

Märta-Lisa Magnusson

Den kreative intelligentsia og reformprocessen

Den kreative intelligentsia (kunstnerne) hører ikke til de centrale politisk-økonomiske grupper i sovjetsamfundet. Alligevel har Gorbatjov lagt megen vægt på at aktivere denne gruppe i kampen for reformprogrammet. Det skyldes den status, kunstnerne har i befolkningen som moralske ledere. Gorbatjov har brug for dem i sine bestræbelser på at mobilisere befolkningen for perestrojkaen. En alliance mellem partiet og kritiske kunstnere bidrager også til at genoprette partiets prestige og legitimitet. Endelig har partiet brug for en effektivisering af informationssystemet, hvor den kreative intelligentsia spiller en væsentlig rolle som troværdige informationsproducenter.

Medens »perestrojkaen« tilsyneladende har vanskeligt ved at slå igennem på de økonomiske, sociale og politiske områder, ser situationen anderledes ud, når det gælder kulturlivet. Tidligere forbudte litterære værker, skuespil, film, malerier og sange er blevet tilladte. Kunstnere, der har været i unåde, er blevet rehabiliteret. Anderledes tænkende er blevet løsladt fra lejre og forvisning. Der er sket en markant lempelse af censuren. Fortidens styring af kulturlivet kritiseres i skarpe vendinger i medierne, og ledende kulturpersonligheder har erklæret, at den officielle kunstdoktrin, den socialistiske realisme, forlængst er blevet en anakronisme. Selvfinansierings- og selvbestemmelsesprincippet er slået godt igennem især inden for teater- og filmverden. Mere eller mindre underjordiske ungdomsgrupper, kulturorganisationer og nationale bevægelser har fået lov at eksistere og har skabt en ny kulturpolitisk betegnelse: »neformalsjiki« (uformelle grupper). Endelig er der også sket en række udskiftninger på centrale poster i kulturlivets organisationer og i de øverste parti- og statsorganer, der administrerer og kontrollerer kulturen.

Men den kreative intelligentsia har ingen økonomisk strategisk placering i sovjetsamfundet. En krise inden for kulturlivet ville næppe få den politiske ledelse til at tænke i reformbaner. Kunst og kultur hører til »overbygningen«, og det er den truende krise i »basis«, i det økonomiske og sociale liv, der har fremtvunget reformerne. Ikke desto mindre har Gorbatjov vist en påfaldende stor interesse for den kreative intelligentsia og ved flere lejligheder henvendt sig direkte til ledende repræsentanter herfra. Vi skal helt tilbage til Khrustjov-tiden for at finde en tilsvarende opmærksomhed fra den politiske ledelses side over for kunstnerne. Hvorfor er Gorbatjov så ivrig efter at være på talefod med den kreative intelligentsia? Og hvorfor er netop denne gruppe blevet en af hans sikreste støtter? Det er nogle af de spørgsmål, der vil blive behandlet i denne artikel. Det overordnede formål er at forklare udviklingen i det sovjetiske kulturliv under Gorbatjov og belyse den kreative intelligentsias rolle i reformprocessen.

Märta-Lisa Magnusson

Den kreative intelligentsia og reformprocessen

Den kreative intelligentsia (kunstnerne) hører ikke til de centrale politisk-økonomiske grupper i sovjetsamfundet. Alligevel har Gorbatjov lagt megen vægt på at aktivere denne gruppe i kampen for reformprogrammet. Det skyldes den status, kunstnerne har i befolkningen som moralske ledere. Gorbatjov har brug for dem i sine bestræbelser på at mobilisere befolkningen for perestrojkaen. En alliance mellem partiet og kritiske kunstnere bidrager også til at genoprette partiets prestige og legitimitet. Endelig har partiet brug for en effektivisering af informationssystemet, hvor den kreative intelligentsia spiller en væsentlig rolle som troværdige informationsproducenter.

Medens »perestrojkaen« tilsyneladende har vanskeligt ved at slå igennem på de økonomiske, sociale og politiske områder, ser situationen anderledes ud, når det gælder kulturlivet. Tidligere forbudte litterære værker, skuespil, film, malerier og sange er blevet tilladte. Kunstnere, der har været i unåde, er blevet rehabiliteret. Anderledes tænkende er blevet løsladt fra lejre og forvisning. Der er sket en markant lempelse af censuren. Fortidens styring af kulturlivet kritiseres i skarpe vendinger i medierne, og ledende kulturpersonligheder har erklæret, at den officielle kunstdoktrin, den socialistiske realisme, forlængst er blevet en anakronisme. Selvfinansierings- og selvbestemmelsesprincippet er slået godt igennem især inden for teater- og filmverden. Mere eller mindre underjordiske ungdomsgrupper, kulturorganisationer og nationale bevægelser har fået lov at eksistere og har skabt en ny kulturpolitisk betegnelse: »neformalsjiki« (uformelle grupper). Endelig er der også sket en række udskiftninger på centrale poster i kulturlivets organisationer og i de øverste parti- og statsorganer, der administrerer og kontrollerer kulturen.

Men den kreative intelligentsia har ingen økonomisk strategisk placering i sovjetsamfundet. En krise inden for kulturlivet ville næppe få den politiske ledelse til at tænke i reformbaner. Kunst og kultur hører til »overbygningen«, og det er den truende krise i »basis«, i det økonomiske og sociale liv, der har fremtvunget reformerne. Ikke desto mindre har Gorbatjov vist en påfaldende stor interesse for den kreative intelligentsia og ved flere lejligheder henvendt sig direkte til ledende repræsentanter herfra. Vi skal helt tilbage til Khrustjov-tiden for at finde en tilsvarende opmærksomhed fra den politiske ledelses side over for kunstnerne. Hvorfor er Gorbatjov så ivrig efter at være på talefod med den kreative intelligentsia? Og hvorfor er netop denne gruppe blevet en af hans sikreste støtter? Det er nogle af de spørgsmål, der vil blive behandlet i denne artikel. Det overordnede formål er at forklare udviklingen i det sovjetiske kulturliv under Gorbatjov og belyse den kreative intelligentsias rolle i reformprocessen.

Første afsnit belyser den kreative intelligentsias rolle i sovjetsamfundet generelt, med et kort historisk tilbageblik. Det belyser også, hvilke interesser og værdier denne gruppe har, og beskriver de mekanismer, der skaber dens politiske indflydelse. Andet afsnit behandler den kreative intelligentsias rolle i reformprocessen, hvilke faktorer, der har igangsat liberaliseringen, og om den har – eller vil få – effekter på andre områder end det kulturelle. Afsnittet behandler også modstanden imod »perestrojka« i kulturlivet. Til sidst diskuteres, om den kreative intelligentsias traditionelle rolle er ved at blive ændret, og om den udvikling, der er i gang i øjeblikket, er irreversibel eller reversibel.

I

»Fiktive« og »faktive« informationsproducenter.

