

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD

Institut Mezinárodních Studií

Tereza Vorlová

**Kulturní politika USA a SSSR po druhé
světové válce**

Diplomová práce

Praha 2010

Autor práce: **Tereza Vorlová**

Vedoucí práce: **Prof. PhDr. Michal Reiman, CSc.**

Oponent práce:

Datum obhajoby:

Hodnocení:

Bibliografický záznam

VORLOVÁ, Tereza. *Kulturní politika USA a SSSR po druhé světové válce*. Praha: Karlova univerzita, Fakulta sociálních věd, Institut mezinárodních studií, 2010. 87 s. Vedoucí diplomové práce Prof. PhDr. Michal Reiman, CSc.

Anotace

Diplomová práce „*Kulturní politika USA a SSSR po druhé světové válce*“ mapuje poválečný vývoj politiky daných států v oblasti kultury. Práce nejprve shrnuje historický průběh obou států ke kultuře a vysvětluje jejich odlišné modely kulturní politiky. Následuje analýza poválečné politiky v rámci kulturní sféry, z níž vyplývají její hlavní trendy. Z jejich komparace pak vyplývá, do jaké míry jsou tyto trendy v obou zemích analogické. Důraz je ale kladen nejen na identifikaci hlavních shod, ale i nejdůležitějších rozdílů. Cílem práce je pak nabídnout teoretický a metodologický základ, na němž je možné odlišné modely kulturní politiky srovnat. Práce představuje koncept demonstrativní kulturní politiky Raymonda Williamse, jehož aplikace na situaci v obou supervelmocích na prahu studené války umožňuje takové srovnání kulturní politiky, které umožňuje vysvětlit míru podobnosti v událostech v kulturní politice v prvním poválečném desetiletí.

Klíčová slova

Kulturní politika, USA, SSSR, 1945 – 1953, studená válka

Annotation

Diploma thesis „Cultural Policy of the USA and the USSR after WWII deals with the developments of post-war approach of the two states towards culture. The historical understanding of cultural policy in both countries is outlined, which explains the different models of cultural policy, is followed by a detailed analysis of post-war development of policy towards culture in the USA and the USSR, which reveals the main trends. Comparison of the two makes clear to what extent are the post-war phenomena in cultural policy analogous. The aim of this thesis is to offer a conceptual and methodological foundation for the comparison of cultural policy after the Second World War. The concept of cultural policy “as display” by Raymond Williams is offered to explain the extent of similarities between the events taking place in cultural policy of the two superpowers in the first post-war decade.

Keywords

cultural policy, USA, USSR, 1945 – 1953, Cold War

Prohlášení

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracoval/a samostatně a použil/a jen uvedené prameny a literaturu.
2. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna veřejnosti pro účely výzkumu a studia.

V Praze dne 20.5.2010

Tereza Vorlová

Pod kování

Na tomto místě bych ráda podkovala vedoucímu práce, Prof. Michalu Reimanovi za cenné rady, bez kterých by dokončení práce nebylo možné, Doc. Zoje Sergejevny Nenaševové za potěbnou poátevní motivaci, Prof. Jonathanu Brentovi za pomoc, Nele za korektury a rodičům za nekonečnou podporu a trpělivost.

Obsah

OBSAH.....	7
ÚVOD.....	9
TEORETICKÝ RÁMEC A METODOLOGIE.....	10
HISTORIOGRAFIE	10
<i>Sovětská kulturní politika</i>	<i>10</i>
<i>Kulturní politika v USA.....</i>	<i>15</i>
TEORETICKÝ RÁMEC	18
<i>Kulturní politika</i>	<i>18</i>
<i>Modely kulturní politiky.....</i>	<i>22</i>
<i>Konvergence</i>	<i>23</i>
<i>„Demonstrativní“ kulturní politika</i>	<i>24</i>
METODOLOGIE	26
<i>Vymezení práce</i>	<i>26</i>
<i>Použité zdroje</i>	<i>28</i>
<i>Struktura práce.....</i>	<i>29</i>
INŽENÝŘ LIDSKÝCH DUŠÍ - SOVĚTSKÁ KULTURNÍ POLITIKA	30
SOVĚTSKÉ POJETÍ KULTURNÍ POLITIKY.....	30
KULTURNÍ POLITIKA PŘED DRUHOU SVĚTOVOU VÁLKOU.....	32
<i>Instituce</i>	<i>34</i>
<i>Cenzura.....</i>	<i>36</i>
KULTURNÍ POLITIKA PO ROCE 1945	38
<i>Ždanovština?</i>	<i>38</i>
<i>Boj proti kosmopolitům</i>	<i>51</i>
<i>Arbitr vkusu</i>	<i>55</i>
<i>“Nejdůležitější umění”</i>	<i>56</i>
<i>K čemu to všechno?.....</i>	<i>59</i>
NA ZÁPADNÍ FRONTĚ KLID? - AMERICKÁ KULTURNÍ POLITIKA	61

AMERICKÉ (NE)POJETÍ KULTURNÍ POLITIKY	61
STÁTNÍ PODPORA UMĚNÍ PŘED DRUHOU SVĚTOVOU VÁLKOU.....	63
KULTURNÍ DIPLOMACIE – ZAHRANIČNÍ DIMENZE KULTURNÍ POLITIKY	67
DOMÁCÍ FRONTA	69
<i>Debata o federálním program na podporu umění</i>	70
<i>HUAC vs. Hollywood</i>	71
<i>K čemu to všechno?</i>	88
ZÁVĚR	91
SUMMARY	94
BIBLIOGRAFIE	96
PRAMENY	96
<i>Archivy</i>	96
<i>Sbírky dokumentů</i>	96
LITERATURA	96

Úvod

Spojené státy, Sovetský svaz, konec druhé světové války – scénář je na první pohled jasný, z vítězného spojení se v okamžiku stane táhlý konflikt dvou supervelmocí, dvou ideologií. Cílem této práce je nabídnout poněkud jiný pohled na tuto zabíhající rovnici. Ve střední pozornosti není vzájemný konflikt a roztržka obou zemí, ale naopak jistá forma jejich přiblížení. Studená válka se stala synonymem pro vztahy Západu a Východu v druhé polovině minulého století. Nešlo jen o konflikt v politickém a vojenském slova smyslu, ale i zároveň se odehrával souboj ideologický a kulturní.¹ Pro obě strany železná opona se kulturní soupeření dostalo na seznam priorit, britský historik David Caute to označil za „kulturní Olympiádu“.² Klání probíhala ve všech kulturních disciplínách, od výtvarného umění, divadla, filmu až po šachy. Cílem bylo dokázat svou převahu, nadřazenost, ctnost, ale především získat na svou stranu diváky. Kulturní dimenze studené války ale neprobíhala jen na mezinárodním poli, přinejmenším stejně se odehrávala i na domácí scéně.

Konec druhé světové války dal vzniknout nejen studené válce, znamenal také nový rozmach kulturní politiky. Spojené státy a Sovetský svaz stály na opačných stranách spektra nejen v otázkách ideologie, ale i v přístupu ke kultuře a kulturní politice. V Sovetském svazu chtěl mít stát nad kulturou totální kontrolu, ve Spojených státech nechtěl stát do kultury zasahovat vůbec a debata o federální podpoře kultury měla teprve začít. Přesto v obou zemích došlo ke vzniku procesů, ve své podstatě identických, které hluboce do kultury a kulturní politiky zasáhly. Zatímco ve Spojených státech senátor McCarthy odstartoval povstný hon na komunisty, v Sovetském svazu přišli na mušku kosmopolité. Hledání vnitřního nepřítelů, pro studenou válku tolik symptomatické, vyústilo v jejím prvním desetiletí v celou řadu „honů na národince“. Nabízí se otázka, jak došlo v ideologicky, politicky, ekonomicky i kulturně odlišných, a v tomto období antagonistických, systémech ke vzniku analogických procesů? Tato práce si v žádném případě neklade za cíl tenáťe představit, že měly po druhé světové

¹ CAUTE, David. *The Dancer Defects. The Struggle for Cultural Supremacy during the Cold War*. Oxford: Oxford University Press, 2003. str. 1.

² Caute, *Dancers Defects*, str. 3.

válce obě supervelmoci shodnou kulturní politiku. Snahou této práce je v první řadě ukázat, nakolik se tyto dva z politického, ideologického, historického i kulturního pohledu naprosto odlišné útvary v jednom historickém období v jedné konkrétní oblasti přiblížily. Ve druhé řadě se pak práce pokusí navrhnout koncepci a metodologickou platformu, na které je možné obě země z tohoto pohledu srovnávat.

Teoretický rámec a metodologie

Historiografie

Sovětská kulturní politika

Kulturní politika, tedy činnost státu ve sféře kultury, je tématem, které se v sovětské a ruské historiografii 2. poloviny 20. století objevuje poměrně často. Zejména v posledních letech je mu věnována stále rostoucí pozornost, zásadní práce o sovětské kulturní politice po druhé světové válce ale chybí. Celé období lze rozdělit na historiografii sovětskou, do roku 1991, kdy dominoval přístup k dějinám z pohledu marxismu-leninismu, a na období postsovětské.

V sovětském období neexistovalo pojetí „kulturní politika“, proto se veškerá literatura týkající se tohoto tématu zabývala jejím ekvivalentem: „stranicko-státním řízením kultury“. Politika státu ve sféře kultury byla chápána jako součást procesu mnohem většího rozsahu jako například „kulturní revoluce“, „výstavba socialistické kultury“, „budování komunismu“ atd. V poválečném období se množství autorů věnovalo tématu „sovětská kultura a umění v boji za mír“,³ poválečné obnově kulturní sféry⁴ a „rozkvětu socialistické kultury v šesté pětiletce“.⁵ Tyto práce se vyznačují zejména tím, že zdrazují propojenost socialistické ekonomiky a kultury, kultura je pojímána jako součást celého socialistického řízení. Její rást je tak kladen do

³ „... , 1952; ... , 195; ... , 1951.“

⁴ „... , 1969; ... , 1946-1951; ... , 1955.“

⁵ „... , 1956.“

bezprostřední souvislosti s rstem socialistické ekonomiky. Dalším typickým znakem literatury tohoto období je, že vycházela jen z omezeného množství zdrojů, citovaly se teoretické práce Lenina, Stalina a dalších autorů, faktické údaje se používaly jen z úřadů, a to pro ilustraci toho, čeho citát.

Koncem padesátých let došlo k jistým proměnám v pojetí kulturní politiky, a to v důsledku změn ve společnosti po XX. sjezdu strany v roce 1956. V tomto období se už začalo na poválečné období pohlížet z historického hlediska, rozšířil se okruh pramenů, začaly se vydávat sbírky dokumentů týkajících se kultury.⁶ Také byla sepsána sada obecných prací o jednotlivých odvětvích kultury a začaly vycházet výroční zprávy shrnující pokrok „výstavby socialistické kultury“.

Od poloviny šedesátých do poloviny osmdesátých let došlo k návratu ideologického pohledu na kulturu. Vydávaly se práce o ideologické roli kultury, o roli inteligence, ale především o vedoucí roli strany v oblasti kultury (ostatně jako i ve všech oblastech ostatních). Teoretické práce se v nově zejména přechodu do stádia „rozvitého socializmu“ a co tato změna znamenala pro kulturu.⁷

Od poloviny osmdesátých let v souvislosti s vyhlášením politiky *Glasnosti*, začalo období poněkud intenzivnějšího bádání v otázkách kultury, kulturního dědictví, vztahu státu a kulturní sféry, a zároveň se začalo objevovat kritické hodnocení minulosti. Příkladem může sloužit uveřejnění M. Zezinoj „*Istorija ruskoj kultury*“, kde je vedle standardních pasáží o roli strany ve vedení a rozvoji kulturní sféry přítomna i kritika událostí konce 40ých a začátku 50ých let. Rozhodnutí o časopisech *Hv* zda a

⁶ . . . , 1961; . . . (195 -1961). . . , 1961; . . . 2 - . . . , 1962.

⁷ . . . , 1972; , 1974; . . . , 1979; . . . , 1979; . . . 19 8-1961. . . , 1986; . . . , 1986; . . . , 1981; . . . , 1978. . . , . . . , 1982.

Leningrad nebo O divadelním repertoáru jsou označena za chybná.⁸ Na konci 80ých a začátku 90ých let se již začaly v literatuře objevovat odkazy na postupně odtažované dokumenty. V tomto období se ale na kulturní politiku pohlíží z hlediska utlačované inteligence, ve středě zájmu jsou osudy obětí státní kulturní politiky a ne sama politika.⁹

Poté co došlo k rozpadu Sovětského svazu a přechodu k tržnímu hospodářství se kulturní politika znovu stala aktuálním tématem. Autoři se začali více novat teorii a principy kulturní politiky, zabývali se otázkou fungování kulturní sféry a možnostmi jejího řízení. Velký důraz byl kladen na tržní principy a management.¹⁰ V tomto období byla sovětská kulturní politika v literatuře opomíjena, byla chápána jen jako výchozí bod, z kterého bylo potřeba hledat nové cesty. Zde je potřeba vydat práci „*Ku turnaja politika Rossii: istorija i sovremennosť*“, která byla vydána ministerstvem kultury jako analýza teoretické i praktické složky kulturní politiky kolektivem domácích a zahraničních autorů. Navzdory názvu je historické kulturní politice vnováno minimum prostoru a tak přínos publikace spoívá především v analýze současného stavu kulturní sféry, právního rámce a subjektů kulturní politiky.¹¹ Výjimku v tomto období představuje V. S. Židkov a jeho dvě monografie z poloviny 90. let: „*Ku turnaja politika i teatr*“ a „*Ku turnaja politika i chudožestvennaja žizn'*“, kde je sovětské kulturní politice vnována značná pozornost, autor používá jak dobové teoretické práce týkající se oblasti kultury (jako práce Lenina, Lunarského atd.), tak i sbírky dokumentů (rezoluce ÚV) a archivní materiály (). Židkov se stejně jako další autoři snaží najít možnou cestu rekonstrukce sovětské kulturní politiky podle příkladů a zkušeností ze Západu, přitom ale nepostává obhajovat nezbytnost regulace kulturní sféry, tedy na

⁸ . . . , 1989.

⁹ . . . , 1991. . . . , 1994. . . . , 1997. . . . : . . . , 1992. . . . , 1994. T . . . , 1997. 2 - - . . . , 1997.

¹⁰ . . . , 1996. . . . , 2 . . .

¹¹ : . . . , 1998.

rozdíl od svých kolegů zcela neztrácuje ruskou (sovětskou) tradici autoritativní kulturní politiky.¹²

Práce zabývající se teorií kulturní politiky vycházejí i po roce 2000. Jedná se již o rozsáhlejší monografie, které nevynechávají sovětské období, ba právě naopak, jdou ještě hlouběji do historie a snaží se vysledovat historické kořeny sovětského přístupu ke kulturní politice. Za zmínku stojí zejména práce historiků Židkova a Sokolova „*Ku turnaja politika: teorija i istorija*“. Autoři přicházejí s neotřelým pohledem na kulturní politiku, ta podle nich má v ruském prostředí dlouhou tradici a je přirozeným vytvářením jakéhosi oficiálního pohledu na svět. Svou teorii rozvíjí i v další společné knize: *Desja vekov rossijskoj mentalnosti*.¹³

Historicky orientované práce o kulturní politice se začínají objevovat stále častěji od konce 90. let dodnes. Přibývá odtajněných materiálů a badatelé tak intenzivně využívají státní archívy. Vycházejí stále nové sbírky dokumentů, za zmínku stojí edice „*Vlas i ku tura ot Lenina do Gorbačeva*“ nakladatelství Rosspen a sbírky vydávané fondem „*Demokratija*“.¹⁴ I přes zvýšený zájem o historický vývoj sovětské kulturní politiky zůstává období bezprostředně po Druhé světové válce stále opomíjeno. Do střední pozornosti se dostává období 20 - 30. let (teror)¹⁵ a období po XX. sjezdu strany (*ott pe*).¹⁶ Stále častěji se objevují práce zabývající se regionálním aspektem

¹² „...“, 1995. „...“, 1996.

¹³ „K...“, „...“: „...“, 2. 1. „...“, 2. 1.

¹⁴ „...“, „...“ . 195 -1957. „...“, 2. 1; „...“, „...“ . 1958-1964. „...“, 2. 5; „...“, „...“, 1945-1953. „...“, 2. 5. „...“, 1925-1938. „...“, 1997.

¹⁵ „...“: „...“, 1998. „...“, 1900-1940. „...“, 1998. „...“, 2. 6. „...“, 1936-1938. „...“, 1997.

¹⁶ „...“, „...“ 1950- -1960- „...“, 2. „...“, 1950e - 1980e „...“, 2. 1.

kulturní politiky, dříve je v nich kladen na zvláštnosti regionu, samotná státní kulturní politika se dostává do pozadí, jedná se především o dizertace z posledních let.¹⁷

Otázka sovětské kulturní politiky se samozřejmě objevuje i v západní historiografii. Zejména anglosaští autoři se o toto téma začali zajímat bezprostředně po druhé světové válce. Práce vydané v období 50 - 90ých ale let utrpěly tím, že jejich autoři neměli potřebný přístup k sovětským zdrojům, rovněž se dá pozorovat jistá ideologická zátěž. V téžině se jednalo o publikace tematicky zaměřené na některé z odvětví kultury, nejčastěji na literaturu.¹⁸ Některí autoři zakládali své práce na informacích ze sovětských zdrojů,¹⁹ jiní hned v úvodu otevřeně deklarovali, že nejsou nezávislí a ani se o objektivitu nesnaží.²⁰ Velkou pozornost v nově západní historiografii získaly po smrti Stalina a zejména po XX. sjezdu KSSS. Autoři přitom docházeli k odlišným závěrům, někteří jako Ernest Simmons soudili, že literatura se stala mluvčím komunistické strany, jiní jako například Deming Brown nacházeli hlavním problémem sovětské literatury v její izolovanosti, nikoli v politice nebo cenzuře.²¹ Práce z 90ých let se snaží poskytnout pohled na sovětskou kulturu prizmatem studené války, objevují se tak práce jako *New perspectives on Russian and Soviet Culture* nebo *Constructing Russian Literature in the Age of Revolution*.²² V posledních letech již autoři přistupují k tématu jen z pohledu kultury a jejich představitelů, politika státu v této kultuře se dostává úplně do pozadí, jelikož se do středního zájmu dostávají neoficiální,

¹⁷

, . . . 195 - . . .
 , 2 5.
 195 -1964. , 2 5. , . . .
 196 - 199 - . , 2 . . . , . . .
 . , 2 . , . . .
 , 2 5.

¹⁸ SIMMONS, Ernest. J. *Russian literature and Soviet ideology*. New York, 1958. HAYWARD, Max. *Literature and Revolution in Soviet Russia*. Greenwood Publishing, 1976.

¹⁹ REAVEY, George. *Soviet literature today*. New Haven, 1947.

²⁰ STRUVE, Gleb. *Soviet Russian literature 1917-1950*. Norman, 1951.

²¹ GIBIAN, George. *An interval of freedom. Soviet literature during the Thaw*. Minneapolis, 1960. VICKERY, W.N. *The Cult of Optimism*. Bloomington, 1963. BROWN, Deming. *Soviet Russian literature since Stalin*. Cambridge, 1978. LOWE, David. *Russian writing since 1953. A critical survey*. New York, 1978.

²² NORMAN, John. *New Perspectives on Russian and Soviet artistic culture*. New York, 1994. KELLY, C., SHEPHERD, D. *Constructing Russian Culture in the Age of Revolution*. Oxford, 1998.

lidová kultura, underground, exil a disent. Velkým tématem se stávají *popular culture* nebo *mass culture*, které se soustředí na lidovou kulturu socialismu, nejdležitějším jménem v této oblasti je bezpochyby Richard Stites.²³ Rovněž mizí periodizace sovětského období, v tštinou je pojímáno jako celek, nedy dokonce i s p edrevolu ním obdobím.²⁴

Kulturní politika v USA

V p ípad Spojených Stát Amerických a jejich kulturní politiky, a už obecně nebo konkrétně v poválečném období, je situace nepoměrně komplikovanější než v Sovětském Svazu. Zásadním problémem je otázka, zda Spojené státy mají kulturní politiku, či nikoliv. Obecně je možné říci, že literatura pojímá kulturní politiku státu hlavně jako „state art patronage“, tedy státní podporu umění.²⁵ V tštině autor zabývajících se kulturní politikou v USA, pokud vůbec připouští existenci něho jako je státní kulturní politika v americkém kontextu, tak uvádí jako její počátek 60. léta a debatu vedoucí ke vzniku Národní Nadace pro Umění (*National Endowment for the Arts*) a celá diskuze se tak soustředí na Národní nadaci a její účinnost, neúčinnost, relevanci atd. Předchozí působení státu v oblasti kultury je hodnoceno jako neúspěšné pokusy, zejména federální programy na podporu kultury administrativy prezidenta Roosevelta jsou viděny jako vedlejší produkt hospodářské krize a často i jako špatný příklad zapojení státu do oblasti kultury.²⁶ Stanley Katz ve své práci vyvrací tvrzení, že

²³ STITES, Richard. *Russian popular culture. Entertainment and society since 1900*. Cambridge, 2000. GELDERN, James von, STITES, Richard. *Mass culture in Soviet Russia : tales, poems, songs, movies, plays, and folklore, 1917-1953*. Bloomington, 1995.

²⁴ STITES, Richard. *Russian popular culture. Entertainment and society since 1900*. Cambridge, 2000. BROOKS, Jeffrey. *Thank you, comrade Stalin! Soviet public culture from revolution to cold war*. Princeton, 2001.

²⁵ Viz. například LEVY, A. H. *Government and the Arts. Debates over Federal Support of the Arts in America from George Washington to Jesse Helms*. Lanham: University Press of America, 1997. GARBER, M. *Patronizing the Arts*. Princeton: PU Press, 2008. O'CONNOR, F. V. *Federal Arts Patronage 1933-1943*. College Park, 1966.

²⁶ Viz. například W. McNeil Lowry ve sborníku z konference American Assembly o kulturní politice The Arts and Public Policy in the United States. Background Papers for the 67th American Assembly held at Arden House, Harriman, NY, May 31 – June 3, 1984. Englewood Cliffs, New Jersey, 1984. s. 1-22. MANKIN, L. „Government Patronage: An Historical Overview“ IN: MULCAHY, K.V., SWAIM, R.C. *Public Policy and the Arts*. Boulder: Westview Press, 1982. s. 111-140. DELANEY, K. „The Debate over the National Endowment for the Arts: Bellwether for U.S. Cultural Politics.“ IN: PREIS-SMITH, A., SKUROWSKI, P. Eds. *Cultural Policy, or the Politics of Culture*. Varšava, 1999. s. 159-176.

Spojené státy nemají kulturní politiku, zároveň ale upozoruje na to, že v USA neexistuje kulturní politika, jak ji známe například ze západní Evropy. Podle Katze se v Americe *public policy* (tedy veřejná politika) v mnoha směrech týká i kultury a jakýsi obecný přístup vlády ke kulturní sféře existuje, nejedná se však o jednotnou kulturní politiku.²⁷ Kulturní politika USA tak vlastně spočívá v tom, že žádná není.²⁸ Srovnáním amerického přístupu ke kultuře s ostatními zeměmi světa se zabývá i sada dalších prací, v téžinou s obdobným závěrem: kulturní politika má ve Spojených státech jiný základ a tradici než v Evropě.²⁹ Podobně často je také zdrazován rozpor mezi vládním přístupem vlády k podpoře amerického umění a kultury a horlivou snahou toto umění a kulturu vystavit na odiv do zahraničí jako „reklamu“ na americkou demokracii a životní styl, tedy že se kultura stala více součástí zahraniční politiky, než politiky vnitřní.³⁰

Jen zlomek prací se zabývá kulturní politikou v poválečném období jako takovou. Výjimkou představuje kniha Garyho Larsona *The Reluctant Patron*. Larson na rozdíl od svých kolegů nepovažuje poválečné období v otázce vztahu státu a kultury za „mrtvé“, naopak zdrazuje, že v Kongresu od konce druhé světové války probíhala živá debata o tom, zda má stát na federální úrovni do kultury zasahovat, či nikoliv, a že založení Národní Nadace pro umění bylo jejím přirozeným vyústěním.³¹ Mnohem větší množinu literatury o poválečném období tvoří práce zabývající se fenoménem mccarthismu, z nich jsou ale pro tuto práci relevantní jen ty, zahrnující působení Výboru pro neamerickou činnost (*House Un-American Committee*), který zasahoval do kulturní sféry. V téžina těchto prací se k činnosti HUAC staví záporně, do jaké míry je ale Výbor kritizován záleží na osobnosti autora a době vydání knihy. Z období, jímž se zabývá tato práce, jsou k dispozici zaprvé publikace samotného výboru a dále oficiální

²⁷KATZ, S.N. „Influences on Public Policies in the United States“ IN: *The Arts and Public Policy in the United States. Background Papers for the 67th American Assembly held at Arden House, Harriman, NY, May 31 – June 3, 1984*. Englewood Cliffs, New Jersey, 1984. s. 23-37. s. 23.

²⁸Katz, s. 36.

²⁹ZEMANS, J., KLEINGARTNER, A., WYSZOMIRSKI, M. eds. *Comparing Cultural Policy. A study of Japan & the United States*. Walnut Creek: Altamira Press, 1999.

³⁰ Viz. například DORIAN, F. *Commitment to Culture*. Pittsburgh: UoP Press, 1964.

³¹LARSON, Gary O. *The Reluctant Patron. The United States Government and the Arts, 1943-1965*. Philadelphia: Philadelphia University Press, 1983.

dokumenty amerického Kongresu,³² za druhé knihy odporu Výboru, a to z nad jejich obětí, které jeho činnost bezmála demonizují.³³ Mezi publikacemi vydanými v následujících letech můžeme najít jak díla velmi kritická, jako například *American Inquisition* od Cedrica Belfrage,³⁴ tak i rozsáhlé monografie vydané Výboru pro neamerickou činnost jako *The Committee* Waltera Goodmana nebo *Thirty Years of Treason* Erica Bentleyho.³⁵ Z nejnovějších prací na toto téma stojí zmínit *Hollywood on Trial* Michaela Freedlanda, v níž autor mimo jiné zdůrazňuje přítomnost antisemitismu ve vyšetřování Výboru pro neamerickou činnost,³⁶ a knihu M. H. Redise *The Logic of Persecution. Free Expression and the McCarthy Era.*, kdy autor na celou problematiku pohlíží z hlediska svobody slova. Po odtajnění původních tajných dokumentů známých pod jménem Venona v polovině 90. let se změnil pohled historiků na éru mccarthismu. Jedná se o rozluštěné zprávy, které agenti SSSR v Americe posílali zpět do vlasti během Druhé světové války. Z dokumentů vyplývá, že Sovětská strana využívala americkou KS pro špionáž a že američtí komunisté nebyli izolováni a „neškodní“, jak se mýnilo, ale podléhali moskevskému vedení. Toto odhalení podle mnoha historiků (revizionistů) potvrzuje oprávněnost kroků, které vláda Spojených států podnikla po válce proti americkým komunistům.³⁷ Jak ale upozorňuje například

³²Sbírky dokumentů a sborníky vydané přímo Výborem pro neamerickou činnost: *Legislative recommendations by House Committee on Un-American Activities. Subsequent action taken by Congress or executive agencies. A research study by Legislative Reference Service of the Library of Congress.* Washington, 1960. *Communist Infiltration of Hollywood Motion-Picture Industry. Hearings before the Committee on Un-American Activities, House of Representatives, etc.* Washington, 1951. *Hearings on Legislation to outlaw Certain Un-American and Subversive Activities. Hearings before the Committee on Un-American Activities, House of Representatives, etc.* Washington, 1950. *Investigation of un-American propaganda activities in the United States. Citations by official federal government or state or municipal agencies or reliable private organizations regarding the character of organization named, etc.* Washington, 1946.

³³Například EISLER, G. *My side of the story. The Statement the Newspapers refused to print.* New York: Civil Rights Congress, 1947.; LAMONT, C. *American Inquisition.* USA: Basic Pamphlets, 1954. *America's „Thought Police“.* New York: Civil Rights Congress, 1947.

³⁴BELFRAGE, Cedric. *The American Inquisition.* New York: Bobbs-Merrill Company, 1973.

³⁵BENTLEY, Eric. *Thirty years of treason. Excerpts from Hearings before the HCUA 1938-1968.* New York: Viking Press, 1971. GOODMAN, Walter. *The Committee. The extraordinary career of the HCUA.* Baltimore: Penguin Books, 1969.

³⁶FREEDLAND, Michael. *Hollywood on Trial. McCarthyism's War against the Movies.* London, 2007.

³⁷Dvě hlavní osobnosti tohoto proudu z ehoňodnocujícího pohledu na McCarthyismus jsou Harvey Klehr a John Earl Haynes. Viz například jejich práce *Venona: Decoding Soviet Espionage in America* z roku 1999.

