

KAROLINA BLECHARCZYK

STALINOWSKA WIZJA KULTURY:
PROJEKT I REALIZACJA –
MECENAT W WARUNKACH UPOLITYCZNIENIA

Jak podaje *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych* Władysława Kopalińskiego, słowo „mecenat” wywodzi się od postaci Gajusa Cilniusza Mecenas (łac. Caius Cilnius Maecenas), przyjaciela i doradcy cesarza rzymskiego Oktawiana, który sprawował opiekę nad artystami i poetami, m.in. Wergiliuszem, Horacym, Properejuszem. Mecenas oznacza odtąd opiekę nad sztuką, literaturą i nauką – mecenasem sztuki nazywa się protektora, opiekuna artystów, pisarzy i uczonych¹. Niniejszy artykuł ma na celu przybliżenie postaci Józefa Stalina jako mecenas radzieckiej kultury z punktu widzenia ideologicznego – zaprezentowanie tych aspektów mecenatu, które bezpośrednio wpłynęły na kształt socrealistycznej literatury i sztuki, oraz tych, które były przez zjawisko socrealizmu uwarunkowane. Inspirację dla prezentowanych rozważań stanowi pierwsze polskie wydanie opublikowanej w 1988 r. przez niemieckiego filozofa, znawcę i krytyka sztuki rosyjskiej XX wieku, Borysa Groysa, książki pod tytułem *Stalin jako totalne dzieło sztuki*. Badacz w swojej publikacji wychodzi z założenia, że stalinizm i socrealizm były twórczym rozwinięciem rosyjskiej myśli awangardowej, a sam Stalin pełnił funkcję nie tylko mecenas kultury, ale jej architekta w wymiarze totalnym. Wniosek ten koresponduje z hipotezą prezentowaną w tymże artykule: w kraju utożsamianym z jedną osobą – wodzem – fakt, że właśnie on jest mecenasem, determinuje charakter kultury poprzez kontrolowanie jej poszczególnych części. W omawianym przypadku kontrola ta

Mgr KAROLINA BLECHARCZYK – doktorantka w Zakładzie Nowożytnej Kultury Rosyjskiej Instytutu Rosji i Europy Wschodniej WSMiP na Uniwersytecie Jagiellońskim; adres do korespondencji: ul. Przy Rondzie 53/6, 31-547 Kraków; e-mail: karolina.blecharczyk@o2.pl

¹ W. KOPALIŃSKI. *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*. Warszawa: Wiedza Powszechna 1986 s. 269.

przybrała formę projektowania, a nawet współtworzenia kultury. Bazę materiałową dla niniejszego artykułu stanowiły dokumenty wydane przez Główny Urząd do Spraw Literatury i Wydawnictw (Главлит [Glawlit]) oraz opracowania z zakresu historii, literatury i sztuki.

Związek Stalina z kulturą jest najczęściej postrzegany poprzez kontekst polityczny – jako zjawisko typowe dla warunków totalitarnych, gdzie władza ma pełną kontrolę nad wszelką działalnością twórczą, a jej osobiste gusta i polityczne cele mają bezpośrednie przełożenie na kształt kultury oficjalnej. Zmiany, jakie wniósł do radzieckiej kultury stalinizm, czyli system społeczno-polityczny wprowadzony pod koniec lat dwudziestych XX wieku przez Józefa Wissarionowicza Stalina w ZSRR, mają wymiar dużo głębszy, wypływający z marskistowsko-leninowskiej filozofii, socjalistycznej mitologii i artystycznej tradycji rosyjskiej awangardy. Stalinowska rewolucja kulturalna miała na celu nie tylko polityczne podporządkowanie wszystkich dziedzin kultury, ale przede wszystkim zawłaszczenie ludzkich dusz – stworzenie nowego człowieka i nowego świata.

Zaraz po zdobyciu władzy bolszewicy rozpoczęli proces podporządkowania partii wszystkich sfer działalności publicznej. Kultura, zgodnie z marksistowską teorią, jest „przejawem, a zarazem jedną z sił sprawczych procesu tworzenia się narodu socjalistycznego”², dlatego zaledwie tydzień po przewrocie październikowym 1917 r. Wszechrosyjski Centralny Komitet Wykonawczy (WCIK) wystosował zaproszenie do artystów Piotrogradu na spotkanie z nową władzą. Wzięli w nim udział m.in. Aleksander Błok, Władimir Majakowski i Wsiewołod Meyerhold, wyrażając tym samym poparcie dla rewolucji³. Chęć współpracy awangardowych środowisk twórczych z bolszewikami Borys Groys tłumaczy głównym postulatem awangardy, które opierało się na żądaniu, aby przejść od przedstawiania świata do jego przekształcania⁴:

Awangarda akceptowała zniszczenie boskiego dzieła sztuki – czyli świata ujmowanego jako skończony i niedający się zmienić fakt, przy czym tę destrukcję należało uchwycić możliwie najradykałniej we wszystkich jej następstwach, by w ten sposób poniesioną stratę zrekomensować⁵.

² M. MICHALIK. *Kultura*. W: B. JANIEC (red.). *Słownik filozofii marksistowskiej*. Warszawa: Wiedza Powszechna 1982 s. 158.

³ M. HELLER, A. NIEKRICZ. *Utopia u władzy. Historia Związku Sowieckiego*. Tł. A. Mietkowski. T. 1. Londyn: Polonia 1985 s. 41.

⁴ B. GROYS. *Stalin jako totalne dzieło sztuki*. Tł. P.Kozak. Warszawa: Sic! 2010 s. 27.

⁵ Tamże s. 28.

To założenie częściowo korespondowało z marksistowską (a potem marksistowsko-leninowską) filozofią, zgodnie z którą każda ludzka aktywność powinna służyć przekształcaniu świata. Różnica między podejściem marksistowskim a awangardowym polegała na tym, że marksizm postulował twórczość jako przebudowę form zastanych, a nie ich całkowitą destrukcję:

Twórczość jest ustanawianiem najmocniejszej więzi ze światem, gdyż właśnie współkreuje ona nasz świat, który może być w maksymalnym stopniu zhumanizowany, uczłowieczony. W procesie twórczości zdobywamy świat, nie niszcząc go; więcej – wzbogacając go w sposób zupełnie zasadniczy, odmienny od zwykłej działalności praktyczno-produkcyjnej⁶.