Kunstnernes funktion i sovjetsamfundet

Når jeg taler om kulturlivet, er det i betydningen kunstsfæren (litteratur, teater, film, musik), og begrebet den »kreative intelligentsia« bruges synonymt med kunstnere. Numerisk er der tale om en meget lille gruppe. Holder vi os til de organiserede kunstnere, drejer det sig om ca. 60-70.000 personer. Forfatterne, der altid har været betragtet som den mest indflydelsesrige kunstnergruppe, er organiserede i Forfatterforbundet, der tæller ca. 10.000 medlemmer. (Komponistforbundet, et af de mindste, har 2.500 medlemmer). Karakteristisk for den kreative intelligentsia er, at dens virkeområde er offentlighedssfæren, og at den producerer og formidler »fiktiv« information. Hermed adskiller den sig fra andre informationsproducenter som for eksempel journalister, kritikere og videnskabsmænd, der producerer og formidler »faktiv« information (dermed ikke sagt sand information). Bagved for eksempel en videnskabelig afhandling eller en journalistisk reportage findes der altid et historisk eksisterende subjekt, som kan stilles til regnskab for sandhedsværdien (eller manglen på samme) i det, han eller hun har skrevet. Det samme gælder ikke for kunstneriske udsagn.

Den, der taler i et fiktivt værk, er ikke et historisk eksisterende subjekt. Selvom ophavsmanden til et fiktivt værk endda optræder i jeg-form, ville det være meningsløst at forsøge empirisk at efterprøve det, dette »jeg« siger. Jeg-et i et fiktivt værk forholder sig ikke til den faktiske virkelighed, men til et skabt, konstrueret, symbolsk billede af virkeligheden (som jeg-et selvfølgelig også er en del af). Medens faktive udsagn forholder sig direkte til den empiriske virkelighed, skal fiktive udsagn opfattes, som om det var virkeligheden, det drejede sig om.

Det, at kunstnerne udtrykker sig i billeder og symboler, og at de ikke udtaler sig som historisk eksisterende subjekter, giver dem en række muligheder, som faktive informationsproducenter ikke har. I et samfund med en politisk struktur som det sovjetiske, hvor den offentlige mening er underlagt kontrol, bliver kunsten en platform for holdninger og standpunkter, der ikke kan formuleres eksplicit andre steder. Kunstnerne (om end ikke alle) nyder derfor stor respekt hos store dele af befolkningen. De betragtes som »sandhedssigere« og moralske ledere. Op igennem sovjet-perioden har borgerne opfattet den fiktive sandhed som mere troværdig end den officielle, ideologisk tilrettelagte sandhed, der ofte har været mere fiktiv end den virkelig fiktive.

Litteraturens afdækning af sociale og socialiseringsmæssige problemer i forbindelse med industrialiserings- og urbaniseringsprocessen i 1960'erne og 1970'erne er et eksempel. Det billede af virkeligheden, som blev formidlet her, stod i skarp kontrast til den officielle sandhed, der fremhævede industrikulturens sejrige fremmarch i landregionerne. Et andet eksempel er litteraturens fremstilling i samme periode af det moderne storbymenneskes fremmedgørelse, som stod i skarp kontrast til den officielle »sandhed« om »det nye menneske« i det »harmoniske«, konfliktløse, udviklede socialistiske samfund.

Men, kunstnerne fungerer ikke bare som producenter af fiktiv information. I Sovjetunionen er netop denne gruppe også særdeles aktiv i offentlige debatter, især som kritikere, kommentatorer og publicister. I disse tilfælde optræder de som producenter og formidlere af faktisk information – ikke som kunstnere, eller i hvert tilfælde ikke i en kunstnerisk rolle. Selvom de udtaler sig om emner, som de ikke er fagspecialister i, tillægges deres meninger stor betydning. Kunstnerne har således en vigtig politisk funktion. De formulerer alternative standpunkter uden om de etablerede politiske kanaler, og de har betydning som opinionsdannere. Selvom de ikke er folkevalgte politikere, fungerer de på mange måder som samfundets uofficielle parlament.

Det er vanskeligt at finde eksempler på, at kunstnerforbundene som organisationer har markeret en selvstændig politisk holdning. Det er de enkelte kunstnere, der markerer sig. Når politbureauet møder talstrækt op, som det var tilfældet ved den seneste Al-sovjetiske forfatterkongres, er det ikke en markering af, at man tillægger Forfatterforbundet politisk betydning som organisation. Det er de enkelte forfatters synspunkter, politbureauemedlemmerne kommer for at høre. Kunstnerne har således spillet en rolle som skabere af og talerør for, hvad man kunne kalde »en anden offentlighed« i sovjetsamfundet. Med til billedet hører også den aktivitet, kunstnerne har udfoldet helt uden om de officielle strukturer. Det drejer sig om den såkaldte samizdat-virksomhed (spredning af værker via underjordiske kanaler). Selvom samizdat-systemet har fungeret begrænset (fortrinsvis blandt intellektuelle i de sovjetiske storbyer), har det haft en stor betydning for bevidsthedsdannelsen. De ucensurerede værker har endnu klarere end de officielt udgivne afsløret modsætninger og konflikter i samfundet. De har desuden videreført »fortrængte« kulturelle traditioner, opretholdt erindringen om »glemte« historiske personer og begivenheder og holdt liv i den nationale bevidsthed.

Mange kunstnere har en udbredt personlig kontakt med deres publikum. Disse kontakter er ikke bare af »faglig« karakter. Folk, der af en eller anden grund er kommet i klammeri med myndighederne, som har sociale, private eller endda økonomiske problemer, henvender sig ofte til kendte kunstnere for at få støtte og hjælp. »Hos os bliver kendte kunstnere betragtet som højeste klageinstans«, fortæller poeten Robert Rozjdestvenskij. »Hvis en forfatter tager sig af en klagesag imod en bureaukratisk pamper, får det som regel effekt. Pamperen ved, at forfatteren kan skrive, og hvem har lyst til at blive hængt ud i medierne?« (samtale med forfatteren, 12. december 1987). Forfatterne – og andre kunstnere – har således også en vigtig social funktion. Sovjetiske medier har i den senere tid jævnligt rapporteret om tilfælde, hvor kunstnere har grebet ind til fordel for enkeltpersoner,

der er blevet udsat for uretfærdig behandling af lokale eller centralt placerede pampere.

Den officielle kunstkonception og kunstnernes.

