radnici, ali i seljaci koji su dolazili u gradove, integrirali u novu vrstu socijalizacije, rekreacije i slobodnog vremena. Poglavlje naslovljeno *Evolucija sportskog žanra* opisuje kako su umjetnici OST-a (Udruge štafelajnih slikara) započeli interes za sportske teme, kakav je bio utjecaj Spartakijada na umjetnost, a spomenut je i značaj sportskih skulptura.

Glavni dio diplomskog rada temelji se na analizi reprezentacije sportskog tijela u kontekstu društvenog, političkog i ideološkog stanja Sovjetskog Saveza. U poglavlju „*Novi sovjetski čovjek*“ iznesena je mehanička teorija u industrijskoj tehnologiji 1920-ih godina koja je dovela do laboratorijskih istraživanja i rasprava o učinkovitoj upotrebi ljudskog tijela. Te su rasprave oblikovale mehaničku percepciju tijela. Vjerovalo se da ljudsko tijelo funkcionira kao „hibrid čovjeka i stroja“ koje se usavršava fizičkim vježbama. Utopijski eksperimenti oblikovanja tijela kroz znanost prestali su 1930-ih, kult „heroja-radnika“ zamijenjen je tijelom atletskog, osunčanog i uhranjenog mladog staljinističkog sportaša što je fokus poglavlja *Tijelo*

sovjetskog sportaša. Slike sportaša koji „lete“ čine jedinstvenu skupinu prikaza u tom kontekstu te je analizirana njihova povezanost sa sovjetskim mitovima o ruskom kozmizmu i sa Staljinovim ambicijama osvajanja prirodnih zakona. Poglavlje *Sportašice i reprezentacija ženskog tijela* prati transformaciju reprezentacije ženskog tijela, od defeminizacije 1920-ih godina kada je ravnopravnost žena prikazivana kroz njihovu snažnu građu, do 1930-ih kada je „stvorena“ sportska heroína. Sovjetske sportašice tada su bile utjelovljenje zdravlja i ženstvenosti. Sljedeće poglavlje bavi se pitanjem akta u sportskom žanru te kako se nagost mogla legitimizirati sportskim kontekstom. Prikazi sportaša bili su gotovo jedini mogući način u staljinističkoj kulturi kojim su umjetnici smjeli prikazati otkrivenim velike dijelove ljudskog tijela, pa čak i sam akt. Posljednje poglavlje koncentrira se na sportske parade i masovne sportske događaje koji su imali važno značenje za sovjetski ceremonijalni život, simboliku fizičkog vježbanja te provođenje stranačke ideologije.

2. Pregled literature

Za pregled razvoja sportskog žanra u području sovjetske povijesti umjetnosti, u ovom radu prvenstveno je poslužila knjiga *Healthy Spirit in a Healthy Body*, autorice Nine Sobol Levent (2004.), koja se bavi promjenjivim reprezentacijama atletskog tijela u umjetnosti i vizualnoj kulturi 1920-ih i 1930-ih godina. U prvom sveobuhvatnom pregledu socijalističko realističkog slikarstva, knjizi *Socialist Realist Painting* Matthewa Cullerne Bowna (1998.), koja obrađuje razvoj šest desetljeća socijalističkog realizma, ne izdvajaju se djela sportskog žanra, već se nalaze između umjetnosti 1920-ih i socijalističkog realizma. Pregled uključuje neke formalne analize sportskih slika, iako autor ne raspravlja detaljno o problemu reprezentacije tijela u sportu. Zbog toga je literaturu o prikazima sporta i sportaša bilo potrebno upotpuniti s nizom članaka i knjiga, prvenstveno novijeg datuma, koji detaljnije analiziraju sport općenito, sportski žanr i njegov kulturni kontekst. Sport u Sovjetskom Savezu detaljno analiziraju sljedeće knjige koje su bile od velikog značenja za istraživanje. James Riordan (1977.), u knjizi *Sport in Soviet society: development of sport and physical education in Russia and the USSR*, ispituje evoluciju sporta u Rusiji od njegove rane povezanosti sa zdravljem i higijenom, preko razdoblja povezanosti s radom i obranom, do njegove poslijeratne važnosti kao sredstva za povećanje prestiža sovjetskog komunizma u inozemstvu. Nadalje, Mike O'Mahony (2006.), u knjizi *Sport in the USSR: Physical Culture-Visual Culture*, bavi se bitnim predodžbama o tome kako i zašto su umjetnici stvarali slike sovjetskog tijela i kakav je utjecaj imala propaganda *fizkulture* na sovjetsku publiku. Nedavno objavljena knjiga *Faster, Higher, Stronger, Comrades! Sports, Art, and Ideology in Late Russian and Early Soviet Culture*, autora Tima Harteana (2020.),

istražuje utjecaj sporta na kulturni svijet predrevolucionarne i postrevolucionarne Rusije te kako je tjelesna spremnost imala utjecaj na kulturu i ideologiju u Sovjetskom Savezu. Objavljene su i brojne publikacije, odnosno članci, o ikonografiji „Novog sovjetskog čovjeka“ koji se dotiču i nekih od pitanja relevantnih za sportski žanr, kao što je reprezentacija radnika i žena.¹ Esej Tobyja Clarka (1993.)² o tijelu „Novog sovjetskog čovjeka“ i njegovim prikazima u ranoj sovjetskoj kulturi relevantan je za sportski žanr, jer autor stavlja tijelo sportaša u kontekst boljševičkih koncepcija tijela i rasprava. Ono što je ključno jest da u ovom eseju Toby Clark sugerira da tjelesni ideal „Novog sovjetskog čovjeka“ nije samo prenijet javnosti od strane Staljinovog propagandnog stroja, već on identificira neke od drugih ideja koje su pomogle u njegovom oblikovanju, kao što je kult industrijske tehnologije. Važnu ulogu u nastanku ovog rada ima i Boris Groys (1992.) s knjigom *The Total Art of Stalinism: Avant-garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*, u kojoj dovodi u pitanje odnos staljinističke kulture s avangardnom umjetnošću. Dio diplomskog rada koji obrađuje razvoj i termin socijalističkog realizma u najvećem se dijelu oslanja na članke Leyle Onen (2021.), *Soviet Art Movements between 1917-1990*, i Sarah Ingram (2022.), *Socialist Realism Movement Overview and Analysis*, a korisna je bila i knjiga Andreja Mitrovića (1983.), *Angažovano i lepo: umetnost u razdoblju svetskih ratova (1914-1945)*. Od znanstvene produkcije pisane na hrvatskom jeziku za rad je značajna knjiga Ljiljane Kolečnik (2006.) *Između Istoka i Zapada: hrvatska umjetnost i likovna kritika 50-ih godina*, posebno za suvremeni pogled na definiciju socijalističkog realizma.

3. Cilj rada

Cilj ovog diplomskog rada analiza je različitih prikaza sporta i sportskog tijela u razdoblju socijalističkog realizma Sovjetskog Saveza. Kako se radi o veoma dugom razdoblju, kojeg ne bi bilo nemoguće obuhvatiti opsegom diplomskog rada, niti je cilj stvoriti potpuni prikaz sportskog žanra, pregled prikaza će biti sužen na razvitak sportskog žanra 1920-ih i

¹ Barbara Evans Clements, The birth of the new Soviet woman, u: *Bolshevik Culture: Experiment and Order in the Russian Revolution*, (ur.) Abbott Gleason; Peter Kenez; Richard Stites, Bloomington, 1985., 220-237.; Victoria Bonnell, The Iconography of the Worker in Soviet Political Art, u: *Making Workers Soviet: Power, Class, and Identity*, (ur.) Lewis Siegelbaum, Ithaca, 1994, 341-375.; Pat Simpson, Parading Myths: Imaging New Soviet Woman on Fizkul'turnik's Day, July 1944., *The Russian Review*, 63 (2004.), 187–211.; Chonghoon Lee, Visual Stalinism from the Perspective of Heroisation: Posters, Paintings and Illustrations in the 1930s, *Totalitarian Movements and Political Religions*, 8 (2007.), 503-521.; Przemysław Strożek, Footballers in Avant-garde Art and Socialist Realism before World War II., u: *Handbook of the History of Sports in East Europe*, Regensburg, 2015.; Przemysław Strożek, Worker Sport and Art for Proletarian Masses: Constructivist Avant-Gardes, Spartakiads, and Red Sport International, 1921–1928, *The International Journal of the History of Sport*, 35 (2018.), 1723-1747.; Beata Bigaj-Zwonek, The Body as a Machine in the Works of Soviet Artists of the 1920s and 30s, *Kultura i Edukacja*, 126 (2019.), 138-150.

² Toby Clark, The "new man's" body: a motif in early Soviet culture, u: *Art of the Soviets: Painting, Sculpture and Architecture in a One-Party State, 1917-1992*, Matthew Cullerne Bown; Taylor Brandon, New York, 1993., 33-50.

njegov vrhunac 1930-ih godina. Primarni fokus ovog rada reprezentacija je sportskog tijela te kako je ono povezano s društvenim i ideološkim silama kojima je bilo izloženo tijelo sportaša. Osim toga, tijelo sovjetskog sportaša objasniti ću u kontekstu sovjetske mitologije i povezati ga sa širim kontekstom predstavljanja tijela u boljševičkoj i staljinističkoj tradiciji. Konačno, rad ispituje četiri skupine sportskih žanrovskih slika: prikaze sportaša u kontekstu „Novog sovjetskog čovjeka“ i kulta stroja, reprezentaciju ženskog tijela, sportski akt i sportske parade.

4. Socijalistički realizam u Sovjetskom Savezu

Socijalistički realizam ideološki je pravac u umjetnosti i književnosti koji se razvio u Sovjetskom Savezu te je bio nametnut kao jedina umjetnička struja od 1932. godine. Nadovezao se na tradiciju realizma, ali potiskujući njegovu društvenokritičku dimenziju kako bi se djela podredila socijalno-pedagoškoj funkciji, prikazu komunističkih vrijednosti i preobražaju društva u revolucionarnom duhu. Ostao je službena estetika Sovjetskog Saveza i zemalja Istočnog bloka sve do pada Berlinskog zida.³ Međutim, bitno je napomenuti da se razvoj idejnog sadržaja socijalističkog realizma može pratiti i izvan spomenutog geografskog „centra“ te doseže neke „periferne“ zemlje kroz ideologiju njihovih komunističkih partija, poput Kine, Istočne Njemačke, Mađarske, Francuske, Italije i Meksika.⁴

4. 1. Počeci socijalističkog realizma

Ruska avangardna umjetnost dosegla je vrhunac te je izbila na međunarodnu avangardnu scenu u godinama prije i nakon Oktobarske revolucije 1917.⁵ Tada su začeti pokreti kao što su rajonizam, kubofuturizam, neoprimitivizam, ruski futurizam, suprematizam i konstruktivizam. Nova komunistička vlast tolerirala je avangardu neko vrijeme jer se Centralni komitet (novo vladajuće tijelo SSSR-a) slabo posvećivao kulturnim pitanjima zbog Ruskog građanskog rata od 1917. do 1922. godine. Završetkom rata država je već počela gušiti slobodu

³ <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=56922>; <https://www.britannica.com/art/Socialist-Realism>, (pristupljeno 18.07.2022.)

⁴ L. THOMAS i E. A. DOBRENKO, 1997., 1.-2., 247.-249.

⁵ Godine 1917. počela su politička previranja u Rusiji, odnosno Ruska revolucija 1917. koja se dijeli se na dva perioda. Tijekom Veljačke revolucije abdicirao je posljednji ruski car Nikola II. Romanov, a vlast je preuzela Privremena vlada koja je htjela uvesti liberalnu demokraciju. Listopadska revolucija obilježena je svrgnućem Privremene vlade i dolaskom boljševičke partije na vlast na čelu s Vladimirom Iljičom Lenjinom. Partija je proglasila uspostavu sovjetske vlasti i uvođenje socijalističkog, odnosno komunističkog društvenog poretka. Iako je Savez Sovjetskih Socijalističkih Republika proglašen tek 30. 12. 1922., važno je naglasiti da je proizašao iz Listopadske revolucije te iz vlasti koju je predvodio Lenjin. Pokušaj suzbijanja revolucije prerastao je u Ruski građanski rat. Za opširnije o Ruskoj revoluciji 1917. vidjeti: <https://www.britannica.com/event/Russian-Revolution>. (pristupljeno 18.07.2022.)

kreativnog izražavanja.⁶ Takvu promjenu potaknuo je Vladimir Iljič Lenjin kada je, nakon Revolucije 1917., iznio novu društveno angažiranu agendu za umjetnost. Prema Lenjinu, umjetnost pripada narodu i mora služiti radničkoj klasi, mora ujediniti osjećaje, misli i volju masa te odgajati ih, a one ju trebaju razumjeti i voljeti. Umjetnička propaganda koja je nastala na temelju ovih razmišljanja bila je instrumentalna u postizanju jedinstva i solidarnosti u društvu.⁷ Nakon Lenjinove smrti 1924. godine, Josif Visarionovič Staljin došao je do pune moći te je uslijedio drastičniji pomak. Staljin je imao konkretnije ideje o tome kako bi umjetnost trebala služiti novoj sovjetskoj državi. Ustvrdio je da bi se umjetnost trebala koristiti kao propaganda koja će ponuditi nedvosmisleno pozitivne slike života u komunističkoj Rusiji, u vizualnom stilu koje bi mase mogle lako cijeniti.⁸ Staljin je umjetnike nazivao „inženjerima ljudske duše”.⁹

U slikarstvu je postojala snažna realistička tradicija koja je zasigurno utjecala na tematiku socijalističkog realizma i rad organiziranih skupina, a temeljila se na radu tzv. putujućih umjetnika Peredvižnjika koji su od 1860-ih nastojali prikazati stvarnost života u kasnoj carskoj Rusiji i uhvatiti ljepotu ruskog krajolika.¹⁰ Jedan od najvažnijih organa socijalističkog realizma bilo je Udruženje umjetnika revolucionarne Rusije (AKhRR) koje je osnovano 1922. godine.¹¹ Tematika slikara Udruženja bila je prikaz svakodnevnog života radnih ljudi postrevolucionarne Rusije. Bili su inspirirani životima Crvene armije, gradskih radnika, ruralnih seljaka, revolucionarnih aktivista i heroja rada. To su bili dobri sovjetski uzori s kojima su se mase mogle poistovjetiti.¹² Još jedan znak obnove realističke, figurativne umjetnosti bilo je osnivanje OST-a (Udruge štafelajnih slikara) 1925. godine, štoviše s vremenom su vlasti postale sigurnije s djelima takve vrste nego s konstruktivizmom.¹³ Slikari OST-a raspravljali su o svrsi i vrijednosti umjetnosti. U manifestu grupe izjavljeno je kako u doba izgradnje socijalizma aktivne umjetničke snage moraju biti dio te izgradnje i jedan od čimbenika kulturne revolucije u područjima reformacije i dizajna novog života. Povratak

⁶ S. INGRAM, 2022.

⁷ L. ONEN, 2021., 133.-134.

⁸ S. INGRAM, 2022.

⁹ B. GROYS, 1992., 37.

¹⁰ E. LUCIE – SMITH, 2003., 156.

¹¹ A. MITROVIĆ, 1983., 100.

¹² S. INGRAM, 2022.

¹³ E. LUCIE – SMITH, 2003., 156.

OST-a tradiciji štafelajnog slikarstva djelomično je bio način da se suprotstave funkcionalnim zanatima konstruktivizma.¹⁴

4. 2. Savez umjetnika SSSR-a (1932.) i Kongres sovjetskih pisaca (1934.)