Według Marksa kultura miała być „twórczą obiektywizacją wewnętrznych sił człowieka w tworzonych dziełach”, a w socjalizmie „każda jednostka ludzka będzie aktywnie i świadomie uczestniczyć w tworzeniu kultury”⁷. Rozwój kultury miał polegać na kumulacji dorobku ludzkości poprzez wzbogacanie wartości zastanych o nowe. Myśl tę uzupełnił Lenin stwierdzeniem, że „kultura proletariacka nie wyskoczyła nie wiadomo skąd [...] kultura proletariacka powinna być prawidłowym rozwinięciem tych zasobów wiedzy, które ludzkość wypracowała”⁸.

W kwietniu 1918 r. przedstawiciele Związku Działaczy Sztuki zaproponowali komisarzowi ludowemu oświaty, Anatolijowi Łunaczarskiemu, aby komitet wykonawczy ich związku uznać za organ kierowniczy w sprawach kultury, partia jednak odrzuciła ten wniosek⁹. W latach dwudziestych w Związku Radzieckim funkcjonowały rozmaite ugrupowania artystyczne, które łączył charakter rewolucyjny, ale różniły środki wyrazu oraz przekazywane treści. W 1922 r. został utworzony *Gławlit*, nadzorujący wszystkie rodzaje cenzury w państwie. Oficjalnie ustalono, czego nie należy drukować: zabronione były publikacje agitujące przeciw władzy radzieckiej, ujawniające tajemnice wojskowe, wprowadzające w błąd opinię publiczną poprzez szerzenie kłamliwych informacji oraz mające charakter pornograficzny¹⁰. Tym sposobem znacznie ograniczono tematykę, po którą można było sięgnąć

⁶ J. KUCZYŃSKI. *Homo creator. Wstęp do dialektyki człowieka*. Warszawa: Książka i Wiedza 1976 s. 330.

⁷ M. MICHALIK. *Kultura* s. 157.

⁸ Tamże s. 158.

⁹ K. DUDA. *Kultura radziecka i po-radziecka*. W: L. SUCHANEK (red.). *Rosjoznawstwo. Wprowadzenie do studiów nad Rosją*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2004 s. 207.

¹⁰ *История советской политической цензуры. Документы и комментарии*. Москва: РОСС-ПЭН 1997 s. 36.

bez ryzyka narażenia się na represje. Należy w tym miejscu dodać, że także plakat, z uwagi na to, że był dziełem drukowanym, również podlegał kontroli *Gławlitu*.

Stalinowska rewolucja kulturalna stanowiła przełom nie tylko w sferze kultury – jej celem była budowa nowego, zupełnie innego niż rewolucyjne, radzieckiego społeczeństwa, które nie potrzebuje już idealistów i ascetów, a wykonawców – ludzi radzieckich. Tym samym, według B. Groysa, Stalin spełnił podstawowy postulat awangardy: porzucenia przez sztukę idei przedstawiania rzeczywistości na rzecz jej przemiany w ramach totalnego, estetyczno-politycznego planu¹¹.

W 1928 r. Komitet Centralny Wszechzwiązkowej Komunistycznej Partii (bolszewików) wydał rezolucję, zgodnie z którą literatura, teatr, kino, malarstwo, muzyka i radio zostały uznane za narzędzia walki z „burżuazją i filisterstwem” na froncie ideologicznym¹². Literaturę okrzyknięto najważniejszą gałęzią kultury i podporządkowano Rosyjskiemu Związkowi Pisarzy Proletariackich (RAPP). Tych pisarzy, których uznano za ideologicznie niepoprawnych, aresztowano (wśród nich znaleźli się m.in. Borys Pilniak i Jewgienij Zamiatin).

W kwietniu 1932 r. Stalin, postanowieniem KC WKP(b) *O przebudowie ugrupowań literacko-artystycznych*, ostatecznie podporządkował partii wszystkie szkoły literackie, prądy i stowarzyszenia. RAPP został rozwiązany, a rezolucja postulowała również utworzenie jednolitego i jedyne dopuszczalnego, zarządzanego przez partię, Związku Pisarzy Radzieckich¹³. W kwietniu uzupełniono powyższe rozporządzenie o nakaz utworzenia analogicznych zrzeszeń kompozytorów, muzyków, plastyków i pozostałych twórców¹⁴. W maju redaktor partyjnej gazety „Prawda” oraz przewodniczący Komitetu Organizacyjnego I Zjazdu Pisarzy Radzieckich, Iwan Gronski, po raz pierwszy użył sformułowania „realizm socjalistyczny”, co oficjalna historiografia radziecka przypisała potem Stalinowi¹⁵. Już wtedy kult wodza był na tyle rozpowszechniony w oficjalnej propagandzie, że Stalina uznawano nie tylko za najwybitniejszego kontynuatora myśli Marksa i Lenina,

¹¹ B. GROYS. *Stalin jako totalne dzieło sztuki* s. 55.

¹² M. HELLER, A. NIEKRICZ. *Utopia u władzy* s. 219.

¹³ P. FAST. *Realizm socjalistyczny*. W: A. DRAWICZ (red.). *Historia literatury rosyjskiej XX wieku*. Warszawa: PWN 2007 s. 333.

¹⁴ Л. МАКСИМЕНКОВ. *Сьмбур вместо музыки. Сталинская культурная революция 1936-1938*. Москва: Юридическая Книга 1997 s. 24.

¹⁵ P. FAST. *Realizm socjalistyczny w literaturze rosyjskiej: doktryna, poetyka, konteksty*. Kraków: Universitas 2003 s. 162,

ale także specjalistę we wszystkich pozostałych dziedzinach życia¹⁶. Stalin podtrzymywał to przekonanie poprzez osobisty udział w jak największej liczbie publicznych przedsięwzięć – należały do nich także spotkania z pisarzami. Na najślynniejszym z nich, w mieszkaniu Gorkiego, 26 października 1932 r. nazwał pisarzy „inżynierami ludzkich dusz” i po raz pierwszy publicznie użył określenia „realizm socjalistyczny”.

