

UNIVERZITA KARLOVA

FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD

Institut mezinárodních studií

Diplomová práce

2021

Anna Poulová

UNIVERZITA KARLOVA

FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD

Institut mezinárodních studií

Česká filharmonie jako objekt zájmu totalitní moci:

Komparace nacistické a stalinské kulturní politiky

Diplomová práce

Autor práce: Bc. Anna Poulová

Studijní program: Středoevropská komparativní studia

Vedoucí práce: PhDr. David Emler, Ph.D.

Rok obhajoby: 2021

Prohlášení

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu.
2. Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu.
3. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze dne: 1. 5. 2021

Anna Poulová

Bibliografický záznam

Poulová, Anna. Česká filharmonie jako objekt zájmu totalitní moci: Komparace nacistické a stalinské kulturní politiky. Praha, 2021. 77 s. Diplomová práce (Mgr.). Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Institut mezinárodních studií. Vedoucí diplomové práce PhDr. David Emler, Ph.D.

Rozsah práce: 133 611 znaků

Anotace

Diplomová práce se zabývá porovnáním kulturní politiky dvou totalitních režimů (Protektorátu Čechy a Morava a poválečného komunistického Československa), konkrétně v rovině vážné hudby. Nejprve je porovnána obecná kulturní politika obou totalitních režimů a následně je komparace vztažena na působení České filharmonie, která v práci představuje nejvýznamnějšího zástupce symfonických orchestrů československého hudebního prostředí a současně také těleso, které bylo v centru pozornosti kulturní politiky obou režimů. Text hledá odpověď na otázku, jaké byly hlavní společné cíle nacistické a stalinské kulturní politiky v oblasti vážné hudby a zabývá se dopady totalitní kulturní politiky na působení České filharmonie. Základní tezí práce je, že toto přední české hudební těleso muselo čelit silnému tlaku ze strany obou režimů na své podřízení a tlaku nechat se využít k ideologickým a propagandistickým cílům. Česká filharmonie se však tomuto tlaku snažila čelit. Závěr textu se zabývá otázkou, do jaké míry a v jakých oblastech své činnosti mohl orchestr požadavkům totalitní kulturní politiky vzdorovat.

Annotation

The Diploma Thesis deals with a comparison of the cultural policy of two totalitarian regimes (the Protectorate of Bohemia and Moravia and post-war communist Czechoslovakia) focused on classical music. Firstly, it deals with the comparison of general cultural policies of both totalitarian regimes and secondly, the comparison is related to the activity of the Czech Philharmonic, which represents the most significant representative of symphonic orchestras in the Czechoslovak musical scene and also a musical ensemble, which stood in the centre of attention of totalitarian cultural policies of both regimes. The Thesis seeks an answer to the research question about what the main common goals of the Nazi and Communist cultural policies were in the sphere of classical music and about the impact of the totalitarian cultural policy with regard to the Czech Philharmonic. The primary thesis of the work is, that the Czech Philharmonic as the leading Czech music ensemble had to face strong pressure from the side of totalitarian regimes to be subordinated and misused for ideological and political intentions of the regimes. The Czech Philharmonic opposed to

this pressure. The final part of the Thesis pursues the question to which extent and in what areas of its activity could the orchestra oppose the demands of the totalitarian regimes.

Klíčová slova

Hudba, totalita, ideologie, nacismus, komunismus, Česká filharmonie, kulturní politika

Keywords

Music, totality, ideology, Nazism, Communism, Czech Philharmonic, cultural policy

Title

The Czech Philharmonic as an Object of Interest of the Totalitarian Power: The Comparison of Nazi and Stalinist Cultural Policy

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala vedoucímu své práce panu PhDr. Davidovi Emlerovi, Ph.D. za cenné rady, odborné vedení a vstřícný přístup při konzultacích. Děkuji také panu Prokopovi Tomkovi za umožnění návštěv Hudebního archivu ČF.

Obsah

1. Úvod	3
1.1 Metodologie	6
1.2 Zhodnocení použitých pramenů	7
1.3 Komparativní metoda	10
1.4 Teorie totalitarismu, otázka srovnávání fašismu a komunismu	14
2. Kulturní politika totalitních režimů	19
2.1 Umění, hudba a ideologie.....	21
2.2 Tvorba kulturní politiky a spoutání hudební sféry	30
3. Česká filharmonie v době totality.....	40
3.1 Působení České filharmonie v totalitních režimech.....	43
3.2 Zneužití orchestru pro propagaci režimů a mezinárodní přesah jeho působení.....	52
3.3 Programový vzdor České filharmonie.....	58
3.4 Postoj šéfdirigentů Václava Talicha, Rafaela Kubelíka a Karla Ančerla	63
4. Závěr.....	67
Summary.....	70
Zdroje	71

Použité zkratky

ČF	Česká filharmonie
ČFS	Česká (Česko-slovenská) filharmonická společnost
HAÚ	Hudební a artistická ústředna
KSČ	Komunistická strana Československa
MLO	Ministerstvo lidové osvěty
ND	Národní divadlo
NOÚZ	Národní odborová ústředna zaměstnanců
ROH	Revoluční odborové hnutí
SČS	Svaz československých skladatelů
ÚVZ	Ústředí veřejných zaměstnanců

1. Úvod

Kulturní prostředí a kulturní dědictví často vypovídají o stavu společnosti, neboť prostředí, ve kterém umělci tvoří, má podstatný vliv na vzniklá umělecká díla. Jedním z nejdůležitějších aspektů pro vznik nejcennějších uměleckých artefaktů je totiž tvůrčí a společenská svoboda, která však v minulosti nebyla samozřejmostí. Umění a kultura mají vliv na jednotlivce i na celý národ a jedním z jejich směrů je i hudba. Hudební díla a národní autoři totiž mohou být nositeli a šířiteli myšlenek a ideálů, které národ utvářely a stmelovaly. V dějinách lze nalézt příklady, kdy hudba pomocí svého vlivu na společnost spoluovlivňovala dějinné události, a právě pro tuto její schopnost se hudba také často stávala zneužívaným nástrojem. Také totalitní režimy si byly vědomy toho, jaký má hudba vliv na společnost a národ, proto se systematicky snažily dostat ji pod svou kontrolu. Tímto negativním vlivem na hudbu a všeobecně kulturu docházelo následně k její stagnaci a degradaci. Současně se sílícím vlivem totalitních režimů na kulturu se zároveň objevovaly znaky její rezistence a odporu ze strany umělců, jejichž tvůrčí svoboda byla totalitními režimy omezena.

Oba totalitní režimy na území původního meziválečného Československa – Protektorát Čechy a Morava i komunistické Československo – si nárokovaly vedoucí postavení ve společnosti. Jedním z nástrojů sloužících k dosažení politických cílů měla být jejich kulturní politika, jejíž pozornosti neunikla ani oblast hudební sféry. Právě kultura byla totiž pro totalitní režimy významným prostředkem, který ovšem musel být podřízen jejich ideologii a jimi propagovaným ideálům, aby je následně pomáhal dále šířit ve společnosti.

Hannah Arendtová označila umění a politiku za zásadní fenomény veřejného světa, které mají úzký vzájemný vztah. Kultura a politika k sobě po celou dobu své existence zaujímaly nedůvěřivý postoj, který způsoboval jejich konflikty, ve 20. století se však jejich vztah významně proměnil.¹ Kultura se změnila ve společenské zboží, stala se masovou a totalitní režimy se jí pokusily využít k ovládnutí společnosti. Své nároky vztáhly na všechny odvětví kultury, včetně její hudební oblasti, které plánovaly využít k ideologické převýchově společnosti.

¹ Hannah Arendtová, *Krise kultury (Čtyři cvičení v politickém myšlení)* (Praha: Mladá fronta, 1994), 144.

První ohrožení svobodné kulturní scény na území Československa znamenala okupace nacistickým Německem a ustanovení Protektorátu Čechy a Morava. Kultura se dostala do závislosti na mocenských strukturách, které se ji pokusily ovládnout, aby dosáhly jejího ideového podřízení. Autonomie kultury byla během války značně omezena, neboť okupační režim usiloval o její totální kontrolu a řízení. Konec války znamenal i konec nacistického režimu, velmi záhy však kulturu zasáhla nová omezení. Jednalo se o její zákonné spoutání, které bylo předznamenáno poválečným zestátnováním, a následně bylo po vzniku komunistického režimu dokončeno přijetím takzvaných kulturních zákonů. Komunistický režim, stejně jako nacistický, kulturu považoval za nástroj šíření své ideologie. V prvních letech své existence budoval mechanismus ovládnutí kulturní scény, aby získal nástroje, jak ideologii s uměním účinně provázat. Cílem této snahy bylo, aby umění vyjadřovalo jeho revoluční, pokrokové a socialistické ideály.

I přes cílenou snahu totalitních režimů využít kulturu a umění ve svůj prospěch však právě kultura nadále skýtala prostor k vyjádření odporu a nesouhlasu obyvatel s politickým uspořádáním. Svobodná kultura stála v přímém kontrastu k totalitním ideologiím, proto se její zástupci museli před režimy stáhnout do ústraní, kam jejich cenzura nedosáhla. Hudební sféra se díky své závislosti na veřejném provádění neměla možnost skrýt před režimy a jejich požadavky, přesto se veřejné koncerty vážné hudby během druhé světové války staly manifesty české národní kultury a symbolem odporu proti okupačnímu režimu. V době komunismu hudební scénu postihla ještě více propracovaná cenzura, stále však bylo možné i skrze hudbu vyjadřovat myšlenky odporující ideologii režimu, přestože se režim veškerá prováděná díla snažil interpretovat podle svých idejí.

Jako těleso, na kterém lze ilustrovat a porovnat dopady dvou případů totalitní kulturní politiky a zároveň i jeho snahu o vzdor podřízení totalitním režimům, jsem zvolila přední český symfonický orchestr – Českou filharmonii. Ta stála v dobách totality v čele české hudební scény a mnoho kulturně-politických požadavků režimů bylo mířeno právě na její činnosti. Její svobodné působení a koncertování bylo silně omezeno zásahy totalitní kulturní politiky, orchestr si přesto udržel i díky svým vedoucím osobnostem čistý štít a snažil se odolávat nátlaku na své ideologické využití. Spolupráci s totalitními režimy se vyhnout nemohl, uchoval si však prostor pro morální podporu obyvatel pomocí uvádění národní hudby, která se stala prostorem pro vyjádření nesouhlasu s režimy.

Předkládaná diplomová práce se věnuje vztahu hudby a kulturní politiky nacistického a komunistického režimu. Práce sleduje vývoj a proměnu kulturní politiky obou režimů nejprve v obecné rovině, následně na příkladu České filharmonie a jejího působení v době totality. Kromě analýzy kulturní politiky totalitních režimů zaměřené na sféru provádění vážné hudby, je cílem mé práce také zodpovězení dvou výzkumných otázek: jaké byly hlavní společné cíle v oblasti vážné hudby pro nacistickou a komunistickou kulturní politiku? Do jaké míry a v jakých oblastech své činnosti mohla Česká filharmonie vzdorovat tlaku totalitní moci na své podřízení a využití ve prospěch ideologie? K zodpovězení otázek je použita metoda historické komparace.

1.1 Metodologie

Metodologie diplomové práce vychází ze dvou teoretických východisek, kterými se budu zabývat v následující části práce. Základním přístupem, o který se diplomová práce opírá, je metoda historické komparace. Jelikož je tato komparace zaměřena na srovnání vybraných aspektů kulturní politiky komunistického a nacistického režimu, souvisí tak s teorií totalitarismu, která se taktéž zabývá právě srovnáváním nedemokratických totalitních režimů.

Komparativní historická metoda je v práci použita jako prostředek analýzy, jejímž cílem je nalezení odpovědi na otázku týkající se existence společných znaků a cílů kulturní politiky nacistického a komunistického režimu v oblasti vážné hudby a možností České filharmonie vzdorovat požadavkům totalitní kulturní politiky. Dalším metodologickým nástrojem, který práce využívá, je kritická kompilace sekundárních zdrojů. Práce vychází z dostupných archivních pramenů, ale mezi její zásadní a nepostradatelné zdroje patří i shromážděná sekundární literatura týkající se zkoumané problematiky.

Jelikož bude v práci zkoumána kulturní politika dvou totalitních režimů vzniklých na území bývalého meziválečného Československa, jde o diachronní komparaci, neboť se vztahuje ke dvěma různým časovým úsekům jednoho státního celku. Objektem komparace je nejen samotná kulturní politika, ale také její dopady na konkrétní hudební těleso (Českou filharmonii). Porovnání obecného zaměření kulturní politiky považuji za nezbytný krok předcházející pohledu na situaci orchestru, který čelil tlaku na své podřízení v obou totalitních režimech, protože pohled na soudobou kulturní politiku přináší kontext, bez kterého by komparace jejich dopadů na Českou filharmonii postrádala smysl.

V části věnované obecné kulturní politice jsou kritérii prováděné komparace ideologické využití hudby a cíle, k nimž ovládnutí kultury směřovalo. Jejich porovnání povede k zodpovězení výzkumné otázky týkající se společných znaků kulturní politiky obou totalitních režimů. V části věnované České filharmonii se zaměřím na dopad kulturní politiky státu na působení orchestru, míru podřízení tělesa státní vůli a na zásahy do jeho dramaturgie, na kterých budu porovnávat možnosti tělesa vzdorovat požadavkům a nařízením režimů.

1.2 Zhodnocení použitých pramenů

Předkládaná diplomová práce vychází z několika druhů pramenů. Nejdůležitějšími zdroji použitými ve výzkumu činnosti České filharmonie v dobách totality jsou zdroje archivní, které jsou v teoretické a obecné části práce doplněny o řadu literárních pramenů. Úplný soupis zdrojů se nachází na konci práce, zde bych se však chtěla vyjádřit ke stěžejním zdrojům práce a zhodnotit jejich přínos.

Mezi archivní materiály, ze kterých jsem vycházela ve své rešerši týkající se fungování České filharmonie, jsem zařadila dokumenty z fondů Hudebního archivu České filharmonie a Národního archivu ČR. Průzkum těchto fondů poukázal na skutečnost, že archivní materiály týkající se České filharmonie nelze nalézt shromážděné na jednom místě. Dobová korespondence týkající se tvorby dramaturgie a koncertních zájezdů především z doby komunismu se nachází v Hudebním archivu České filharmonie. Informace týkající se schvalování programů a koncertů ČF lze nalézt v několika fondech Národního archivu. Jedná se o fond České filharmonie, fond Národní rady české a fond Ministerstva lidové osvěty. Přestože dobové archivní materiály týkající se ČF nejsou ani v jednom ze zmíněných archivních fondů kompletní (hlavně dokumenty z doby druhé světové války), považuji je za zásadní zdroje své práce. Zejména korespondence vedení orchestru a zápisy ze schůzí Umělecké rady totiž poukazují na jejich skutečný postoj k nařízením a požadavkům kulturní politiky dvou zkoumaných totalitních režimů. Zároveň jsou tyto materiály dosud poměrně málo prozkoumaným zdrojem informací, neboť z jejich části vychází pouze jediná česká odborná práce autorky Michaely Iblové, která se věnovala výzkumu komunistické kulturní politiky.

V úvodní teoretické kapitole věnující se teorii komparace a teorii totalitarismu jsem se svým přehledu vycházela ze zásadních děl těchto teorií, která vyšla v českém nebo anglickém překladu. Jedná se například o publikace Hannah Arendtové, Raymonda Arona, či Jürgena Kocka a Heinz-Gerhard Haupta.² Z děl uvedených autorů jsem čerpala informace týkající se vývoje teorií a jejich typologie. Tyto knihy jsem doplnila o další tituly sekundární

² Hannah Arendtová, *Původ totalitarismu I–III* (Praha: Oikoymenth, 1996). Raymond Aron, *Demokracie a totalitarismus* (Brno: Atlantis, 1993). Jürgen Kocka a Heinz-Gerhard Haupt, „Comparison and Beyond – Traditions, Scope, and Perspectives of Comparative History“, In: *Comparative history and the quest for transnationality: Central European approaches and new perspectives* (New York: Berghahn Books, 2009).

srovnávací literatury, mezi které jsem zařadila několik knih předních českých autorů zabývajících se danou problematikou (například publikace Stanislava Balíka a Michala Kubáta, nebo slovenského autora Milana Katunince).³ Pro mou práci byla významná část knihy Milana Katunince *Fašizmus, národný socializmus a komunizmus: k ideovým zdrojom, praxi a možným rizikám návratu totalitarizmu*, kde se autor věnuje problematice komparace totalitních teorií, která je stále zatížena ideologickým zkreslením. Velmi přínosnou knihou pro mou práci byla také publikace *Diktátoři: Hitlerovo Německo a Stalinovo Rusko* renomovaného britského historika Richarda Overeho, která je precizně zpracovanou komparativní analýzou dvou totalitních režimů.⁴ Tato obsáhlá práce komparuje mnoho aspektů nacistického a komunistického režimu, já jsem čerpala především z jejích závěrů týkajících se ideologických zájmů režimů na ovládnutí kulturní sféry.

Pro část mé práce zabývající se kulturní politikou v Protektorátu Čechy a Morava byla důležitým zdrojem publikace *Nacistická kulturní politika v Protektorátu: koncepce, praxe a reakce české strany* Volkera Mohna.⁵ Tato kniha je jedinou odbornou publikací zabývající se komplexně situací na české kulturní sféře doby druhé světové války. Dále jsem využila publikace českých autorů Milana Kuna nebo Jiřího Doležala.⁶ Zásadním autorem věnujícím se komunistické poúnorové kulturní politice je Jiří Knapík, který se této problematice věnoval v několika publikacích.⁷ Komunistickou kulturní politikou a zároveň Českou filharmonií se zabývá již zmíněná studie Michaely Iblové, která vyšla pod názvem *Česká filharmonie pod tlakem stalinské kulturní politiky v padesátých letech*.⁸

³ Stanislav Balík a Michal Kubát, *Teorie a praxe nedemokratických režimů* (Praha: Dokořán, 2012). Milan Katuninec, *Fašizmus, národný socializmus a komunizmus: k ideovým zdrojom, praxi a možným rizikám návratu totalitarizmu* (Bratislava: Veda, 2009).

⁴ Richard J. Overo, *Diktátoři: Hitlerovo Německo a Stalinovo Rusko* (Praha: Beta-Dobrovský, 2006).

⁵ Volker Mohn, *Nacistická kulturní politika v Protektorátu: koncepce, praxe a reakce české strany* (Praha: Prostor, 2018).

⁶ Milan Kuna, *Hudba na hranici života: o činnosti a utrpení hudebníků z českých zemí v nacistických koncentračních táborech a věznicích* (Praha: Naše vojsko, 1990). Jiří Doležal, *Česká kultura za protektorátu: školství, písemnictví, kinematografie* (Praha: Národní filmový archiv, 1996).

⁷ Jiří Knapík, *Kdo spoutal naši kulturu: portrét stalinisty Gustava Bareše* (Přerov: Šárka, 2000). Jiří Knapík, *Únor a kultura: sovětizace české kultury 1948–1950* (Praha: Libri, 2004). Jiří Knapík, *V zajetí moci: kulturní politika, její systém a aktéři 1948–1956* (Praha: Libri, 2006).

⁸ Michaela Iblová, *Česká filharmonie pod tlakem stalinské kulturní politiky v padesátých letech* (Praha: Karolinum, 2014).

Dějínám České filharmonie se v několika článcích a příspěvcích do publikace *Chrám umění Rudolfinum* věnuje také hudební publicista a muzikolog Petr Kadlec.⁹ Jeho texty týkající se České filharmonie považuji za důležité, neboť doplňují dosud málo popsaná místa historie orchestru. Vyjma zmíněné knihy M. Iblové se žádná z jmenovaných monografií nezabývá primárně pouze hudební sférou československého kulturního života, dosavadní výzkum se týká především obecné kulturní politiky nebo jiných uměleckých odvětví než hudební scény. Mnoho informací o dobovém hudebním životě obsahuje rozsáhlá monografie Milana Kuna zabývající se životem dirigenta Václava Talicha.¹⁰ Toto obsáhlé dílo však komentuje hudební dění pouze v souvislosti s dirigentovým působením.

Absence studií a literatury týkající se výhradně hudby a jejího místa v kulturní politice totalitních režimů poukazuje na význam dalšího výzkumu této problematiky. Prostor k novému bádání poskytují dosud málo prozkoumané archivní zdroje, které ještě nebyly zpracovány v odborné literatuře.

⁹ Jakub Bachtík, Lukáš Duchek a Jakub Jareš, eds., *Chrám umění Rudolfinum* (Praha: Česká filharmonie ve spolupráci s Národním památkovým ústavem a Národním technickým muzeem, 2020).

¹⁰ Milan Kuna, *Václav Talich 1883–1961: šťastný i hořký úděl dirigenta* (Praha: Academia, 2009).

1.3 Komparativní metoda

Komparace je interdisciplinární přístup a častý nástroj historického bádání. Je využívána nejen historiky, získala své místo i v jiných sociálních vědách (antropologii, lingvistice, politických vědách, kulturní historii, či etnologii). Představuje soubor metod, které cílí k vytvoření systematického srovnání. Jejimi základními dvěma druhy jsou komparace zabývající se kontrasty a komparace hledající obecnější vzorce.¹¹ Podle metodologické funkce může mít historická komparace různé cíle. Může sloužit k identifikaci problémů a otázek, vysvětlení historických fenoménů, objasnění individuálních případů nebo umožňuje nový pohled na již známou problematiku.¹²

Až do 20. století byla komparativní perspektiva v historické vědě odmítána. Ve svých teoretických a metodologických textech uvažoval o užití komparace již v 19. století německý historik Johann Gustav Droysen, který svými úvahami o možnostech porovnání historických epoch téměř o století předběhl dobu.¹³ Skutečné teoretické základy komparace jako významné historiografické metody však byly položeny až ve 20. letech minulého století francouzským historikem Markem Blochem. Ve svém textu, který vyšel pod názvem *Pour une histoire comparée des sociétés européennes*, Bloch v roce 1928 definoval různé druhy využití komparativní metody.¹⁴ Komparace podle něj pomohla definovat nové problémy a umožnila pokládat nové výzkumné otázky.

Milan Scholz o komparaci říká, že popisuje zpravidla jeden fenomén, jehož projevy následně srovnává pomocí předem definovaných kritérií. Objekty komparace přitom lze vymezit časově, prostorově nebo sociálně podle toho, zda srovnáváme různé teritoriální celky ve stejném čase, jedno teritorium v různých časových úsecích nebo zda je objektem

¹¹ Jürgen Kocka a Heinz-Gerhard Haupt, „Comparison and Beyond – Traditions, Scope, and Perspectives of Comparative History“, In: *Comparative history and the quest for transnationality: Central European approaches and new perspectives* (New York: Berghahn Books, 2009), 2.

¹² Jürgen Kocka a Heinz-Gerhard Haupt, „Comparison and Beyond – Traditions, Scope, and Perspectives of Comparative History“, In: *Comparative history and the quest for transnationality: Central European approaches and new perspectives*, 4.

¹³ Thomas Welskopp, „Comparative History“, *European History Online (EGO)*, Institute of European History (IEG) (3. 12. 2010): 1–18, <http://ieg-ego.eu/en/threads/theories-and-methods/comparative-history> (staženo 1. 3. 2021).

¹⁴ Marc Bloch, *Pour Une Histoire Comparée Des Sociétés Européennes* (Paris: Renaissance du livre, 1928).

komparace nějaký sociální jev.¹⁵ Podle vztahu k časové ose rozlišujeme komparaci synchronní a diachronní. Komparace synchronní je vázaná na jeden časový úsek a zkoumá zpravidla jeden jev na více územích, zatímco srovnání jednoho jevu v různých obdobích je označováno jako komparace diachronní. Oba tyto přístupy však mohou být v rámci komparativní metody kombinovány, což je možné například v komparativním výzkumu analogických historických situací.¹⁶ Podle míry zaměření na jednotlivé srovnávané objekty rozlišujeme také komparaci symetrickou a asymetrickou.

Ve své práci jsem si jako prostředek analýzy zvolila asymetrickou komparaci věnující se fenoménu kulturní politiky. Tato komparace je vymezena dvěma časovými úseky, jedná se tedy o komparaci diachronní. Jejím cílem je nalezení společných prvků a cílů kulturní politiky totalitních režimů a možností odporu České filharmonie v obou zkoumaných obdobích, typ užití komparace tedy lze označit za komparaci hledající zejména podobnosti srovnávaných jevů. Zaměření na obecné vzorce však v práci není jednostranné, zmiňovány jsou i odlišnosti porovnávaných aspektů, bez kterých by jejich charakteristika nebyla úplná.

Jako cenný nástroj studia historie společnosti se komparativní přístup během 20. století stal objektem bouřlivé metodologické debaty. Ta se týkala především definice samotné komparace, jejích objektů a kritérií, ale také typologií a kritikou této metody. Z Francie se metodologická debata týkající se komparativního přístupu přesunula do Spojených států. V druhé polovině 20. století se zde typologií komparativních metod zabývala řada amerických sociologů. Mezi ně patří například Charles Tilly, nebo Theda Skocpolová a Margaret Somersová. Poslední dvě jmenované ve své práci rozlišily tři druhy komparace podle míry zaměření na podobnosti nebo odlišnosti porovnávaných jednotek.¹⁷ Tilly druhy komparace naopak rozlišoval podle rozsahu charakteristiky a množství zkoumaných jednotek.