OST i AKhRR ostali su neovisni pokreti, pa su tako 23. travnja 1932. godine ukinuti kada je Centralni komitet objavio da će sve postojeće književne i umjetničke skupine biti raspuštene, a da će ih zamijeniti državno odobreni sindikati koji će biti organizirani prema profesiji i predstavljati različite umjetničke forme, poput Saveza sovjetskih pisaca.¹⁵ Prema Borisu Groysu, ovaj partijski dekret, usvojen tijekom prvog „staljinističkog“ petogodišnjeg plana, imao je za podrediti cjelokupnu kulturnu djelatnost partijskom vodstvu i označava početak nove staljinističke faze u sovjetskoj kulturi.¹⁶ Tako je došlo i do osnivanja Saveza umjetnika SSSR-a kao instrumenta umjetničke kontrole, a time je došlo do završetka ere nezavisne moderne umjetnosti u Rusiji. Članstvo je bilo važan preduvjet za umjetničku karijeru unutar granica Sovjetskog Saveza.¹⁷ Dvije godine kasnije, na Kongresu sovjetskih pisaca 1934., socijalistički realizam eksplicitno je potvrđen kao dominantno gledište staljinističke politike i prihvaćen kao termin.¹⁸ Legenda kaže da je izraz „socijalistički realizam” smislio Staljin na sastanku u radnoj sobi Maksima Gorkog, realističkog pisaca koji je simpatizirao boljševike.¹⁹

4. 3. Estetika socijalističkog realizma

Obraćajući se Kongresu, Gorki je glasno pozvao na socijalistički realizam. Prema Gorkom, socijalističko realistička umjetnost mora slijediti četiri pravila, odnosno mora biti: proleterska (relevantna radnicima), tipična (predstavlja svakodnevni život ruskog naroda), stilski realistična i stranačka (aktivno podržava ciljeve ruske države i Komunističke partije²⁰).²¹ Ljiljana Kolečnik navedene odrednice tumači kao „univerzalne prosudbene kriterije socijalističko realističke umjetnosti“. Umjetničko djelo zadovoljava kriterij *socijalističke*

¹⁴ S. INGRAM, 2022.

¹⁵ K. CLARK, 2012., 420.; S. INGRAM, 2022.

¹⁶ B. GROYS, 1992., 33.

¹⁷ E. LUCIE – SMITH, 2003., 156.

¹⁸ L. ONEN, 2021., 132.

¹⁹ K. CLARK, 2012., 420.

²⁰ Boljševička partija je 1917. tijekom Listopadske revolucije došla na vlast i s vremenom se preobrazila u Komunističku partiju Sovjetskog Saveza, stranku koja se zalaže za primjenu komunističke ideologije i državnog uređenja. Naziv dolazi od Manifesta Komunističke partije kojega su napisali Karl Marx i Friedrich Engels 1848. godine, a pod pojmom komunizam označavali su besklasno društvo budućnosti. Osim navedenog, politička ideologija komunizma utemeljena je na ukidanju privatnoga vlasništva i na uspostavi zajedničkoga vlasništva nad sredstvima za proizvodnju.

Preuzeto s: <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=32694> (pristupljeno 20.07.2022.)

²¹ S. INGRAM, 2022.

idejnosti ako su svi njegovi elementi usmjereni otkrivanju idejnog sadržaja koji je njihov strukturalni fokus. Treba biti stvoreno prihvatljivim izražajnim sredstvima, jasno, čitljivo i dostupno „najširim narodnim masama“. Kriterij *partijnosti* ispunjava se ako pridonosi stvaranju komunizma ili nudi konstruktivan komentar društvenih problema, dok kriterij izražavanja *nacionalnog/narodnog duha* zahtijeva naglašavanje univerzalnih obilježja određene lokalne kulture. Za ona djela koja su zadovoljavala svaki od ta tri međusobno čvrsto povezana koncepta, moglo se reći da su sadržajno i formalno vjerna prirodi, revolucionarna, odnosno proleterska po sadržaju i nacionalna/narodna po formi.²²

Shvaćanje socijalističkog realizma temeljilo se na marksističkom filozofskom shvaćanju, njegovo estetsko i književno podrijetlo na ruskoj književnosti i političkom boljševičkom pokretu.²³ Andrej Ždanov, Staljinov kulturni glasnogovornik, održao je govor rigorozno podržavajući načela socijalističkog realizma sažetog kao „vjerni prikaz stvarnosti u njezinu revolucionarnom razvoju“. Bio je dopustiv jedino lako primjenjiv akademski realistički stil čije idealiziranje pruža umjetničku kvalitetu.²⁴ Dakle, umjetnički model bio je zacrtan od strane države. Od socijalističkog realizma zahtijevalo se da prikaže optimističnu sliku života u sovjetskoj državi na najkonvencionalniji „realističniji“ mogući način, uz odbacivanje naslijeđa moderne umjetnosti.²⁵ Boris Ioganson, vodeći službeni umjetnik staljinističkog razdoblja, sažeo je duh vremena izjavom da mjesto kreativnosti u sorealističkom realizmu nije u tehnici kompozicije, već u „inscenaciji slike“.²⁶

Često se od djela očekivalo da obožavaju pojedinog heroja Saveza, bilo da se radi o državnom poglavaru ili, što je češće, članu radničke klase uzdignutom na razinu slavne osobe, odnosno „Novog sovjetskog čovjeka“. To je vrsta figure na čijim će se ramenima graditi budućnost SSSR-a, a to je zdrav, mišićav, snažan, nesebičan i entuzijastičan čovjek s besprijekornom radnom etikom. Proleterski heroji utjelovljuju duh individualne volje usmjerene prema kolektivističkim idealima.²⁷ Pod pritiskom totalitarnog režima, umjetnici su u potpunosti ispunili zadatak prikazivanja svakodnevnog života društva opisujući ga na sretan i entuzijastičan način kroz umjetnost.²⁸

²² LJ. KOLEŠNIK, 2006. 33.-34.

²³ L. ONEN, 2021., 132.-133

²⁴ A. MITROVIĆ, 1983, 109.; E. LUCIE – SMITH, 2003., 156.

²⁵ <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=56922> (pristupljeno 18.07.2022.)

²⁶ B. GROYS, 2008., 144.

²⁷ A. MITROVIĆ, 1983, 104.; S. INGRAM, 2022.

²⁸ L. ONEN, 2021., 138.

Istodobno, Staljin je bio sve kritičniji prema avangardnim pionirima te je njihov rad uklonjen iz muzeja i galerija, a oni su pak bili prisiljeni prestati djelovati ili ići u egzil. S druge strane, realistički umjetnici i pisci bili su sve više štovani i njihova državno odobrena estetika preselila se u javni prostor. Mnoga predrevolucionarna djela za koje se smatralo da nemaju interesa ni s povijesne ni s umjetničke strane uklonjeni su pod Lenjinom, pa su urbani prostori postali prazna platna preko kojih se širila propaganda, često u obliku skulptura i plakata s prikazima radnika proletarijata. Socijalističko realistička fotografija također se pojavila kao aktivan pokret u kontekstu propagandnih kampanja. Do 1930-ih galerije Sovjetskog Saveza bile su prepune političkih portreta, uključujući dvojicu velikih vođa države, Lenjina i Staljina. Nešto suptilnija propaganda provodila se pod krinkom mrtvih priroda i žanrovskih slika, poput žanra sporta, koje nisu imale eksplicitnu vezu s političkim temama.²⁹

5. Sport i umjetnost

Umjetnost i sport obično se smatraju vrlo različitim područjima ljudskog djelovanja. Ali, kad je Plinije Stariji u *Naturalis Historia*, koja se može smatrati prvom poviješću umjetnosti zapadne civilizacije, iznio raspravu o prikazu atletizma u grčkim kipovima, toliko naklonjenu ljudskom kretanju da se prirodan odnos između onih područja koja danas poznajemo kao umjetnost i sport činio povezanim. Međutim, takvo se shvaćanje izgubilo tijekom dugog povijesnog puta od klasične antike do modernog doba. Allen Guttmann, povjesničar sporta, ističe kako ne postoji savršena korespondencija između povijesti sporta i povijesti umjetnosti. Sport se može prikazati u umjetničkim djelima na način na koji umjetnička djela ne mogu biti predstavljena u sportu što stvara disciplinsku neravnotežu. Interes povjesničara umjetnosti za povijest sporta naglašava vrijednosti interdisciplinarnog istraživanja. Tako će se u ovom radu dati prednost istraživanju kulturnog te društvenog konteksta umjetničkih djela umjetnika u odnosu na naglasak njihove umjetničke sposobnosti.³⁰

Sport je fenomen modernih društava, utemeljen na antropološkim i univerzalnim činjenicama poput prirode ljudskog tijela i sposobnosti izvođenja složenih pokreta i performansi. Razlika između predmodernih obrazaca tjelesnih vježbi, kretanja i igre, i „prirode modernog sporta“ je u tome što se moderni sportovi prenose široj publici, postaju predmet društvene i javne važnosti, a primaju ga i komentiraju javni mediji. Razni vizualni izvori, poput

²⁹ S. INGRAM, 2022.

³⁰ J. EWING HUGHSON, 2015., 1799.-1803.

slikarstva, plakata i fotografije, temeljni su za bolje razumijevanje razvoja sporta u kontekstu kulturne povijesti.³¹

5. 1. *Sport kao ritual*

Etnografi nam pružaju brojne primjere kako su različita primitivna društva koristila tjelesne aktivnosti, poput trčanja, skakanja i hrvanja, kao dio svojih vjerskih ceremonija i rituala te se zbog toga često tvrdi da je podrijetlo sporta i svih tjelesnih vježbi kultno. Primjerice, Olimpijske igre stare Grčke mogu se razumjeti samo u simboličkom kontekstu grčke religije gdje je tjelesna vježba bila važna zbog svoje simboličke povezanosti sa svetkovinom prinošenja žrtava. Kršćanstvo je zabranilo Olimpijske igre 394. godine nakon što je pobijedilo poganske kultove. Proces je obrnut nakon što je Francuska revolucija ukinula dominaciju Crkve. Pierre Coubertin (1863.-1937.), utemeljitelj modernih Olimpijskih igara 1896., razumio je ritualnu, simboličku i didaktičku funkciju sporta. Vjerovao je da je sport sredstvo za pomlađivanje suvremenog dekadentnog društva, a sportaše je zamislio kao uzore za fizički, duhovni i moralni odgoj mladih. Coubertinove ideje postale su temelj poimanja sporta u novom dobu. Ponovno je uveo religiozne elemente u sport te je Olimpijske igre zamislio kao novu humanističku religiju koja obožava mlado sportsko tijelo.³²

Sovjetski sport može se promatrati kao nastavak moderne sportske tradicije koja vuče korijene iz Coubertinovih ideja. Iznimna uloga koju su sport i tjelesna kultura imali u ranom sovjetskom životu mogla bi se objasniti njihovom vezom sa sovjetskom političkom religijom i sovjetskim ritualnim životom. Boljševici su otkrili simboličku moć sporta te su ga povezali s religijskim, odnosno kvazireligijskim komponentama boljševizma³³ i staljinizma³⁴. Usavršavanje tjelesnim vježbama bilo je simbol savršenstva čovječanstva u socijalističkom društvu.³⁵

³¹ M. KRÜGER, 2018., 72.

³² N. SOBOL LEVENT, 2004., 34.-36.; <https://www.britannica.com/biography/Pierre-baron-de-Coubertin> (pristupljeno 24.07.2022.)

³³ Boljševizam je društveni poredak Sovjetskog Saveza uspostavljen 1917. godine i službena doktrina Komunističke (Treće) internacionale. Doktrina o partiji, revoluciji i diktaturi proletarijata bila je utemeljena na Lenjinovim interpretacijama marksizma koje se zalažu za stvaranje stranke revolucionara radničke klase radi rušenja kapitalizma i organiziranja komunističkog društva.

Opširnije o Boljševizmu vidjeti: <https://www.britannica.com/topic/Bolshevik> (pristupljeno 25.07.2022.)

³⁴ Ideologija, duhovno stanje te način vladavine J. V. Staljina u SSSR-u (1922.–53.) obilježeno totalitarnim poretom kojega je određivao kult ličnosti, partijska diktatura, djelovanje tajne policije itd. Ekonomska politika bila je centralizirana i provođena petogodišnjim planovima. Glavni cilj bila je ubrzana industrijalizacija, državno vlasništvo i prisilna kolektivizacija poljoprivrede.

Preuzeto s: <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=57725> (pristupljeno 25.07.2022.)

³⁵ N. SOBOL LEVENT, 2004., 36.

5. 2. Sport kao pokretač društvenih promjena u postrevolucionarnoj Rusiji

Sport nije bio dio komunističke doktrine, ali se očekivalo da će ljudi prirodno razviti svoj fizički i mentalni potencijal. Na pitanje kako bi mladi trebali provoditi slobodno vrijeme, Lenjin je odgovorio, „mladići i djevojke sovjetske zemlje trebaju živjeti lijepo i punim životom, kako u javnom tako i u privatnom životu, a rad, učenje, sport, veselje, pjevanje i sanjarenje stvari su koje bi mladi ljudi trebali činiti najviše.“ Početkom 1920-ih, nakon kaosa rata i revolucije, uvjeti u Rusiji prisilili su boljševike da koriste fizičku kulturu kao sredstvo za poboljšanje niskih standarda zdravlja i higijene stanovništva. Sport i tjelesne aktivnosti obećavale su poboljšanje zdravlja i podizanje morala, razvoj sposobne i disciplinirane radne snage i pružanje rekreacije u društvu koje se mijenja.³⁶ Higijeničari su se zalagali za nacionalni sustav atletskih aktivnosti, gimnastičkih vježbi i sportskih parada. Koncept higijene u ranoj sovjetskoj državi bio je spoj čistoće, zdravlja i *fizkulture*, a očišćeno tijelo postala je materijalna manifestacija uspjeha revolucije.³⁷ *Fizkultura*, isprva povezana s vojnom obukom, istaknuta je partijskom rezolucijom iz 13. srpnja 1925. godine.³⁸ U radu Davida Hoffmanna navodi se definicija uloge i funkcije *fizkulture* objavljene Rezolucijom:

*„Tjelesna kultura ne mora se promatrati samo sa stajališta javnog zdravlja i tjelesnog odgoja. Također ju treba promatrati kao metodu obrazovanja masa (utoliko što razvija snagu volje i izgrađuje timski rad, izdržljivost, snalažljivost i druge vrijedne kvalitete). Mora se, štoviše, smatrati sredstvom okupljanja većine radnika i seljaka u različite Partije, Sovjetske i sindikalne organizacije, preko kojih se mogu priključiti u društvene i političke aktivnosti.“*³⁹

Sport je ponudio privlačna sredstva za postizanje bolje budućnosti i cilja idealnog ljudskog bića. Snaga, brzina, zdravlje, disciplina, pa čak i čistoća (dobra higijena) u sportu pomogli su istaknuti put naprijed za „Novog sovjetskog čovjeka“. Vjerovalo se da će novi ljudi aktivnog tijela i uma postići fizički i emocionalni sklad.⁴⁰ Uključivanjem mladih u sport, država je rješavala i problem asocijalnog i antisovjetskog ponašanja i pijanstva u gradovima, a posebno na selu. Sport je postao sredstvo za promicanje novog socijalističkog načina života te držanje mladih podalje od ulice i kriminala. Sport je predstavljao čist život, napredak, dobro zdravlje i

³⁶ N. SOBOL LEVENT, 2004., 37.

³⁷ T. HARTE, 2020., 21.

³⁸ J. RIORDAN, 1977., 106.

³⁹ D. HOFFMANN, 2002., 8. (slobodni prijevod autora)

⁴⁰ T. HARTE, 2020., 22.

racionalnost, a Partija ga je smatrala jednim od najprikladnijih i najučinkovitijih instrumenata za provođenje svoje socijalne politike.⁴¹

5. 3. Sportska politika

Od kraja 1920-ih Partija je nastojala nadzirati sve sportske organizacije u zemlji i spojiti političko obrazovanje sa sportom. Sve sportske organizacije bile su centralizirane pod Vrhovnim vijećem za fizičku kulturu. Predrevolucionarni nezavisni klubovi i sportske organizacije prestali su postojati, a svi sportski klubovi bili su organizirani kroz radna mjesta.⁴² Sport je imao bliske veze s vojnom obukom i vojskom. Širenje kolektivnih sportova, poput nogometa ili odbojke, te službeno poticanje liga, kupova i prvenstava dogodilo se tijekom 1930-ih. Godine 1931., država je uvela nacionalni fitness program GTO (*Gotov k trudu i oborone*, u prijevodu *Spreman za rad i obranu*) koji je građane pripremao za rad i vojnu obranu. Značke su se dodjeljivale za uspješno izvođenje setova vježbi koje su uključivale trčanje, skakanje, bacanje i plivanje. Na sport se gledalo kao na nužnu pripremu za buduće pilote, graničare i časnike, jer je bilo važno osigurati da građani ostanu fizički spremni, mentalno budni, obučeni u vojnim vještinama te opremljeni snagom izdržljivosti - kvalitetama bitnim za vojnu spremnost.⁴³

Uzimajući u obzir ritualni karakter sporta, ne iznenađuje što je sport preuzeo tako važnu ulogu u društvu poput Sovjetskog Saveza. Sportske parade i skupovi služili su legitimizaciji i sakralizaciji političke strukture, njegovali su sliku jedinstva i zajedništva. Ritmički simultani pokreti sportaša bili su primjer zajedničkog i organiziranog napora svih sovjetskih ljudi pod vodstvom Partije. Uvježbane i disciplinirane tjelesne aktivnosti simbolizirale su žrtvu i nadvladavanje vlastitog tijela za boljitak. Te kvalitete i odnosi bili su bitni za industrijsku i kulturnu transformaciju i održavanje stabilnosti novog društvenog poretka. Sportski mitinzi bili su sjajne predstave koje su osmišljene tako da zadovolje estetske potrebe ljudi. Nina Sobol Levent smatra kako prema svemu navedenom „nije iznenađujuće da su se sovjetski umjetnici zanimali za sport i sportaše čija su snažna mlada tijela postala jedna od njihovih omiljenih tema.“⁴⁴ Susan Grant također navodi kako su teme tjelesne kulture i sporta postale popularne među umjetnicima, kiparima i fotografima te da su takva umjetnička djela svjedočila o cilju propagande tjelesne kulture da transformira stanovništvo Sovjeta u idealne građane. „Slike,

⁴¹ J. RIORDAN, 1977., 107.