W 1933 r. *Glawlit* w tajnym liście do Politbiura zawiadamia:

Wśród wielkich i najlepszych naszych pisarzy nie ma ograniczanych przez *Glawlit* ani wyraźnie niezadowolonych z naszej cenzury. Osobne uwagi *Glawlitu* ulepszające tekst zazwyczaj są przez autorów przyjmowane. Wydawcy niezbyt lubią *Glawlit*, ponieważ cenzura oczywiście sprawia im sporo nieprzyjemności o charakterze politycznym i materialnym. Autorzy i redaktorzy, którzy mają styczność z działalnością *Glawlitu*, nierzadko zaznaczają, że to nie oni są winni politycznych błędów, a winny jest *Glawlit*, ponieważ je znalazł¹⁷.

Jak widać, już wtedy pisarze mieli specjalny status twórców i nawet *Glawlit* przekonywał Komitet Centralny partii, że tworzą w zgodzie z duchem socjalizmu, więc nie są przez cenzurę ograniczani, w przeciwieństwie do prasy.

Kolejnym formalnym krokiem do unifikacji kultury było przyjęcie w 1934 r. Statutu Związku Pisarzy Radzieckich jako doktryny realizmu socjalistycznego, która wkrótce objęła także pozostałe dziedziny sztuki. Oto fragment dokumentu:

Realizm socjalistyczny, będąc podstawową metodą radzieckiej literatury pięknej i krytyki literackiej, wymaga od artysty prawdziwego, historycznie konkretnego odzwierciedlenia rzeczywistości w jej rewolucyjnym rozwoju. Prawdziwość i historyczna konkretność artystycznej prezentacji winna się splatać z zadaniem ideowego przekształcania i wychowania ludzi pracy w duchu socjalizmu¹⁸.

Jak nietrudno zauważyć, główną funkcją społeczną dzieł realizmu socjalistycznego miał być obowiązek wychowawczego oddziaływania na odbiorcę oraz udział w walce klasowej i budownictwie socjalizmu. Odtąd niezbędnym w sztuce stał się pierwiastek ideologiczny, czyli partyjny – zgodny z polityką partii komunistycznej, co z kolei wymagało doboru odpowiedniej tematyki. Partia ułatwiała to zadanie, ponieważ przewidziano tylko kilka tema-

¹⁶ W.J. DZIAK. *Stalin, stalinizm, stalinowcy*. Warszawa: „Alma-Press” 1990 s. 97.

¹⁷ *История политической советской цензуры* s. 295.

¹⁸ P. FAST. *Realizm socjalistyczny* s. 336.

tów, którymi powinni zajmować się artyści: historia walk klasowych, rewolucji i wojny domowej; budownictwo socjalistyczne; kształtowanie nowego człowieka i etapy jego ewolucji; praca; kolektywizacja i idea kolektywizmu; walka o naukę i technikę; walka o wyzwolenie narodowe. Tematy te należało łączyć z motywem walki z wrogiem klasowym oraz piętnowaniem wyzysku, indywidualizmu i rasizmu¹⁹.

Jakub Sadowski pisze o starannie wyselekcjonowanej tematyce dzieł socrealistycznych następująco:

Konstruując swoje teksty kultura totalitarna korzysta z weryfikacji elementów rzeczywistości poprzez przyłożenie do nich szablonu mitologicznego. [...] Ustalenie kanonu zjawisk historii politycznej czy tradycji artystycznej wymaga przecież nie tylko nominacji poszczególnych elementów, lecz również ich transformacji, czyli przeniesienia na platformę własnego języka, a także ustalenia semiotycznych zależności pomiędzy nimi. Są to zależności ogniów mitologicznie warunkowanego łańcucha przyczynowo-skutkowego, ukazującego kompleks zjawisk w swoisty sposób wyprzedzający rzeczywistość przedstawianą w narracjach mitologicznych jako współczesna²⁰.

Zabieg, o którym tu mowa, jest kwintesencją określenia „realizm socjalistyczny” – realizm był tu rozumiany w kategoriach ściśle ideologicznych: miał odzwierciedlać rzeczywistość w zgodzie z koncepcją walki klas i marksistowską teorią rozwoju społecznego. Realne i prawdziwe jest to, co pasuje do szablonu mitologicznego ujętego pod nazwą „rzeczywistości w rewolucyjnym rozwoju” – odwzorowaniem tej rzeczywistości, znajdującej się poza czasem i przestrzenią, jest projekcja ideału obecnego w dyskursie polityczno-społecznym na „tu i teraz”²¹. Ideał ten zyskał miano „typowości”: to, co typowe, miało być tym, co partyjne, a więc zgodne z najnowszą linią partii. *Mimesis*, podobnie jak w średniowiecznej ikonografii, jest w socrealizmie nakierowane na ukrytą istotę rzeczy, a nie na jej zewnętrzny przejaw. W przeciwieństwie do ikony socrealistyczne dzieło sztuki ukazuje rzeczywistość, która dopiero zostanie stworzona²². Jest to rodzaj mitologicznej kreacji świata, przez co dzieła socrealistyczne noszą także znamiona sztuki hagiograficznej i demonologicznej²³. Co więcej, jest to idealny przykład

¹⁹ P. FAST. *Realizm socjalistyczny w literaturze rosyjskiej* s. 165-166.

²⁰ J. SADOWSKI. *Między Pałacem Rad a Pałacem Kultury. Studium kultury totalitarnej*. Kraków: Libron 2009 s. 160.

²¹ Tamże s. 87.

²² B. GROYS. *Stalin jako totalne dzieło sztuki* s. 73.

²³ J. SADOWSKI. *Między Pałacem Rad a Pałacem Kultury* s. 87.

postmodernistycznego symulakrum, czyli kopii bez oryginału²⁴. Zjawisko to trafnie opisuje B. Groys:

Socjalistyczny realizm jest owym partyjnym albo kolektywnym surrealizmem, który rozwijał się pod sławnym Leninowskim hasłem „trzeba marzyć”, co łączyło go z pozasowieckimi prądami artystycznymi lat trzydziestych i czterdziestych. Popularna definicja metody socrealizmu określa go jako „przedstawienie życia w jego rewolucyjnym rozwoju”, który to rozwój jest „narodowy w formie i socjalistyczny w treści”. [...] W przywołanym określeniu socrealizm okazuje się imponującą wizją świata wzniesionego przez partię czy też totalnym dziełem sztuki stworzonym wola partii i prawdziwego twórcy i największego artysty – Stalina²⁵.