Od sedmdesátých let, kdy došlo ke „znovuobjevení“ Blochova eseje o komparativní historii, došlo k rozvoji tohoto konceptu také v Západním Německu. Zde se o jeho další rozvoj zasadili především přední němečtí historici Heinz-Gerhard Haupt, Jürgen Kocka

¹⁵ Milan Scholz, „Komparativní přístup v historiografii a transnacionální historická problematika“, *Sociální studia*, č. 1 (2009): 69–87.

¹⁶ Vladimíra Dvořáková, *Komparace politických systémů. Základní modely demokratických systémů* (Praha: Oecinamica, 2008), 9.

¹⁷ Theda Skocpol and Margaret Somers, "The Uses of Comparative History in Macrosocial Inquiry", *Comparative Studies in Society and History* 22, č. 2 (1980): 174–97, <http://www.jstor.org/stable/178404> (staženo 12. 4. 2021).

a Harmut Kaeble. Tito autoři upozornili na to, že metodologická debata týkající se konceptu komparativní historie stále probíhá a musí pokračovat i svým rozšířením do příbuzných oborů.¹⁸ V druhé polovině 20. století totiž nastal boom nových transnacionálních a transregionálních přístupů, které využívají komparaci, a kromě rozšíření metodologické debaty tak došlo k samotné reorientaci historického komparativního bádání. V polovině 90. let vznikly čtyři koncepty provázané s komparativní historií, které mají ke klasické komparaci různý vztah. Jedná se o koncept transferů, koncept *entangled history*, koncept *histoire croisée* a koncept *relations history*.¹⁹ Historická komparace se proměňuje podle nových potřeb a cílů a dochází proto k jejímu kombinování s novými zmíněnými koncepty, které se vzájemně doplňují a jsou kompatibilní.²⁰

V české historiografii komparativní metodu ve svém výzkumu využíval významný historik Miroslav Hroch. Ve své vysokoškolské učebnici definoval čtyři možné kategorie cílů, k jejichž dosažení lze historicko-srovnávací metoda použít. Jedná se o vymezení podobností a rozdílů komparovaných objektů, rozdělení zkoumaných objektů do skupin podle jejich podobností a rozdílů, komparaci vedoucí k zasazení zkoumaných objektů do obecného kontextu a o výkladovou komparaci zabývající se vzájemnou souvislostí a vztahy určitých jevů.²¹

Komparativní přístup a jednotlivé typy komparace byly během svého vývoje také objekty kritiky. Tato kritika se týkala především několika úskalí, které musí mít badatelé při použití komparativní metody na zřeteli. Jedná se především o přílišnou popisnost, ke které může sklouznout komparace zabývající se pouze odlišnostmi porovnávaných objektů. Dále může být nevýhodou komparativní metody i přílišné zaměření na chronologii nebo přílišná generalizace zkoumaných hypotéz.²² U komparace vycházející ze sekundární literatury

¹⁸ Harmut Kaeble, „Between Comparison and Transfers – and What Now? A French-German Debate“, In: *Comparative history and the quest for transnationality: Central European approaches and new perspectives* (New York: Berghahn Books, 2009), 38.

¹⁹ Harmut Kaeble, „Between Comparison and Transfers – and What Now? A French-German Debate“, In: *Comparative history and the quest for transnationality: Central European approaches and new perspectives*, 33.

²⁰ Jürgen Kocka a Heinz-Gerhard Haupt, „Comparison and Beyond – Traditions, Scope, and Perspectives of Comparative History“, In: *Comparative history and the quest for transnationality: Central European approaches and new perspectives*, 21.

²¹ Miroslav Hroch, „Komparativní (historickosrovnávací) metoda“, In: *Úvod do studia dějepisu* (Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1985), 235.

²² Antoon A. van den Braembusche, „Historical Explanation and Comparative Method. Towards a Theory of the History of Society“, In: *Comparative methods in the social sciences* (London: Sage, 2006), 275.

může hrozit přejímání interpretace původních autorů, je proto nutné, aby komparace vždy vycházela z kvalitních zdrojů. Jiná kritika také varuje před příliš národně definovanými objekty komparace, neboť zde může hrozit podobný problém, a to lehkovážné přebírání národních historiografií a jejich narativů.²³

Se zřetelem ke zmíněným úskalím spojeným zejména s použitím sekundárních zdrojů jsem ve své práci vycházela především z konceptů, které za základní typ komparace považují komparaci zabývající se vymezením podobností a rozdílů srovnávaných objektů. Tou se ve své typologii komparativní metody zabývají například Theda Skocpolová a Margaret Somersová, nebo Miroslav Hroch.

²³ Thomas Welskopp, „Comparative History“, *European History Online (EGO)*, Institute of European History (IEG) (3. 12. 2010): 1–18, <http://ieg-ego.eu/en/threads/theories-and-methods/comparative-history> (staženo 1. 3. 2021).

1.4 Teorie totalitarismu, otázka srovnávání fašismu a komunismu

Teoretickým konceptem, o který se předkládaná práce opírá, je totalitarismus. Tato teorie se zabývá jevem coby společensko-politickým fenoménem, který většina autorů spojuje s moderní dobou, kdy společenské a technické podmínky umožnily nedemokratickým režimům využívat nástroje sloužící k úplnému ovládnutí společnosti.²⁴ Teorie vnímá totalitarismus jako novou formu tyranie, která vychází z absolutní moci a teroru, a která představuje opačný pól státního uspořádání, než je demokracie. Teorie totalitarismu je koncept, který zastřešuje několik rozličných totalitárních teorií. V následujícím textu představuji několik jejích hlavních proudů a autorů, kteří se zasadili o její rozvoj.

Výrazy totální a totalitní byly v počátcích svého využití paradoxně spjaty rétorikou fašistického hnutí v Itálii. Základem těchto pojmů je italské slovo „totus“, které ve svém překladu znamená „celý“. Jejich užití se však brzy rozšířilo ve spojení s kritikou fašistického režimu. Díky italským antifašistickým emigrantům se následně pojem totalitarismus rozšířil i do anglosaského prostředí.²⁵ Jeho význam se ustálil jako kritické označení pro nedemokratické režimy toužící o politické ovládnutí všech aspektů společenského života, o které ve 20. století usilovaly ideologie opírající se především o socialismus a nacionalismus.

Obecná teorie totalitarismu zažila počátky svého rozvoje ve čtyřicátých letech ve Spojených státech. Hlavní proud výzkumu totalitarismu se mohl rozvinout teprve po konci druhé světové války, který znamenal zánik nacistického režimu. Mezi první autory, kteří se totalitarismem zabývali patří Hannah Arendtová, americká teoretička a filozofka německo-židovského původu. Ve své knize nazvané v českém překladu *Původ totalitarismu* rozpracovala koncept totalitarismu, který zkoumala hlavně ve spojitosti s totalitárními ideologiemi, které se podle ní snaží ovládnout veškerý společenský život.²⁶ Nositelkou ideologie a teroru je přitom jedna strana, která řídí společnost.²⁷ Arendtová svým rozbořením

²⁴ Milan Katuninec, *Fašizmus, národný socializmus a komunizmus: k ideovým zdrojom, praxi a možným rizikám návratu totalitarizmu* (Bratislava: Veda, 2009), 24.

²⁵ Stanislav Balík a Michal Kubát, *Teorie a praxe nedemokratických režimů* (Praha: Dokořán, 2012), 24.

²⁶ Publikace vyšla v roce 1951 pod názvem *The Origin of Totalitarianism*.

²⁷ Stanislav Balík a Michal Kubát, *Teorie a praxe totalitních a autoritativních režimů*, 37.

došla k závěru, že se totalitní hnutí opírají o masy obyvatel, a proto je pro ně typická politika totálního ovládnutí mas spojená s ideologickou propagandou.²⁸

Teorii totalitarismu ve svém konceptu komplexně zpracovali také Zbigniew Brzezinski a Carl Joachim Friedrich, kteří v polovině padesátých let vydali publikaci, jež se později stala jedním z nejdůležitějších základů pozdějšího výzkumu totalitarismu.²⁹ Brzezinski a Friedrich definovali šest základních rysů, které podle nich charakterizují všechny totalitní režimy. Jedná se o monopolní postavení ideologie ve státu, jednu vládnoucí politickou stranu, monopol vládců nad armádou, monopol nad informačními prostředky šířícími propagandu a ideologii, kontrolu nad občany pomocí tajné policie a teroru a státní kontrolu hospodářského života.³⁰ Brzezinski a Friedrich totalitarismus definovali na základě analýzy komunistického a nacistického režimu.

O desetiletí později vyšla další publikace, která se zařadila k základním pilířům teorie totalitarismu. Jednalo se o knihu francouzského sociologa a politologa Raymonda Arona, ve které předložil vlastní definici prvků, které charakterizují totalitní státy.³¹ Fenomén totalitarismu je podle něj spojený s monopolním postavením jedné strany, která vládne pomocí své ideologie. Strana jako absolutní autorita vládne pomocí policejního a ideologického teroru a k šíření své ideologie využívá monopolu násilí a přesvědčovacích prostředků. Současně si také podřizuje veškeré ekonomické a profesní aktivity.³² Tyto znaky totalitního režimu se podobají obdobné charakteristice Brzezinskiho a Friedricha, Aron však doplňuje myšlenku, že vyjmenované prvky mohou být různě spojeny, a ne každý totalitní režim tak musí vyústit do krajní formy teroru.³³

Rozvoj konceptu totalitarismu pokračoval i během studené války a od konce 70. let se centrum výzkumu totalitarismu přesunulo ze Spojených států do Francie. Autoři zde navazovali na práci Raymonda Arona, ale jejich škola byla taktéž ovlivněna úvahami východoevropských a středoevropských disidentů, z nichž lze jmenovat například Jacques Rupnika nebo Tzvetana Todorova. K výzkumu totalitarismu významně přispěli François

²⁸ Hannah Arendt, *Původ totalitarismu I–III* (Praha: Oikoymenth, 1996), 444.

²⁹ Tato kniha s názvem *Totalitarian Dictatorship* vyšla v roce 1956.

³⁰ Milan Katuninec, *Fašismus, národní socialismus a komunismus: k ideovým zdrojům, praxi a možným rizikám návratu totalitarismu*, 26.

³¹ Aronova kniha *Démocratie et totalitarisme* byla poprvé publikována v roce 1965.

³² Raymond Aron, *Demokracie a totalitarismus* (Brno: Atlantis, 1993), 158.

³³ Raymond Aron, *Demokracie a totalitarismus*, 159.

Furet a Alain Besançon a totalitarismem se ve Francii zabývá i řada současných politologů a sociologů (Philippe Bénéton, Guy Hermet, Philippe Braud a další).³⁴

V českém prostředí umožnila otevřenou debatu o nacismu a komunismu jako dvou totalitních režimech až sametová revoluce, z doby komunismu zde však přetrvává odlišné hodnocení obou režimů.³⁵ Již v předlistopadovém období se totalitarismem zabývali Milan Kundera nebo Rio Preisner. Po revoluci se otevřela cesta ke srovnání režimů, kterým se dále zabývali například Jiří Suk, Bohumil Nuska nebo Michal Reiman.³⁶ Mezi současné významné autory zabývající se totalitarismem patří Stanislav Balík, Michal Kubát nebo Jan Holzer.

Teorie totalitarismu úzce souvisí otázkou srovnávání totalitních režimů a jejich ideologií, ke kterému se v první řadě nabízí německý fašistický režim a sovětské Rusko, jako dva nejzločinnější režimy 20. století. Postoj jednotlivých totalitárních teorií a koncepcí se však v této záležitosti různí. Milan Katuninec poukazuje na to, že problematičnost komparace totalitních režimů a jejich ideologií je způsobena především trvajícím ideologickým sporem a výklady.³⁷ Dva typy totalitních režimů 20. století však podle něj patří do jedné politické kategorie a vztah jejich ideologií lze pochopit pouze jejich postavením vedle sebe.³⁸

Předkládaná práce se věnuje komparaci totalitních režimů na území bývalého meziválečného Československa, které vznikly jako loutkové státy nacistického Německa a sovětského Ruska. Nejedná se tedy o srovnání těchto „původních“ zločinných totalitních režimů, přesto se zabývám jejich ideologiemi, které byly na území Československa přeneseny. Práce zabývající se totalitarismem a jeho konkrétními příklady (nacistickým Německem a sovětským Ruskem) byly proto pro mou práci důležitými zdroji, neboť mnohé zkoumají právě ideologické zaměření režimů, které jsem já ve své práci sledovala v oblasti kultury a vážné hudby.

³⁴ Miroslav Novák, „Francouzská škola analýzy totalitarismu a její relevance pro českou politologii“, In: Ivo Budil a Tereza Zíková, eds., *Totalitarismus 4* (Plzeň: Fakulta filozofická Západočeské univerzity v Plzni, 2008), 38.

³⁵ Stanislav Balík a Jan Holzer, „Moderní teorie totalitarismu a její česká reflexe“, In: Ivo Budil, ed., *Totalitarismus* (Plzeň: Fakulta filozofická Západočeské univerzity v Plzni, 2005), 17.

³⁶ Stanislav Balík a Jan Holzer, „Moderní teorie totalitarismu a její česká reflexe“, In: Ivo budil, ed., *Totalitarismus*, 20.

³⁷ Milan Katuninec, *Fašizmus, národný socializmus a komunizmus: k ideovým zdrojom, praxi a možným rizikám návratu totalitarizmu*, 12.

³⁸ *Ibid.*, 63.

Autoři zmíněných stěžejních publikací teorie totalitarismu se vyjadřovali také k samotnému teoretickému srovnávání totalitních režimů, které propojuje koncept totalitarismu s metodou historické komparace. Aron poukázal na to, že monopol jedné strany, totalitní ideologie a policejní teror jsou prvky charakteristické pro nacistický i komunistický režim, rozdíly a příbuznosti obou režimů jsou proto nepopíratelné.³⁹ Komparativní analýza podle něj přispívá zejména k poukázání na jejich rozdílnosti. Besançon taktéž hovoří o nutnosti srovnávat komunismus a nacismus jako dva ideologické žánry.⁴⁰ Přestože se lišily, jejich cíle byly totální, což hovoří pro jejich srovnání, které ovšem musí splňovat předpoklad, že k posuzování minulých zločinů bude přistupováno stejně.

Některé přístupy naopak komparaci totalitních režimů odmítají z důvodu, že si nejsou podobné. Po pádu železné opony však poprvé v historii nastala situace, kdy mohou být oba režimy komparovány za stejných podmínek. K jejich komparaci nově vybízí narůstající počet odborných prací zabývajících se jednotlivými režimy a lepší dostupnost archivních materiálů a dalších zdrojů. Komparativní metoda může přispět k osvětlení historické jedinečnosti obou režimů a jejich přetrvávajícího dědictví.⁴¹

Po politických změnách posledního desetiletí 20. století je již splněn zásadní předpoklad použití komparativní metody, existují fundované analýzy obou režimů. Srovnávací přístup proto může přispět k překonání přístupů, které komunismus a nacismus považovaly za totožné režimy, neboť komparativní metoda pomáhá upozornit na jejich nesourodost.⁴² Také čeští autoři Stanislav Balík a Michal Kubát považují srovnávání nedemokratických režimů za přínosné, neboť jedině ono srovnání může pomoci k jejich plnému poznání a předchází tak jejich opakování.⁴³

Pád komunismu dal v 90. letech nový impuls k diskusi o definici totalitarismu, k čemuž výrazně přispělo zveřejnění nových pramenů o Sovětském svazu a vlna nového kritického bádání v Německu. Richard Overly, který je autorem významné analýzy obou

³⁹ Raymond Aron, *Demokracie a totalitarismus*, 161.

⁴⁰ Alain Besançon, *Nemoc století: komunismus, nacismus a holocaust* (Praha: Themis, 2000), 6.

⁴¹ Michael Geyer a Sheila Fitzpatrick, „Teorie totalitarismu a její recepce – srovnávání stalinismu a nacismu“, In: Michael Geyer a Sheila Fitzpatrick, eds., *Za obzor totalitarismu: srovnání stalinismu a nacismu* (Praha: Academia, 2012), 14.

⁴² Michael Geyer a Sheila Fitzpatrick, „Teorie totalitarismu a její recepce – srovnávání stalinismu a nacismu“, In: Michael Geyer a Sheila Fitzpatrick, eds., *Za obzor totalitarismu: srovnání stalinismu a nacismu*, 38.

⁴³ Stanislav Balík a Michal Kubát, *Teorie a praxe totalitních a autoritativních režimů* (Praha: Dokořán, 2004), 157.

režimů, přitom zdůraznil, že není úkolem historiků dokázat, který režim byl horší, ale snažit se pochopit rozdílné procesy, které vedly k podobným zločinům.⁴⁴

Již od svého vzniku čelí teorie totalitarismu kritice a snahám o její zpochybnění. Kritika se týká zejména ustrnutí teorie totalitarismu ve východiscích formulovaných v práci Friedricha a Brzezinskiho. Další kritika hovoří také o tom, že totalitarismus je jedním ze dvou ideálních pólů politického uspořádání společnosti, realita totalitních režimů však tyto ideály plně nedosahovala.⁴⁵ I komparativní metoda užitá k analýze totalitních režimů musí čelit několika nástrahám, mnoho autorů varuje před jejím ideologickým zneužitím během studené války, které může v některých interpretacích stále přetrvávat.

Jedním z konceptů, které se vymezují proti teorii totalitarismu, je teorie politických náboženství. Tento koncept se věnuje totalitním ideologiím, které pokládá za nové sekulární náboženství. Mezi jeho zastánce se řadili například Eric Voegelin nebo Giovanni Sartori. Samotný název tohoto konceptu vychází z práce německého politologa Hanse Maiera.⁴⁶ Dalším interpretačním modelem zabývající se definicí totalitarismu je koncept moderních diktatur, který nepovažuje teorii totalitarismu jako dostatečný základ komparace nacistického a komunistického režimu. Jedná se o koncept, který zdůrazňuje procesy sociálních změn v diktaturách.⁴⁷

Teoretický model totalitarismu se však ukázal být nejpropracovanější a nejlivnější teorií i přes své možné nedostatky. Během jeho vývoje nedošlo ke sjednocení všech koncepcí věnujících se fenoménu totalitarismu, to však může překonat další empirický výzkum. Německý historik Imanuel Geiss komparaci nacistického a komunistického režimu obhajoval tvrzením, že je přínosná, neboť srovnání není identické s jejich ztotožněním.⁴⁸ Tento argument potvrzuje postoj většiny autorů, kteří obhajují komparaci totalitních režimů zejména z hlediska jejich rozdílnosti, která potvrzuje jedinečnost každého z nich.

⁴⁴ Richard J. Overy, *Diktátoři: Hitlerovo Německo a Stalinovo Rusko* (Praha: Beta-Dobrovský, 2006), 28.

⁴⁵ Stanislav Balík a Jan Holzer, „Moderní teorie totalitarismu a její česká reflexe“, In: Ivo Budil, ed., *Totalitarismus*, 11.

⁴⁶ Hans Maier koncept rozvinul ve své knize *Politische Religionen*.

⁴⁷ Emil Voráček, „Vznik teoretického hodnocení nových mocenských diktatur a některé aspekty geneze jednoho z interpretačních modelů: teorie totalitarismu, k problému komparace nacismu a stalinismu a vývoje interpretačních modelů diktatur ve 20. století“, In: Ivo Budil, ed., *Totalitarismus* (Plzeň: Fakulta filozofická Západočeské univerzity v Plzni, 2005), 103.

⁴⁸ Emil Voráček, „Vznik teoretického hodnocení nových mocenských diktatur a některé aspekty geneze jednoho z interpretačních modelů: teorie totalitarismu, k problému komparace nacismu a stalinismu a vývoje interpretačních modelů diktatur ve 20. století“, In: Ivo Budil, ed., *Totalitarismus*, 113.

2. Kulturní politika totalitních režimů

Nacistický i komunistický režim pohlížely na kulturu a umění jako na jeden z nástrojů, které lze využít k ovládnutí společnosti. V obou režimech proto vládnoucí elita přistoupila ke státem diktované a schvalované kulturní produkci, jejíž cílem bylo vyjádření sociálních hodnot a politických ideálů odpovídajících ideologii režimu. Umění tak bylo v totalitních režimech velmi záhy využito pro propagandu, neboť režimům pomáhalo šířit kromě ideologie také jejich obraz v nejlepší možné světlo a přispívalo k oslavám jejich existence a vytváření zdání legality.

Jejich přístup k jednotlivým druhům umění se však lišil. Podle propagandistického významu byla největší pozornost totalitních režimů v kultuře upoutána k filmovému a rozhlasovému průmyslu nebo k literatuře, které nejnáze sloužily k propagaci jejich idejí a světonázorů. Hudba však, přestože se řadí mezi více abstraktní umění, taktéž čelila nárokům a požadavkům týkajících se svého obsahu, formy i účelu. Cesta k definici jasné politiky týkající se hudební produkce (zejména ve vážné hudbě) však v obou zkoumaných případech měla složitý průběh, který vedl k tomu, že požadavky se režimů v průběhu času měnily. Toto odvětví kulturní politiky totiž bylo ovlivňováno jak vnitropolitickou, tak mezinárodně politickou situací, a zároveň souviselo s vymezením se proti kultuře nepřátel režimu (v případě nacismu proti židovským autorům a interpretům a moderním směrům západního světa, v případě komunismu proti západní kultuře všeobecně), které probíhalo postupně společně s mocenským utužováním režimů.

Totalita tak znamenala pro hudbu zejména izolaci a odříznutí od mezinárodní hudební scény a nových proudů tvorby. Svobodná kultura a hudební tvořivost zažívaly během doby totality oslabení a stagnaci díky závislosti hudební scény na veřejném provádění. Na rozdíl od literatury, malířství, či sochařství, které se mohly alespoň částečně přesunout do soukromí mimo dosah kontroly režimů, tak hudba zásahům a omezením totalitních režimů nemohla plně vzdorovat.⁴⁹

⁴⁹ Ivan Vojtěch, „O svobodě a odpovědnosti“, In: Peter Važan, ed., *Hudba a totalita: Hudba ako posolstvo: symposion 1991 Bratislava, 17.–19.október v rámci 1. ročníka festivalu Melos-Étos a symposion 1993, Bratislava, 11.–13.november v rámci 2. ročníka festivalu Melos-Étos* (Bratislava: Festival Melos-Étos, 1995), 18.

V následující kapitole se jsem se zaměřila na ideové zaměření kulturní politiky nacistického a komunistického režimu a na jejich vztah k vážné hudbě. Porovnání bylo prováděno se záměrem nalézt společné znaky a cíle, kterých kulturní politika dvou totalitních režimů chtěla dosáhnout. Kulturní politika nacistického a komunistického režimu a jejich postoj k vážné hudbě byly sledovány nejprve v obecné rovině jejich ideologického zaměření, které vycházelo z jejich „mateřských“ režimů (nacistického Německa a sovětského Ruska), a následně na konkrétní situaci týkající se tvorby kulturní politiky v Protektorátu Čechy a Morava a později v komunistickém Československu, včetně proměny jejího institucionálního aparátu.

2.1 Umění, hudba a ideologie

Kulturní politika v Protektorátu Čechy a Morava, stejně tak jako v poválečném Československu, nevznikla ze vzduchoprázdna. Klíčové pro ni bylo napojení na Říši, v případě komunistického Československa na politiku Sovětského svazu, které pro totalitní režimy ovládající Československo ve 20. století vystupovaly v roli mateřských států. Státní ideologie proto vycházela z jejich vzoru a byla na území Československa implementována ihned po vzniku totalitních režimů, které přerušily existenci demokratického Československa první poloviny 20. století.

Nacisté kulturu a konkrétně i hudbu hojně využívali ve veřejné propagandě. Jejich cílem při využití kulturních prvků během politických oslav a projevů bylo udržování pocitu jedinečnosti a výjimečnosti pomocí čistě německé hudby a umění, které podléhaly jejich přísným ideologickým a rasovým požadavkům. Politické projevy v Říši byly doprovázeny útržky Beethovenových a Brucknerových symfonií, hudba byla využita ke zvýšení psychologického úspěchu politických sdělení.⁵⁰ Během Hitlerovy vlády byly výdaje na kulturu skutečně vysoké, což také dokazovalo snahu o cílené ovlivňování a usměrňování kulturního života v Říši. Hudba byla chápána jako jedna ze zbraní používaných k ovlivnění kultury a společnosti.