Martin Redish, nehled na to jak p evratné jsou informace odhalené v dokumentech Venoma, jejich existence nezbavuje vládu USA odpovědnosti za její jednání v daném období.³⁸ Obecně lze říci, že i přes revizi pohledu na mccarthismus je působení Výboru pro neamerickou činnost v západní historiografii vnímáno záporně.

V neposlední řadě je potřeba zmínit ještě literaturu v novanou kulturu a kulturní politice v období studené války, tzv. *cold war culture*. Ve většině případů na toto téma se totiž objevuje srovnání politiky USA a SSSR, jako v této práci, pozornost je ale ve většině případů zaměřena spíše na kulturní politiku jako součást zahraniční politiky (jinak též kulturní diplomacii).³⁹

Teoretický rámec

Kulturní politika

Aby bylo možné definovat kulturní politiku, je nutné nejprve odpovědět na otázku, co je to kultura. Jak řekl již zmíněný Raymond Williams „kultura“ je jedno ze „dvou nebo tří nejsložitějších slov (v anglickém jazyce)“.⁴⁰ Podle antropologa Clifforda Geertze je kultura historicky přenášené schéma významů a symbolů a soubor společných hodnot, postojů, zvyků a způsobů života. Funkcí kultury je dát svému významu a uiniti ho srozumitelným.⁴¹ Margaret Wyszomirski uvádí tři různé pojetí kultury, která by mohla být použitelná pro kulturní politiku: 1. kultura jako „celý způsob života“, 2. kultura jako „stupeň civilizačního vývoje“ a 3. kultura jako „umění jako takové“.⁴² Pokud se podíváme na definice, které ke slovu „kultura“ nabízí Slovník spisovného jazyka českého, můžeme k pojetí Wyszomirské najít následující

³⁸REDISH, M. H. *The Logic of Persecution. Free Expression and the McCarthy Era*. Stanford: SUP, 2005. s. 5.

³⁹ CAUTE, David. *The dancer defects: the struggle for cultural supremacy during the Cold War*. Oxford: Oxford University Press, 2003. SAUNDERS, F.S. *The Cultural Cold War: The CIA and the World of Arts and Letters*. New York, 2000. SAUNDERS, F.S. *Who Paid the Piper? The CIA and the Cultural Cold War*. London, 1999. WHITFIELD, S. J. *The Culture of the Cold War*. Maryland, 1996.

⁴⁰ Cit. podle WYSZOMIRSKI, M. J. „The Road to Cultural Studies in the United States“ IN: CHERBO, J. M., STEWART, R. A., WYSZOMIRSKI, M. J. (eds.) *Understanding the Arts and Creative Sector in the United States*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2008. s. 38-57. s. 40.

⁴¹GEERTZ, Clifford. *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books, 1973. s. 89.

⁴² Wyszomirski, *Understanding the Arts*, s. 40.

ekvivalenty: ad 1. „soubor výsledků veškeré tělesné a duševní činnosti utvářející lidskou společnost“, ad 2. „soubor materiálních hodnot v jednotlivých stádiích vývoje společnosti“ a ad 3. „vše, co zahrnuje jazyk, literaturu a umění národa“.⁴³ Tato práce se opírá o poslední, nejužší definice kultury – bude se v novat kulturu ve smyslu umění (literatura, film, hudba, výtvarné umění).

Na začátku 80. let definoval ve své práci pro UNESCO Augustin Girard kulturní politiku jako soustavu „konkrétních cílů, dílčích úkolů a prostředků, o které usiluje daná skupina a které prosazuje daná autorita“.⁴⁴ Kulturní politiky se účastní její subjekty a objekty, tedy vykonavatelé a příjemce, přičemž ti, kdo se podílí na „tvorbě“ kultury, jsou zároveň subjekty i objekty.⁴⁵ Nejvýznamnějším subjektem bývá obvykle stát, jelikož má k dispozici nejvíce prostředků a vlivu, proto i předmětem této práce je kulturní politika na úrovni státu. Státní kulturní politiku můžeme obecně chápat jako cíle státu v oblasti kultury a činnosti, kterou se toho snaží dosáhnout. Gabriele Clemensová varuje před úzkou definicí kulturní politiky jako opatrování kulturního dědictví a podpory umění, podle Clemensové se jedná spíše o jakousi komplexní soustavu, která slouží i dalším politickým, hospodářským a společenským cílům a podle situace, oblasti a možností uplatnění je podrobována určitým změnám svého významu a projevu.⁴⁶ Při analýze kulturní politiky tak krokem na podporu kulturního rozvoje a produkce musí být pozornost věnována i důvodům a cílům této politiky, které v tšinou leží vně samotné kulturní politiky.

Přestože tradice státní podpory umění sahá až do středověku, kulturní politika se ve své současné podobě objevila ve v tšinou zemích západního světa až po druhé světové válce. Jim McGuigan se domnívá, že tento trend souvisí s přesvědčením, které se objevilo ve 20. století, že moderní národní stát má řídit celou společnost, tedy i

⁴³ HAVRÁNEK, Bohuslav a kol. *Slovník spisovného jazyka českého*. Praha: Academia, 1989.

⁴⁴ GIRARD, Augustin. *Cultural development: experiences and policies*. Paris: UNESCO, 1983. s. 13 cit. podle: ISAR, Yudhishtir Raj: „Cultural Policy: Towards a Global Survey“, *Culture Unbound*, Vol. 1, 2009: s. 51–65. Vydáno Linköping University Electronic Press: <http://www.cultureunbound.ep.liu.se>, s. 52.

⁴⁵ „Kulturní politika je soustavou cílů, úkolů a prostředků, o které usiluje daná skupina a které prosazuje daná autorita.“, *Kulturní politika v České republice*, 2001. s. 72.

⁴⁶ CLEMENS, Gabriele. *Britische Kulturpolitik in Deutschland 1945-1949: Literatur, Film, Musik und Theater*. Stuttgart: Steiner, 1997. s. 9.

kulturu.⁴⁷ Toto přesvědčení platilo zejména v případě totalitních režimů, podle McGuigana ale nebylo na míle vzdálené ani sociálním demokratům a liberálům.⁴⁸ Michael Cummings a Stanley Katz vidí příčinu nástupu významu kulturní politiky v tom, že došlo obecně k posílení role státu, nejprve v oblasti vzdělání, potom v oblasti médií s rozšířením rádia a v neposlední řadě v oblasti sociální péče, kdy převládlo přesvědčení, že stát odpovídá za blahobyt svých občanů.⁴⁹ Některí autoři hodnotí poválečné období jen jako pasivního rozkvětu všech podob kultury a odpovědi státu na tento rozkvět - vznik kulturní politiky - vidí až v 60. – 70. letech v souvislosti s rozmachem sociálního státu.⁵⁰ Obecně se ale dá říci, že od roku 1945 začalo postupně docházet k mnohem většímu zapojení státu do sféry kultury, a to i v případě zemí dříve v těchto otázkách spíše zdrženlivých jako Velká Británie a USA. Přestože tento trend převládl po druhé světové válce v celém „západním“ světě, v různých zemích se vytvořily různé formy kulturní politiky.

Jednoduchá univerzální definice kulturní politiky proto pro potřeby této práce nestačí. Stejně jako se různé režimy a státní zřízení liší v otázkách pojetí vnitřní, zahraniční, ekonomické, sociální politiky, můžeme očekávat rozdíly i v přístupu k politice kulturní. A odpovídajícím způsobem se budou lišit i komplexnější definice kulturní politiky podle toho. Totalitární stát chápe kulturu, umění především, jako prostředek realizace svých ideologických a politických cílů. Vyjádřeno slovy Vladimíra Židkova, kulturní politika představuje způsob, jak „vštípit lidem požadované stranicko-státní hodnoty, a tak upevnit stávající politické zřízení“.⁵¹ V demokratických zřízeních je základním předpokladem nezávislost kultury. Podpora kultury probíhá jednostranně, kulturní sféra se nemusí státu ze své činnosti zodpovídat, jako v totalitárním státě. To

⁴⁷ MCGUIGAN, Jim. *Rethinking cultural policy*. Maidenhead, 2004. s. 36.

⁴⁸ Ibid.

⁴⁹ Cummings, M. C., Katz, R. S. "Government and the Arts: An Overview". IN: Cummings, M. C., Katz, R. S. eds. *The Patron State. Government and the Arts in Europe, North America, and Japan*. Oxford: OUP, 1987. s. 3-16. s. 8.

⁵⁰ TOPELER, Stefan. ZIMMER, Annette. "Subsidizing the arts. Government and the arts in western Europe and the united states." IN: KRANE, Diana. KAWASHIMA, Nobuko. (eds.) *Global Culture. Media, arts, policy and globalization*. New York : Routledge, 2002. s. 29.

⁵¹

"... ", 1996.

ovšem neznamená, že demokratická kulturní politika nemůže mít stanoveny své plány a cíle.⁵² Tuto zásadní odlišnost mezi principy kulturní politiky můžeme vyjádřit rozdělením této politiky na složky: pozitivní = podpora státu směřující do kulturní sféry, a restriktivní = kontrola, kterou stát nad kulturou vykonává.

Podle ruských autorů Židkova a Sokolova je kulturní politika specifickou činností zaměřenou na řízení kulturního života, která vytváří jakýsi rastr, přes který jedinec vnímá a hodnotí okolní skutečnosti a tvoří si tak svůj „obraz světa“. Cílem kulturní politiky tak je ovlivnit tento svět-obraz tak, aby odpovídal zájmům subjektu kulturní politiky, který má zdroje (materiální, finanční, personální, informační) na uskutečnění této politiky.⁵³ Hlavním cílem státní kulturní politiky tak je, podle této definice, vytvoření jakéhosi celonárodního „obrazu světa“ a jeho rozšíření mezi občany, přestavování tohoto obrazu, jeho předání dalším generacím a v neposlední řadě přizpůsobení tohoto obrazu měnící se realitě.⁵⁴ V tomto případě je zřejmé, že restriktivní složka politiky, tedy její cíl kulturu usměrňovat, ba dokonce řídit. Naopak západní, zejména anglosaští autoři, vyzdvihují složku pozitivní, tedy státní podporu umění (*art patronage*). Zásahy státu do kultury naopak vidí jako sice závažné, ale jen potenciální riziko, kterého se demokratický stát musí vyvarovat.⁵⁵ I z tohoto rozporu je patrné, že kulturní politika může mít různé podoby. Jak vyplývá z předchozích definic, můžeme u kulturní politiky rozlišit „pozitivní“ a „negativní“ složku. V různých zemích a politických systémech se jejich poměr liší. Aby bylo možné srovnávat kulturní politiku dvou zemí natolik odlišných jako Spojené státy a Sovětský svaz v prvním poválečném desetiletí, musí se tyto odlišnosti nějak formalizovat a zobecnit. K tomuto účelu nejlépe poslouží následující přehled modelů kulturní politiky.

⁵² Ibid.

⁵³ , . s. 67-68.

⁵⁴ , . s. 70.

⁵⁵ Viz. například Cummings, M. C., Katz, R. S. "Government and the Arts in the Modern World: Trends and Prospects". IN: Cummings, M. C., Katz, R. S. eds. *The Patron State. Government and the Arts in Europe, North America, and Japan*. Oxford: OUP, 1987. s. 350-368.

Modely kulturní politiky

Harry Hillman-Chartrand and Claire McCaughey ve svém příspěvku do sborníku o kulturní politice z roku 1989 popisují čtyři základní modely kulturní politiky. Tyto modely jsou určeny podle toho, jakou pozici zaujímá stát v kultuře, a jsou následující: „Pomocník“, „Mecenáš“, „Architekt“ a „Inženýr“.⁵⁶ U každého modelu má stát jiné cíle a k jejich dosažení používá jiné prostředky. U prvního modelu, který je typický pro Spojené státy, podporuje stát kulturu nepřímo, zejména prostřednictvím úlevy na daních. Cílem této politiky je vytvořit rozmanitost a stát nepodporuje žádnou konkrétní formu, žánr ani styl. Podstatou tohoto modelu kulturní politiky je vytvoření příznivých podmínek pro nestátní podporu umění, jinými slovy stát motivuje fyzické i právnické osoby aby investovaly do kultury. Mítkem není kvalita, ale komerční úspěch nebo popularita. Stát v tomto modelu formálně odmítá jakékoliv přímé zásahy do sféry kultury. Pokud se vrátíme k rozdělení na pozitivní a restriktivní složku, tak v tomto modelu existuje jen složka pozitivní, tedy podpora kultury a ještě nepřímá. Podle Hillman-Chartranda a McCaugheyho tento model kulturní politiky v USA vzešel z kombinace tří principů: oddělení církve a státu, tržní ekonomiky a filantropie. V USA tento model převládal až do roku 1965, kdy byla vytvořena Národní nadace pro umění a role státu se posunula blíže k roli „Mecenáše“. V tomto modelu stát určuje množství podpory, ale nemá možnost ovlivnit, komu bude poskytnuta, k tomu účelu zřizuje stát speciální orgány (nadace, rady apod.), které prostředky rozdělují. Typickým příkladem takového modelu kulturní politiky je Velká Británie. Reálním standardem Evropy je nejbližší model, kdy stát vystupuje jako „Architekt“, tedy podporuje kulturu prostřednictvím Ministerstva kultury.⁵⁷ Stát má tedy rozhodující pravomoc v oblasti kultury, ta si ale přesto zachovává svou nezávislost, na rozdíl od posledního modelu kulturní politiky, kdy má stát totální kontrolu nad kulturou. V tomto modelu se poprvé objevuje restriktivní složka, stát tedy kulturu podporuje, ale zároveň jí i do jisté míry omezuje například tím, že si vybírá, komu podporu poskytne a komu ne. V posledním modelu stát vystupuje jako „Inženýr“, má pod kontrolou veškeré prostředky kulturní produkce,

⁵⁶HILLMAN-CHARTRAND, H. MCCAUGHEY, C. „The Arms Length Principle and the Arts: an International Perspective – Past, Present and Future. IN: CUMMINGS, M. C., SCHUSTER, M. D. *Who is to pay for the arts? The international search for models of support*. New York: American Council for the Arts, 1989. S. 48.

⁵⁷ Hillman-Chartrand, s. 48 - 50.

podporuje kulturu z politických důvodů a považuje ji za prostředek dosažení politických cílů. Měřítkem není kvalita ale ideologie. V tomto modelu je restriktivní složka stejně silná jako složka pozitivní, jinými slovy stát kulturu podporuje, zároveň ale vyžaduje, aby odpovídala jeho představám a oficiální ideologii. Příkladem takové kulturní politiky je Sovětský svaz v období Stalinismu. Do konce 20. let patil Sovětský svaz podle autora spíše k modelu předcházejícímu, jelikož cenzura kulturní produkce a kontrola jejího obsahu ještě nebyla totální.⁵⁸ S upevněním moci J. V. Stalina ale došlo i v kultuře, stejně jako v dalších oblastech, k utužení ideologických „šroubů“.

Konvergence

Jak vyplývá z předcházejícího pohledu, v letech po druhé světové válce byly v USA a SSSR takřka opačné modely kulturní politiky. Ve Spojených státech vláda podporovala umění jen nepřímo a do kulturní sféry formálně nezasahovala. Naproti tomu v Sovětském svazu byla kultura sférou, nad kterou měl stát totální kontrolu. Vrátime-li se k rozdělení na pozitivní a restriktivní složku, v USA byla pozitivní složka jen v nepřímo podobě a debata o programu podpory na federální úrovni (tedy o plnohodnotné pozitivní složce) byla v Kongresu v zájmech, naopak v SSSR byly obě složky vyrovnané, stát měl totální kontrolu nad kulturní sférou, zároveň jí ale poskytoval i kompletní podporu. V průběhu prvního poválečného desetiletí došlo k překvapivému sblížení obou modelů, kdy se v obou zemích objevila do značné míry podobná podoba restriktivní politiky, a to její podoba dala se říci „rétorická“. Jinými slovy se do státní pozornosti dostala představa státu o tom, jaká kultura nemá být, spíše než jaká by měla být. V následujících kapitolách uvidíme, že v případě Sovětského svazu znamenala spojitost ve skutečnosti, že trestem za odklon od stranické představy o kultuře a její ideologii již v poválečném období nebyla smrt ani vyhnanství na Sibiř, jako v období teroru 30. let. Ve Spojených státech tato proměna měla mnohem radikálnější podobu, a to že se restriktivní kulturní politika státu vůbec objevila, což bylo do té doby považováno za nepřijatelné, nebo praktikované jen v totalitních státech. Přítom pozitivní kulturní politika na federální úrovni byla zakotvena až zřízením Národní nadace pro umění v polovině 60. let. Pokud pomineme federální programy na podporu

⁵⁸ Ibid., s. 50.

um ní ve 30. letech během hospodářské krize v rámci politiky New Deal, je možné říci, že se ve Spojených státech paradoxně restriktivní část kulturní politiky objevila dříve, než ta pozitivní. Jinými slovy po staleté tradici nezasahování státu do kultury, stát začal dříve bojovat proti jejím nežádoucím projevům, než kulturu systematicky podporovat. Jak vyjde najevo v následujících kapitolách, ani v případech „neamerických“ projevů v kultuře, proti kterým vyšly do boje vyšetřovací komise Kongresu, nenásledovaly nijak brutální tresty. To bylo dáno v první řadě skutečností, že obžalované prakticky nebylo za co odsoudit, šlo spíše o veřejné odsouzení morální, o trest se pak americká společnost postarala v podstatě sama bez píinění státu. Pokud se dá mluvit o výslovné podpoře ze strany státu, tak to je v zcela specifickém případě zapojení kultury do zahraniční politiky, konkrétně vystavování americké kulturní produkce jako svého druhu „reklamy“ na demokracii, což bude nutné v této práci alespoň okrajově zmínit, protože se jedná spíše o kulturní diplomacii, než o kulturní politiku. V obou zemích je patrný důraz na rétoriku, nebyla ani tak důležitá samotná kultura a její šíření, konkrétní kroky ani jejich následky, jako spíše o nekompromisní odsouzení jejích pro stát nežádoucích projevů. V tom tkví hlavní shoda poválečného vývoje kulturních politik obou supervelmocí. Tento proces sblížování připomíná teorii konvergence, populární zejména v 60. letech jak mezi představiteli ruského exilu, tak i mezi západními politology a ekonomy. Ta tvrdila, že kapitalismus a komunismus se budou postupem vývoje sblížovat, až dojde k vytvoření jakési třetí cesty.⁵⁹ Tato teorie nakonec vyšuměla, v případě kulturní politiky v období po druhé světové válce, k jisté konvergenci ale přeci jen došlo. Pro pochopení významu takového vývoje je potřeba obrátit pozornost na výše zmíněnou „rétoričnost“ kulturní politiky, a ke slovu se dostane Raymond Williams se svou následující teorií.

„Demonstrativní“ kulturní politika

Britský teoretik kultury a literární kritik Raymond Williams přišel s rozlišením kulturní politiky na „vlastní“ (*cultural policy proper*) a na „demonstrativní“ (*cultural*

⁵⁹ Pro stručný pohled viz. článek v časopise Time „Essay: Convergence: The Uncertain Meeting of East and West“ z 12.1.1970 dostupný na adrese <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,942145,00.html> (25.2.2019)

policy for display).⁶⁰ Podle Williamse máinnost státu ve sféře kultury dva aspekty, kromě kulturní politiky jako takové existuje ještě „demonstrativní“ kulturní politika, která ale často není vnímána jako součást kulturní politiky státu. Stát je centrem moci, ale zároveň má i reprezentativní funkci, kdy nejde o reprezentaci „nádhery“ daného státního zřízení, systému nebo poádku. Williamsovo chápání „vlastní“ kulturní politiky se příliš neliší od již výše sepsaných definic: podpora umění, regulace médií a budování kulturní identity.⁶¹ Na druhou stranu ještě Williams vyděluje to, co obecně nevnímáme jako kulturní politiku, ale co slouží vybudování jakéhosi kulturního obrazu státu, který stát „vystavuje“. Některé kroky v rámci kulturní politiky tak nejsou zaměřeny na kulturu jako takovou ale spíše na „pokrášlení“ státu a mají prospět jeho prezentaci jak vlastním občanům, tak i navenek.⁶² Williams jako příklad uvádí různé ceremonie spojené s monarchií probíhající s velkou pompou ve Velké Británii, které často spadají do sféry kultury, ale nejsou vnímány jako kulturní politika. Co se týče zemí, které jsou především touto prací, je potřeba obou supervelmocí demonstrovat „krásu“ svého státního zřízení v opozici k antagonistickému zřízení v situaci závažnějšího ideologického konfliktu zřejmě. Pokud aplikujeme Williamsovu teorii na situaci po druhé světové válce v SSSR, ukáže se, že nemalá část kulturní politiky SSSR od konce války do smrti Stalina spadala právě do složky „demonstrativní“. Tato práce se mimo jiné pokusí navrhnout pohled na kulturní politiku pozdního stalinismu nikoliv jako na pokračování Stalinovy kulturní politiky z 30. let, ale naopak jako na novou fázi, kdy jejím cílem nebylo ani tak řídit sféru kultury, jako spíše demonstrovat, jaká by sovětská kultura rozhodně měla být, nastal obrát od teroru k rétorice. V případě Spojených států je aplikace teorie ještě zajímavější už jen z toho důvodu, že samotná existence americké státní kulturní politiky jako takové v daném období je diskutabilní. Americká administrativa se nemohla shodnout, zda má ve Spojených státech existovat kulturní politika na federální úrovni i nikoliv až do poloviny šedesátých let. Již od konce Druhé světové války ale panovala shoda, jak kultura vypadat nemá a že některé její projevy jsou nežádoucí. Proti takovým projevům neváhal stát uprostřed horečky

⁶⁰ WILLIAMS, Raymond. “State Culture and Beyond” IN: APPIGNANESI, L. ed. *Culture and the State*. London: Institute of Contemporary Arts, 1984. s. 3-5. s. 3.

⁶¹ McGuigan, s. 61.

⁶² Williams, s. 3, McGuigan, s. 61.

mccarthismu prostřednictvím svých orgánů zasáhnout. Tato práce se pokusí ukázat, že kulturní politika byla Spojeným státem vlastní i před založením Národní nadace pro umění, a to ve své „demonstrativní“ formě.

Metodologie

Vymezení práce

časové vymezení

Práce se zaměřuje především na období od konce druhé světové války do roku 1953. Počáteční datum je vymezeno koncem druhé světové války. Konečné datum je v případě SSSR jasné – smrtí J. V. Stalina, v případě USA není možné najít tak jasný mezník, proto byl vybrán rok 1952, kdy skončilo druhé kolo slyšení Výboru pro neamerickou činnost v Hollywoodu.⁶³ Výběr tohoto období byl ovlivněn několika faktory, v první řadě, jak již bylo řečeno, to byl začátek nové kapitoly v dějinách kulturní politiky, v druhé řadě šlo o počáteční období nového, tentokrát ideologického, konfliktu. Pro úplnost práce je ale nutné zařadit i exkurz do kulturní politiky obou států před rokem 1945, zejména do období těsně před druhou světovou válkou, aby bylo možné hodnotit kontinuitu nebo diskontinuitu politiky.

Teritoriální a strukturální vymezení

Vzhledem k velikosti obou zemí a jejich složitější státní struktuře se práce bude vnovat jen kulturní politice politického centra země. V případě Sovetského svazu jsou relevantní rezoluce a rozhodnutí ústředních orgánů na všesvazové úrovni jak státní, tak i stranické struktury, čímž je ovlivněno i teritoriální vymezení na hlavní město Moskvu a Petrohrad, jakožto kulturní centrum. V případě Spojených států je situace komplikována skutečností, že neexistoval orgán, který by měl kulturní agendu na starosti. Proto jsou relevantními strukturami: Kongres Spojených států amerických, Výbor pro neamerickou činnost, ale i ministerstvo zahraničí (*State Department*). Teritoriální vymezení je dáno místem působnosti těchto orgánů.

⁶³ Práce Výboru pro neamerickou činnost ale pokračovala dál až do konce 60. let.

Vymezení kulturní politiky

Dalším nutným vymezením jsou oblasti kulturní politiky, kterým se tato práce bude věnovat. Oblastí spadajících do kulturní politiky je mnoho, v závislosti na definici. V první řadě jsou to zdroje kulturních hodnot, tedy náboženství, umění a výtvarná umění. V druhé řadě pak prostředky šíření těchto hodnot, tedy systém vzdělávání a sdělovací prostředky. Státní kulturní politika se tedy zabývá oblastmi vzdělávání, výtvarného umění, podporou literatury, divadla, filmu, hudby, výtvarného umění nebo památkovou péčí.⁶⁴ Tato práce se nebude věnovat oblastem vzdělávání, náboženství ani výtvarnému umění, ale zaměří se na oblast umění lehké kultury: film, divadlo, literaturu, hudbu. Tento výběr je dán zejména tím, že ve střední Evropě bude „demonstrativní“ složka kulturní politiky, a jsou to právě tyto oblasti, kde je v tomto smyslu možné vzbudit největší „pozornost“. Ne náhodou stály právě tyto oblasti kultury od samého počátku ve střední Evropě pozornosti, cílem Bolševiků bylo „povychovat“ obyvatelstvo, skrze vzdělání a potlačení náboženství toho bylo možné dosáhnout jen zřídka, zato umění slibovalo okamžitý efekt.⁶⁵ Výhradní postavením film v Sovětském svazu film, jelikož s jeho pomocí bylo možné „zasáhnout“ najednou velké množství diváků. Ne náhodou se ve Spojených státech po válce prvním ohniskem působení Výboru pro neamerickou činnost stal Hollywood, sídlo největšího filmového průmyslu na světě. V obou státech tak bude zvláštní pozornost věnována filmu a filmovému průmyslu. Kvůli omezenému rozsahu práce není možné, aby se věnovala veškerým politickým krokům, které státy v daném období, byly na vymezené úrovni a teritoriu, podnikaly. V případě sovětské politiky je tak analýza omezena na dva nejdůležitější fenomény – ždanovštinu a boj proti kosmopolitismu, a bude vycházet ze dvou základních rezolucí ÚV o kultuře vydaných mezi lety 1946 – 1948, resp. ze základních dokumentů ke kampani proti kosmopolitismu. V případě Spojených států je ve střední Evropě Výbor pro neamerickou činnost a jeho působení v centru amerického filmového průmyslu, jelikož se jednalo o nejviditelnější případ restriktivní kulturní politiky a vznikla zde „erná listina“, která se později přenesla i do ostatních odvětví kultury. Práce se tak nebude věnovat vyšetřování Výboru mimo vymezené území

⁶⁴ Clemens: *Britische Kulturpolitik*. S. 10.

⁶⁵ „...“, ...“, (...) ...“, 1998. s. 35.

období, ani fungování „erné listiny“ v ostatních oblastech kultury, jelikož se jednalo o procesy probíhající do značné míry podobně.

Použité zdroje

Ke zpracování diplomové práce byly použity jak primární, tak i sekundární zdroje. K většině nezbytných pramenů k danému tématu již dnes není omezen přístup. Nejrelevantnější dokumenty jsou uloženy v archívech RGANI (Ruský národní archiv – archiv nejnovějších dějin) a RGASPI (Ruský národní archiv – archiv sociálně-politických dějin). V RGASPI se konkrétně jedná o fond 17, sbírky: 132 – dokumenty *Agitpropu* 1948-1953, 133 – dokumenty Odboru literatury a umění ÚV VKS(b)/KSSS 1937-1956 a 164 – dokumenty komisí Politbyra z let 1921-1953. Relevantní je rovněž fond 77 – dokumenty A.A. Ždanova. V RGANI jsou dokumenty z pozdějšího období, jedná se o fond 5, sbírky: 16 – dokumenty *Agitpropu* 1953-1956, 17 – dokumenty Odboru vědy a kultury 1953-1955, 36 – dokumenty Odboru kultury ÚV KSSS 1955-1962. Další užitečné dokumenty se nacházejí v RGALI (Ruský národní archiv – archiv literatury a umění). Autorka během zpracování práce navštívila první dva jmenované archivy. Klíčové dokumenty již byly v průběhu let několikrát publikovány ve sbírkách, z nichž nejlépe posloužily následující: *Stalin i kosmopolitizm* autor Nadžafov a Belousova z roku 2005 a *Vlast' i chudožestvennaja intelligencija* autor Artizov a Naumov.⁶⁶

K americké kulturní politice je primárních zdrojů dostupných méně, skvělým zdrojem se ukázala být British Library, která má velký fond amerických státních dokumentů a oficiálních publikací a rovněž poskytuje přístup do elektronické databáze státních materiálů, jako jsou záznamy z Kongresu, zápisy ze slyšení Výboru pro neamerickou činnost atd. Nedocenitelným zdrojem informací pro tuto část práce se staly publikace Waltera Goodmana *The Committee* a *Thirty Years of Treason* Erica Bentleyho.⁶⁷

⁶⁶ „...“, 2005. „...“, 1945-1953. „...“, 1917-1953. () – (), 2002.