Historiske og ideologiske forudsætninger

Kunstnernes rolle i sovjetsamfundet skal ses på baggrund af en række ideologiske og historiske faktorer. I 1934 vedtog man på den første Al-sovjetiske forfatterkongres en doktrin for kunsten, der med mindre modifikationer har eksisteret frem til fornylig. Doktrinen, den såkaldte socialistiske realisme, krævede, at kunsten skulle være samfundsengageret, og at den skulle have en ideologisk »nyttig« funktion. Kunstnerne skulle, hed det, i deres værker give »en sand, historisk konkret gengivelse af virkeligheden i dens revolutionære udvikling« i kombination med »en idemæssig omformning og opdragelse af det arbejdende folk i socialismens ånd« (Mozejko, 1977: 62). Denne doktrin har ikke basis i marxismens klassikere. Marx og Engels havde i princippet ikke sagt andet, end at kunsten, som er et overbygningsfænomen, *kan* påvirke og indvirke forandrende på »basis«, virkeligheden. I sovjetmarxistisk fortolkning fik denne antagelse normativ karakter. Kunsten *skulle* have en forandrende funktion, den *skulle* være ideologisk opdragende og socialiserende. Marx og Engels har heller ikke sagt noget om, at socialistisk kunst skal se ud på en bestemt måde. De sovjetiske kunstteoretikere hævdede, at eftersom samfundet udvikler sig i en bestemt retning (frem imod kommunismen), og at dette var en »historisk lov«, så var det kunstnernes opgave at opdage og vise denne »objektive« lovmæssighed i virkeligheden i deres værker. Heller ikke hos Lenin finder man nogen entydig accept af en sådan utilitaristisk og deterministisk kunstkonception. Ligesom Marx og Engels var han ingen kunstteoretiker. Bortset fra et par artikler om Lev Tolstoj, spredte betragtninger om litteraturen i *Materialisme og empiriokriticisme* (1909) og i en artikel fra 1905 om »Partiorganisation og partilitteratur« har han ikke beskæftiget sig særligt med æstetiske spørgsmål. I den politiske praksis efter oktoberrevolutionen var Lenin pragmatiker med hensyn til kulturen. Det samme gjaldt partiets linje generelt op igennem tyverne (Agger, 1979).

Først da Stalin havde konsolideret sin magt mod slutningen af tiåret, begyndte stramningen af kulturlivet for alvor. Alle kræfter i samfundet skulle mobiliseres for den socialistiske opbygning. Kulturlivet blev underlagt statens og partiets planlægning og kontrol, på linje med andre sfærer af samfundslivet, og med tilsvarende centralistisk administrativ og organisatorisk struktur.

Den nationale tradition

Kravet om kunstens samfundsengagement har rødder i en national, russisk tradition (Steffensen, 1985: 34). Også i zartidens Rusland var den offentlige mening underlagt censur. Derfor fik især litteraturen en stor betydning, fordi det her var muligt, under dække af fiktionen, at tage politiske, sociale og andre følsomme emner op til debat. I midten af århundredet fremtrådte en gruppe radikale litteraturkritikere (Belinskij, Tjernysjevskij, Dobroljubov, Pisarev), der stillede krav om, at forfatterne skulle engagere sig socialt og politisk og tage parti for de under-

trykte i samfundet. Disse kritikere havde stor indflydelse. Men mange af datidens store kunstnere som for eksempel Dostojevskij, Tolstoj og Turgenev var også »af sig selv« dybt engagerede i samfundsproblemer og kritiserede mangler i samfundet i deres værker. Der var i høj grad tale om konsensus mellem litteraturkritikken og forfatterne. Også inden for malerkunsten og teatret fandtes et stærkt socialt og kritisk engagement. Men medens 1800-tals kritikere og kunstnere mente, at kunstnerne havde en moralsk forpligtelse til at kritisere misforhold i samfundet, hævdede den socialistiske realismes fortalere, at det kunstneriske engagement skulle bruges »positivt«, til en *bekræftelse* af det ny samfundssystem.

Også mange sovjetiske kunstnere har altid fremhævet deres forankring i den nationale, kritiske tradition. Hos de fleste store sovjetiske kunstnere finder man et »credo«, om at kunstnerne har en moralsk forpligtelse, at kunstnerne, for at citere en af dem, G. Baklanov, »må tjene menneskene, folket. Først og fremmest må (de, MLM) tjene sandheden« (Baklanov, 1987:5).

I Stalin-tiden voksede der en generation af kunstnere frem, der for manges vedkommende betragtede det som selvindlysende, at kunstnernes engagement skulle manifestere sig i en positiv holdning til systemet. De, der i Stalin-tiden ikke accepterede, at kunstnerne skulle bekræfte systemet (og det var som regel kunstnere med forankring i den borgerlige tradition), tav, eller blev bragt til tavshed, skrev i det skjulte eller prøvede på at udvikle og raffinere det æsopiske sprog.

Den socialistiske realisme krævede af alle kunstarter enkle, genkendelige (mimetiske), »folkelige« udtryksformer. De kulturpolitiske realiteter i 1930'erne var blandt andet et æstetisk uskolet massepublikum, der for en stor dels vedkommende lige netop var blevet alfabetiseret. Grundstrukturerne i den socialistiske realisme, som for eksempel den positive helt (det Gode Menneske), fremtidsoptimismen (troen på et Højere Mål) og partiloyaliteten (troen på en Højere Visdom), havde klare lighedspunkter med traditionelle, folkelige genrer (helgenfortællinger, levnedbeskrivelser, legender) (Hosking, 1980). Den socialistiske realismes »genkendelige« strukturer appellerede til masserne og folkelighedskravet stillede heller ikke urimelige håndværksmæssige krav til den ny generation af kunstnere, der for en stor dels vedkommende også var rekrutteret fra æstetisk uskoledede miljøer – arbejder- og bondeklassen.

Den socialistiske realismes positive og bekræftende pathos accepteredes næppe af de millioner almindelige sovjetborgere, der blev Stalin-tidens »tabere«. Men tilbage står andre millioner af mennesker, der virkelig oplevede, at livet var blevet bedre under sovjetmagten. Disse tog den bekræftende pathos i kunsten til sig, fordi den svarede til deres egne forestillinger, forventninger og forudsætninger (Dunham, 1976).

Kunstnernes egeninteresse

Kunsten er i sit væsen en subjektiv fortolkning af virkeligheden. Enhver indgriben i kunsten »udefra«, enhver normativ foreskrift om, hvordan kunsten skal se ud, indskrænker den kunstneriske frihed og hæmmer den kunstneriske skabelsesproces. Retten til at udtrykke den »personlige mening« i kunstneriske strukturer er den grundlæggende »interesse« for alle kvalificerede kunstnere. Uden ret-

ten til at sige sin personlige mening, »sandheden«, kan der ikke være tale om kunstnerisk frihed. Sandhed har i denne forbindelse ikke noget med »objektivitet« at gøre. Det drejer sig snarere om en subjektivt forstået sandhed, det kunstneren ser med sine egne øjne og oplever med sine egne sanser. Det ligger således immanent i kunsten, at den ikke accepterer styring og diktat udefra. Dermed er det også klart, at kunstnerne er modstandere af politisk styring af kulturlivet. Denne egeninteresse i kombination med en dybt rodfæstet tradition for moralsk engagement, forklarer i høj grad det forhold, at nogle af frontfigurerne i opgøret med Stalin-tiden og det såkaldte tøjbrud i 1950'erne netop var kunstnere. Det er også baggrunden for, at kunstnerne er en af de grupper, der stærkest er gået ind for Gorbatsjov og det reformprogram, partiet i dag forsøger at realisere.

Forandrende og reproducerende kunst

I dag bliver det ofte fremhævet fra officielt hold, at kunstnerne har haft en afgørende indflydelse på »samfundsbevidstheden«, dvs. har medvirket til at forandre den politiske tænkning og påvirket politiske beslutninger. I en ledende artikel i det litteraturteoretiske tidsskrift *Voprosy literatury* hedder det for eksempel: »På den 27. partikongres rejstes vigtige spørgsmål om landets udvikling, og der blev vedtaget en kurs mod virkelige revolutionære forandringer, hvis nødvendighed vores samfundsbevidsthed var blevet forberedt på, blandt andet af litterære og andre kunstværker« (Lukin, 1987: 12).

