

דנה אריאלי-הורוביץ, אמנות ורודנות – אוונגרד ואמנות מגויסת במשטרים
טוטליטריים, אוניברסיטת תל-אביב, 2008, 304 עמ'

איגור ארונוב

א

ספרה של דנה אריאלי-הורוביץ עוסק בקשרי הגומלין בין השלטון הטוטליטרי לבין האמנות באיטליה הפשיסטית, רוסיה הסובייטית בעידן לנין וסטלין, ובגרמניה הנאצית. המדינות הללו עברו דרך היסטורית דומה במאה התשע עשרה ובראשית המאה העשרים: מאימפריה מונרכיסטית וריבוי מפלגות פוליטיות וליברליות יחסית עד לאימפריה חדשה, ודיקטטורה שהונהגה על ידי מפלגה אחת שבראשה מנהיג יחיד. לקראת מלחמת העולם הראשונה נוצר במדינות הנזכרות שילוב בין ייצוג המדינה ככוח מרכזי הלוחם למען האינטרסים הלאומיים והגאופוליטיים בזירה הבין לאומית לבין אי-יציבות פנימית חברתית-פוליטית וכלכלית; אי-יציבות זו נוצרה מן המתח בין הכוחות הליברליים לבין קיפאון שנבע מהשלטון המסורתי השמרני, שעכב התפתחות חברתית דמוקרטית והתקדמות טכנולוגית מודרנית. ובתנאים הללו התפתחו תנועות אמנותיות אוונגרדיות רדיקליות. כשלונן של המדינות במלחמה הביא אותן להתמוטטות כוללת, אשר סללה דרך למהפכות חברתיות ולהקמת הדיקטטורה – זו הוצגה לנתינים כמבטיחה סדר, יציבות, אחדות, פריחה וצדק. ההשקפות הטוטליטריות התבטאו באמנות חדשה ומפוקחת על ידי השלטון, שחתר לדיקטטורה. תהליכים היסטוריים דומים יצרו דמיון סגנוני כללי בין 'האמנות הפשיסטית' באיטליה, 'הראליזם הסוציאליסטי' הסובייטי ו'האמנות הפולקית' בגרמניה הנאצית. הדגשת הדמיון נעשתה למוקד במחקר, למרות שהאנלוגיות התרבותיות טיפולוגיות בלבד. לטענת אריאלי-הורוביץ זהו דמיון שטחי בלבד, שכן ישנם הבדלים משמעותיים בין הביטויים השונים של התרבות הטוטליטרית, הנובעים מגורמים היסטוריים ופסיכולוגיים שהולידו גוון אמנותי מיוחד בכל אחת מן הדיקטטורות שהמחקר בוחן. ספרה של דנה אריאלי-הורוביץ מציג מחקר השוואתי שיטתי ואובייקטיבי של הנושא, תוך כדי שאיפה לא רק לבחון את המאפיינים המאחדים את הסגנונות הטוטליטריים,

* אני מכיר את דנה אריאלי-הורוביץ מזה מספר שנים בשל עבודתנו המשותפת ב'בצלאל' – היא חוקרת את היחסים בין האמנות האונגרדית לבין השלטון ואילו אני מתמקד באונגרד כתופעה אמנותית-אסתטית.

אלא גם להבליט תכונות אינדיבידואליות של כל דגם אמנותי הנוצר בהתאם לטיפוס מסוים של דיקטטורה.