Kulturę stalinowską, której przejawem był socrealizm, uznaje się za kulturę o charakterze totalnym. Totalizm w sztuce oznacza zasadę łączenia w jednym przedsięwzięciu artystycznym wielu tworzyw i zasad kompozycyjnych²⁶. Pod tym względem realizm socrealistyczny zachowywał szczególną dowolność, o którą w pracach nad doktryną zabiegał wspomniany Anatolij Łunaczarski, przeciwstawiając się nazywaniu socrealizmu mianem „stylu” lub „metody twórczej”. Według niego bardziej odpowiednimi są określenia „prąd” lub „kierunek artystyczny” z uwagi na różnorodność dopuszczalnych stylów i sposobów kreowania artystycznej wizji świata²⁷.

Totalizm w szerszym ujęciu oznacza dyrektywę zjednoczenia porządku sztuki z materią życia – podporządkowanie prawom estetyki jak największego obszaru praktyki społecznej²⁸. Kultura stalinowska, znosząc opozycję między sztuką i życiem, twórczością a produkcją, dążyła do ponownego połączenia tego, co zgodnie z marksistowską dialektyką historyczną uległo w życiu ludzkim rozwarstwieniu²⁹. Stąd jej ekspansywność i dążenie do przekraczania wszelkich granic.

Kultura totalna realizuje dogmat homogenii treści, także pod kątem poszczególnych grup odbiorców, co wyklucza tradycyjny podział na kulturę

²⁴ Z. BAUER. *Czy w literaturze socrealistycznej możliwe było niedopowiedzenie?* W: K. STĘPNIK, M. PIECHOTA (red.). *Socrealizm. Fabuły – komunikaty – ikony*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej 2006 s. 84.

²⁵ B. GROYS. *Stalin jako totalne dzieło sztuki* s. 76.

²⁶ W. TOMASIK. *Inżynieria dusz: literatura realizmu socrealistycznego w planie „propagandy monumentalnej*. Wrocław: Leopoldinum, 1999 s. 38.

²⁷ T. SZKOŁUT. *Ponadestetyczny sens sztuki. Stanowiska i spory teoretyczne w estetyce rosyjskiej lat 1917-1934*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej 1997 s. 207.

²⁸ W. TOMASIK. *Inżynieria dusz* s. 38.

²⁹ Tamże s. 90.

wysoką i niską³⁰. Zawarty w doktrynie socrealistycznej wymóg ludowości miał łączyć artystów z ludem i likwidować bariery społeczne. Co więcej, powstające dzieła miały posiadać charakter wspólnotowy, aby każdy odbiorca mógł się z nimi utożsamiać, a dzięki temu nawet w nich uczestniczyć. Wspólnotowość i uczestnictwo są niezbędne do tego, aby zadziałał mechanizm ontologicznej przemiany każdego, kto znajdzie się w obrębie kultury totalnej.

Jednym z celów socjalizmu było stworzenie nowego człowieka – typu *homo sovieticus* – socrealizm miał pomóc w osiągnięciu tego celu tak, aby tytani nie istnieli tylko w dziełach, ale – na wzór Stalina – także w życiu. Służyć miał temu kult wodza, który pozostawał w dialogu z kultem bohaterów pracy socjalistycznej, zapoczątkowanym w 1935 r. osiągnięciami Aleksieja Stachanowa. Gloryfikowano także artystów (np. Maksyma Gorkiego) i żołnierzy (np. Wasilija Zajcewa). Bardzo trafnie to zjawisko opisał B. Groys:

Hasłem owych czasów stało się: „Nic nie jest niemożliwe dla bolszewików”. Wszelkie odniesienia do faktów, technicznych możliwości i obiektywnych granic były traktowane jako „bojaźliwość” i „brak wiary” niegodne prawdziwych stalinistów. Dzięki własnej woli można było, jak się zdawało, przezwyciężyć dowolną trudność, która dla biurokratycznego, „formalistycznego” spojrzenia wydawała się niepokonana. Przykład takiej „stalowej” woli stanowił sam Stalin, dla którego nic nie było niemożliwe. W powszechnym przekonaniu kierował on krajem samą siłą woli³¹.

Zmiana statusu ontologicznego mogła się odbyć nie tylko poprzez siłę woli czy wytężoną pracę, ale także poprzez poczucie pełnej i uświadomionej przynależności do państwa radzieckiego, czyli radzieckość. Niezbędnym elementem radzieckości była nieugięta wiara we wszechmoc Związku Radzieckiego, a co za tym idzie – w nieskończoność ludzkich możliwości, które rosną pod wpływem emanacji państwa (armii, władzy, przemysłu, sztuki)³². Stąd też kolejny nieodłączny składnik socrealizmu, warunkujący efektywność oddziaływania: romantyzm, rozumiany jako dopuszczenie do obrazu świata zaprezentowanego w dziele wizji przyszłości, a także jako rewolucyjny entuzjazm. Entuzjazm ten łączył się z uczuciem miłości do ojczyzny i partii uosabianych przez Stalina, a więc poprzez umiłowanie twórcy nowego porządku, człowiek łączy się z nim *unio mystica* – ofiarowując mu

³⁰ J. SADOWSKI. *Między Pałacem Rad a Pałacem Kultury* s. 100.

³¹ B. GROYS. *Stalin jako totalne dzieło sztuki* s. 84.

³² J. SADOWSKI. *Literacka i kinematograficzna Opowieść o prawdziwym człowieku: esencja bolszewickiej antropologii?* W: K. STĘPNIK, M. PIECHOTA (red.). *Socrealizm. Fabuły – komunikaty – ikony* s. 294.

swoją indywidualną wolę, realizuje wolę Stalina³³. Odpowiedni ładunek emocjonalny pozwalał na kształtowanie postawy odbiorcy, a prezentowana wizja świata pełniła rolę ideału wychowawczego³⁴.

Funkcja wychowawcza realizmu socjalistycznego, jak już wcześniej wspomniano, była jednym z naczelných wymogów tego prądu i zastąpiła funkcję estetyczną. Przekształcanie rzeczywistości poprzez formowanie światopoglądu odbiorców oraz ich postaw miało odbywać się na niezwykle prostej zasadzie. Piotr Fast wyjaśnia:

Otóż dzieło literackie artykułować miało sądy światopoglądowe [...], które z kolei wchodzić miały w procesie odbioru w dialogowy kontakt z sądami światopoglądowymi zastanymi w świadomości czytelnika. [...] Zakładano także, że uznanie słuszności artykułowanych przez tekst sądów stanowi wystarczający warunek ewolucji światopoglądu czytelnika. Przyjmowano więc, że wystarczy skonstruować za pośrednictwem form literackich ekwiwalent sądu ideologicznego, by osiągnąć efekt wychowawczy³⁵.