Základním pojmem nacistické ideologie, který se týkal i otázky kultury, byl pojem rasa. Hitler totiž definoval vysokou kulturu jako kulturu spojenou pouze s árijskou rasou na základě jeho vymezení se proti židovskému vlivu v kultuře.⁵¹ Hitler a jeho ideologové na umění vztahovali své rasové a nacionalistické požadavky týkající se čistoty krve, rasy, formy a tradic, proto byla umělecká tvorba rozdělena na přijatelnou a nepřijatelnou. Umělecká produkce byla v Říši schvalovaná příslušnými kulturními komorami, jejímiž členy museli být všichni výkonní umělci.⁵²

V nacistickém Německu byla zrušena většina kulturních spolků již v roce 1933 a nahrazeny byly Říšskou kulturní komorou, která byla řízena ministerstvem propagandy a lidové osvěty, a která schvalovala veškerou uměleckou produkci. Jedna její komora byla zřízena přímo pro dohled nad hudbou v Říši.⁵³ Umělci se státu museli zavazovat k podpoře

⁵⁰ Wolfgang Kraus, *Kultura a moc: proměna přání* (Olomouc: Votobia, 1993), 44.

⁵¹ Frederic Spotts, *Hitler a síla estetiky* (Praha: Epoque, 2007), 25.

⁵² Richard J. Overy, *Diktátoři: Hitlerovo Německo a Stalinovo Rusko*, 315.

⁵³ *Ibid.*, 308.

nového kulturního programu. Ihned od roku 1933 započaly v Německu první čistky mezi židovskou inteligencí i v oblasti umění, která byla taktéž postihnuta přijímanými protizidovskými zákony. V tomto roce byli z uměleckých profesí propuštěni umělci židovského původu, z komory byl například vyloučen i ve své době již celosvětově známý skladatel židovského původu Arnold Schoenberg. Židé nesměli učit na konzervatořích, ani působit v operních domech.⁵⁴ V několika následujících letech byli z kulturního života vyloučeni všichni židovští umělci a taktéž osoby, které s jejich vyloučením nesouhlasily (příkladem může být odstavení Richarda Strausse, bývalého předsedy Říšské hudební komory, který zkomponoval operu na libreto židovského spisovatele S. Zweiga).⁵⁵ Z hudebního života byli vyloučeni i známí dirigenti židovského původu Otto Klemperer a Bruno Walter a mnoho dalších důležitých postav hudební scény emigrovalo (mimo jiné již zmíněný A. Schoenberg nebo další skladatelé Alexander Zemlinsky, Ernst Toch, Hans Gál nebo Julius Korngold).⁵⁶

Hlavním ideologem nacistické říše byl sám její vůdce Adolf Hitler, který o kultuře často mluvil ve svých projevech, v běžných rozhovorech s ostatními nacistickými činiteli, i ve své knize *Mein Kampf*.⁵⁷ Na formování Hitlerových názorů na umění měla přímý vliv právě hudba, která ho provázela již od mládí. Obdivoval díla Wolfganga Amadea Mozarta, Ludwiga van Beethovena a zejména opery Richarda Wagnera. Právě Wagnerovo dílo mělo na Hitlera největší vliv a poznamenalo jeho názory na hudbu. Wagner totiž během svého života napsal článek o židovství v hudbě, kde je židovský vliv na hudbu popisován jako rozkladný. Tato Wagnerova antisemitistická myšlenka se stala pro Hitlera vzorem, se kterým se ztotožnil, a utvrzovala jej v přesvědčení o nadřazenosti německé rasy.⁵⁸ Hitler se dokonce považoval za Wagnerova následovníka a jeho obdiv k autorovi vyústil v roce 1930 dokonce v nabídku manželství Winifred Wagnerové, bývalé manželce zesnulého Wagnerova syna Siegfrieda. Winifred Hitlerovu nabídku odmítla, ale stejně jako zbytek její rodiny k němu

⁵⁴ DeLora Neuschander, „Music in the Third Reich“, *Musical Offerings*, vol. 3, č. 2 (2012): 93-108, <https://digitalcommons.cedarville.edu/musicalofferings/vol3/iss2/3> (staženo 1. 3. 2021).

⁵⁵ Richard J. Overy, *Diktátoři: Hitlerovo Německo a Stalinovo Rusko*, 319.

⁵⁶ Michael Haas, *Forbidden music: the Jewish composers banned by the Nazis* (New Haven: Yale University Press, 2013), 206.

⁵⁷ Frederic Spotts, *Hitler a síla estetiky*, 24.

⁵⁸ Milan Katuninec, *Fašizmus, národný socializmus a komunizmus: k ideovým zdrojom, praxi a možným rizikám návratu totalitarizmu*, 182.

chovala náklonost, a zůstali přáteli.⁵⁹ Dramatičnost Wagnerova díla byla nacisty často využívána pro propagandistické účely a při bombastických stranických akcích.⁶⁰

Kulturní aparát v Říši ovládl ministr propagandy Joseph Goebbels, za autoritu v kulturních otázkách byl však považován Hitler, který často určoval, která díla odpovídají idejím národního socialismu a jeho vkusu. Podle jeho názoru mělo být umění očištěno tak, aby sloužilo morální, politické a kulturní ideji německé rasy.⁶¹ Hitler neváhal osobně zasahovat do obsazení uměleckých souborů tím, že ničil záznamy oblíbených umělců a zpěváků, kteří by jinak měli být odvedeni do armády. Jeho zalíbení v provádění německých romantických hudebních děl vedlo k tomu, že dokonce ještě na počátku dubna 1945 byl v Berlíně pro Hitlera organizován koncert Berlínských filharmoniků, kteří pro něj hráli Brucknerovu Romantickou symfonii a árie z Wagnerových oper.⁶²

Na vytváření obrazu nacistické kultury a její propagandy se podíleli loajální muzikologové a další lidé z oboru, kteří Hitlerovi umožnili projektovat jeho ideály do hudby. Již bylo zmíněno, že vedení Říše na oblast kultury velmi rychle vztáhlo svá nařízení týkající se přijatelné hudby, skladatelů a interpretů. Kritérium čisté německé hudby bylo spatřováno nejvíce v rase autora, převádění nacistických ideálů do hudební teorie ale bylo inkonzistentní, výroky nacistických představitelů nebyly jednotné, a i ve výběru schválených skladeb existovaly různé výjimky.

Kromě hudby židovských autorů byla odsuzována také například chromatická a atonální hudba nebo jazz. Za ideál v hudbě nacističtí pohlaváři považovali německý romanticismus. Modernismus a atonální hudba byly nacisty označovány jako degenerace a bolševismus v hudbě, a proto byl v Německu odsouzen i nežidovský skladatel Paul Hindemith. Přecházena naopak byla skutečnost, že židovský skladatel Schoenberg ve své tvorbě vycházel z německo-rakouské hudební tradice, nebo že Wagner ve své hudbě využíval nacisty odsuzované chromatismy.⁶³

Stranický ideolog Alfred Rosenberg prosazoval boj proti tzv. kulturní dekadenci pomocí výstav zvrhlého umění (*Entartete Kunst*), které pořádal od roku 1933. V květnu 1938

⁵⁹ Michael Haas, *Forbidden music: the Jewish composers banned by the Nazis*, 219.

⁶⁰ DeLora Neuschander, „Music in the Third Reich“, *Musical Offerings*, vol. 3, č. 2 (2012): 93–108, <https://digitalcommons.cedarville.edu/musicalofferings/vol3/iss2/3> (staženo 1. 3. 2021).

⁶¹ Richard J. Overy, *Diktátoři: Hitlerovo Německo a Stalinovo Rusko*, 304.

⁶² Wolfgang Kraus, *Kultura a moc: proměna přání*, 59.

⁶³ DeLora Neuschander, „Music in the Third Reich“, *Musical Offerings*, vol. 3, č. 2 (2012): 93–108, <https://digitalcommons.cedarville.edu/musicalofferings/vol3/iss2/3> (staženo 1. 3. 2021).

byla ministrem propagandy Goebbelsem uspořádána dokonce výstava zvrhlé hudby (*Entartete Musik*), která byla zaměřena proti židovské hudbě, modernistickým skladatelům a černému jazzu.⁶⁴

V první fázi války byla znatelná snaha o německou kulturní ofenzivu v některých oblastech dobytých Říší, která se projevovala vyžadováním dodržování nacistické kulturní politiky. Nacisté však neměli jednotnou okupační politiku, kterou by aplikovali na všechna podřízená území, důsledky byly patrné i v kulturní oblasti. Když byl 16. března 1939 Adolfem Hitlerem vyhlášen Protektorát Čechy a Morava, říšský kancléř ve svém výnosu slíbil autonomní rozvoj národního života.⁶⁵ Přestože byl Protektorát součástí Říše, českou kulturu tak měly řídit české instituce. Paralelně s nimi však velmi záhy začaly fungovat i okupační struktury, které do činnosti českých institucí zasahovaly. Do září 1941, kdy byl ve funkci protektor Konstantin von Neurath, již probíhaly procesy cílené k podřízení a kontrole české kultury, byly však zpomalovány snahou o uchování zdání její proklamované autonomie. Po správní reformě uskutečněné po nástupu Reinharda Heydricha do funkce protektora však již byli i do klíčových pozic českých orgánů a institucí dosazováni němečtí úředníci.⁶⁶

Ochota k ústupkům v německé kulturní politice vůči Protektorátu odlišovala situaci v Čechách od jiných území okupovaných nacisty a začleněných do Říše. V Generálním gouvernementu vytvořeném z okupovaného polského území například nacistům šlo zejména o úplné potlačení národní kultury, okupační politika zde proto byla jiná. I v Protektorátu však po obratu ve válce došlo k výrazné radikalizaci okupační politiky, která se týkala i kulturní politiky.

Nacistická kulturní politika v Protektorátu nebyla uplatňována jednotně, což dokazují různé výklady směrnic okupačních úřadů.⁶⁷ Totéž se týkalo i radikálních ideologických koncepcí týkajících se oslabení a zničení české kultury, ke kterým bylo přistupováno různě. Německý ministr propagandy se několikrát k otázce české kultury

⁶⁴ Richard J. Overy, *Diktátoři: Hitlerovo Německo a Stalinovo Rusko*, 307.

⁶⁵ Volker Mohn, *Nacistická kulturní politika v Protektorátu: koncepce, praxe a reakce české strany* (Praha: Prostor, 2018), 19.

⁶⁶ Volker Mohn, *Nacistická kulturní politika v Protektorátu: koncepce, praxe a reakce české strany*, 23.

⁶⁷ *Ibid.*, 75.

vyjadřoval. Navenek prosazoval spolupráci, jeho ideologické cíle se však v souladu s nacistickými idejemi týkaly podřízení a zničení české kultury i obyvatelstva.⁶⁸

Kontrola hudební scény se v Protektorátu ukázala být složitější než ovládnutí ostatních kulturních oblastí. Navenek němečtí funkcionáři české hudební scéně projevovali respekt. V oblasti hudby nebyla stanovena přesná kritéria, a ani politika, kterou by se funkcionáři mohli jednotně řídit.⁶⁹ Snažili se proto prosazovat vlastní pohled na hudbu, podle kterého interpretovali vybrané české autory jako součást německého kulturního vlivu, čehož hojně využívala i jejich propaganda. V duchu nacistické ideologie odsuzovali židovství v hudbě i západní hudební styly a vyzdvihovali německou hudbu a její nadřazenost.

Komunistická strana Československa se také otevřeně hlásila k podpoře umění a kultury. Jako jeden ze svých cílů uváděla uskutečnění ideologické převýchovy mas socialistické společnosti a naplnění jejich kulturních potřeb. Jako podmínku přestavby společnosti v duchu komunistických ideálů proklamovala kulturní revoluci, která by umožnila zapojení mas do kulturního bohatství národa. Tyto fráze se však snažily jen zamaskovat pravý účel její touhy po ovládnutí kultury, kterým bylo využití kultury a umění jako politického nástroje k ovládnutí společnosti. Během války získala kultura velký význam v rámci národního sebeuvědomění a komunisté proto plánovali oblast kultury ovládnout, aby jim jako nástroj dopomohla k mocenskému zvratu.⁷⁰

Ideologickou normou pro tvůrčí činnost odpovídající zásadám komunistického režimu se stal socialistický realismus. Jeho definice se však účelově proměňovala a ideologizovala podle potřeb mocenských zájmů. Pojem socialistický realismus vznikl ve třicátých letech v Sovětském svazu, kde nastoupil na místo uvolněné odstraněním staršího kulturního hnutí proletkult, které ho předcházelo ve snaze využít revolucionizující umění k dobytí a upevnění moci.⁷¹ Podle sovětského teoretika socialistického umění Nikolaje Bucharina bylo cílem socialistického realismu odrážet obraz dialektického materialismu v umění a podporovat výstavbu socialismu a boje proletariátu, čímž se od staršího realismu lišil.⁷²

⁶⁸ Volker Mohn, *Nacistická kulturní politika v Protektorátu: koncepce, praxe a reakce české strany*, 91.

⁶⁹ *Ibid.*, 303.

⁷⁰ Alexej Kusák, *Kultura a politika v Československu 1945–1956* (Praha: Torst, 1998), 143.

⁷¹ Wolfgang Kraus, *Kultura a moc: proměna přání*, 33.

⁷² Eva Forstová, *Knihy podle norem: kulturní instituce v systému řízení kultury: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění*, 23.

Socialistický realismus byl jako oficiální tvůrčí metoda v Sovětském svazu vyhlášen v roce 1934 na všesvazovém sjezdu sovětských spisovatelů ideologem Andrejem Ždanovem. Jeho definice se průběžně utvářela podle tlaku společenských a politických proměn, na které musel socialistický realismus reagovat.⁷³ Formulace zásad tvorby v duchu socialistického realismu proběhla nejprve v souvislosti s literaturou, následně však tyto zásady začaly být převáděny i na další druhy umění.

V únoru 1948 A. Ždanov přednesl na poradě představitelů sovětské hudební scény referát nazvaný *O problémech sovětské hudby*. Projev se týkal kritiky sovětské hudební tvorby, která do té doby podle Ždanova dosáhla v duchu socialistického realismu pouze slabého výsledku. Jako zásady tvorby socialistické hudby zdůraznil srozumitelnost posluchači, použití snadno zapamatovatelných melodií (inspirovaných lidovou melodikou) a odrážení socialistického námětu díla.⁷⁴ Dále Ždanov socialistickou hudbu popisoval jako podporující ideovost, pramenící z klasické tvorby a dodržující lásku k lidu a jeho písním.⁷⁵ Znakem geniality sovětské hudby byla podle sovětských ideologů právě její přístupnost lidu.

Kritiku hudební tvorby vyvolala premiéra opery Veliká družba skladatele Vano Muradeliho, která vyvolala nelibost u samotného Stalina. Provedení nové opery přispěl k zesílení boje proti formalismu v hudbě, který byl rozpoután již ve třicátých letech. Vyvolalo ho provedení opery Lady Macbeth Mcenského újezdu Dmitrije Šostakoviče, kterou sovětská hudební kritici označili za chaos místo hudby.⁷⁶ Hudební formalismus podle Ždanova odporoval socialistickému realismu, zřikal se klasického odkazu, lidovosti, služby lidu a představoval lživou a vulgární hudbu.⁷⁷

Další sovětský hudební kritik a skladatel Tichon Chrennikov formalistickou hudbu označoval za bezobsažnou, bezideovou a dekadentní hudbu cílenou pro buržoazní snobské posluchače a nikoli sovětský lid.⁷⁸ Socialistická kultura tak ze všeho nejvíce odsuzovala a zavrhovala západní kulturu, která představovala centrum formalistické tvorby. Kromě západních skladatelů však sovětská hudební kritika za formalisty označovala i vlastní

⁷³ Vít Schmarc, *Země lyr a ocele: subjekty, ideologie, modely, mýty a rituály v kultuře českého stalinismu* (Praha: Academia, 2017), 80.

⁷⁴ Andrej Aleksandrovič Ždanov, *O umění* (Praha: Orbis, 1950), 64.

⁷⁵ Andrej Aleksandrovič Ždanov, *O umění*, 83.

⁷⁶ Richard J. Overy, *Diktátoři: Hitlerovo Německo a Stalinovo Rusko*, 302.

⁷⁷ Andrej Aleksandrovič Ždanov, *O umění*, 82.

⁷⁸ Tichon N. Chrennikov, „O hudbě a hudební kritice“, In: Andrej Aleksandrovič Ždanov a Tichon Nikolajevič Chrennikov, *Problémy sovětské hudby* (Praha: Orbis, 1949), 45.

hudební velikány jako zmíněného Dmitrije Šostakoviče, Sergeje Prokofjeva nebo Arama Chačaturjana. Jako správné umění naopak vyzdvihovala umění, které je srozumitelné svou formou i obsahem širokým lidovým vrstvám, neboť nepochopitelná hudba je podle socialistických zásad prostému lidu nepotřebná.

Tento boj proti pozůstatkům moderních a formalistických vlivů na socialistické umění trávající od poloviny čtyřicátých let do poloviny let padesátých byl nazýván jako tzv. ždanovština.⁷⁹ V jeho duchu zaujal kritický postoj k sovětské hudbě i Ústřední výbor Vsesvazové komunistické strany (bolševiků), který za nedostatečný boj proti formalismu kritizoval sovětský Svaz hudebních skladatelů a o nápravu se snažil státními hudebními zakázkami, neboť považoval změny zejména v oblasti symfonické a operní tvorby za příliš pomalé.⁸⁰

V komunistickém Československu kulturní politika v mnohém napodobovala svůj sovětský vzor, opatření na kulturní scéně však často zaváděla se zpožděním.⁸¹ Po převzetí moci v únoru 1948 si komunisté nárokovali vedoucí pozici ve společnosti včetně vedoucí úlohy v boji na kulturní scéně. Na konci května na IX. sjezdu KSČ byl vyhlášen socialistický realismus jako jediná závazná tvůrčí metoda nejprve v souvislosti s literární uměleckou tvorbou, následně ve vztahu k veškerému umění.

Cesta k tomuto vývoji započala již s vyhlášením Košického vládního programu v dubnu 1945, který nejenže posiloval úlohu státu, ale taktéž se vyjadřoval ke kulturním otázkám a posiloval úlohu státu i v oblasti kultury. Jeho XV. hlava totiž požadovala kulturně-politické korekce kulturní sféry státu pomocí ideologické revize, která byla popisována podporou slovanské orientace, kladným poměrem k SSSR a tzv. demokratizací kultury.⁸²

V březnu 1948 se konal Sjezd národní kultury. Vysokoškolský pedagog Ladislav Štoll zde ve svém projevu označil meziválečné umění za zpátečnické a ničící ideu díla

⁷⁹ Richard J. Overy, *Diktátoři: Hitlerovo Německo a Stalinovo Rusko*, 308.

⁸⁰ Tichon N. Chrennikov, „O hudbě a hudební kritice“, In: Andrej Aleksandrovič Ždanov a Tichon Nikolajevič Chrennikov, *Problémy sovětské hudby*, 45.

⁸¹ Marek Krejčí, „Za nové umění! Boj o socialistický realismus jako pole vztahů mezi státem a umělci“, In: Ondřej Jakubec a Radka Nokkala Miltová, eds., *Umění a politika: sborník 4. sjezdu historiků umění: Brno, 13.–14. září 2012* (Brno: Barrister & Principal, 2013), 59.

⁸² Jiří Knapík, *Kdo spoutal naši kulturu: portrét stalinisty Gustava Bareše* (Přerov: Šárka, 2000), 17.

a horoval za to, že nová díla musí automaticky vyjadřovat socialistický světonázor.⁸³ Stranické představy o socialistické umělecké tvorbě formuloval Václav Kopecký, poválečný ideolog, funkcionář KSČ a ministr. K otázkám hudby se nejčastěji vyjadřoval komunistický funkcionář a muzikolog Zdeněk Nejedlý, který se ve svých ideologických nárocích kladených na umění odvolával na Ždanova. Zdůrazňoval zejména výchovný charakter umění, iluzorní zobrazení na základě přijaté ideje a národní charakter umění, jako nejvznosnější vzor uváděl dílo skladatele Bedřicha Smetany.⁸⁴

Po parlamentních volbách v roce 1938 došlo k utužení požadavků kulturní politiky, které se projevilo zejména sílením jejích ideových nároků.⁸⁵ Volbám těsně předcházel II. mezinárodní sjezd hudebních skladatelů a kritiků v Praze, kterého se zúčastnila sovětská delegace vedená T. Chrennikovem. Ta zde agitovala za sovětskou interpretaci socialistického umění a celý sjezd tak odrážel nedávno rozpoutanou kampaň proti formalismu. Jedním z proklamovaných cílů nové kultury byla její demokratizace, která měla umění přiblížit veškerému pracujícím lidu. Ideologickým cílem tohoto kroku bylo ovládnutí pracujících vrstev skrze umění.

Při porovnání nacistické a komunistické kulturní politiky lze na první pohled nalézt několik společných charakteristik. V obou případech existoval vztah umění a politiky. Státní instituce se snažily umění využít různými způsoby ve svůj prospěch a pomocí diktátu a kontroly ovlivňovat uměleckou produkci. Umění využívaly pro šíření své ideologie a vytváření zdání legality své existence. Oba režimy využívaly čistek v kulturní sféře a nátlaku na umělce, aby je podřídily oficiálním požadavkům týkajících se přijatelné umělecké tvorby. Podobnosti lze nalézt i v kulturní politice týkající se hudby, neboť oba režimy požadovaly srozumitelnost hudby, aby její pomocí dosáhly k co nejširšímu počtu obyvatel, a aby byla přístupná a pochopitelná všem. Oba režimy proto zavrhovaly avantgardní tvorbu, moderní umění a jazz jako západní hudbu.

Nacistická i komunistická kulturní politika měla dva základní společné cíle. Cesta k jejich dosažení nebyla totožná, pro toto tvrzení však hovoří i jejich zmíněné společné rysy. Nacistická kulturní politika měla rasový základ, zatímco komunistická v duchu své ideologie

⁸³ Eva Forstová, *Knihy podle norem: kulturní instituce v systému řízené kultury: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění*, 43.

⁸⁴ Eva Forstová, *Knihy podle norem: kulturní instituce v systému řízené kultury: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění*, 41.

⁸⁵ Jiří Knapík, *Únor a kultura: sovětizace české kultury 1948–1950* (Praha: Libri, 2004), 93.

spíše třídní, politika obou režimů však shodně vedla k vyloučení „nepřátelské“ kultury, což považují za jeden z jejich společných cílů. Na stejné úrovni stálo i využití kultury k propagandě režimů a šíření jejich ideologie, k čemuž bylo nutné totální podřízení a ovládnutí kulturní scény. Tyto společné cíle kulturní politiky obou totalitních režimů vedly na hudební scéně ke zmíněnému boji proti nepřátelské kultuře a diktátu programového obsahu veřejných koncertů. Oba režimy se také ve své propagandě snažily využít srozumitelnou hudbu (zneužívaly i díla klasických národních autorů), pomocí které by jejich ideologie mohla promlouvat ke všem vrstvám obyvatel.

2.2 Tvorba kulturní politiky a spoutání hudební sféry

Ačkoli byla Protektorátu slibovaná kulturní autonomie, která měla znamenat, že řízení české kultury bude v rukou českých orgánů, až do poloviny roku 1942 v Protektorátu existovala dvojitá paralelní správa kulturní oblasti – kromě státní správy také správa okupační, která do působení českých institucí zasahovala. Tyto německé okupační orgány byly zpočátku ochotné k ústupkům, jejich podmínky se však stupňovaly a jejich kulturní politika se v průběhu války díky přímému napojení na říšskou správu radikalizovala. Okupační správa se snažila investovat finanční prostředky na podporu německého kulturního života v Protektorátu, jejím nástrojem však byla i řízená kontrola a cenzura českého kulturního života.⁸⁶

Na Úřadu říšského protektora vzniklo IV. oddělení pro kulturu, jehož II. odbor ve své agendě týkající se propagandy a národa zahrnoval i kulturně-politické otázky a hudbu. Posláním tohoto oddělení bylo řízení německé kultury v Protektorátu, ale ve skutečnosti řídilo a kontrolovalo i český kulturní život. Stejně jako celý Úřad říšského protektora bylo i jeho IV. oddělení přímo financované německým ministerstvem propagandy. V návaznosti na říšskou kulturní politiku tak propaganda v Protektorátu zavrhovala moderní umělecké směry a podporovala antisemitská opatření. Moderní umění bylo podle nacistické ideologie označováno jako tzv. zvrhlé umění a nežádoucí byla pro režim i veškerá hudba, která byla inspirována idejemi národní nezávislosti a svobody.⁸⁷

Kontrola a cenzura hudební scény byla díky absenci textu pro okupační orgány problematická. Kontrola hudebního prostředí proto taktéž byla, vyjma opery, která spadala pod dozor IV. oddělení Úřadu říšského protektora, rozdělena mezi české a německé úřady.⁸⁸ Okupační úřady nepřikládaly hudebním událostem takový význam, jako jiným uměleckým odvětvím, opatření týkající se hudby proto vznikaly postupně a s nepatrným zpožděním. První seznam zakázaných děl a autorů vznikl v dubnu 1941. Nacházelo se na něm sedm zcela zakázaných autorů a přes 60 částečně zakázaných autorů, jejichž dohromady 59 titulů

⁸⁶ Volker Mohn, *Nacistická kulturní politika v Protektorátu: koncepce, praxe a reakce české strany*, 43.

⁸⁷ Milan Kuna, *Hudba na hranici života: o činnosti a utrpení hudebníků z českých zemí v nacistických koncentračních táborech a věznicích* (Praha: Naše vojsko, 1990), 15.