אריאלי-הורוביץ מגדירה מושגי יסוד מתודולוגיים שעוזרים לה לאפיין את דגמי האמנות הטוטליטרית השונים, וגם לפרש את מהותם. המונח והמושג 'האיידאל הטוטליטרי' מתייחס לאסתטיקה החדשה החותרת לשקף את האיידאולוגיה הטוטליטרית (עמ' 13), והחוקרת מקשרת להם מכלול סוגיות, מעצם מהותו ועד הדרכים לגיבושו וליישומו. אריאלי-הורוביץ מבחינה בין 'מדיניות תרבותית' ל'פוליטיקת תרבות', כדי להפריד בין המצב שבו המשטר הטוטליטרי משתמש באמנות ככלי בתהליך תרגומה של האיידאולוגיה למעשה ('מדיניות תרבותית') לבין מצב שבו התרבות מהווה איידאל שהפוליטיקה הטוטליטרית משתקפת באמצעותו, ובהגיע תורה אף מניעה את האיידאולוגיה של הדיקטטורה ('פוליטיקת תרבות'; עמ' 28). ההבחנה בין שני המונחים מבקשת להצביע גם על הקושי בהשגת ההאחדה הסגנונית, ובישומה של האחדות התרבותית המוחלטת, שנתפסה כמרכיב הכרחי בתפישה הטוטליטרית. כלומר, כאשר דיקטטורה מתקשה להגיע להסכמה מוחלטת ביחס ל'איידאל הטוטליטרי' ולממש בקרה על תרבות, יכולים להיווצר תנאים ל'פלורליזם מוגבל', המאפשר התפתחויות אמנותיות חופשיות יחסית תחת משטר טוטליטרי (עמ' 17). החוקרת מבחינה בין 'אמנות מגויסת', שנוצרת בכפייה רשמית על ידי משטר השואף להקים 'אמנות מדינה', לבין 'אמנות מתגייסת', שנוצרת על בסיס המחויבות הוולונטרית של האמנים לאידאולוגיה הרשמית (עמ' 53).

ב

במקרה של איטליה, אריאלי-הורוביץ מבליטה את החשיבות של הפוטוריזם, הסגנון האמנותי האוונגרדי שהתפתח בין שנת 1909 לשנת 1914 לזרם מרכזי, והשפיע על המודרניזם האמנותי גם מחוץ לגבולות איטליה. אף על פי שההבעה המופשטת של דינמיות אוניברסלית ביצירות הפוטוריסטיות, ומניפסטים אסתטיים של אמני התנועה באותה תקופה, אינם חושפים פן פוליטי, החוקרת מתארת את הפוטוריזם כמבשר הפשיזם (עמ' 67-85). היא מבססת את עמדתה על היחסים האישיים בין מוסוליני ומרינטי (Marinetti), מנהיג הפוטוריסטים, ועל הוכחות לפעילות הפוליטית הפטריוטית של מרינטי ובוצ'וני (Boccioni), האמן הפוטוריסטי. החוקרת מזהה מרכיב פוליטי ימני סמוי במניפסטים הפוטוריסטיים, שקראו להרוס את התרבות הישנה והכריזו על בוא העידן החדש, עידן של מכונות וערים תעשייתיות גדולות, אשר יביא לעולם את היופי של כוח ואנרגיה, ואת יופיין של דינמיות ומלחמה. מטרת המניפסטים הייתה אסתטית, אך אין ספק שהאסתטיקה הפוטוריסטית האלימה יצרה אפקט חברתי-פוליטי.

הפוטוריוזם האיטלקי בשנים הנזכרות הוא דוגמה ליכולת של אוונגרד אמנותי, אשר מתפתח על רקע של חירות אמנותית מוחלטת, להפוך במצב היסטורי ופוליטי מסוים, למניע של דעות פוליטיות ימניות.

לאחר תפיסת השלטון באיטליה על ידי הפשיסטים, בשנת 1922, התחרה הפוטוריוזם בזרמים אמנותיים אחרים על התואר 'אמנות מדינה' (Arte di Stato) רשמית, שיועדה להציג את האידאולוגיה הפשיסטית. 'הפוטוריוזם השני' (1922–1932) המשיך מהבחינה הסגנונית והאידאולוגית את 'הפוטוריוזם הראשון' וחזק את היבטו הפוליטי (עמ' 69), והרציפות בהתפתחות הפוטוריוזם, המודגשת על ידי אריאלי-הורוביץ, מסבירה באופן ברור את שורשיה של פעילות הפוטוריוזם הפרו-פשיסטית אחרי 1922. הפוטוריוזם האיטלקי באותה תקופה ייצג 'אמנות מתגייסת'.