Den uden sammenligning mest udbredte kunst har også i tiden efter Stalin været værker, der reproducerer det bekræftende ideologiske billede af virkeligheden. Denne type kunst kan selvfølgelig ikke bidrage til forandringer. Når vi taler om kunstneres rolle i den proces, sovjetsamfundet er inde i i øjeblikket, er det altså vigtigt at gøre sig klart, at det ikke er flertallet, der har medvirket til forandringer. Der er tale om en minoritet. Hvor mange, det egentlig drejer sig om, er selvfølgelig svært at sige. Følgende skøn, der stammer fra den nyvalgte direktør for det største skønlitterære forlag, Chudozjestvennaja literatura, G. Andzjaparidze, er formodentlig ikke helt ved siden af. Hvis de ny principper om selvfinansiering og rentabilitet bliver konsekvent gennemført i forlagsverden, vil der kun være ca. 600 ud af Forfatterforbundets i dag ca. 10.000 medlemmer, der kan regne med at overleve som forfattere, mener han (samtale med forfatteren, 29. juni 1987).

Andzjaparidze skelner ikke mellem kritiske analytiske forfattere og forfattere af mere underholdningspræget litteratur (der også er meget populære og efterspurgte). Men selvom de lødige forfattere udgør en majoritet i den gruppe, han mener er »konkurrencedygtige«, peger hans skøn i en bestemt retning: set i forhold til det samlede antal medlemmer i Forfatterforbundet udgør de en klar minoritet. Billedet er formodentlig ikke meget anderledes inden for de andre kunstarter.

På kunstnerforbundets seneste kongresser og i medierne er der fremkommet skarp kritik af den skrigende modsætning mellem det store udbud af underlødige »traditionel« kunst og efterspørgselen på sådanne produkter. Halvtomme biografteatre og koncertsale, bjerge af bøger, der ligger og samler støv i boghandeler-

ne, taler sit tydelige sprog. Befolkningens højere uddannelsesniveau, den efterhånden for de fleste åbenbare modsætning mellem det ideologisk friserede billede af virkeligheden og hverdagen, nye behov, affødt af det moderne industrisamfunds komplekse realiteter, er nogle af forklaringerne på, at publikum var begyndt at vende denne kunst ryggen.

II

Informationsproblemet

I et indlæg i *Sovetskaja kultura* i januar 1987 sagde poeten J. Jevtusjenko, at forfattere og kunstnere ikke havde fået perestrojka og åbenhed foræret som en gave fra oven, men havde måttet kæmpe for liberaliseringen i årevis »konfronteret med manglende forståelse og til tider offensive anfald«. Men som en vestlig kommentator til Jevtusjenkos indlæg siger: »Hvis ikke partiledelsen var gået kunstnerne i møde på halvvejen, havde de antagelig kæmpet endnu« (Wishnewsky, 1987). Hermed er vi fremme ved diskussionen af, hvilke faktorer, der har frembragt den kulturelle liberalisering.

Den ovenfor diskuterede modsætning mellem ideologi og virkelighed, mellem det officielle billede og de faktiske realiteter eksisterede ikke bare inden for kunsten, men inden for snart sagt alle områder af samfundslivet. Mangelfuld information, fordrejet statistik, friserede planresultater, glansbilledreportager i medierne dækkede ikke bare over en stigende krise. Den »styrede« information, der foruden de ovennævnte karakteristika også var kendetegnet af dårlig koordinering, lukkede kredsløb og hemmelighedskræmmeri, vanskeliggjorde planlægnings- og styringsarbejdet såvel på lokale som centrale politiske og administrative niveauer. Tjernobyli-ulykken i april 1986 viste, at et sådant informationssystem ikke bare var disfunktionelt, men direkte farligt i et moderne industrisamfund. Lukketheden gik ikke »bare« ud over befolkningen, der blev holdt i uvidenhed om, hvad der egentlig var sket. Den bevirkede også, at de relevante myndigheder i Moskva ikke i tide kunne træffe de nødvendige foranstaltninger.

Allerede i sin tale på plenarmødet i Centralkomiteen i april 1985 kritiserede Gorbatsjov den sovjetiske informationsformidling, og siden da har han gentagne gange understreget, at et effektivt fungerende informationssystem er en forudsætning for en rationel styring af samfundet, herunder økonomien.

Troværdighedsproblemet

Gorbatsjov har ikke lagt skjul på, at det lukkede informationssystem og den »tilrettelagte« informationsformidling har skabt et alvorligt troværdighedsproblem, og at en eliminering af dette problem er en nødvendig forudsætning for, at reformprogrammet skal lykkes.

»Da vi malede tilværelsen lyserød, gennemskuede folket det hele, tabte interessen for pressen og samfundslivet og mente, at man ganske enkelt nedværdigede og krænkede det, når man stak det en løgnehistorie. For folket kender det virkelige liv og ved, hvordan tingene forholder sig/ ... / ...folket skal have kendskab til alt. Åbenhed, kritik og selvkritik og massernes kontrol er garanten for en sund udvikling af det sovjetiske samfund.« (Gorbatsjov, 1987. III, *Fakta om Sovjetunionen*, 1987: 38)

Følgende eksempel illustrerer, hvor alvorligt den sovjetiske informationsformidlings troværdighedsproblem var blevet. Selv efter at myndighederne havde op hævet mørklægningen af Tjernobyl-ulykken, og medierne begyndte at give mere udførlig dækning, var mange skeptiske, især i Ukraine.

Endnu et år efter havariet hævdede en sovjetisk emigrant, at det virkelige dødstal ikke var 31, som de sovjetiske myndigheder påstod, men 15.000. Selv når de officielle informationer var rigtige, blev de således opfattet som utroværdige (Magnusson og Nørgaard, 1987).

Lenin skrev i sin tid, at medierne havde to vigtige funktioner. De var på den ene side »en kollektiv propagandist og agitator« og på den anden »en kollektiv organisator«. Medens medierne før Gorbatjov og et godt stykke ind i hans embedsperiode glimrende havde opfyldt den første funktion, var situationen anderledes, når det gælder opfyldelsen af den anden. Og det er netop den funktion, Gorbatjov har brug for og ønsker effektiviseret (Benn, 1987). Her kommer den kreative intelligentsia ind som en vigtig faktor.

I modsætning til de »faktive« informationsproducenter havde kunstnerne ikke i samme udstrækning mistet deres troværdighed. Og netop troværdighedsfaktoren er en vigtig forudsætning for, at informationen skal fungere organiserende i et moderne samfund. Selv censurerede værker havde afsløret, at ophavsmændene sad inde med viden, der var mere empirisk velfunderet end den, der blev præsenteret i officielle videnskabelige fremstillinger. Flere værker især i Brezjnev-tiden havde også en høj analytisk standard og gav en langt dybere indsigt i samfundsforholdene end den, der blev præsenteret af officielle, »professionelle« analytikere. Gorbatjov – og partiet – har brug for den vidensbank og det kritisk-analytiske potentiale, der ligger i den kreative intelligentsia. Dels som et led i en analyse af de mekanismer i fortiden, der førte samfundet ud i den nuværende krise, dels som et led i en analyse af de mekanismer i nutiden, der bremser reformprogrammet.