⁸⁸ Volker Mohn, *Nacistická kulturní politika v Protektorátu: koncepce, praxe a reakce české strany*, 308.

bylo zakázáno provádět.⁸⁹ Tento seznam byl do roku 1943 rozšířen na téměř 500 zakázaných skladeb. Základem seznamu byl *Lexikon der Juden in der Musik* vydaný v Berlíně, který byl v Protektorátu doplněn o řadu českých autorů.⁹⁰ Kromě děl židovských skladatelů byla nežádoucí i taková díla, která se vztahovala k symbolům české státnosti nebo ke slavným osobnostem historie českého státu, které by mohly být vnímány jako symbol odporu proti okupantům. Proto byla zakázána i některá díla jinak podporovaných autorů Bedřicha Smetany (*Má Vlast*, *Braniboři v Čechách*, *Libuše*) a Antonína Dvořáka (*předehra Můj domov*).

Za správu českého kulturního života odpovídal IV. odbor ministerstva školství, který byl veden Antonínem Mahulou. Toto ministerstvo finančně podporovalo kulturní instituce a jednotlivé umělce. Do roku 1942, kdy ministerstvo školství vedl Jan Kapras, byla patrná snaha o podporu a ochranu české národní kultury před radikálními zásahy.⁹¹ Ministerstvo proto bylo objektem stále silnější nevole okupačních úřadů a posléze bylo nahrazeno Ministerstvem lidové osvěty, do jehož čela byl dosazen Emanuel Moravec, který byl nakloněn spolupráci a kooperaci s okupačními úřady. Emanuel Moravec již před nástupem do funkce ministra lidové osvěty vedl Úřad lidové osvěty, který se později stal základem nově vzniklého ministerstva. Tento úřad stál v čele hudební cenzury a kontroly českého kulturního života a na jeho půdě působili zejména úředníci loajální okupační moci jako již zmíněný Moravec nebo vedoucí hudebního referátu ministerstva Celestyn Rypl.

Na organizaci kulturní scény měly vliv i instituce vzniklé z iniciativy státu. Jednalo se například o Národní souručenství, které zastřešovalo některé kulturní aktivity, nebo o Kulturní radu zřízenou při Národní radě české. Národní charakter kulturních akcí, které pořádalo Národní souručenství, lákal velký počet návštěvníků. Kultura totiž nabízela prostor pro skryté vyjádření nesouhlasu s nacistickým režimem, proto byla díla s národní tematikou oblíbena.⁹² Kulturní rada se chtěla stát střediskem české národní kultury, pod její záštitou byl organizován Český hudební máj, který se stal předchůdcem významného mezinárodního

⁸⁹ Jiří Doležal, *Česká kultura za protektorátu: školství, písemnictví, kinematografie* (Praha: Národní filmový archiv, 1996), 18.

⁹⁰ Jaroslav Kodeš, „Hudba: Podezřelí klasici a zvrhlé umění“, In: *Protektorát 1939–1945: okupace, odboj, denní život* (Brno: Extra Publishing, 2018), 114.

⁹¹ Volker Mohn, *Nacistická kulturní politika v Protektorátu: koncepce, praxe a reakce české strany*, 138.

⁹² *Ibid.*, 52.

hudebního festivalu Pražské jaro. Po roce 1942 však byla podřízena ministerstvu lidové osvěty a její možnosti tak byly omezeny.

Zlomovou událostí, která měla vliv na kulturní politiku Protektorátu Čechy a Morava, byla rekonstrukce vlády a organizační změny v okupační správě provedené v letech 1942 a 1943, které inicioval zastupující říšský protektor Reinhard Heydrich. Rekonstrukce vlády na počátku roku 1942 znamenala odklon od dvojí paralelní správy, do klíčových pozic českých úřadů byly od té doby dosazováni Němci. V rámci reorganizace vzniklo již zmíněné ministerstvo lidové osvěty a Úřad říšského protektora včetně jeho IV. oddělení byl začleněn do nově vzniklého Německého státního ministerstva pro Čechy a Moravu, které bylo podřízeno Karlu H. Frankovi.

Ministerstvo lidové osvěty se stalo institucí, která zastřešovala podporu a zejména kontrolu oblasti umění. Jeho hudební oddělení evidovalo a dohlíželo nad hudebními vydavatelstvími, výrobou a prodejem gramofonových desek, dohlíželo na hudební tělesa, udělovalo hudební ceny, řídilo angažování hudebníků a evidovalo umělce, soubory a jejich činnost.⁹³ Díky tomu, že i do tohoto ministerstva byli dosazováni němečtí úředníci, zvětšil se tak přímý vliv okupační moci na českou kulturu.

Německá kulturně-politická nařízení se pokoušel tlumit předseda vlády Alois Eliáš i státní prezident Emil Hácha. Eliáš jako ministerský předseda totiž proti některým nařízením okupační správy protestoval nebo zdržoval jejich provedení. Po příchodu Heydricha a Eliášově popravě však již byl odpor vycházející od vlády téměř nemožný.⁹⁴ V roce 1942 nastal díky zmíněným politickým událostem zvrát a radikalizace kulturní politiky. Stále byla podporována národní kultura, ale byla nově interpretována v duchu nacistické ideologie, která mimo jiné spočívala v kladení důrazu na spolupráci s okupačním režimem.

Ministerstvo lidové osvěty od roku 1942 přímo kontrolovalo kulturní instituce, z nichž některé byly dříve tolerovány jako ústupek české národní kultuře. V roce 1943 zřídilo Veřejnou osvětovou službu, která měla organizovat kulturní dění v duchu nacistické ideologie. Diváky a posluchače však lákala spíše samotná kultura než ideologické zabarvení instituce, čehož si byli i sami okupační úředníci vědomi. Ministerstvo lidové osvěty mělo na starosti i seznam zakázaných děl, který se v roce 1943 rozrostl na 473 děl.⁹⁵

⁹³ Volker Mohn, *Nacistická kulturní politika v Protektorátu: koncepce, praxe a reakce české strany*, 145.

⁹⁴ *Ibid.*, 126.

⁹⁵ Jiří Doležal, *Česká kultura za protektorátu: školství, písemnictví, kinematografie*, 19.

Systematičtější kontrola české hudební scény od roku 1942 spočívala i ve snaze o její podrobnou katalogizaci. Kancelář pro umístování hudebníků do angažmá při ministerstvu lidové osvěty chtěla vytvořit seznam všech hudebníků (v březnu 1943 bylo v záznamech evidováno ještě na čtyři tisíce profesionálních hudebníků, probíhala však snaha o postupnou redukci jejich počtu).⁹⁶ Kancelář taktéž schvalovala a cenzurovala program veřejných koncertů. Počet koncertů a zájem obecnosti o ně však i přesto stoupal, neboť si koncerty dlouho udržely svůj charakter skrytých národních manifestací.

Cenzurní orgány odpovědné za kontrolu české kulturní scény přebíraly povely od říšských institucí, proto byla zakázána díla židovských autorů nebo autorů pocházejících ze zemí, se kterými bylo Německo ve válečném stavu. Zvláštní postoj režim zaujímal k jazzové hudbě. V Německu byla zakázána již od roku 1933, protektorátní úřady však k tomuto kroku oficiálně nepřistoupily.⁹⁷ Na území Protektorátu měly k jazzové hudbě okupační orgány mírnější postoj, přesto však byla velmi nežádoucí.

V srpnu 1944 byla výnosem říšského ministra Goebbelse v Německu a na jím okupovaných územích pozastavena činnost velké části kulturních institucí. V Praze se poslední představení v Národním divadle, kde byla uvedena Smetanova opera *Tajemství*, stalo prostorem pro vyjádření nesouhlasu obyvatel, kteří se s umělci loučili bouřlivým nekončícím potleskem. Uvolnění umělci měli být povoláni do armády nebo zbrojních závodů, nakonec však byli od nasazení uvolněni hudebníci šesti orchestrů Protektorátu (v Praze se jednalo o Českou filharmonii a rozhlasový orchestr). Struktura ministerstva lidové osvěty byla po pozastavení činnosti kulturních institucí zjednodušena. Omezení kulturní scény znamenalo fakticky její totální kontrolu.⁹⁸

Při pohledu na poválečnou kulturní politiku lze zjistit, že první změny na poli kulturního dění naznačující nové směřování kulturní politiky nastaly ještě před koncem druhé světové války. Košickým vládním programem byla posílena úloha nového státu, který své pravomoci rozšířil právě i do oblasti kultury. Druhá světová válka a události, které jí předcházely, způsobily posun československé společnosti doleva, a tak měla poválečná

⁹⁶ Volker Mohn, *Nacistická kulturní politika v Protektorátu: koncepce, praxe a reakce české strany*, 317.

⁹⁷ Jan Koura, „Jazzová hudba Protektorátu Čechy a Morava“, In: *Zatemněno: česká literatura a kultura v protektorátu*, ed. Lucie Antošíková (Praha: Academia, 2017), 370.

⁹⁸ Volker Mohn, *Nacistická kulturní politika v Protektorátu: koncepce, praxe a reakce české strany*, 153.

Komunistická strana Československa podporu právě i mezi mnohými osobnostmi kulturní sféry.⁹⁹

Do roku 1948 nebyla svobodná umělecká tvorba zásadně omezena, ale přesto na ni působil kontinuální skrytý nátlak na podřízení se komunistickým ideálům. Košický vládní program hovořil o zmíněné demokratizaci kultury, která vedla k tendenci postupně omezit podnikání soukromých subjektů v kultuře. Přijetí omezujících kulturních zákonů se však až do února 1948 úspěšně bránily nekomunistické strany, proto lze období mezi 1945 a 1948 označit jako období velkého kulturního rozmachu. Dokládá to například obrovský zájem o koncerty vážné hudby, jejichž počet se po válce mnohonásobně zvýšil.

Přesto se však i v tomto období dá hovořit o snaze využít kulturu jako politický nástroj. Komunistická strana se totiž aktivně snažila využít své podpory mezi levicově zaměřenými umělci a intelektuály. Strana intenzivně budovala svůj aparát, jehož součástí byly Kulturně propagační oddělení sekretariátu, Ústřední výbor KSČ a Kulturně propagační komise. Důležitou postavou poválečné komunistické kulturní politiky byl Gustav Bareš, stalinista, zastánce marxisticko-leninské ideologie a propagátor ždanovovské kulturní politiky podle sovětského vzoru. Tento čelní představitel Kulturního a propagačního oddělení volal od roku 1946 po propojení plánovaného kulturního vývoje s dvouletým hospodářským plánem. Komunističtí ideologové však kromě přejímání sovětských kritérií neváhali manipulovat s tradičními národními hodnotami a pojmy jako slovanství, nacionalismus nebo kulturním dědictvím 19. století, které se aktivně snažili využít ve svých proklamacích.¹⁰⁰ Mezníkem v tvorbě poválečné kulturní politiky se stal VIII. sjezd KSČ v únoru 1946, kde se ve svém referátu kulturní politice věnoval Lumír Čivrný, který otevřeně vyzýval, aby se kulturní pracovníci a umělci aktivně zapojovali do politického života.¹⁰¹

Ukázkovým příkladem snahy ovládnout organizaci kulturního, a tedy i hudebního života, bylo ustanovení Hudební agentury v létě 1945. Tato organizace byla předchůdcem budoucí instituce, pomocí které chtěli komunisté ovládnout veškerou organizaci koncertů a jiných hudebních akcí. Hudební agentura pro ně byla provizorním řešením, neboť v nových agenturách vzniklých po válce si stále ještě dokázali držet své pozice bývalí

⁹⁹ Jiří Knapík, *Kdo spoutal naši kulturu: portrét stalinisty Gustava Bareše* (Přerov: Šárka, 2000), 18.

¹⁰⁰ Alexej Kusák, *Kultura a politika v Československu 1945–1956*, 172.

¹⁰¹ Jiří Knapík, *Kdo spoutal naši kulturu: portrét stalinisty Gustava Bareše*, 37.

soukromí vlastníci a podnikatelé.¹⁰² Nový zákon však před rokem 1948 přijat nebyl, neboť neměl podporu mezi nekomunistickými stranami.

Zlomovým okamžikem pro vznik komunistického režimu a prosazení jeho kulturní politiky se stal únor 1948, kdy KSČ získala mocenský monopol. Následky brzy pocítila i kulturní sféry, kterou nově vzniklý režim začal rychle přetvářet podle svých idejí. Jeho cílem bylo kulturu podřídit, centrálně plánovat a kontrolovat, neboť pro něj stoupal její politický a ideologický význam, a zároveň sloužila jako nástroj propagandy.¹⁰³ Ihned po únoru kulturu stejně jako další sféry společnosti postihly čistky, které ji měly zbavit ideologicky nespolehlivých osob a odpůrců režimu. Režim také zvýšil tlak na její demokratizaci, aby ji rozšířil mezi široké vrstvy lidu a mohl lépe využít jejího propagandistického potenciálu.

Nové uspořádání hudebního života řídily dvě organizace: Syndikát českých skladatelů a Syndikát českých výkonných umělců. V Syndikátu českých skladatelů vznikl na konci února 1948 akční výbor, jehož členy se stali například Miroslav Barvík, Václav Dobiáš nebo Jan Kapr. Proběhla zde čistka, během níž bylo vyloučeno několik skladatelů v čele s Karlem Boleslavem Jirákem. Členové syndikátu se stali jedinými autoritativními kritiky hudební tvorby a oficiálními představiteli skladatelského života. Z koncertního repertoáru byli vyřazeni představitelé moderní hudby, jako například C. Debussy, I. Stravinskij nebo A. Honegger, včetně českých modernistů (A. Hába, K. Reiner, P. Bořkovec). Tabuizováni byli také čeští skladatelé žijící v zahraničí (B. Martinů, K. Husa, K. B. Jirák), ale také skladatelé, kteří nepřežili druhou světovou válku (V. Kaprálová, P. Haas, E. Schulhoff).¹⁰⁴

Radikalizaci požadavků na poli hudebního života způsobilo dění v Sovětském svazu. Syndikát se ve svých krocích inspiroval sovětským vzorem a zahájením jeho kampaně proti formalismu. Syndikát českých skladatelů působil do roku 1949, kdy se stal součástí nově vzniklého Svazu československých skladatelů, který do sebe pohltil i ostatní skladatelské spolky, jako například spolky Přítomnost nebo Česká hudební společnost. Také v Syndikátu českých výkonných umělců vznikl akční výbor, syndikát byl však brzy zrušen a převeden pod ROH.

¹⁰² Jiří Knapík, *Únor a kultura: sovětizace české kultury 1948–1950*, 44.

¹⁰³ Veronika Halamová, *Kultura a propaganda: utváření nové společnosti v komunistickém Československu v letech 1948–1953* (Ostrava: Moravapress, 2014), 22.

¹⁰⁴ Alexej Kusák, *Kultura a politika v Československu 1945–1956*, 347.

Ústava 9. května ještě naoko garantovala svobodu projevu, duševní tvůrčí činnosti a právo šířit její výsledky, což však bylo v rozporu s rychle přijímanými poúnorovými zákony, které čím dál pevněji svazovaly společnost ve prospěch nově vzniklého režimu. Po Únoru mohli komunisté přistoupit k přijetí vytoužených kulturních zákonů. Hudební sféry se částečně týkal tzv. divadelní zákon č. 32/1948 Sb., který byl přijat již v březnu 1948. Tento zákon odstranil z divadelního sektoru soukromé podnikatele a sloužil jako základ pro novou organizaci divadelního umění. Zcela zásadním pro hudební scénu však bylo přijetí zákona č. 69/1948 Sb. o Hudební a artistické ústředně, která v rámci procesu demokratizace kultury nahradila pro komunisty nedostatečně fungující Hudební agenturu, a znamenala zánik veškerých samostatných koncertních a artistických jednatelství, které byly režimem popisovány jako vykořisťovatelské a působící zhoubným vlivem.¹⁰⁵ Režim tak získal monopol nad agenturní činností, přehled o pracovních příležitostech na poli hudební scény a o jejich obsazování. HAU totiž získala výhradní právo organizovat, zprostředkovávat a evidovat veřejné hudební a artistické produkce.¹⁰⁶ Její náplní bylo i plánování a schvalování programu kulturních akcí. Hudební sféry se dotkl i zákon o postátnění Československého rozhlasu. Ovládnutím rozhlasu režim získal kontrolu nad vysílanou hudbou i nad rozhlasovým orchestrem a jeho nahrávací činností. Z dalších kulturních zákonů, které se ale hudby dotkly spíše okrajově, lze jmenovat zákon o československém státním filmu nebo zákon o znárodnění polygrafických podniků.

Na tvorbu, řízení a prosazování kulturní politiky měl po únoru 1948 největší vliv stranický aparát, který ovládl státní správu. Sekretariát ÚV KSČ měl Kulturní a propagační oddělení (jehož součástí byla i hudební subkomise), které ovládal Gustav Bareš, a do konce roku 1949 hrála významnou roli i Kulturní rada ÚV KSČ. Oficiálně kulturní politiku řídilo ministerstvo informací a ministerstvo školství a národní osvěty, které svými směnicemi řídily činnost tvůrčích uměleckých svazů.¹⁰⁷ V létě roku 1948 byla do agendy ministerstva informací přesunuta osvěta, což způsobilo nárůst významu tohoto ministerstva na utváření kulturní politiky. V jeho čele stál Václav Kopecký, který zde ve funkcích angažoval prominentní umělce. Osvěta byla přesunuta do působnosti jeho ministerstva díky svému novému významu jako součásti politiky budování nového socialistického lidového státu.

¹⁰⁵ Jiří Knapík, *Únor a kultura: sovětizace české kultury 1948–1950*, 45.

¹⁰⁶ Michaela Ibllová, *Česká filharmonie pod tlakem stalinské kulturní politiky v padesátých letech* (Praha: Karolinum, 2014), 25.

¹⁰⁷ Jiří Knapík, *Kdo spoutal naši kulturu: portrét stalinisty Gustava Bareše*, 72.

Ministerstvo školství, které řídil ministr Zdeněk Nejedlý, bylo nově přejmenováno na Ministerstvo školství, věd a umění. I toho ministerstvo mělo svůj hudební odbor, který se podílel na kulturní politice.

Aby KSČ prosadila svůj mocenský a ideologický monopol i v oblasti kultury, od druhé poloviny roku 1948 zde probíhala vlna reorganizací cílících k podřízení kultury stranickému řízení a řada čistek v kulturních institucích. Následovalo vyhlášení tzv. ostrého kurzu souvisejícího s ostřejší propagandistickou kampaní týkající se zostření třídního boje zejména v ideologické oblasti. Monopol nad organizací kulturních institucí nadále drželo Kulturní a propagační oddělení ÚV KSČ a řízení ideologického využití kultury převzala Kulturní komise.

Mezi těmito dvěma stranickými orgány panovalo stále větší napětí, které odráželo všudypřítomné vnitrostranické spory mezi státním a stranickým aparátem. Na poli kultury se spory mezi Kulturním a propagačním oddělením a ministerstvy vedenými V. Kopeckým a Z. Nejedlým projevovaly při obsazování důležitých pozic kulturní oblasti. Jejich ideové neshody se týkaly hlavně postoje k významu kulturního dědictví a k modernímu umění.¹⁰⁸

Po krizi režimu v roce 1951, která vyústila v proces s generálním tajemníkem ÚV KSČ Rudolfem Slánským a reorganizaci stranického aparátu v rámci snahy o odstranění tzv. dvoukolejnosti, došlo k posílení kompetencí ministerstva informací a osvěty na úkor Kulturního a propagačního oddělení, které své vlivné postavení naopak ztratilo. Následující revize kulturní politiky tak byla spojena zejména se jmény Václava Kopeckého, Ladislava Štolla a Jiřího Tauerera. Jimi prosazovaná linie kulturní politiky zastávala umírněnější variantu definice socialistického umění, která se snažila méně akcentovat jeho ideologickou roli.¹⁰⁹

V polovině padesátých let bylo jasné, že přísná centralizace hudební sféry nastolená po únoru 1948 musí povolít. Diskuse se týkala především HAU, která nezvládala obstarávat veškerou agendu, kterou do své činnosti pohltila. Již od roku 1953 se hovořilo o jejím rozpuštění a nahrazení Státní koncertní kanceláří, která by byla provázána s Českou filharmonií. V následujícím roce byla HAU rozdělena na samostatně působící a řízené Koncertní jednatelství a Estrádní Jednatelství. V roce 1957 byla činnost HAU definitivně

¹⁰⁸ Jiří Knapík, *Kdo spoutal naši kulturu: portrét stalinisty Gustava Bareše*, 81.

¹⁰⁹ Jiří Knapík, *V zajetí moci: kulturní politika, její systém a aktéři 1948–1956* (Praha: Libri, 2006), 150.

zastavena a zákon, kterým byla zřízena, byl nahrazen zákony č. 81/1957 Sb. o koncertní a jiné hudební činnosti a č. 82/1957 Sb. o estrádách, artistických produkcích a lidové zábavě.

Během organizačních změn v řízení kultury probíhajících od roku 1953 byla agenda týkající se kultury bývalého ministerstva informací a osvěty přerozdělena mezi nově zřízené ministerstvo školství a osvěty, Státní výbor pro věci umění (řídící záležitosti divadel, uměleckých škol a symfonických orchestrů) a předsednictvo vlády.¹¹⁰ Činnost Státního výboru pro věci umění však netrvala dlouho, protože v září stejného roku bylo vládním nařízením č. 77/1953 vytvořeno Ministerstvo kultury pod vedením Václava Kopeckého, které načas sjednotilo řízení kulturní politiky do jedné instituce. Ani toto ministerstvo však nemělo dlouhou existenci, neboť bylo v rámci decentralizačního procesu v roce 1956 spojeno s agendou školství do Ministerstva školství a kultury, do jehož čela byl postaven bývalý ministr školství František Kahuda.

Samotná tvorba kulturní politiky totalitních režimů se lišila. Zatímco tvůrcem kulturní politiky nacistického režimu byla okupační správa, jejíž politiku přejímaly české instituce, iniciátorem kulturní politiky komunistického režimu byl stranický aparát, který diktoval politiku jednotlivým ministerstvům. Během porovnávaných období prošla kulturní politika v Protektorátu a komunistickém Československu odlišným vývojem. Zatímco během Protektorátu tlak na kulturní scénu postupně stoupal a maxima dosáhl na konci války. V komunistickém režimu byly pro kulturu „nejtvrdší“ první roky po jeho vzniku. V polovině padesátých let, kdy v celém bloku docházelo k procesu destalinizace, došlo k částečnému politickému uvolnění, které znamenalo mírné uvolnění a decentralizaci i na poli hudební kulturní sféry.

Porovnání tvorby a řízení kulturní politiky dvou totalitních režimů poukazuje na skutečnost, že tyto režimy používaly různé cesty k dosažení podobných ideologických cílů, o kterých byla řeč v předchozí části kapitoly. Během Protektorátu kulturu spravovala dvojitá správa – česká a okupační – z níž však okupační byla nadřazená, přestože byla proklamována česká kulturní autonomie. Od roku 1942 získalo vedoucí pozici na tvorbě kulturní politiky ministerstvo lidové osvěty, které zaměstnávalo úředníky loajální okupační moci. Z dobových dokumentů vyplývá, že ministerstvo usilovalo zejména o katalogizaci a evidenci hudební scény, kterou ještě nemělo zcela pod kontrolou. Její totální kontrolu umožnilo až zastavení činnosti většiny kulturních institucí v létě 1944, kdy se počet

¹¹⁰ Jiří Knapík, *V zajetí moci: kulturní politika, její systém a aktéři 1948–1956*, 296.

nenasazených umělců výrazně snížil. Komunistický režim své nadřazené postavení svobodné kultuře ihned po svém vzniku potvrdil zákonným omezením kulturní sféry, které bylo namířeno především na likvidaci poslední soukromé činnosti v této oblasti. Jeho snaha vedla k zavedení centrálního řízení kultury, která by také byla centrálně plánovaná, což by odpovídalo jeho hospodářské politice. Je zajímavé, že řízení kultury bylo v prvních letech komunistického režimu také do určité míry „dvoukolejné“. V tvorbě kulturní politiky stály na prvním místě stranické orgány, o její provádění se však dělila ministerstva vedená Z. Nejedlým a V. Kopeckým, která se až do roku 1951, kdy byly posíleny kompetence ministerstva informací a osvěty, o vliv na kulturní sféru československé společnosti částečně přetahovala.

3. Česká filharmonie v době totality

Česká filharmonie v dobách totality čelila jako přední kulturní instituce mezinárodního významu silnému tlaku na své podřízení a využití k propagaci ideologických záměrů totalitních režimů. Nemohla zabránit svému institucionálnímu podřízení mocenským strukturám, po celou dobu své působnosti však vzdorovala podřízení ideologickému. Filharmonie za sebou v době vzniku Protektorátu měla již čtyřicetiletou historii stvrzující její prestiž, kterou orchestr dokázal i přes nástrahy nacistického a komunistického režimu ještě zvýšit.