⁶⁷BENTLEY, Eric. *Thirty years of treason. Excerpts from Hearings before the HCUA 1938-1968*. New York: Viking Press, 1971. GOODMAN, Walter. *The Committee. The extraordinary career of the HCUA*. Baltimore: Penguin Books, 1969.

Struktura práce

Práce je rozdělena na dvě části, první z nich je věnována kulturní politice v Sovětském svazu, druhá situaci ve Spojených státech. Každá z částí začíná vysvětlením pojetí kulturní politiky v dané zemi, následovaným stručným exkurzem do vývoje kulturní politiky před rokem 1945, přičemž je pozornost věnována zejména pozitivní a restriktivní složky. V sovětské části následuje rozbor dvou hlavních fenoménů kulturní politiky v poválečném období: ždanovština a boje proti kosmopolitismu. Analýza se zaměřuje nejen na samotné události, ale i na jejich vztah k demonstrativní kulturní politice, jinými slovy do jaké míry se jednalo o praktickou politiku a kdy už šlo jen o rétoriku. Americká část práce se soustředí na činnost Výboru pro neamerickou činnost v Hollywoodu. Rovněž v tomto případě je činnost Výboru analyzována z pohledu demonstrativní kulturní politiky. V závěru práce srovnává výsledky obou kapitol.

Inženýři i lidských duší - Sovětská kulturní politika

Sovětské pojetí kulturní politiky

Sovětská kulturní politika se vyvíjela v průběhu celé existence bolševického státu. Dějiny SSSR bývají často periodizovány na jednotlivé epochy podle toho, kdo byl zrovna v čele strany, a toto dělení se dá uplatnit i pro kulturní politiku, která v hrubých rysech kopírovala vývoj domácí politické situace. Poměr mezi státem a kulturou se ale v ruském prostředí utvářel již mnohem dříve. Umění, a to především literatura, na sebe bralo i politickou funkci. V prostředí carské autokracie literatura skýtala jistou možnost politického vyjádření. Mohli bychom jmenovat dlouhou řadu autorů od Radiševa po Gercena a Černyševského,⁶⁸ pro nás důležité je ale zdůraznit, že vzájemný vztah státu a kultury je v Rusku záležitostí tradiční, a na tuto silnou tradici mohla sovětská kulturní politika navázat.

Teoretických základů kulturní politiky mělo nové sovětské vedení dostatek, jak ale upozorněná mecký historik Karl Eimermacher, je potřeba mít na paměti, že přestože teorie a principy měly ideologickou váhu, na praktickou politiku neměly žádný dopad.⁶⁹ Ve skutečnosti bylo rezolucí týkajících se kulturní sféry na úrovni Ústředního výboru Strany přijato v prvním desetiletí existence bolševického režimu jen minimum.⁷⁰ Z nejzákladnějších úvah o podobě sovětské kulturní politiky vybereme několik – často je jako klíčová zdůrazňována sta V. I. Lenina z roku 1905 „Stranická organizace a stranická literatura“, ve které píše o kultuře jako o prostředku dosažení především politických cílů.⁷¹ Tento Lenin v příspěvek se sice týkal především tisku, ale stanovené principy se dají vztáhnout na celé umění. Oním hlavním principem byla tzv. *partijnosť*, tedy „stranickost“, pro tuto práci je tedy opět důležité ono zdůraznění politické funkce kultury. Dalším Leninovým proslulým konceptem je „teorie dvou kultur“, tedy že každá

⁶⁸ Stručný přehled viz například WALICKI, Andrzej. *A History of Russian Thought. From the Enlightenment to Marxism*. Stanford: Stanford University Press, 1979.

⁶⁹ , , s. 12-13.

⁷⁰ Ibid.

⁷¹ , , s. 470.; , , s. 481

kultura p edcházející té socialistické se skládala ze dvou složek - progresivní a reak ní. Socialistická kultura m la p irozen p ejímat pouze pokrokové a demokratické prvky ostatních kultur. Nová socialistická kultura se m la stát nástrojem výchovy „nového lov ka“. Strana m la v tomto sm ru jasný úkol „odd lit zrna od plev“, tedy rozd lit kulturu na „užite nou“ a „neužite nou“.⁷²

Po revoluci byl kultu e p ipisován význam p edevším vzd lávací, kulturní politika se m la stát cestou ke kulturní revoluci, ke zvýšení vzd lanosti mas, ale p edevším k získání t chto mas na svou stranu.⁷³ Pokud jedním z kone ných cíl nového socialistického vedení zem byla výchova „nového - sovs tského lov ka“, pak by se logickým cílem politiky k dosažení takového cíle jevila oblast školství. Bolševici se p irozen zam ili na oblast školství i náboženství, ale politika uskut ovaná v t chto oblastech leží mimo rámec mé práce. Zm ny provedené ve vzd lávacím systému se nemohou projevit v kratším asovém úseku, proto strana od po átku dávala p ednost t m složkám kultury, které m ly nejv tší potenciál „zasáhnout“ v co nejkratším ase co nejvíce lidí.⁷⁴ Na tomto míst je nutné zmínit, že odpov di na otázku, které z odnoží kultury ležely ve st edu zájmu politik , se v literatu e liší. V tšina autor se shodne, že Strana se nejvíce v novala t m sférám kultury, jejichž produkce m la masový dopad, v jejich p esném ur ení se ale rozcházejí. Nap íklad Karl Eimermacher zd raz uje, že klí ovou roli v kulturní politice bolševik hrála literatura a p ístup k ní, jednak protože, jak již bylo e eno, m la tradi n výrazné postavení a zároveň významn ovliv ovala i ostatní um lecká odvtví.⁷⁵ Je ale otázka jak velký vliv mohla mít literatura na obyvatelstvo z valné v tšiny agrární. Jiní auto i se drží kritéria masovosti a za klí ová považují rozhlas, film a tisk.⁷⁶ Pom rn asto se objevuje názor, že ve stalinském období se do centra pozornosti dostal film, který m l Josif Vissarionovi obzvlášt rád, k tomu se ale vrátíme pozd ji.

⁷² , , s. 479.

⁷³ , s. 48.

⁷⁴ , . , , . . (. .). : , 1998. s. 35.

⁷⁵ . 1917-1932. : « - », 1998. s. 8-9.

Kulturní politika po druhé světové válce

Tato kapitola nastíní nejdůležitější momenty po válce vývoje sovětské kulturní politiky.⁷⁷ Po revoluci se hlavním kulturním aspektem stal aspekt politicko-ideologický a myslíme si, že politika sovětskou kulturu doslova prostoupila. Podle T. Belovové, získala kultura určitou pragmatickou roli a jejím úkolem se stala „likvidace kulturních rozdílů“.⁷⁸ Pestože se zdálo, že teorie vyřešila nadcházející otázku „co dál“ s kulturou a kulturní politikou, její uplatnění v praxi se ukázalo jako úkol nesmírně náročný. Vždy jen rozdíl kultury na „pokrokové“ a „buržoazní“ složky nebylo zdaleka tak jednoznačné, jak Lenin ve své teorii naznačil.⁷⁹ I když metody jak je možné takového oddělení dosáhnout nepochybně existovaly.⁸⁰

Role kultury byla od počátku vnímána jako klíčová v procesu přeměny obyvatelstva, proto bylo pro stranicko-státní struktury nezbytné přetáhnout na svou stranu, nebo dostat pod kontrolu samotné umělce.⁸¹ Na druhou stranu, kdo se nechtěl přidat na „správnou“ stranu, toho Sovětský svaz na začátku své existence nehodlal držet násilím, právě naopak, viz Lenin v proslulý „parník filosofů“. Mnoho významných umělců v počátečním období Sovětský svaz opustilo, za všechny můžeme uvést například Vasilije Kandinského.

Aby byla usnadněna kontrola nad kulturní produkcí, první metou se stala centralizace celého systému. Ve všech oblastech byly vytvářeny ústřední, státní organizace, jako například Státní nakladatelství otevřené v roce 1919.⁸² Během prvních let existence státu v tomto smyslu ale o moc víc dosaženo nebylo, a to vzhledem k právě probíhající občanské válce. Po jejím skončení na jedné straně začala sílit centralizace, budování řídicího aparátu a snaha o ovládnutí kulturní sféry, na druhé straně se ale dvacátá léta nesla ve znamení NEP-ovského pluralismu

⁷⁶ , 35.

⁷⁷ Pro detailnější rozbor viz například: . 1917-1932. : « - », 1998.; , . . : , 1998. , . . : 1900-1940 . , 1998. , . . . , 2 6. 1936-1938. , 1997.

⁷⁸ , s. 47.

⁷⁹ , s. 49.

⁸⁰ Vladimír Židkov dává například hodnocení divadelních her podle jejich „sociálně-politického“ obsahu a jejich následné dělení na „doporučené“, „povolené“, „povolené s omezením“ a „agitační“ , s. 199.

⁸¹ , s. 80.

⁸² , s. 80.

(nejen v kultu e).⁸³ Na tehdejší mladé sovětské kulturní scéně hrálo důležitou roli mnoho Leninem tolik odsuzovaných „-ist“ a „-ism“, za všechny můžeme jmenovat alespoň futuristy a konstruktivisty. Jako příklad masové organizace můžeme uvést *Proletkult*, založený v roce 1918, v jehož čele stál Anatolij Lunaarskij.⁸⁴ Zároveň probíhal proces odmítnutí moderního umění. Stát požadoval po umění především, aby bylo pro lidi srozumitelné.⁸⁵ Zmínku přinesl Stalin, když se s konečnou platností ujal moci. Podle některých autorů můžeme rok 1927 považovat za definitivní konec období, ve kterém ještě pokračoval vývoj kulturní politiky platil „princip postupnosti“ – tedy že se do jisté míry bral ohled na „vhodné“ složky inteligence.⁸⁶ Od tohoto roku již posílená ústřední moc formovala kulturní politiku „donucovací metodou“.⁸⁷ Rok 1927 pro kulturu znamenal konec NEPu, a tím pádem i veškerého pluralismu, a začátek boje s „buržoazními vlivy“.⁸⁸ Stalin rovněž přinesl obrát v pojetí kultury v tom smyslu, že prosadil návrat k „národním“ prvkům kultury, čímž se do kultury „vrátilo“ mnoho důležitých a motivů předchozích období ztracených.⁸⁹

Radikální změnu přinesla rezoluce Ústředního výboru z dubna 1932 „O přestavbě literárních a uměleckých organizací“ ().⁹⁰ V této rezoluci Politbyro rozhodlo o likvidaci všech literárních organizací a

⁸³ Viz například , 35. V rámci tohoto pluralismu se ale často mezi uměleckými skupinami etablovala jedna, které se podařilo získat uznání státu/strany, a tím získat jakousi univerzální legitimitu. Mezi výtvarníky se to v roce 1922 podařilo Asociaci umělců revoluce Ruska (). Carmilly-Weinberger, s. 119.

⁸⁴ Zárodek této první masové kulturní organizace vznikl již v roce 1913 v Paříži. Ještě před Velkou říjnovou revolucí tam založili A. Lunaarskij, A. Bogdanov a F. Kalinin kroužek „proletářské kultury“. Na jeho základě pak vznikl *Proletkult*. Postavení této organizace v sovětské kulturní sféře ovlivnila především skutečnost, že se Lunaarskij po revoluci stal prvním lidovým komisařem osvícení. O politice Lunaarského v této funkci více viz například FITZPATRICK, Sheila. *The Commissariat of Enlightenment: Soviet Organization of Education and the Arts under Lunacharsky: October 1917-1921*. Cambridge: Cambridge University Press, 1970.

⁸⁵ Tento požadavek vyslovil Lenin například ve svém rozhovoru s německou komunistkou Klarou Zetkinovou. Podle něj umění patří lidem, a proto by mělo být masám srozumitelné. TAYLOR, Richard, CHRISTIE, Ian. (eds.) *The Film Factory. Russian and Soviet Cinema in Documents*. London: Routledge, 1994. s. 51.

⁸⁶ , s. 200.

⁸⁷ Ibid.

⁸⁸ , s. 97.

⁸⁹ Podrobněji o této změně viz například BRANDENBERGER, David. *National Bolshevism: Stalinist mass culture and the formation of modern Russian national identity, 1931-1956*. Cambridge: Harvard University Press, 2002.

⁹⁰ , s. 172 – 173; , s. 205; , s. 130 – 131.

vytvoření jedné zastřešující celosvazové – Svazu spisovatelů. Obdobně se mohl vyvíjet i další umlecká odvětví, a tak v tomto období začala poslední fáze centralizace kultury prostřednictvím zakládání umleckých svazů. Spolu se Svazem spisovatelů SSSR, vznikly v roce 1932 ještě svazy architektů, hudebních skladatelů, začaly se organizovat i místní svazy výtvarných umělců.⁹¹ Na prvním sjezdu Svazu spisovatelů jeho předseda Maxim Gorkij formuloval zásady socialistického realismu, který se na dlouhá léta stal jediným kánonem sovětského umění. Vyjádřeno slovy T. Belovové: „pluralistický start vystřídal monistický finiš“ a poválečný kulturní rozkvět se brzy dostal do jedné „hluboko vyjetých kolejí“.⁹² Od avantgardy 20. let byla sovětská kultura usmírněna k socialistickému realismu let 30. a dalších. Kultura se od třicátých let dostala do područí státu, od poátního internacionalismu do izolace.⁹³ Na závěr je ještě nutné zmínit smutnou bilanci Stalinovy kulturní politiky druhé poloviny třicátých let, která se obrátila proti mnohým vynikajícím umělcům, kteří do té doby patřili k sovětské špičce a najednou se dostali do kategorie „neprijatelných“ pro státní moc. Není možné zde této smutné kapitole sovětské kulturní politiky vnovat více prostoru, za všechny můžeme jmenovat alespoň Isaaka Babe a a Vsevoloda Mejercholda.⁹⁴

Instituce

Struktura orgánů, do jejichž kompetence spadala kultura, se začala vyvíjet poté, co Bolševici konsolidovali svou moc po občanské válce. Tento vývoj ale nebyl zdaleka přímočarý a struktura a kompetence institucí, nebo alespoň jejich názvy, se měnily každých pár let. Ministerstvo kultury jako zastřešující centrální orgán vzniklo až v roce 1953 po Stalinově smrti, tedy již v období mimo zábr této práce. Sledovat a do detailu popisovat evoluci institucí předcházejících ministerstvu kultury není z hlediska omezeného rozsahu práce dost dobře možné (přestože se jednalo o dosti zajímavý proces). Přesto je na tomto místě potřeba tuto síť institucí a její vývoj alespoň nastínit, a to nejen v období po druhé světové válce, ale již od jejich vzniku. Stejně jako v druhých oblastech, i v případě kulturní politiky byla důležitým aspektem dichotomie státních a stranických orgánů. Jak upozorňuje Karl Eimermacher:

⁹¹ Celosvazová organizace výtvarných umělců () vznikl až v roce 1957.

⁹² , s. 46.

⁹³ , s. 120, , s. 35.

⁹⁴ Osudy těchto dvou a dalších představitelů sovětské kultury zpracoval ve své knize Boris Sokolov. , 2004.

„d ležitě ideologické kampan v d jinách Sov tského svazu obvykle za ínaly reformou Agitpropu, proto není od v ci zde t mto zm nám a prom nám v novat prostor.“⁹⁵

První stranický orgán, který se m l zabývat otázkami kultury, vznikl v lét 1920. Tehdy bylo p i ÚV VKS(b) z ízeno Odd lení pro agitaci a propagandu, spíše známé jako již zmi ovaný *Agitprop*.⁹⁶ Agitprop byl reorganizován každých pár let, do jeho kompetencí spadaly p edevším, jak název napovídá, stranická propaganda a agitace, krom toho se ale *Agitprop* zabýval i v dou, školstvím, literaturou a „kulturním vzd láním“ obyvatel.⁹⁷ Celý proces nakonec v roce 1939 dosp l k vytvo ení Správy propagandy a agitace (). Tento stav m l p etrvat až do roku 1948. Vytvo ení nového *agitpropu* znamenalo definitivní dokon ení systému kontroly, Správa propagandy a agitace se stalo „poslední instancí ideologické kontroly“.⁹⁸ (Pro zjednodušení bude v této práci používána jen zkratka *Agitprop* s tím, že se sice jednalo v r zných obdobích o r zné orgány, ale princip z stával stejný.)

O vytvo ení ekvivalentu Agitpropu na úrovni státu se vedla debata tém deset let. Nakonec v roce 1928 v rámci Lidového komisariátu osv ty (*Narkompros*) vzniklo tzv. *Glaviskusstvo* (). Zárove ale p i *Narkomprosu* existovaly dál samostatná odd lení pro divadla, um ní, muzea (, ,) a orgány jako *Glavlit*, *Glavrepretkom* a *Glavprolitsov t*.⁹⁹ Po reform *Narkomprosu* z roku 1933 už do jeho pole p sobnosti nepat ilo um ní, k tomu ú elu byla z komisariátu vyd lena Správa divadelních a zábavních podnik (- ()) a dále vytvo en Hlavní inspektorát hudby a výtvarného um ní ().¹⁰⁰ Pon kud zmate ná organizace byla alespo áste n vy ešena na za átku roku 1936, kdy byl v dalším kole reformy z ízen Všesvazový výbor pro otázky um ní spadající p ímo pod Radu lidových komisa

⁹⁵ 1917-1930-e . : , 2004. s. 19.

⁹⁶ , s. 80.

⁹⁷ Nejrozv tven jší byl *Agitprop* v letech 1934-39, kdy m l p t samostatných odd lení. Ve svém po áte ním období do roku 1928 vydržel Agitprop nejdéle beze zm n, poté se na dva roky p ejmenoval na Odd lení pro agitaci, propagandu a tisk. V letech 1930 – 1934 se rozšt pil na dv zvláštní odd lení, a to „kultury a propagandy“ a „agitace a masových kampaní“. V druhé polovin t icátých let došlo k úplnému rozšt pení *Agitpropu* na 5 jednotlivých odd lení. , s. 23.

⁹⁸ 40- . : , 1994. s. 148.

⁹⁹ , s. 10.

¹⁰⁰ Ibid., s. 11.

(*Sovnarkom*).¹⁰¹ Dále stojí za zmínku, že již v roce 1938 se z výboru vydělil zvláštní Výbor pro otázku kinematografie ().¹⁰²

Výše stručně popsaný institucionální vývoj sovětské kulturní politiky v předválečném období sice nespadá do časového vymezení práce, tento krátký exkurs je ale vhodným doplněním pro ilustraci argumentu z předcházející kapitoly, že přestože po teoretické stránce měla být kulturní politika jasně daná, v praxi tomu do druhé světové války bylo spíše naopak. Zároveň je zajímavé porovnat institucionální změny před a po druhé světové válce. V sledovaném poválečném období se struktura kulturních institucí nijak radikálně nezměnila. Mezi stranickými orgány plnila nejdůležitější funkci již zmíněvaná Správa propagandy a agitace až do roku 1948. Po válce k orgánům přibýly ještě oficiální noviny *Kultura a život* (« ») spadající přímo pod ÚV. Ty fungovaly jako mluvčí sovětské kulturní politiky.¹⁰³

Kromě výše zmíněných nesmíme zapomínat na existenci Sovětského svazu spisovatelů a dalších institucí, které byly přímo pod kontrolou strany. Důležitou „institucí“ byl nepochybně i sám Stalin jako „hlavní cenzor“ nebo „arbitr v otázkách vkusu“.¹⁰⁴

Cenzura

Po celou dobu operoval v Sovětském svazu cenzurní aparát monstrózních rozměrů. Pro ilustraci nejlépe poslouží následující údaj: v roce 1946 na každého literáta připadali dva „kontrolori“ (pokud počítáme i úředníky *Agitpropu*).¹⁰⁵ Orgán, jehož cílem bylo: „sjednotit všechny druhy cenzury“ vznikl po prvních 5 bouřlivých letech v roce 1922 a ve známost vešel pod zkráceným názvem *Glavlit* ().¹⁰⁶ Se vznikem tohoto orgánu se pojí ustálení sovětského systému trojitě cenzury: „předběžná“, „následná“ a „konfiskáční“.¹⁰⁷ Každé dílo se v podstatě kontrolovalo a schvalovalo natolikrát, to platilo zejména ve 30. letech. V poválečném období sice *Glavlit* zůstal zachován, ale změnil se

¹⁰¹ Ibid., s. 12.

¹⁰² Ibid., s. 199 – 204.

¹⁰³ I nadále společně s *Pravdou*, napříkladem kampaň proti kosmopolitismu odstartovala lánkem otištěným práv v *Pravd*.

¹⁰⁴ viz například, , s. 148.

¹⁰⁵ , s. 148.

¹⁰⁶ , 1929 – 1953. :
4 , 2000. s. 32.

¹⁰⁷ Ibid., s. 36.

význam této zkratky, již se nejednalo o literaturu a nakladatelství obecně, ale o ochranu státních a vojenských tajemství (

). Jinými slovy cenzurní nálada se po uzavření míru ve Velké vlastenecké válce dál nesla ve válečném duchu. Zajímavé je, že v poválečném období s posílením ideologizace kultury klesl počet cenzurních zásahů.¹⁰⁸

Denis Babičenko vysvětluje, jak vypadala hierarchie cenzurního aparátu na příkladu literatury/tisku: na začátku stál odpovědný redaktor, nad ním měl kontrolu *Glavlit*, nad ním stál *Agitprop*, dále tajemník ÚV pro ideologii a na samém vrcholku pyramidy – Stalin.¹⁰⁹ Jen málokdy se ale stávalo, že by dílo prošlo přes všechny úrovně kontroly, jinými slovy přestože Stalin vyvíjel v této oblasti nesmírnou aktivitu, byla by chyba si myslet, že osobně kontroloval a schvaloval každé umělecké dílo, k tomu v téštinou stály nižší stupně kontrolního aparátu.¹¹⁰ Přirozeně platilo: čím významnější autor – tím větší pozornost cenzurního aparátu, a také tím více úrovně zapojeno kontroly. Arlen Blium vidí strukturu cenzurního soukolí poněkud jinak. Jako prvním stupněm uvádí autocenzuru, po ní až přichází redaktor, pak *Glavlit*, ideologická cenzura strany a na samém konci opět Stalin, jehož rozhodnutí bylo „konečné a nebylo možné se proti němu odvolat“.¹¹¹ Na rozdíl od Babičenko Blium popisuje důležitou roli inštituce tajné policie, která podle něj byla v podstatě nadřazená *Glavlitu*.¹¹²

Pokud přeci jen nějaké „nevhodné“ dílo prošlo přes cenzurní aparát (a vzhledem k tomu, že hranice mezi „vhodným“ a „nevhodným“ byla dosti mlhavá a velice proměnlivá, tak k tomu docházelo relativně často), nejsnazší nápravou byla publikace kritiky na dílo v oficiálním tisku. Jak upozorňuje Babičenko, tuto kritiku v téštinou inicioval sám Ústřední výbor.¹¹³ Často ale taková kritika byla anonymní, jako například v případě článku *Chaos místo hudby* namířeného proti Šostakovičovi o *Lady MacBeth*. Dalším způsobem bylo projednání díla na předání ÚV, například v přítomnosti „provinilého“ umělce. V nejkrajnějším případě šel ÚV problém vyřešit rezolucí.¹¹⁴ K tomu, aby byla práce shledána „nevhodnou“, jak uvádí

¹⁰⁸ Celkem bylo v letech 1947-1950 provedeno 15 tisíc cenzurních zásahů, zakázán tisk 323 knih, 408 článků, 182 básní. Babičenko, s. 38.

¹⁰⁹ Babičenko, s. 148.

¹¹⁰ Ibid.

¹¹¹ Babičenko, s. 24.

¹¹² Ibid., s. 17.

¹¹³ Babičenko, s. 148.

¹¹⁴ Ibid.

Babi enko: „sta il neobvyklý i originální nám t nebo neortodoxní myšlenka, nemuselo se jednat vysloven liberální i proti-sov tské dílo.“¹¹⁵

Kulturní politika po roce 1945

P estože v stalinském modelu kulturní politiky má stát teoreticky totální kontrolu nad kulturní sférou, jejími subjekty i produkcí, bylo by chybou se domnívat, že tak tomu v praxi skute n bylo. V pr b hu sov tských d jin vždy existovaly v um ní nonkonformní proudy. Je ale pravdou, že v sledovaném období pozdního stalinismu, které bude p edm tem této kapitoly, se sov tská kultura ocitla v nejt sn jším ideologickém sev ení za celou dobu existence sov tského státu. Jak píše Susan Lindey, b hem první poloviny 40. let m li um lci v praxi jistou tv r í volnost, samoz ejm pouze za p edpokladu, že k sob nepoutali pozornost.¹¹⁶ V povále ném období ale došlo k identifikaci jistých forem um ní a um leckých styl s „buržoazním, dekadentním Západem“ a „p isluhování Západu“ se stalo jedním z nejt žších obvin ní. Výsledkem byla smutná skute nost, že v období pozdního stalinismu se nonkonformní um ní omezilo na naprosté minimum, n kte í um lci dokonce likvidovali svá díla z p edchozích období.¹¹⁷ Povále né dovršení ideologizace kultury je st edem zájmu této kapitoly.

V povále ném období byl model stalinské kulturní politiky, kdy stát vystupuje jako kulturní „inženýr“, na svém vrcholu. Rovn ž pro tuto fázi sov tských d jin platí rovnice stát = Stalin. Kulturní politika pozdního stalinismu tak do zna né míry závisela na osobním vkusu a v li generálního tajemníka. V povále né kulturní politice m žeme identifikovat dva trendy: v první ad tzv. ždanovštinu, sérii ty rezolucí Úst edního výboru strany týkajících se jednotlivých odv tví kultury, které vyšly mezi roky 1946 a 1948. V druhé polovin sledovaného období, tedy od roku 1949, dominovala kultu e kampa proti kosmopolitismu. Následující kapitola se bude v novat ob ma výše jmenovaným ideologickým kampaním v chronologickém po adí na základ analýzy klí ových dokument .

Ždanovština?

První pokyny od Stalina, týkající se dalšího fungování kulturní sféry, p išly v polovin dubna 1946. Dál však tato na ízení tlumo il Andrej Alexandrovi Ždanov, tajemník Politbyra a

¹¹⁵ Ibid.

¹¹⁶ Lindey, s. 142.

¹¹⁷ Christine Lindey uvádí p íklad Nad ždy Udalcovové, která zni ila všechna svá abstraktní díla ze strachu p ed postihem. Lindey, s. 142.

Stalin v poválečný pověsť pro kulturu, proto je také celá kampa známá jako tzv. *ždanovština* a celá rada autorů považuje Ždanova i za jejího iniciátora.¹¹⁸ D. Babiško, a nezpochybně uje úlohu Stalina, přičítá ve své práci s tezí, že za první z řady rezolucí o kultuře – o časopisech *Hv zda a Leningrad*, stálo soupení Ždanova s Malenkovem o moc.¹¹⁹ V tšina autor se ale shoduje na tom, že v pozadí celé akce stál právě Stalin, a jak ukáže následující kapitola, k tomuto názoru se přiklání i tato práce.¹²⁰ Pro ilustraci této skutečnosti uveďme citát Stalinova sekretáře Aleksandra Poskrebyševa: „Soudruh Stalin byl inspirací všech rozhodnutí strany o ideologických otázkách literatury, divadla, filmu a hudby“.¹²¹

Jakási „inventura“ kultury se začala připravovat ihned po válce. Již v srpnu 1945 si nechal Malenkov vypracovat zprávu o činnosti spisovatelů za války. Z této zprávy vyplývá, že část sovětských autorů, mimo jiné Michail Zošenko, za války „zapomněli na své povinnosti a odpovědnost k sovětskému národu“. Již několik měsíců po ukončení bojů v Evropě, kdy Sovětský svaz byl stále ještě spojencem Západu, bylo nejvážnějším proviněním sovětských autorů „poklonování před Západem“ a „odklon od sovětské ideologie“.¹²² Pozornost se brzy obrátila i k filmovému přemyslu. Stalinova bezprostřední reakce na druhé pokračování *Ivana Hrozného* údajně zněla: „To není film, ale nějaká noční můra.“ Budoucímu ministrovi kinematografie Bolšakovovi řekl: „Za války jsme na vás nedosáhli, ale teď si vás všechny vezmeme do parády“.¹²³

Jednou z prvních výtek směřujících do kulturní sféry, která se měla stát jednou z klíčových, byl nedostatek „objektivní“ kritiky. Aby došlo k nápravě, padlo rozhodnutí založit ještě jeden časopis – *Kultura a život* (), který by spadl přímo pod Správu

¹¹⁸ viz. například LINDEY, Christine. *Art in the Cold War. From Vladivostok to Kalamazoo. 1945 – 1962*. London: Herbert Press, 1990. s. 9.; LIEHM, M. LIEHM, A. *The most important art. Eastern European Film After 1945*. Berkeley: University of California Press, 1977. s. 47.; CAUTE, *Dancer defects*, s. 7.

¹¹⁹ , , s. 106.