⁴² J. RIORDAN, 1977., 122.-123.

⁴³ N. SOBOL LEVENT, 2004., 38.-39.

⁴⁴ N. SOBOL LEVENT, 2004., 39.

skulpture i drugi umjetnički oblici integrirali su se u svakodnevno postojanje *fizkulture* jer su stadioni, parkovi i metro postaje predstavljali idealna platna za fizkulturni izraz.”⁴⁵

6. Evolucija sportskog žanra

Mnogi od umjetnika dobili su svoje prvo umjetničko obrazovanje u moskovskom Vkhutemasu gdje je cilj studija bio pružiti besplatno umjetničko obrazovanje svim studentima bez obzira na prethodne kvalifikacije i umjetničke sklonosti. Sergei Luchishkin, Yuri Ivanovich Pimenov i Aleksandr Deineka zainteresirali su se za temu sporta već ranih 1920-ih tijekom studija na Vkhutemasu koji je bio poznat po aktivnom sudjelovanju u sportu, a spomenuti umjetnici i sami su bili entuzijastični sportaši. Mnogi studenti Vkhutemasa pridružili su se Udruzi štafelajnih slikara (OST). Konstantin Vyalov, Aleksandr Deineka, Sergei Luchishkin i Yuri Pimenov, osnivači OST-a, bili su prvi koji su započeli sportski žanr. Njihov stil karakterizirala je jednostavna kompozicija i često tamna shema boja. Slike sporta i sportaša činile su velik dio slika koje je izložila Udruga štafelajnih slikara. Slikari OST-a pokušavali su se razlikovati od ostatka umjetničke zajednice u Moskvi. Svojom disciplinom i aktivnim bavljenjem sportom doveli su u pitanje sliku umjetnika kao neurednog čovjeka. Primjerice, Deineki, koji je bio mišićave građe, često su govorili da više sličí boksaču nego umjetniku.⁴⁶ Deineka je i sam bio *fizkul'turnik* koji je mnogo vremena provodio na sportskom kompleksu Dinamo u Moskvi. „Sport je naša živuća modernost i umjetnik je dužan to afirmirati u umjetnosti”, ustvrdio je Deineka.⁴⁷

6. 1. Vrhunac sportskog žanra: prikazi masovnih i slobodnih aktivnosti

Iako je vrhunac popularnosti sportskih slika bio 1930-ih, sve veći interes za sportske teme javlja se s početkom kampanje sporta i tjelesne kulture. Sportska politika 1920-ih naglašavala je masovno sudjelovanje i poticala gradske i seoske radnike da sudjeluju u sportskim aktivnostima i fizičkom treningu. Umjetnici OST-a su tijekom 1920-ih godina izradili niz plakata posvećenih sportu, ilustrirali dječje knjige o sportu i objavljivali svoje slike o sportu u mjesečnicima. Deineka je stvorio mnoštvo akvarela i grafika koje su predstavljale sport kao sredstvo društvene transformacije. U to vrijeme radi za časopise *Bezbozhnik u stanka* i *Prozhektor*. Fokusirao se na političke karikature i prikaze koji su ismijavali stare društvene prakse i običaje te promicao novi sovjetski stil života. Često se sport zamišljao kao socijalistička

⁴⁵ S. GRANT, 2012., 124.

⁴⁶ N. SOBOL LEVENT, 2004., 41.; T. HARTE, 2020., 218.

⁴⁷ C. KIAER, 2005., 330.

alternativa starim običajima poput nedjeljnog bogoslužja. Naprimjer, Deinekina litografija *Nogomet* (1926) (Prilog 1.) iz časopisa *Bezbozhnik u Stanka*, prikazuje stanovnike malog mjesta kako se u nedjelju poslijepodne okupljaju na nogometnom igralištu, dok u pozadini svećenici stoje na vratima svojih praznih crkava.⁴⁸ Nogomet je 1920-ih predstavljao utjelovljenje pobjede revolucije nad silama prirode i bio je prizemniji način osvjetljavanja važne aktivnosti u slobodno vrijeme koju su promovirale komunističke vlasti.⁴⁹ Još jedna litografija objavljena u istom časopisu, *U klubu* (1927) (Prilog 2.), također prikazuje sport među redovitim aktivnostima. Radnici su bili poticani da svoje slobodno vrijeme provode u klubovima koji su nudili različite aktivnosti za slobodno vrijeme. Deinekin klub je u prizemlju imao kino, na prvom katu knjižnicu, a na drugom katu gimnastičku dvoranu. Sportski žanr također je naglasio temu emancipacije žena. Na litografiji *Stadion* (1927) (Prilog 3.) Deineka je prikazao tri trkačice kako završavaju utrku na stadionu. U pozadini se nalaze starice u tradicionalnoj ruskoj seljačkoj odjeći kako sjede na klupama i gledaju natjecanje. Poruka je jasna, dvije skupine žena predstavljaju dvije generacije - mladenačku progresivnu generaciju sportašica i predsovjetske starije generacije. *Skijaši* (1927) (Prilog 4.) Sergeia Luchishkina još su jedna tipična slika 1920-ih godina. Umjetnik je prikazao razne figure kako skijaju: muškarce, žene, djecu i parove. Ističe se narativna kvaliteta slike i pozornost na detalje, primjerice, jednom nesretnom skijašu ispala je skija i leži u snijegu te mladi par koji skija niz brdo držeći se jedno za drugo. Luchishkinovi skijaši nisu članovi sportskog kluba, već prikazuju slobodne aktivnosti, oni jednostavno uživaju u svom hladnom, sunčanom zimskom danu na skijanju. Umjetnik je zapravo i sam redovito išao na skijanje na Vorobjevske brežuljke uz rijeku Moskvu te je djelom htio izraziti radost i uzbuđenje skijanja niz brdo.⁵⁰

Nakon 1930-ih sportaši su često prikazivani u prirodnom okruženju, kako trče po livadama, kupaju se u rijeci ili igraju na otvorenom, okruženi zelenim travnjacima, plavim nebom, vodom i suncem koji su postali obavezni elementi sportskog žanra. Ova je promjena bila posebno važna za Deineku, čije su slike iz 1920-ih godina imale vrlo nerazvijenu i gotovo apstraktnu pozadinu. Jedno od njegovih najpoznatijih platna *Nad beskrajnim prostranstvima* (1944) (Prilog 5.) prikazuje skupinu mladih žena koje su se upravo okupale u rijeci i sada trče uzbrdo s ručnicima koji se vijore na vjetru.⁵¹ Svi visoko naturalistički detalji i specifičnost

⁴⁸ N. SOBOL LEVENT, 2004., 44.

⁴⁹ P. STROŽEK, 2015., 9.

⁵⁰ N. SOBOL LEVENT, 2004., 45.-46.

⁵¹ N. SOBOL LEVENT, 2004., 47.

mjesta sugeriraju propisanu, državno odobrenu estetiku lišenu eksperimentiranja. Djelo se stoga udaljava od ambicija Deinekinih ranih radova i umjesto toga promiče skladnu pseudo stvarnost koja bi karakterizirala mnoge socijalističko realističke slike toga doba.⁵²

6. 1. 1. Spartakijada

Godine 1928. osnovana je Prva radna Spartakijada koja je označila sve veći interes za sport, koji se nakon toga datuma sve više odražava i na umjetnost. Spartakijada je bila međunarodna sportska manifestacija, koju je sponzorirao Sovjetski Savez, posvećena početku prvog petogodišnjeg plana. Mnogi sovjetski umjetnici dizajnirali su plakate i razglednice za promicanje ovog događaja.⁵³ Od 1928. do 1937. održano je pet međunarodnih Spartakijada. Kasnije su Spartakijade organizirane kao nacionalni sportski događaji zemalja Istočnog bloka. Igre je organizirao Red Sport International, međunarodna sportska organizacija koju podržava Kominternu osnovana u srpnju 1921. godine. Sovjetski Savez pokušao je koristiti Spartakijade kako bi se suprotstavio Olimpijskim igrama i dopunio ih. Ime, izvedeno iz imena vođe pobunjenika robova, Spartaka, trebalo je simbolizirati proleterski internacionalizam.⁵⁴

Tijekom Spartakijade 1930. godine, Sergei Luchishkin dobio je ideju za pentaptih *Dan Ustava* (1932) (Prilog 6.). Dan Ustava poklopio se s otvaranjem Spartakijade, a Luchishkin je želio napraviti djelo koje bi predstavljalo sve različite aspekte proslave Dana Ustava te je izradio pet zasebnih panela. Panel *Festival na rijeci Moskvi* prikazuje utrku kanua, sportaše i sportašice u sportskim uniformama kako nose čamce i vesla. Panel *Djevojke, održavajte formu* prikazuje žensku figuru plivačice u prvom planu koja se smiješi promatraču. Ona potiče svoje tri prijateljice, koje vidimo u pozadini, da joj se pridruže u bavljenju sportom kako bi ostale u formi i zdrave. Središnji panel *Festival na Vorobjovoj gori* u velikoj mjeri zauzimaju aktivisti za tjelesni trening u bijelim uniformama koji marširaju ispred tribina. Scena prikazuje ceremoniju otvaranja Spartakijade u moskovskom Centralnom Parku. Panel *Strani gosti* prikazuje sovjetskog radnika koji razgovara s tamnopusim članom strane delegacije koja je došla vidjeti festival i diviti se radosti sovjetskog života, koji je predstavljen ljudima koji plešu u pozadini. Na panelu *Susret na trgu* formalni aspekt proslave predstavljaju deseci fizkulturnih aktivista koji u pozadini oblikuju golemi srp i čekić. Za izražavanje neformalnije i intimnije strane slavlja, Luchishkin je zamislio obitelj s dvoje djece na pikniku i dvoje ljubavnika koji sjede na zemlji i iz daljine promatraju taj sportski prikaz. Radost i punina života nalaze se u

⁵² T. HARTE, 2020., 224.

⁵³ P. STROŽEK, 2015., 5., 10.

⁵⁴ J. RIORDAN, 1977., 110.-111.; S. GRANT, 2012., 126.-127.

svakom dijelu pentaptiha: snažna i zdrava tijela sportaša, idilična sovjetska obitelj na pikniku u prirodi, prekrasni krajolici i stotine ljudi uključenih u slavlje. *Dan Ustava* uključuje mnogo političke simbolike. Obiteljska sreća i radost tjelesnog treninga simbolizirani su državno organiziranim slavljem, sportašima, sportskim paradama, te srpom i čekićem - postignućima socijalističke države.⁵⁵

6. 2. Sportske skulpture

Neki od slikara sportskog žanra bavili su se i kiparstvom. Deineka je, primjerice, stvorio niz malih sportskih skulptura koje nisu bile tako uspješne kao njegove slike. Matvej Manizer, jedan od najistaknutijih staljinističkih kipara koji je dobio narudžbe za spomenike u velikim sovjetskim gradovima, stvorio je niz skulptura posvećenih sportu - bacače diska, dizače utega, bacače koplja, padobrance, nogometaše itd. Manizerove sportske skulpture, kao i ostatak njegovih djela, bile su prilično osrednji primjeri neoklasičnog stila. Malo je vjerojatno da je Manizer imao poseban interes za sport. O popularnosti ovog žanra više svjedoči činjenica da je izradio popriličan broj skulptura sportašica i sportaša negoli o njegovom interesu za sport. Dodatno, sportske teme pružile su kiparu priliku za prikaz nage ili polunage ljudske figure. Tisuće sportskih statua koje su pronađene u parkovima, na stadionima i željezničkim stanicama bile su vjerojatno najpopularnije skulpture ove vrste. Ono što sovjetske parkovne skulpture čini značajnim je činjenica da su se masovno proizvodile i mogle su se pronaći u mnogim gradskim parkovima diljem zemlje, pa su postale dio svakodnevnog života običnih sovjetskih ljudi na način na koji slika na platnu nikada nije mogla. Naprimjer, Manizerov *Discobolus* (1927) (Prilog 7.) podignut je u Centralnom parku Gorki u Moskvi, u Centralnom parku Kirov u Sankt Peterburgu i na stadionu Metalist u Harkovu. Takve skulpture su više zanimljive kao artefakti staljinizma nego kao umjetnička djela.⁵⁶

Zanimanja za sportske teme počela su nestajati nakon Drugog svjetskog rata. Posljednje slike koje bi se mogle jasno povezati sa sportskim žanrom naslikane su sredinom 1940-ih. Neki umjetnici poput Deineke i Luchishkina okrenuli bi se temi sporta povremeno u svojim poznim godinama, ali bez prethodnog uspjeha. Sljedeći put kada će se sovjetski umjetnici usredotočiti na sport i sportsko tijelo bit će 1960-ih kada su sportaši, posebno oni koji su bili uspješni na Olimpijskim igrama, postali vrlo poželjni modeli sovjetskih umjetnika. Unatoč obnovljenom interesu za sport, fenomen sportskog žanra 1930-ih nije se ponovio.⁵⁷

⁵⁵ N. SOBOL LEVENT, 2004., 46.-47.

⁵⁶ N. SOBOL LEVENT, 2004., 49.-50.

⁵⁷ N. SOBOL LEVENT, 2004., 50.

7. „Novi sovjetski čovjek“

Simbolika tijela razlikuje se u različitim kulturama jer svaka kultura ima vlastitu koncepciju tijela i tjelesnih odnosa. Percepcija tijela kao nositelja društvenog značenja i simbolike ključna je za ovaj rad. Prema riječima Nine Sobol Levent, „Boljševička, a posebno staljinistička kultura odbacivala je religiozna shvaćanja asketskog tijela i pokušavala oživjeti herojsku sliku grčkog sportaša. Jedan od glavnih razloga zašto ih je privlačila grčka antika bio je taj što ona nije bila kršćanska.”⁵⁸

7. 1. Mehanička verzija tijela 1920-ih godina

Još jedna sila koja je pomogla u oblikovanju sovjetskog koncepta tijela je kult stroja, koji je svoju inspiraciju crpio iz zapadne industrijalizacije. Ta ideja „čovjeka-stroja“ pojavila se kao instrument za poboljšanje materijalnog statusa tada gladne Rusije. Za Sovjete, imena Fredericka Winslowa Taylora i Henryja Forda predstavljala su modernost i učinkovitost, odnosno jeftinu, racionalnu i mehaniziranu proizvodnju. Lenjin je naglasio važnost primjene Taylorovih metoda rada i organizacije te se nadao da će pretvoriti ljude u ljudske strojeve, a društvo u ogromnu radionicu. Sovjetski „tayloristi“ i „fordisti“ imali su za cilj borbu protiv zaostalosti, apatije i inertnosti radnika.⁵⁹ Aleksei Gastev, jedan od najstrastvenijih propagatora kulta stroja, godine 1920. bio je osnivač i direktor Centralnog instituta rada, kojeg je Richard Stites nazvao „eksperimentalni laboratorij ljudske robotike“. U tom „laboratoriju“ Gastev je namjeravao proučavati i usavršavati „ljudski stroj“. Želio je osposobiti radnike da prilagode svoja tijela i pokrete ritmu stroja i koristio se fizičkim vježbama kako bi podučavao ljude standardiziranim pokretima i jednoobraznim gestama. Metodom koju je nazvao „društveni inženjering“ Gastev je namjeravao stvoriti novu vrstu radnog čovjeka i nove radne kulture.⁶⁰ Ono što je ovdje važno jest da je Gastev koristio skupove standardiziranih fizičkih vježbi kako bi stvorio svoje radnike. Njegovo poimanje ljudskog tijela temeljilo se na ideji da nesavršeno i neučinkovito tijelo zahtijeva intervenciju znanstvenih metoda discipline i kontrole. On je ljude shvaćao kao mnoštvo radnih i potencijalno produktivnih tijela, a tjelesne vježbe bile su jedan od načina usavršavanja i sinkronizacije kretanja tijela.⁶¹ Gastev je, prema svemu navedenom, zagovarao savršenstvo ljudskog tijela i koristio se fizičkim treningom za ostvarivanje tog cilja.