Historie orchestru sahá do devadesátých let 19. století, kdy byl roku 1894 založen spolek, jehož celý název zněl „Česká filharmonie, spolek ku povznesení hudebního umění v Praze, jakož i spolek pensijní členů orchestru Národního divadla, jich vdov a sirotků.“¹¹¹ Jednou z příčin vzniku nového hudebního spolku byly stávky nespokojených hudebníků orchestru Národního divadla, kteří požadovali zvýšení platů. Dalšími jejich cíli byla podpora rozvoje hudebního prostředí v Praze, které postrádalo samostatné koncerty symfonického repertoáru, a také podpora vysloužilých členů divadelního orchestru. Samotný vznik orchestru je datován prvním koncertem České filharmonie v lednu 1896. Řízení tohoto koncertu se ujal Antonín Dvořák, který s orchestrem v sále Rudolfiny (později pojmenovaného na jeho počest) provedl svá díla. Právě Dvořákovy skladby v následujících letech patřily ke kmenovému repertoáru orchestru, který napomohl jeho budoucí slávě, a jehož význam stoupal i v dobách totality.

Až do roku 1901 byla Česká filharmonie volnočasovou aktivitou hráčů orchestru Národního divadla, kteří v tělese hráli bez nároku na honorář a sami naopak přispívali na členství ve spolku.¹¹² V tomto roce proběhla v Národním divadle další stávka hudebníků, kteří však byli záhy propuštěni, a ustanovili proto Českou filharmonii jako první samostatný český symfonický orchestr, jehož dirigentem byl zvolen Ludvík Čelanský.

Orchestr nastoupil na nelehkou cestu, ve které si musel vydobýt své postavení a získat obecenstvo, které do té doby nebylo zvyklé na pravidelné symfonické koncerty.

¹¹¹ Michaela Ibllová, *Česká filharmonie pod tlakem stalinské kulturní politiky v padesátých letech*, 55.

¹¹² Petr Kadlec, „Zrození České filharmonie“, In: *Chrám umění Rudolfinum*, Bachtík, Jakub, Lukáš Duchek a Jakub Jareš, eds. (Praha: Česká filharmonie ve spolupráci s Národním památkovým ústavem a Národním technickým muzeem, 2020), 268.

Českou filharmonii od roku 1902 podporoval spolek Česká jednota pro orchestrální hudbu a o rok později vzniklo České filharmonické družstvo, které se stalo provozovatelem orchestru. Jeho finanční situace však byla velmi svízelná.¹¹³ Orchester se zpočátku živil zejména venkovskými koncerty a zájezdy a účinkováním na různých slavnostech. Abonentní koncerty nového orchestru nepřitahovaly dostatek obecnstva, a tak se v prvním desetiletí existence orchestru stalo nejvýdělečnějším právě jeho účinkování v restauračních zařízeních, kde byly pořádány populární koncerty s večery (Česká filharmonie takto často účinkovala v Národním domě na Vinohradech).¹¹⁴

První koncertní zájezd do Vídně v roce 1901 byl ztrátový a situace se nezlepšila ani po koncertní cestě po jihoslovanských zemích v lednu následujícího roku. V květnu 1902 přizval v té době již světoznámý houslista Jan Kubelík Českou filharmonii na své turné v Anglii, které přispělo k existenčnímu zajištění orchestru. Od stejného roku ji vedl jako šéfdirigent až do roku 1918 Vilém Zemánek. Pro období, kdy stál v čele orchestru, byly charakteristické trvajících finanční potíže tělesa. Orchestru stále nejvíce vynášely koncerty v restauračních zařízeních, od roku 1911 však začal pravidelně vystupovat i v nově postaveném Obecním domě.

Během první světové války rostl zájem o koncerty vážné hudby, a tak mohl orchestr poprvé navýšit počet abonentních koncertů bez obav o jejich obecnstvo. Orchester i družstvo však byly zmítány spory, které se týkaly vedení orchestru a jeho dirigenta. V dubnu 1918 byl hlavním dirigentem ustanoven opět Ludvík Čelanský a Česká filharmonie po konci války získala nové uspořádání. Orchester nově řídilo společenství s ručením omezeným, v jehož čele stálo Představenstvo, a uměleckou správou bylo pověřeno Kuratorium, ve kterém mělo svého zástupce i ministerstvo školství.¹¹⁵

V první poválečné sezóně ztěžovaly práci orchestru neustálé neshody jeho členů s dirigentem Čelanským. Již v průběhu této sezóny se stal druhým dirigentem Václav Talich a od následující sezóny Čelanského na postu hlavního dirigenta nahradil. Již V. Zemánek byl pro orchestr nedostačujícím dirigentem z uměleckého i národně společenského hlediska (kvůli svému napojení na německé kulturní prostředí), avšak i během éry L. Čelanského úroveň orchestru stagnovala, také díky vnitřním konfliktům. Ve Václavu Talichovi Česká

¹¹³ Michaela Iblová, *Česká filharmonie pod tlakem stalinské kulturní politiky v padesátých letech*, 60.

¹¹⁴ Václav Holzknicht, *Česká filharmonie: příběh orchestru* (Praha: Státní hudební vydavatelství, 1963), 50.

¹¹⁵ Václav Holzknicht, *Česká filharmonie: příběh orchestru*, 62.

filharmonie ve svém čele získala osobu, která dlouhodobou pečlivou prací vybudovala z orchestru reprezentativní těleso na vysoké umělecké úrovni.

Pro finanční situaci orchestru bylo velmi důležité, že byla v polovině dvacátých let uzavřena smlouva o jeho zabezpečení, ve kterém se československý stát zavázal přispívat na pokrytí schodku rozpočtu České filharmonie ve výši do 40 %.¹¹⁶ Orchester dostával nepravidelné příspěvky od magistrátu již od doby před první světovou válkou, smluvně podložená státní subvence proto jeho finanční situaci o něco zlepšila. Kromě státní subvence (od ministerstva školství a osvěty) se na pokrytí schodku rozpočtu podílely svými příspěvky taktéž země Česká a obec Pražská.

Talich řídil Českou filharmonii po následujících 22 let a připravil orchestru cestu na světová pódia. Vysokou uměleckou úroveň orchestru získanou během Talichovy éry potvrdily tři úspěšné zájezdy do států západní Evropy ve druhé polovině třicátých let, které směřovaly do Velké Británie, Belgie a Francie. Další zahraniční turné orchestru byla však přerušena vývojem krizových let 1938 a 1939. Kultura začala nabývat politického, ale i vlasteneckého a morálního významu, které poznamenaly další směřování a fungování orchestru. Ten se dostal do kleští politických a ideologických požadavků nacistického a následně komunistického režimu, které se ho snažily využít jako nástroj své politiky. Následující část práce se věnuje otázce, do jaké míry orchestr dokázal tlaku totalitních režimů na své podřízení v různých oblastech své činnosti vzdorovat.

¹¹⁶ NA, fond NRČ/0, karton 534/1, složka Česká filharmonie, Dohoda o finančním zabezpečení ČF.

3.1 Působení České filharmonie v totalitních režimech

Vzestupnou dráhu České filharmonie neblaze poznamenalo podzimní dění roku 1938, neboť v důsledku politických událostí dramaticky poklesla návštěvnost jejích koncertů. V čele orchestru stála Česko-slovenská filharmonická společnost, s. s r. o. Praha (roku 1939 přejmenovaná na Českou filharmonickou společnost, s. s r. o.), která měla Jednatelský sbor a Výkonný výbor, a ve své činnosti spolupracovala s Kuratoriem ČF. Orchester i přes kritické politické události v podzimních měsících absolvoval zájezd do Anglie, Skotska, Irska a Belgie. Filharmonická společnost ve své výroční zprávě za rok 1938 chválila rozhodnutí zájezd neodkládat jako správné, neboť byl podle ní umělecky i propagačně významný a úspěšný i přes potíže, které zájezd doprovázely (branná povinnost některých členů orchestru v době zájezdu, či zhoršené dopravní podmínky).¹¹⁷ Tato poznámka poukazuje na politický význam zájezdu, který mohl být mnohými považován za propagaci jména českého národa a jako upoutání pozornosti k dění v Československu. Dokazuje to i další bod zprávy, který uvádí, že zájezd a snahu orchestru ocenila i vláda republiky, která na jaře následujícího roku zvýšila svou podporu orchestru.¹¹⁸

V prvních březnových dnech roku 1939 došlo k upravení dohody mezi československým státem (ministerstvem školství a národní osvěty), zemským výborem Země České a ústředním zastupitelstvem Hlavního města Prahy o finančním zabezpečení České filharmonie. Aby orchestr mohl bez obav o svou existenci rozvíjet činnost i v době nepříznivých podmínek, stát se zavázal k úhradě 50 % schodku rozpočtu ČF a zemský a obecní příspěvek měly shodně krýt 25 %, pokud schodek nepřesáhne 2,2 milionu Kčs.¹¹⁹ Aby si účastníci smlouvy zajistili vliv a dozor nad činností Česko-slovenské filharmonické společnosti, volili si do jejího Kuratoria své zástupce. Obnovením této smlouvy ČF získala garanci své působnosti, která se zdála být v případě vojenského konfliktu ohrožena. Existenci orchestru byl v případě propuknutí vojenského konfliktu připraven chránit

¹¹⁷ NA, fond NRČ/0, karton 534/1, složka Česká filharmonie, Výroční zpráva Česko-slovenské filharmonické společnosti s. s r. o. za rok 1938.

¹¹⁸ NA, fond NRČ/0, karton 534/1, složka Česká filharmonie, Výroční zpráva Česko-slovenské filharmonické společnosti s. s r. o. za rok 1938.

¹¹⁹ NA, fond NRČ/0, karton 534/1, složka Česká filharmonie, Dohoda o finančním zabezpečení ČF z roku 1939.

i Česko-slovenský rozhlas, který na podzim roku 1938 uvažoval o převzetí ČF do svých služeb.¹²⁰

Ve své výroční zprávě za rok 1939 ČFS schválila text, ve kterém zdůraznila, že 15. březen roku 1939 a zřízení Protektorátu na Českou filharmonii nemá zásadní vliv, neboť ČF stojí na zásadách umělecké práce, které nejsou spojeny s politickou organizací státu, a které setrvávají stále stejné.¹²¹ Koncertní život první poloviny roku podle zprávy stagnoval a zájem o hudbu byl minimální. Obrat této situace způsobil hudební festival Pražský hudební máj.

Hlavním protagonistou Pražského hudebního máje byl Václav Talich, který hudební událostí toužil probudit národ ke kulturní rezistenci proti nacistické okupaci. Festival se tak stal národní manifestací představující politický nesouhlas s okupačním režimem. Jeho první ročník v roce 1939 proběhl jako cyklus devíti koncertních večerů, během kterých byly Českou filharmonií ve spolupráci s orchestrem Národního divadla a Českého rozhlasu v Národním divadle provedeny skladby nejvýznamnějších českých skladatelů – Bedřicha Smetany, Antonína Dvořáka a Josefa Suka – doplněné o Mozartovu operu Kouzelná flétna a Beethovenovu Devátou symfonii.¹²² Koncerty současně přispívaly k oslavám 55. výročí úmrtí B. Smetany a měly mezi publikem velký ohlas.

V roce 1940 byl cyklus koncertů přejmenován na Český hudební máj a byl zahrnut mezi kulturní akce pořádané Kulturní radou. Všechny koncerty se opět konaly v Národním divadle pod vedením Václava Talicha (byl zastoupen pouze v jednom případě pro nemoc), který zde dirigoval Českou filharmonii posílenou na některých koncertech o členy orchestru Národního divadla a Českého rozhlasu. Koncerty, které měly ryze český program, opět odrážely vlastenecké snahy a touhu po svobodě.¹²³ V následujícím roce cyklus nesl podtitul „Dvořák a jeho škola“, neboť souvisel se skladatelovým jubilejním rokem. Na sedmi koncertech zazněly ve spolupráci ČF, ND a rozhlasového orchestru skladby A. Dvořáka, J. Suka a V. Nováka. V roce 1942 byl festival díky heydrichiádě velmi omezen, Talich provedl pouze šest operních představení v rámci běžné sezóny, která v programu nesla

¹²⁰ NA, fond NRČ/0, karton 534/1, složka Česká filharmonie, Výroční zpráva Česko-slovenské filharmonické společnosti s. s. r. o. za rok 1938.

¹²¹ NA, fond NRČ/0, karton 527/3, složka Česká filharmonie, Výroční zpráva České filharmonické společnosti za rok 1939.

¹²² Milan Kuna, *Václav Talich* (Praha: Panton, 1980), 23.

¹²³ Milan Kuna, *Václav Talich 1883–1961: šťastný i hořký úděl dirigenta* (Praha: Academia, 2009), 757.

festivalovou hlavičku, a jeden mozartovský koncert divadelního orchestru.¹²⁴ Rok 1943 přinesl zákaz konání festivalu, ten však naposledy proběhl alespoň neoficiálně. Spadalo do něj několik divadelních představení a tři koncerty v Národním divadle, na kterých tradičně divadelní orchestr spolupracoval s Českou filharmonií.

Jako zamýšleného konkurenta České filharmonii okupační správa do Prahy přemístila Sudetoněmecký filharmonický orchestr z Liberce, který byl následně přejmenován na Německý filharmonický orchestr. Tomuto orchestru muselo být uvolněno Rudolfinum, bývalé sídlo československého Národního shromáždění. Co do umělecké úrovně však německý orchestr konkurovat České filharmonii nedokázal, o diváky soupeřil spíše s orchestrem pražského Německého divadla.¹²⁵ Nacisté v Rudolfinu, ze kterého chtěli vytvořit centrum německého kulturního života v Praze, pořádali Pražské týdny hudby, které zamýšleli jako protiváhu Českého hudebního máje. Jejich koncerty sloužily propagandě a snažily se propagovat nadřazenost německé kultury.¹²⁶ Konaly se až do roku 1944, u českých diváků však tyto koncerty úspěch nezaznamenaly.

Do roku 1941 byl uměleckým ředitelem a šéfdirigentem České filharmonie Václav Talich, který však byl současně šéfem opery Národního divadla, kam se ve zmíněném roce z veřejného dění stáhl. Jako šéfdirigent ČF byl nahrazen nadějným mladým dirigentem Rafaelem Kubelíkem, synem proslulého českého houslisty Jana Kubelíka. Koncertním ředitelem byl až do konce války Jaromír Žid, který byl současně i ředitelem koncertní agentury Bel Canto. Tento významný hudební organizátor meziválečného období odmítal spolupráci s německými úřady, v jejichž očích byl nežádoucí postavou. Zastáncem radikálního zásahu do kontroly činnosti ČF byl na ministerstvu lidové osvěty Celestin Rypl, který již od roku 1940 uvažoval o jejím podřízení okupační moci.¹²⁷ V roce 1942 se stal zástupcem MLO v Kuratoriu ČF, kde usiloval o získání kontroly nad výběrem koncertního repertoáru. Až s jeho nástupem do Kuratoria začala probíhat systematická kontrola činnosti orchestru. Rypl si zde vyžádal poprvé úplný koncertní plán sezóny 1942/1943, ze kterého

¹²⁴ Milan Kuna, *Václav Talich 1883–1961: šťastný i hořký úděl dirigenta*, 827.

¹²⁵ Michal Novotný, „Rudolfinum v moci nacistů: Návrat k Domu umělců v letech 1939–1945“, In: *Chrám umění Rudolfinum*, Bachtík, Jakub, Lukáš Duchek a Jakub Jareš, eds. (Praha: Česká filharmonie ve spolupráci s Národním památkovým ústavem a Národním technickým muzeem, 2020), 358.

¹²⁶ Volker Mohn, *Nacistická kulturní politika v Protektorátu: koncepce, praxe a reakce české strany*, 326.

¹²⁷ *Ibid.*, 335.

hudební oddělení MLO s nelibostí zjistilo, že české hudební agentury Bel Canto a Spurný stále pořádají koncerty i se zahraničními hosty.¹²⁸

Během války Česká filharmonie (s výjimkou dvou koncertů v Říši) nemohla opustit hranice státu, podnikala proto turné po Protektorátu. Návštěvnost jejích koncertů, které byly považovány za manifesty české kultury, prudce stoupala, a došlo tak ke zlepšení finanční situace orchestru. Ve výroční zprávě ČFS za rok 1940 byl tento obrat popsán jako prudký vzestup zájmu širokých vrstev o hudební kulturu.¹²⁹ V tomto roce ČF provedla téměř stovku koncertů s výhradně českými dirigenty a sólisty. Tento trend ČF udržela i v následujícím roce, ve kterém orchestr provedl 99 koncertů.¹³⁰ Také subvence získané pro rozpočet ČF stoupaly. Zatímco v roce 1938 byla České filharmonii vyplacena subvence MLO ve výši 1,1 milionu, v roce 1943 byla tato částka více než trojnásobná.¹³¹

Členové České filharmonie museli během války vypomáhat v německých orchestrech, když byli jejich členové postiženi odvody do armády. Po zastavení činnosti kulturních podniků v září 1944 dostal renomovaný český orchestr spolu s pěti dalšími českými orchestry výjimku a mohl tak působit až do konce války. V poslední válečné sezóně však ČF nevypsala abonentní ani pravidelné koncerty a hrála již pouze příležitostně.¹³² Poslední válečný koncert ČF proběhl 25. 4. 1945, den před příchodem Rudé armády k Brnu.

Následkem rasové politiky nacistického režimu přišel o život v koncentračním táboře bývalý koncertní mistr ČF Egon Ledec (další houslista Zdeněk Kolářský pobyt v táboře přežil). Česká filharmonie však ztratila ještě další dva své členy. Na dům hobojisty Josefa Dědy byla shozena puma a v únoru 1945 byl za protinacistickou interpretaci Smetanovy *Mé vlasti* v kritice otištěné v Českém slově popraven violista Zdeněk Němec.¹³³

Konec války znamenal pro Českou filharmonii otevření nové kapitoly v její historii. Její vedení s Rafaelem Kubelíkem v čele usilovalo o zestátnění orchestru, které bylo vnímáno jako vítaný krok k jeho definitivnímu uměleckému a existenčnímu zabezpečení. Již v červenci 1945 vedení orchestru v dopise připomínalo prezidentovi a vládě příslib zestátnění orchestru a zároveň jim navrhovalo uspořádání nového mezinárodního festivalu

¹²⁸ Volker Mohn, *Nacistická kulturní politika v Protektorátu: koncepce, praxe a reakce české strany*, 333.

¹²⁹ NA, fond NRC/0, karton 534/2, složka Český hudební máj, Výroční zpráva České filharmonické společnosti za rok 1940.

¹³⁰ Volker Mohn, *Nacistická kulturní politika v Protektorátu: koncepce, praxe a reakce české strany*, 334.

¹³¹ NA, fond MLO, sign. Hudba všeobecná 1941–1944, přehled subvencí na hudební činnost.

¹³² Václav Holzknecht, *Česká filharmonie: příběh orchestru*, 118.

¹³³ *Ibid.*, 119.

Pražské hudební jaro, jehož uskutečnění by mělo velký kulturně politický význam.¹³⁴ K zestátnění orchestru skutečně došlo v říjnu 1945 dekretem prezidenta republiky č. 129/45 Sb.¹³⁵ Česká filharmonie tak získala vytožené finanční zabezpečení, kterého si však svobodně mohla užívat pouze necelé tři sezóny. Po komunistickém převratu v únoru 1948 se ukázalo, že státní instituce, na které se orchestr obracel v dobré víře s žádostmi o podporu, zestátnění orchestru využily k pokusu si orchestr podřídit a využít ho jako nástroj své moci k ovládnutí společnosti. Orchestr byl dekretem podřízen ministerstvu školství a osvěty, které zastřešovalo jeho správu a řízení. V uměleckých otázkách byl orchestr samostatný, rokem 1948 však tuto autonomii ztratil.¹³⁶

Již 12. května Česká filharmonie žádala vládu republiky o přidělení budovy bývalého Nového německého divadla v Praze, argumentovala tím, že nemá reprezentativní sídlo a prostory v Obecním domě si musí pronajímat.¹³⁷ V následujících týdnech však Kubelík s tehdejšími řediteli Pražské konzervatoře otočili k požadavku získání Rudolfiny jako sídla svých institucí, které bylo nacisty za války přestavěno zpět na koncertní sál.¹³⁸ V říjnu zde sice ještě zasedli ke svému jednání poslanci, ale po přímlově prezidenta republiky a široké kulturní veřejnosti bylo rozhodnuto o předání Rudolfiny České filharmonii, které proběhlo v dubnu 1946.

Jak bylo popsáno v předchozí kapitole, již období předcházející únoru 1948 bylo postiženo postupným prosazováním komunistické kulturní politiky, jejíž představiteli byli zejména ministři Zdeněk Nejedlý a Václav Kopecký. První jmenovaný stál za snahou odstavit z kulturního života Václava Talicha, který se i přes své světové renomé po válce nemohl vrátit ke koncertování v pražské metropoli. Druhým představitelem České filharmonie z válečného období, kterému byla postupně znemožněna činnost, byl její ředitel

¹³⁴ Hudební archiv ČF, karton Ministerstva: různé 1935–1967, složka Kancelář prezidenta republiky, korespondence.

¹³⁵ Michaela Ibllová, *Česká filharmonie pod tlakem stalinské kulturní politiky v padesátých letech*, 63.

¹³⁶ *Ibid.*, 65.

¹³⁷ Hudební archiv ČF, karton Ministerstva: různé 1935–1967, složka Úřad předsedy vlády (předsednictvo vlády), korespondence.

¹³⁸ Jakub Jareš, „Poválečný boj o Dům umělců“, In: *Chrám umění Rudolfinum*, Bachtík, Jakub, Lukáš Duchek a Jakub Jareš, eds. (Praha: Česká filharmonie ve spolupráci s Národním památkovým ústavem a Národním technickým muzeem, 2020), 398.

Jaromír Žid. Soukromé hudební agentury, včetně té jeho, byly pro komunisty nežádoucí, a sám Žid byl v padesátých letech odsouzen za údajnou špionáž.¹³⁹

V poválečných sezónách se Česká filharmonie navracela k normální koncertní činnosti, která spočívala v obnovení abonentních cyklů a mimořádných koncertů pro jiné pořadatele, znovuzapojení do mezinárodní hudební scény a zejména v obnovení uvádění dříve zakázaného repertoáru.¹⁴⁰ V červnu 1945 závodní rada České filharmonie ve spolupráci s Národním divadlem a Československým rozhlasem uspořádala slavnostní koncert na Staroměstském náměstí jako díkuvzdání za osvobození a k památce padlých umělců. Jiný slavnostní koncert ČF zorganizovala na začátku listopadu, kdy na žádost ministerstva informací a osvěty uspořádala koncert ve prospěch pozůstalých z Lidic, Ležáků a Javoříčka. Na organizaci tohoto koncertu je pozoruhodné, že ho ČF uskutečnila deset dnů po žádosti ministerstva, a stihla také zařídit hostování slavného amerického houslového virtuosa Yehudy Menuhina. Benefiční koncert vynesl přes 110 tisíc Kčs, které ČF rozdělila mezi jednotlivé obce.¹⁴¹

Po zestátnění byla v rámci orchestru ustanovena závodní a umělecká rada a byl zřízen také jeho penzijní fond.¹⁴² Institucionální struktura orchestru navíc prošla další změnou po únoru 1948. Byla vytvořena funkce administrativního ředitele orchestru, kterým se stal Karel Kann.¹⁴³ V březnu 1949 byl pak vydán nový organizační statut orchestru, který ustanovil správní sbor orchestru tvořený volenými zástupci z jeho řad a zástupci ROH.¹⁴⁴ Další změna organizačního řádu České filharmonie byla ministerstvem kultury schválena v prosinci 1953. Nově ustanovila funkci ředitele celé instituce a ustálila institucionální strukturu tělesa, která nyní sestávala ze správního sboru, zaměstnanecké a závodní rady, závodní skupiny ROH a závodní skupiny KSČ.¹⁴⁵ Kromě těchto správních orgánů měl orchestr svou Uměleckou

¹³⁹ Petr Kadlec, „Zapomenutý ředitel Žid“, *Magazín České filharmonie*, č. 5 (2016), <https://magazin.ceskafilharmonie.cz/zapomenuty-reditel-zid/> (staženo 15. 3. 2021).

¹⁴⁰ Petr Kadlec, „Česká filharmonie a její šéfdirigenti v poválečné éře“, In: *Chrám umění Rudolfinum*, Bachtík, Jakub, Lukáš Duchek a Jakub Jareš, eds. (Praha: Česká filharmonie ve spolupráci s Národním památkovým ústavem a Národním technickým muzeem, 2020), 411.

¹⁴¹ Hudební archiv ČF, karton Ministerstva: různé 1935–1967, složka Ministerstvo informací a osvěty 1946–1953, korespondence.

¹⁴² Michaela Ibllová, *Česká filharmonie pod tlakem stalinské kulturní politiky v padesátých letech*, 64.

¹⁴³ *Ibid.*, 141.

¹⁴⁴ NA, fond ČF, přírůstek č. 6088, karton č. 12, dokumentace, Organizační řád státního orchestru ČF vydaný dne 8. března 1949.

¹⁴⁵ NA, fond ČF, přírůstek č. 6088, karton č. 12, dokumentace, korespondence a zápisy ze schůzí.

radu, jejíž členové byli jmenováni ministrem kultury. Umělecká rada sestavovala dlouhodobý plán činnosti orchestru a jeho programovou náplň, které nejprve navrhoval šéfdirigent.