Partiet har brug for korrekt information, lødig kritik og seriøse analyser, dels for at være i stand til at føre en realistisk politik, der svarer til det moderne samfunds komplekse realiteter, dels for at forhindre, at partiet på ny kommer ud i en legitimitetskrise i lighed med den, man oplevede i Brezjnev-tiden. »Også partiet har interesse i åbenhed, i kritik og selvkritik, da det er reelle og betryggende metoder til at sikre, at SUKP fungerer godt«, sagde Gorbatjov således på plenummødet i januar 1987 (*Fakta om Sovjetunionen*, 1987: 38).

Reformer behøver fortalere

Men det er selvfølgelig ikke bare partiets behov for korrekt information, der har foranlediget den nye glasnost-politik. Den skal også ses som et led i bestræbelsen på at organisere, eller rettere mobilisere folket for perestrojkaen.

Meget af den kritik, som er blevet fremført af en række kunstnere, er i dag noget, som partiet skriver under på. Det gælder for eksempel den økologiske kritik, kritikken af bureaukratiske metoder, den overdrevne centralisme, den udbredte korrupsion og endda en del af den civilisationskritik, der blev fremført i en række værker. Der er således tale om en høj grad af konsensus mellem kunstneres kri-

tik og den (reformvenlige) politiske ledelses holdninger. Lempelsen af censuren og de forbedrede arbejdsforhold, som den kreative intelligentsia har opnået under Gorbatjov, skal ses i lyset af den konsensus-situation, som er opstået. Partiet har brug for kunstnernes kritik, fordi den på mange måder sammenfalder med partiets, men også fordi kunstnernes standpunkter og holdninger har en helt speciel gennemslagskraft. På et møde med en række delegerede til den 8. Al-sovjetske forfatterkongres, skal Gorbatjov ifølge et uofficielt referat have sagt følgende: »Centralkomiteen behøver støtte. I kan end ikke forestille jer, hvor meget vi trænger til støtte fra en sådan gruppe som forfatterne« (*Strana i mir*, 1986: 32). Gorbatjov har brug for støtte fra kritiske kunstnere, fordi han har brug for den prestige og troværdighed, der knytter sig til denne gruppe. Han – og partiet – har brug for at blive opfattet som værende i alliance med gode og sunde kræfter i samfundet.

Gorbatjov prøver på at etablere en alliance mellem partiledelsen, intelligentsiaen og folket, imod de reformfjendtlige grupper på mellemniveau – bureaukraterne. Der er to hovedopgaver, han tilsyneladende mener, kunstnerne kan hjælpe ham med at løse. Hvis man spalter reformprogrammet i to elementer, bliver strategien klar. *Perestrojkaen* indebærer en nedbrydning af bremsemekanismerne i systemet og et opgør med forgængernes (først og fremmest Stalin og Brezjnev) »fejl«. *Perestrojkaen* er således fokuseret på *fortiden*. »*Uskorenje*« (fremskyndelse) derimod indebærer en fornyelse og effektivisering af »det gamle« system og er fokuseret på *fremtiden*. I dette perspektiv er en af de væsentligste grunde til, at det har været muligt at publicere så mange tidligere forbudte værker om Stalin- og Brezjnev-tiden, at Gorbatjov har behov for, at de kommer frem i lyset. De er med til at miskreditere hans forgængere, men også hans modstandere i dag, der klammer sig til de gamle rutiner. Oprydningen i fortidens mørke og skjulte forhold skaber good-will for Gorbatjovs egen politiske linie. De udvidede muligheder for åbenhed er også et middel til at vinde den kreative intelligentsias sympati. Som resultat af denne kulturpolitiske investering forventer Gorbatjov, at kunstnerne i deres virksomhed skal fremme »uskorenje«, dvs. begejstre folket for reformprogrammet. Det er vigtigt at få netop denne gruppe med i kampen for reformprogrammet. Den tiltro, de enkelte kunstnere nyder som personer, overføres til den sag, de støtter.

Det psykologiske problem

Gorbatjov lægger ikke skjul på, at en af de største hindringer for omstillingen er passivitet, inert og endda apati i brede lag af befolkningen: »...uden et omslag i samfundets bevidsthed, uden ændringer i folks psyke, tankegang og sindsstemning, får vi ikke succes, kammerater«, sagde han på Centralkomiteens plenarmøde i januar 1987 (*Fakta om Sovjetunionen*, 1987: 9).

Den udbredte inert og apati i befolkningen skyldes flere faktorer, men i sidste instans drejer det sig om effekter af årtiers politiske umyndiggørelse og nedprioritering af det, som i dag er blevet til et af Gorbatjovs kodeord, »den menneskelige faktor«. Historien har lært sovjetborgerne, at personligt initiativ og utraditionel tænkning nemt kan få ubehagelige konsekvenser. »He has to convince people –

that he can't shoot them«, sagde en russer, der blev interviewet om Gorbatsjovs muligheder for at gennemføre omstillingen (Oberdorfer, 1987). Den interviewede overdriver nok en smule, men hvis reformpolitikken skal have en chance, må den udbredte modstand imod forandring overvindes. Reformernes realisering forudsætter samarbejdsvilje.

Sociologiske undersøgelser viser, at folk foretrækker at afvente situationen og vente med at tilslutte sig perestrojkaen, til den har aftegnet sig mere tydeligt. Og det er ikke så underligt. For det er urealistisk at forestille sig en psykologisk omstilling uden juridiske garantier. Den meget åbne og kritiske diskussion af det sovjetiske retssystem og retspraksis, der har fundet sted i sovjetiske medier i den senere tid, giver overbevisende dokumentation for, at sovjetisk retspraksis ikke ligefrem har promoveret initiativ, selvstændighed og utraditionelle problemløsningsstrategier, netop sådanne faktorer, som den politiske ledelse efterlyser i dag. På centralkomiteemødet i juni 1987 og i andre sammenhænge har Gorbatsjov fremhævet nødvendigheden af at »etablere en passende juridisk basis« under demokratiseringen og styrke retssikkerheden (Gorbatsjov, 1987:IV).