¹²⁰ O Stalinovi jako iniciátorovi ideologické kampaně mluví například Gromov. Autor Ždanovovy biografie Kees Boterbloem upozorňuje, že přestože jen málokomu se podařilo udržet se na výsluní po boku Stalina tak jako Ždanovovi i přes všechnu autoritu, kterou Ždanov v poválečném období měl, nebylo v žádném případě možné, aby Ždanov přišel s plánem „z vlastní hlavy“ (s. 254).

¹²¹ cit. podle , , : , 1991. s. 118.

¹²² , , s. 103.

¹²³ « , » , s. 74.

propagandy a agitace.¹²⁴ časopis vycházel každých 10 dní a publikovaly se v něm články, komentáře, ale hlavně křížená kritika.¹²⁵ Rozhodnutí vydalo v polovině dubna 1946 Politbyro a hlavním cílem periodika se měla stát „kritika nedostatků v různých oblastech ideologické práce“.¹²⁶ První číslo vyšlo v červnu s článkem „Za vyšší úroveň ideologické práce“ na titulní straně. Hlavním motto článku znělo: „Sovetská literatura a umění musí obsahovat ideje sovětského patriotizmu“.¹²⁷

První vlna oficiální kritiky strany směřovala proti tzv. „tlustým časopisům“.¹²⁸ V dubnu Ždanov vystoupil na schůzi *Agitpropu* a svým kolegům zdůraznil, že hlavním úkolem pro nadcházející období bude bezpochyby „upevnění stranického vedení v oblasti ideologie“.¹²⁹ Na začátku srpna 1946 se konalo výjimečné zasedání Organizačního byra, výjimečné proto, že se ho aktivně účastnil i Stalin. Důvodem k takovému setkání se stala zpráva z *Agitpropu* připravená jeho šéfy Aleksandrovem a Jegolinem o „neuspokojivé“ situaci v časopisech *Hv zda* a *Leningrad*.¹³⁰ Program jednání se měl týkat aktuálních otázek v kultuře: časopis *Hv zda* a *Leningrad*, filmu *Velký život* a divadelního repertoáru. Stalin na schůzi vyjádřil svoje stanovisko k časopisům a filmům (i když, údajně když Stalin poprvé kritizoval literární periodika, za nejhorší označil *Novyj mir* a teprve za ním *Hv zdu*, naopak nejvíce se mu zamlouvaly *Znamja* a *Ok jabr*).¹³¹ Když zasedání probíhalo, komise složená z členů Ogrbyra dostala za úkol vypracovat projekty rezolucí k daným otázkám kultury,¹³² které z valné v tšiny

¹²⁴ , . . . : . . . : , 1998. s. 383.

¹²⁵ viz. Caute, *Dancer Defects*, s. 7.

¹²⁶ , . . . : , . . . (.) 1945-1953. « » , 2 5. s. 44.

¹²⁷ , s. 44.

¹²⁸ „Tlusté časopisy“ () byly ruským fenoménem již od konce 18. století, jednalo se o periodika zaměřená na literaturu, vycházela v malých nákladech (ale o velkém počtu stran, odtud „tlusté“) a objevovaly se v nich krátká literární tvorba, ukázky s knih, recenze. V Sovětském svazu vycházela celá řada takových časopisů a nejznámější z nich byly *Novyj mir*, *Oktjabr*, *Znamja*, *Hv zda* a *Leningrad*. Mnoho z „tlustých“ časopisů přežilo do moderní doby a vychází dodnes, mnohdy i v elektronické podobě (viz. <http://magazines.russ.ru/>)

¹²⁹ , s. 46.

¹³⁰ Ve zprávě *Agitpropu* je Achmatovová zmiňována jen okrajově (je citován úryvek z jedné básně), Zošenkova povídka je v ní věnována větší pozornost než Achmatovové, zpráva ale zmiňuje i řadu dalších autorů a jejich díla publikovaných v daných časopisech, výběr Achmatovové a Zošenka jako dvou hlavních terčů rezoluce tak probíhal až na úrovni ÚV. , s. 559-565.

¹³¹ , str. 383.

¹³² , s. 565.

odrážely názory a výroky Stalina. První ze série rezolucí spatřila světlo světa 14. srpna 1946 a týkala se časopisu, druhá, v nově zřízeném divadelním repertoáru, následovala o dvanáct dní později, 26. srpna 1946. Třetí rezoluce o filmu vyšla 4. září 1946, o deset dní později vyšla v časopise *Kultura a život*, pár dní nato v *Literárních novinách* (). První dvě rezoluce se ještě objevily na stránkách časopisu *Bolševik* a ideologická kampaň mohla začít naplno. Dále se podíváme podrobněji na tyto i „ždanovské“ rezoluce jako základní pilíře první fáze sovětské poválečné kulturní politiky.

Rezoluce o časopisech „Hv zda“ a „Leningrad“

Na jednání o dvou zmíněných leningradských časopisech byli přítomni i jejich redaktoři Boris Licharv a Vissarion Sajanov. Zápis ze zasedání začíná výtkami Stalina na adresu redaktora časopisu *Hv zda* Sajanova kvůli otištění Zošenkovy povídky „Dobrodružství opice“. ¹³³ Podle Stalina se jedná o „prázdné dílo, které ani rozumu ani srdci nic nepřináší“. Od Zošenka se ale očekává vzápětí státní jinam: „U vás se před zahraničními autory chodí po špičkách. Myslíte si, že je dostojné, aby sovětský člověk chodil po špičkách před Západem? Tím podporujete patolízalství, to je velký hřích,“ zaútočil na Sajanova Stalin „Tím oklujete lidem pocit nadměrné úcty k cizincům, jako bychom byli lidé druhé kategorie, a oni – první, a to není správné. Jako byste vy byli žáci a oni učitelé – to je v jádru velmi špatné.“¹³⁴

O Zošenkovi, když se ho redaktoři snažili zastat a odvodnit jak publikaci jeho příspěvků, Stalin prohlásil následující: „Probíhá válka, všechny národy prolévají krev a on nedal jediný nádech. Píše n jaké hlouposti, přímou výsměch. Válka vrcholí a on neřká ani slovo pro, ani proti, ale píše různé nesmysly, které nic nepřináší ani rozumu, ani srdci...“¹³⁵

Pro úplnost a ilustraci Stalinova přístupu k celé kampani ještě úryvek ze zasedání týkající se Anny Achmatovové, (rozhovor mezi Stalinem a tajemníkem leningradského oddělení Svazu spisovatelů básníkem A. A. Prokofjevem):

¹³³ , s. 565; , 197-215. První stránka(y) zápisu z jednání chybí.

¹³⁴ Všechny citáty pochází ze zápisu zasedání: , s. 565; , 197-215.

¹³⁵ Ibid.

Prokofjev: „...co se týká básní. Nemyslím si, že publikace básní Anny Achmatovové byla až takovým proheškem. Je to básníka s nevelkým hlasem a píše o smutku, a ten není cizí ani sovětskému člověku“.

Stalin: „Anna Achmatovová, kromě toho, že má staré příjmení, co se u ní ještě dá najít?“

Prokofjev: „V jejím díle z poválečných let se dá najít řada dobrých básní. Například báseň „
“ o Leningradu.“¹³⁶

Stalin: „Jedna, dvě, tři básně a konec, víc jich není.“

Prokofjev: „Básně na aktuální témata je málo, ale ona je básníka staré školy, s pevnými názory, a už nemůže, Josefe Visarionovič, dát nic nového.“

Stalin: „Tak ať se publikuje někde jinde, pro zrovna v *Hvězda*?“

Prokofjev: „Musím říci, že nic, co jsme zamítli v *Hvězde*, nakonec otiskl *Prapor*.“¹³⁷

Stalin: „Však dojde i na *Prapor*. Na všechny dojde.“¹³⁸

Stalin v závěrečný výrok vskutku vystihl motiv celé kampaně, brzy měla opravdu na všechny dojetí, alespoň rétoricky. Výsledkem zasedání Orgbyra bylo rozhodnutí a nutnosti „zlepšení“ práce časopisu *Hvězda* a o zrušení časopisu *Leningrad*.¹³⁹ Z výsledků schůze měla komise složená z členů Organizačního byra vypracovat projekt rezoluce. K tomuto účelu si na druhý den vyžádali složku státní bezpečnosti o Zošenkovi.¹⁴⁰

Hlavními terčemi rezoluce se kromě jmenovaných periodik stali dva známí sovětsí autoři: spisovatel Michail Zošenko a básníka Anna Achmatovová. Na černé listině se ani jeden z nich neobjevil poprvé, oba autoři za svou tvorbu již v předválečné době nejednou upadli v nemilost. Jak ale píše D. Babičenko, po Druhé světové válce se naopak zdálo, že na oba zmíněné čeká spíše příznivější období. Báseň Achmatovové „*Odvaha*“ () byla v roce 1942 otištěna

¹³⁶ Pravděpodobně se jedná o báseň „*Pravda*“ z roku 1941.

¹³⁷ časopis „*Prapor*“, „vychází od roku 1931 dodnes.“

¹³⁸ , s. 565; , 197-215.

¹³⁹ Ibid., s. 566-581.

¹⁴⁰ Ibid., s. 585-587.

v *Pravd*, o rok později básníce dokonce vyšel celý sborník (,).¹⁴¹ Další výbor z tvorby se dostal do edičního plánu státního nakladatelství na rok 1945, a tento plán dokonce schválilo Orgbyro. Ještě v březnu 1946 podepsala Achmatovová smlouvu s nakladatelstvím *Pravda* o publikaci Výboru z básní.¹⁴² I v případě Zošenko se zdálo, že má nejhorší za sebou, i nadále zastával funkci ve vedení Svazu spisovatelů. Jeho příspěvky vycházely v jedních periodických jako *Hv zda* a *Leningrad* i v *Komsomolské pravd*. Po válce bylo vydáno pět nových Zošenkových prací, v dubnu 1946 dostal dokonce medaili za práci v průběhu války.¹⁴³

Ve svém díle podle rezoluce zobrazuje Zošenko „sovetské poměry a sovětský lid v nestvorně karikované podobě, klevetnický předstává sovětské lidi jako primitivní, hloupé, s mšáckým vkusem a mravy. Toto Zošenkovo zlostné a chuligánské vyobrazení naší skutečnosti je doprovázeno proti-sovětskými výpady“.¹⁴⁴ Achmatovová je podle rezoluce „typickou představitelkou [sovetskému] národu zcela cizí prázdné poezie. Její básně jsou prosáklé duchem pesimismu a dekadence, vyjadřují vkus staré salonní poezie, která se drží pozic buržoazní- aristokratického estétství a dekadence: umění pro umění“. Dále Achmatovová „odmítá držet krok se svým národem, má špatný vliv na výchovu mládeže“ a navíc takového „nelze v sovětské literatuře trpět“.¹⁴⁵ V neposlední řadě rezoluce viní redaktory obou časopisů, Sajanova a Lichareva, z toho, že „zapomněli, že naše časopisy, pokud jsou naučné nebo literární, nemohou být apolitické.“ Rovněž si neuvědomili, že úkolem sovětské literatury je „pomáhat státu správně vychovávat mládež“.¹⁴⁶

Přestože se jednalo o „případ Zošenko-Achmatovová“, přístup k oběma „viníkům“ po vydání rezoluce nebyl stejný. Jak píše E. Gromov, Zošenko viděl Kreml více méně jako ztracený případ, kterého „nemá cenu nutit, aby se napravil“.¹⁴⁷ Přesto mohl Zošenko i nadále publikovat alespoň v časopise *Novyj mir*. V případě Achmatovové zvolil stát jinou taktiku,

¹⁴¹ , , s. 104.

¹⁴² Ibid.

¹⁴³ Ibid.

¹⁴⁴ Rezoluce otištěná mimo jiné v , s. 587-591; úryvky z rezoluce viz též , s. 390-391.

¹⁴⁵ Ibid.

¹⁴⁶ Ibid.

¹⁴⁷ , s. 392.

v roce 1949 byl znova zatčen její syn Lev Gumilev a odsouzen k 10 letům v zenu.¹⁴⁸ V naději, že dosáhne synova propuštění, napsala Achmatovová několik básní oslavujících Stalina. Gumileva nepropustili, ale Achmatovové v roce 1951 obnovili členství v Svazu spisovatelů.¹⁴⁹ V celku se dá říct, alespoň ve srovnání s předválečným obdobím, že oba „provinilci“ dostali jen mírný „trest“.¹⁵⁰

Rezoluce o repertoáru inoherních divadel a opatřeních k jeho zlepšení

Jádrem rezoluce „O repertoáru inoherních divadel a opatřeních k jeho zlepšení“ se stala prostá skutečnost, že ÚV shledal divadelní repertoár „neuspokojivým“. Na rozdíl od rezoluce předchozí není vydán nikdo jako exemplární případ, a výtky tak patří všem divadlům. V repertoáru je „málo her na aktuální témata, ze sovětského života“, navíc ty, které se v nují souasnosti, jsou „slabé a bezideové“. Takové hry zobrazují sovětské lidi v „ošklivé karikaturní formě, jako primitivní, nekulturní, s mšáckým vkusem a mravy“.¹⁵¹ Pokud tento citát zní povdomně, není to náhodou, ke kritice her užívá rezoluce téměř do písmene stejná slova jako v případě povídky Michaila Zošenka.

Dále „mnohá divadla nejsou v praxi línými kultury, pokrokové sovětské ideologie a morálky, a to je v rozporu se zájmy pracujících a nemá místo v sovětském divadle“. Znova tedy, jako v případě periodik, je zde kladen důraz na ideologičnost a „výchovu“ sovětského diváka. Paradoxně rezoluce shledala „velkým nedostatkem“ i zálibu „v hrách s historickými tématy, kde je idealizován život cara, chána a velmožů“. Přitom naopak v oblasti filmu byly tato témata velice žádaná, zejména kvůli osobní iniciativě Stalina.

Tetím bodem rezoluce, pro tuto práci nejzajímavějším, je vyjádřená nespokojenost ÚV s prací Výboru pro otázky umění a divadel, a to z důvodu jeho nemístné záliby v inscenacích zahraničních her. Rezoluce kritizuje vydání sborníku jednoaktových souasných anglických a amerických autorů. Tato dílka jsou ukázkou „nekvalitní a vulgární zahraniční dramaturgie, která

¹⁴⁸ Lev Gumilev byl sovětský etnolog, vzhledem ke svému postupu se často potýkal s nepřízní státních orgánů. Jeho otec Nikolaj Gumilev byl za účast na spiknutí proti sovětské vlasti popraven na samém začátku 20. let. Lev Gumilev byl již před válkou několikrát zatčen a odsouzen do vězení. V roce 1949 byl odsouzen k 10 letům, které si odpykával v pracovních táborech na Sibiři. V roce 1956 byl rehabilitován.

¹⁴⁹ , s. 393.

¹⁵⁰ , s. 141.

¹⁵¹ Rezoluce otištěna v , s. 73 – 77; , s. 591 – 596; úryvky a komentář viz. též , s. 394. všechny následující citáty v této kapitole pochází z textu rezoluce, pokud není uvedeno jinak.

otevřeně propaguje buržoazní názory a morálku“ a inscenace takových her „v podstatě znamenají otevřenou propagandu reakční buržoazní ideologie a morálky, pokusem otrávit podvědomí sovětských lidí svetonázorem, který je nepřátelský vůči sovětské společnosti, oživit přežitky kapitalismu v podvědomí i každodenním životě ...“

V neposlední řadě rezoluce přichází s tématem, které se za pár let stane v kultuře tím nejaktuálnějším. Upozorňuje, že velkou „zásluhu“ na nedostacích v sovětském divadle mají divadelní kritici, kteří pracují špatně. Za ty roky se toto obvinění kritiků spojilo s nařčením z „poklonkování před Západem“, které se do té doby týkalo jen dramaturgů a spisovatelů, a výsledkem bude kampaň proti kosmopolitismu. V roce 1946, ale „propaganda buržoazní morálky“ a „nedostatečná kritika“ stojí zvlášť. Na tomto místě je důležité zmínit, že „nespokojenost s prací divadelních kritiků“ trvala již od roku 1946 a jejich obvinění o ty roky později tak nepišlo jako blesk z čistého nebe. Zároveň ale byl tento návrat k divadelním kritikům v roce 1949 promyšleným a taktickým krokem, jehož příčiny neměly se skutečnou inností těchto lidí nic společného, o tom ale více v následující kapitole.

Ve výsledku ÚV v rezoluci nařídil, aby „vzhledem k tomu, jak důležitou roli hraje divadlo v komunistické výchově národa, Výbor pro otázky umění a vedení Svazu spisovatelů dohlédly na „vytvoření souasného sovětského repertoáru“. Sovětský dramaturg by podle rezoluce měl ve svém díle „zobrazovat sovětskou společnost v jejím pohybu vpřed ... podílet se na výchově sovětské mládeže“. Výsledek a význam této rezoluce na rozdíl od předchozí byl snad ještě více rétorický, „potrestán“ nebyl nikdo, Ústřední výbor v podstatě jen znovu zopakoval, jaká je úloha sovětského umění a jeho hlavní atributy. Zároveň došlo k vymezení proti Západu.

Rezoluce o filmu „Velký život“

Na již zmíněném zasedání Orgbyra 9. srpna 1946 se rovněž projednával film *Velký život*. Stalin ve svém proslovu na tomto zasedání spojil tento film s druhým dílem filmu Sergeje Ejzenštajna *Ivan Hrozný* a filmem Vsevoloda Pudovkina *Admirál Nachymov*. Mimo jiné upozoroval Stalin na skutečnost, že autoisté „nestudují dostatečně své téma a už píšou scénář“, v této souvislosti připomněl, že „Goethe na svém *Faustovi* pracoval třicet let“. Mnohem zajímavější ale je, že Stalin uvádí jako kladný příklad i „toho amerického“ Charlieho Chaplina, který „dva-tři roky mlčí, poctivě pracuje, svdomitě studuje techniku, detaily, protože bez

detail nic prostudovat nejde, a dobrý film bez detail také není možný.“¹⁵² Že Stalin měl Chaplina i jeho filmy rád, je známá věc, ale i když mu byl dovolit jen na uzavřeném zasedání Orgbyra, ve výsledné rezoluci se Chaplin objevit nemohl. Ukazuje se tak významný paradox poválečné sovětské kulturní politiky, tedy odsouzení v tšiny díla „americké“ provenience pro jejich ideologické vady, bez ohledu na kvalitu, ba dokonce bez ohledu na vlastní osobní vkus. Co se týče sovětské kulturní produkce, zde v tomto ohledu platil pravý opak - Stalin v osobní vkus uvažoval, co má být považováno za ideologickou vadu a co za ctnost.

Za příklad toho, co nastane, když se režisér nevěnuje dostatečně svému tématu a nestuduje důjiny správně, považoval Stalin již zmíněného Pudovkina a jeho film o ruském admirálovi z Krymské války Nachymovi. První rozhodnutí o tomto filmu vydal sekretariát ÚV již v květnu roku 1946 a tento dokument měl sloužit jako ilustrace, jak detailně sovětské vedení probíralo a posuzovalo díla, která uznala za důležitá. Schůzka sekretariátu na řídila Ministerstvu kinematografie (Bolšakovovi) film předložit a uvedla celý seznam potřebných vylepšení: „a) vložit scénu z bitvy u Sinope s Nachymovem, tureckým admirálem Osmanem Pašou, jeho štábu a s nimi bojujícími anglickými důstojníky a použít slova Nachymova k tureckému admirálovi o tom, že Turecku by se patřilo být vždy v míru a přátelství s Ruskem, ale že si samo musí za svoji porážku, když se pustilo do riskantní války proti Rusku. Dále ukázat humánní zacházení Nachymova s zajatci a obyvateli města Sinop; b) ukázat Sinop před bojem a pak zbytky turecké eskadry a hořící Sinop po bitvě; c) natočit jasnější a majestátnější scénu návratu vítězné Nachymovy eskadry do Sevastopolu; d) předložit scénu rozhovoru Nachymova s Menšikovem tak, aby odpovídala historické pravdě, tj. aby Nachymov v návrh na okamžité obsazení Bosporu a Dardanel byl motivován nutností zabránit v postupu do německého a anglickému a francouzskému loďstvu, které tehdy po technické stránce překonávaly ruské lodě; e) doplnit scénu porady admirála a vyšších důstojníků před začátkem obležení Sevastopolu, kde Kornilov a Nachymov uvedou přesvědčivé argumenty o nezbytnosti splnění rozkazu Menšikova potopit ruskou flotilu, kvůli jasné převaze lodí anglicko-francouzské eskadry s lodním nad ruským loďstvem; f) barvit ji ukázat obranu Sevastopolu a roli Nachymova v její organizaci; g) vložit epizodu, kdy sevastopolský hrdina námořník Korka zajal anglického důstojníka, kterého již dříve zajal a propustil Nachymov v bitvě u Sinope.“¹⁵³ Všechny tyto úpravy se měly provést do čtyř měsíců. Ve svém projevu v Organizačním byru

¹⁵² Projev Stalina viz 581 - 584.

, s. 56,

, s.

¹⁵³

, s. 554 - 555.

Stalin jen suše okomentoval Pudovkinovu snahu film p eto it, už bylo jasné, že za tak krátkou dobu to nestihne.

Na zmi ovaném zasedání Orgbyra se Stalin rovn ž vyjad oval k druhému pokrač ování Ejzenštejnova filmu *Ivan Hrozný*: „Nevím, jestli to n kdo vid l, já jsem to vid l a je to hnus! Ten lov k úpln zapomn l d jiny. A opri níky zobrazil jako poslední prašivce, degeneráty, n co na zp sob amerického Ku-klux-klanu. Ejzenštejn nepochopil, že vojsko opri niny byla progresivní vojsko, o které se Ivan Hrozný opíral, aby sjednotil Rusko do jednoho státu proti feudálním knížat m, kte í ho cht li oslabit a rozdrobit. Ejzenštejn má starý vztah k opri nin . Vztah starých historik k opri nin byl velice záporný, protože si spojovali represe Ivana Hrozného s represemi Mikuláše II. A p itom v bec nebrali v úvahu historické období, v kterém se to odehrávalo. V dnešní dob je jiný pohled na opri ninu. Rusko rozdrobené na jednotlivá knížectví, na n kolik stát , se muselo sjednotit, pokud se necht lo znovu dostat pod tatarské jho. To Ejzenšt jn nem že nev d t, protože existuje odpovídající literatura, a on je zobrazil jako degeneráty. Ivan Hrozný byl lov k s v lí, s charakterem a u Ejzenšt jna je to n jaký zbab lý Hamlet. To už je formalismus. Co je nám po formalismu – dejte nám historickou pravdu... Vždy chceme vychovat mládež v pravd a ne v pok ivené pravd .“¹⁵⁴ P itom Stalin Ejzenštejn v scéná k filmu etl již v roce 1943 a Bolšakovovi napsal: „Scéná nevypadá špatn . S. Ejzenštejn úlohu zvládl. Ivan Hrozný, jako progresivní síla své doby, i opri nina, jako jeho ú elný instrument, se povedli. S realizací scéná e by se m lo za ít co nejd íve.“¹⁵⁵

Rozhodnutí o zákazu druhého pokrač ování *Ivana Hrozného* ale padlo již 5. b ezna 1946 na zasedání sekretariátu ÚV.¹⁵⁶ Zprávu o Stalinov rozhodnutí nejd íve obdrželi šéf *Agitpropu* Aleksandrov a ministr kinematografie Bolšakov, od nich se nemilou novinu dozv d l režisér G. V. Aleksandrov. Ten napsal dopis Stalinovi, ve kterém ho žádal o odklad vynesení definitivního ortelu nad Ejzenštejnovým filmem vzhledem k režisérovu velice špatnému zdravotnímu stavu.¹⁵⁷ Ejzenštejn sám natá ení filmu, ale hlavn jeho p íjetí Stalinem velice prožíval. V polovin kv tna psal Stalinovi dopis, ve kterém vyjád il své obavy a prosil Stalina, aby si na zhlédnutí filmu ud lal as.¹⁵⁸

¹⁵⁴ , s. 56; , s. 583.

¹⁵⁵ , s. 685.; , s. 70.

¹⁵⁶ , s. 723.

¹⁵⁷ , s. 546-548.

¹⁵⁸ , s. 73.; , s. 555 - 556.

O filmu *Velký život* Stalin na závěr pronesl jen: „To, co je tam zobrazeno, to samozřejmě není „velký život“... Až to bolí, se na to dívat, copak naši režiséři, kteří žijí mezi hrdiny, je neumí poctivě zobrazit? Máme přeci dobré důlníky, sakra!“ Navíc film nezobrazuje žádnou poválečnou obnovu ani modernizaci a režisér si zřejmě spletl situaci po obanské válce s tím, co se děje v letech 1945-46“. K doporučení film „opravit“ se Stalin stavěl skepticky: „Nevím, jak to udělat. Jestli je to technicky možné, tak ať to opraví, ale co tam pak zůstane? [...] To, že lidé žijí v hrůzných podmínkách, skoro pod širým nebem, že inženýr vedoucí šachtu, nemá kde spát, to se všechno musí z filmu vyhodit. Možná se to někde i děje, ale není to typické. ... Jestli chcete, aby se film jmenoval *Velký život*, tak ho musíte předit. ... Pokud to půjde opravit, tak to prosím opravte, ale bude to těžké, všechno se musí převrátit. Ve výsledku z toho bude úplně nový film.“¹⁵⁹ *Velký život* byl rozhodnutím Orghbyra po schůzi zakázán.¹⁶⁰

Výsledná podoba rezoluce vyšla 4. září 1946 a do značné míry odpovídala Stalinovu projevu. Filmu *Velký život* v souladu s názorem Stalina rezoluce vytýká, že nevhodně zobrazuje poválečnou obnovu v Donbasu. Dále zobrazuje důlníky jako negramotné lidi, režiséři filmu totiž „nepochopili, že v Sovětském svazu se prosazují jen lidé kulturní, kteří dobře znají své řemeslo“.¹⁶¹ Jinými slovy, stejně jako v ostatních rezolucích se opakuje nařčení, že dílo „falešně a nesprávně zobrazuje sovětské lidi ... [ti] se jeví jako zaostalí a nekulturní, s nízkou morálkou. Čelní představitelé sovětské kinematografie nařklí rezoluce z toho, že nevěnují dostatek pozornosti „ideologicko-uměleckému obsahu svých děl“, přistupují ke své práci a povinnostem lehkomyšlně a nezodpovědně, svá témata dostatečně nestudují. „Zaměstnanci filmového průmyslu musí pochopit, že ti z nich, kteří i nadále budou ke své práci přistupovat lehkomyšlně a nezodpovědně, snadnou mohou být hozeni přes palubu a ocitnout se mimo pokrokové sovětské umění.“¹⁶²

Vydáním rezoluce ale příběh filmu neskončil. Zákaz pomítání byl ve znění rezoluce definitivní jen pro *Velký život*, Pudovkin pokračoval v přípravě *Admirála Nachymova* a Ejzenštajn si v únoru 1947 zavolal Stalin do Kremlu. Následuje krátký útržek ze zápisu setkání:

Stalin: Studoval jste dějiny?

¹⁵⁹ , s. 56.;

, s. 583-4.

¹⁶⁰ , s. 581.

¹⁶¹ Ibid., s. 598 – 602.

¹⁶² cit. podle , s. 75.

Ejzenštejn: Plus minus...

Stalin: Plus minus? Já také tak trochu znám d jiny. Máte nesprávn zobrazenou opri ninu. Opri nina – to je královské vojsko. Na rozdíl od feudálního vojska, které to mohlo kdykoliv zabít a táhnout dom , se vytvořila progresivní armáda. A vy ukazujete opri níky jako ku-klux-klan.

Ejzenštejn na to odpov ědel, že ti nosí bílé káp , kdežto jeho opri níci nosí ěrné.¹⁶³

V podobném duchu se nesl i zbytek rozhovoru, Stalin vyjádřil svůj názor, že Ejzenštejn v Ivan p sobí spíše jako n jaký Hamlet, Ždanov k tomu dodal, že se musí ubrat záb ry na Ivanovu bradku a Ejzenštejnova stínohra, která jen mate diváka. Na záv r sch zky Stalin se souhlasem Ždanova a Malenkova „dovolil“ Ejzenštejnovi film p ed lat. Toho auto i využili a ptali se Stalina na detaily, jak by si film p edstavoval, nap řklad jak by m l Ivan Hrozný vypadat, je-li na n m pot eba n co m nit.

Stalin: Je správný, není pot eba na jeho obraze nic m nit.

erkasov: Scénu vraždy Starického m žeme zachovat?

Stalin: M žete zachovat. Vraždy se d ly.

erkasov: Ješt máme ve scéná i scénu, kde Maljuta Skuratov škrtní metropolitu Filipa.