⁵⁸ N. SOBOL LEVENT, 2004., 51.

⁵⁹ R. STITES, 1991., 146.-148.; B. BIGAJ-ZWONEK, 2019., 141.

⁶⁰ R. STITES, 1991., 149., 154.

⁶¹ R. STITES, 1991., 154.-155.

Da bi ideja o ljudskom robotu postala proizvodna stvarnost, trebalo je najprije formirati budućeg radnika, naučiti ga kako živjeti po pravilima i učiniti ga učinkovitim kako bi izdržao dosadan i težak rad. Od pomoći su se pokazali propisi o obrazovanju koji su naglašavali obuku u duhu tjelesne kulture. Godine 1928. na Konferenciji predavača društvenih znanosti, Anatolij Lunačarski, jedan od utemeljitelja obrazovnog sustava u SSSR-u, postulirao je: „Ne možemo razmišljati o odgoju generacije koja pokazuje visoke radne sposobnosti ako su slabih mišića, nerazvijene kralježnice i malaksala srca, a novi bi čovjek trebao biti izgrađen sa sposobnostima koje čine integrirani organizam, na isti način na koji konstruiramo stroj, pazeći da nijedan dio ne stoji na putu drugome.”⁶² Pema Tobyju Clarku, uloga fizičke spremnosti u zadacima tjelesnog savršenstva i radne učinkovitosti bila je očita u hibridu čovjeka i stroja. Stroj je možda bio najistaknutiji simbol napretka i usavršavanja.⁶³

Nakon Revolucije, slike i plakati bili su ispunjeni slikama obrtnika. Ikona radnika tih godina bio je kovač, obično prikazan kao stariji čovjek u pregači s čekićem. S početkom industrijalizacije za ovaj prikaz govorilo se da ne odražava socijalistički rad, već zastarjeli i buržoaski koncept rada. Stoga su sovjetski umjetnici nastojali zamijeniti kovača modernim industrijskim radnikom.⁶⁴ Izložbe OST-a (Udruge štafelajnih slikara) često su uključivale radove utemeljene na ideji sovjetskog društva kao ogromne pokretne trake i čovjeka kao dijela tog mehanizma. Djelo *Tekstilne radnice* Aleksandra Deineke (1927) (Prilog 8.) prikazuje tvorničku halu i tri radnice okružene strojevima. Međutim, ova scena nije odraz stvarnih radnih uvjeta iz 1927. godine. Bijela dominira, a sterilnost tvorničke hale više podsjeća na laboratorij nego na industriju. Tri bosonoge figure odjevene u bijelo-plavu radnu odjeću, iako su tehnički žene, nemaju spol. Kosa im se jedva raspoznaje ispod razapetih mrežica, a lica su im bezizražajna. Nije pokušavao licima dati individualnost jer predmet slike nije bio radnik, već sam rad.⁶⁵ Deinekino izbjegavanje individualnog portretiranja u korist generalizacije i tipizacije odražava marksističku analizu društva, u kojoj je uloga pojedinca smanjena u korist kolektiva.⁶⁶ Deineka stvara viziju budućnosti u kojoj scientizirana i standardizirana radna tijela Alekseia Gasteva postaju plošne siluete, a teški industrijski strojevi nestaju jer izgledaju kao upravljačke ploče stroja budućnosti. Samo krave koje se vode ulicom kroz prozor pokazuju da smo na

⁶² B. BIGAJ-ZWONEK, 2019., 141.

⁶³ T. CLARK, 1993., 36.

⁶⁴ V. BONNELL, 1994., 365.-368.

⁶⁵ N. SOBOL LEVENT, 2004., 55.

⁶⁶ M. CULLERNE BOWN, 1998., 100.

sovjetskom, seljačko-radničkom tlu. Radnice se pojavljuju kao anonimna radna vitka tijela koja imaju razvijenu sportsku tjelesnu građu te simboliziraju biomehaničku viziju savršenstva - automatizaciju novog čovjeka koji radi poput stroja.⁶⁷ Što se tiče mehanizacije ljudskog tijela, Boris Groys primjećuje:

„Deineka tijelo nije tumačio kao predmet želje, nego su njegovi prikazi tijela deseksualizirani, bezizražajni, može se čak reći i apstraktni. Deineku je zanimao prikaz uvježbanog, profesionalnog tijela modernog sportaša. Time je postao jedan od rijetkih umjetnika svoga vremena koji je sport pretvorio u glavnu temu svoga stvaralaštva. Ali, atletsko tijelo koje predstavlja očito nije aristokratsko tijelo, nego proletersko koje potječe iz simbiotičkog odnosa između ljudskog tijela i stroja. Važno je razumjeti da je mehanizacija ljudskog tijela bila odgovor na smrtnost. Da bi postalo besmrtno, prirodno ljudsko tijelo moralo je postati umjetno, nalik stroju.”⁶⁸

7. 2. Radno i sportsko tijelo

Tipična karakteristika tjelesnih strojeva je da su prikazani u trenutku krajnje fizičke napetosti i intenzivnog napora. Deineka je naglašavao tjelesni aspekt i mišićavu građu radnika u svojim djelima, a manje um ili svijest, jer tijelo je to što sudjeluje u radu i proizvodi vrijednost. Sportski žanr bio je usko povezan s tim idejama, budući da je sport predstavljao suvremeni život i tehnički napredak.⁶⁹ Prema riječima Dineke, „sport ima jednu bitnu osobinu da se može sigurno uklopiti u vrlo širok raspon umjetničkih okvira. Ova tema je neiscrpna jer je demokratska i narodna. Sport u sebi nosi osjećaje, pozitivan je i pun optimizma te se oslanja na herojsko podrijetlo.“⁷⁰

Tema „Novog sovjetskog čovjeka“ kao sportaša prirodna je analogija heroju-radniku i vrlo omiljena tema u sovjetskoj umjetnosti.⁷¹ Bila je stalna tema u različitim kontekstima života pod Sovjetskim Savezom 1930-ih. Prema Maksimu Gorkom, sovjetski čovjek je postajao „Čovjek“ s velikim slovom. Oslobođen prošle kmetske svijesti, suvremeni heroj je velik, odvažan i jak. Vizija „Novog sovjetskog čovjeka“, možda kao i sve utopijske ideje, skriva niz dubokih tjeskoba. Te su tjeskobe bile povezane s osam godina rata, društvenih nemira, ekonomskog kolapsa i gladi (1914.-1922.) što je nanijelo golemu štetu mentalnom zdravlju

⁶⁷ B. BIGAJ-ZWONEK, 2019., 140.

⁶⁸ B. GROYS, 2011., 78. (slobodni prijevod autora)

⁶⁹ N. SOBOL LEVENT, 2004., 56.

⁷⁰ B. BIGAJ-ZWONEK, 2019., 144.-145.

⁷¹ T. CLARK, 1993., 40.

stanovnika.⁷² Toby Clark skovao je izraz „politička fiziologija” kako bi označio političke konstrukte tjelesnog oblika koji su u skladu s onim što je sovjetska ideologija tada zahtijevala od građanina i koji se mogao koristiti za simboliziranje. Ti su se konstrukti izravno odnosili na apstraktno definirani, herojski ideal budućeg, usavršenog roda nove sovjetske osobe, koja bi kombinirala fizičke karakteristike zdravlja, snage i ljepote s mentalnim i moralnim moćima za postizanje najviših razina patriotizma i stranačke naklonosti.⁷³ U svrhu poticanja na herojstvo, režim je široko koristio vizualne slike. Ilustracije i fotomontaže s natpisima u novinama, a ne reportaže ili članci, bile bi najrazumljiviji i najsmisleniji dio novina za većinu običnih čitatelja koji bi mogli tumačiti poruke Partije koje proizlaze iz njih. Uloga vizualne propagande morala je biti prioritet. Plakati su uvelike minimizirali potrebu za razumijevanjem pisane riječi, a slike su nudile učinkovito sredstvo za dopiranje do širokih slojeva stanovništva s porukama režima.⁷⁴

8. Tijelo sovjetskog sportaša

Fokus vizualne kulture pomaknuo se s proizvodnog i radnog procesa na samog junaka, ali desio se zaokret od veličanja anonimnih malih heroja prema kultu pojedinačni heroj.⁷⁵ Novi heroj dobio je novo tijelo - ono sportaša. Njegovo zdravo tijelo bilo je utrenirano i osunčano, a prije svega bio je proizvod pobjede revolucije i dokaz neizbježnog uspona komunizma. Heroj 1930-ih bio je mladi sportaš, čija glavna osobina nije bila uključenost u radni proces, već snaga, zdravlje i polet. Ikonografija „Novog sovjetskog čovjeka“ 1920-ih bila je usko vezana uz njegovo radno mjesto, a od kasnih 1920-ih radnici su se počeli slikati izvan radnog okruženja, tijekom pauze za ručak ili slobodnog vremena. Budući da su aktivnosti u slobodno vrijeme bile vrlo ograničene u Sovjetskom Savezu, sport je bio jedna od rijetkih sigurnih i ideološki ispravnih.⁷⁶

Grčka umjetnost visokog klasičnog doba izražavala je božansko u naturalističkim prikazima savršenog ljudskog tijela. Tri područja na koja je obrazovanje tradicionalno podijeljeno - književnost, glazba i tjelesni odgoj - bila su od jednake važnosti. Ovo nam objašnjenje sugerira da je tijelo grčkog sportaša proizašlo iz određene discipline i obrazovne rutine. U kontekstu grčke religije sportaši su doživljavani kao heroji, a heroji su logično prikazivani kao atleti, pa je uzorna figura obdarena izuzetnom tjelesnom građom. Kao i mnogi

⁷² C. LEE, 2007., 503.

⁷³ T. CLARK, 1993., 45.-46.

⁷⁴ C. LEE, 2007., 504.

⁷⁵ V. BONNELL, 1994., 362

⁷⁶ N. SOBOL LEVENT, 2004., 57.

prije njih, sovjetski umjetnici crpili su taj kontekst kada su stvarali uzornog predstavnika vlastite civilizacije. Vrlo važna značajka grčkih atletskih figura je njihova idealizacija. Mišićava tijela isklesanih grčkih sportaša svakako nisu realna, a što se tiče sovjetskih umjetnika, ideja i potreba za idealiziranjem svojih heroja bila je temeljna za njihovo razumijevanje „Novog sovjetskog čovjeka“. ⁷⁷ Tek nakon što se sportski žanr etablirao kao dio staljinističke umjetnosti, slike sovjetskih sportaša počele su nalikovati njihovim grčkim prototipovima. Klasika u sovjetskoj umjetnosti trebala je sugerirati paralelu između idealizirane slike Grčke i socijalističke Rusije. Trebalo je ukazati na utopijsku viziju savršenih ljudskih bića koja se (re)kreiraju u socijalističkom društvu. Kroz sličnost proporcija, tipa tijela i poze, sovjetski su umjetnici pokušali uspostaviti vezu s klasičnim grčkim idealom i pokazati da se grčki atletizam ponovno rodio u sovjetskom sportašu.⁷⁸

Mladost je bila jedna od glavnih karakteristika staljinističkog sportaša. Stari muškarci i žene, brade, naborana lica, sijeda kosa te mršava, iscrpljena ili bolesna tijela prestala su postojati u vizualnoj kulturi. Prema sovjetskoj umjetnosti, zemlja je bila naseljena utreniranom i dobro uhranjenom omladinom. Opći izgled snage, svježine i entuzijazma bio je tipičan atribut sovjetskih sportaša. Na djelima iz 1920-ih općenito nedostaje emocionalnog izražaja, nasuprot tome, lica sportskih heroja 1930-ih zrače emocijama. Umjetnici često koriste izravni pogled kako bi prenijeli te emocije, ali njihov raspon ograničen je na radost, intenzivan napor i odlučnost.⁷⁹

8. 1. *Bijela sportska odjeća kao atribut morala*

Godine 1937. Deineka je oslikao *Strop u moskovskom Središnjem kazalištu Crvene armije* (Prilog 9.). Bliska veza između sporta, paravojskih vježbi i oružanih snaga možda objašnjava zašto je odabrao sportsku temu za ovo djelo. Glavna tema je maraton koji je tada bio vrlo popularan u velikim sovjetskim gradovima. Trkači se na slici kreću u krug, dok okrugli strop istovremeno naglašava kružno kretanje. Žene iz kolektivnih farmi pozdravljaju sportaše dok beru plodove s drveća, a neke bacaju cvijeće trkačima. Svjetloplavo nebo u pozadini stvara dojam kao da sportaši trče po oblacima. Četiri trkača s crvenom zvijezdom na majicama vode utrku i prolaze kroz vrata koja čine dvije dorske kolonade. U samom središtu prikaza nalaze se tri aviona koji podsjećaju da je sovjetski čovjek već osvojio nebo (sovjetski avijatičari oborili su gotovo sve rekorde u letenju). Oni također simboliziraju pilote, tada herojsku profesiju. Ako

⁷⁷ K. R. DUTTON, 1995., 30.-31.; N. SOBOL LEVENT, 2004., 59.-60.

⁷⁸ N. SOBOL LEVENT, 2004., 61-62.

⁷⁹ N. SOBOL LEVENT, 2004., 68.

su sportaši bili zemaljski heroji, onda su piloti bili heroji neba. Sudjelovanje u tjelesnoj kulturi poput gradskih maratona smatralo se pripremom za heroizam. Mlade žene s voćem i cvijećem simboli su staljinističkog raja: predstavljaju žrtvu, plodnost, zemaljsku radost i obilje. Nasuprot tome, trkači se zalažu za žrtvu i disciplinu. Sportaši u bijeloj sportskoj opremi okruženi su svjetlošću koja sija kroz oblake i podsjećaju nas na svece koji marširaju u nebo.⁸⁰ Wolfgang Holz piše o nebeskom svjetlu u sovjetskom slikarstvu koje „simbolizira posljednju fazu socijalističke ekstaze, ili napredak socijalističkog čovjeka prema ovom stanju“⁸¹, dok Matthew Cullerne Bown plavo nebo u socijalističkom realističkom slikarstvu smatra kao „čisti simbol utopije, zamišljen u metafizičkim, a ne materijalističkim terminima.“⁸² 1930-ih mnoge službeno naručene slike i plakati prikazuju figure u bijeloj ili djelomično bijeloj odjeći. To je bio atribut morala uzornih sovjetskih građana - inženjera, tehničara, časnika, a često i sportaša. Bijela odjeća u sovjetskom kontekstu označavala je i političku svijest, ali i čistoću te higijenu. Sportaši, vrlo često slikani u bijeloj odjeći, utjelovljavali su borbu za više standarde higijene, čistoće i boljeg zdravlja.⁸³

8. 2. „Leteći“ sportaši

Ideje o tehničkom napretku, besmrtnosti i težnji za nadilaženjem vremena i prostora nedvojbeno su utjecale na umjetnost. Staljin je spremno upotrijebio ideju vođenja rata s prirodom.⁸⁴ Vjerovalo se da znanost i tehnologija mogu dovesti do čarobne preobrazbe svijeta. Niz ideja koje su činile ovaj znanstveni utopizam, također često nazivan ruski kozmizam, potječe od Nikolaja Fedorova (1828-1913) koji je prorekao je da će čovjek naseliti svemir, nadvladati sve granice vremena i prostora, i postati besmrtan.⁸⁵ Boris Groys tvrdi da je nadljudsko biće među glavnim karakteristikama staljinističkog heroja, „parola je postala kako Boljševiku ništa nije nemoguće te da je svako pozivanje na činjenice, tehničku realnost ili objektivna ograničenja tretirano kao nevjera nedostojna pravog staljinista.“⁸⁶ Između 1933. i 1938. godine pokušalo se oboriti većinu sportskih rekorda i rekorda u letenju. Staljin je pozvao sovjetske pilote da lete dalje od svih, brže od svih i više od svih, dok je letenje kao metafora fizičkog i duhovnog oslobođenja bila tema koja je intrigirala sovjetske umjetnike. Letenje je označavalo napuštanje starog svijeta i polijetanje u novi i bolji svijet. Također je bilo povezano

⁸⁰ N. SOBOL LEVENT, 2004., 69.-70.

⁸¹ W. HOLZ, 1993., 76.

⁸² M. CULLERNE BOWN, 1998., 181.