מהצד השני אריאלי-הורוביץ עומדת על השניות של הפוטוריוזם, ששילב מרכיב פוליטי-פשיסטי וערכים של חופש אמנותי שמשכו אליו גם את תומכיו הלא-פשיסטים – שניות זו עוררה כלפיו יחס מורכב גם מצד מוסוליני והמשטר הפשיסטי. החוקרת מדגישה את חשיבות היחס האישי של המנהיג לאמנות בקביעת מדיניות המשטר הטוטליטרי בתחומי התרבות, ומנתחת את הנושא באופן משכנע. לטענתה, מוסוליני לא היה מעוניין בערכים אסתטיים של אמנות, אך ראה בה כלי שיסייע לו להשיג יעדים פוליטיים בהרחבת הלגיטימציה והפופולריות של הפשיזם. הפוטוריוזם סייע למהפכה הפשיסטית וגם ענה על מטרת מוסוליני ומפלגתו לפתח את איטליה הפשיסטית למדינה שלטת בעזרת הטכנולוגיה המודרנית, אבל כאשר השלטון החדש פעל למען אחידות ויציבות פוליטית-חברתית, הרדיקליזם הפוטוריסטי לא איפשר למרינטי להבטיח לתנועתו מעמד רשמי (עמ' 95–97). המשטר דחק את הפוטוריוזם לשוליים של עולם האמנות – אם כי לא רדף אותו, מפני שהעדיף למצוא תמיכה רחבה בחוגים תרבותיים יותר מאשר להפוך אותם לאויבי השלטון.

נסיון המשטר לגייס את תומכיו בעזרת האמנות ('מדיניות תרבותית') והתעניינות הדיקטטורה בהאחדה התרבותית, מצד אחד, ומצד שני ההתערבות המוגבלת של השלטון באמנות, יצרו מצב המתואר על ידי אריאלי-הורוביץ כ'פלורליזם מוגבל', שלאמנים ולא-ינטלקטואלים היה בו חופש יחסי בגיבושו ובישומו של 'האידיאל הטוטליטרי' האסתטי. כתוצאה מכך האידיאל לא נוסח באופן חד-משמעי ולא התבטא באחידות סגנונית. החוקרת עוקבת אחרי מחלוקות תאורטיות בנוגע לדמותה של האמנות הפשיסטית בכתב העת 'ביקורת פשיסטית' (Critica Fascista) בשנים 1926–1927, ואחרי הזרמים האמנותיים שהתחרו על התואר 'אמנות המדינה' (עמ' 102 ואילך). בין הזרמים שהתחרו, תנועת 'המאה החדשה' (Novecento), המודגשת בצדק על ידי אריאלי-הורוביץ כזרם המרכזי בייצוג של נטיות קלסיציסטיות באמנות פשיסטית, שאפה לפתח סוג של 'קלסיציזם מודרני' כחלק מן המגמה ל'חזרה לסדר'.

אחרי שנת 1937 גברה ההשפעה הנאצית על המדיניות התרבותית באיטליה, והאמנות האיטלקית התחילה לפתח 'ראליזם פשיסטי' באותו זמן עם פיתוחו של ראליזם 'פולקי' בגרמניה הנאצית. אך הדיקטטורה באיטליה לא הקימה ביורוקרטיה חזקה כדי לשלוט בחיי התרבות, ו'הראליזם הפשיסטי' לא התפתח לסגנון ייצוגי רשמי (עמ' 124 ואילך).

ג

השוואה בין האמנות הפשיסטית באיטליה לבין האמנות הסובייטית ברוסיה מוכיחה את עמדת החוקרת, המבליטה את ריבוי של 'המפריד על המשותף' בין השתיים (עמ' 15). בדומה לאיטליה, ברוסיה שלפני מלחמת העולם הראשונה התגבשו מגמות אמנותיות רבות ושונות, מראליזם עד לאוונגרד הרדיקלי, שהתפתח במידה רבה בהשפעת הקוביזם הצרפתי והפוטוריזם האיטלקי. אבל בזמן שהפוטוריזם האיטלקי בישר פשיזם, האוונגרד הרוסי גילה מעורבות חברתית ללא גוון פוליטי מוגדר, והתגייס למען המהפכה הסוציאליסטית רק אחרי שלנין תפס את השלטון בשנת 1917 והקים 'דיקטטורה של הפרולטריון'.