Stalin s Molotovem se shodnou, že i represe je pot eba ukazovat, ale vždy je nutné je zobrazit tak, aby bylo jasné „pro se d laly, ve jménu ěho“.¹⁶⁴

I v p ípad této rezoluce je z ejmé, že výsledkem a podstatou nebylo nic jiného, než rétorika. Praktickým d sledkem bylo zakázání filmu *Velký život* (a to bez možnosti snímek p ed lat), další dva zmi ovaní „vinící“ své filmy p epracovali, Pudovkin za *Admirála Nachymova* nakonec v roce 1947 po premié e p ed lané verze obdržel Stalinovu cenu. Ejzenšt jna v roce 1948 navrhl ministr kinematografie Bolšakov na ud lení ádu Lenina, vzhledem k režisérov smrti ale ÚV tento návrh zamítl.¹⁶⁵

Rezoluce o ope e “Velké p átelství“ V. Muradeliho

¹⁶³ , s. 612 – 619; , s. 84 – 92.

¹⁶⁴ Ibid.

¹⁶⁵ , s. 800.

Další rezoluce ÚV z „kulturní“ série vyšla teprve o více než rok později 10. února 1948, tentokrát o „Operu o Velkém píjatelství V. Muradeli“ («*Oper o Velkij Pijatelstvii V. Muradeli*», 1948, s. 395). Operu napsali na zakázku skladatel Vano Muradeli a libretista Mdivani. Výbor pro otázky kultury rozhodl, že by bylo záhodno k 30. výročí Velké říjnové revoluce složit „jubilejní“ operu, která by oslavovala „píjatelství národů na píjkladu Kavkazu“.¹⁶⁶

Podle rezoluce se jednalo o dílo špatné a „neumlecké jak z hlediska hudby, tak i z hlediska děje“. Hlavním problémem opery ale byla mylná interpretace děje: „děj opery se snaží vystihnout boj za vládu sovětské vlády a píjatelství národů na severním Kavkaze v letech 1918-1920. Opera vytváří chybnou představu, že takové kavkazské národy, jako Gruzínci nebo Osetínci, byly v daném období v nepřítelském vztahu ruským národem, což není pravda, protože v daném období bránili navázání píjatelství mezi národy Severního Kavkazu Inguši a Abcházci“¹⁶⁷ Kromě historické „nepravdivosti“ shledal Ústřední výbor operu nevyhovující i z hlediska hudby, která je „mdlá, chudá, nenajde se v ní jediná zapamatovatelná árie“.¹⁶⁸

První odezva, kterou k operě máme, přišla Ždanovovi někdy na přelomu let 1947/48 z *Agitpropu* od G. Aleksandrova, který hodnotil operu na základě libreta. Aleksandrov se rovněž domníval, že opera zkrsluje boj Bolševiků o moc na Kavkaze.¹⁶⁹ Hlavní výhradou Aleksandrova v operě bylo, že jako hlavní revoluční síla nebyli zobrazeni Rusové ale horalé. Stalin údajně rozzloben odešel hned po prvním dějství.¹⁷⁰

Rezoluce o Muradeliho operě se přímo odvolává na tři rezoluce předcházející, a to v momentech kdy se od prání ování „viníka“ Muradeliho posouvá k obecnějším záležitostem. Muradeli se stal sice „antihrdinou“ rezoluce, ale zároveň byl jen dalším z řady „formalistů“. Ty rezoluce vyřlují: Šostakovič, Prokofjev, Chačaturjan, Šebalin, Popov, Mjaskovskij. Jsou to především představitelé sovětské hudby, kteří se nepoučili z rezolucí již vydaných a drží se „formalistického, protinárodního směru“. Obvinění z formalizmu nezaznalo v sovětské hudbě poprvé, ozývalo se často i během třicátých let, nejvýznamněji ve spojení s operou jednoho z výše zmínovaných: *Lady MacBeth mcenského újezdu*. V roce 1936 na tuto Šostakovičovu

¹⁶⁶ Rezoluce otištěna v *Pravda*, 1948, s. 590-592, úryvky též v *Pravda*, 1948, s. 395. *Pravda*, 1948, s. 630 – 634; *O Partijnij peati*, s. 395.

¹⁶⁷ *Ibid.*

¹⁶⁸ *Ibid.*

¹⁶⁹ *Pravda*, 1948, s. 627 – 628.

¹⁷⁰ *Pravda*, 1948, s. 395.

operu vyšla pod názvem „Chaos místo hudby“ zdrcující recenze v Pravd («

»), po níž byla opera stažena z repertoáru, a i na tuto kritiku se rezoluce z roku 1948 odvolává.¹⁷¹ Formalisté se provinili nejvíce tím, že se nedrželi tradice a p isvojili si „tendence moderní hudby sov tskému národu a jeho hudebnímu vkusu cizí“. P estože rezoluce do detailu popisuje nežádoucí atributy takové hudby jako atonálnost, disharmonie a disonance, hlavní výtkou je nejspíše až ta, která následuje: „taková hudba je prosáklá duchem sou asné modernistické buržoazní hudby Ameriky a Evropy, která odráží marasmus buržoazní kultury, odmítání hudebního um ní, jeho slepou uli ku.“ Ve své „honb za novátorstvím“ se tito skladatelé „odklonili od vkusu sov tského lidu“.

Pohlédneme-li za nabub enou rétoriku rezoluce, op t se jedná více o e nické cvi ení a zopakování zásad sov tské kultury, spíše než o praktickou kulturní politiku. V praxi se rozhodnutí ÚV op t p íliš neodrazila, co se odsouzených „formalist “ tý e. Odsouzení tvorby takových sv tov známých osobností jako Šostakovi a Prokofjev se totiž ukázalo spíše jako špatná reklama Jak píše Evgenij Gromov, Stalinovi záleželo na vlastní prestiži, a tak vzal Šostakovi e „na milost“ a zapojil ho do komise, která m la za úkol p ipravit oslavu v dcova jubilea. „Formalisté“ rovn ž posbírali adu Stalinových cen, Šostakovi se stal laureátem v letech 1950 a 1952, v roce 1951 cenu dostali Prokofjev a Cha aturjan, Mjaskovskij obdržel toto vyznamenání posmrtn v letech 1950 a 1951.¹⁷²

Boj proti kosmopolit m

Druhým d jstvím povále né ideologické kampan bylo rozpoutání tzv. „boje proti kosmopolit m“. Toto tažení probíhalo „pod vlajkou sov tského patriotizmu“ ještě výrazn ji než d jství p edcházející. Rovn ž m la tato ást kampan mnohem v tší rozmach, za ala ve sfé e kulturní, ale odtud se rychlostí sv tla rozší ila do všech oblastí života, mimo jiné se významn promítla op t do v d – p írodních i humanitních.¹⁷³

¹⁷¹ Zajímavá na tomto p ípadu je skute nost, že samotnou operu napsal Šostakovi jíž v roce 1932 a v dob vydání lánku v Pravd se opera hrála již tém dva roky (premiéru m la v Leningrad v lednu 1934), kritika opery i sám lánek, nebo alespo jeho hlavní myšlenky jsou p í ítány Stalinovi. Více o kauze „Lady McBeth mcenského újezdu“ viz.

1936-1938. : , . . , 1997.

¹⁷² , s. 400.

¹⁷³ Ibid., s. 426.

Vše za alo lánkem v *Pravd* z 28. ledna 1949 – „O jedné antipatriotické skupin divadelních kritik“ („« »).¹⁷⁴ Tentokrát obviním ne elili samotní um lci a tv rci, ale kritici. Pokud shrneme n kolikastránkový lánek v nabobtnalém sov tském stylu, nejtššího omylu se kritici dopoušt li, když kritizovali „pokrokové sov tské hry“ a aplikovali na n svá „buržoazn estétská“ kriteria. Shrnuto a podtrženo, hlavní vina kritik spo ívala v nedostatku vlastenectví, špatném hodnocení domácí sov tské tvorby, a samoz ejm formalizmu. lánek v *Pravd* se odvolává na rezoluci o divadelním repertoáru, z jejichž ustanovení se kritici „nepou íli“. Práv naopak, pokračovali ve své „antipatriotické“ innosti, navíc se kritici organizovali jako „skupina“. Seznam len této skupiny bychom v samotném lánku v *Pravd* marn hledali, najdeme ho ale ve zpráv *Agitpropu* „O stavu divadelní kritiky“ z 23. ledna 1949. Ta byla ur ena soudruhu Malenkovovi. Jako „škodlivé“ kritiky zpráva jmenuje následující: Josif Juzovskij, Aron Gurevi , Leonid Maljugin, Johan Altman, Aleksandr Boršagovskij a Grigorij Bojadžijev.

Že kampa nevznikla z iniciativy *Pravdy*, je samo o sob z ejmé, krom logického p edpokladu o p ímém vlivu ÚV na podobu lánku existuje i ada sv dectví. Podle autor sborníku „Stalin a kosmopolitismus“ jedno z nich pochází od tehdejšího generálního tajemníka Svazu spisovatel Aleksandra Fad jeva, který se ú astnil zasedání *Ogrbyra* 24. ledna 1949, kde bylo rozhodnuto o publikaci daného lánku v novinách.¹⁷⁵ S odkazem na Fad jeva p ísuzují Stalinovi pokud ne p ímo autorství lánku, pak alespo iniciaci jeho publikace, ješt nap íklad Ilja Erenburg a Konstantin Simonov.¹⁷⁶

Celá kampa proti kosmopolit m v sob skrývala výrazný prvek antisemitismu. N kte í auto í to vysv tlují tím, že v polovin roku 1948 vznikl stát Izrael, na emž m l Sov tský svaz od po átku neskrývaný zájem a aktivn se prosazení nezávislého židovského státu ú astnil. Avšak poté, co se nový blízkovýchodní stát p ídal na stranu USA, bylo pot eba ruské Židy, e eno slovy E. Gromova, „držet na uzd“.¹⁷⁷ Divadelní kritici se stali nevhodn jším ter em, protože mezi nimi již od carských dob p evládali Židé.¹⁷⁸

¹⁷⁴ . 17 . 132 . 229. lánek otišt n v , s. 232 – 241.

¹⁷⁵ , s. 241.

¹⁷⁶ Ibid.

¹⁷⁷ , s. 433.

¹⁷⁸ Ibid.

V prvním článku v novinách *Pravda*, se ještě neobjevilo otevřeně ztotožnění „antipatriotických“ kritik se Západem, naopak stačí o kritikách mluvit spíše jako o „nakažených p ežitky buržoazní ideologie“ odvolávajícími se na p edrevolu ní dramatiky jako nap . Turgen v.¹⁷⁹ 10 února 1948 následoval článek v novinách *Izvestija* „Kosmopolité bez ko en . O jedné antipatriotické skupin divadelních kritik “, kde už je spojení mezi kritikou a Západem vyjádřeno jasn .¹⁸⁰ Kritici „poklonkují“ p ed cizinci, p ed „dekadentní ideologií buržoazního Západu“ a snaží se prost ednictvím své kritiky dostat „sov tské um ní na scestí“.¹⁸¹ Za cíle skupiny ozna uje článek mimo jiné „pokus vnutit sov tském ve ejnému mín ní názory, které jsou socialistické ideologii cizí“ a dále pokračuje v podobném duchu.¹⁸² Ideologická kampa proti kosmopolitismu tak brzo ustavila dichotomii: sov tský/patriotický vs. kosmopolitní = prozápadní/antipatriotický. Následující „boj proti kosmopolit m“ tak probíhal dvojím zp sobem: na jedné stran prosazováním vlastenectví, na druhé stran byli „odhalováni nep átelé“, v tšinou se oba tyto zp soby dopl ovaly. Ono sov tské vlastenectví se do zna né míry ve Stalinov pojetí rovnalo vlastenectví ruskému.¹⁸³ Jak píše E. Gromov, Stalin v kulturní politice prosazoval p edevším takové prvky, které odpovídaly zájm m jeho velmocenské politiky, p es sv j gruzínský p vod up ednost oval prvky slovanské, p edevším ruské.¹⁸⁴

Kampa proti kosmopolit m se od divadelních kritik záhy začala rozši ovat do dalších odvětví kultury, až se nakonec stala fenoménem, který ovládl celou společnost. Ve stejný den jako článek v novinách *Izvestija*, publikoval sv j p íspěvek „Za sov tský patriotizmus v um ní“ v novinách *Pravda* prezident sov tské Akademie výtvarných um ní Aleksandr Gerasimov. V tomto p íspěvku upozornil na „kosmopolity“ mezi kritikou výtvarného um ní, kte í fandí západnímu modernismu.¹⁸⁵ V Gerasimov chápání jsou kosmopolité p edstaviteli formalismu. Ne že by se tím m nila podstata věci, jen je zajímavé jak Gerasimov do série ideologických trop sov tské rétoriky sice dopl uje nové, ale zároveň jsou neustále recyklovány i ty staré. Ani

¹⁷⁹ , s. 236.

¹⁸⁰ článek otištěn v , s. 268 – 274.

¹⁸¹ , s. 270.

¹⁸² , s. 273.

¹⁸³ Podrobněji o tomto fenoménu viz. BRANDENBERGER, David. *National Bolshevism: Stalinist mass culture and the formation of modern Russian national identity, 1931-1956*. Cambridge: Harvard University Press, 2002.

Cambridge, MA ; London : Harvard University Press, 2002.

¹⁸⁴ viz. , s. 422.

¹⁸⁵ Celé znění článku viz , s. 274 – 279.

ne o týden později zaútočil „Proti kosmopolitismu a formalismu v poezii“ na stránkách *Pravdy* N. Gribov ze Svazu spisovatelů.¹⁸⁶ Jako další přišel na řadu film, ministr kinematografie Bolšakov v *Pravdě* pojednal o „buržoazním kosmopolitismu“ ve filmovém proumyslu.¹⁸⁷ Hlavním „kosmopolitou“ mezi filmovými kritiky byl vyhlášen Leonid Trauberg. Postupně tak vznikl obraz propojené organizované skupiny „zlovolných kritiků“, kteří se prostřednictvím svých uměleckých kritik snaží zpochybnit hodnotu sovětského umění v oblasti vědy a umění.

Zároveň s bojem proti kosmopolitismu a za sovětský patriotismus byl zvýšen i tlak na protiamerickou propagandu. Sovětský svaz spisovatelů dostal na začátku dubna 1949 velice podrobné instrukce o „posílení protiamerické propagandy“. Sovětský autoři dostali mimo jiné za úkol: napsat více knih a her s protiamerickou tematikou, sepsat sérii „dokumentárních knih“ a v nich odhalit „skutečnou podstatu amerického způsobu života“, vydat sborník „progresivních“ amerických autorů, znovu vydat již existující knihy na toto téma.¹⁸⁸ Posílení protiamerické propagandy se týkalo i inoherních a muzikálových divadel, Výbor pro otázky umění dostal podrobný seznam her, muzikálů a dalších představení, která se měla co nejdříve objevit na sovětských scénách.¹⁸⁹ Ministerstvo kinematografie naplánovalo natáčení dvou „protiamerických“ filmů, jeden jako „pamflet“ s použitím záběrů z amerických filmů, druhý na motivy knížky Anabelle Bucar „Pravda o amerických diplomatech“.¹⁹⁰

Co se týče praktických důsledků kampaně, *Agitprop* například navrhoval zákaz prodeje děl, v nichž „kosmopoliti“ jako Juzovský a Altman, Ždanov v nástupce Michail Suslov ale rozhodl, že taková opatření nejsou potřebná.¹⁹¹ V ideologické rovině kampaň probíhala až do Stalinovy smrti, kdy její antisemitská část vyvrcholila chystaným procesem proti židovským

¹⁸⁶ Celé znění článku viz *Pravda*, 1949, s. 401 – 405.

¹⁸⁷ *Pravda*, 1949, s. 304 – 309.

¹⁸⁸ *Pravda*, 1949, s. 17, 132, 224, 57 – 60.; *Pravda*, 1949, s. 347 – 348.

¹⁸⁹ *Pravda*, 1949, s. 17, 132, 234, 58 – 62.; *Pravda*, 1949, s. 401 – 405.

¹⁹⁰ scénář i natočení filmu podle knihy A. Bucar dostal za úkol režisér Aleksandr Dovženko, scénář pod názvem „Sbohem, Ameriko!“ nakonec vznikl, natočení filmu se ale zkomplikovalo útěkem Bucar z SSSR zpět do USA, Dovženko film nikdy nedodělal, ale nakonec nikdy nedodělal, zachovala se ho asi jedna třetina, která až do 90. let ležela v archivu. *Pravda*, 1949, s. 17, 132, 251, 54.; *Pravda*, 1949, s. 452.

¹⁹¹ viz zpráva z *Agitpropu* pro Suslova z května 1949; *Pravda*, 1949, s. 407.

léka m. Stalin ještě na sklonku svého života údajně chystal ještě kampaň proti „novorappovcům“ v literatuře, na ni už ale nedošlo.¹⁹²

Arbitr vkusu

Specifikou stalinského modelu kulturní politiky nejen oproti všem ostatním modelům, jaké známe z jiných zemí, ale i oproti předcházejícím a následujícím obdobím, je jednoznačné postavení samotného Stalina jako arbitra. Například co se film týče, Stalin v Kremlu osobně shlédl všechny sovětské filmy, které měly vyjít na plátna kin.¹⁹³ Přestože formálně mělo být ke každému filmu vyneseno kolektivní rozhodnutí skupiny členů politbyra v sestavě Ždanov, Malenkov, Andrejev a Vyšinskij, ti se snažili hodnotit film tak, aby se trefili do názoru Stalina a pokud ten náhodou nebyl přítomen, pak rozhodnutí bylo nasnadě, „ukázat film soudruhu Stalinovi“.¹⁹⁴ G. Marjamov ve své knize *Kremlevskij cenzor* nabízí zajímavý obrázek o tom, jak takové „schvalování“ filmů probíhalo: členové „rady“ se snažili již předem film podle chování generalissima rozpoznat, líbí se mu film, či nikoliv, aby mohli po zhlédnutí „správně“ odpovědět na otázku, co si o filmu myslí.¹⁹⁵

Evgenij Gromov zdůrazňuje, že Stalin si mohl „aspoň dovést jistý liberalismus“, tedy jednat za rámec své vlastní kulturní politiky, nikdy to ovšem nebylo zásadně v rozporu se základními principy této politiky a naopak vždy muselo být jasné, že se jedná o projev v duchu velikorysosti, prozíravosti a dalších mnoha kvalit.¹⁹⁶ L. V. Maksimenkov se na stejný problém dívá z poněkud odlišného úhlu, podle něj umělcům nejdežít jší pro stát nežli od Stalina jistou imunitu, tedy že měli šanci své prohešky nejen „napravit“.¹⁹⁷ K nejtypičtějším příkladům takového „zvláštního postupu“ patří například D. Šostakovič a S. Ejzenštein, kteří se objevili v této kapitole, z dalších osobností je pak možné jmenovat básníka Dmítrije Bdného nebo spisovatele Michaila Bulgakova. Právě na případu Bulgakova a jeho hry „*Dny Turbin*“, která patřila ke Stalinovým nejoblíbenějším hrám a byla uváděna, přestože měla k prosovětské hrdosti daleko, se dá takové udělování výjimek ilustrovat nejlépe. Stalin v dopise dramaturgovi

¹⁹² O „spiknutí lékařů“ více viz například NAUMOV, O., BRENT, J. *Stalin's Last Crime: The Plot against the Jewish Doctors*. New York: Harper Collins, 2003.

¹⁹³ , : , 1992. s. 11.

¹⁹⁴ , s. 11.

¹⁹⁵ Ibid.

¹⁹⁶ , s. 407.

¹⁹⁷ viz. , a SVOBODA, Karel, „Význam Ivana Hrozného pro Stalina“ In *Rozvoj české společnosti v Evropské unii*. Sv. 3. Praha: Matfyzpress, 2004. s. 343-360.

Bill-Belocerkovskému z roku 1929 odpovídá na otázku, proč se hraje tolik Bulgakovových her slovy: „Protože vlastních her, vhodných k uvedení, není dost“.¹⁹⁸ Pro úplnost je nutné dodat, že pár dní před tímto dopisem rozhodlo Politbyro o zákazu jiné Bulgakovovy hry „*Let*“.¹⁹⁹ Stalin postupoval ke kulturní politice pragmaticky, podle Gromova o kvalitách umleckého díla rozhodoval na základě toho, jestli se mu z politického hlediska v danou chvíli „hodí“ nebo nikoliv.²⁰⁰ Jak je patrné z předcházejících dokumentů, Stalin se v poválečném období stal tím hlavním mezi všemi „inženýry lidských duší“.

“Nejdležitější umění”

Jestli před druhou světovou válku prioritní postavení v kultuře zastávala literatura, tak po válce přechází vedoucí funkce na kinematografii. Tuto skutečnost ilustruje již ten prostý fakt, že bezúhyně 1946 bylo založeno zvláštní ministerstvo kinematografie. Filmu se rovněž dostalo jednoznačně největší pozornosti ze všech oblastí kultury, jichž se týkaly poválečné „kulturní“ rezoluce. Problematika kinematografie se dokonce projednávala na předpolitbyra, kam byli předvoláni představitelé filmového průmyslu.²⁰¹ To mluví ve prospěch teze, která říká, že Stalin považoval film za nejdležitější složku kultury. Podle Stalina byl film nezaměnitelným nástrojem propagandy a agitace, „ani rádio ani tisk tak neosloví jako film“.²⁰² Sarah Davies rovněž podtrhuje narůstající důležitost kinematografie pro sovětské vedení po druhé světové válce, zároveň připomíná, že ironicky právě toto období vešlo do dějin ruského filmu jako (v případě období „mála snímků“).²⁰³ Tak se totiž projevovalo poválečné utažení „ideologických šroubů“: postupným ztenčováním filmové produkce. Cenzori neúspěšně seškrtovali plány na výrobu filmů, tak jich z plánovaných 40 v roce 1948 nakonec vyšlo jen 18 (a to včetně zfilmovaných divadelních představení), v následujícím roce to bylo už jen 16, rok

¹⁹⁸ , s. 101; Svoboda, s. 345.

¹⁹⁹ , s. 100.

²⁰⁰ , s. 407.

²⁰¹ Z těchto zasedání se bohužel, jak uvádí G. Marjamov, na příkaz Stalina zápis nepozdával, a tak zprávy o nich máme jen z poznámek Stalinoва sekretáře. , s. 75.

²⁰² Cit. podle Davies In Major, Mitter, s. 56.

²⁰³ Major, Mitter, s. 50.

poté 15 a v roce 1951 se v SSSR natočilo za celý rok jen 9 filmů.²⁰⁴ Tento trend odpovídal přání Stalina „to je méně filmů, zato z nich musí být skvost.“²⁰⁵

Do začátku 30. let byl filmový průmysl organizován v duchu NEPu. Celou tuto dobu se stát snažil dostat celou škálu soukromých a regionálních společností pod centralizovanou kontrolu.²⁰⁶ Ještě před druhou světovou válkou v roce 1938 došlo k zásadní změně ve fungování sovětského filmového průmyslu, v jejímž důsledku se stalo záležitostí na tom, jak film přijmou diváci, a osud filmu padl plně do rukou státu – zaměstnanci filmového průmyslu se stali dostávat procenta z výnosu filmu, zavedly se pevné platy.²⁰⁷ Tato skutečnost spolu se zásahy ideologicky bdělých cenzorů uvedla sovětský film do skutečné krize. Každý aspekt a fáze příprav filmu scénářem počinaje, přes obsazení, návrhy dekorací a kostýmů, finální verzi filmu konečně podléhaly schválení *Kinokomitetu* (Výboru pro otázky kinematografie, zřízeného ostatně také v roce 1938). Ze sovětské kinematografie se stala právoplatná součást plánovaného hospodářství.

Podnět ke změně v přístupu k filmu údajně přišel od Stalina. Budoucí ministr kinematografie Bolšakov v březnu 1946 informoval své kolegy o proslovu soudruha Stalina, ve kterém zdůraznil, že „válka ještě neskončila“, filmy se mají od nynějška „více soustředit na ideologii“ a zobrazovat „nadřazenost socialismu“. Susan Davies v této souvislosti píše, že film měl přestat být jen „zábava“ a pustit se do opravdové ideologické „práce“.²⁰⁸ Ústy Ždanova se tato rétorika promítla i do filmových „plánů“, v budoucnu se natáčené filmy měly soustředit hlavně na „souasná témata“, na druhou stranu (což poněkud odporuje předcházejícímu tvrzení Davies) ze 46 snímků plánovaných na léta 1946-47 mělo být 10 komedií a 3 filmy pro děti, „zábava“ tak ze sovětské kinematografie nezmizela úplně.²⁰⁹

Stalinův vliv se projevil i na proměně tématice sovětských filmů, zatímco ve 20. letech bylo nepředstavitelné, aby měl film jednoho hlavního hrdinu (typickým příkladem filmu s „kolektivním hrdinou“ může sloužit Ejzenštejnův film *Stávka* () z roku 1925, kde

²⁰⁴ , s. 41.

²⁰⁵ , s. 41.

²⁰⁶ Více o procesu centralizace viz LAWTON, Anna. *The Red Screen. Politics, Society, Art in Soviet Cinema*. London: Routledge, 1992. (s. 23)

²⁰⁷ , s. 42.

²⁰⁸ Major, Mitter, s. 56.

²⁰⁹ , s. 732 – 737.

„hrdinou“ je skupina stávkujících dělníků), od 30. let po řadě proslulým apajevem „bratří“ Vasilijev bylo možné, aby se celý film jmenoval po hlavním hrdinovi.²¹⁰ Stalin dokonce takový vývoj prosazoval, chtěl, aby se to staly filmy o „silných historických osobnostech“, aby se lidé mohli dívat jejich příkladem.²¹¹ Na „výrobu“ takových filmů Stalin osobně dohlížel, „poznámkoval“ a „vylepšoval“ scénáře. Autoři se domnívají, že za Stalinovou oblibou filmů o historických postavách stála jeho touha zařadit se po jejich boku do řady ruských/sovětských hrdinů, nebo dokonce snaha nalézt k vlastní osobě „historické analogie“.²¹² Jak je patrné z výše uvedeného přípisu rozhovoru mezi Stalinem a Ejzenštejnem a vzhledem ke Stalinovým výrokům o druhém pokračování *Ivana Hrozného*, v dce si na interpretaci dějin ve filmech potrpěl. Jako další příklad uvádí Marjamov například film „Světlo nad Ruskem“ («
») režiséra Jutkeviče z roku 1946, o kterém ÚV rozhodl, že je nevhodný zejména proto, že neukazuje v dostatečné míře podíl soudruha Stalina na plánu GOELRO.²¹³

Paradoxem poválečného období zůstává, že se film sice stal „nejdůležitějším z umění“, znamenalo to pro něj ale období úpadku a stagnace. Na tomto místě je nutné podotknout, že vzhledem k nedostatku domácí produkce zaplnily v letech po skonění Druhé světové války sovětská kina tzv. trofejní filmy, tedy filmy, které Sovětský svaz zabavil v Německu. Jednalo se o 33 německých filmů, 31 amerických, 5 italských a jeden československý. V srpnu 1948 z nich Sekretariát ÚV vybral 50 filmů, které se mohly promítat v SSSR, a rozhodl o tom, které filmy je možné promítat pro širokou veřejnost, a které mají být určeny jen pro uzavřená promítání. Každý film měl být „upraven“, pokud to bylo nutné, dále dostalo Ministerstvo kinematografie za úkol vypracovat ke každému filmu „vstupní vysvětlující text“ a pečlivě upravit titulky.²¹⁴

Co se komparativní dimenze týče, například Susan Davies píše, že sovětský film byl v jakémsi neustálém dialogu s Hollywoodem, který mu sloužil jako „referenční bod“.²¹⁵ Během druhé světové války se i filmová plátna stala významným jevištěm americko-sovětského sbližování. Filmová produkce z té doby měla sloužit „prohloubení vzájemného přátelství“ mezi

²¹⁰ Film „Apajev“ z roku 1934 napsali a natočili Sergej Vasilijev a Georgij Vasilijev, kteří sice nebyli v žádném příbuzenském vztahu, ale byli známí jako „bratří Vasilijevové“.

²¹¹ , s. 43. Více o přechodu od kolektivního k individuálnímu hrdinovi nejen ve filmu, ale v pojetí dějin vzhledem viz. SVOBODA, Karel, „Význam Ivana Hrozného pro Stalina“ IN: *Rozvoj české společnosti v Evropské unii*. Sv. 3. Praha: Matfyzpress, 2004. s. 343-360.

²¹² viz. například , s. 43.

²¹³ , s. 96.

²¹⁴ , s. 801 – 811.; , s. 639 – 640.

²¹⁵ Major, Mitter, s. 51.

ob ma národy.²¹⁶ Po druhé sv tové válce se naopak film stal d jšt m sov tsko-amerického oddalování, a to na obou stranách železné opony.

K emu to všechno?