⁸³ N. SOBOL LEVENT, 2004., 71.

⁸⁴ N. SOBOL LEVENT, 2004., 75.

⁸⁵ R. STITES, 1991., 33.-35.

⁸⁶ B. GROYS, 1992., 59.-60.

s utopijskim uvjerenjem mnogih znanstvenika i filozofa da će znanost omogućiti čovjeku da putuje svemirom i živi na drugim planetima u bliskoj budućnosti. Umjetnici su nastojali razviti jezik koji bi nadilazio svakodnevnu stvarnost i vremenski raspon života pojedinca. Ovaj jezik koristio je ideje letenja, nadvladavanja gravitacije i stvaranja prostora ili svemira bez gravitacije. U sportskom žanru posebno su se često na fotografijama pojavljivali „leteći“ sportaši i prizori levitacije.⁸⁷

U središtu pomaka prema sportskoj fotografiji unutar sovjetskih avangardnih i fotoreporterskih krugova bilo je Udruženje Oktobar koje je osnovano 1928. godine održavajući etos produktivističko-konstruktivističke estetike. Među članovima su bili fotografi, arhitekti, medijski dizajneri, filmski stvaratelji i kritičari, a svi oni imali su za cilj oblikovati sociokulturni razvoj sovjetske države. Do 1930. godine formirana je fotografska sekcija koja je uključivala mnoge fotografe koji su se okrenuli sportu, a među njima je bio i Aleksandr Rodchenko.⁸⁸ Vizualni novomedijski jezik, odnosno fotomontaža, fotografija i film, pokazali su se idealnim sredstvom za promicanje ideala „Novog sovjetskog čovjeka“, koji je nadljudski zahvaljujući svojoj uključenosti u fizičku kulturu.⁸⁹ Fotografije „letećih“ skakača, gimnastičara i trkača bile su posebno dojmljive zbog realizma ovog medija. Fotografija je imala auru objektivnosti i povijesne dokumentiranosti; naizgled stvarni odraz svijeta, a ne njegov puki simbolički prikaz. Doista se činilo da sportaši na trenutak savladavaju gravitaciju i da se zapravo kreću u zraku.⁹⁰

Kao nastavnik u Vkhutemasu, Rodchenko je preusmjerio fokus svojih učenika s nefigurativnog slikarstva na grafički dizajn, a u učionicama je promovirao sljedeći stav: „Vrijeme je da se umjetnost organizacijski stopi sa životom. Konstruirani život je umjetnost budućnosti. Život, svjestan i/ili organiziran, sposoban konstruirati, suvremena je umjetnost.”⁹¹ Sredinom 1930-ih, Rodchenko je proizveo seriju fotografija impresivnih skakača u vodu u moskovskom plivačkom kompleksu Dynamo. To su trenuci ljudskog leta u kojima atletske subjekti izgledaju gotovo nadljudski dok lebde nebom. *Skok u vodu* (1934) (Prilog 10.) prikazuje sklopčano tijelo sportaša uhvaćenog u skoku. Tijelo zauzima gornji desni kut fotografije, a oblaci se nalaze u dijagonalno suprotnom kutu. Ovakvim kompozicijskim rasporedom Rodchenko stvara iluziju kretanja tijela skakača prema gore, potpuno zanemarujući realnost tijela koje se spušta prema dolje. Tako je konkretan događaj pretvorio u prizor utopijske

⁸⁷ N. SOBOL LEVENT, 2004., 78.-80.

⁸⁸ T. HARTE, 2020., 185.

⁸⁹ P. STROŽEK, 2018., 1734.

⁹⁰ N. SOBOL LEVENT, 2004., 80.

⁹¹ T. HARTE, 2020., 110.

težnje. Na fotografiji *Skakač Astafiev* (1934–35) (Prilog 11.) Rodchenko se fokusira na mišićavo tijelo „Novog sovjetskog čovjeka” koji lebdi nad vodom u aerodinamičnoj gracioznosti. Iako ovaj skakač predstavlja idealan primjer sportskog pokreta u Sovjetskom Savezu, Rodchenko se suočio s kritikama jer je na nogama ovog sportaša otkrio pretjeranu dlakavost, koja je navodno potkopavala herojsku auru sovjetskog sportaša.⁹²

Dvije slike nogometaša koje je Deineka izradio u prvoj polovici 1930-ih ilustriraju njegovu idealističku viziju sovjetskog sporta i „Novog sovjetskog čovjeka”. Među svim sportskim disciplinama koje je predstavio u svom opusu, nogomet je imao primat. U djelu *Nogometaš* (1931) (Prilog 12.) tijelo sportaša prikazano je dok ispucava loptu, ali na način kao da ne ovisi u vremenu i beskrajno lebdi iznad tla. Igrač nije na terenu, ali je prikazan nasuprot manastira Novodevitchii, simbola starog svijeta i zastarjelih vjerovanja. Religiozna prisutnost sugerira da je svjetovni oblik transcendencije dostupan putem sporta, dok fizički skok sportaša zamjenjuje duhovno uzdizanje. Samopouzdanje i vjera u sposobnost nadvladavanja sila prirode omogućili su mu da osvoji nebo jer nogometna lopta naslikana u gornjem desnom kutu podsjeća na sunce.⁹³ Deineka je ponovno koristio letećeg sportaša djelu *Golman* (1934) (Prilog 13.) koja prikazuje golmana postavljenog na dugačko vodoravno platno u trenutku hvatanja lopte. Golmanovo tijelo rasteže se od jednog do drugog kuta platna, ali nijedan dio njegova tijela ne dodiruje tlo. Slika ima malo detalja; pojednostavljeni krajolik sastoji se od trave, šume, neba i još dva igrača. Golman je prikazan s leđa pa mu se lice ne vidi, a tijelo koje lebdi gotovo paralelno s tlom je u fokusu.⁹⁴ I *Golman* atletsku svakodnevicu povezuje sa snovima o budućnosti jer se čini da prkosi gravitaciji.⁹⁵

Jedna od najzanimljivijih skupina slika „letećih“ sportaša nalazi se na stropovima metro stanice Mayakovskaya u Moskvi koje su dio su dekoracije Aleksandra Deineke od 1935.-1938. godine. Moskovske metro stanice, ukrašene mramorom, mozaicima, zidnim slikama i brojnim skulpturama, zamišljene su kao podzemne palače za radnike. Izgradnja moskovskog metro sustava bila je daleko najvažnija u zemlji u to vrijeme, a Mayakovskaya je bila među prvim dovršenim stanicama. Stoga ništa u njezinu uređenju nije bilo slučajno, sve je predstavljalo važan aspekt sovjetske stvarnosti (ili mita).⁹⁶ Budući da su stropne ploče trebale biti postavljene visoko, zahtijevajući nisku točku gledišta, Deineka je uokvirio svaku od ploča na pozadini

⁹² T. HARTE, 2020., 191., 193.

⁹³ P. STROŽEK, 2015., 16.-17.; T. HARTE, 2020., 222.

⁹⁴ N. SOBOL LEVENT, 2004., 80.; P. STROŽEK, 2015., 18.

⁹⁵ T. HARTE, 2020., 223.

⁹⁶ N. SOBOL LEVENT, 2004., 81.

otvorenog neba, pridonoseći tako gledateljevom osjećaju svjetlosti koja prirodno dolazi odozgo. Kako bi izrazio raznolikost života u Sovjetskom Savezu predstavio je širok raspon tema: prirodu, poljoprivredu, industriju, militarizam, zrakoplovstvo i sport. Ipak, ono što ujedinjuje seriju naglasak je na bezgraničnim sposobnostima sovjetske mladeži. Mike O'Mahony tvrdi da je ova ideja najzanimljivije izražena u tri ključna sportska mozaika koji predstavljaju *Skakača s motkom*, *Skijaša skakača* i *Par skakača u vodu* (1938) (Prilog 14.). Prvi od njih predstavlja skakača s motkom na samom vrhu skoka. Leteći zrakom, nakon što je upravo spustio svoju motku, ovaj je sportaš preskočio visoku letvicu s priličnim razmakom. Budući da je šipka na samom vrhu stalka, implikacija je izvanrednog, potencijalno rekordnog skoka. Skijaš skakač također označava potencijal za golema postignuća. Nagnut je prema naprijed u skoku i održava savršeno držanje, noge su spojene, skije paralelne, a ruke ispružene naprijed. Njegov skok očito je dugačak i visok, jer leti preko najviših grana stabla, a i skijaško odijelo i broj na njegovim prsima sugeriraju da zapravo sudjeluje u natjecanju. Par skakača u vodu čine gornja ženska figura koja podiže glavu i ispružuje ruke vodoravno, poput aviona u letu, dok donja muška figura dramatičnije izvija leđa, fizički replicirajući eliptični okvir ploče mozaika. Horizontalni raspored ovih figura doprinosi sveukupnom osjećaju prkošenja gravitaciji, jer umjesto da skaču prema dolje, čini se da graciozno klize kroz zrak. Predstavljajući raznolikost prakse *fizkulture*, koja se odvija i ljeti i zimi, Deineka je ovim mozaicima cijeloj naciji prikazao mlade sportaše kako ruše granice ljudske ograničenosti, skačući uvijek naprijed i gore do novih visina, koje će neizbježno odvesti Sovjetski Savez naprijed u svjetliju budućnost. Ipak, u skladu s naglaskom na nebo iznad, on je predstavio sportaše kao da su i sami letjelice - tehnološki proizvodi nove sovjetske ere.⁹⁷

Ideja da se sve može postići ako se uloži dovoljno truda i discipline bila je središnja za staljinističku kulturu. Ništa nije moglo zaustaviti „Novog sovjetskog čovjeka“, ni sile prirode ni ograničenja ljudskog tijela. Ti su osjećaji jasni na prikazima „letećih sportaša“ naglašavajući potpunu kontrolu nad svojim tijelom, što objašnjava citat iz knjige Nine Sobol Levent:

„Leteće tijelo izgleda kao da se pokorava isključivo volji sportaša, a ne zakonima gravitacije i zbog toga su umjetnici prikazivali skakače u trenutku kada tijelo pobjeđuje zakone prirode (ili je barem tako izgledalo). Borba za trijumf nad ljudskim ograničenjima nalazila se u tijelu sportaša, a iz te je borbe trebalo nastati savršeno ljudsko biće. Stoga je atletsko tijelo bilo

⁹⁷ M. O'MAHONY, 2006., 112.-113.

metafora za savršenstvo i simbol razvijanja punog ljudskog potencijala koji je socijalizam obećavao.“⁹⁸

9. Sportašice i reprezentacija ženskog tijela

Situacija sa ženskim tijelom u boljševičkom javnom diskursu, nakon što su došli na vlast 1917. godine, se promijenila te su se neke feminističke nade ostvarile. Obiteljski zakon iz 1918. proglasio je žene ravnopravnima s muškarcima, razvod je postao lako dostupan, legaliziran je pobačaj, a izvanbračnoj djeci priznavana su ista prava kao i zakonitoj. Boljševičke bračne reforme dale su ženama slobodu udaje i razvoda, a boljševički ideal braka obećavao je da će žene konačno preuzeti kontrolu nad svojim tijelom. Boljševici su obećali osloboditi žene kućnog ropstva, brige o djeci, kuhanja i čišćenja. Te su rasprave, osobito kad su se izravno bavile pitanjem seksualne emancipacije, dovele žensko tijelo u središte javnoga diskursa.⁹⁹ *Kommunistka*, časopis ženskog odjela Centralnog komiteta Komunističke partije, opisao je boljševičku ženu: „Ona je, iznad svega, bila borac koji je bio spreman cijeli svoj život posvetiti cilju napredovanja komunizma. Često potječe iz niže klase, izborila se za izlazak iz ropstva, obično zato što joj je revolucija 1917. pokazala istinu. Zatim je nastavila raditi za cilj, kao politička službenica, medicinska sestra ili vojnik, i istakla se svojom hrabrošću, nesebičnošću i skromnošću.“¹⁰⁰

Tijekom 1920-ih dolazi do defeminizacije ženskog tijela. Ova nova, ozbiljna žena bila je konkurencija muškarcu i prikazana je kao sposobna za muški posao. Kako bi se istaknula nedavno postignuta ravnopravnost žena, žene su prikazane s muškim atributima: ozbiljnim licem, snažnom građom, teškom radnom odjećom i dinamičnim pokretima.¹⁰¹ Nasuprot buržoaskim prikazima žena kao pasivnih i sentimentalnih objekata želje, žene prikazane kao ravnopravne muškarcima neizostavan su element u kolektivnom naporu proletarijata koji teži stvaranju nove bolje socijalističke države.¹⁰² Platno Aleksandra Deineke, *Gradnja novih tvorničkih hala* (1926) (Prilog 15.) prikazuje tipičnu žensku sliku sredine 1920-ih u godinama nakon građanskog rata. Tada je glavna bila obnova, pa je Deineka zamislio dvije žene koje rade na izgradnji nove tvornice. Promatrač im jedva vidi lica koja posjeduju vrlo malo individualnih karakteristika. Najistaknutija je njihova snažna građa i mišići, široka ramena, velike ruke i šake

⁹⁸ N. SOBOL LEVENT, 2004., 82. (slobodni prijevod autorice)

⁹⁹ N. SOBOL LEVENT, 2004., 85.

¹⁰⁰ B. EVANS CLEMENTS, 1985., 227.

¹⁰¹ N. SOBOL LEVENT, 2004., 90.

¹⁰² P. STROŽEK, 2015., 14.

te debeli vrat. Kroz haljinu radnice u prvom planu naziru se dobro razvijeni mišići na leđima i ramenima. Umjetnik joj je povećao proporcije i naglasio mišiće kako bi je učinio muževnijom. Naglasak je stavljen na njezinu fizičku i emocionalnu snagu. Za novu sovjetsku ženu moda i ženstvenost su luksuz i suprotnost spartanskom ukusu komunizma.¹⁰³

Prikazivanje ženstvenosti vratilo se 1930-ih godina. Sportašica na Deinekinom plakatu *Fizkul'turnitsa* (Prilog 16.) iz 1933. godine ilustracija je sljedećih stihova: „Radi, gradi i ne žali se! Pokazuje nam se put u novi život. Ne moraš biti sportaš, ali tjelesni trening je tvoja dužnost“. Plakat prikazuje vitke mišićave mladiće koji pucaju, trče i voze motocikl kao pozadinu središnje vizualno privlačne sportašice, bacačice diska, koja je trebala potaknuti sovjetske građane na vježbanje. Zanimljivo je kako bacanje diska podsjeća na tradicionalno starogrčko podrijetlo ovog sporta, ali za razliku od mnogih prikaza bacača diska, ova figura nije prikazana u pasivnom trenutku pripreme, već u trenutku eksplozivne akcije - ruke i kosa odmotavaju se u punom letu u djeliću sekunde prije puštanja diska. Kompozicija sugerira da je figura skoro izašla izvan rubova okvira, glava, lijeva ruka i stopalo oštro su odrezani.¹⁰⁴ Mlada, visoka, lagana i atletske građe figura dominira kompozicijom te se poprilično razlikuje od krupnih, grubih i mišićavih prethodnica 1920-ih godina. Elegantno kretanje njezina tijela i lepršava kosa imaju za cilj odražavati junakinjino unutarnje stanje utopijske nade i entuzijazma. Opći tjelesni ideal za oba spola vrlo je jasan - mladost, vitkost i mišićavost.¹⁰⁵ Na uljanim slikama kao što su *Trkačica* (1936) (Prilog 17.) i *Nad beskrajnim prostranstvima* (1944) (Prilog 5.) Deineka je više puta koristio isti tip sportašice koju je prvi put prikazao na ovom plakatu. Oba rada prikazuju mlade trkačice okružene zelenilom. Kretanje ženskih tijela prema naprijed, kratka raspuštena kosa, odjeća i ručnici nošeni vjetrom služe kao metafore za postupni napredak socijalizma. Njihova dobro istrenirana i osunčana tijela predstavljaju samosvladavanje i disciplinu, dok livade, šume i rijeke u pozadini sugeriraju prirodnu ljepotu sovjetskog naroda.¹⁰⁶ Još jedna idealizirana i ženstvena sportašica nalazi se na plakatu *Svi svjetski rekordi moraju biti naši* (1935) (Prilog 18.) Viktora Ivanoviča Govorkova, jednog od studenata Vkhutemasa. Plakat prikazuje sportašicu trkačicu koja pobjednički prolazi kroz ciljnu traku. Njezina bijela majica za trčanje nosi upečatljiv natpis: „Svi svjetski rekordi moraju biti naši“. To je najviši izraz borbe socijalizma za sustizanje i prestizanje. Ovo djelo prikazuje novu socijalističku ženu punu muške

¹⁰³ N. SOBOL LEVENT, 2004., 90.