Odbiorca już poprzez sam kontakt z dziełem zostaje poddany oddziaływaniu niezwyklej mocy ideologii, będącej również emanacją radzieckości, a więc także emanacją najdoskonalszego symbolu władzy radzieckiej: Stalina. Dlatego też w malarstwie głównym gatunkiem stał się portret, który zdewaluował pozostałe gatunki – pejzaż czy martwą naturę, był to warunek konieczny, aby mógł się rozwinąć portret wodza, wraz obowiązującym kanonem przedstawień i odpowiednimi środkami ekspresji³⁶. Portrety te stanowiły najwyższe osiągnięcie realizmu socjalistycznego, ponieważ były odbiciem samego demiurga – twórcy nowego porządku w sztuce, nowego człowieka i nowego świata. *Mimesis* realizmu socjalistycznego polegało na naśladowaniu woli Stalina, wewnętrznym zbliżeniu się do niego, a nawet zatraceniu się w nim i w jego projekcie rzeczywistości totalnej. Zjawisko to dotyczyło nie tylko artystów współczesnych, ale także tych należących do minionej epoki, dawno nieżyjących, np. Aleksandra Puszkina, którego w prezentacjach wizualnych przedstawiano nawet w stalinowskim płaszczu, czy Mikołaja Gogola, którego rzeźbie z okazji setnej rocznicy śmierci nadano oblicze wodza³⁷.

³³ B. GROYS. *Stalin jako totalne dzieło sztuki* s. 95

³⁴ P. FAST. *Realizm socjalistyczny w literaturze rosyjskiej* s. 176.

³⁵ Tamże s. 182.

³⁶ J. PLAMPER. *Kult Stalina. Studium alchemii władzy*. Tł. P. Chojnacki. Warszawa: Świat Książki 2014 s. 149.

³⁷ Tamże, s. 82.

Jakie były osobiste preferencje Stalina w dziedzinie kultury i sztuki? Jego biograf, Simon Sebag Montefiore, podkreśla, że wbrew powszechnej opinii literatura była największą pasją generalissimusa, stwierdza nawet, że był on najlepiej czytany władcą Rosji od Katarzyny Wielkiej do Władimira Putina, przewyższając erudycją samego Lenina³⁸. Stalin preferował sztukę w jej klasycznym, dziewiętnastowiecznym kształcie, ponad wszystko stawiając jej ideologiczną przydatność:

Stalin z pewnością potrafił docenić geniusz, ale – podobnie jak w przypadku miłości i rodziny – jego wiara w marksistowski postęp zawsze brała górę. Podziwiał „wielkiego psychologa” Dostojewskiego, ale zakazał wydawania jego książek, ponieważ „wywierają zły wpływ na młodzież”. Tak bardzo lubił opowiadania leningradzkiego satyryka Michaiła Zoszczenki, że choć wyszydzały radziecki biurokracizm, czytał je na głos swoim dwóm chłopcom, Wasilijowi i Artiomowi, a pod koniec śmiał się: „W tym miejscu towarzysz Zoszczenko przypomniał sobie o GPU i zmienił zakończenie!” [...] Przyznawał, że Mandelsztam, Pasternak i Bułhakow są geniuszami, ale ich utwory spotykały się z miażdżącą krytyką³⁹.

Inny biograf, Dmitrij Wołkoganow, podaje, że Stalina najbardziej drażnili tacy twórcy, jak: Izaak Babel, Borys Pilniak, Artiom Wesołyj, Wiktor Kin (wszyscy czterej zostali rozstrzelani), Wielemir Chlebnikow, Jurij Tynianow, Sergiej Płatonow; najbardziej zaś lubił Maksyma Gorkiego, Diemiana Biednego, Dmitrija Furmanowa, Aleksieja Tołstoja, Konstantina Fiedina, Aleksieja Leonowa. Sympatią darzył niektóre filmy Dżigi Wiertowa, Siergieja Eisensteina, Lwa Kuleszowa, Wsiewołoda Pudowkina, Fridricha Emlera. W malarstwie drażniła go twórczość awangardy: kubistów, konstruktywistów, futurystów⁴⁰. Jeśli chodzi o muzykę, to Sołomon Wołkow do ulubionych artystów Stalina zalicza Emila Gilelsa, Dawida Ojstracha, Światosława Richtera i Mściśława Roztropowicza; najchętniej jednak wódz miał słuchać klasycznych oper Piotra Czajkowskiego, Michaiła Glinki, Aleksandra Borodina, Nikołaja Rimskiego-Korsakowa, Modesta Musorgskiego. Niejednoznaczny stosunek miał do Dmitrija Szostakowicza, niejednokrotnie oskarżając go o odchylenie ideologiczne⁴¹. Stalin często informował pisarzy, że

³⁸ S.S. MONTEFIORE. *Stalin. Dwór czerwonego cara*. Tł. M. Antosiewicz. Warszawa: Magnum 2011 s. 96.

³⁹ Tamże s. 97.

⁴⁰ D. WOŁKOGANOW. *Stalin. Wirtuoz kłamstwa, dyktator myśli*. Tł. M. Antosiewicz. Warszawa: Wydawnictwo Amber 2006 s. 178.

⁴¹ S. WOŁKOW. *Szostakowicz i Stalin*. Tł. M. Putrament. Warszawa: Wydawnictwo Książkowe Twój Styl 2006 s. 133.

osobiście poprawia ich artykuły. Po obejrzeniu spektaklu w teatrze wysyłał list z opinią do Politbiura tudzież wydawał sąd nad sztuką i aktorami podczas antraktu – wszelka ingerencja wodza lub wydana przez niego opinia stawała się przedmiotem plotek, anegdot i decyzji, które miały bezpośredni wpływ na przebieg artystycznej kariery⁴².

Ukoronowaniem i usystematyzowaniem sympatii do współczesnych artystów było wprowadzenie w 1939 r. instytucji nagród stalinowskich za szczególne osiągnięcia kulturalne i naukowe. Do nagród nominował sam Stalin. Otrzymanie nagrody wiązało się z ogromnym prestiżem oraz korzyściami materialnymi. Inną formą nobilitacji artysty za twórczość zgodną z linią partyjną były konkursy, którym Stalin osobiście patronował, zakończone wystawą w którymś z prestiżowych moskiewskich muzeów.