D vody pro ideologickou kampa v oblasti kultury se u jednotlivých autor liší. Interpretace G. Marjamova se p íklání k tomu, že Stalin se rozhodl rozdrtit liberalizmus, který za druhé sv tové války v SSSR vznikl.²¹⁷ Podle Marjamova byly rezoluce z let 1946-48 „ ízeným psychickým a fyzickým terorem proti t m, kdo odolávali kultu osobnosti Stalina a neztratili svou d stojnost a trvali na své pravd “. ²¹⁸ Tuto tezi by podpo il i D. Babi enko, který píše, že když se objevila po válce kritika stranické kulturní politiky, ozvalo se ze Strany vzáp tí i odsouzení takových názor jako „nestranických“.²¹⁹ Sarah Davies souhlasí s názorem, že p edvále ná kulturní politika skon ila obdobím liberalizmu a uvoln ní za války a nedá se tedy hovo it o její kontinuit .²²⁰ Davies navíc povále nou kampa spojuje p ímo se studenou válkou.²²¹

P í hodnocení povále né kulturní politiky musíme mít na pam tí, že ideologická kampa zdaleka neprobíhala jen v kulturní sfé e, obdobné procesy najdeme i ve v d - fyzice, biologii, historii, jazykov d , politické ekonomii atd.. Celá tato kapitola z d jin pozdního stalinismu se ale ocitla za hranicemi této práce. Co se tý e kulturní politiky, cíl t chto kampaní byl jednozna n politický, nešlo ani tak o samotná um lecká díla, sm ry nebo autory, jelikož mezi „p ípustným“ a „nep ípustným“ vedla jen tenká a ásto prom nlivá hranice. Spíše se jednalo o samotný proces „utahování ideologických šroub “²²² a redefinice „sov tské kultury“ a jejího vymezení v í kultu e západní. N kte í auto i zd raz ují kontinuitu povále né kulturní politiky a ideologických kampaní s 30. léty a vidí její povále nou podobu jako nutný zásah proti „liberalizaci“ pom r b hem druhé sv tové války a návrat k p edvále ným pom r m.²²³ Jiní se

²¹⁶ Ibid.

²¹⁷ , s. 74.

²¹⁸ Ibid.

²¹⁹ , s. 103.

²²⁰ Major, Mitter, s. 50.

²²¹ Ibid.

²²² , s. 143.

²²³ viz. nap íklad LIEHM, M. LIEHM, A. *The most important art. Eastern European Film After 1945.* London, 1977.

domnívají, že nikdy k žádnému drastickému „povolení“ ani nedošlo a kulturní politika byla více méně koherentní po celé období stalinismu.²²⁴ T. Belova se tvrdí, že poválečný zásah do kultury byl způsoben strachem sovětského vedení z vlivu Západu, jelikož za války se prolomila izolace sovětské kultury vybudovaná před válkou.²²⁵ Některí, jako například Peter Kenez, popisují poválečný vývoj kulturní politiky výlučně zvlivněnou studenou válkou. Kenez se dokonce domnívá, že si stalinisté uvědomovali, „že pokračování přátelských vztahů se Západem by mělo za následek oslabení režimu a dezintegraci, a proto studenou válku potřebovali.“²²⁶ David Caute píše ve své knize *Dancer Defects*, že se Ždanovovy rezoluce ani nepokoušely „skrýt, že za sovětskou kulturní politikou stojí autoritářské inženýrství lidských duší“.²²⁷ Věm se ale Caute mylí je úvaha, že bylo třeba cokoli skrývat, nesmíme zapomínat, že období po druhé světové válce bylo první, kdy sovětské vedení nemuselo „dokazovat“ svoji legitimitu, protože Stalin z války vyšel jako vítěz, a stranické řízení kulturní sféry bylo oficiálně dané již od 30. let.²²⁸

Hlavními leitmotivy celého kvarteta rezolucí z let 1946-1948 jsou sovětský patriotismus, odsouzení západu a „poklonkování“ před ním. Osnovou kampaní proti kosmopolitismu pak „anti-patriotismus“, oproti „poklonkování“ před Západem a snaha „naokovat“ ve stejném mínění „proti-sovětskými názory“. Co se ale praktické kulturní politiky týká, ta se dostala v poválečném období zcela do pozadí rétoriky. Pokud se vrátíme k Williamsově teorii „demonstrativní“ kulturní politiky a podíváme se na sovětskou státní politiku v oblasti kultury po druhé světové válce z toho úhlu pohledu, můžeme říci, že v daném období demonstrativní složka převládla. Pokud se podíváme na výsledky rezolucí z let 1946 – 1948 (a srovnáme je s dle sledky Stalinovy kulturní politiky ve 30. letech), oproti je najdeme spíše ve slovech než v činech. Vina jednotlivců pranýřovaných v jednotlivých rezolucích byla buď napravena, nebo brzo zapomenuta. Cílem tak bylo spíše znovu formulovat, jaká měla a neměla být sovětská kultura, než jí v prázdném slova smyslu řídit. Zároveň s postupem času, jak se prohluboval konflikt s USA, posílila potřeba demonstrovat jak sovětská kultura „nemá vypadat“ a tím se vymezit vůči kultuře americké. V tomto smyslu tak měla poválečná „demonstrativní“ kulturní politika jedinečnou úlohu – vymezit frontu ideologické studené války na poli kultury.

²²⁴ CLARK, Katerina, DOBRENKO, Evgeny (eds.). *Soviet Culture and Power: a history in documents: 1917-1953*. New Haven: Yale University Press, 2007.

²²⁵ , s. 128.

²²⁶ KENEZ, Peter. *A History of the Soviet Union from the Beginning to the End*. New York: Cambridge University Press, 2006. s. 177.

²²⁷ Caute, *Dancer Defects*, s. 7.

²²⁸ Clark, Dobrenko, s. 347.

Na západní front klid? - Americká kulturní politika

Americké (ne)pojetí kulturní politiky

Státní podpora umění ve Spojených státech nikdy nebyla na seznamu vládních priorit. „Ministerstvo kultury“ ve Spojených státech nikdy neexistovalo a pravděpodobně ani nikdy nebude. Jak vyplynulo z teoretického úvodu, měly Spojené státy po většinu své existence ojedinělý model kulturní politiky, kdy stát vystupuje jen nepřímo jako „Pomocník“ kultury. Důvodem, proč se Spojené státy liší v tomto směru od zbytku západního světa, uvádí literatura několik. Někteří autoři se domnívají, že Americe chybí dlouhá tradice monarchie, dvora nebo církve, kteří by umění podporovali, a státní kulturní politika tak nemá na co navazovat.²²⁹ Jiní autoři kromě absence feudálních - aristokratických kulturních institucí uvádí na seznamu ještě silné přesvědčení prvních puritánů, že umění je zbytečný luxus.²³⁰ Vyjádřeno slovy F. Doriana, Spojené státy jsou příliš mladou zemí na to, aby měly kulturní politiku, jejíž tradice v Evropě sahá až do antiky.²³¹

Někteří autoři naopak podotýkají, že přestože kulturní politika je a byla ve Spojených státech záležitostí marginální a epizodickou, přesto nemůžeme pochybovat o její existenci.²³² Jiní autoři, jako A. Levy, zdrazují, že přestože v praxi nebyla americká státní kulturní politika v tšinou příliš viditelná, diskuze o ní se periodicky objevovala na půdě Kongresu, kde se čas od času rozhodovalo, aby pak stejně rychle zase uhasla. Mezitím se hromadily argumenty pro a proti federálnímu programu na podporu umění.²³³ Taková diskuze se ale vždy odehrávala jen v rovině podpory umění, tedy co má stát udělat pro umění. Otázka, co má stát udělat s uměním, nepřicházela do úvahy, pokud ano, tak ve spojení se Sovětským svazem jako záporným příkladem

²²⁹ Delaney, K. „The Debate over the National Endowment for the Arts: Bellwether for U. S. Cultural Politics. In PREIS-SMITH, A., SKUROWSKI, P. (eds.) *Cultural Policy, or the Politics of Culture*. Varšava, 1999. s. 159-176. s. 159.; Levy, s. x.; Krane, Kawashima, s. 39.; WYSZOMIRSKI, M. J. „Controversies in Arts Policymaking“ IN MULCAHY, K.V., SWAIM, R.C. *Public Policy and the Arts*. Boulder: Westview Press, 1982. s. 11-31. s. 11-12.

²³⁰ Krane, Kawashima, s. 39. Objevují se ale i názory, že právní etika puritánů dala vzniknout tradici soukromého mecenášství. Viz RATHBONE, P. T. „Influences of Private Patrons“ IN *The Arts and Public Policy in the United States. Background Papers for the 67th American Assembly held at Arden House, Harriman, NY, May 31 – June 3, 1984*. Englewood Cliffs, New Jersey, 1984. s. 38-56. s. 38.

²³¹ DORIAN, F. *Commitment to Culture*. Pittsburgh: University of Pennsylvania Press, 1964. s. 2.

²³² MULCAHY, K. V. „Government and the Arts in the United States“ IN CUMMINGS, M. C., KATZ, R. S. eds. *The Patron State. Government and the Arts in Europe, North America, and Japan*. Oxford: OUP, 1987. s. 311-333. s. 311.

²³³ Levy, s. x.

přístupu státu ke kultuře.²³⁴ Co se týče kulturní politiky v pozitivním slova smyslu se ale většina z autorů shoduje, že za její počátky můžeme považovat až 60. léta, s předehrou v letech třicátých za Rooseveltova programu New Deal.²³⁵

Na druhou stranu, na rozdíl od Evropy, je v USA nesrovnatelně lépe rozvinutá tradice soukromého mecenášství. Tuto tradici známe podle některých zdrojů přibližně od 19. století.²³⁶ Jako příklad takových mecenášů můžeme uvést pár slavných příjmení z amerických dynastií: Rockefeller, Carnegie, Getty.²³⁷ V americké společnosti obecně převládalo přesvědčení, že umění je záležitost, která se státu netýká, a patří do „soukromých rukou“.²³⁸ Státní politika v umění mohla být odvoditelná jen, pokud sloužila nějakému „užitečnému“ cíli.²³⁹ Například v otázce architektury, kdy vzhledem k tomu, jak rychle se Spojené státy v 19. století rozšiřovaly a rozvíjely, vznikla jasná potřeba státních zakázek.²⁴⁰ Jak píše A. Levy, kultura se ve Spojených státech vyvíjela podél společenských a zeměpisných rozdílů.²⁴¹ Rozdílení kultury se projevuje také podél linie ziskovost vs. neziskovost. Zatímco populární kultura si „na sebe vydělává“, „vysokou kulturu“ podporují neziskové organizace.²⁴² Toto rozdílení je historicky dané od 19. století, kdy „vysoké“ umění bylo odkázáno na podporu již zmíněných bohatých mecenášů.

Jinak státní kulturní politika přispěla nepřímo, především prostřednictvím daňových úlev a výhod, jak pro kulturní sféru, tak i pro nestátní investory a dárcy. Kromě grantů na sebe nepřímá podpora umění mohla brát podobu například sníženého vstupného, snížení ceny na poštovné pro periodika, daňové úlevy pro muzea a divadla. V daném modelu kulturní politiky ale hlavním důrazem zůstával na tržním principu, přestože stát drobně modifikoval podmínky, úspěchů záležel

²³⁴ CUMMINGS, M. C., KATZ, R. S. „Government and the Arts in the Modern World: Trends and Prospects“. In CUMMINGS, M. C., KATZ, R. S. eds. *The Patron State. Government and the Arts in Europe, North America, and Japan*. Oxford: OUP, 1987. s. 350-368. s. 355.

²³⁵ Mulcahy, s. 311.

²³⁶ GARBER, Marjorie. *Patronizing the Arts*. Princeton: PU Press, 2008. s. 60-61.

²³⁷ Delaney, s. 159.

²³⁸ Levy, s. 17.

²³⁹ Wyszomirski, s. 11-12.

²⁴⁰ Levy, s. 34.

²⁴¹ *Ibid.*, s. 18.

²⁴² Krane, Kawashima, s. 40.

na síle trhu a odezvy společnosti.²⁴³ Tento přístup ke kulturní politice vyzdvihuje jako ideální například L. Mankin. Americká kulturní politika má unikátní charakter, protože se soustředí spíše na „vytvore ní příznivého prostředí pro kulturu“, než na kulturu samotnou.²⁴⁴ Co je ale v Mankinově práci zajímavější, než nekritický obdiv k americkému pojetí kulturní politiky je tvrzení, že Spojené státy podporují umění především skrz „rétoriku“ a že po většinu existence USA byla podpora kultury ze strany státu spíše „rétorická“, než „monetární“.²⁴⁵ K této úvaze se později ještě vrátíme.

Státní investice do kultury se od začátku omezovaly jen na státní zakázky, stavbu a výzdobu státních budov, pomníky, možná oslavy významných výročí atd., nikdy se nejednalo o podporu umělců.²⁴⁶ První větší zakázka se měla uskutečnit v roce 1858, kdy vznikla Národní umělecká komise (National Art Commission), která dostala za úkol navrhnout výzdobu Kapitolu. Tento plán se nakonec neuskutečnil, protože návrh komise připadal zadavateli příliš drahý.²⁴⁷

Státní podpora umění před druhou světovou válkou

První institucí na státní úrovni byla Rada pro výtvarné umění (Council of Fine Arts) vytvořená Theodorem Rooseveltem ke konci jeho volebního období. Tento teoretický orgán měl poradní funkci.²⁴⁸ Federální program na podporu kultury na celonárodní úrovni se objevil až jako odpověď na hospodářskou krizi. New Deal presidenta Roosevelta zasáhl i do kultury a stal se tak v tomto ohledu ojedinělým případem oficiální státní kulturní politiky. Jak píše A. Levy, pro kulturu to znamenalo, že se poprvé „dostala“ do politiky.²⁴⁹ Zmiňovaný rozkol mezi vysokou a lidovou kulturou se podle Marjorie Garber smazal hospodářskou krizí a proti federálním programům tak většina neprotestovala.²⁵⁰

²⁴³ KATZ, R.S. „Public Broadcasting and the Arts in Britain and the United States“ In MULCAHY, K. V., SWAIM, R.C. *Public Policy and the Arts*. Boulder: Westview Press, 1982. s. 239-267. s. 239.

²⁴⁴ Mankin, L. „Government Patronage: An Historical Overview“ IN MULCAHY, K. V., SWAIM, R.C. *Public Policy and the Arts*. Boulder: Westview Press, 1982. s. 111-140. s. 111.

²⁴⁵ Mankin, s. 111.

²⁴⁶ Garber, s. 61.; Mankin, s. 116.

²⁴⁷ Levy, s. 25.

²⁴⁸ Ibid., s. 41.

²⁴⁹ Ibid., s. 83.

²⁵⁰ Garber, s. 62.

Jako první vznikl program ministerstva financí Public Works of Art Project, který byl určen výtvarníkům, trval 7 měsíců, zaměřen na 3 750 umělců a v jeho rámci vzniklo asi 15 000 uměleckých děl.²⁵¹ Jednalo se o vůbec první státní projekt na podporu umění celonárodního rozsahu.²⁵² Po sedmi měsících následovalo vytvoření Oddělení pro výtvarná umění (Section of Fine Arts), které zadávala zakázky na nástenné malby a sochy do státních budov po celé zemi. Projekt ministerstva financí běžel až do roku 1943, s relativním úspěchem: celkem umístila svá díla do federálních budov 1205 umělců.²⁵³ Težším a posledním počinem pod patronací ministerstva se jmenoval Treasury Arts Relief Project, jeho účel byl stejný jako u předchozího projektu, začal v roce 1935 a za 4 roky své existence zaměstnal 330 lidí.²⁵⁴

V roce 1935 schválila vláda projekt *Works Project Administration*, o pár měsíců později přejmenovaný na *Works Progress Administration*. Pod tento program spadaly jednotlivé federální projekty pro spisovatele, výtvarníky, hudebníky a další: *Writers project*, *Theater project*, *Art project*, *Music project* a *Historical Survey*.²⁵⁵

Co se týče programu pro spisovatele, tak přestože federální program poskytoval podporu mladým spisovatelům, jako byli například Ralph Ellison a Richard Wright, většina prostředků šla na podporu série turistických průvodců po jednotlivých státech USA. To se sice ukázalo jako docela praktický projekt, nicméně než tito průvodci přešli k užítku, bylo dávno po válce a informace v nich již nebyly aktuální.²⁵⁶ *Writers Project* se zaměřil i na místní dějiny, folklór, příběhy bývalých otroků ... Tato část projektu se ukázala jako nejhodnotnější, ale i tak byla v poválečném období odsouzena jako levicová, a stejně jako ostatní výstupy federálního projektu, zmizela v propadlišti dějin.²⁵⁷ Za méně než 4 roky vzniklo asi 320 publikací a dalších 600 bylo v různých stádiích dokončení.²⁵⁸ Zaměstnaní autoři v rámci projektu většinou nepracovali přímo „v oboru“, například známý spisovatel Saul Bellow

²⁵¹ Garber, s. 61.; Mankin, s. 118-119.

²⁵² Mankin, s. 118-119.

²⁵³ Ibid., s. 118-119.

²⁵⁴ Ibid., s. 120.

²⁵⁵ Garber, s. 62; Levy, s. 62; Mankin, s. 121.

²⁵⁶ Levy, s. 68.

²⁵⁷ Ibid., s. 68.

²⁵⁸ Mankin, s. 135.

pracoval v rámci projektu v Chicagu, pro místní *Writers Project* sepisoval seznam periodik dostupných v knihovně v Newberry.²⁵⁹

V rámci projektu pro výtvarníky vznikla řada nástěnných maleb. Probíhala například celonárodní soutěž na výzdobu pošt po celých Spojených státech, a další známé návrhy se ale potýkala s nepřízní místních obyvatel.²⁶⁰ V případě výtvarných umělců se ale nepodporovala jen výzdoba nástěnnými malbami, projekt zaměřoval i jednotlivé umělce. Například Jackson Pollock pracoval pro oddělení projektu v New Yorku po celou dobu jeho trvání, 1935 – 1943.²⁶¹ Zaměření umělců mělo povinnost odevzdat jedno dílo každých 4 – 8 týdnů, jinak mohli svobodně tvořit a pobírali měsíční plat.²⁶² Díla Jacksona Pollocka a Marka Rothka se tehdy prodávala po pár dolarech za kus, dva z Pollockových obrazů údajně dokonce koupil jakýsi instalatér, aby je použil jako izolaci trubek.²⁶³ Federální projekty přinesly i několik praktických výsledků, například byly vynalezeny akrylové barvy nebo došlo k významnému rozšíření využití síťotisku.²⁶⁴

Těm z projektů WPA byl divadelní, řídila ho režisérka a dramatička Hallie Flanaganová a měla velkou podporu od ženy prezidenta Roosevelta Eleanor.²⁶⁵ Flanaganová měla mnohem větší ambice, než ostatní projekty, jejím cílem nebylo jen pomoci snížení nezaměstnanosti, ale chtěla také vybudovat „národní“ americké divadlo, ba dokonce národní kulturu.²⁶⁶ Proto se Flanaganová a „její“ projekty staly terčem nejtvrdější kritiky, režisérku padla do oka Výboru pro neamerickou činnost a ten si ji v roce 1938 „vzal na mušku“ jako první představitelku kulturní sféry.²⁶⁷ Později předseda HUAC J. Parnell Thomas o projektu řekl, že „téměř každá hra uvedená v rámci projektu byla jistě propaganda komunismu nebo politiky *New Deal*“.²⁶⁸ Jak píše

²⁵⁹ Levy, s. 68.

²⁶⁰ Garber, s. 65.

²⁶¹ Ibid., s. 67.

²⁶² Ibid.

²⁶³ O'CONNOR, F. V. *Federal Arts Patronage 1933-1943*. College Park, 1966. s. 31-32; Garber, s. 68.

²⁶⁴ Levy, s. 78.

²⁶⁵ Garber, s. 63.

²⁶⁶ Ibid., s. 64.

²⁶⁷ Záznam ze slyšení HUAC s Flanagan viz. BENTLEY, Eric. *Thirty years of Treason*. New York: Nation Books, 2002. s. 3 – 47; Garber, s. 64.

²⁶⁸ Garber, s. 65.

Mankin, Flanaganová nebyla schopná před Výborem vyvrátit všechna obvinění, nemohla dokázat, že by bez oficiálního posvědčení, nedocházelo k šíření komunistické literatury.²⁶⁹ Již v roce 1938 totiž nevnímali odporci federálních projektů tento problém jako problém kulturní anebo společenský, ale výhradně jako problém politický a podle toho ho i řešili.²⁷⁰ Nakonec zákon z roku 1939 (Relief Bill) divadelní projekt zrušil, ostatní omezil na minimum a převedl je z federální na zodpovědnost jednotlivých států.²⁷¹

Nejméně kontroverzním byl projekt určený na podporu hudebníků, které zaměstnával v nově vytvořených orchestrech. Do roku 1938 stát tímto způsobem dal práci na 2,5 tisíce hudebníků.²⁷² Projekt sponzoroval například vznik celé řady oper, i když představení nakonec mnoho nebylo, vzhledem k omezeným prostředkům.²⁷³ V rámci projektu dále například běžel i celonárodní program hudební výchovy, vznikl pokus sepsat přehled všech amerických hudebních skladatelů i s jejich tvorbou, který zůstal nedokončen, nebo byla vytvořena sbírka lidové hudby.²⁷⁴

Během války vláda zaměstnávala umělce i nadále, a to na výrobu patriotických plakátů, obrazů atd.²⁷⁵ Jak je ale vidět z předcházející kapitoly, podpora umění před Druhou světovou válkou nikdy neprobíhala ve velkém rozsahu, i federální projekty za *New Dealu* se týkaly jen několika málo tisíc jednotlivců. Jak již bylo zřejmé, vztah státu k umění budil ve Spojených státech tradičně nedůvěru a vláda se mu úctově vyhýbala po dvě století. Paradoxně ale neváhala umění využít pro účely zahraniční politiky. Zatímco doma se během studené války americká vláda programově vyhýbala podpoře umění, neváhala ho podporovat pro export do zahraničí jako zahraniční – politický nástroj.²⁷⁶ Po Druhé světové válce se v Kongresu dostali k moci konzervativci, kteří byli od počátku proti Rooseveltovu *New Dealu*, a okamžitě odsoudili všechny federální kulturní programy jako komunistické a zamířili své snahy na to, aby se takové „semenišť“ komunismu již neopakovalo.²⁷⁷ Jak píše Marjorie Garber, zájem

²⁶⁹ Mankin, s. 130.

²⁷⁰ Ibid., s. 131.

²⁷¹ Levy, s. 83.; Mankin, s. 131.

²⁷² MCDONALD, W. F. *Federal Relief Administration and the Arts*. Columbus, Ohio State UP, 1968. s. 619; Mankin, s. 133.

²⁷³ Mankin, s. 133.

²⁷⁴ McDonald, s. 637-642; Mankin, s. 134.

²⁷⁵ Levy, s. 83.

²⁷⁶ DORIAN, F. *Commitment to Culture*. Pittsburgh: University of Pennsylvania Press, 1964. s. 3.

²⁷⁷ Lindey, s. 182.

Kongresu o umění podnítily právě federální umělecké projekty 30. let a že „podezení a paranoia“ nebyly tedy po druhé světové válce nic nového.²⁷⁸ Co se týče federálních kulturních programů 30. let, ukázaly, že je možné ve Spojených státech podporovat umění na celonárodní úrovni podobně jako v evropských modelech kulturní politiky, na druhou stranu ale také demonstrovaly, do jaké míry může mít stát nad kulturou moc, a to se mohlo potvrdit v poválečných letech.²⁷⁹ Pokud před hospodářskou krizí spočívala podpora kultury na soukromých darech, pak v poválečném období se situace k tomuto stavu vrátila, nejvýznamnějším mecenášem umění po válce se stalo Muzeum moderního umění, rovněž v soukromém vlastnictví. Pozitivní složka kulturní politiky se tak po krátkém, ale razantním, vzestupu ve druhé polovině třicátých let, po válce vrátila zpět na nulu, alespoň co se jejich domácí dimenze týče.

Kulturní diplomacie – zahraniční dimenze kulturní politiky

Jak je patrné z předchozí kapitoly, kulturní politika byla v USA jevem značně proměnlivým a ve většině období dokonce oficiálně neexistovala. Pokud po Druhé světové válce došlo k útlumu v domácí kulturní politice (alespoň oficiálně) a federální kulturní politika se přesunula z politické praxe zpět do debat na půdě Kongresu, pak její zahraniční – politická dimenze naopak zažila nevídanou aktivizaci. Dichotomie domácí a zahraniční kulturní politiky je ve Spojených státech tolik zajímavá právě kvůli tomuto rozporu. Proto je na místě alespoň pár slov o americké kulturní diplomacii. Otázka amerických poválečných programů „kulturního exportu“ je ale již v literatuře dobře zpracovaná a tato práce se zamůže výhradně na domácí kulturní politiku, proto se nebude tomuto tématu vnovat do hloubky.²⁸⁰

Spojené Státy byly do poloviny 20. století spíše příjemcem než původcem zahraniční kulturní politiky (na rozdíl od svých západních spojenců nebyly Spojené státy koloniální mocností), jako jediná tehdejší velmoc neměly USA ani strategii propagandy, ani odpovídající aparát.²⁸¹ Změna přišla s koncem amerického izolacionismu přišla: vzestup nacismu vyvolal

²⁷⁸ Garber, s. 69 – 70.

²⁷⁹ Mankin, s. 136.

²⁸⁰ O kulturní diplomacii více viz například CULL, Nicholas J. *The Cold War and the United States Information Agency*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008., BELMONTE, Laura A. *Selling the American Ways: U.S. Propaganda and the Cold War*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2008. NINKOVICH, Robert A. *The diplomacy of ideas*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981. ARNDT, Richard T. *The First Resort of Kings. American Cultural Diplomacy in the Twentieth Century*. Dulles: Potomac Books, 2005.

²⁸¹ DIZARD, Wilson P. *Inventing Public Diplomacy*. Boulder: Lynne Rienner Publishers, 2004. s. 2.

potřebu zajistit svou „sféru vlivu“ - Latinskou Ameriku. Kromě politiky „dobrého sousedství“ (*Good Neighbour policy*), a zájmu na prohloubení vzájemných kulturních vazeb, měla tato změna politiky i praktický výsledek: Oddělení pro kulturní vztahy (*Division of Cultural Relations*) založené při *State Departmentu*, jehož cílem měla být propagace Spojených států na základě vzájemné kulturní výměny, zpočátku orientovaná na jihoamerické státy.²⁸² Po válce shrnul prezident Truman kulturní zahraniční politiku i válečné informační oddělení (*Office of War Information*) pod jeden úřad (*Office of International Information and Cultural Affairs*), jehož cílem mělo být poskytovat světu „úplné a objektivní“ informace o Spojených státech a jejich politice.²⁸³ Americká administrativa začala podnikat v tomto směru celou řadu kroků, v roce 1948 byl dokonce přijat zákon (*Smith-Mundt Act*), který kladl důraz na zajištění „lepšího pochopení Spojených států ve světě“ a posílení mezinárodní spolupráce.²⁸⁴ K nejznámějším příkladům této americké „propagační“ aktivity v zahraničí patří například Fulbrightův výmenný program pro akademické pracovníky nebo rádiové vysílání „Hlas Ameriky“ (*Voice of America – VOA*). Kapitola samou pro sebe by byla americká propagace abstraktního expresionismu v zahraničí jako příkladu „svobodného“ umění.²⁸⁵

Mnoho autorů mluví o „mobilizaci“ americké kultury po Druhé světové válce, v tštinou ale mají na mysli mobilizaci na podporu zahraniční politiky. Došlo ke vzniku rozsáhlé sítě propojení mezi státem a soukromou sférou, jehož výsledkem byla ona kulturní diplomacie. Diskuze o „mobilizaci“ kultury se pak soustředí právě na toto propojení, na míru zapojení americké vlády a zejména do jaké míry bylo toto zapojení „otevřené“.²⁸⁶ Jen málokdy se ale objeví názor, že ona mobilizace byla namířena nejen za hranice USA, ale přinejmenším ve stejné míře i „dovnitř“. Výjimku v tomto směru představuje například britský akademik Tony Shaw a jeho článek „The Politics of Cold War Culture“, kde dochází k závěru, že administrativa prezidenta Trumana využila aparát vybudovaný pro válečnou propagandu a vytvořila

²⁸² WIECK, Randolph. *Ignorance Abroad. American Educational and Cultural Foreign Policy and the Office of Assistant Secretary of State*. Westport, Connecticut: Praeger, 1992. s. 6.

²⁸³ Dizard, s. 38.

²⁸⁴ PILGERT, Henry. *Press, Radio and Film in West Germany 1945-1953*. Historical Division, Office of the Executive Secretary, Office of the U.S. High Commissioner for Germany, 1953. s. 5.

²⁸⁵ Viz například FRASCINA, Francis (ed.) *Pollock and after: the critical debate*. New York: Routledge, 2000.