Gorbatsjov har derfor brug for en mobilisering af alle kræfter, der kan bidrage til at nedbryde den udbredte »vintik«(skrue)-psykologi. Det er en psykologi, der i sidste instans er affødt af en ideologi, hvor samfundets, statens overindividuelle interesse, har absolut prioritet over for det enkelte individ. »Skrue«-metaforen, der ofte bliver brugt i sovjetiske debatindlæg, refererer til, at menneskene føler sig som en møtrik i et stort samfundsmaskineri. Nogle, for eksempel den kendte kulturhistoriker D. D. Lichatjov, foretrækker at tale om »slave-psykologi«. I en artikel i *Literaturnaja gazeta* fornylig, sagde han blandt andet:

»(Stalin)kultens år slog dybe rødder i generationers bevidsthed, og det er umuligt på en gang at udrydde denne åndelige tilstand: det er som med livegenskaben, der, da den blev ophævet, fortsatte at virke, at føde og udvikle en slavepsykologi. Stalinkultens følger er blevet fordømt og afsløret, men den skræk, den har indplantet i vores kød og blod, hæmmer og paralyserer stadigvæk folks bevidsthed.« (Lichatjov, 1987: 2)

Perestrojkaen er et opgør med den specielle russisk-byzantinske socialisme (Stalin-tidens kommandosocialisme og Brezjnev-tidens »sociale-kontrakt« socialisme). En aktivisering af den menneskelige faktor, individet, er af afgørende betydning i dette opgør. »Omstilling vil sige at støtte sig til massernes kreative skaben/... /, det er at hæve respekten for individets værdi og værdighed«, sagde Gorbatsjov på plenarmødet i januar 1987 (*Fakta om Sovjetunionen*, 1987: 8). Også her kommer den kreative intelligentsia ind som en vigtig faktor. Kritisk og troværdig kunst forøger ikke arbejds effektiviteten og produktionsresultaterne på virksomheder og arbejdspladser. Men den kan have en psykologisk stimulerende effekt. Tilstedeværelsen af en kritisk institution virker stimulerende på individets jefølelse. Den giver en psykologisk »sikkerhedsfølelse« eller i hvert tilfælde en illusion om, at »de« ikke kan gøre, hvad de vil med »os«. Rusland har aldrig haft en individ-kultur, men en udpræget kollektiv-kultur. I det gamle Rusland var det statens, kirkens og bondefællesskabets interesser, der gik forud for det enkelte individs. I sovjetperioden har det været statens, samfundets og partiets.

Nu står man pludselig og har behov for individualister, folk der kan tænke og handle selvstændigt, der tør tage personligt initiativ – men har ingen, eller i hvert fald for få af dem.

Gorbatjov ønsker selvfølgelig ikke at sætte kræfter i gang, der kan risikere at undergrave det socialistiske system. På et møde med medierepræsentanter i juli 1987, sagde han blandt andet:

»...hvis nogen begynder at søge og prøver at pådutte os værdier og ideer, der ligger uden for folkets interesser og socialismen, så vil centralkomiteen offentligt kritisere dette, give en vurdering og, inden for rammerne af demokrati og åbenhed, også principielt gøre rede for sin holdning/ ... / Man kan ikke gøre samfundet dynamisk og livskraftigt, hvis man ikke tilgodeser (det enkelte menneskes) interesser, og hvis ikke disse interesser til gengæld får indflydelse på politikken og samfundet.« (Gorbatjov, 1987: III)

Gorbatjov er i det sidste helt på linje med systemkritikeren Roy Medvedjev, der har gjort en del ud af at forklare, at respekten for individet jo ikke per definition er uforeneligt med et socialistisk system (Medvedjev, 1980: kap. 8).

Den kreative intelligentsias holdninger til reformerne

I en artikel i *Russkaja Mysl'* hævder en moskvaforfatter (ikke navngiven), at Gorbatjov ikke har andre indflydelsesrige tilhængere i samfundet end »hovedstadens intelligentsia, inklusive en række af landets mest kendte kunstnere og forfattere« (VP, 1987: 4). Det er selvfølgelig en forenkling, men at den kreative intelligentsia støtter Gorbatjov er hævet over enhver tvivl. Dermed ikke sagt hele den kreative intelligentsia. Modstanden findes først og fremmest blandt de middelmådige kunstnere, dem, der har skabt sig et navn i kraft af ideologiske snarere end kunstneriske kvalifikationer og dem, hvis indflydelse skyldes position snarere end produktion. Disse har ingen grund til at glæde sig over større frihed for kunsten, der er ensbetydende med større konkurrence fra virkelige kunstnere. Det samme gælder alle dem, der har levet af at administrere kunsten, bureaukraterne, der i enhver ophævet restriktion og instruks, i enhver lempelse af censuren ser en trussel imod deres egen berettigelse.

I den senere tid har en række kunstnere advaret imod, at åbenheden går for vidt. At dømme af indlæg, der har været publiceret i pressen, drejer det sig om folk, der er bange for, at den ny åbenhed medfører skadelig idépåvirkning fra Vesten. De er også bekymret for, at den stigende fokusering på »glemte« kunstnere og de »hvide pletter« i historien vil få ideologisk demoraliserende effekter (Wishnevsky, 1987; *Literaturnaja Gazeta*, 1987 :2-10).

Jeg skal ikke gå nærmere ind på denne diskussion, men blot konstatere, at det tilsyneladende drejer sig om kunstnere, der går ind for større kunstnerisk frihed, men ønsker en form for moralsk censur. Det ville være forkert at antage, at denne gruppe er en potentiel forbundsfælle til de helhjertede modstandere af *glasnost*. En tilbagevenden til den strammere censur fra før Gorbatjov ville til syvende og sidst også gå ud over dem. Noget andet er så den ikke ubetydelige gruppe af kunstnere, der personligt har noget i klemme i forbindelse med rehabiliteringerne af glemte kolleger. Flere »aktivister« i forfølgelseskampagnen imod nobelpris-

tageren Boris Pasternak er for eksempel stadigvæk i live. Disse har selvfølgelig ingen større grund til at støtte parolen om mere åbenhed. Den pågældende diskussion er imidlertid interessant ud fra den betragtning, at den i sig selv markerer en udvidelse af glasnost. En af de hyppigst tilbagevendende påstande fra skeptikernes side har netop været, at selve glasnost-politikken ikke måtte kritiseres offentligt.

III

Er kunstnerne ved at miste deres traditionelle funktion?

I begyndelsen af 1980'erne var den systemkritiske dissidentbevægelse på det nærmeste tilintetgjort, og en række af de mest åbenmundede forfattere og andre kunstnere var ude af landet. Samtidig, måske som en »kompensation«, skete der en lempelse af censuren for de kunstnere, der accepterede at virke inden for systemet. Selvom rækken af i dag frigivne værker fra slutningen af 1970'erne og begyndelsen af 1980'erne med al ønskelig tydelighed viser, at censuren absolut ikke har været sat ud af funktion, blev der ikke desto mindre udgivet værker af forbavsende høj kritisk karat.

Men det er først under Gorbatjov, at kontroversielle værker som V. Rasputins *Branden* (1985) og V. Astafjevs *Den sentimentale detektiv* (1986), der begge grundigt og hensynsløst slår en pæl igennem den officielle myte om det »harmoniske«, udviklede, socialistiske samfund, har kunnet udkomme. Værker som Tj. Ajtmatovs *Skafottet* (1986), der blandt andet beskæftiger sig med narkotrafikken fra sovjetisk Central-Asien til det europæiske Rusland, eller den grusiske filminstruktør T. Obuladzes allegoriske film om Stalin, *Anger*, ville også have været utænkelige før Gorbatjov. Det er også først nu, at tidligere forbudte værker af A. Achmatova, N. Gumiljov, A. Bek med flere, har kunnet udkomme.