Artysta socrealistyczny stanowił medium między wizją wodza a rzeczywistością – dzięki niemu wizja ta mogła się zmaterializować. Na drodze pomiędzy Stalinem a artystą stał pośrednik – mecenas albo, inaczej mówiąc, patron, będący bardzo często natchnieniem i inspiracją. Relacja ta w latach trzydziestych stanowiła częściowo sformalizowany system, w którym każda dziedzina artystyczna miała swojego partyjnego opiekuna. Decydował się on na taki patronat dobrowolnie lub bezwolnie, od niego jednak zależało, jaką dziedzinę weźmie pod opiekę. Stalin osobiście patronował literaturze i filmowi, ponieważ te dziedziny najbardziej go interesowały (i nie miały innych opiekunów), ale pozostawał przy tym nadrzędnym mecenasem całej kultury – pozostali mecenasami byli mu w tym systemie podlegli. Zasady, na jakich powstawała i funkcjonowała ta zależność, nie są dobrze znane – Jan Plamper za najistotniejsze podaje takie czynniki, jak: osobiste upodobania, okoliczności historyczne oraz kwestia dopasowania sprawowanego urzędu do wspieranej dziedziny artystycznej⁴³. Malarstwu patronował minister obrony, Kliment Woroszyłow, architekturze – minister transportu Łazar Kaganowicz, teatrowi i operze – najpierw sekretarz Centralnego Komitetu Wykonawczego partii Awel Jenukidze, a po jego śmierci minister obrony Wiaczesław Mołotow. Dodać do tego należy propagowany wizerunek Stalina jako „ojca” dbającego o swe „dzieci”, który rozchodził się także na regionalne struktury partyjne i obejmował tamtejszych zwierzchników, patronujących fabrykom, szkołom i innym instytucjom publicznym.

Instytucja mecenatu była powiązana z charakterystycznym dla warunków radzieckich zjawiskiem tzw. szefstwa (шефство), czyli patronatu lub spon-

⁴² S.S. MONTEFIORE. *Stalin* s. 132.

⁴³ J. PLAMPER. *Kult Stalina* s. 256.

soringu jednej osoby lub organizacji nad drugą⁴⁴. Na przykład już w 1923 r. Armia Czerwona zaangażowała się w taką relację z niektórymi artystami. Następnie wyewoluowała ona w relację między Woroszyłowem a malarzami⁴⁵. Taki układ był publicznie wysławiany i celebrowany, ponieważ pozostawał w zgodzie z socjalistyczną ideologią: osoba przywódcy ucieleśniała samą instytucję, która w sensie metonimicznym pozostawała w ścisłym związku ze Związkiem Radzieckim, czyli Stalinem. Jak wyjaśnia J. Plamper:

[...] rzeczywiście istniał fundamentalny związek między pewnym rodzajem spersonalizowanej władzy wyrażonej symbolicznie w kulcie Stalina a mecenatem w sensie klasycznym, czyli polegającym na wzajemnych relacjach osoby na wysokim stanowisku, która zarządza niewystarczającymi zasobami materialnymi, a osobą podporządkowaną, mającą coś do zaoferowania – w naszym przypadku sztukę⁴⁶.

Aby udogodnić moskiewskim mecenasom sprawowanie opieki na artystami, ułatwić im wizyty i nadzór nad procesem twórczym, starano się utworzyć centra artystyczne, w których żyli i tworzyli artyści. Funkcję taką miały pełnić dache w Abramcewie i Pieskach pod Moskwą, centralny dom twórców na przedmieściach Moskwy oraz przede wszystkim wzorcowe osiedle mieszkaniowe przy Wierchniej Masłowce. Osiedle zostało wybudowane na wniosek Stowarzyszenia Artystów Rewolucji w 1930 r. i składało się z 90 pracowni i 24 lokali mieszkalnych, przedszkola, pralni, stołówki prowadzonej przez żony artystów, zakładu krawieckiego, klubu, biblioteki i czyteln. Mieszkali tam m.in. Fiodor Szurpin, Wasilij Swarog, Arkadij Płasow, Siergiej Gierasimow⁴⁷. Należy podkreślić, że dla artystów i pisarzy socrealistycznych możliwość przebywania w pobliżu partyjnej wierchuszki było wielkim wyróżnieniem, które oczywiście łączyło się z pewnym ryzykiem aresztowania i rozstrzelania w razie ewentualnych odchyleń od generalnej linii partii nie tylko w twórczości, ale także w życiu codziennym. Taki los spotkał na przykład Izaaka Babla.

W specyficznej sytuacji znalazł się Maksym Gorki, uważany przez partię za najwybitniejszego radzieckiego artystę, współtwórca socrealistycznej doktryny. W 1921 r., rozczarowany dyktaturą Lenina, pisarz opuścił Rosję,

⁴⁴ *Толковый словарь Ушакова*. <http://dic.academic.ru/dic.nsf/ushakov/1091806> [dostęp: 22.01.2015].

⁴⁵ J. PLAMPER, *Kult Stalina* s. 239.

⁴⁶ Tamże s. 234

⁴⁷ Tamże s. 249.

pozostawał jednak w kontakcie ze Stalinem, z którym pod koniec lat dwudziestych niejednokrotnie spędzał wakacje. Pod wpływem Stalina, OGPU i hojnych podarunków, Gorki w 1931 r. powrócił do Rosji:

Mieszkał w moskiewskiej rezydencji, [...], wielkiej dacy pod Moskwą i w pałacowej willi na Krymie wraz z liczną służbą, składającą się z samych agentów GPU. Domy Gorkiego stały się miejscami spotkań inteligencji, gdzie gospodarz pomagał młodym utalentowanym pisarzom, takim jak Izaak Babel i Wasilij Gorskman. Pałatyni przyjęli Gorkiego jak własną literacką znakomitość, natomiast czekista Jagoda czuwał nad służbą pisarza, spędzając u niego coraz więcej czasu. Stalin zabierał swoje dzieci do domu Gorkiego, gdzie bawiły się z jego wnukami; Mikojan przywodził synów, [...] Woroszyłow przyjeżdżał na wieczorki śpiewające⁴⁸.