Po emigraci šéfdirigenta Rafaela Kubelíka na podzim 1948 vyvstala pro Českou filharmonii, potažmo Ministerstvo informací a osvěty, zásadní otázka ohledně jeho nástupce. Talich byl režimem „schován“ do Bratislavy, a tak se v následujících dvou sezónách jako hlavní dirigenti vystřídali Václav Neumann a Karel Šejna. Teprve v roce 1950 byl jako šéfdirigent zvolen Karel Ančerl, který stál následně v čele orchestru téměř 20 let, vydobyl mu světové jméno, a s jehož vedením je spojeno nejslavnější období historie orchestru. Ančerl byl během svého působení ve funkci šéfdirigenta České filharmonie v neustálém střetu s komunistickou kulturní politikou díky tomu, že zodpovídal za uměleckou stránku provozu orchestru, ke které náleželo i sestavování jeho koncertního programu.

V rámci centralizačních snah komunistického režimu byly ministerstvem kultury od padesátých let vydávány směrnice pro sestavení plánů činnosti a koncertních plánů státních hudebních těles. Tyto směrnice se tedy netýkaly jen České filharmonie, ale také dalších státních orchestrů.¹⁴⁶ Ministerstvo schvalovalo jejich koncertní plány a vydávalo celostátní koncertní plán státních hudebních těles, komorních souborů a sólistů. Z dochované korespondence vyplývá, že se Ančerl při sestavování koncertních plánů České filharmonie snažil některým požadavkům režimu vzdorovat. Směrnice vydávané ministerstvem několikrát v dopisech kritizoval a snažil se vyhybat provádění politicky diktovaného repertoáru.

Základní ideologickou linií koncertních plánů sestavovaných v roce 1953 měl být podle ministerstva kultury boj za mír a za nového socialistického člověka, následování vzoru ruské a sovětské hudby a propagace českých klasiků. Ančerl se ve své odpovědi vyhybal ideologickým frázím a uvedl, že ideou jeho plánu je uctění památky českých národních klasiků a představování světových klasiků obecnstvu.¹⁴⁷ Z dalších jeho dopisů je zřejmá snaha odkládat ministerstvem požadovaná díla sovětských skladatelů, nebo jejich provedení

¹⁴⁶ V polovině padesátých let mezi státní orchestry patřily kromě České filharmonie také Symfonický orchestr hlavního města Prahy FOK, Moravská filharmonie, Symfonický orchestr kraje brněnského, Symfonický orchestr kraje Gottwaldovského, Karlovarský symfonický orchestr, Krajský orchestr Mariánské lázně, Krušnohorský symfonický orchestr a Ostravský symfonický orchestr.

¹⁴⁷ Hudební archiv ČF, karton Ministerstvo kultury (1953–1965), složka Ministerstvo kultury: koncerty, podsložka Koncerty 1953, korespondence.

přenechat zvaným sovětským dirigentům a sólistům. Umělecká rada České filharmonie se také bránila uvádění některých nových soudobých skladeb. Zdůrazňovala, že je při volbě uváděných novinek nutné dbát na jejich kvalitu, aby se ČF mohla bránit případné negativní kritice.¹⁴⁸ Toto lze vnímat jako jeden ze způsobů, jak se vyhnout uvádění politických skladeb v duchu socialistického realismu. Další strategií Umělecké rady, jak čelit tlaku na uvádění „vhodné“ soudobé hudby, byly návrhy zařazení děl skladatelů-členů orchestru do dramaturgie.¹⁴⁹

Komunistický režim usiloval o to, aby z České filharmonie vytvořil širší kulturní instituci, která by byla centrem české kultury. V padesátých letech byly k orchestru organizačně přidruženy Český pěvecký spolek, Kühnův dětský sbor, Smetanovo kvarteto a České noneto. V polovině padesátých let, v době reorganizace HAÚ a jejího rozdělení na Koncertní a Estrádní jednatelství, ministerstvo kultury uvažovalo o tom, že by se Koncertní jednatelství České filharmonie stalo ústředním orgánem řízení koncertní činnosti v celé ČSR.¹⁵⁰ Tento návrh odrážel touhu komunistických funkcionářů po absolutní organizaci a podřízení všech kulturních institucí a po získání veškeré zprostředkovatelské činnosti do rukou státu. Monopolizace zprostředkovatelské činnosti v oblasti hudby měla být spojena s vytvořenou sítí samostatných státních krajských symfonických orchestrů, které by byly zastřešeny Státním koncertním jednatelstvím přiřazeným k České filharmonii.¹⁵¹ Česká filharmonie v reakci na tento návrh nabídla převzetí organizace Pražského jara do své agendy, namítla však, že Státní koncertní jednatelství by mělo být samostatnou institucí, nikoli spojenou s ČF, která sama ještě organizačně neustálila své nové složky.¹⁵² Situace byla nakonec vyřešena vznikem Koncertního jednatelství a Zahraniční koncertní agentury, které byly přiřčeny k nově vzniklé instituci, k Ústavu Česká filharmonie. V roce 1956 byl

¹⁴⁸ NA, fond ČF, přírůstek č. 6088, karton č. 12, dokumentace, Zápis o schůzi Umělecké rady ČF ze dne 19. 4. 1949.

¹⁴⁹ NA, fond ČF, přírůstek č. 6088, karton č. 12, dokumentace, Zápis o schůzi Umělecké rady ČF ze dne 17. 4. 1949.

¹⁵⁰ Hudební archiv ČF, karton Ministerstvo kultury (1953–1965), složka Ministerstvo kultury: koncerty, podsložka Úprava koncertního života 1955, Návrh nařízení upravující koncertní činnosti a status státních symfonických orchestrů.

¹⁵¹ Hudební archiv ČF, karton Ministerstvo kultury (1953–1965), složka Ministerstvo kultury: koncerty, podsložka Úprava koncertního života 1955, Důvodová zpráva k návrhu nařízení upravující koncertní činnosti a status státních symfonických orchestrů.

¹⁵² Hudební archiv ČF, karton Ministerstvo kultury (1953–1965), složka Ministerstvo kultury: koncerty, podsložka Úprava koncertního života 1955, Stanovisko ČF k návrhu nařízení Ministerstva kultury.

také přijat nový organizační řád ČF, kterým bylo v rámci orchestru vytvořeno jeho Koncertní jednatelství, které spravovalo činnost v oblasti domácích koncertů, zahraničních styků a Pražského jara.¹⁵³

Během obou období totality byla svobodná činnost České filharmonie omezena. V době Protektorátu byl orchestr postížen válečnými podmínkami a dále zejména cenzurou okupačních úřadů, v případě komunismu důsledkem svého zestátnění, které znamenalo jeho úplné podřízení státu. Zestátnění bylo původně iniciováno samotnými představiteli orchestru, kteří v něm viděli existenční zabezpečení. Již během války stoupala finanční podpora orchestru od státu, po komunistickém převratu však dosažené finanční zabezpečení přešlo i v umělecký diktát režimu.

I v době totality si však Česká filharmonie udržela prostor, jak nátlaku totalitních režimů vzdorovat. Jednalo se zejména o její dramaturgickou činnost, která je rozebrána podrobněji níže. Svými koncerty během války posilovala národní uvědomění obyvatel a podporovala jeho vzdor ideologickému teroru nacistických okupantů. Vzdorovala také zákazu uvádění některých národních děl, zejména *Mé vlasti*, kterou dokonce předvedla i na svých vynucených koncertech v Říši. Po komunistickém převzetí moci se Česká filharmonie záměrně vyhýbala pověření organizačně řídit celou kulturní sféru. Snažila se také co nejvíce zmírnit umělecký diktát režimu, alespoň ve svých abonentních koncertech.

¹⁵³ Michaela Ibllová, *Česká filharmonie pod tlakem stalinské kulturní politiky v padesátých letech*, 147.

3.2 Zneužití orchestru pro propagaci režimů a mezinárodní přesah jeho působení

Činnost České filharmonie byla okupačními orgány vnímána jako příklad proklamované autonomie české kultury. Orchester tak na čas získal prostor, ve kterém se s dodržováním určitých omezení mohl pohybovat bez přílišné kontroly. Režim toleroval i jeho účast na ryze národních kulturních událostech. S postupem válečných let však snaha režimu ovládnout tuto významnou českou instituci sílila. Celestin Rypl, který se zde stal zásadní postavou zastřešující kontrolu a cenzuru české hudební sféry, toužil po podřízení České filharmonie svému úřadu, neboť v ní viděl potenciální propagandistický nástroj. Orchester ministerstvu podřízen během války nebyl, ale jeho představitelé byli vystaveni silnému tlaku a museli přistoupit na občasnou účast orchestru na režimem pořádaných kulturních akcích.¹⁵⁴

Jednou z podmínek relativně samostatného působení orchestru byly zásahy do jeho uváděného repertoáru. Orchester také musel přistoupit na účinkování na prorežimních kulturních akcích, státních oslavách, či výročích. Česká filharmonie byla takto během války nucena vystupovat na koncertech pořádaných ministerstvem lidové osvěty nebo prorežimními organizacemi, jako byly Kuratorium pro výchovu mládeže, Ústředí veřejných zaměstnanců, či Národní odborová ústředna zaměstnanecká, která zastřešovala propagandisticky zaměřenou kulturní akci Umění pro všechny.¹⁵⁵ Mimo to byl orchestr propůjčován i pro kulturní akce dalších státních institucí, zejména pro Národní radu českou, Národní souručenství a jeho Kulturní radu nebo Kancelář prezidenta republiky. Orchester byl během války donucen vystoupit i při příležitostech spojených s oslavami nacistického režimu. Česká filharmonie tak například hrála při příležitosti výročí Protektorátu nebo v dubnu 1944 v rámci oslav Hitlerových 55. narozenin.¹⁵⁶

Po vzniku Protektorátu v březnu 1939 již pro Českou filharmonii nebylo možné vycestovat na zahraniční zájezdy, během války tak konala koncertní turné pouze na území Protektorátu. Uskutečnila však jednu koncertní cestu do Říše v duchu státní reprezentace, která proběhla na pozvání říšského ministra propagandy Goebbelse. Goebbels na počátku

¹⁵⁴ Volker Mohn, *Nacistická kulturní politika v Protektorátu: koncepce, praxe a reakce české strany*, 337.

¹⁵⁵ NA, fond MLO, sign. Hudba všeobecná 1941–1944, program činnosti na podzim 1944.

¹⁵⁶ „Historie České filharmonie“, Česká filharmonie, <https://www.ceskafilharmonie.cz/o-nas/historie/> (staženo 22. března 2021).

listopadu 1940 navštívil Talichem dirigované představení *Prodaná nevěsta* v Národním divadle a osobně Talicha a Českou filharmonii pozval ke koncertům v Německu.¹⁵⁷ Pro Talicha neexistovala jiná možnost než pozvání přijmout, vynutil si však volbu programu koncertu, což se ukázalo jako velmi přínosný krok pro českou hudbu. Jednalo se o dva koncerty v Berlíně a Drážďanech v únoru 1941, kde Talich s ČF provedl Beethovenovu přehru Egmont a celý Smetanův cyklus *Má Vlast*.

Korespondence uložená v archivu České filharmonie dokazuje, že Česká filharmonie aktivně vyjednávala o možných koncertních zájezdech i v dobách politických nesnází a změn. V době uzavření Mnichovské dohody ČF vyjednávala koncertní turné v Americe, a ještě na počátku listopadu usilovala o povolení výjezdu Gertrudy Steinerové do Spojených států kvůli dojednání zájezdu.¹⁵⁸ Na počátku března 1939 Jednatelský sbor Česko-slovenské filharmonické společnosti projednával nabídku zájezdu do Anglie v květnu nebo červnu toho roku a pověřil ředitele ČF Jaromíra Žida, aby vyjel do Anglie zájezd dojednat.¹⁵⁹ V koncertní sezóně 1939/1940 se počítalo s podzimním zájezdem do Dánska, Švédska a Norska a znovu také do Anglie, Belgie a Holandska, kam podnikla ČF úspěšné turné na podzim předchozího roku. Jednání o těchto zájezdech byla zastavena až v letních měsících roku 1939.¹⁶⁰ Po úspěšné koncertní cestě do Berlína a Drážďan Česká filharmonie dostávala pozvání do různých měst nacistické říše. V roce 1941 tak vedení ČF odpovídalo na pozvání do Lipska, Rotterdamu nebo Vroclavi. Z jejich odpovědí je patrná znatelná neochota koncertovat v Říši, na kterou poukazuje odkládání termínů koncertů. Zajímavé je, že plánování koncertních turné probíhaly i uprostřed probíhající války. V polovině roku 1941 poptávala koncertní agentura Bayrhofer z Düsseldorfu po České filharmonii turné po západním Německu a případně Belgii a Holandsku.¹⁶¹ Dokonce ještě v roce 1942 bylo projednáváno pozvání ČF pod vedením R. Kubelíka do Vídně.

¹⁵⁷ Milan Kuna, *Václav Talich 1883-1961: šťastný i hořký úděl dirigenta*, 767.

¹⁵⁸ Hudební archiv ČF, karton Zahraniční zájezdy 1946–1966, složka Bayrhofer – Düsseldorf, zájezd Belgie – Holandsko – Deutschland.

¹⁵⁹ NA, fond NRČ/0, karton 534/1, složka Česká filharmonie, Zápis o schůzi Jednatelského sboru Česko-slovenské filharmonické společnosti s. s. r. o. Praha ze dne 6. 3. 1939.

¹⁶⁰ NA, fond NRČ/0, karton 527/3, složka Česká filharmonie, Výroční zpráva České filharmonické společnosti za rok 1939.

¹⁶¹ Hudební archiv ČF, karton Zahraniční zájezdy 1946–1966, složka Bayrhofer – Düsseldorf, zájezd Belgie – Holandsko – Deutschland.

Po únoru 1948 a vzniku komunistického režimu nastala pro Českou filharmonii situace, kdy se jako státní orchestr svému využití při politických událostech a oslavách nemohla vyhnout. Počet jejích politických zakázek prudce vzrostl, neboť byla propůjčována pro koncerty k mnohým politickým výročím, oslavám, státním svátkům nebo gratulačním koncertům, při příležitosti životních jubileí významných osob a funkcionářů komunistického režimu. Tyto koncerty si objednávala různá ministerstva, úřad předsednictva vlády, akční výbor Národní fronty, či přímo stranické orgány. Ministerstvo informací a osvěty a později ministerstvo kultury dokonce zasílalo České filharmonii seznamy těchto politicky významných dat před sestavováním ročních koncertních plánů. Bylo očekáváno, že filharmonie bude pořádat oslavné koncerty. Filharmonie se těmto koncertům vyhnout nemohla, aktivně se však do jejich příprav nezapojovala. Ančerl v roce 1953 na zasláný seznam politických dat týkajících se příští sezóny odpověděl, že k těmto datům koncerty neplánuje, neboť předpokládá, že budou řízeny ústředně a rozděleny mezi všechny umělecká kolektiva.¹⁶² Pokud však koncerty nebyly naplánované dopředu, stávalo se, že si je politické instituce objednávaly u České filharmonie pouze několik dní před jejich uskutečněním. V takovém případě byly politické koncerty všemu nadřazeny a filharmonie kvůli nim musela posouvat i své abonentní koncerty.

Protože byla Česká filharmonie komunistickými ideology vnímána jako nástroj k přetvoření a ovládnutí společnosti v duchu socialistických idejí, orchestr musel pořádat koncerty, které odpovídaly propagandistické roli umění, jak ji hlásala komunistická strana. Socialistická kultura měla sloužit lidu a podporovat budovatelské nadšení, proto Česká filharmonie musela pořádat koncerty ve školách, závodech, či dokonce továrnách. První lidový koncert pro závody Škoda byl uskutečněn již 15. března 1948.¹⁶³ Česká filharmonie následně absolvovala dlouhou řadu těchto lidových koncertů, někdy označovaných jako umělecké brigády, usilovala však o to, aby tyto koncerty byly přesunuty alespoň do skutečných koncertních sálů. První koncert pro dělníky v Rudolfinu byl proveden na konci prosince 1948.¹⁶⁴ Od padesátých let Česká filharmonie pořádala také koncerty pro děti a mládež. Ačkoli byl jejich původní záměr v duchu komunistické propagandy agitační, Česká

¹⁶² Hudební archiv ČF, karta Ministerstvo kultury (1953–1965), složka Ministerstvo kultury: koncerty, podsložka Koncerty 1953.

¹⁶³ Michaela Ibllová, *Česká filharmonie pod tlakem stalinské kulturní politiky v padesátých letech*, 100.

¹⁶⁴ NA, fond ČF, přírůstek č. 6088, karta č. 12, dokumentace.

filharmonie jim svou vysokou uměleckou úrovní vdechla ráz ojedinělých událostí, které měly na mládež pozitivní vliv a prohlubovaly jejich hudební vzdělání.

Již bylo zmíněno výsadní postavení Svazu československých skladatelů. Česká filharmonie se nevyhnula ani koncertům pro tuto organizaci, která zastřešovala veškerou oficiálně schválenou novou tvorbu. Od roku 1952 organizoval v Rudolfinu SČS každoroční přehlídky nové tvorby. Česká filharmonie také uváděla některá nová díla přímo v rámci jeho plenárních zasedání.¹⁶⁵

Komunistická strana se pomocí České filharmonie snažila manipulovat s veřejným míněním, ale současně usilovala i o to, aby společnost měla dojem, že se filharmonie s kulturní politikou režimu ztotožňuje a je pravou výkladní skříní socialistické kultury. K tomu využívala státní vyznamenání a ceny. ČF byla v padesátých letech oceněna Státní cenou prvního stupně a Řádem republiky a Státní vyznamenání Klementa Gottwalda obdržel i Karel Ančerl.¹⁶⁶ Je zřejmé, že Ančerl o tento titul nestál. Stejně jako Václava Talicha, který byl v padesátých letech jmenován národním umělcem, se ho režim pomocí vyznamenání pokusil využít v rámci své propagandy.

Na rozdíl od doby Protektorátu, kdy byla Česká filharmonie od mezinárodní hudební scény izolována, se období po válce vyznačovalo rychlým znovuzapojením filharmonie do světového hudebního dění. Zasloužil se o to zejména Rafael Kubelík, který ihned po skončení války usiloval o obnovení postavení Prahy jako světové hudební metropole, kterou nesporně v meziválečném období byla. Již bylo zmíněno pozvání amerického houslisty Y. Menuhina ke koncertu na počátku listopadu 1948, ještě před koncem roku také Česká filharmonie provedla první mimosovětskou premiéru Šostakovičovy 9. symfonie.¹⁶⁷

Nejvýznamnější událostí v zapojení ČF do mezinárodního hudebního života bylo uspořádání festivalu Pražské jaro, které navazovalo na Talichovy válečné ročníky Českého hudebního máje. Česká filharmonie v roce 1946 odehrála všechny koncerty prvního ročníku nového mezinárodního hudebního festivalu, na který byli pozváni světoví hosté (dirigenti Leonard Bernstein, Charles Munch, Jevgenij Mravinskij, Adrian Boult, houslista David

¹⁶⁵ Michaela Ibllová, *Česká filharmonie pod tlakem stalinské kulturní politiky v padesátých letech*, 105.

¹⁶⁶ *Ibid.*, 66.

¹⁶⁷ Petr Kadlec, „Česká filharmonie a její šéfdirigenti v poválečné éře“, In: *Chrám umění Rudolfinum*, Bachtík, Jakub, Lukáš Duchek a Jakub Jareš, eds., 414.

Oistrach, či klavíristé Moura Lympany a Rudolf Firkušný).¹⁶⁸ Během druhého ročníku Pražského jara se již Česká filharmonie na koncertním pódiu střídala i s jinými českými hudebními tělesy. Rok 1948 znamenal pro Pražské jaro velký zvrat, jeho organizace přešla do rukou komunistického režimu. To se projevilo jednak v jeho programovém zaměření, tak v původu zahraničních hostů, kteří byli zvaní nejčastěji ze spřátelených zemí a Sovětského svazu.¹⁶⁹ I přesto se však na festivalovém programu například v roce 1949 objevila skladba Arthura Honeggera, která dokazovala, že festival nebyl zcela izolován od západní hudby. Přesto však komunisté festivalu vtiskli podobu lidově demokratické slavnosti, která měla nahradit a přerušit jeho ideovou kontinuitu s Talichovým Českým hudebním májím.¹⁷⁰ Festival byl režimem koncipován jako oslava výročí osvobození státu sovětskými vojsky.

Únor 1948 výrazně ovlivnil i složení zahraničních hostů abonentních koncertů České filharmonie v jejích běžných koncertních sezónách. Pozvání zahraničních dirigentů a sólistů totiž také schvalovalo ministerstvo. Mezi hosty převažovali umělci ze socialistických států, mezi kterými měli prominentní postavení sovětští hudebníci, přesto však v každé sezóně přijíždělo i několik zahraničních účinkujících ze Západu. V prvních letech komunistického režimu s ČF tak například vystoupila řada západních dirigentů (mimo jiné Antonio Pedrotti, Arthur Honegger, Jean Meylan, André Cluytens, Carlos Kleiber).¹⁷¹

Pod vedením Rafaela Kubelíka Česká filharmonie v období před únorem 1948 vycestovala na dva zahraniční zájezdy. V roce 1946 do Francie a Švýcarska a v následujícím roce do Polska. I tuto oblast styku se zahraničím (a to včetně států komunistického bloku) však nový režim po získání moci opět přerušil. Kromě čtyř koncertů v NDR a Maďarsku v roce 1949 působil orchestr v následujících pěti letech pouze v ČSR.¹⁷² Po politickém uvolnění následujícím po smrti sovětského vůdce Stalina byla v polovině padesátých let tradice zahraničních turné České filharmonie opět obnovena. První zájezd Ančerlovy éry směřoval v roce 1954 do NDR a do Ančerlovy emigrace v roce 1968 počet zahraničních

¹⁶⁸ Petr Kadlec, „Česká filharmonie a její šéfdirigenti v poválečné éře“, In: *Chrám umění Rudolfinum*, Bachtík, Jakub, Lukáš Duchek a Jakub Jareš, eds., 414.

¹⁶⁹ Michaela Ibllová, *Česká filharmonie pod tlakem stalinské kulturní politiky v padesátých letech*, 124.

¹⁷⁰ *Ibid.*, 126.

¹⁷¹ Hudební archiv ČF, karton Ministerstva: různé 1935–1967, složky Úřad předsedy vlády (předsednictvo vlády) a Ministerstvo financí, korespondence.

¹⁷² Michaela Ibllová, *Česká filharmonie pod tlakem stalinské kulturní politiky v padesátých letech*, 118.

zájezdů České filharmonie vystoupal téměř k šedesáti.¹⁷³ Orchester již mohl vycestovat i do západních států a vystoupil téměř na všech světových prestižních pódíích.

Z hlediska zneužití orchestru pro propagaci režimů, byla pro Českou filharmonii nesporně horším obdobím doba komunismu, kdy se filharmonie stala výkladní skříní kultury socialistického Československa, a kdy svému využití k reprezentaci režimu nemohla vzdorovat. Během doby Protektorátu byla Česká filharmonie pro udržení své existence taktéž nucena k účasti na prorežimních událostech a oslavách, nestala se však přímým nástrojem okupačních nástrojů. Kvůli válečným podmínkám a okupaci však byla omezena její možnost reprezentace českého národa v zahraničí. Ta byla znovu umožněna na krátkou dobu po válce a následně od poloviny padesátých let, kdy si Česká filharmonie díky své vysoké umělecké úrovni a mezinárodní prestiži vysloužila pozvání na koncertní pódia po celém světě. V době, kdy pro běžné obyvatele Československa nebylo možné vycestovat, Česká filharmonie vyrážela na zahraniční turné i do západních států, což se ještě na konci čtyřicátých let zdálo nemožné.

Jako vzdor požadavkům režimu lze v době Protektorátu považovat důraz na soudobou českou tvorbu a úmyslné opomíjení německých soudobých autorů, jejichž provádění okupační režimy vyžadovaly. Ze stejného důvodu se ČF vyhýbala koncertům v Říši, odkud během války obdržela několik pozvání. V době komunistického režimu se vyjádřením nesouhlasu s režimem stalo uvádění západní hudby (zejména soudobé) a snaha získat ke koncertům jako hosty významné západní umělce. K jejich koncertování v Československu skutečně docházelo i v prvních letech komunistického režimu. V druhé polovině padesátých let se filharmonii díky jejímu mezinárodnímu renomé podařilo konat své turné i po západních státech, ačkoli režim na jejich výjezdy pohlížel s podezřením.

¹⁷³ Petr Kadlec, „Česká filharmonie a její šéfdirigenti v poválečné éře“, In: *Chrám umění Rudolfinum*, Bachtík, Jakub, Lukáš Duchek a Jakub Jareš, eds., 422.