¹⁰⁴ M. O'MAHONY, 2006., 139.

¹⁰⁵ P. SIMPSON, 1994., 191.

¹⁰⁶ N. SOBOL LEVENT, 2004., 92.

snage, ali i „ženske ljepote“. Žena ili heroina novog doba, gleda u nebo, tj. u prostor snova i budućnosti. Idealizam tako prožima ovo djelo što se također može vidjeti u pozadini gdje se s neba spuštaju padobranci, simbolizirajući utopiju koju obećavaju znanost i tehnologija.¹⁰⁷

9. 1. Tijelo sportašica na slikama Alexandera Samokhvalova

Alexander Samokhvalov postao je poznat kao umjetnik sovjetskih radnica i sportašica. Gotovo sve njegove slike sportskog žanra prikazuju sportašice pojedinačno ili u grupi kako marširaju ispred tribine, treniraju na stadionu ili se odmaraju nakon natjecanja. Od sredine 1920-ih do kasnih 1930-ih Samokhvalov je slikao različite interpretacije ove teme. Samokhvalovljev rani stil bio je pod jakim utjecajem ruskih ikona i vjerskih slika. Tijekom studentskih dana zainteresirao se za starorusku vjersku umjetnost i za vjerska djela kasnijih ruskih majstora. Od tada Alexander Samokhvalov počinje tražiti način da premosti vizualni sustav ruskih ikona i modernog slikarstva. Tri djela iz razdoblja od 1928. do 1935. godine pokazuju kako je umjetnikova percepcija ženskog tijela evoluirala dok je tragao za idealnom slikom moderne sovjetske žene. Želio je utjeloviti radost novog socijalističkog života u ženskoj figuri pa je za model odabrao sportašicu. Tijelo predstavljeno u *Spartakovki* (1928) (Prilog 19.) ima sve attribute zrele žene: okrugle crte lica, pune grudi i široke bokove, ali cijela njezina figura djeluje vrlo pasivno. U *Bacačici kugle* (1933) (Prilog 20.) Samokhvalov je koristio isto tijelo koje je već razvio za *Spartakovku*: široke bokove, debela bedra i pune grudi. Stav bacačice kugle, međutim, nije pasivan, njezina je figura vrlo energična i živahna. Kontrast između mekih ženskih crta lica i hladnoće metalne kugle koju drži u ruci stvara snažnu dinamiku. Shema boja bacačice kugle je svjetlija i ima veći kontrast s bijelim dresom, crvenim hlačicama, njezinom tamnom kožom i zelenom pozadinom. Tijelo joj je izloženo suncu, koža joj je smeđa, a sunčeva svjetlost reflektira se u licu i kosi. Lice joj nije baš izražajno. Umjesto toga, fokus je na snažnom, zdravom i uvježbanom ženskom tijelu. *Sportska djevojka* (1935) (Prilog 21.) prikazuje razvoj iste ženske figure, ali ovdje su još više naglašene teže proporcije figure. Širokim bokovima dodao je široka, gotovo muževna ramena, velike mišićave ruke i snažan vrat. Zrelost njezina tijela i buket cvijeća u ruci znakovi su savršene ženstvenosti. Ovaj naglasak na fizičkoj zrelosti može se promatrati kao pokušaj da se istakne reproduktivni aspekt ženstvenosti koji je postao primarna briga staljinističke propagande. S druge strane, težina figure i višak kilograma mogli bi ukazivati na ženino proletersko porijeklo. Dobro uhranjeno i zdravo tijelo proleterske žene trebalo je biti u suprotnosti s dekadentnom ljepotom aristokratskih, zapadnjačkih žena. Za razliku od energične i nasmijane *Bacačice kugle*, lice *Sportske djevojke*

¹⁰⁷ C. LEE, 2007., 510.

ozbiljno je i puno koncentracije Ona signalizira junakinjinu svijest o svojoj dužnosti kao sportašice i kao sovjetske žene i majke.¹⁰⁸

Jedna od najpoznatijih Samokhvalovih ženskih sportašica slika je *Djevojka u nogometnom dresu* (1937.) (Prilog 22.). Rad prikazuje ženu u *futbolki*, okomito crno-bijeloj prugastoj košulji posebnog kroja koju su koristile Plave bluze.¹⁰⁹ To nam pokazuje da se čak i početkom 1930-ih *futbolka* smatrala vrstom kostima za postrevolucionarno doba, te je i dalje bila vidljiv oblik propagande *fizkulture* diljem zemlje. Prikazana djevojka izrazito je individualna, samouvjereni žena. To je jasan portret anonimnog sportskog heroja i figuracija sportskog proleterskog tijela.¹¹⁰ *Djevojka u nogometnom dresu* također je promatrana u kontekstu tradicije ikona, pozivajući se na tradicionalnu rusku religijsku kulturu. U Mike O'Mahonyjevoj analizi ovog djela „Samokhvalov je izmislio ikonu kako bi proizveo nove slike pobožnosti primjenjive na moderno revolucionarno doba i pokazao nove sportske ikone kao svjetovnu alternativu tradicionalnim ruskim religijskim ikonama.”¹¹¹ Djevojka koja nosi nogometni dres trebala je predstavljati vitalnost mlade socijalističke nacije, prikazana kao ikona snage i dobrobiti. Štoviše, njezina odjeća, zdravlje i samopouzdanje upućuju na rodnu ravnopravnost kao primjer kulturne revolucije.¹¹² Samokhvalovljeva *Djevojka u nogometnom dresu* postala je toliko popularna da su je često nazivali „sovjetskom *Giocondom*“. Samokhvalov je bio uvrijeđen ovom usporedbom. Smatrao je da je *Gioconda* previše pasivna, a njezin osmijeh previše ironičan da bi se mogla usporediti s njegovim modelom. Naglasio je ozbiljnost i novu svijest svoje junakinje: „Moja djevojka se nije nasmiješila... a ako bi se nasmiješila, bio bi to osmijeh odlučnosti“. Djevojka je, naime, imala nenasmijano lice jer sport ove junakinje nije igra ili razonoda, već stvar svjesne odluke. Sam umjetnik objasnio je da se ne slaže s „tjelesnim treningom radi treninga“. „Volim tjelesnu kulturu kao kulturu zdravog, vitalnog i veselog čovjeka; tjelesna kultura je tu da pomogne čovjeku da bude uspješan i na drugim poljima svog djelovanja. To je zdrav i kreativan duh koji me privukao u zdravo tijelo (sovjetskih sportaša)“, izjavio je Samokhvalov.¹¹³

¹⁰⁸ N. SOBOL LEVENT, 2004., 93.-95.

¹⁰⁹ Utjecajni agitprop kazališni kolektiv osnovan 1923., pod nazivom Plava bluza, često je nastupao u odjeći nogometaša kako bi promovirao pitanja sportske kulture diljem Sovjetskog Saveza. Takozvana *futbolka*: crno-bijeli dres s okomitim prugama trebao je postati utjelovljenje nove postrevolucionarne unisex odjeće. P. STROŽEK, 2015., 10.

¹¹⁰ P. STROŽEK, 2015., 14.-15.

¹¹¹ M. O'MAHONY, 2006., 42.

¹¹² P. STROŽEK, 2015., 14.-15.

¹¹³ N. SOBOL LEVENT, 2004., 96.

10. Akt u sportskom žanru

U svom klasičnom pregledu, Kenneth Clark definira akt kao oblik umjetnosti kojeg su izmislili Grci u petom stoljeću prije Krista. Utvrđuje razliku između „nagog tijela“ (lišenog odjeće) i „golog tijela“ (ponovno oblikovanog). Tvrdi da je nago tijelo proizvod određenog stanja uma koji želi usavršiti tijelo, a ne ga ponovno stvoriti. Umjetnik koji radi s aktom ne želi imitirati nago tijelo, već reformirati tijelo, odnosno preobraziti materiju u formu, a ta transformacija prilagođava tijelo modela prema „skladnim pojednostavljenjima antike“ na koja smo navikli.¹¹⁴ U grčkom kontekstu golotinja nije bila stvar ismijavanja ili sramote, već je označavala jasnoću vizije s atletskom perspektivom. Nago tijelo predstavljalo je idealnu ljudsku figuru, a tema nagog sportaša preuzeta je izravno iz stvarnosti jer se vjeruje da su grčki sportaši vježbali goli. Staljinistička kultura nije bila jedinstvena u svojim pokušajima izbjegavanja prikaza nagog ljudskog tijela. Erotski element uključen u stvaranje i razmišljanje o golotinji očito je predstavljao problem u mnogim kulturama u zapadnoj povijesti. Ova sklonost može se najjasnije vidjeti u strahu od predstavljanja genitalija koje bi mogle poremetiti uravnotežen, uspješan i samouvjeren akt.¹¹⁵

Sovjetski su umjetnici proizveli niz izvanrednih aktova jer staljinizam nije u potpunosti uspio zabraniti akt. Ono što iznenađuje jest da su neki od tih aktova postali dio službene *mainstream* umjetnosti. To su uglavnom bili atletske aktovi. 1920-ih godina boljševici su postavili pitanje „je li akt prikladna tema za proleterskog umjetnika?“ Tijekom 1930-ih i 1940-ih godina puritanizam je dominirao kulturnim ozračjem u Sovjetskom Savezu. Erotske scene uobičajene u književnosti 1920-ih nestale su do kraja desetljeća. Svaki opis seksualnih odnosa postao je tabu.¹¹⁶ Ljubav kakva je opisana u literaturi nije imala nikakvu vrijednost sama po sebi, bila je tu da posluži sazrijevanju junaka, da unaprijedi njegov napredak prema svijesti. Ženski partner trebao bi imati veću političku zrelost i poticati rast heroja. Na nju se nije gledalo kao na erotski objekt, već kao na duhovnog suputnika i sredstvo pridodavanja novoj generaciji obitelji.¹¹⁷ Službena erotska umjetnost postupno je prestala postojati, a jedine ljubavne scene koje su se još prikazivale i izlagale 1930-ih godina bile su one politički korektne te lišene bilo kakve erotike. Akt je logično bio zabranjen na sovjetskim izložbama. Umjetnici su nastojali izbjeći prikaz nepokrivenih dijelova tijela, a službena politika nije poticala ni proučavanje

¹¹⁴ K. CLARK, 1956., 3.-6.

¹¹⁵ K. CLARK, 1956., 3.; N. SOBOL LEVENT, 2004., 102.

¹¹⁶ N. SOBOL LEVENT, 2004., 101.-103.

¹¹⁷ K. CLARK, 1981., 183.

aktova starih majstora. Sportski i aktovi kupanja bili su jedini aktovi u staljinističkoj službenoj kulturi. Oskudnost sportske odjeće dala je umjetnicima priliku da velike dijelove tijela prikažu nepokrivenim, a ponekad čak i golim.¹¹⁸

Djelo *Nakon natjecanja* (1934-1935) (Prilog 23.) Alexandera Samokhvalova rijedak je primjer frontalnog ženskog akta u pozi koja podsjeća na *Veneru Pudicu*. Umjetnik prikazuje plivačicu kako skida kupaći kostim dok se briše ručnikom. Ovaj model držanjem i proporcijama podsjeća na Afroditu iz Melosa, a s obzirom na to da je Samokhvalova figura plivačice gotovo potpuno gola, očita je sličnost njezina tijela s grčkim originalom. Kao što je Afrodita izronila iz mora, ova atletska Venera upravo je izašla iz vode tako da je napustila bazen nakon završetka natjecanja. Sportašica je svjesna svoje golotinje, ali ne prekriva rukom svoj pubis, kao što je to poznato u većini varijacija *Venere Pudice*. Gleda ravno u promatrača bez srama dok spušta kupaći kostim. Ova ključna razlika čini Samokhvalovljevu plivačicu više od interpretacije klasične *Venere Pudice* te je sigurno bio svjestan činjenice da sportske heroine vizualno odgovaraju antičkim božicama.¹¹⁹

Igra s loptom (1932) (Prilog 24.) predstavlja žensko sportsko tijelo kroz konotacije s igrama s loptom. Na Deinekinoj slici prikazane su tri ženske figure kako se igraju loptom. Njihova gola mišićava tijela, prema Christini Kiaer, „unatoč dokumentiranom realizmu sporta, čine samo nestabilnu figuraciju sportskog proleterskog tijela, a ne njegovu afirmaciju”. Ove žene više nisu nužno obilježene kao proleter, premda bi sa svojim stasom i dvije različite lopte - amblemima sporta, modernosti i dinamizma - automatski bile shvaćene kao entuzijasti fizičke kulture. Najjasnije vidljiva žena s desne strane zapravo je modelirana po uzoru na stvarnu sovjetsku sportašicu tog vremena, šesnaestogodišnju Liudmillu Vtorovu, prvakinju u daljinskom plivanju koju je Deineka upoznao u sportskom kompleksu Dinamo.¹²⁰ Njihovu ženstvenost određuju zdrava, mišićava i sportska tijela. Sportska kultura je ono što je transformiralo njihova tijela u jake samopouzdanе žene koje vidimo, za razliku od ukočenih uspravnih tijela aristokratkinja. Svakako je jasno da se Deineka morao prilagoditi sovjetskom kanonu u kojem su se prikazi golih ženskih tijela mogli dogoditi samo u sportu.¹²¹ *Jutarnje vježbe* (1931) (Prilog 25.) bile su jedan od tipičnih aktova 1930-ih. Deineka je zamislio mladu obitelj, majku i oca, kako rade svoje jutarnje vježbe s loptama. Prugasti tepih i drvena dječja

¹¹⁸ N. SOBOL LEVENT, 2004., 103.-104.

¹¹⁹ N. SOBOL LEVENT, 2004., 105.-106.

¹²⁰ C. KIAER, 2005., 330.-331.

¹²¹ P. STROŽEK, 2015., 15.-16.

igračka na podu stvaraju toplu obiteljsku atmosferu. I muškarac i žena imaju istrenirana i zdrava tijela. Muškarac ima dres i kratke hlače, a žena je gola. Ne gledaju u promatrača i oboje su zaokupljeni tjelovježbom. Golotinja žene, oskudna odjeća njezina muža i drveni konj i kočija njihova djeteta zajedno stvaraju istinski intimnu atmosferu jutra mlade obitelji. Deinekin akt se bavi tjelesnim vježbama za razliku od mnogih „buržoaskih Venera“ koje su slikane ležeći na krevetu, zapravo je golotinja legitimirana svojim kontekstom na slici. Jutarnje tjelesne vježbe uvedene su kao dio kampanje za tjelesnu kulturu i odlikovale su novi sovjetski stil života. Sovjetske su građane poticali da započnu dan vježbama kako bi se održali u formi te je bilo važno prenijeti gledatelju poruku da je umjetnik protivnik malograđanskih navika ili starih običaja. *Jutarnje vježbe* bile su znak ispravne političke svijesti i konteksta u kojem se golotinja ne može dovoditi u pitanje.¹²²

U javnim parkovima bilo je zabranjeno golo kupanje, a kako bi se spriječilo golo kupanje, kupaći kostimi bili su dostupni za one koji nisu ponijeli svoje. Međutim, izvan tog strogo kontroliranog okruženja ljudi su se nastavili kupati goli, ponajviše radnici koji su sasvim uobičajen prizor u to vrijeme.¹²³ Deinekina *Pauza za ručak u Donbasu* (1935) (Prilog 26.) prikazuje upravo takvu scenu. Naturalizam svjetlucanja sunčeve svjetlosti na vodi koja prska i prostorna neposrednost golih mladića koji hrle prema promatraču prikaz je proleterske arkadije s industrijskim krajolikom Donbasa u pozadini: mladi rudari obnavljaju svoju snagu na pauzi za ručak plivanjem i igranjem s loptom. Naslov djela, *Pauza za ručak u Donbasu*, znakovit je i govori nam da ovi mladići ne uživaju samo u svom tijelu i suncu. Pauzu koriste kako bi se okrijepili nakon napornog posla. Dakle, ne radi se o privatnom korištenju tijela i vremena, već o svjesnoj brizi o tijelu, temelju i alatu industrijalizacije. Slika nije potpuno stabilna niti čitljiva jer antinaturalističke tehnike poput tjeskobno skraćenih lica i dijelova tijela, neobjašnjivih rezova i brisanja, oduzimanja koherentne forme, oštih kontrasta svjetla i tame te iskrivljavanje slikovnog prostora kompliciraju figuraciju. Deineka svjesno odstupa kako bi svoju modernističku izobrazbu i senzibilitet iskoristio prema izumu novog oblika figuracije koji daje oblik njegovom shvaćanju socijalističkog tijela. Iako su tijela mladića potpuno dostupna i frontalna promatraču, ona su nam također uskraćena. Njihove su genitalije naslikane shematskim linijama, ocrtane smeđom bojom, kao da se želi osigurati da će biti na svom mjestu. Međutim, genitalije nisu potisnute u psihoanalitičkom smislu, jer ipak, spolnost je na mjestu,

¹²² N. SOBOL LEVENT, 2004., 105.