Materialna opieka nad pisarzem rozpoczęła się jeszcze podczas jego emigracji – większość pieniędzy płynęła z OGPU, radzieckie służby bezpieczeństwa także zdominowały otoczenie Gorkiego, coraz bardziej izolując go od świata. Stalin umieścił w jego środowisku pisarzy sprawujących funkcję donosicieli (wszyscy byli opłacani przez OGPU): Ilię Awerbacha, Władimira Kirszona i Aleksandra Afinogenowa⁴⁹. Początkowo Gorki wykazywał bardzo silny „idealizm policyjny” i fascynację działalnością OGPU (później NKWD) oraz samą osobą Stalina⁵⁰. Wkrótce jednak z przyczyn politycznych wypadł z łask, zaczął także podupadać na zdrowiu i domagać się wypełniania jego coraz bardziej absurdalnych wizji: postulował na przykład powołanie komisji pisarzy socrealistycznych, by napisała na nowo dzieła klasyki światowej⁵¹. Gorki zaczął zdawać sobie sprawę, że jest izolowany, nie otrzymał także pozwolenia na wyjazd z kraju:

W domu pisarza działy się rzeczy zadziwiające. Kontrolowano nawet gazety, zanim je dostarczano. Zdarzało się, że drukarnia wypuszczała jeden egzemplarz, przeznaczony wyłącznie dla Gorkiego [...]. Tłumaczono to troską o zdrowie starca. W rzeczywistości sterylizowano w ten sposób świadomość pisarza, czyniono zeń rodzaj zombie – automat wygodny w użyciu⁵².

Sytuacja ta przyspieszyła śmierć pisarza w 1936 r. Stanowi ona najlepszy przykład tego, jakie niebezpieczeństwo niesło ze sobą uznanie Stalina –

⁴⁸ S.S. MONTEFIORE. *Stalin* s. 93.

⁴⁹ W. SZENTALIŃSKI. *Wskrzeszone słowo. Z „archiwów literackich” KGB*. Tł. H. Chłystowski. Warszawa: Czytelnik 1996 s. 374-375.

⁵⁰ Tamże s. 385.

⁵¹ S.S. MONTEFIORE. *Stalin* s. 181.

⁵² W. SZENTALIŃSKI. *Wskrzeszone słowo* s. 397.

w każdej chwili, nawet największy twórca, niezależnie od posiadanego talentu mógł wypaść z łask, jeśli nie spełniał odpowiednich, czysto utilitarnych wymogów, jakie stawiała przed nim kultura stalinowska.

Centralna pozycja literatury w kulturze stalinowskiej wynikała nie tylko z rosyjskiej literaturocentrycznej tradycji – książka była narzędziem walki z indywidualizmem i wielokulturowością. Nowy kanon socjalistycznej literatury miał połączyć mieszkańców imperium mówiących różnymi językami i wyznających różne wartości w jednorodny kolektyw. Książki należało czytać na głos w większym gronie, następnie zaś, dla lepszego zrozumienia, streścić własnymi słowami wybrany fragment. Dzięki takiej praktyce czytelnicy mieli poczuć się wspólnotą ludzi podobnie myślących i czujących:

Kto chciał uczestniczyć w sowieckiej kulturze, musiał nad sobą pracować, by stać się człowiekiem „kulturalnym”. Książka symbolizowała nowego człowieka, który nie czytał tekstów, tylko się na nich uczył. [...] Kto czytał i demonstrował publicznie tę umiejętność, pokazywał, że jest częścią nowej, sowieckiej kultury. Z tego punktu widzenia sowieckie wychowywanie przez książki było przede wszystkim instrumentem ujednoczenia praktyk kulturalnych, a nie różnicowaniem gustów literackich. I nie mogło być inaczej w środowisku awansujących społecznie chłopów, którzy nie mieli żadnych oczekiwań estetycznych wobec tekstów książek⁵³.

W 1929 r. zarówno handel książkami, jak i wydawnictwa zostały znacjonalizowane. Rozpoczęto także, trwające do końca lat trzydziestych, akcje plądrowania bibliotek i palenia książek. W 1935 r. na polecenie Stalina zaczęto tworzyć w bibliotekach specjalne działy, w których przechowywano zakazaną literaturę, dostępną tylko dla odpowiednich organów⁵⁴. W 1939 r. *Glawlit* kontrolował 7194 gazety, 1762 czasopisma, 41 000 wydanych książek (łącznie nakład 600 mln) i 92 radiostacje, zatrudniając 6027 osób⁵⁵. Dane te obrazują monstrualne rozmiary, jakie przybrała cenzura w ZSRR na przestrzeni lat trzydziestych.

Rekapitulując: kultura okresu stalinowskiego przez fakt, że była zaprojektowana odgórnie, według ściśle określonych politycznych i ideologicznych norm, których kwintesencją stała się doktryna realizmu socjalistycznego, stanowi sztuczny twór. Jego celem była sakralizacja władzy oraz pełna unifikacja i podporządkowanie życia obywateli Związku Radzieckiego

⁵³ J. BABEROWSKI. *Stalin. Terror absolutny*. Tł. U. Poprawska. Warszawa: Prószyński i S-ka 2014 s. 156.

⁵⁴ Tamże s. 158.

⁵⁵ *История политической советской цензуры* s. 319.

socjalistycznej wizji. Osoba wodza reprezentuje tu ideę państwa, przez co zyskuje szczególny, transcendentny wymiar, przekładający się także na relację z kulturą, która staje się środkiem autokreacji. Stalin, będąc architektem najdoskonalszego, totalnego dzieła sztuki, jakim miał być socjalizm, zyskał status nie tylko opiekuna życia kulturalnego oraz mecenasa literatury i sztuki, ale najwybitniejszego i wszechmocnego twórcy. W zetknięciu z socrealistyczną sztuką należy pamiętać, że z założenia nie miała ona pełnić funkcji estetycznej, wskazującej na piękno jako wartość autoteliczną. Miała być narzędziem tworzenia nowego świata i nowego człowieka.

Na zakończenie niniejszych rozważań na temat roli Stalina w kształtowaniu radzieckiej kultury lat trzydziestych warto postawić pytanie: w jakim stopniu o kształcie i funkcjonowaniu literatury i sztuki w czasach stalinowskich decydowała ideologia, pieniądze oraz strach? Czy rzeczywiście artyści tworzyli pod wpływem miłości do wodza, czy raczej kierowali się korzyściami materialnymi i prestiżem? Jaką rolę w procesie twórczym odgrywało ryzyko aresztowania i utraty życia? Kwestie te stanowią niezwykle ciekawe pole do dalszych badań.