²⁸⁶ Viz například LUCAS, W. Scot. „Mobilizing Culture: The State-Private Network and the CIA in the Early Cold War“ In CARTER, Dale, CLIFTON, Robin (Eds.). *War and Cold War in American Foreign Policy, 1942-62*. New York: Palgrave Macmillan, 2001. s. 83 – 107.

s představiteli médií, odbor , podnikatel , finančník atd. jakousi „sí“, která měla jediný úkol – šířit „ideologii“ Spojených států doma i v zahraničí.²⁸⁷

Domácí fronta

„Domácí fronta“ studené války byla ve Spojených státech jevem p nejnějším ambivalentním, podle některých autorů tak jako „protimluv“.²⁸⁸ Jak ale píše zmi ovaný Shaw, po druhé světové válce vláda Spojených států „uznala důležitost kultury jako zbraně ve studené válce“.²⁸⁹ Podle Shawa se po válce byly západní vlády ochotny angažovat v utváření a formování kulturní sféry tak, aby to odpovídalo potřebám studené války, jak na zahraniční, tak i na domácí „frontě“. Cílem americké vlády se stalo udržet válkou mobilizaci obyvatel.²⁹⁰

Když posuzujeme situaci na domácí politické scéně v USA po válce, musíme mít neustále na paměti, že v tomto období Kongresu dominovali konzervativci, a to Republikáni a Demokráté z Jihu. Předválečné Rooseveltovy levicové projekty v rámci New Dealu byly této skupině již z principu proti srsti. Obecně se má za to, že cílem této poválečné konzervativní „koalice“ bylo Roosevelta, New Deal, nebo spíše to, co z nich zbylo zničit, nebo alespoň zpětně zdiskreditovat a zavrhnout.²⁹¹

Jak píše Susan Lindey, mccarthismus ve Spojených státech vytvořil takovou atmosféru, že tak jako jakékoliv nekonvenční chování mohlo být považováno za neamerické, „od vlastních nevhodných desek Paula Robesona až po cvičení jógy“. Proto se také tolik rozšířila autocenzura.²⁹² Kdo se nedržel studenovělečného „konformismu“ mohl se snadno stát „sympatizantem komunismu“. To platilo v umění dvojnásob, jak tvrdí Lindey, realismus který byl navždy spojen s federálními kulturními programy Rooseveltovy administrativy, se po válce

²⁸⁷ Výjimku v tomto směru představuje například Tony Shaw a jeho články „The Politics of Cold War Culture“ *Journal of Cold War Studies*. Podzim 2001, 3:3, s. 59-76. s. 75. Dostupný také z WWW: <<http://www.fas.harvard.edu/~hpcws/journal.htm>>.

²⁸⁸ Major, Mitter, s. 4.

²⁸⁹ SHAW, Tony. „The Politics of Cold War Culture“. *Journal of Cold War Studies* 3/3. s., 74.; Major, s. 4.

²⁹⁰ Major, Mitter, s. 4.

²⁹¹ Cauter, *Dancer Defects*, s. 164.

²⁹² Lindey, s. 8.

za al asociovat ještě se sovětským a německým uměním.²⁹³ Hitem doby se stal abstraktní expresionismus.

Domácí kulturní fronta měla ve Spojených státech několik dimenzí. Jen velmi nenápadný boj za prosazení federálního kulturního programu probíhal na půdě Kongresu, s minimálními momentálními výsledky. Plody této debaty dozrály až o dvě desetiletí později, v polovině 60. let, proto tento aspekt zmíníme v této kapitole jen velmi stručně. Mnohem viditelnější a co do rozsahu i mnohem důležitější aspektem se stalo tažení proti komunismu „doma“. Tento fenomén, známý pod názvem mccarthismus, podle nechal proslulého senátora, který zahájil hysterickou kampaň proti komunistům ve státní sféře, dominoval Spojeným státům po celé desetiletí. Z důvodu omezeného rozsahu se tato práce nemůže podrobně novat mccarthismu, navíc se jedná o téma v literatuře dobře zpracované.²⁹⁴ Tato práce chápe mccarthismus jako širší rámec, v němž se pod taktovkou Výboru pro neamerickou činnost odehrála dosud jediná epizoda dějin americké kulturní politiky, v níž naprosto dominovala restriktivní složka, (zatímco se složka pozitivní promítala jen do debat v Kongresu).

Debata o federálním programu na podporu umění

Jak píše Alan Levy, existovala v průběhu 40. a 50. let ve vládě ambivalence v přístupu k umění. Na jedné straně stál *State department*, který prosazoval použití umění pro potřeby kulturní ofenzivy proti SSSR, ale domácí kulturní sféře pozornost nevěnoval. Na druhé straně stáli ti, kdo nabyli přesvědčení, že proti komunismu je potřeba bojovat jak na zahraniční tak i na domácí frontě.²⁹⁵ První skupina se v novala předchozí kapitola, druhé skupina se bude v novat kapitola následující, mezi těmito dvěma tábory ale existovala ještě skupina přesvědčená o tom, že Spojené státy by měly mít domácí kulturní politiku, a té se budeme v novat věnovat. Jak upozorňuje Gary Larson, přestože by se na první pohled mohlo zdát, že se v poválečném období v domácí kulturní politice, alespoň co se její pozitivní složky týče, „nic nedělo“, opak byl pravdou.²⁹⁶

²⁹³ Ibid., s. 85.

²⁹⁴ například SCHRECKER, Ellen. *Many are the Crimes. McCarthyism in America*. Boston: Little, Brown and Co., 1998.; FREEDLAND, Michael. *The Truman doctrine and the origins of McCarthyism: foreign policy, domestic politics, and internal security, 1946-1948*. New York: New York University Press, 1985.

²⁹⁵ Levy, s. 94.

²⁹⁶ Larson, s. 3.

Nejdříve mezi skeptici návrh, stoupcí HUAC a senátora McCarthyho byli schopni potlačit jakýkoliv zárodek státního zapojení do kulturní sféry. (Ovšem to platilo jen pro zapojení v pozitivním smyslu kulturní politiky, přípravy restriktivního zákroku do politiky už probíhaly, jak uvidíme později.) Ještě koncem 40. let bylo Kongresu předloženo několik návrhů na federální politiku v oblasti kulturní sféry, především z pera kongresmanů Jacoba Javitsa ze státu New York a Charlese Howella z New Jersey,²⁹⁷ které prosazovaly především vytvoření poradního výboru. Žádný z návrhů neprošel.

V roce 1951 si prezident Truman vyžádal zprávu „o stavu umění a státu“,²⁹⁸ to byl první důležitý krok. Přestože na jeho základě prosazení žádných zákonů v Kongresu ještě nedošlo, uskutečnilo se na toto téma alespoň několik žádných jednání a rozvíjela se debata.²⁹⁹ Zajímavé je, že stejné argumenty, které se setkávaly s odmítnutím po celá 40. a 50. léta, nakonec u členů Kongresu uspěly v letech 60., kdy protikomunistická mobilizace poněkud opadla.³⁰⁰ V roce 1962 prezident J. F. Kennedy zřídil prezidentský poradní výbor pro umění, o rok později se z něj stal regulérní poradní výbor.³⁰¹ Velkým vzorem se pro americké zákonodárce stala britská obdoba ministerstva kultury – *Arts Council*, nikdo se ale nemohl k tomu, konkrétní instituci na podobném základě navrhnout.³⁰² K tomu mělo dojít až v roce 1965, kdy byla založena Národní nadace pro umění (*National Endowment for the Arts*).

HUAC vs. Hollywood

Stejně jako v Sovětském svazu nebyla kampaň proti západním vlivům bleskem z čistého nebe, ani anti-komunismus ve Spojených státech se neobjevil až po válce. Proti-komunistické nálady se objevovaly již od dvacátých let. Na sklonku 30. let se ozývali kritici sociálních programů prezidenta Roosevelta, v tomto období vznikl i Výbor pro neamerickou činnost. I v Hollywoodu vystupovali jednotlivci i organizované skupiny proti „komunistické infiltraci“ rovněž už dávno, i HUAC od začátku své existence jevil o americký filmový průmysl „pracovní“

²⁹⁷ Levy, s. 94., To, že dotyční členové Kongresu zastupovali právě státy New York a New Jersey je více než příznačné.

²⁹⁸ Levy, s. 94.

²⁹⁹ Larson, s. 55.

³⁰⁰ Levy, s. 94.

³⁰¹ Ibid., s. 104.

³⁰² Larson, s. 52.

zájem, ale do roku 1947 nemly žádné z těchto snah valný dopad.³⁰³ Výbor zabrousil do kulturních vod již před druhou světovou válkou, tehdy se objektem zájmu vyšetřovatel stala již zmínovaná Hallie Flanaganová jako vedoucí federálního divadelního projektu, v tomto smru tedy nebyla povále ná kampa nijak nová. Rozdíl se projevil především v tom, že po druhé světové válce přijalo proti-komunistický postoj za vlastní i vedení státu. Při této formulaci je ale potřeba mít na paměti, že vláda USA v přijetí tohoto stanoviska rozhodně nebyla jednotná, což v případě kampan proti komunistům v kultu e platí dvojnásob. Jak již bylo řečeno, Republikáni získali po válce převahu a byli odhodláni tvrdě zakro it proti svým předchdcům, přestože po smrti prezidenta Roosevelta a nástupu Harryho Trumana i Demokráté ustoupili ze svých pozic více „doprava“. Již předvolební republikánská prezidentská kampa roku 1944 vyítala minulé administrativní přílišnou shovívavost ke komunistům a tento konflikt mezi oběma stranami vytvo il politické pozadí pro ojedinělý zásah restriktivní kulturní politiky.³⁰⁴

V otázce kulturní politiky je hodnocení povále né situace o to problemati t jší, že neexistoval ani žádný orgán, který by tuto sféru měl v kompetenci, ani jasn stanovená linie kulturní politiky. Ur ujícím fenoménem doby se stal mccarthismus a v jeho rámci probíhal i státní zásah do kultury. V povále ném období máme z eteln rozpoznat dva hlavní aktéry domácího tažení proti komunismu: Federálním úřadu pro vyšetřování (*Federal Bureau of Investigation* - FBI) a Výbor pro neamerickou činnost (*House Un-American Activities Committee* - HUAC). Skutečnost, že se nejedná o nejdležitější hráče na domácí politické scéně, vyrovnaly oba orgány svým „zápalem“ pro věci.³⁰⁵

Výbor pro neamerickou činnost

Vyšetřovací výbory Kongresu Spojených států zaměřené proti komunismu měly tradici již z mezivále ného období. První z ady byl založen již v roce 1930.³⁰⁶ P ímým předchdcem Výboru pro neamerickou činnost byl založen v roce 1938 jako Zvláštní vyšetřovací výbor Kongresu a vešel ve známost jako Diesův výbor (*Dies Committee*), podle předsedy, kongresmana za Demokraty Marina Diese Jr. Jeho úřelem bylo vyšetřovat případy nepřátelské propagandy, a to

³⁰³ Viz. Ellen Schrecker, s. 318.

³⁰⁴ Ceplair, Englund, s. 201.

³⁰⁵ Podle Ellen Schrecker využily jak FBI tak HUAC vakua na politické scéně a prosadily svou protikomunistickou agendu. Schrecker, s. 87.

³⁰⁶ Jmenoval se, stejně jako se předzvívalo v tšín následujících výborů, po svém předsedovi, Hamiltonu Fishovi. Po Fishově výboru následoval McCormack-Dicksteinův výbor v letech 1934-1938. Podrobněji o vývoji výborů viz kniha Waltera Goodmana *The Committee*.

jak levicové, tak i pravicové. Již od začátku ale pozornost Výboru v nově vzniklé pravicové hrozbě upadala, až se nakonec vytratila docela.³⁰⁷ Naopak se zvyšovala pozornost udělaná hrozbě komunismu. Aktivitu Výboru nakonec přerušila válka, po jejím konci, první pracovní den Kongresu v roce 1945 navrhl kongresman John E. Rankin, aby se status Výboru změnil ze zvláštního na stálý, s širším polem působnosti, a Kongres tento návrh k překvapení mnohých schválil.³⁰⁸ Pozornost Výboru na levici téměř ihned upoutal Hollywood kvůli koncentraci levicovými smýšlejících osob.

Co bylo ale podstatou fungování takových výborů? Podle jednacího řádu HUAC patří do kompetencí Výboru: obecná vyšetřování -

1. míru, povahu a cíle proti-americké propagandy v USA
2. rozšíření na území USA rozvratné a proti-americké propagandy z cizích zemí nebo domácího povodu a útočí na státní zřízení garantované Ústavou Spojených států Amerických
3. všech ostatních otázek s tím spojených za účelem pomoci Kongresu v legislativě spojené s tímto problémem

Za zmínku stojí, že (tehdy ještě budoucí) americký prezident Richard Nixon byl členem HUAC do roku 1950.

M. H. Redish ve své knize *The Logic of Persecution. Free Expression and the McCarthy Era* uvádí tři typy státních represivních opatření používaných v období mccarthismu: 1. tlak, 2. zbavení dávek nebo podpory, 3. veřejné odhalení a vystavení.³⁰⁹ Právě metoda poslední se stala nejčastěji užívanou v kulturní sféře a k dokonalosti ji dovedl právě Výbor pro neamerickou činnost. Podstatným aspektem této metody je, že stát (Výbor) své „oběti“ netrestá, neukládá pokuty ani neodsuzuje do vězení. V tomto případě byl Výbor pro neamerickou činnost vynalézavější, a jak později uvidíme, přišel s alternativou odsouzení za „pohrdání Kongresem. Při užití této metody stát ani soukromému sektoru v žádném případě nenaučuje, aby proti „viníkům“ zakročil.³¹⁰

³⁰⁷ V roce Ku Klux Klanu James Scott dokonce prohlásil, že program HUAC do značné míry odpovídá programu KKK. Freedland, str. 22.

³⁰⁸ Goodman, str. 168.

³⁰⁹ Redish, str. 26.

³¹⁰ Ibid., str. 37.

O Federálním úřadu pro vyšetřování (FBI) již bylo napsáno mnoho, stejně jako o jeho aktivitách v rámci mccarthismu,³¹¹ tato práce se nyní tak v novat nebude. Postačí nám, když uvedeme, že se podílel na sbíru informací pro HUAC. Na přípravě podkladů zaaly oba orgány spolupracovat dlouho před začátkem kampaně, výsledkem byl dlouhý seznam potenciálních komunistů v kulturní sféře. Bohem samotného vyšetřování tak Výboru nešlo ani tolik o jména dalších komunistů, jako spíše o samotný proces „jmenování“.³¹² Že „podezřelých“ má Výbor dost, přiznal nakonec v průběhu samotných slyšení předseda Výboru Thomas, když se jeden ze svůdků dlouho marně snažil vymyslet, koho ze svých kolegů by ještě mohl označit za komunistu.³¹³

Ještě než se pozornost HUAC obrátila k Hollywoodu, vyšetřoval Výbor německého komunistu Gerharta Eislera na základě podezření, že se stal šedou eminencí americké komunistické strany. Slyšení bylo více než stručné, Eisler odmítl složit přísahu, pokud mu nebude dovoleno přečíst třímínutový proslov, předseda Výboru Thomas podmínil povolení proslovu přísahou a tím se jednání dostalo do slepé uličky. Eisler byl nakonec obviněn z pohrdání Kongresem, složil kauci a dosti dobrodružným způsobem uprchl ze Spojených států do Anglie, odkud byl propuštěn do Východního Německa.³¹⁴ Celý případ ale utěkem Eislera neskonal, Výbor přivolal jeho sestru Ruth Fischerovou, která svého bratra bez váhání označila za komunistického teroristu.³¹⁵ Pro nás je ale zajímavější, že sourozenci Eislerovi měli ještě jednoho bratra - hudebního skladatele Hanse Eislera, který v danou dobu pobýval v Hollywoodu a na kterého přišla řeč i výsledku Fischerové. Han Eisler byl přivolán v září roku 1947. Výbor vyslyšel Eislera o jeho vztahu ke komunistické straně, k Moskvě, ke Spojeným státům a k hudbě. Následující ukázka ze slyšení výborně ilustruje přístup Výboru k umění, předmětem řeči je jedna ze starých skladeb Hanse Eislera napsaná pro Kominternu, vyslyší ho hlavní vyšetřovatel E. Stripling:

Stripling: Složil jste to?

Eisler: Ano, složil jsem to v Berlíně v roce 1930.

³¹¹ Například O'REILLY, Kenneth. *Hoover and the Un-Americans*. Philadelphia: Temple University Press, 1983.

³¹² O fenoménu „informátorství“ po druhé světové válce zevrubně pojednává Victor Navasky. viz NAVASKY, Victor. *Naming Names*. New York: Viking Press, 1980.

³¹³ Ceclair, Englund, s. 280.

³¹⁴ Goodman, s. 190; *Thirty years of Treason*, s. 55 – 56, záznam ze slyšení tamtéž s. 57 – 59.

Stripling: řekl byste, že je to revoluční skladba?

Eisler: Rozhodně. Revoluční skladba je možná trochu přehnaná. řekl bych, že je to skladba pro lidstvo.

Stripling: Pomohla by v tichém boji?

Eisler: Prosím?

Stripling: Jestli by vaše skladba pomohla v tichém boji...

Eisler: Já doufám, že ano.

Stripling: Vy doufáte, že ano?

Eisler: Já doufám, že ano.

Stripling: A pocitově jste stejnou naději za dobu co jste strávil ve Spojených státech?

Eisler: Moje skladby jsou už opravdu zapomenuty. Tohle, řekl bych, je opravdu již minulost.

Stripling: Pane Eislere, tak na to se ještě podíváme, jestli je zapomenuta...

Z této ukázky je na první pohled patrné, jak Výbor ke svým předvolaným od začátku přistupoval, jako by byli viní. Rovněž vidíme, do jaké míry Výbor považoval umění za politický nástroj, pokud má být hudební skladba „napomocí tichému boji“, pak nás nepřekvapí, že Výbor své následující slyšení založil na předpokladu, že komunistická propaganda skrytá ve filmech má být podněcovat americké obyvatelstvo k násilnému změně režimu. Předvolání Hanse Eislera nezajímavé ještě z toho důvodu, že právě v návaznosti na něj byl Výborem předvolán v bezeslavnější ze sovětských – německý spisovatel a dramatik Bertolt Brecht.

HUAC vs. Hollywood – poprvé

Výbor oznámil o svém plánovaném vyšetřování v Hollywoodu už v létě roku 1945. Tehdejší předseda Rankin tehdy prohlásil, že jeho Výbor má za úkol odhalit „jedno z nejnebezpečnějších spiknutí s cílem svrhnout vládu“ a ohniskem tohoto spiknutí bylo právě hlavní město amerického filmového průmyslu.³¹⁶ Rankin pak ještě několikrát zdůraznil, že cílem vyšetřování je: „odhalit ty živly, kteří se snaží šířit podvratnou propagandu, otrávit mysl našim lidem,

³¹⁵ *Thirty years of Treason*, s. 71.

³¹⁶ Goodman, s. 172.

p ekroužit d jiny naší zem a poškodit pov st k es anství“.³¹⁷ Pro nás je zajímavé poslední obvin ní, které souvisí s neskrývaným antisemitismem p edsedy Výboru. Antisemitské prvky kampan proti filmovému pr myslu jsou v literatu e zd raz ovány asto. lenové Výboru, p edevším tedy p edseda Rankin, si podle mnohých autor spojovali komunismus s židovstvím.³¹⁸ Rankin prý dokonce mezi slova Žid a komunista kladl rovnítko.³¹⁹ N kte í auto i ale vidí antisemitismus z druhé strany vyšet ovaní, zd raz ují, že ást filma ské obce Výbor v jeho innosti podporovala, a následnou „ ernou listinu“ a dokonce považují za sou ást cílené transformace hollywoodského systému zevnit .³²⁰ P edsedu Rankina ale na konci roku 1946 nahradil ve funkci jeho kolega J. Parnell Thomas, který po celou dobu svého p sobení v Kongresu m l jasný cíl: dokázat, že *New Deal* byl v podstat komunistický projekt a jeho p íznivci jsou tím pádem „podvratní živlové“.³²¹ Takže pokud pro Rankina, který útok na filmový pr mysl „vymyslel“, Hollywood = Židé, pak pro Thomase, který útok zrealizoval, Hollywood = New Deal.³²²

Na „pr zkum“ Hollywoodu se zástupci Výboru vypravili v kv tnu 1947. Na uzav ených slyšeních tehdy vyslechli trnáct „sv dk “. Výsledkem bylo následující obvin ní: komunisté se snaží p evzít moc v Hollywoodu, stovky scénárist se snaží nao kovat filmy komunistickou propagandou, na nátlak p edchozí administrativy vznikly filmy oslavující komunismus a komunisté naopak bránili vzniku film oslavujících Ameriku, toto spiknutí bylo nezbytné odhalit, a to ve ve ejných slyšeních.³²³

Hlavní kolo slyšení p ed Výborem se odehrálo nakonec mezi 20. a 30. íjnem ve Washingtonu D. C.. V t chto deseti dnech se, e eno slovy amerických historik Larryho Ceplaira a Stevena Englund, „odehrálo velkolepé p edstavení o 4 d jstvích“, které bylo pe liv zinscenováno tak, aby splnilo sv j ú el.³²⁴ K tomuto názoru se p íklání i další auto i, za átek

³¹⁷ Ibid., s. 173.

³¹⁸ viz. nap íklad LEWIS, John. „We do not ask you to condone this. How the blacklist saved Hollywood“. *Cinema Journal*, Vol. 39, No. 2 (Winter, 2000), s. 3-30.

³¹⁹ Goodman, s. 173.

³²⁰ LEWIS, John. „We do not ask you to condone this. How the blacklist saved Hollywood“. *Cinema Journal*, Vol. 39, No. 2 (Winter, 2000), s. 3-30

³²¹ Goodman, s. 187.

³²² Ibid., s. 202.

³²³ Ibid., s. 203.

³²⁴ Ceplair, Englund, s. 279.

slyšení byl jako slavnostní premiéra se spoustou kamer, mikrofon , stovkou novinářů a hvězdným obsazením.³²⁵ Nejúspěšnějším nástrojem se ukázalo po audiu, proto například po anti-komunisticky naladěném Jacku Warnerovi, šéfovi jednoho z největších filmových studií Warner Bros., nenásledovali jeho kolegové z ostatních studií, kteří zdaleka nebyli tak radikální a „vstřícní“ Výboru.

Jako první před výborem vystoupil již zmíněný Jack Warner, který ujistil Výbor, že žádná komunistická propaganda se nikdy ve filmech vyrobených jeho studiem neobjevila. Na druhou stranu ale zdůraznil svůj odpor ke komunismu a dokonce zcela dobrovolně „vyjmenoval“ dvanáct „komunistů“, které ve svém studiu „odhalil“ a propustil.³²⁶ Louis B. Mayer, editel konkurenčního studia Metro-Goldwyn-Mayer, s Warnerem souhlasil v tom, že se žádná komunistická propaganda na plátnech neobjevila: „Nejsou o tom žádné důkazy, když se podívám na scénáře, které pro nás napsali, nenajdu ani jeden, kde by napsali něco takového“.³²⁷

Po Warnerovi ve „druhém jednání“ přišel na „pátelské“ svědky.³²⁸ Ti se snažili, podle svého chápání, Výboru vyhovět a identifikovat mezi svými kolegy komunisty. Jak ale jednoho ze svědků upozornil předseda Thomas, to vůbec nebylo zapotřebí, Výbor měl svých „podezřelých“ dost.³²⁹ S výpovědi vystoupili mimo jiné Walt Disney, matka herečky Ginger Rogersové Lela nebo herec Adolf Menjou.³³⁰ Pro představu v jakém duchu si Výbor představoval „pátelská“ svědectví si můžeme ocitovat útržek z výpovědi spisovatelky a dramatičky ruského původu Ayn Randové,³³¹ která na požádání Výboru hodnotila obsah válečného filmu *Píseň o Rusku (Song of Russia)* a na rozdíl od svých kolegů z filmového průmyslu byla přesvědčená, že komunistická propaganda v hollywoodských filmech přítomná je:

„...potom je ve filmu záběr Moskvy. Nevím, kde studio vzalo tyto záběry, ale já jsem v Moskvě nikdy nic takového neviděla. Nejdříve vidíte moskevské domy – velké, dobré

³²⁵ Goodman, s. 207.

³²⁶ Nakonec se ukázalo, že některé ze jmenovaných Warner možná „odhalil“, ale rozhodně nepropustil. Goodman, s. 207; Ceplair, Englund, s. 280.

³²⁷ Gladchuk, s. 135.

³²⁸ Sam Wood, John Charles Moffit, Rupert Hughes, James K. McGuinness, Morrie Ryskind, Fred Niblo Jr., Richard Macaulay viz Ceplair, Englund, s. 280.

³²⁹ Ceplair, Englund, s. 280.

³³⁰ Úplný seznam viz Ceplair, Englund, s. 449 – 450.

³³¹ Původním jménem Alisa Zinovievna Rozenbaum, do Spojených států se přestěhovala v roce 1926.

vypadající, isté domy... pak vidíte restauraci, jaká v Moskvě prostě nikdy ani neexistovala ... je to restaurace s takovým menu, jaké v Rusku nikdy neexistovalo, dokonce ani před Revolučí ... ve městech nejsou vidět žádné fronty na potraviny ... nejsou tam žádné bezprizorní děti ... lidé se usmívají, oblečení do šatů, jaké se nosí snad jen tady...“.³³² Ona komunistická propaganda tedy spočívá ve skutečnosti, že je Sovětský svaz zobrazen jako prosperující, istá země, kde není nedostatek potravin a žijí tam spokojení, dobře oblečení lidé. Film, o kterém je řeč, byl natočen v roce 1944, kdy byl Sovětský svaz důležitým spojencem Západu a důraz na udržení dobrých vztahů byl ze strany Západu velký. Zobrazení Sovětského svazu tak zcela odpovídá zájmům americké vlády té doby a těžko bychom mluvit o protiamerické propagandě. Pestože státní zájem na filmech jako *Píše o Rusku* byl velký, těžko bychom dokazovali, že filmy vznikly na zakázku. Některé členové Výboru přesto šli tak daleko, že se snažili dokázat, že válečné pro-ruské filmy si tehdejší americká administrativa na Hollywoodu přímou vynutila.³³³ K výpovědi Ayn Randové na závěr musíme dodat, že mezi svými kolegy tvořila výjimku, ostatní svědkové i když třeba odsouhlasily existenci „komunistické propagandy“ nebyly schopny uvést konkrétní příklad.

Do této skupiny svědků patřily slavné osobnosti jako Gary Cooper, Robert Taylor nebo Ronald Reagan, jejichž hlavním cílem bylo Výbor přesvědčit o svém proti-komunistickém uvědomění. Tato pohledka „uvědomilých Američanů“ ani nemohla Výboru přinést fakticky nic nového, jak tvrdí Ceplair a Englund, jejich spíše než „informace“ mohli dodat Výboru „lesk“.³³⁴

Zatímco první týden slyšení patřil svědkům, kteří vypovídali více méně „ve prospěch“ Výboru, druhý týden přišla řada na 19 „nepřátelských“ svědků, kteří figurovali ale spíše jako „obvinění“. Prvním z nich se stal scénárista Howard Lawson.³³⁵ Z devatenácti svědků se brzo vydělilo deset, kteří založili svou „obhajobu“ před Výborem na prvním dodatku k americké Ústavě a odmítli odpovědět na otázku ohledně členství v komunistické straně. Tohoto deset vešlo ve známost jako „Hollywoodská Desítka“. Nejprve se ale podívejme, jak probíhalo slyšení prvního z pozdějších deseti, Howarda Lawsona. Lawson trval na tom, že chce pronést prohlášení, předseda Thomas si chtěl ono prohlášení nejdříve prohlédnout,

³³² *Thirty years of Treason*, s. 113.

³³³ Ponejmenším se takové tvrzení, jak píše David Cauter, objevilo ve zprávě HUAC již v květnu 1947. viz. Cauter, *Dancer Defects*, s. 164.

³³⁴ Ceplair, Englund, s. 281.; záznamy ze slyšení s Cooperem, Taylorem a Reaganem jsou k dispozici v knize *Thirty years of Treason*, s. 135 – 152.

³³⁵ Není zcela zřejmé podle něho bylo uraženo po udání svědků, Ceplair a Englund se domnívají, že to odpovídalo síle „důkazů“, které Výbor proti předvolaným měl k dispozici (s. 282).

Thomas: Ani to nebudu dál říst. Své prohlášení p e říst nesmíte. Sta il mi první ádek.

Lawson: Celý týden jste strávili tím, že jste ze m p ed americkou ve ejností d lali zlo ince...

Thomas: Moment-

Lawson: ...a te m nenecháte ani p e říst prohlášení o svých právech jako ob ana Spojených stát amerických?

Thomas: Odmítám vám dovolit p e říst prohlášení, kv li jeho první v t . Vaše prohlášení je irelevantní. Te , tohle je Výbor Kongresu ustavený ze zákona. Musíme dodržovat ád jednání, a taky budeme. Pane Striplingu, identifikujte sv dka.

Lawson: Práva ob an Spojených stát amerických jsou d ležitá v této síni a já se hodlám postavit za tato práva, kongresmane Thomasi.

Stripling: Pane Lawsons, uve te své plné jméno prosím.