Karakteristisk for den kunstneriske udvikling i 1980'erne har været en stigende orientering imod publicistik, dvs. en bevægelse væk fra de rent fiktive til faktive fremstillingsformer: dokumentarisme, journalistik og aktuel reportage. Denne udvikling skyldes flere faktorer, men har blandt andet at gøre med, at kunsten og især litteraturen i de sidste år af Brezjnev-æraen fungerede som erstatning for en næsten kritikløs presse. Mange forfattere ønskede ved hjælp af selve formen – faktiske genrer – at fremhæve »sandheden« i fiktionen.

Også under Gorbatjov har den publicistiske tendens domineret. Det har fået en række kunstnere til at råbe vagt i gevær. Således var der flere talere både på den russiske (1985) og den Al-sovjetiske forfatterkongres (1986), der udtrykte dyb bekymring for, at litteraturen var ved at miste sin litteraritet, sin specifikt æstetiske dimension.

I den senere tid er der sket en vis afmatning i det publicistiske opsving i den ny-skabte kunst. Mange af de publicistiske værker, der udkommer nu, er tidligere forbudte værker fra Khrustjov- og Brezjnev-tiden. Til gengæld er kunstneres direkte, publicistiske engagement, for eksempel indlæg i pressen, TV-fremtræden, deltagelse i nationale og internationale konferencer, øget markant. Dette er igen en effekt af den særlige status, de har. Der er stor efterspørgsel på netop kendte kunstneres synspunkter. Det er ingen tilfældighed, at Gorbatjov, da han tog til

Washington for at forhandle raketaftalen med Reagan, sørgede for at have en række fremtrædende kunstnere med i sit følge. Det er heller ikke en tilfældighed, at så mange internationale konferencer og møder med deltagelse af kendte kulturpersonligheder har fundet sted i Sovjet i den senere tid.

Denne udvikling er sket omtrent samtidig med, at glasnost for alvor er slået igennem i de faktive medier. Vendepunktet var Tjernobyl-ulykken, den begivenhed der for alvor satte Gorbatjovs erklærede åbenhedspolitik på prøve. Efter Tjernobyl er der sket en drastisk forandring i mediernes informationsformidling. Det har samtidig også forandret kunstneres situation – og kunstens funktion. V. Rasputin, der har været en af frontfigurerne i det publicistiske felttog – både som forfatter og som privatperson, blandt andet med en række indlæg om miljøforureningen af Sibirien – har sandsynligvis ret, når han siger: »What we had to do before, the journalists are now doing, and they are doing it faster. That means authors must find a new responsibility« (Smith, 1987). Hvis udviklingen fortsætter i den retning, den har fulgt efter Tjernobyl, er det ikke urimeligt at spørge: er sovjetkunsten på vej til at miste den funktion, den har haft i al den tid, den har eksisteret, og som den har arvet fra zartidens Rusland?

Kunstneres kamp for kunstnerisk frihed rummer et ikke uinteressant paradoks. I det øjeblik sovjetkunsten bliver fri, og dens traditionelle »parlamentariske« funktion bliver overtaget af andre institutioner, risikerer den nemlig også at miste en stor del af sit traditionelle publikum. Holder udviklingen stik, står kunstnerne over for en udfordring, der ikke er mindre end den, de har været stillet over for i al den tid, censuren har eksisteret. Deres vilkår vil nærme sig deres vestlige kollegers. Kampen imod censuren vil blive afløst af kampen imod »markedsmekanismerne«.

Vil det ny tæbrud blive standset?

I den senere tid er der sket en række vigtige forandringer i kulturlivets organisationer, for eksempel udskiftninger af konservative ledere i film, forfatter- og teaterforbundene. Også på de højeste politiske og administrative niveauer med relation til kulturlivet er der sket personudskiftninger. Men disse og andre administrative organisatoriske forandringer er reversible. En ny politisk ledelse kan ophæve dem og indsætte personer af en helt anden politisk karat.

Af afgørende betydning for den fremtidige udvikling er selvfølgelig spørgsmålet om, hvorvidt der vil ske strukturelle forandringer, dvs. forandringer i selve systemet. Fremkomsten af såkaldt uformelle grupper – der i øvrigt er særlig talstærke inden for kulturlivet – er små, men interessante skridt i den retning. Disse uformelle grupper er symptomer på, at de gamle, etablerede institutioner ikke længere svarer til den sociale og bevidsthedsmæssige struktur i samfundet. Vil disse grupper kunne integreres i systemet, eller vil de i stedet udfordre systemet og fremprovokere strukturelle forandringer?

Men modstanden er stadigvæk stor, ikke mindst i konservative kredse i kulturlivet, selv imod små forandringer inden for rammerne af systemet.

Trods de anførte forbehold er det min opfattelse, at den »ny åbenhed« er kommet for at blive. *For det første* ville effekten af at kvæle glasnost være, at Sovjet-

unionen må opgive ambitionerne om at være ikke blot en militær, men også en økonomisk stormagt. Den seneste udvikling henimod større åbenhed, især efter Tjernobyl, kan måske standses. Men kun på bekostning af, at Sovjetunionen sækker endnu mere bagud i forhold til de vestlige industrisamfund, end den gør i dag. I den konklusion er jeg på linje med David Wedgwood Benn, der hævder, at muligheden for, at glasnost vil blive standset, eksisterer, men:

»... underlying such a question is the assumption that power in Soviet society flows in one direction only – from the top downwards. But this is subject to at least one qualification. As Jerome Gilson noted in the early 1970s: »The ultimate sanction that followers can impose over leaders in the Soviet system is poor performance«. That sanction is not necessarily a minor one, as the record of Brezhnev era eventually showed. Poor performance is now seen to have extended not only to the economy but to other areas of society including the media. The penalty for letting poor performance continue would be, not necessarily the breakdown of the system, but a steady decline in the systems status and influence (both domestic and international). That is hardly a prospect which any Soviet leadership could passively accept«. (Benn, 1987: 7)

Selvom Gorbatjov knækker nakken på reformprogrammet og bliver væltet, vil hans efterfølgere være afhængige af korrekt, koordineret og velfungerende information. Og de vil være afhængige af samarbejdsvilje »fra nedenu«, hvis økonomien bare nogenlunde skal holde trit med udviklingen i de vestlige økonomier. Også Gorbatjovs eventuelle efterfølgere ville således være nødt til at fastholde hans parole om glasnost.

For det andet øges i informationssamfundet – som russerne må lære sig at leve med – intelligentsiaens rolle og betydning på alle områder. At kvæle glasnost ville skabe latente og skarpe modsætninger mellem systemet og de vigtigste økonomiske kadrer – informationsbearbejderne. Det samme gælder også andre informationsbearbejdere, for eksempel den kreative intelligentsia, selvom den ikke har nogen økonomisk-strategisk position.

For det tredje ville et nyt lederskift medføre endnu et slag imod systemets – dvs. partiets – legitimitet, som det næppe har råd til. Hvad bliver der tilbage af partiets »visdom« og ledende rolle, hvis det viser sig, at samtlige ledere siden Lenin åbenbart har været en »fejlinvestering«?

Hvis endelig det ny tøbrud standses, bliver det også svært at håndtere den »historiske erindring«, som ikke mindst kunstnerne har været med til at vække. Der kan ikke slås en streg over de afsløringer om fortiden, de har leveret, og som fra nu af er blevet en del af millioner af sovjetborgeres bevidsthed (oven i bevidsthedsskredet fra 1950ernes afstalinisering). Den politiske pris for at lukke munden på kunstnerne ville være en tilbagevenden til en stalinistisk kommandosocialisme, der næppe ville være realistisk i Sovjetunionen i dag.