BIBLIOGRAFIA

- BABEROWSKI J.: Stalin. Terror absolutny. Tł. U. Poprawska. Warszawa: Prószyński i S-ka 2014.
- BAUER Z.: Czy w literaturze socrealistycznej możliwe było niedopowiedzenie? W: Red. K. СТЕПНИК, M. ПЕЧОТА (red.). Socrealizm. Fabuły – komunikaty – ikony. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej 2006 s. 81-92.
- DUDA K.: Kultura radziecka i postradziecka. W: L. SUCHANEK (red.). Rosjoznawstwo. Wprowadzenie do studiów nad Rosją. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2004.
- DZIAK W.J.: Stalin, stalinizm, stalinowcy. Warszawa: Alma-Press 1990.
- FAST P.: Realizm socjalistyczny. W: A. DRAWICZ (red.). Historia literatury rosyjskiej XX wieku. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2007 s. 329-371.
- FAST P.: Realizm socjalistyczny w literaturze rosyjskiej: doktryna, poetyka, konteksty. Kraków: Universitas 2003.
- GROYS B.: Stalin jako totalne dzieło sztuki. Tł. P. Kozak. Warszawa: Sic! 2010.
- HELLER M., NIEKRICZ A.: Utopia u władzy. Historia Związku Sowieckiego. Tł. A. Mietkowski. T. 1. Londyn: Polonia 1985.
- История советской политической цензуры. Документы и комментарии. Москва: РОССПЭН 1997.
- KOPALIŃSKI W.: Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych. Warszawa: Wiedza Powszechna 1986.
- KUCZYŃSKI J.: Homo creator. Wstęp do dialektyki człowieka. Warszawa: Książka i Wiedza 1976.
- МАКСИМЕНКОВ Л.: Сумбур вместо музыки. Сталинская культурная революция 1936-1938. Москва: Юридическая Книга 1999.

- MICHALIK M.: Kultura. W: B. JANIEC (red.). Słownik filozofii marksistowskiej. Warszawa: Wiedza Powszechna 1982 s. 154-158.
- MONTEFIORE S.S.: Stalin. Dwór czerwonego cara. Tł. M. Antosiewicz. Warszawa: Magnum 2011.
- PLAMPER J.: Kult Stalina. Studium alchemii władzy. Tł. P. Chojnacki. Warszawa: Świat Książki 2014.
- SADOWSKI J.: Literacka i kinematograficzna *Opowieść o prawdziwym człowieku*: esencja bolszewickiej antropologii? W: K. STĘPNIK, M. PIECHOTA (red.). Socrealizm. Fabuły – komunikaty – ikony. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej 2006 s. 289-296.
- SADOWSKI J.: Między Pałacem Rad a Pałacem Kultury. Studium kultury totalitarnej. Kraków: Libron 2009.
- SZENTALIŃSKI W.: Wskreszone słowo. Z „archiwów literackich” KGB. Tł. H. Chłystowski. Warszawa: Czytelnik 1996 s. 374-375.
- SZKOLUT T.: Ponadestetyczny sens sztuki. Stanowiska i spory teoretyczne w estetyce rosyjskiej lat 1917-1934. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej 1997.
- Толковый словарь Ушакова. <http://dic.academic.ru/dic.nsf/ushakov/1091806> [dostęp: 22.01.2015].
- TOMASIK W.: Inżynieria dusz: literatura realizmu socrealistycznego w planie „propagandy monumentalnej”. Wrocław: Leopoldinum 1999.
- WOŁKOGANOW D.: Stalin. Wirtuoz kłamstwa, dyktator myśli. Tł. M. Antosiewicz. Warszawa: Amber 2006.
- WOŁKOW S.: Szostakowicz i Stalin. Tł. M. Putrament. Warszawa: Wydawnictwo Książkowe Twój Styl 2006.

STALINOWSKA WIZJA KULTURY: PROJEKT I REALIZACJA
– MECENAT W WARUNKACH UPOLITYCZNIENIA

Streszczenie

Mecenat Stalina nad radziecką literaturą i sztuką został w pełni sformalizowany na początku lat trzydziestych XX w. Polityczne podporządkowanie wszystkich dziedzin kultury oraz próba jej dostosowania do ściśle określonych ideologicznych i partyjnych norm znalazły odzwierciedlenie we wprowadzonej w 1934 r. doktrynie realizmu socjalistycznego. Celem kultury stalinowskiej była sakralizacja władzy oraz pełna unifikacja i podporządkowanie życia obywateli Związku Radzieckiego socjalistycznej wizji. Osoba wodza reprezentuje tu ideę państwa, przez co zyskuje szczególnie, transcendentny wymiar, przekładający się także na relację z kulturą. Stalin będąc architektem najdoskonalszego, totalnego dzieła sztuki, jakim miał być socjalizm, zyskał status nie tylko opiekuna życia kulturalnego oraz mecenasa literatury i sztuki, ale najwybitniejszego, wszechmocnego stwórcy. Stalinowska rewolucja kulturalna miała na celu wypełnienie totalnego planu wodza, jakim było stworzenie radzieckiego człowieka i nowego świata.

Streściła Karolina Blecharczyk

Słowa kluczowe: kultura radziecka, marksizm, mecenat, realizm socjalistyczny, socjalizm, socrealizm, Stalin, Związek Radziecki.

STALIN'S VISION OF THE CULTURE: PROJECT AND REALIZATION.
PATRONAGE IN THE CIRCUMSTANCES OF POLITICIZATION

S u m m a r y

Stalin's patronage over soviet art and literature was completely formalized at the beginning of the 1930's. Political subordination of all domains of culture and its ideological and party standardization were expressed by implementation of socialist realism doctrine in 1934. The very purposes of Stalinist culture were power sacralisation, fully unification and subjugation of the Soviet Union citizens life to the socialist vision. Figure of the leader represents the idea of state that yielded him as a new transcendent dimension. Stalin as an architect of excellent and total piece of art—the socialism, obtained a new special status—became not only a sponsor of entire cultural life, but also the notable, almighty creator. The main goal of Stalinist cultural revolution was to realize the total plan of its leader: creation of the Soviet Man and the new world.

Summarised by Karolina Blecharczyk

Key words: Marxism, patronage, socialist realism, socialism, Soviet culture, Soviet Union, Stalin.