התגייסותם של אמני הקונסטרוקטיביזם והסופרמטיזם, הזרמים האוונגרדיים המובילים שביססו את האסתטיקה הפורמליסטית של צורות מופשטות, מוסברת על ידי החוקרת כביטוי לכמיהתם של האמנים לאוטופיה הסוציאליסטית ולאמונתם שהמהפכה תאפשר להם להעמיק את 'היצירה התרבותית-האוונגרדית' ו'לתרום להקמת החברה הצודקת' (עמ' 135, 142-143). ברוסיה 'אוונגרד אמנותי פעל במקביל לאוונגרד פוליטי' (עמ' 22) – אמן האוונגרד הזדהה עם השמאל הפוליטי ולכן ראה עצמו 'כחיל חלוץ במהפכה' (עמ' 149).

בשנים הראשונות של מאבק המהפכה על קיומה והתבססותה (1917-1920) ראה השלטון הסובייטי באמנות האוונגרדית תחליף לאמנות של הבורגנות והאריסטוקרטיה של רוסיה הישנה, ומצא באמני האוונגרד תומכים פוליטיים שפעלו למען הרחבת הלגיטימציה של המשטר ולמען הנחלת האידאולוגיה הקומוניסטית. וכך, במצב של פלורליזם תרבותי מוגבל התפתחו זרמים מסורתיים ואוונגרדיים שתמכו בקומוניזם (עמ' 144 ואילך). ואם בפלורליזם המוגבל הפשיסטי באיטליה התגבשה נטיית השלטון להחליש את הפוטוריזם מול המגמות האמנותיות המסורתיות, בפלורליזם המוגבל הסובייטי השיג האוונגרד האמנותי בשלוש השנים הראשונות של המהפכה את שליטתו ב'תרבות הפרולטרית', שהיה הארגון האמנותי המרכזי שהתבסס על העיקרון של עצמאות האמנות מבקרה פוליטית (עמ' 145-148).

בשונה מהמדיניות התרבותית הפשיסטית, ששמרה על פלורליזם מוגבל במשך כל תקופת שלטון הפשיזם, התחיל לנין בשנת 1920, אחרי התבססות השלטון, במדיניות

תרבותית שסימנה את המעבר לטוטליטריות בתחומי התרבות. לנין תקף את האוונגרד האמנותי כמי שמייצג 'פורמליזם', 'פילוסופיה אידאליסטית' וטעם בורגני 'סוטה', וקרא לנוער הקומוניסטי להתחיל לבנות את החברה החדשה על פי התודעה הקומוניסטית והתרבות הקומוניסטית (עמ' 155 ואילך). משנת 1920 החל המשטר הסובייטי לרדוף את אמני האוונגרד. אריאלי-הורוביץ מסבירה שלנין התנגד לאמנות האוונגרד הלא-מובנת להמונים העובדים, והעריך את הראליזם הביקורתי של 'הנודדים' (peredvizhniki), התנועה האמנותית הדמוקרטית ברוסיה במחצית השנייה של המאה התשע עשרה. לפי לנין תרבות משקפת תנועות חברתיות ומאבק מעמדי, ועל האמנות לשרת מפלגה פוליטית מהפכנית המובילה את המאבק למען רוב העם (עמ' 152-162).