Litteratur

APN, *Novosti Presse Nyt* (1987). »Det går langsommere end ventet med omstillingen. Hvor ligger problemerne?«, nr. 88.

unionen må opgive ambitionerne om at være ikke blot en militær, men også en økonomisk stormagt. Den seneste udvikling henimod større åbenhed, især efter Tjernobyl, kan måske standses. Men kun på bekostning af, at Sovjetunionen sækker endnu mere bagud i forhold til de vestlige industrisamfund, end den gør i dag. I den konklusion er jeg på linje med David Wedgwood Benn, der hævder, at muligheden for, at glasnost vil blive standset, eksisterer, men:

»... underlying such a question is the assumption that power in Soviet society flows in one direction only – from the top downwards. But this is subject to at least one qualification. As Jerome Gilson noted in the early 1970s: »The ultimate sanction that followers can impose over leaders in the Soviet system is poor performance«. That sanction is not necessarily a minor one, as the record of Brezhnev era eventually showed. Poor performance is now seen to have extended not only to the economy but to other areas of society including the media. The penalty for letting poor performance continue would be, not necessarily the breakdown of the system, but a steady decline in the systems status and influence (both domestic and international). That is hardly a prospect which any Soviet leadership could passively accept«. (Benn, 1987: 7)

Selvom Gorbatjov knækker nakken på reformprogrammet og bliver væltet, vil hans efterfølgere være afhængige af korrekt, koordineret og velfungerende information. Og de vil være afhængige af samarbejdsvilje »fra nedenu«, hvis økonomien bare nogenlunde skal holde trit med udviklingen i de vestlige økonomier. Også Gorbatjovs eventuelle efterfølgere ville således være nødt til at fastholde hans paprole om glasnost.

For det andet øges i informationssamfundet – som russerne må lære sig at leve med – intelligentsiaens rolle og betydning på alle områder. At kvæle glasnost ville skabe latente og skarpe modsætninger mellem systemet og de vigtigste økonomiske kadrer – informationsbearbejderne. Det samme gælder også andre informationsbearbejdere, for eksempel den kreative intelligentsia, selvom den ikke har nogen økonomisk-strategisk position.

For det tredje ville et nyt lederskift medføre endnu et slag imod systemets – dvs. partiets – legitimitet, som det næppe har råd til. Hvad bliver der tilbage af partiets »visdom« og ledende rolle, hvis det viser sig, at samtlige ledere siden Lenin åbenbart har været en »fejlinvestering«?

Hvis endelig det ny tøbrud standses, bliver det også svært at håndtere den »historiske erindring«, som ikke mindst kunstnerne har været med til at vække. Der kan ikke slås en streg over de afsløringer om fortiden, de har leveret, og som fra nu af er blevet en del af millioner af sovjetborgeres bevidsthed (oven i bevidsthedsskredet fra 1950ernes afstalinisering). Den politiske pris for at lukke munden på kunstnerne ville være en tilbagevenden til en stalinistisk kommandosocialisme, der næppe ville være realistisk i Sovjetunionen i dag.

Litteratur

APN, *Novosti Presse Nyt* (1987). »Det går langsommere end ventet med omstillingen. Hvor ligger problemerne?«, nr. 88.

- Agger, Gunhild (1979). »Litteratur og kulturpolitik i Sovjetunionen 1917-34«, i Morten Giersing og Ralf Pittelkow (red.), *Litteraturkritik. Aspekter af det 20. århundredes litteraturkritik*, København.
- Baklanov, Grigorij (1987). »Halve sandheder er farligere end løgn«, *APN, Novosti Presse Nyt*, nr. 166.
- Benn, D. W. (1987). »Glasnost in the Soviet Press. Liberalization or Public Relations?«, paper fremlagt på NASEES konference 28.-30. marts, Cambridge.
- Churchward, L. G. (1973). *The Soviet Intelligentsia. An Essay on the Social Structure and Roles of Soviet Intellectuals during the 1960s*, London: Routledge & Kegan Paul.
- Dunham, Vaer (1976). *In Stalin's Time. Middleclass Values in Soviet Fiction*, Cambridge.
- Fakta om Sovjetunionen* (1987). »Plenarmøde i Sovjetunionens kommunistiske partis centralkomite den 27.-28. januar 1987«, særnummer, februar.
- Gerner, Kristian (1980). *Arvet från det förflutna. Sovjet på tröskeln till 80-talet*, Stockholm: Liber förlag.
- Gorbatjov, M. S. (1987). »Omstillingen skal styrkes med konkret handling«, *Fakta om Sovjetunionen*, tillæg, september.
- Hosking, Geoffrey (1980). *Beyond Socialist Realism. Soviet Fiction since Ivan Denisovich*, London.
- Lendvai, Paul (1981). *The Bureaucracy of Truth. How Communist Governments Manage the News*, London: Burnett Books.
- Lichatjov, D. D. (1987). »Ot pokajanija k dejstviju«, *Literaturnaja Gazeta*, nr. 37.
- Literaturnaja gazeta* (1987). »Sovremennost' i literatura. Plenum pravlenija Sojuza pisatelej SSSR«.
- Lukin, Ju (1987). »Demokratizacija kul' tury (XXVII s'ezd KPSS o kul'turnoj politike partii)«, *Voprosy literatury*, nr. 2.
- Magnusson, Märta-Lisa og Ole Nørgaard (1987). »År 1 efter Tjernoby1«, *Politiken*, 25.05.
- Medvedev, Roy (1980). *On Soviet Dissent. Interviews with Piero Ostellini*, New York: Columbia University Press.
- Mozejko, Ed (1977). *Den socialistiske realisme. En litterær metodes teori og udvikling*, København: Gyldendal.
- Oberdorfer, Don (1987). »With Reform in the Air. Can it really be Moscow?«, *Washington Post*, 26.04.
- Smith, Susan J. (1987). »Interview with V. Rasputin«, *Associated Press*, 30.05.
- Steffensen, Eigil (1985). »Sovjetlitteraturens grænser. Om de ideologiske rammer for sovjetlitteraturen/sovjetforfatterne«, i Magnusson, Märta-Lisa (red.), *Bogen i Sovjet. Fra forfatter til læser*, Esbjerg: Sydjysk Universitetsforlag.
- Strana i mir* (1986). »Vyderzki iz beseda M. S. Gorbačeva s členami sojuza pisatelej SSSR«, no. 9.
- Udgaard, Morten Niels (1977). *Sovjetunionen, den rådvilde kæmpe*, Oslo.
- Wishnevsky, Julia (1987). »Who's afraid of restructuring in Literature?«, *Radio Free Europe/Radio Liberty*, 143/87.
- Wishnevsky, Julia (1987). »Aleksandr Yakovlev and the Cultural »Thaw««, *Radio Free Europe/Radio Liberty*, 51/87.
- V. P. (1987). »Kadry, Ottepel' i perspektivy Perestrojki«, *Russkaja mysl'*, 24.04.