¹²³ N. SOBOL LEVENT, 2004., 107.

ali još nije mogla biti potpuno prirodna ili muževna, kao što vidimo i kod drugih tijela koje oblikuje Deineka.¹²⁴ Edward Lucie-Smith piše o problemu koji je zapadna umjetnost oduvijek imala s muškim aktom, a posebno s prikazom muških spolnih organa:

„Zapadna umjetnost nikada nije osmislila zadovoljavajuću konvenciju za postupanje s njima. Grci su dosljedno smanjivali njihovu veličinu u odnosu na ostatak tijela. Prije renesanse, umjetnost kršćanske ere smatrala je gotovo nemogućim prikazati muške genitalije. Nakon renesanse, umjetnici su još uvijek često pokušavali zavarati problem, koristeći strateški postavljene draperije ili konvencionalno lišće smokve. Primjetno je da su akademski umjetnici, kada su bili pozvani da naprave pripremne crteže aktova s punim frontom u privatnosti vlastitog studija, često ostavljali ovaj detalj zamagljenim i nerazvijenim.“¹²⁵

Kada pogledamo Deinekine muške aktove, vidimo da je i on usvojio neke od konvencionalnih strategija izbjegavanja prikaza genitalija. Čini se da su dosljedan obrazac u mnogim njegovim djelima muški aktovi slikani s leđa. Primjerice, djela *Budući piloti* (1938) i *Nakon bitke* (1944) imaju središnju mušku figuru ili figure okrenute od gledatelja. *Pauza za ručak u Donbasu* predstavlja vrlo rijedak slučaj frontalnog muškog akta u sovjetskoj umjetnosti. Deineka, međutim, nije potpuno sakrio genitalije, već ih je zamaglio, a također nije pokazao stidne dlake nijednoj od ovih figura.¹²⁶

11. Sportske parade

Sportske parade i maratoni postajali su sve češći na ulicama velikih gradova kao sredstvo promicanja sportskih aktivnosti i sovjetskog načina života. Dani tjelesne kulture i festivali posvećeni isključivo sportu uvedeni su 1920. godine. Tijekom tih festivala tisuće sportaša i dobrovoljaca pred publikom su izvodili gimnastičke vježbe, akrobacije i dizanje utega. Sportske parade također su pratile kongrese i važne partijske sastanke: čak osamnaest tisuća ljudi sudjelovalo je u gimnastičkom prikazu tijekom proslave otvaranja Drugog kongresa Treće internacionale.¹²⁷ Sovjetska sportska parada osmišljena je da projicira afirmaciju stranačke ideologije i cilja stvaranja obnovljenog čovječanstva. Organizacija takvih događaja opisana je kao umjetnička forma sama po sebi, ritualna, simbolička izvedba koja se samo marginalno bavila sportom. Prema svemu navedenom, funkcija sportskih parada bila je osnažiti

¹²⁴ C. KIAER, 2005., 327., 342.

¹²⁵ E. LUCIE – SMITH, 1998., 115. (slobodni prijevod autora)

¹²⁶ N. SOBOL LEVENT, 2004., 108.-109.

¹²⁷ J. RIORDAN, 1977., 95.-96.

osjećaj zajedništva, demonstrirati red i disciplinu, promovirati novo sovjetsko tijelo te kroz masovno sudjelovanje povezati ljude s državom, državnom politikom i stranačkim vođama.¹²⁸

Luchishkinov *Dan ustava*, nastao još 1932. (Prilog 6.), zasigurno predstavlja jedno od najranijih djela koja predstavljaju paradu *fizkulture*.¹²⁹ Sportske parade bila su jedna od omiljenih tema sovjetskih fotografa. Kamera je mogla snimiti panoramu stadiona i ulica prepunih sportaša. Sovjetski fotografi eksperimentirali su s različitim kutevima i točkama gledišta koji bi unijeli drugačiju dinamiku u prizor.¹³⁰ Mnoge fotografije sportskih događaja pokazuju utilitarnu upotrebu tijela. Uz naglasak na postavljene rekorde i osvojene utrke, sport pod Staljinom počeo se sve više tumačiti kao priprema za rad i rat, što dokazuje uspon organizacije GTO (*Gotov k trudu i oborone*, u prijevodu *Spreman za rad i obranu*). Promicana na sportskim paradama i na stranicama časopisa, ova je organizacija poticala sovjetsku mladež da se bavi sportom kao načinom da postanu učinkoviti radnici i spremni vojnici nacije u slučaju rata. Najpoznatija fotografija GTO-a dolazi iz objektiv Rodchenka koji je na jednostavan način prikazao paradu GTO-a na Crvenom trgu, u kojoj mlada žena preuzima oblik trkačice unutar predimenzionirane replike GTO značke koju su njeni članovi dobivali kada su položili tjelesnu spremu. Na ovoj fotografiji, *GTO značka* iz 1936. (Prilog 27.), mladi atletski muškarci nose značku, ženu u njoj i natpis „Za rad i obranu spremni”. Čini se da mlada žena trči, ali je zapravo zaleđena na mjestu.¹³¹ U Rodchenkovim fotografijama naglašen je i element spektakla sovjetske sportske parade, uz opće tjelesne ideale za oba spola - mladost, vitkost i mišićavost. Jedna od fotografija, *Ženska piramida* iz 1936. (Prilog 28.), prikazuje skupinu žena kako stoje vertikalno jedna na drugoj i tvore piramidu.¹³² Žive slike bile su posebno dojmljiv element svakog sportskog događaja. Horizontalne i vertikalne žive slike predstavljale su verbalne političke poruke ili ambleme, gdje su muškarci i žene stajali jedni drugima na ramenima i tvorili piramidu ili petokraku zvijezdu. Sportaši su obično nosili uniforme sa sovjetskim amblemima ili amblemima određenog sportskog kluba. Žive piramide očitovale su posebno utopijski i vizionarski aspekt, predstavljale su težnju ka višem idealu, nebu ili svjetlu kao i nadu u socijalističku budućnost. Piramide su bile prikazivane i u slikarstvu, u *Sportskoj paradi* Yuriya Ivanovicha Pimenova (1939) (Prilog 29.), djelu za sovjetski paviljon na Međunarodnoj izložbi

¹²⁸ P. SIMPSON, 1994., 191.

¹²⁹ M. O'MAHONY, 2006., 89.

¹³⁰ N. SOBOL LEVENT, 2004., 48.

¹³¹ T. HARTE, 2020., 197.

¹³² P. SIMPSON, 1994., 191.

u New Yorku, deseci sportaša nose sovjetske državne zastave, sovjetske ambleme i grbove različitih sovjetskih republika. Živa piramida ispred parade središnji je element kompozicije. Mlada sportašica na vrhu piramide drži crvenu zastavu s profilima Lenjina i Staljina. Sportaši tako postaju doslovno rekviziti državnih simbola, odnosno forma podija za simbole sovjetske države.¹³³

¹³³ N. SOBOL LEVENT, 2004., 123.-124.

12. Zaključak

Sport je u Sovjetskom Savezu od 1920-ih godina bio više od rekreacije ili simbola novog socijalističkog načina života. Tjelesno zdravlje bilo je jednako moralnom zdravlju, odnosno zalaganju za ispravnu političku svijest. Mišići i osunčano tijelo bile su glavne značajke koje su razlikovale tijela proleterskih sportaša od njihovih buržoaskih prethodnika i zapadnjačkih modela. Zdravlje tijela provođeno sportskom disciplinom bila je jedna od glavnih briga staljinističke politike. Snažno i zdravo tijelo sportaša bilo je metafora društvenog blagostanja sovjetskog kolektiva. Je li to sportsko tijelo koje je prikazano na djelima sportskog žanra doista postojalo ili je stvoreno isključivo kao mit i sredstvo sovjetske propagande? Kampanja *fizkulture* u Sovjetskom Savezu bila je prilagođena programu Partije: industrijalizaciji, kolektivizaciji i vojnoj obrani. Ponekad je teško odrediti granicu između mita i stvarnosti, ali na temelju činjenica iznesenih ovim radom, jasno je kako su mnogi sovjetski sportski entuzijasti vjerovali da je tjelesna kultura put prema „konačnom razvoju čovjeka“. „Novi sovjetski čovjek“ bio je utopijski san znanstvenika, političara, ali i umjetnika koji su „oblikovali stvarnost“ sovjetskih ljudi kultom tjelesnog zdravlja, snažnog i odlučnog čovjeka-sportaša koji pobjeđuje zakone prirode te predstavlja utjelovljenje discipline i revolucionarne svijesti. Industrijalizacija i znanstveni razvoj fascinirali su umjetnike, a sportski žanr bio je usko povezan s tim idejama budući da su sport i tjelovježba imali ulogu u tehničkom napretku. Tijelo kao stroj bilo je mali dio golemog industrijskog mehanizma i njime se moglo manipulirati da bi se postigla savršena izvedba. “Tjelesni strojevi” karakteristično su prikazivani u trenutku krajnje fizičke napetosti, u intenzivnom naporu s naglašenom mišićnom građom kako bi simbolizirali besprijekornu biomehaniku.

Kroz reprezentacije ženskog tijela, u ikonografiji radnica i sportašica, neupitno je da se ideal žene kao „slabijeg spola” preokrenuo u postrevolucionarnim godinama. Glomazne i mišićave figure sovjetskih radnica bile su izazov konvencionalnim normama ljepote i protest buržoaskim prikazima pasivnih žena. Staljinistička kultura 1930-ih godina revitalizirala je tradicionalni ideal ženske ljepote. Uz attribute ženstvenosti poput rumenih obraza, osmijeha, punih grudi i zaobljenih bokova, tijelo staljinističke žene posjedovalo je i sportske attribute: mišićavost, široka ramena, snažne ruke, duge noge i energične pokrete.

U sovjetskom diskursu o golotinji, estetika tijela skrivala se iza javne brige za zdravlje. Ideološki, higijenski i medicinski argumenti koji su dominirali sportskim narativom bili su važni u legitimizaciji sportskog akta. Aktovi Aleksandra Deineke i Alexandera Samokhvalova

sugeriraju da su umjetnici bili svjesni simboličkih i estetskih aspekata akta. Jedino je atletska akcija prikazana u ideološki sigurnoj situaciji, gdje je model gol iz „ispravnog razloga“. Sportski akt bio je ponovno rođenje klasičnog grčkog akta, a upućivanje na grčku kulturu pružilo je sovjetskom aktu dodatnu zaštitu idejom da se radi o „najvišem obliku umjetnosti“. Razumljivo je kako umjetnici vjerojatno nisu željeli sportskim aktovima stvarati erotske slike, niti su to smjeli, ali smatram kako su bili su svjesni njihova senzualnog aspekta.

Sportski prikazi nerijetko su pratili sovjetske proslave, praznike ili stranačke kongrese, a sportska parada bila je njihov bitan element. Boljševici su otkrili simboličku i didaktičku moć sporta, baš kao i Pierre Coubertin, te je iskoristili u svojim ritualima i slavljenjima kako promovirati svoju politiku i vizualizirati osjećaj jedinstva kolektiva. Zaključno, tjelesne vježbe, sportske igre i sportske parade poprimile su potpuno novo značenje u kontekstu sovjetske političke ideologije. Usavršavanje kroz *fizkulturu* bio je simbol savršenstva čovjeka u socijalističkom društvu, a sportaši utjelovljenje te utopijske vizije.

13. Literatura

- B. BIGAJ-ZWONEK, 2019. – Beata Bigaj-Zwonek, The Body as a Machine in the Works of Soviet Artists of the 1920s and 30s, *Kultura i Edukacja*, 126 (2019.), 138-150.
- V. BONNELL, 1994. – Victoria Bonnell, The Iconography of the Worker in Soviet Political Art, u: *Making Workers Soviet: Power, Class, and Identity*, (ur.) Lewis Siegelbaum, Ithaca, 1994, 341-375.
- K. CLARK, 1981. – Katerina Clark, *The Soviet novel: history as ritual*, Chicago, 1981.
- K. CLARK, 2012. – Katerina Clark, Socialist Realism in Soviet Literature, u: *From Symbolism to Socialist Realism: A Reader*, (ur.) Irene Masing-Delic, Boston, 2012., 419-433.
- K. CLARK, 1956. – Kenneth Clark, *The nude: A study in ideal form*, New York, 1956.
- T. CLARK, 1993. – Toby Clark, The "new man's" body: a motif in early Soviet culture, u: *Art of the Soviets: Painting, Sculpture and Architecture in a One-Party State, 1917-1992*, Matthew Cullerne Bown; Taylor Brandon, New York, 1993., 33-50.
- M. CULLERNE BOWN, 1998. – Matthew Cullerne Bown, *Socialist Realist Painting*, New Haven, 1998.
- K. R. DUTTON, 1995. – Kenneth R. Dutton, *The perfectible body: the Western ideal of male physical development*, New York, 1995.
- B. EVANS CLEMENTS, 1985. – Barbara Evans Clements, The birth of the new Soviet woman, u: *Bolshevik Culture: Experiment and Order in the Russian Revolution*, (ur.) Abbott Gleason; Peter Kenez; Richard Stites, Bloomington, 1985., 220-237.
- S. GRANT, 2012. – Susan Grant, *Physical Culture and Sport in Soviet Society: Propaganda, Acculturation, and Transformation in the 1920s and 1930s*, New York, 2012.
- B. GROYS, 1992. – Boris Groys, *The Total Art of Stalinism: Avant-garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*, Princeton, 1992.
- B. GROYS, 2008. – Boris Groys, *Art power*, London, 2008.
- B. GROYS, 2011. – Boris Groys, Aleksandr Deineka: The Eternal Return of the Athletic Body, u: *Aleksandr Deineka (1899-1969): An Avant-Garde for the Proletariat*, (ur.) Erika Wolf, Madrid, 2011., 76-83.

T. HARTE, 2020. – Tim Harte, *Faster, Higher, Stronger, Comrades! Sports, Art, and Ideology in Late Russian and Early Soviet Culture*, Madison, 2020.

D. HOFFMANN, 2002. – David Hoffmann, *Physical Culture and the New Soviet Person*, Washington, 2002.

W. HOLZ, 1993. – Wolfgang Holz, *Allegory and Iconography in Socialist Realist Painting*, u: *Art of the Soviets: Painting, Sculpture and Architecture in a One-Party State, 1917-1992*, Matthew Cullerne Bown; Taylor Brandon, New York, 1993., 73-89.

J. E. HUGHSON, 2015. – John E. Hughson, *Ways of Seeing, Ways of Telling: From Art History to Sport history*, *The International Journal of the History of Sport*, 32 (2015.), 1799-1803.

C. KIAER, 2005. – Christina Kiaer, *Was Socialist Realism Forced Labour? The Case of Aleksandr Deineka in the 1930s*, *Oxford Art Journal*, 28 (2005.), 321-45.

LJ. KOLEŠNIK, 2006. – Ljiljana Kolečnik, *Između Istoka i Zapada : hrvatska umjetnost i likovna kritika 50-ih godina*, Zagreb, 2006.

M. KRÜGER, 2018. – Michael Krüger, *Visual Sources in the History of Sports: Potential, Problems, and Perspectives with Selected Examples of Sporting Art*, *Historical Social Research*, 164 (2018), 72-92.

L. THOMAS i E. A. DOBRENKO, 1997. - Lahusen Thomas i E. A. Dobrenko, *Socialist Realism Without Shores*, Durham N.C., 1997.

C. LEE, 2007. – Chonghoon Lee, *Visual Stalinism from the Perspective of Heroisation: Posters, Paintings and Illustrations in the 1930*, *Totalitarian Movements and Political Religions*, 8 (2007.), 503-521.

E. LUCIE – SMITH, 2003. – Edward Lucie-Smith, *Vizualne umjetnosti dvadesetog stoljeća*, Zagreb, 2003.

E. LUCIE – SMITH, 1998. – Edward Lucie-Smith, *Adam: the male figure in art*, New York, 1998.

A. MITROVIĆ, 1983. – Andrej Mitrović, *Angažovano i lepo : umetnost u razdoblju svetskih ratova (1914-1945)*, Beograd, 1983.