אריאלי-הורוביץ דנה במפורט בתהליך גיבושה ויישומה של אסתטיקת הראליזם הסוציאליסטי והאידיאל הטוטליטרי הסובייטי בעשור הראשון של תקופת סטלין (1924-1934; עמ' 171-189). האסתטיקה הייתה צמודה להנחיות אידאולוגיות של סטלין ושל שיכתב עילית פוליטית, שהמשיכה בכיוון של לנין לבניית תרבות סוציאליסטית וראתה באמנות 'נשק אפקטיבי בקידום מטרות הקומוניזם' (עמ' 173), אך באופן המעשי הראליזם הסוציאליסטי גובש על ידי האינטלקטואלים הפרו-סובייטיים. הנקודה החשובה המובלטת על ידי החוקרת, היא הלגיטימציה ההיסטורית של הראליזם הסוציאליסטי. במאה התשע עשרה האמינו 'הנודדים' במחויבות חברתית של אמנות אידאולוגית, שלא רק מתעדת מציאות אלא גם מצביעה על בעיות חברתיות וכך פועלת למען שיפור חיי העם; בתקופה החדשה הראליזם הסוציאליסטי היה מחויב להציג את ההתפתחויות המהפכניות בבניית החברה הקומוניסטית. לפני התגבשות העקרונות התאורטיים של האסתטיקה הסובייטית בשנת 1934, המגמה הראליסטית החדשה התחילה להתפתח, כפי שהחוקרת מציינת, ב'ראליזם הרואי' של אמני 'ארגון האמנים ברוסיה המהפכנית' (1928-1932), שבנו את יצירותיהם על סגנון 'הנודדים' (עמ' 172). אריאלי-הורוביץ מבליטה מספר תכונות של האידיאל הטוטליטרי כפי שהוא התבטא בראליזם הסוציאליסטי, כגון פולחן המנהיג, 'האופטימיזם המחויב', דמות הגיבור הסובייטי החדש (הפועל והפועלת כ'חיילי המהפכה') והערצת גוף אידאלי ספורטיבי (עמ' 184 ואילך). ניתן לשים לב גם למאפיין כללי של גישת הראליזם הסוציאליסטי לדמות האנושית, שנתפסה בהיבטיה הטיפוסיים. הגישה נבעה מאידאולוגיה קומוניסטית שהבליטה את שליטתו של הקולקטיב על האינדיבידואל. למעשה, הראליזם הסוציאליסטי של שנות השלושים, לפי עמדתה של החוקרת, הציג מציאות אידאלית, מכיוון שהמשטר הסטליניסטי הפעיל מערכת של בקרה ביורוקרטית על אנשי התרבות ופתח במסע טרור נגד 'אלמנטים אנטי-סובייטיים'. אך אף על פי שבעזרת האמצעים הרדיקליים השלטון השיג רמה גבוהה של הרמטיות סגנונית, השפה האמנותית האוונגרדית השפיעה על אמנים ריאליסטיים סובייטיים (עמ' 175, 183).

לפי אריאלי-הורוביץ אחד ההיבטים החשובים של השוני בין 'אמנות פולקית' נאצית לבין 'אמנות פשיסטית' ו'ראליזם סוציאליסטי' מתבטא בגיבושו של האידאל הטוטליטרי הנאצי על ידי היטלר ואינטלקטואלים נאציים בתקופת רפובליקת וויימר (1918–1933), לפני עליית המפלגה הנאצית לשלטון. האידאל התפתח על רקע של מלחמת תרבות בין ימין שמרני, שהתבסס על ניטשה, שפנגלר (Spengler) ווגנר, לבין שמאל קומוניסטי ('אובייקטיביות חדשה' [Die Neue Sachlichkeit] באמנות) וזרמים אמנותיים אוונגרדיים לא-פוליטיים או אנרכיסטיים (אקספרסיוניזם, דאדאיזם; עמ' 199 ואילך). האסתטיקה הנאצית, אשר הגיבה לסתירה בין העליונות התרבותית של גרמניה לבין נחיתותה המדינית, שהתבטאה באיחודה המאוחר ובכשלונה במלחמת העולם הראשונה, פיתחה מכלול של רעיונות, ערכים וקני מידה: תרבות לאומית אותנטית ופטריוטית, טוהר הגזע, שילוב בין מודרניזציה טכנולוגית לבין מסורת תרבותית, ערכי משפחה, 'ערכים כפריים', מיתולוגיה של גבורה, מונומנטליות, פולחן המנהיג, שליחות תרבותית היסטורית מיוחדת של גרמניה, ועליונות הציביליזציה הנורדית על שאר אנושות (עמ' 200 והלאה).