3.3 Programový vzor České filharmonie

V období Protektorátu Čechy a Morava i v komunistickém Československu čelila Česká filharmonie silnému tlaku na proměnu svého repertoáru podle ideologických zásad a kulturní politiky obou režimů. V obou porovnávaných obdobích však právě její dramaturgie skrývala prostor, byť omezený, pro odpor režimní politice. Následující text je věnován tvorbě programu koncertních sezón jednak z hlediska snahy orchestru vyhnout se diktovanému repertoáru, dále z hlediska provádění české národní hudby, kterou se oba režimy snažily využít ve své propagandě, ale která si i přesto ponechala svůj ráz symbolu svobodné české kultury.

Nacističtí předáci kulturní politiky, jak již bylo zmíněno, vyžadovali důsledné vyřazení děl skladatelů židovského původu a hudby, která spadala pod jejich označení *Entartete Kunst*, z koncertního repertoáru. Kromě toho však vůči České filharmonii vznášeli požadavky na uvádění německé hudby. Talich i Kubelík se těmito požadavkům snažili čelit tím, že z německých děl vybírali a uváděli pouze klasiky, a nikoli soudobá německá díla.¹⁷⁴ Nejčastěji uváděli díla Ludwiga van Beethovena, která podle jejich interpretace (odlišné od nacistického zneužití Beethovenova díla) vyjadřovala ideje pravdy, lásky, humanismu a hovořila díky nim k celému lidstvu.¹⁷⁵ Dále také často hrála skladby Wolfganga Amadea Mozarta. Jejich interpretace těchto autorů stála v přímém kontrastu s nacistickou propagandou, která tyto skladatele prezentovala jako příklad německé kultury a její velikosti.¹⁷⁶

Kulturní rada v roce 1941 uspořádala cyklus koncertů k příležitosti 150. výročí Mozartova úmrtí, kterého se ČF několika koncerty zúčastnila.¹⁷⁷ Společně s Českou filharmonií rada během války uspořádala i cyklus šesti koncertů ke 115. výročí úmrtí L. van Beethovena.¹⁷⁸ Těmito koncerty filharmonie přispěla k oslavám německých skladatelů, větší důraz však přikládala oslavám jubileí českých skladatelů B. Smetany a A. Dvořáka.

¹⁷⁴ Volker Mohn, *Nacistická kulturní politika v Protektorátu: koncepce, praxe a reakce české strany*, 362.

¹⁷⁵ Milan Kuna, *Václav Talich 1883–1961: šťastný i hořký úděl dirigenta*, 718.

¹⁷⁶ Volker Mohn, *Nacistická kulturní politika v Protektorátu: koncepce, praxe a reakce české strany*, 355.

¹⁷⁷ NA, fond NRČ/0, inv. č. 308, karta 534/2, sign. Jednotlivé kulturní akce – koncerty 1940–1941, složka Kulturní rada, Mozartovy oslavy.

¹⁷⁸ NA, fond NRČ/0, inv. č. 308, karta 532/1, sign. Jednotlivé kulturní akce (oslavy, výročí) 1944, složka Kulturní rada, Beethovenův cyklus.

Během války uváděla ČF nejčastěji právě díla těchto českých národních klasiků, která měla silný vlastenecký a národní význam, a proto i divácký úspěch. Talich i Kubelík si byli vědomi významu, jaký měla jejich hudba pro společnost. Cíleně vybraným programem podporovali národní uvědomění a vlastenecké cítění obyvatel. Zároveň jejich koncerty představovaly určitou formu protestu proti okupační moci, neboť se významné koncerty s českým programem stávaly manifestacemi české národní kultury. To dokazovala stoupající návštěvnost koncertů ČF během války, kterou okupační úřady zpočátku tolerovaly.

Nacistická propaganda proto interpretovala české národní autory jako autory zakotvené v německé kultuře.¹⁷⁹ Německé úřady se pokusily omezit počet jejich prováděných děl, zejména Smetanových. Cenzura zasáhla i nejhranější Smetanovo dílo, cyklus symfonických básní *Má vlast*. Tato skladba představující symbol síly českého národa a odporu k okupační moci se stala pro cenzurní úřady problematickou záležitostí, neboť nemohly ignorovat její popularitu a úctu mezi českým obyvatelstvem. Poté, co ji v Praze Česká filharmonie uvedla jako celek naposledy na konci září 1939, byly cenzurou tři symfonické básně tohoto cyklu zakázány uvádět. Česká filharmonie však zákaz nedodržovala a cyklus na mimopražských koncertech do konce sezóny uvedla ještě šestkrát, než byla *Má Vlast* zakázána provádět definitivně.¹⁸⁰ I po tomto zásahu úřadů Česká filharmonie *Mou Vlast* jako celek, či její části, uváděla na venkovských koncertech (nikoli v Praze). To svědčilo o tom, že režim neměl dostatečný mechanismus pro kontrolu hudební scény.¹⁸¹ Pro pražské publikum dílo zachránil Talich, který prosadil provedení celého cyklu na dvou koncertech v Říši. Jelikož dílo slavilo úspěch i mezi německým obyvatelstvem, úřady v Čechách se jeho provádění neodvážily nadále bránit. V programech však nesměl vycházet tradiční literární obsah skladby.¹⁸²

Česká filharmonie se během válečných sezón snažila uvádět i české soudobé skladatele. Ve své výroční zprávě za rok 1939 Česká filharmonická společnost v rámci snahy podpořit soudobou tvorbu zmiňuje vypsání soutěže o předeheru a suitu.¹⁸³ V roce 1940

¹⁷⁹ Volker Mohn, *Nacistická kulturní politika v Protektorátu: koncepce, praxe a reakce české strany*, 351.

¹⁸⁰ Milan Kuna, *Václav Talich 1883–1961: šťastný i hořký úděl dirigenta*, 734.

¹⁸¹ Volker Mohn, *Nacistická kulturní politika v Protektorátu: koncepce, praxe a reakce české strany*, 349.

¹⁸² Milan Kuna, *Václav Talich 1883–1961: šťastný i hořký úděl dirigenta*, 735.

¹⁸³ NA, fond NRČ/0, karton 527/3, složka Česká filharmonie, Výroční zpráva České filharmonické společnosti za rok 1939.

filharmonie provedla koncert české soudobé hudby během Českého hudebního máje pořádaného Kulturní radou, na jehož programu byly skladby Rudolfa Karla, Emila Axmana, Vítězslava Nováka a Josefa Suka.¹⁸⁴ Ze stejného roku stojí za zmínku i dubnový abonentní koncert ČF, na kterém provedla díla Leoše Janáčka, Karla Boleslava Jiráka a ruských autorů Igora Stravinského a Dmitrije Šostakoviče. Jednalo se o poslední koncert ČF, na kterém za války zazněla díla ruských soudobých skladatelů (Stravinský byl již v té době na německém seznamu zakázané hudby).¹⁸⁵ Během sezóny 1942/43 Česká filharmonie uvedla ve spolupráci s Kulturní radou cyklus pěti koncertů soudobé hudby. Emil Axman v úvodním slově o české soudobé tvorbě nápadně opěvoval romantickou tradici založenou Dvořákem a Smetanou a odsuzoval „nelogickou“ moderní tvorbu, přesto však cyklus nabídl pestrou přehlídku soudobých českých děl.¹⁸⁶

Při pohledu do přehledu provedených skladeb přiložených k výročním zprávám České filharmonické společnosti je patrné, že orchestr skladby rozlišoval na české, cizí a klasické. České skladby podle těchto záznamů tvořily zhruba 70 % programu ČF. Mezi autory kategorie „cizí“ byli řazeni v prvních válečných sezónách světoví skladatelé, včetně ruských či francouzských autorů, někteří z nich však byli později z koncertních programů vyřazováni. Mezi autory „klasickými“ byli v přehledech uváděni klasičtí autoři německé hudby, jejichž seznam však nebyl příliš rozsáhlý.

Režimem požadovaná orientace na německou hudbu doznala zásadního obratu s koncem války. Česká filharmonie podle slov Rafaela Kubelíka po válce toužila splatit dluh ruské, francouzské, anglické, americké, židovské a české hudbě v emigraci.¹⁸⁷ Do jejího repertoáru se rychle navrátili dříve zakázaní autoři, brzy však začala být zřejmá politická orientace obnoveného Československa na Sovětský svaz, která ovlivnila i jeho hudební scénu.

Po komunistickém převratu nastalo nové období, kdy byl orchestru znovu politicky diktován repertoár, a nyní byla pro Českou filharmonii situace o to horší, že byla po svém zestátnění přímo podřízena státu. Filharmonie musela pro komunistický režim pořádat řadu

¹⁸⁴ NA, fond NRČ/0, inv. č. 308, karton 534/2, sign. Jednotlivé kulturní akce – koncerty 1940–1941, složka Český hudební máj.

¹⁸⁵ Milan Kuna, *Václav Talich 1883–1961: šťastný i hořký úděl dirigenta*, 739.

¹⁸⁶ NA, fond NRČ/0, inv. č. 308, karton 534/2, sign. Jednotlivé kulturní akce – koncerty 1940–1941, složka Koncerty 1942.

¹⁸⁷ Petr Kadlec, „Česká filharmonie a její šéfdirigenti v poválečné éře“, In: *Chrám umění Rudolfinum*, Bachtík, Jakub, Lukáš Duchek a Jakub Jareš, eds., 410.

koncertů na politickou zakázku (již zmíněná politická výročí, oslavy, jubilea, ale také lidové koncerty pro pracující, či koncerty pro SČS), jejichž program byl zpravidla diktován shora. Prostor pro vyjádření vlastních uměleckých a morálních názorů však nabízely abonentní koncerty orchestru, byť byl jejich program taktéž kontrolován. V zápisu schůze Umělecké rady ČF z února 1949 zabývající se přípravou plánu příští sezóny byl zaznamenán její postoj k poslání abonentních koncertů. To viděla v provádění hodnotného repertoáru, i kdyby byl kritikou označený jako formalistický, a v uvádění děl hudebních klasiků.¹⁸⁸ Tento postoj se odrazil v prosazované dramaturgii abonentních koncertů, kam se Umělecká rada ČF vedená dirigentem Ančerlem snažila zařadit pouze umělecky hodnotná díla. I přes četné návrhy ministerstva se v programu abonentních koncertů ČF téměř nevyskytovala díla zkomponovaná pokrokovými autory v duchu reálného socialismu.

Ve svých abonentních koncertech Česká filharmonie často uváděla díla českých národních klasiků Smetany a Dvořáka, kteří byli režimem schvalováni, ač z jiných důvodů. Pro dramaturgy ČF jejich díla znamenala především odkaz k velikosti české historie, národní hrdosti a umělecké hodnotě českých národních skladatelů, zatímco komunisté jejich skladby interpretovali zejména jako lidové, srozumitelné a přístupné všem vrstvám.¹⁸⁹ Nejuváděnějším dílem zůstala i v poválečné éře filharmonie Smetanova *Má vlast*. Ta byla tvůrci komunistické kulturní politiky zneužívána k propagaci vlastního ideologicky zbarveného Smetanovského kultu, pro Českou filharmonii však stále představovala morálně čisté dílo vysoké umělecké úrovně. Podobným kompromisem jako uvádění českých klasiků se také stalo provádění děl ruských romantiků, kteří v dramaturgii ČF zastávali důležité místo.

Po vzniku komunistického režimu se proměnil postoj orchestru k české soudobé tvorbě. Jedinou povolenou oficiální uměleckou tvorbou byl totiž socialistický realismus, který se v hudbě projevil vznikem politicky a ideologicky zbarvených skladeb produkovaných Svazem československých skladatelů (oslavné a budovatelské písně, kantáty o míru, či písně opěvující socialistickou společnost apod.). ČF se snažila do svého programu zařazovat ovšem i tabuizované české skladatele, kteří žili v zahraničí, nebo autory, kteří nebyli součástí oficiálního proudu tvorby. Velkým úspěchem Ančerlovy dramaturgie bylo prosazení uvádění skladeb Bohuslava Martinů, který žil v době vzniku komunistického

¹⁸⁸ NA, fond ČF, karton č. 12, Zápis o schůzi Umělecké rady ČF konané dne 19. února 1949.

¹⁸⁹ Michaela Ibllová, *Česká filharmonie pod tlakem stalinské kulturní politiky v padesátých letech*, 93.

režimu v Americe. Řada smělých návrhů, například uvedení skladeb Alois Háby či Jaroslava Ježka, kteří byli režimem vnímáni jako meziváleční formalisté, byla zamítnuta, přesto se jednalo o pokus uvést je navzdory kulturní politice režimu.¹⁹⁰

Při porovnání zásahů do tvorby dramaturgie České filharmonie je na první pohled patrná touha obou totalitních režimů programovou tvorbu orchestru ovládnout, ale současně také snaha orchestru politickým požadavkům režimů vzdorovat. Během nacistické okupace se oficiální kulturní politika snažila do dramaturgie orchestru zasáhnout svou cenzurou a seznamy zakázaných děl. Již však bylo popsáno, že Česká filharmonie cenzuru i zákazy režimu porušovala. Komunistický režim se ve své kulturní politice zaměřil spíše na propagaci oficiální tvorby v duchu socialistického realismu a tabuizaci západní hudby a českých soudobých autorů, kteří neodpovídali ideologickým požadavkům jím prosazované tvorby. Z hlediska uvádění soudobé hudby tak Česká filharmonie měla ve své dramaturgii relativně větší volnost během doby Protektorátu.

V obou obdobích měla stěžejní postavení v dramaturgii České filharmonie tvorba českých národních klasiků. Ta zaručovala uměleckou kvalitu prováděných děl a zároveň díky zdůraznění jejich vlasteneckého a morálního významu sloužila jako vzdor požadavkům režimu, jejichž interpretace těchto děl byla ideologicky pokroucená. Pro obě doby totality bylo společným znakem dramaturgického vzdoru České filharmonie vůči režimním požadavkům také uvádění děl západních autorů.

¹⁹⁰ NA, fond ČF, karton č. 12, Zápis o schůzích Umělecké rady ČF konaných ve dnech 18. února 1949 a 19. dubna 1949.

3.4 Postoj šéfdirigentů Václava Talicha, Rafaela Kubelíka a Karla Ančerla

Václav Talich (1883–1961) byl pro Českou filharmonii klíčovou osobností, která se zasloužila nejen o nesmírný umělecký růst souboru, byl ale také pevnou morální i ideovou oporou orchestru. Ačkoli mohl Talich před vypuknutím války Čechy opustit, rozhodl se zůstat a v čele České filharmonie a Národního divadla vzdorovat spolu s hráči nacistické okupaci. Byl přesvědčen, že i hudební kulturou se dá čelit nacistickému tlaku na českou společnost. Talich okupaci jednoznačně odmítal a jednou z jeho demonstrací politického nesouhlasu s režimem byl již zmíněný Pražský hudební máj. Talich sám tuto hudební událost popisoval jako kulturní soustředění celého národa, neboť právě kultura se podle něj měla po březnu 1939 stát projevem národní vůle a hrdosti.¹⁹¹

Úřady o jeho nesouhlasném postoji k režimu věděly, proto probíhala soustavná snaha okupantů a jejich spolupracovníků Talicha v očích českého národa očernit a kompromitovat. V médiích bylo zneužíváno jeho dřívější působení v Německu, díky kterému byl označován za německého umělce nebo bylo zdůrazňováno jeho provádění německých děl, která však byla do programů českých koncertů přidávána na nátlak cenzurních úřadů.¹⁹² V tisku byly také překrucovány a zneužívány jeho proslovy, které byly v několika případech připravené pracovníky ministerstva lidové osvěty. Kromě toho vedli proti Talichovi útočnou kampaň i čeští nacisté, tzv. národovci, sdružení kolem časopisu Vlajka. Ti Talicha, stejně jako například ředitele ČF Jaromíra Žida, obviňovali, že se na české kultuře obohacuje, a že není poctivý vůči národním hodnotám.¹⁹³

Talich se netajil svým protiokupačním postojem, ale současně se snažil mírnit zásahy režimu do působení České filharmonie a Národního divadla. K tomu byly nutné časté ústupky, nucená spolupráce s úřady a zaujímání politických stanovisek, které ho v očích části českého národa kompromitovaly.¹⁹⁴ Takový dopad měla i koncertní cesta České filharmonie do Říše, další z vynucených ústupků režimu, po které se Talich stáhl z postu šéfdirigenta ČF do ústraní. Pochopení svého obtížného postavení se však Talich nedočkal ani po válce. Již na konci května 1945 byl zatčen, vězněn na Pankráci, a později musel

¹⁹¹ Milan Kuna, *Václav Talich*, 24.

¹⁹² Volker Mohn, *Nacistická kulturní politika v Protektorátu: koncepce, praxe a reakce české strany*, 360.

¹⁹³ Milan Kuna, *Václav Talich 1883–1961: šťastný i hořký úděl dirigenta*, 730.

¹⁹⁴ Volker Mohn, *Nacistická kulturní politika v Protektorátu: koncepce, praxe a reakce české strany*, 363.

předstoupit před tzv. očistnou komisi kulturních pracovníků čestného soudu při Svazu výkonných hudebních umělců, neboť byl obviněn z údajné kolaborace a spolupráce s nacistickými orgány.¹⁹⁵ Přestože bylo soudní řízení zastaveno a Talich byl zproštěn viny, touhu zničit a pokořit tohoto významného dirigenta převzali někteří komunističtí funkcionáři v čele s ministrem Zdeňkem Nejedlým a Talich tak byl po válce z veřejného českého kulturního života odstaven.

Talichův mladý nástupce na pozici šéfdirigenta Rafael Kubelík (1914–1996) po zbytek války pokračoval v Talichových stopách, neboť si stejně jako Talich uvědomoval sílu, jakou mohla česká národní hudba podpořit vlastenecké cítění svých posluchačů. Setrval proto při provádění děl českých skladatelských velikánů. Stejně jako Talich musel čelit tlaku režimu, nejen z hlediska programové stavby, ale také kvůli vynucování účasti orchestru na prorežimních nacistických kulturních akcích.¹⁹⁶

Kubelík byl jednou z postav, která stála za iniciativou znárodnění České filharmonie po obnovení Československého státu, jeho motivem však bylo finanční zabezpečení orchestru, aby mohlo těleso nadále umělecky růst bez obav o svou pozici. Když se však po krátkém období relativní svobody komunistický režim chopil moci, Kubelík se po koncertování ve Velké Británii v září 1948 do Československa nevrátil. Ještě před svou emigrací s díky odmítl nabídku koncertování v Moskvě při příležitosti 30. výročí založení Československa.¹⁹⁷ Věděl, že Česká filharmonie je nyní v rukou státu, a že její šéfdirigent bude čelit silnému politickému tlaku, proto zvolil emigraci. Podle svých slov totiž věřil, že umělecký duch nesmí být spoután politikou.¹⁹⁸

Závěrem zmíním postoj Kubelíkova nástupce na pozici šéfdirigenta ČF, kterým se po dvou letech, kdy tento post po Kubelíkově emigraci nebyl obsazen (Talichovi nebyl návrat k České filharmonii umožněn), stal v roce 1950 Karel Ančerl (1908–1973). Pod jeho vedením trvajícím až do roku 1968, kdy po příchodu vojsk Varšavské smlouvy také zvolil cestu emigrace, si Česká filharmonie vydobyla slávu a úspěch na světových pódiiích a získala mezinárodní renomé. Karel Ančerl měl krutou osobní zkušenost s nacistickým režimem,

¹⁹⁵ Milan Kuna, *Václav Talich 1883–1961: šťastný i hořký úděl dirigenta*, 877.

¹⁹⁶ Václav Holzknecht, *Česká filharmonie: příběh orchestru*, 117.

¹⁹⁷ Hudební archiv ČF, karton Ministerstva: různé 1935–1967, složka Ministerstvo informací a osvěty 1946–1953, korespondence.

¹⁹⁸ Petr Kadlec, „Česká filharmonie a její šéfdirigenti v poválečné éře“, In: *Chrám umění Rudolfinum*, Bachtík, Jakub, Lukáš Duchek a Jakub Jareš, eds., 416.

neboť byl během války deportován do Terezína a později Osvětimi, kde přišel o celou rodinu včetně manželky a syna.¹⁹⁹ Když byl v roce 1950 jmenován šéfdirigentem České filharmonie, komunistický režim k němu ale zaujal velmi podezřívavý a nedůvěřivý postoj. Jeho činnost byla v České filharmonii pečlivě dokumentována agenty, kteří ho sledovali zejména na četných zájezdech.²⁰⁰

Pochybnosti komunistického režimu o Ančerlově politické loajalitě byly správné, Ančerl k režimu skutečně zaujímal odmítavý postoj. Jeho umělecké kvality a přínos české kultuře však převážily nad jeho politickou „nespolehlivostí“, a byl proto komunisty tolerován.²⁰¹ Od roku 1958 byl na něj veden pozorovací svazek, protože se režim obával jeho emigrace při zahraničních zájezdech. Ančerl se se svým nesouhlasem s režimem netajil doma ani v zahraničí, což dokazovaly jeho schůzky s představiteli západní kultury během zahraničních zájezdů, při kterých otevřeně kritizoval situaci v komunistickém Československu.²⁰²

Z korespondence mezi vedením orchestru a ministerstvem informací a osvěty (později také ministerstvem kultury) týkající se dramaturgie děl uváděných Českou filharmonií a jejích sezónních programů a plánů je zřejmé, že Ančerl jako umělecký ředitel orchestru protestoval proti zásahům ministerstev do koncertních plánů nebo jejich požadavky zdržoval, či odkládal. Argumentem používaným pro odložení provedení skladeb sovětských skladatelů navrhaných zmíněnými ministerstvy byl slib, že skladby budou zařazeny do příští sezóny, protože České filharmonii na ně v koncertním plánu nyní již nezbyvá prostor. V dopise z prosince 1955 Ančerl některá komunisty prosazovaná díla navrhl zaměnit za díla světové klasiky z důvodu nižší návštěvnosti soudobých skladeb a ze stejného důvodu odmítal také pořádání lidového cyklu.²⁰³ Argumentoval také tím, že orchestr nestihne nacvičit jiný repertoár než ten pro své plánované abonentní koncerty, z jeho dopisů však lze jasně vycítit odpor ke koncepci nového cyklu spočívající v uvádění tzv. lidových děl.

¹⁹⁹ Michaela Ibllová, *Česká filharmonie pod tlakem stalinské kulturní politiky v padesátých letech*, 71.

²⁰⁰ Petr Kadlec, „Česká filharmonie a její šéfdirigenti v poválečné éře“, In: *Chrám umění Rudolfinum*, Bachtík, Jakub, Lukáš Duchek a Jakub Jareš, eds., 423.

²⁰¹ Michaela Ibllová, *Česká filharmonie pod tlakem stalinské kulturní politiky v padesátých letech*, 79.

²⁰² *Ibid.*, 82.

²⁰³ Hudební archiv ČF, karton Ministerstvo kultury (1953–1965), složka Ministerstvo kultury: koncerty, Dopis ministerstvu kultury z prosince 1955.

O několik měsíců dříve při předkládání programu příští sezóny ministerstvu kultury Ančerl také otevřeně kritizoval smysl zavedených mládežnických koncertů a samotné zásahy ministerstva do plánování orchestru, neboť podle něj ministerstvo své směrnice sestavuje příliš pozdě a orchestr se jimi proto nemůže řídit.²⁰⁴ Ančerlovy protesty nedokázaly zcela odvrátit zásahy do plánů a dramaturgie koncertních sezón, ty musely být podle připomínek ministerstva před schválením zpravidla přepracovány, dokládají však v jeho snahu tyto zásahy alespoň zmírnit.

Všichni tři zmínění šéfdirigenti České filharmonie zažili během svého působení v orchestru dobu totality. Pro všechny tři je charakteristické, že se jednalo o osobnosti světového formátu, které patřily k umělecké špičce, všichni však kvůli politickým tlakům spolupráci s Českou filharmonií přerušili. Talich, který se zasloužil o pozvednutí umělecké úrovně orchestru ve dvacátých a třicátých letech, byl nejprve zneužit nacistickými pohlaváry, kteří se ho snažili prezentovat jako loajálního umělce k režimu, a následně byl z veřejného kulturního života úplně odstaven komunisty. Kubelík stál v čele filharmonie pouhých sedm let, během kterých však zažil totalitu obě, a po únoru 1948 raději zvolil emigraci. Ančerl za Českou filharmonií a její uměleckou úroveň bojoval téměř dvacet let, k emigraci ho donutil až příchod vojsk Varšavské smlouvy, který předznamenal počátek tuhé normalizace.

Oba režimy se snažili umělce v očích obyvatel prezentovat jako sloužící režimu, tím je následně kompromitovat, čemuž se Talich a Ančerl, kteří zvolili cestu zůstat při orchestru, nemohli bránit. Kubelík se této situaci napodruhé vyhnul odchodem do zahraničí. Všichni tři tito významní dirigenti se během svého působení v ČF stali morální oporou orchestru i celé společnosti, neboť vnímali význam hudby, kterou orchestr pro své posluchače hrál, jako symbol národního cítění.

²⁰⁴ Hudební archiv ČF, karton Ministerstvo kultury (1953–1965), složka Ministerstvo kultury: koncerty, Dopis ministerstvu kultury z dubna 1955.