M. O'MAHONY, 2006. – Mike O'Mahony, *Sport in the USSR: Physical Culture-Visual Culture*, London, 2006.

L. ONEN, 2021. – Leyla Onen, Soviet Art Movements between 1917-1990, *Art and Design Review*, 9 (2021.), 131-147.

J. RIORDAN, 1977. – James Riordan, *Sport in Soviet society: development of sport and physical education in Russia and the USSR*, New York, 1977.

P. SIMPSON, 1994. – Pat Simpson, Parading Myths: Imaging New Soviet Woman on Fizkul'turnik's Day, July 1944., *The Russian Review*, 63 (2004.), 187–211.

N. SOBOL LEVENT, 2004. – Nina Sobol Levent, *Healthy Spirit in a Healthy Body: Representations of the Sports Body in Soviet Art of the 1920s and 1930s*, Frankfurt am Main, 2004.

R. STITES, 1991. – Richard Stites, *Revolutionary dreams: utopian vision and experimental life in the Russian revolution*, New York, 1991.

P. STROŽEK, 2015. – Przemysław Strożek, Footballers in Avant-garde Art and Socialist Realism before World War II., u: *Handbook of the History of Sports in East Europe*, Regensburg, 2015.

P. STROŽEK, 2018. – Przemysław Strożek, Worker Sport and Art for Proletarian Masses: Constructivist Avant-Gardes, Spartakiads, and Red Sport International, 1921–1928, *The International Journal of the History of Sport*, 35 (2018.), 1723-1747.

Internetski izvori:

- <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=56922> (pristupljeno 18.07.2022.)

- <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=32694> (pristupljeno 20.07.2022.)

- <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=57725> (pristupljeno 25.07.2022.)

- <https://www.britannica.com/art/Socialist-Realism> (pristupljeno 18.07.2022.)

- <https://www.britannica.com/event/Russian-Revolution> (pristupljeno 18.07.2022.)

- <https://www.britannica.com/biography/Pierre-baron-de-Coubertin> (pristupljeno 24.07.2022.)

- <https://www.britannica.com/topic/Bolshevik> (pristupljeno 25.07.2022.)

- Sarah Ingram, Socialist Realism Movement Overview and Analysis, TheArtStory.org, 2022. <https://www.theartstory.org/movement/socialist-realism/> (pristupljeno 18.07.2022.)

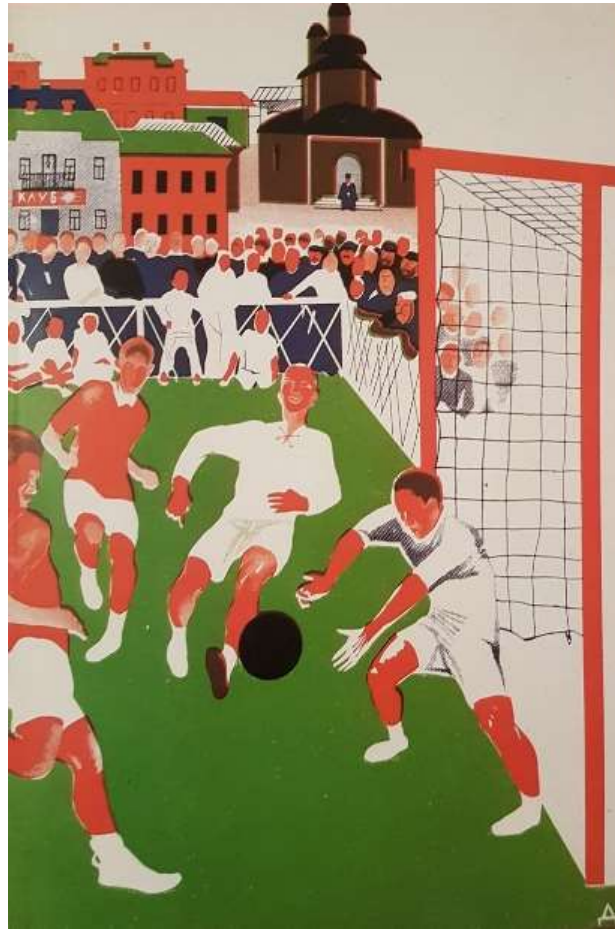
Representation of sports in Socialist Realism of the Soviet Union

Abstract

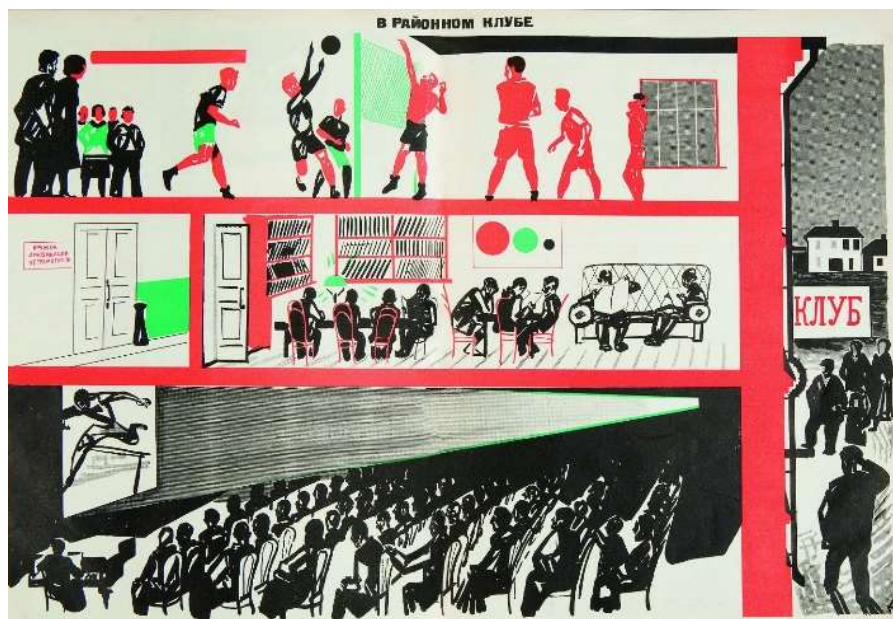
The artistic production of Socialist Realism with iconographic models of sports representation in the media of graphics, painting, sculpture and photography is a key element for a better understanding of the development of sports in the context of cultural history as well as the development of that specific genre in the history of engaged art. This master's thesis focuses on the development of the sports genre in the 1920s, when it became a separate genre in official Stalinist art, and on its peak in the 1930s. Soviet artists were very interested in sports and athletes whose bodies became one of their favorite subjects. The main part of the thesis analyzes the works of Alexander Deineka, but also of other artists: Sergei Luchishkin, Matvej Manizer, Alexander Rodchenko, Viktor Ivanovich Govorkov, Alexander Samokhvalov, and Yuri Ivanovich Pimenov, with an emphasis on the representation of the athlete's body in the context of the Bolshevik and Stalinist traditions. The thesis studies four groups of sports genre images: representations of athletes in the context of the "New Soviet Man" and the cult of the machine, representation of the female body, athletic nudes, and sports parades.

Key words: Socialist Realism, Soviet Union, sport, New Soviet Man, Aleksandr Deineka

14. Prilozi



Prilog 1. Aleksandr Deineka, *Nogomet*, 1926., litografija iz časopisa *Bezbozhnik u Stanka*



Prilog 2. Aleksandr Deineka, *U klubu*, 1927., litografija iz časopisa *Bezbozhnik u Stanka*



Prilog 3. Aleksandr Deineka, *Stadion*, 1927., litografija iz časopisa *Bezbozhnik u Stanka*



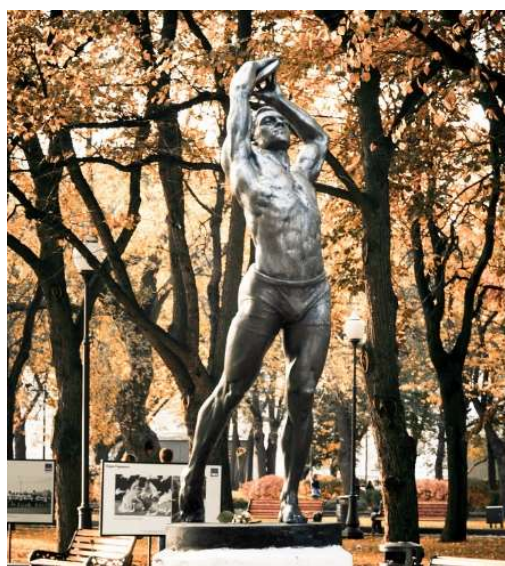
Prilog 4. Sergei Luchishkin, *Skijaši*, 1927., ulje na platnu, The State Tretyakov Gallery, Moskva



Prilog 5. Aleksandr Deineka, *Nad beskrajnim prostranstvima*, 1944., ulje na platnu, 208cm x 302cm, The State Russian Museum, Sankt Peterburg



Prilog 6. Sergei Luchishkin, *Dan Ustava*, 1932., ulje na platnu, 130cm x 458cm, The State Tretyakov Gallery, Moskva



Prilog 7. Matvej Manizer, *Discobolus*, 1927., bronca, 215cm, Centralni park Gorki, Moskva



Prilog 8. Aleksandr Deineka, *Tekstilne radnice*, 1927., ulje na platnu, 171cm x 195cm, The State Russian Museum, Sankt Peterburg



Prilog 9. Aleksandr Deineka, *Strop u moskovskom Središnjem kazalištu Crvene armije*, 1937., Moskva



Prilog 10. Aleksandr Rodchenko, *Skok u vodu*, 1934., postupak sa želatinskim srebrom, 29,9cm x 23,6cm, MoMA, New York



Prilog 11. Aleksandr Rodchenko, *Skakač Astafiev*, 1934-35., postupak sa želatinskim srebrom, 29,9cm x 23,6cm, MoMA, New York



Prilog 12. Aleksandr Deineka, *Nogometaš*, 1931., ulje na platnu, 116.5cm x 91.5cm, Deineka's Art Gallery, Kursk



Prilog 13. Aleksandr Deineka, *Golman*, 1934., ulje na platnu, 119cm x 352cm, The State Tretyakov Gallery, Moskva



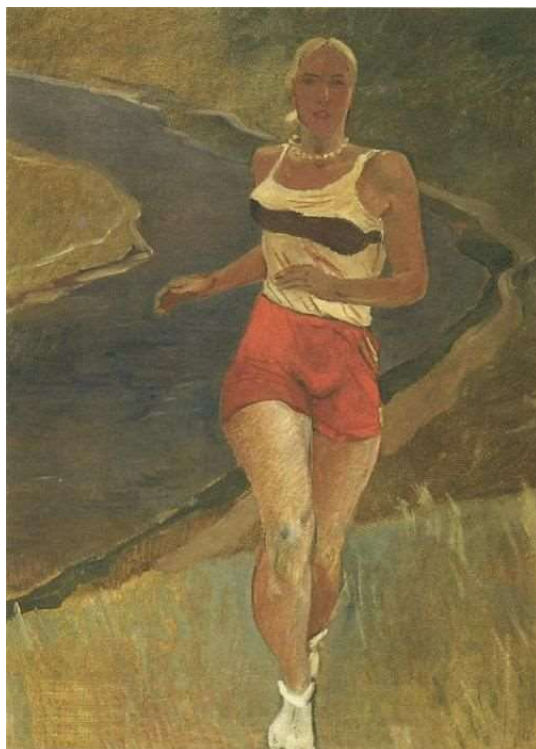
Prilog 14. Aleksandr Deineka, *Skakač s motkom, Skijaš skakač i Par skakača u vodu*, 1938., mozaik, Metro stanica Mayakovskaya, Moskva



Prilog 15. Aleksandr Deineka, *Gradnja novih tvorničkih hala*, 1926., ulje na platnu, 209cm x 200cm, The State Tretyakov Gallery, Moskva



Prilog 16. Aleksandr Deineka, *Fizkul'turnitsa*, 1933., litografija, 100cm x 74cm, Russian State Library, Moskva



Prilog 17. Aleksandr Deineka, *Trkačica*, 1936., ulje na platnu, 90cm x 65cm, Museum of Russian Art, Kijev



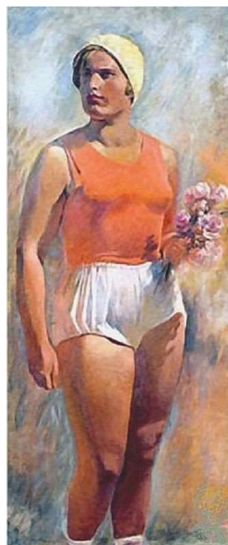
Prilog 18. Viktor Ivanovich Govorkov, *Svi svjetski rekordi moraju biti naši*, 1935., litografija, Russian State Library, Moskva



Prilog 19. Alexander Samokhvalov, *Spartakovka*, 1928., ulje na platnu, 123.5cm x 145cm,
The State Russian Museum, Sankt Peterburg



Prilog 20. Alexander Samokhvalov, *Bacačica kugle*, 1933., ulje na platnu, 143.5cm x 68.5cm,
The State Russian Museum, Sankt Peterburg



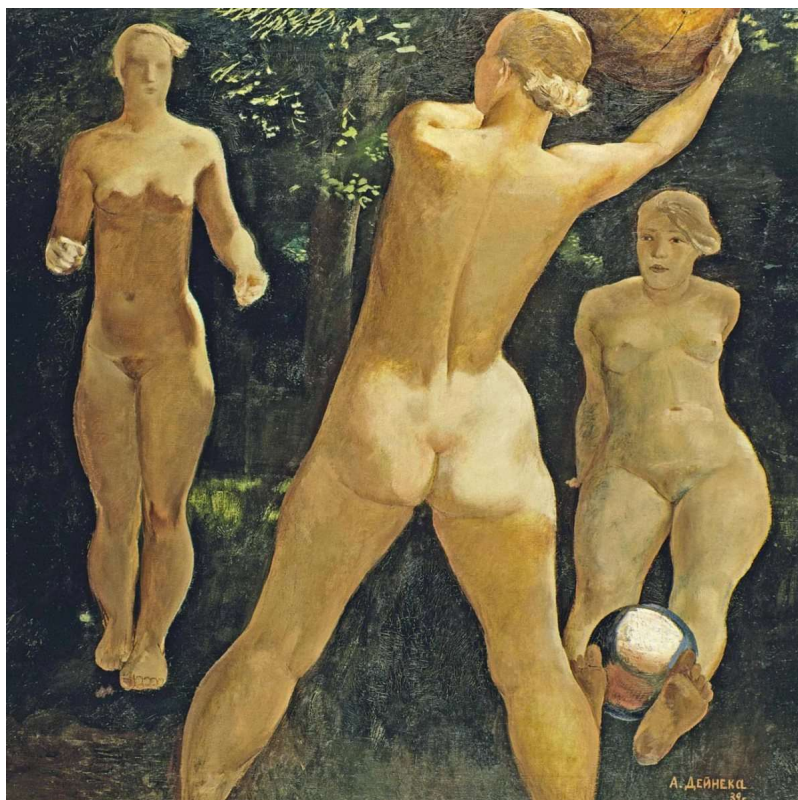
Prilog 21. Alexander Samokhvalov, *Sportska djevojka*, 1935., ulje na platnu, 102cm x 168cm,
The State Russian Museum, Sankt Peterburg



Prilog 22. Alexander Samokhvalov, *Djevojka u nogometnom dresu*, 1937., ulje na platnu, 102cm x 64cm, The State Russian Museum, Sankt Peterburg



Prilog 23. Alexander Samokhvalov, *Nakon natjecanja*, 1934-1935., ulje na platnu, 143cm x 64cm, The State Russian Museum, Sankt Peterburg



Prilog 24. Aleksandr Deineka, *Igra s loptom*, 1932., ulje na platnu, ulje na platnu, 123cm x 123cm, The State Tretyakov Gallery, Moskva



Prilog 25. Aleksandr Deineka, *Jutarnje vježbe*, 1931., ulje na platnu, 91cm x 118cm, The State Tretyakov Gallery, Moskva



Prilog 26. Aleksandr Deineka, *Pauza za ručak u Donbasu*, 1935., ulje na platnu, 149.5cm x 248.5cm, State Latvian Museum, Riga



Prilog 27. Aleksandr Rodchenko, *GTO značka*, 1936., fotografija, UPRAVIS, Moskva



Prilog 28. Aleksandr Rodchenko, *Ženska piramida*, 1936., fotografija, The Rodchenko and Stepanova Archive, Moskva



Prilog 29. Yuri Ivanovich Pimenov, *Sportska parada*, 1939, ulje na platnu. 905cm x 1100cm, The State Russian Museum, Sankt Peterburg