בניגוד למוסוליני, ששמר על פלורליזם מוגבל באיטליה הפשיסטית, וללנין שניצל פלורליזם כזה בשלב התבססות המשטר הקומוניסטי, היטלר שלל באופן חד-משמעי את האוונגרד האמנותי כ'ניוון' תרבותי וקידם את האמנות הפולקית הטהורה כהבעה של בריאותו הרוחנית של הלאום. האסתטיקה הנאצית מיזגה היבטים אמנותיים ופוליטיים כמרכיבים בלתי נפרדים והיתה לחלק חשוב במערכת האידאולוגית-הפוליטית של הנאציזם. היטלר, שהגדיר את עצמו כאמן-פוליטיקאי, ראה באסתטיקה 'אידיאה טוטלית המקיפה את כל תחומי החיים ונסמכת על השקפת עולם' (עמ' 220). כדי להבדיל בין המדיניות התרבותית באיטליה ורוסיה לבין המדיניות התרבותית בגרמניה אריאלי-הורוביץ משתמשת במונח 'פוליטיקת תרבות' בתיאור המקרה הגרמני, שהתאפיין ב'שטוש בין האמנותי לפוליטי' בייצוג החזותי של האידאולוגיה הנאצית. אמנם, השלטון הנאצי, בדומה למשטר הסובייטי של סטלין, השיג האחדה סגנונית גבוהה על בסיס תפיסה פיגורטיבית ראליסטית, אך גם 'הראליזם הנאצי' כלל מרכיבים שונים, שהיו נושא לדיונים בנוגע להתגלמות חזותית של האידאל הטוטליטרי הנאצי – והחוקרת מצביעה על מספר מקורות שהשפיעו על ה'ראליזם הנאצי', כגון האמנות הקלאסית של יוון העתיקה, הרומנטיקה הגרמנית, האמנות הגרמנית הקלאסית והאמנות הנורדית (עמ' 251 ואילך).

דנה אריאלי-הורוביץ מסיקה שהדמיון בין טיפוסי האמנות הטוטליטרית בשלוש הדיקטטורות, ובכללם הנטייה לאמנות פיגורטיבית 'ראליסטית', התנגדות לאמנות

האוונגרד הסובייקטיבית, שהוגדרה כ'מנוונת את הקולקטיב', והיחס אל האמנות כאל אידאולוגיה חזותית, אינם יכולים להעלים את ההבדלים המהותיים בין 'קלסיציזם מודרני' (או 'מודרניזם ריאקציוני') באמנות הפשיסטית באיטליה לבין החתירה לשקף את המאבק המעמדי באמנות סובייטית, ובין הרעיון של טוהר הגזע ב'אמנות הפולקית' הנאצית. ההבדלים האלה נבעו מהבדלים אידאולוגיים ונסיבות מיוחדות בדרך גיבושו ויישומו של האידאל הטוטליטרי בכל אחת מן המדינות הנחקרות (עמ' 265–266).

מחקרה של דנה אריאלי-הורוביץ מתמקד בסוגיות הגדרתם של טיפוסים של אמנות טוטליטרית שהתפתחו בין שתי מלחמות העולם באיטליה, רוסיה וגרמניה. בחירתן של נקודות ההתמקדות נעשתה על ידי החוקרת במטרה לגבש קונספציה בסיסית שמאפשרת לבצע השוואה שיטתית בין אמנות פשיסטית, אמנות סובייטית ואמנות נאצית. המחקר מצליח לשלב בין מתודולוגיות של מדע המדינה, היסטוריה של הרעיונות ותולדות האמנות למארג בין תחומי; כמו כן הוא פותח פרספקטיבות חדשות להתמודדות עם סוגיות מורכבות הקשורות לשורשים ההיסטוריים, הפוליטיים והתרבותיים של התהליכים שהובילו את איטליה, רוסיה וגרמניה ליצור סוג מיוחד של אמנות מגויסת המתואמת עם סוג מיוחד של דיקטטורה.