4. Závěr

Svobodná tvorba, kultura a umění znamenaly pro totalitní režimy hrozbu. Jejich záměrem bylo, aby umění a obecně i kultura vyjadřovaly jejich sociální hodnoty a politické ideály. Proto se zaměřily na ovládnutí a podřízení kulturní sféry, která měla sloužit nikoli jako odraz svobodného projevu obyvatel, nýbrž jako nástroj totalitní moci. Pro upevnění kontroly nad kulturní scénou totalitní režimy používaly čistky, dozor státních institucí, schvalování veřejných produkcí, cenzuru a další prostředky omezující její svobodu.

Porovnání totalitní kulturní politiky Protektorátu Čechy a Morava a komunistického Československa poukazuje na jejich shodné cíle v oblasti obecné kulturní politiky i politiky zaměřené na koncertní a hudební sféru. Těmito společnými cíli bylo využití umění v rámci propagandy totalitních režimů cílené na šíření jejich ideologie mezi všemi vrstvami obyvatel a současně také vyloučení kultury nepřátel a odpůrců režimu. Cesta k dosažení ideologických cílů komunistického a nacistického režimu se lišila. Zatímco nacisté usilovali o podřízení hudební scény zejména pomocí cenzury koncertních programů a uváděných děl, komunisté se zaměřili na likvidaci soukromého sektoru hudební sféry, zavedení jejího centrálního řízení a schvalování nové tvorby a plánů koncertní činnosti jednotlivých kulturních institucí a těles. Pro oba režimy se stalo nežádoucí moderní a avantgardní umění, což v hudbě znamenalo vyloučení velké části soudobé tvorby z veřejných produkcí. Oba režimy zaujímaly nepřátelský postoj zejména k západní hudbě, ačkoli byly jejich ideologické důvody rozdílné.

Český kulturní život byl za války i po ní paradoxně bohatý, zájem o hudební události rostl, a pro jeho charakteristiku bylo typické, že měl silně národní charakter. Koncerty vážné hudby se staly národními manifestacemi, které přitahovaly čím dál větší počet posluchačů, neboť díla národních skladatelů povzbuzovala vlastenecké cítění obyvatel a představovala alespoň symbolický odpor totalitní nadvládě. Tělesem, které se díky své činnosti v době totality stalo symbolem české národní kultury, byla právě Česká filharmonie.

Při posuzování dopadu kulturní politiky dvou totalitních režimů na působení České filharmonie je nutné rozlišovat její rozdílné postavení v době nacismu a komunismu, které ovlivnilo možnosti jejího odporu totalitní kulturní politice. V době Protektorátu Čechy a Morava Česká filharmonie vystupovala jako nezávislá kulturní instituce, zatímco po válce se její postavení změnilo zestátněním. Cílem zestátnění předního českého orchestru bylo

jeho finanční a existenční zabezpečení, po komunistickém převratu však zestátnění znamenalo faktické podřízení orchestru novému režimu. Česká filharmonie tak ztratila svou dosavadní autonomii v rozhodování o uměleckých otázkách a tvorbě svého programu. Z rozdílné pozice České filharmonie v dobách totality vyplývá, že během doby Protektorátu Čechy a Morava měl orchestr více možností vzdorovat nacistické kulturní politice. Tento prostor se po zestátnění orchestru v době komunismu zúžil, přesto si ho Česká filharmonie dokázala udržet.

Odpor České filharmonie ideologickému nátlaku totalitní kulturní politiky nacistického i komunistického režimu byl z její činnosti jasně rozpoznatelný, zároveň však nemohl překročit hranice dané možnostmi hudebního tělesa. To znamená, že jeho charakter byl spíše symbolický, neboť byl vyjadřován uměleckými prostředky a nikoli aktivním odbojem. Během války stály koncerty České filharmonie v popředí českého národního kulturního soustředění zaměřeného proti okupační moci. Filharmonie nejčastěji uváděla díla národních autorů, a to i přes zákazy nacistického režimu. Musela sice přistoupit na některé požadavky jeho kulturní politiky, podřídit se cenzuře uváděného programu a formálně spolupracovat s režimem, aktivně však vystupovala na protinacisticky zaměřených českých kulturních akcích, dokud bylo jejich konání možné.

V poválečném období se zestátněním orchestru jeho pozice a možnosti proměnily, přesto jeho vedení usilovalo o zmírnění politického i uměleckého diktátu režimu, a snažilo se vyhybat se některým návrhům a požadavkům tvůrců kulturní politiky. Zneužití pro propagaci režimu se Česká filharmonie jako státní orchestr komunistického Československa nemohla vyhnout, vytrvala však ve své snaze uchovat si co největší vliv na programový obsah svých abonentních koncertů, ve kterých se jí podařilo uvádět i díla režimem vnímaná jako politicky nevhodná.

Právě dramaturgie byla v obou obdobích totality pro Českou filharmonii nejdůležitějším prostorem, ve kterém si udržela – i přes některé nevyhnutelné zásahy a omezení ze strany režimů – možnost vyjádření nesouhlasu s politickými a ideologickými nároky totalitní kulturní politiky. Jednalo se konkrétně o dramaturgii jejich abonentních koncertů, které byly vedením orchestru považovány za nejpodstatnější možnost seberealizace České filharmonie. Detailní pohled na program abonentních koncertů České filharmonie dokazuje, že se vedení orchestru aktivně bránilo požadovanému uvádění děl oslavujících režimy a jejich ideologii. Na rozdíl od koncertů, které byly pořádány na

politickou objednávkou, a jejich program byl tudíž často diktován, Česká filharmonie ve svých abonentních koncertech bojovala za udržení jejich nejvyšší možné umělecké kvality, což dokazovala snaha uvádět i zakázané a tabuizované české i světové autory.

Ani jeden z totalitních režimů také nedokázal Českou filharmonii zcela odříznout od jejích kontaktů s mezinárodní hudební scénou a zabránit jí v její snaze reprezentovat český národ a jeho kulturu v zahraničí. Ačkoli byly během války možnosti v této oblasti velmi omezené, orchestr si dokázal udržet spolupráci se západními nahrávacími společnostmi. Ihned po válce obnovil své kontakty se západním hudebním světem, a i v době nejtuzšího nátlaku komunistické kulturní politiky dokázal k hostování na svých koncertech získat západní interprety i autory.

Z pohledu na působení České filharmonie v době totality vyplývá, že se během nacistického i komunistického režimu filharmonie nestala pouhým nástrojem totalitní moci a jeho kulturní politiky. Orchester v čele se svými šéfdirigenty usiloval o nadřazení umělecké kvality svých koncertů a na nich uváděných skladeb nad politické požadavky režimů a snažil se vyhýbat požadované propagaci jejich ideologií. Svým působením dokazoval, že umění je ve své podstatě politickým režimem nespoutatelné, což ostatně potvrzovalo i jeho stoupající mezinárodní renomé, které v padesátých letech vyústilo v pozvání na nejvýznamnější pódia celého světa.

Summary

The Diploma Thesis *The Czech Philharmonic as an Object of Interest of the Totalitarian Power: Comparison of Nazi and Stalinist Cultural Policy* deals with the cultural policy of the Nazi and Communist regimes and with their attitudes to the Czech cultural scene. It analyses the situation in the Protectorate of Bohemia and Moravia and in the post-war communist Czechoslovakia and compares the approaches of the regimes to the musical sphere of the cultural life and to presenting classical music. The comparison is made on two levels. The first concerns the totalitarian cultural policies of both regimes and looks for their mutual aims. The second part deals with the Czech Philharmonic as a representative of the Czech cultural scene of which activity is considered in factual impacts of the cultural policies of the totalitarian regimes. The analysis of the Czech Philharmonic's activity serves to find an answer to the question to which extent and in what areas of its activity could the orchestra oppose the pressure of the totalitarian regimes to its subordination and misuse for ideological and political intentions. The structure of the Thesis corresponds to the two levels of the comparison. The introductory part deals with the comparative method, the theory of totalitarianism and the question of comparing Nazism and Communism and it is followed by the second part dedicated to the general cultural policies of the totalitarian regimes. The most part of the Thesis is dedicated to the particular consequences of both totalitarian cultural policies, which are observed through the activity of the Czech Philharmonic. The Thesis draw a conclusion that although both regimes made efforts to use the culture as a tool of power, the Czech Philharmonic did not become that tool and managed to keep a space for expression of the disapproval to the political and ideological demands of those regimes.

Zdroje

Archivní prameny

- Hudební archiv České filharmonie, korespondence se státní správou.
- Hudební archiv České filharmonie, karton Ministerstva: různé 1935–1967.
- Hudební archiv České filharmonie, karton Ministerstvo kultury (1953–1965).
- Hudební archiv České filharmonie, karton Zahraniční zájezdy 1946–1966.
- Národní archiv, fond České filharmonie.
- Národní archiv, fond Ministerstva lidové osvěty.
- Národní archiv, fond Národní rady české.

Literatura

- Antošíková, Lucie, ed. *Zatemněno: česká literatura a kultura v protektorátu*. Praha: Academia, 2017. 1938–1953. ISBN 978-80-200-2802-0.
- Arendtová, Hannah. *Původ totalitarismu I–III*. Praha: Oikoymenh, 1996. Oikúmené (OIKOYMENH). ISBN 80-86005-13-5.
- Arendtová, Hannah. *Krise kultury (Čtyři cvičení v politickém myšlení)*. Praha: Mladá fronta, 1994. Váhy (Mladá fronta). ISBN 80-204-0424-4.
- Aron, Raymond. *Demokracie a totalitarismus*. Vyd. 2. Brno: Atlantis, 1993. ISBN 80-7108-064-0.
- Bachtík, Jakub, Lukáš Duchek a Jakub Jareš, eds. *Chrám umění Rudolfinum*. Praha: Česká filharmonie ve spolupráci s Národním památkovým ústavem a Národním technickým muzeem, 2020. ISBN 978-80-906787-1-2.
- Balík, Stanislav a Michal Kubát. *Teorie a praxe nedemokratických režimů*. 2., přeprac. vyd. Praha: Dokořán, 2012. Bod (Dokořán). ISBN 978-80-7363-266-3.
- Balík, Stanislav a Michal Kubát. *Teorie a praxe totalitních a autoritativních režimů*. Praha: Dokořán, 2004. Bod (Dokořán). ISBN 80-86569-89-6.
- Besançon, Alain. *Nemoc století: komunismus, nacismus a holocaust*. Praha: Themis, 2000. Studie (Themis). ISBN 80-85821-89-3.
- Bloch, Marc. *Pour Une Histoire Comparée Des Sociétés Européennes*. Paris: Renaissance du livre, 1928.

- Braembusche, Antoon A. van den. Historical Explanation and Comparative Method. Towards a Theory of the History of Society. In: *Comparative methods in the social sciences*. 1st. pub. London: Sage, 2006. 4 sv. Sage benchmarks in social research methods. s. 260–287. ISBN 1-4129-1144-3.
- Budil, Ivo, ed. *Totalitarismus*. 1. vyd. Plzeň: Fakulta filozofická Západočeské univerzity v Plzni, 2005. ISBN 80-903412-3-3.
- Červinka, František. *Česká kultura a okupace*. Praha: Sumbalon, 2018. ISBN 978-80-906617-6-9.
- Doležal, Jiří. *Česká kultura za protektorátu: školství, písemnictví, kinematografie*. Praha: Národní filmový archiv, 1996. Knihovna Iluminace. ISBN 80-7004-085-8.
- Dvořáková, Vladimíra a kol. *Komparace politických systémů. Základní modely demokratických systémů*. Vyd. 1. Praha: Oeconomica, 2008. 255 s. ISBN 978-80-245-1357-7.
- Forstová, Eva. *Knihy podle norem: kulturní instituce v systému řízené kultury: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2013. ISBN 978-80-7308-450-9.
- Geyer, Michael a Sheila Fitzpatricková, eds. *Za obzor totalitarismu: srovnání stalinismu a nacismu*. Praha: Academia, 2012. Historie (Academia). ISBN 978-80-200-2035-2.
- Haas, Michael. *Forbidden music: the Jewish composers banned by the Nazis*. New Haven: Yale University Press, 2013. 358 s. ISBN 978-0-300-20535-0.
- Halamová, Veronika. *Kultura a propaganda: utváření nové společnosti v komunistickém Československu v letech 1948–1953*. Ostrava: Moravapress, 2014. ISBN 978-80-87853-11-5.
- Holzknicht, Václav. *Česká filharmonie: příběh orchestru*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1963.
- Hroch, Miroslav. Komparativní (historickosrovnávací) metoda. In: *Úvod do studia dějepisu*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1985. Učebnice pro vysoké školy. s. 234–238.
- Iblová, Michaela. *Česká filharmonie pod tlakem stalinské kulturní politiky v padesátých letech*. Praha: Karolinum, 2014. ISBN 978-80-246-2332-0.
- Jakubec, Ondřej a Radka Nokkala Miltová, eds. *Umění a politika: sborník 4. sjezdu historiků umění: Brno, 13.–14. září 2012*. 1. vyd. Brno: Barrister & Principal, 2013. 381 s. ISBN 978-80-7485-023-3.
- Kaeble, Harmut. Between Comparison and Transfers – and What Now? A French-German Debate. In: *Comparative history and the quest for transnationality: Central European approaches and new perspectives*. New York: Berghahn Books, 2009. s. 33–38. ISBN 978-1-84545-615-3.

- Katuninec, Milan. *Fašizmus, národný socializmus a komunizmus: k ideovým zdrojom, praxi a možným rizikám návratu totalitarizmu*. Bratislava: Veda, 2009. 449 s. ISBN 978-80-224-1084-7.
- Knapík, Jiří. *Kdo spoutal naši kulturu: portrét stalinisty Gustava Bareše*. Přerov: Šárka, 2000. ISBN 80-901755-6-2.
- Knapík, Jiří. *Únor a kultura: sovětizace české kultury 1948–1950*. Praha: Libri, 2004. Otazníky našich dějin. ISBN 80-7277-212-0.
- Knapík, Jiří. *V zajetí moci: kulturní politika, její systém a aktéři 1948–1956*. Praha: Libri, 2006. ISBN 80-7277-316-X.
- Kocka, Jurgen a Heinz-Gerhard Haupt. Comparison and Beyond – Traditions, Scope, and Perspectives of Comparative History. In: *Comparative history and the quest for transnationality: Central European approaches and new perspectives* (New York: Berghahn Books, 2009), s. 1–32. ISBN 978-1-84545-615-3.
- Kraus, Wolfgang. *Kultura a moc: proměna přání*. Olomouc: Votobia, 1993. 181 s. Documenta; sv. 6. ISBN 80-85619-43-1.
- Kuna, Milan. *Hudba na hranici života: o činnosti a utrpení hudebníků z českých zemí v nacistických koncentračních táborech a věznicích*. Praha: Naše vojsko, 1990. ISBN 80-206-0069-8.
- Kuna, Milan. *Václav Talich*. Praha: Panton, 1980.
- Kuna, Milan. *Václav Talich 1883–1961: šťastný i hořký úděl dirigenta*. Praha: Academia, 2009. Historie (Academia). ISBN 978-80-200-1793-2.
- Kusák, Alexej. *Kultura a politika v Československu 1945–1956*. Praha: Torst, 1998. Malá řada kritického myšlení. ISBN 80-7215-055-3.
- Mohn, Volker. *Nacistická kulturní politika v Protektorátu: koncepce, praxe a reakce české strany*. Přeložil Petr DVOŘÁČEK. Praha: Prostor, 2018. Obzor (Prostor). ISBN 978-80-7260-372-5.
- Overy, Richard J. *Diktátoři: Hitlerovo Německo a Stalinovo Rusko*. Praha: Beta-Dobrovský, 2006. ISBN 80-7306-227-5.
- Protektorát 1939-1945: okupace, odboj, denní život*. Vydání druhé, upravené. Brno: Extra Publishing, 2018. Živá historie (Extra Publishing). ISBN 978-80-7525-153-4.
- Schmarc, Vít. *Země lyr a ocele: subjekty, ideologie, modely, mýty a rituály v kultuře českého stalinismu*. Praha: Academia, 2017. Šťastné zítřky (Academia). ISBN 978-80-200-2703-0.
- Spotts, Frederic. *Hitler a síla estetiky*. Praha: Epoque, 2007. ISBN 978-80-87027-08-0.
- Važan, Peter, ed. *Hudba a totalita: Hudba ako posolstvo : symposion 1991 Bratislava, 17. – 19.október v rámci 1. ročníka festivalu Melos-Étos a symposion 1993, Bratislava, 11. – 13.november v rámci 2. ročníka festivalu Melos-Étos*. Bratislava: Festival Melos-Étos, 1995.

Ždanov, Andrej Aleksandrovič. *O umění*. 3. vyd. Praha: Orbis, 1950. 145 s.

Ždanov, Andrej Aleksandrovič a Tichon Nikolajevič Chrennikov. *Problémy sovětské hudby*. 1. vyd. Praha: Orbis, 1949. 57 s. Přednášky a diskuse; sv. 27.

Články

Kadlec, Petr. „Zapomenutý ředitel Žid“. *Magazín České filharmonie*, č. 5 (2016), <https://magazin.ceskafilharmonie.cz/zapomenuty-reditel-zid/> (staženo 15. 3. 2021).

Neuscheanderová, DeLora. „Music in the Third Reich“. *Musical Offerings*, vol. 3, č. 2 (2012): 93–108, <https://digitalcommons.cedarville.edu/musicalofferings/vol3/iss2/3> (staženo 1. 3. 2021).

Scholz, Milan. „Komparativní přístup v historiografii a transnacionální historická problematika“. *Sociální studia*, č. 1 (2009): 69–87.

Skocpol, Theda, and Margaret Somers. "The Uses of Comparative History in Macrosocial Inquiry." *Comparative Studies in Society and History* 22, č. 2 (1980): 174-97, <http://www.jstor.org/stable/178404> (staženo 12. 4. 2021).

Welskopp, Thomas. „Comparative History“. *European History Online (EGO)*, published by the Institute of European History (IEG). Mainz, 3. 12. 2010: 1–18, <http://ieg-ego.eu/en/threads/theories-and-methods/comparative-history> (staženo 1. 3. 2021).

Webová stránka

Česká filharmonie. „Historie České filharmonie“. <https://www.ceskafilharmonie.cz/o-nas/historie/> (staženo 22. března 2021).

Teze Diplomové práce

ZÁVĚREČNÉ TEZE MAGISTERSKÉ PRÁCE NMTS
Závěrečné teze student odevzdává ke konci Diplomního semináře III jako součást magisterské práce a tyto teze jsou spolu s odevzdáním magisterské práce do SIS předpokladem udělení zápočtu za tento seminář.
Jméno: Anna Poulová
E-mail: 69701960@fsv.cuni.cz
Specializace (uveďte zkratkou)*: SKS
Semestr a školní rok zahájení práce: ZS 2020/2021
Semestr a školní rok ukončení práce: LS 2021
Vedoucí diplomového semináře: doc. PhDr. Tomáš Nigrin, Ph.D.
Vedoucí práce: PhDr. David Emler, Ph.D.
Název práce: Česká filharmonie jako objekt zájmu totalitní moci: Komparace nacistické a stalinské kulturní politiky
Charakteristika tématu práce (max 10 řádek): Diplomová práce se věnuje kulturní politice nacistického a komunistického režimu a jejich vztahu k české hudební scéně. Zkoumá situaci v Protektorátu Čechy a Morava a poválečném komunistickém Československu a zabývá se postoji těchto režimů k hudební kulturní sféře a provozování vážné hudby. Práce se zaměřuje na porovnání totalitní kulturní politiky obou režimů a hledá jejich společné cíle. V druhé rovině se zabývá Českou filharmonií jako zástupcem české hudební scény, na jejímž působení porovnává konkrétní dopady kulturní politiky totalitních režimů. Pomocí rozboru činnosti České filharmonie v době totality je v práci poukázáno na její rezistenci zejména vůči ideologickým požadavkům režimů.
Vývoj tématu od zadání projektu do odevzdání práce (max. 10 řádek): Základní zaměření diplomové práce na problematiku týkající se kulturní politiky totalitních režimů a jejich postoje k vážné hudbě mezi zadáním projektu a odevzdáním práce zásadní změnou neprošlo. Částečně se však proměnila struktura práce, kterou ovlivnilo mé studium archivních zdrojů, a současně také přesná formulace výzkumných otázek.
Struktura práce (hlavní kapitoly obsahu): 1. Úvod 1.1 Metodologie 1.2 Zhodnocení použitých pramenů 1.3 Komparativní metoda 1.4 Teorie totalitarismu, otázka srovnávání fašismu a komunismu 2. Kulturní politika totalitních režimů

- 2.1 Umění, hudba a ideologie
- 2.2 Tvorba kulturní politiky a spoutání hudební sféry
- 3. Česká filharmonie v době totality
- 3.1 Působení České filharmonie v totalitních režimech
- 3.2 Zneužití orchestru pro propagaci režimů a mezinárodní přesah jeho působení
- 3.3 Programový vzdor České filharmonie
- 3.4 Postoj šéfdirigentů Václava Talicha, Rafaela Kubelíka a Karla Ančerla
- 4. Závěr

Hlavní výsledky práce (max. 10 řádek):

V diplomové práci jsem usilovala o zodpovězení dvou výzkumných otázek. První z nich se týká společných cílů nacistické a komunistické kulturní politiky. V práci jsem došla k závěru, že jejich hlavními dvěma společnými záměry bylo podřízení kultury a umění jako politického nástroje používaného k šíření ideologie a vyloučení kultury nepřátel režimu z veřejného provozování. Druhá otázka se zabývá Českou filharmonií a možnostmi jejího odporu totalitní kulturní politice nacistického a komunistického režimu. Možnosti jejího odporu souvisely s jejím postavením, které se po válce změnilo, přesto si ve své činnosti udržela prostor pro vyjádření nesouhlasu zejména s ideologickými požadavky režimů. Nejzásadnější oblastí, kde mohla Česká filharmonie vyjádřit odpor politickým a ideologickým požadavkům totalitní kulturní politiky, se stala dramaturgie jejích abonentních koncertů. Orchester odolal tlaku na své ideologické podřízení a nástrojem politické moci se nestal.

Prameny a literatura (výběr nejpodstatnějších):

Bachtík, Jakub, Lukáš Duchek a Jakub Jareš, eds. Chrám umění Rudolfinum. Praha: Česká filharmonie ve spolupráci s Národním památkovým ústavem a Národním technickým muzeem, 2020. ISBN 978-80-906787-1-2.

Geyer, Michael a Sheila Fitzpatricková, eds. Za obzor totalitarismu: srovnání stalinismu a nacismu. Praha: Academia, 2012. Historie (Academia). ISBN 978-80-200-2035-2.

Iblová, Michaela. Česká filharmonie pod tlakem stalinské kulturní politiky v padesátých letech. Praha: Karolinum, 2014. ISBN 978-80-246-2332-0.

Katuninec, Milan. Fašizmus, národný socializmus a komunizmus: k ideovým zdrojom, praxi a možným rizikám návratu totalitarizmu. Bratislava: Veda, 2009. 449 s. ISBN 978-80-224-1084-7.

Knapík, Jiří. Kdo spoutal naši kulturu: portrét stalinisty Gustava Bareše. Přerov: Šárka, 2000. ISBN 80-901755-6-2.

Knapík, Jiří. Únor a kultura: sovětizace české kultury 1948–1950. Praha: Libri, 2004. Otazníky našich dějin. ISBN 80-7277-212-0.

Knapík, Jiří. V zajetí moci: kulturní politika, její systém a aktéři 1948–1956. Praha: Libri, 2006. ISBN 80-7277-316-X.

Kuna, Milan. Václav Talich 1883–1961: šťastný i hořký úděl dirigenta. Praha: Academia, 2009. Historie (Academia). ISBN 978-80-200-1793-2.

Mohn, Volker. Nacistická kulturní politika v Protektorátu: koncepce, praxe a reakce české strany. Přeložil Petr DVOŘÁČEK. Praha: Prostor, 2018. Obzor (Prostor). ISBN 978-80-7260-372-5.

Neuscheanderová, DeLora. „Music in the Third Reich“. Musical Offerings, vol. 3, č. 2 (2012): 93–108, <https://digitalcommons.cedarville.edu/musicalofferings/vol3/iss2/3> (staženo 1. 3. 2021).

Národní archiv - fond České filharmonie, Ministerstva lidové osvěty, Národní rady české		
Hudební archiv České filharmonie		
Etika výzkumu:**		
Jazyk práce: čeština		
Podpis studenta a datum 1. 5. 2021		
Schváleno	Datum	Podpis
Vedoucí práce		
Vedoucí diplomového semináře		
Vedoucí specializace		
Garant programu		

* BAS – Balkánská a středoevropská studia; ES – Evropská studia; NRS – Německá a rakouská studia; RES – Ruská a eurasijská studia; SAS – Severoamerická studia; ZES – Západoevropská studia.

** Pokud je to relevantní, tj. vyžaduje to charakter výzkumu (nebo jeho zadavatel), data, s nimiž pracujete, nebo osobní bezpečnost vaše či dalších účastníků výzkumu, vysvětlíte, jak zajistíte dodržení, resp. splnění těchto etických aspektů výzkumu: 1) informovaný souhlas s účastí na výzkumu, 2) dobrovolná účast na výzkumu, 3) důvěrnost a anonymita zdrojů, 4) bezpečný výzkum (nikomu nevznikne újma).