Lawson: P eji si protestovat proti neochot tohoto Výboru povolit p e tení prohlášení, když jste dovolili panu Warnerovi, panu Mayerovi a dalším, aby svá prohlášení v této síni etli. Jmenuji se John Howard Lawson.³³⁶

Na tomto míst již bylo z ejmé, že cílem Výboru není skute né vyšet ování, bylo p edem jasné, kdo je obvin ný, stejn tak, že obvin ní jsou viní. Lawson odmítl odpov d t na otázku o svém lenství v komunistické stran s odvoláním na to, že Výbor nemá právo se ho na takové v ci ptát. U toho ale zdaleka neskon il, p irovnal metody Výboru k praxi hitlerovského N mecka a prohlásil: „Nejsem to já, kdo je tu p ed soudem, pane p edseda. Tenhle Výbor je p ed soudem amerického lidu. To si ujasn me.“³³⁷ Tím bylo dílo tém dokonáno, po kratším p ek ikování se nechal p edseda Thomas Lawsona vyvést ze sálu. Ihned poté byl p edvolán zástupce vyšet ovacího sboru Výboru Louis J. Russel, který p edložil devítistránkové memorandum o Lawsonových komunistických aktivitách.³³⁸

³³⁶ *Thirty years of Treason*, s. 153.

³³⁷ *Ibid.*, s. 154.

³³⁸ *Ibid.*, s. 159.

Režisér Edward Dmytryk rovněž odmítl odpovědět na „otázku za 64 dolar“ – jak se otázce na členství v komunistické straně brzo začalo přezdívat.³³⁹ Jak je patrné ze slyšení z Dmytrykem, předseda Výboru Thomas ztrácel s předvolanými trpělivost velice snadno, když slyšení neprobíhalo podle jeho očekávání:

Stripling: Jste nyní nebo byl jste někdy členem komunistické strany?

Dmytryk: Víte, pane Striplingu, myslím si, že tady se jedná o má práva garantovaná Ústavou. Nemyslím si, že máte...

Thomas: Kdy vy jste se uchíli o Ústav? Řekněte mi, kdy vy jste se uchíli o Ústav?

Dmytryk: Na tuto otázku vám rád odpovím, pane předsedo. O Ústavě jsem se poprvé uchíli na střední škole a potom...

McDowell: Spíše nám odpovězte na první otázku.

Dmytryk: Byl jsem tázán, kdy jsem se uchíli o Ústavu.

Stripling: Víím, že první otázka, pane Dmytryku, zní: jste nyní nebo byl jste někdy členem komunistické strany?

Dmytryk: Dobrá pánové, když budou vaše otázky jasné, a budete je klást po jedné, rád vám na ně odpovím.

Stripling: To je velice jasné.

Dmytryk: Pan předseda mi položil jinou otázku.

Thomas: Zapomeňte na moji otázku. Beru ji zpět.

Dmytryk: Byl jsem upozorněn na to, že tu jde o práva garantovaná Ústavou. Ústava nežadá, aby byla zodpovězena tak, jak si pan Stripling přeje, abych odpověděl. Domnívám se, že jakých organizací jsem členem, co si myslím a co říkám nemůže být předmětem slyšení tohoto Výboru.

Stripling: Takže odmítáte odpovědět?

Dmytryk: Nedomítám odpovědět. Odpověděl jsem na otázku svým způsobem.

Stripling: Neodpověděl jste, jestli jste nebo nejste členem komunistické strany.

³³⁹ „\$64 Question“ byl název v domovní soutěže na rozhlasové stanici NBC, která se na přelomu 40. a

Dmytryk: Odpověď jsem tím, že jsem řekl, že si nemyslím, že máte právo se mnou na to ptát.

Stripling: Pane předsedo, je jasné, že svědek sleduje stejnou linii jako ostatní svědci.

Thomas: Svědek má že odejít.³⁴⁰

S ostatními to pokračovalo ve stejném duchu, nezáleželo ani tolik na výpovědi předvolaných, ani na jejich přístupu k Výboru, po odchodu svědka (nebo spíše po vyvedení ze sálu v případě „Desítky“) vystoupil vždy znovu Russell se svou „zprávou“, obsahující kromě dalších a obvinění hlavních údajů o členství v Komunistické straně USA, což byla v té době jediná pravdivá informace.³⁴¹

V demokratickém prostředí Spojených států nezstal proces bez odezvy, nasetkal se s kladnou odezvou tisku, přední americké deníky jako *New York Times* nebo *Washington Post* vystoupily proti slyšení a metodám Výboru, noviny *Times* dokonce varovaly, že samotné vyšetřování se má obrátit ve vlastní hrozbu než ta, kterou vyšetřuje.³⁴² Již v průběhu slyšení se zorganizovala skupina liberálů včetně hollywoodskými hvězdami takového formátu, jako byli Lauren Bacallová a Humphrey Bogart. Organizovala se asociace podporujících obviněné scenáristy. Zapojily se i organizace již existující jako například Americký svaz na ochranu občanských svobod (*American Civil Liberties Union - ACLU*). Podle dlouholetého předsedy ACLU Corlisse Lamonta se HUAC stala typickým příkladem „protiústavního vyšetřování“ a už samotné založení Výboru bylo proti Ústavě Spojených Států Amerických.³⁴³ Hlavním bodem kritiky Výboru bylo, že porušuje práva zaručená Prvním dodatkem americké ústavy – svobodu slova, svobodu sdružování. Dále Komise podle jejích odpovědí porušovala i 4., 5., 6. a 10. dodatek, navíc byla její existence v rozporu s principem dělby moci, tím že na sebe brala funkci soudní moci, a ignorovala presumpci nevin.³⁴⁴ Další organizací kritizující Výbor byl *Civil*

50. let vysílala.

³⁴⁰ *Thirty years of Treason*, s. 167-168.

³⁴¹ Ceplair, Englund, s. 287.

³⁴² *Ibid.*, s. 281.

³⁴³ LAMONT, Corlis. *American Inquisition*. USA: Basic Pamphlets, 1954. s. 6. Corliss Lamont byl předsedou *American Civil Liberties Union* v letech 1932-1954, organizace byla založena v roce 1921

³⁴⁴ Lamont, s. 11-35.

rights Congress, jejich kritika spočívala zejména v tom, že neexistovala po žádná definice „neamerické innosti“.³⁴⁵

HUAC ale nastartoval tak obí soukolí, že nakonec „semlelo“ i ty nejodhodlanější ze svých liberálních kritiků. Předseda MPAA Johnson nejprve vzkázal obviněným scénáristům, a nemají obavy, že žádná „černá listina“ ani nic podobného nehrozí, že nepřistoupí na „totalitní“ metody aby se zalíbili komisi.³⁴⁶ Vzápětí po návratu zpět na západní pobřeží ale Johnson vyzval vládu, aby vytvořila zákon, který by ošetřoval problém zamstňování komunistů.³⁴⁷ Kromě Johnsona se začali ozývat s požadavky i jiní, jako například producent Louis B. Mayer, aby se výstupem vyšetřování Výboru stalo prosazení nových zákonů a opatření, na základě kterých by bylo možné zakročit proti komunistům v zábavním průmyslu.³⁴⁸ Nakonec ale v tomto smru americká vláda ani HUAC, nemusely dále mnoho podnikat. Jediným výstupem innosti Výboru (kromě obvinění z pohrdání Kongresem a následných soudních řízení), se stal seznam komunistů a jejich přívrženců ve filmovém průmyslu. Americká společnost přijala černou listinu za vlastní a rozšířila ho do všech ostatních sfér života a z černé listiny se stal fenomén dominující následujícímu desetiletí. Vyjádřeno slovy Johna Lewise, a už byly provední cíle Výboru jakékoli, udělala společnost nakonec „veškerou práci za nás“.³⁴⁹

Odpověď filmového průmyslu na sebe nenechala dlouho čekat. Necelý měsíc po slyšeních ve Washingtonu se zástupci filmových studií sešli v hotelu Waldorf-Astoria v New Yorku, aby se dohodli na dalším postupu. Název hotelu je uveden záměrně, jelikož se podle něj málo jmenovat prohlášení, které na konci této schůzky vzniklo. Hlavní otázku pro představitelů Hollywoodu představovalo dilema, jak naložit s komunisty „usvědčenými“ Výborem. Možností na výběr nemělo mnoho: propustit nebo nepropustit. Nepropustit by znamenalo, vzít na sebe odpovědnost před Výborem a obávat se dalších útoků. Propustit bylo snadnější, jelikož ve Spojených státech nešlo rozvázat pracovní poměr na základě toho, že zamstnanece obvinil soud z pohrdání Kongresem a už vbec ne protože je komunist. Záznam jednání není k dispozici, jak probíhal tak můžeme jen hádat, nicméně výsledek zněl jasně: propustit. *Waldorf Statement*, jak vešlo rozhodnutí ve známost, odsoudilo chování obviněných z pohrdání Kongresem, a oznamuje o rozhodnutí rozvázat pracovní poměr se všemi dotčenými a neobnovit ho do té doby,

³⁴⁵ *America's „Thought Police“*. New York: Civil Rights Congress, 1947. str. 5.

³⁴⁶ Lewis, s. 7

³⁴⁷ Ceclair, Englund, s. 326.

³⁴⁸ Foerstel, s. 20.

³⁴⁹ Lewis, s. 18.

„než budou zproštěni viny nebo o čímsi své jméno a dokud pod přísahou neprohlásí, že nejsou komunisty“. Samotné rozhodování muselo být mnohem složitější už jenom proto, že dotyční scenáristé měli pro Hollywood velký význam, podle jejich scénářů se mezi lety 1938 a 1947 natočila celá jedna pětina všech hollywoodských filmů.³⁵⁰

Následující tři roky bojovala Hollywoodská „Desítka“ proti obvinění z pohrdání Kongresem. Podrobný průběh soudního jednání není pro potřeby této práce příliš důležitý, obžalovaní se odvolávali na porušení svých ústavních práv, soud byl toho mínění, že v dané situaci byla otázka na příslušnost ke komunistické straně více než relevantní a obžalovaní tak měli povinnost na ni odpovědět.³⁵¹ Během roku 1950 nastoupilo do výkonu trestu devět z desítky scenáristů. Ironií osudu se Cole a Lardner při výkonu trestu ve vězení potkali se svým „katem“, kongresman Parnell Thomas byl pár let po procesu v Hollywoodu odsouzen za zpronevěru. Po prvním roce vězení se od svých kolegů odtrhl Edward Dmytryk v zoufalém pokusu vrátit se zpět do filmového průmyslu. V roce 1951 Dmytryk kajícím podruhé předstoupil před Výbor, zodpověděl všechny otázky a „udal“ přes dvacet svých kolegů jako „komunisty“. Dmytryk také odvolal svá předchozí tvrzení ve veřejném prostřednictvím novinového článku. Za pár týdnů byla „náprava“ dokonána a Dmytryk podepsal smlouvu na režii, od té doby dál pokračoval v Hollywoodu a točil filmy až do poloviny 70. let.

Prvotní cíl vyšetřování, tedy odhalení komunistické propagandy, se nenaplnil. Nikdo z vypovídajících svědků neposkytl žádný konkrétní důkaz o pronikání „nebezpečných“ myšlenek do filmových scénářů, natož o jejich realizaci na filmových plátcích.³⁵² Američtí historici L. Ceplair a S. Englund považují první kolo hollywoodských slyšení i tak za úspěch, a to především díky předsedovi Parnellu Thomasovi, který prý věděl, „jak zinscenovat efektivní monstrproces“.³⁵³ Joseph Gladchuk se na rozdíl od svých kolegů domnívá, že Výbor nepočítal s tím, že důkazy o existenci komunistické propagandy nenajde a výsledky slyšení se tak pro Výbor staly nejen zklamáním, ale i tak trochu zesměšňujícím.³⁵⁴ Co je ale fakt, je že vyšetřování žádné porušení zákona ani „nabádání k protistátní činnosti“ (což by se dalo považovat za nepřijatelnou definici „neamerické činnosti“). Tato skutečnost donutila Výbor poznamenat svoji

³⁵⁰ Ceplair, Englund, s. 332.

³⁵¹ Ibid., s. 348.

³⁵² GLADCHUCK, John Joseph: *Hollywood and anticommunism. HUAC and the Evolution of the Red Menace, 1935-1950*. New York: Routledge, 2007. s. 135.

³⁵³ Ceplair, Englund, s. 280.

³⁵⁴ Gladchuk, s. 135.

strategii a soustředil se spíše na jednotlivce, než na jejich „podvratnou“ činnost. Proto záminka „komunistické propagandy“ se ve druhém kole slyšení vytratila, scéna již byla připravená a cíl vyšetřování se pozmenil již jen „komunistickou infiltrací Hollywoodu“. Náhle už nebylo ani tak důležité, jestli se předvolaní snaží do svých děl dostat myšlenky, které jsou Americe cizí, a tím ovlivnit své publikum, ale šlo se, zda svědek takové myšlenky má, podporuje, ale hlavně, jestli ochoten to připravit a zahrnout je.

HUAC vs. Hollywood -podruhé

Po prvním útoku na Hollywood se HUAC na pár let odmlčel, výsledky totiž nehovořily zpočátku jasně ve prospěch výboru. Během čtyř let předstávky se ale jasně ukázalo, kdo má navrch, liberální fronta se rozpadla, většina z hollywoodské „Desítky“ si odpykala trest ve vězení, filmový průmysl spolupracoval na potírání komunistů a společnost přijala mccarthyovský „hon na zloděje“ za součást každodenního života. Když se Výbor rozhodl napodruhé obrátit svou pozornost na americký filmový průmysl, měli odsouzení scénáristé být propuštěni na svobodu, namítání tak bylo vskutku trefné. Rovněž musíme zmínit, že od ledna 1949 do ledna 1951 zasedal 81. Kongres, ve kterém měli pro změnu v čele Demokrati. Po číselných pokusy o okleštění pravomocí Výboru ale brzo vyprchaly a zůstalo jen u kosmetických personálních změn: když jen kvůli všeobecné spokojenosti opustil po letech John Rankin.³⁵⁵ Demokratická představa platila i pro Kongres následující, který začal zasedat v lednu 1951. Na tomto místě je tedy nutné podotknout, že léta 1951 – 1952 se staly pro Výbor neaktivnějšími za celou jeho historii. Ve stejné slyšení HUAC probíhala dohromady déle než sto dní a vypovídalo na nich přes tisíc svědků.³⁵⁶ Argument, že cílem slyšení bylo zdiskreditovat vládu Demokratů tak v tomto období již nemůže platit.

V březnu 1951 předvolal 8 herců a scénáristů.³⁵⁷ To měli být ale jen začátek, ve druhém kole se Výbor rozhodl zasáhnout s větší rozmachem a celkové číslo předvolaných se vyšplhalo na 110 osob. Tentokrát už Výbor kladl mnohem větší důraz na „jmenování“ dalších „komunistů“, čím více, tím lépe. Dohromady padlo na devět stovek jmen, ta se ale přirozeně dost opakovala, a tak celkem získal HUAC od informátorů něco kolem dvou set „udaných“ komunistů.³⁵⁸ Tato

³⁵⁵ Goodman, s. 272.

³⁵⁶ Ibid., s. 298.

³⁵⁷ Herci: Larry Parks, Gale Sondergaard, Howard da Silva, Sterling Hayden, scénáristé: Richard Collins, Waldo Salt, Paul Jaricco, Robert Lees. Parks, Salt a Collins již vypovídali před Výborem během prvního kola slyšení.

³⁵⁸ Ceplair, Englund, s. 372.

skutečnost ale s sebou nenesla vůbec žádný praktický přínos, nikdo už žádný legislativní výstup procesu ani neočekával. Jednalo se spíše o jakýsi „rituál“. Nkte i uvádějí více jmen, jiné se z toho snažili vyvléci. Za zmínku stojí, že zatímco všichni představitelé „Desítky“ byli členy Komunistické strany USA, předvolání v druhém kole slyšení byli bu bývalí členové strany, nebo „sympatizanti“.³⁵⁹

Případ herce Larryho Parkse ilustruje, jaký důraz kladl Výbor na dodržování „pravidel hry“. Přestože byl Parks odhodlán podvolit se vlivu svých inkvizitorů, když měl promluvit, zaváhal. Jedno malé škobrtnutí stálo vycházející hvězdu jeho kariéry, do konce svého života se objevil již jen ve 3 epizodních rolích.³⁶⁰ Další svdci, kteří se zdráhali Výboru v tomto požadavku vyhovět a jmenovali jen ty kolegy, u kterých si byli jistí, že už jejich jména zazněla mnohokrát, byli odsouzeni k životnímu vězení. Jako například scénárista Lester Cole a Alva Bessie, kteří se po ústí v hollywoodských slyšeních živili jako skladník resp. osvětlovač v nočním klubu.³⁶¹ Naopak svdci, kteří se přidali na stranu Výboru, odehráli „kající představení“ podle předpokládaného scénáře a neváhali uvést jména svých kolegů, mohli dál pokračovat ve svých kariérách. Tím se hollywoodská slyšení ze začátku 50. let zásadně lišila od prvního vyšetřování na konci let 40. Jak píše Ceplair a Englund, v roce 1951 již bylo každému v Hollywoodu jasné, že Výbor žádná udání nepotřebuje.³⁶²

O rok později byl předvolán slavný režisér Elia Kazan. Jeho případ nesmíme vynechat už jen z toho důvodu, že jeho osoba dodnes budí ve Spojených státech kontroverzní reakce. Kazan vystoupil před Výbor, přiznal své několikleté členství v komunistické straně ve třicátých letech, ale odmítl hovořit o dalších členech strany.³⁶³ Jen o pár týdnů později si svůj názor rozmyslel a vystoupil před Výborem ještě jednou s následujícím odvodněním:

„Chci bych doplnit své svědectví ze 14. ledna tohoto roku o místopřesné prohlášení, ve kterém odpovídám na jedinou otázku, kterou jsem nezodpověděl při slyšení, konkrétně, které lidi jsem poznal jako členy komunistické strany v době svého členství... Došel jsem k závěru, že jsem udělal chybu, že jsem tato jména nesdělil dříve, protože utajení komunistům slouží a je to

³⁵⁹ Goodman, s. 301.

³⁶⁰ Ceplair, Englund, s. 373.

³⁶¹ Ibid., s. 378. Alva Bessie napsal o své zkušenosti s Výborem a činnou listinou v polovině 60. let knihu. BESSIE, Alva. *Inquisition in Eden*. New York: Macmillan, 1965.

³⁶² Ceplair, Englund, s. 378.

³⁶³ Goodman, s. 303.

co chtějí. Američané potěbují fakta, a to všechna fakta, o komunismu, aby s ním mohli naložit rozumně a efektivně. Je mojí občanskou povinností říct všechno, co vím ...“³⁶⁴ Kazanova odpovídá ve skutečnosti nebyla pro Výbor nijak přínosná, pár jmen, která uvedl, již všichni dávno slyšeli, ale se stala klíčovou pro další svdky Výboru, v Kazanov podání se totiž nejednalo o pokus o záchranu kariéry, ale o „občanskou povinnost“.³⁶⁵

Nakolik se změnila rétorika Výboru mezi prvním a druhým kolem slyšení v Hollywoodu je patrné ze závěrečné zprávy za rok 1952, cílem slyšení již nebylo „odhalení“ komunistické propagandy, ale její „prevence“. „Pokud by tyto komunistické zločiny zůstaly neodhaleny, je téměř jisté, že by byl obsah film ovlivněn, byl by tendenční a stal se médiem pro komunistickou propagandu.“³⁶⁶

Jak již bylo naznačeno, nejen filmový průmysl se připojil k protikomunistickému tažení, ale i většina americké společnosti, a to buď aktivně, nebo zvalně většinou spíše pasivním přijetím mccarthismu jako součásti každodenního života. Co se ale týká té aktivnější složky americké společnosti, netrvalo dlouho a vyrašila celá řada občanských organizací, samozvaných soudců a perzekutorů, kteří se ujali mise, již začal Výbor pro neamerickou činnost. Zmínit jich musíme alespoň na chvíli, především spolek nazvaný *American Business Consultants* (tedy američtí obchodní poradci), který se organizoval již v roce 1947 a vydával časopis „Protiútok“ – *Counterattack*, jehož jediným cílem bylo „odhalovat“ komunisty v americkém zábavním průmyslu. V roce 1950 pak publikovali brožurku s názvem *Red Channels*, která v podstatě zhmotnila „černou listinu“ a stala se pro bojovníky proti komunismu na několik let „biblí“.³⁶⁷ Jednalo se o seznam přes sto padesáti osob působících na americké kulturní scéně s výčtem jejich „komunistických“ aktivit, najdeme mezi nimi jména takových osobností, jako byli spisovatel Arthur Miller, režisér Orson Welles, dramatik Irvin Shaw, hudební skladatel Leonard Bernstein, spisovatelka Dorothy Parkerová nebo zpěvačka Lena Hornová.³⁶⁸ K dalším

³⁶⁴ *Thirty years of Treason*, s. 485.

³⁶⁵ Goodman, s. 303.

³⁶⁶ *Ibid.*, s. 308.

³⁶⁷ Ceplair, Englund, s. 386. Ukázky z *Red Channels* jsou dostupné na internetu na stránce *The Authentic History Center* <<http://www.authentichistory.com/1946-1960/redchannels/redchannels.html>>.

³⁶⁸ Úplný seznam viz BARNOUW, Erik. *Tube of Plenty. The Evolution of American Television*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1990. s. 122-124.

organizacím patily *Wage Earners Committee* (v příkladu nejspíše: Výbor námezdních pracovníků), který vydával seznam „podvratných“ filmů.³⁶⁹

Do „boje“ se pustily i již existující občanská sdružení a aktivistické organizace jako například Americká legie (*American Legion*), které měla v té době na 2,5 milionu členů a bezpočet přívrženců.³⁷⁰ Legie rovněž vydávaly časopisy „První linie“ - *Firing line* a *American Legion Magazine*, které rovněž na svých stránkách systematicky napadaly jednotlivce i skupiny obviněnými z „rozvratné činnosti“. Výsledkem horečné aktivity občanských organizací se stal vznik ještě „šedé listiny“, na kterou se mohl dostat každý bez vlastního písemného souhlasu. Některé lidé dopltili na prostou shodu jménem někým, kdo se na listinu ocitl.³⁷¹

Jak již bylo zřejmé, podstatou činnosti výboru Kongresu byla iniciace legislativní činnosti. To, že v tomto ohledu HUAC neuspěla, neznamená, že legislativní návrhy nepodávala. V legislativních návrzích vydaných HUAC pro rok 1948 najdeme mimo jiné doporučení: zvýšit maximální trest odnětí svobody za pohrdání Kongresem na 5 let a pokutu na \$5000.³⁷² V souvislosti s druhým kole slyšení se objevilo návrhů více. V roce 1951 Výbor navrhl, aby Kongres podnikl kroky k „povzbuzení kvalifikovaných informátorů“ a „zrušení platnosti pasů povolovaných osob“.³⁷³ V roce 1953 dokonce padl návrh, aby v „otázkách vnitřní bezpečnosti vasech, jaké nastaly nyní, byly výjimečné pravomoci exekutivy stejné jako v období války“.³⁷⁴ Žádný z těchto návrhů nebyl uskutečněn, čímž se potvrzuje „rétorická“ funkce Výboru.

Našem se všichni autoři píšící o vyšetřováních v Hollywoodu shodují, že hlavními atributy kampaní bylo vágní obvinění, nátlak k udávání, přiznání viny a následnému pokání.³⁷⁵ Jelikož kromě veřejného „odsouzení“ bylo dalším klíčovým atributem kulturní antikomunistické kampaní veřejné „pokání“, spolu s instancemi „obžaloby“ se zaaly

³⁶⁹ Ceplair, Englund, s. 386.

³⁷⁰ American Legion je dodnes existující organizace založená po první světové válce na podporu veteránů. Za zmínku stojí, že jejími členy byli prezident Truman i Eisenhower.

³⁷¹ Ceplair, Englund, s. 388.

³⁷² *United States. Congress. Legislative recommendations by House Committee on Un-American Activities. Subsequent action taken by Congress or executive agencies. A research study by Legislative Reference Service of the Library of Congress.* Washington, 1960. s. 9.

³⁷³ *Ibid.*, str. 15.

³⁷⁴ *Ibid.*

³⁷⁵ Viz. Například Caute, *Dancer Defects*, s. 164.

objevovat i instituce umožňující „o ištění“. Jedním z prvních kdo takových konzultacích „služeb“ využil, byl již zmiňovaný Edward Dmytryk.

Co se týče „trestů“, i když je těžké používat tento termín, když nebyla dokázána žádná vina. Tak když nepotvrdíme uvažování „Desítky“ jednalo se o tresty ekonomické. Jinými slovy, kdo se dostal na „černou listinu“ neměl šanci se v oboru uživit. Některí scénáristé se snažili publikovat pod cizími jmény a uspěli. Co se žánru týče, nebyla odpověď Hollywoodu na protikomunistickou kampaň jednotná. Jak píše Mike Chopra-Gant, v převážné většině se po druhé světové válce točily filmy optimistické, zobrazující tradiční americké hodnoty.³⁷⁶ Málokdy se v literatuře objeví zhodnocení vlivu hollywoodské kampaně a černé listiny na ty, na koho byla ve výsledku zaměřena – na americkou společnost, v tomto případě diváky. Většinou panuje přesvědčení, že byl tento cíl kampaně naplněn a diváci se „rozvratným“ filmem vyhýbali. Najdou se ale i tvrzení o opaku, tj. že kampaň kterým takovým filmem posloužila spíše jako kladná než záporná reklama.³⁷⁷

K čemu to všechno?

Vzhledem k tomu, že jak Výbor, tak FBI, již před začátkem vyšetřování věděli, kdo v Hollywoodu je a není členem komunistické strany, musíme hledat příčiny jinde. Nikdo z vypovídajících nepřišel k výsledku nic, o čem by Výbor už dávno nevěděl.³⁷⁸ Ani údajná komunistická propaganda ve filmech se nezdá v rozhodném důvodem pro útok na filmový průmysl. Kdo se prosadil v Hollywoodu, byl finančně zajištěn a pokud to byl komunist, mohl tyto prostředky použít ve prospěch komunistické strany apod. Co ale komunisté v Hollywoodu nemohli ovlivnit, byl obsah filmů, nic „rozvratného“ by se nedostalo přes filmové producenty, kteří měli poslední slovo a v jejich zájmu byl v první řadě komerční úspěch filmu.³⁷⁹ Mnohem pádnějším argumentem ale je ten prostý fakt, že přestože se hlavním podnětem pro vyšetřování v Hollywoodu stala ona údajná komunistická propaganda, Výbor se analýzou scénářů ani samotných filmů nikdy nezabýval. Odvodeno to bylo tvrzením, že komunisté jsou „chytří a rafinovaní“, a tak i jejich propaganda ve filmech není pro nezavěšené rozpoznatelná.³⁸⁰ Autoři

³⁷⁶ CHOPRA-GANT, Mike. *Hollywood Genres and Post-War America: Masculinity, Family and Nation in Popular Movies and Film Noir*. New York: I. B. Tauris & Company, Limited, 2006. s. 26.

³⁷⁷ viz. například FOX, Darryl. „Crossfire and HUAC: surviving the slings and arrows of the committee.“ *Film History*, vol. 3, 1989, s. 29-37.

³⁷⁸ Cauter, *Dancer Defects*, s. 166.

³⁷⁹ podrobněji viz Ceplair, Englund, s. 257, 300-324, Shrecker, s. 317.

³⁸⁰ Lewis, s. 9.

Ceplair a Englund naznaují, že existenci podprahové agitace proti americkému státu propašované do scénářů neví ani sám Výbor a tažení proti komunismu bylo součástí boje posilivší pravice proti liberalismu jako takovému.³⁸¹ Peci jen ale nebylo možné cenzurovat film jen proto, že se v něm objevil sociální nebo jiné nežádoucí tématice, v tomto ohledu se stala „erná listina“ o jediným nástrojem. Jak píše John Lewis „dala vláda (a MPAA) možnost cenzurovat filmy, aniž by je musel nikdo vidět nebo číst scénář“.³⁸²

Celý proces vyšetřování v Hollywoodu probíhal v mnohem širším rámci, který tvořil nejen mccarthismus a „hon na komunisty“ ve vládní sféře, ale i nespočetné další aktivity Výboru pro neamerickou činnost, který se zdaleka neomezoval jen na Hollywood.³⁸³ Hollywood se ale stal tím nejvhodnějším terčem zásahu proti komunistům i sympatizantům právě proto, že byl beztakstředem mediální pozorností.³⁸⁴ Výbor si Hollywood vybral právě proto, aby této mediální pozorností využil pro propagaci svých přesvědčení.³⁸⁵

Kampaň proti komunismu tak dala ve Spojených státech vzniknout restriktivní kulturní politice v době, kdy její pozitivní složka byla maximálně potlačena. Pokud se vrátíme k Raymondovi Williamsovi a použijeme jeho teorii pro poválečnou americkou praxi, je jasné, že v prostředí studené války daná restriktivní kulturní politika fungovala jen jako demonstrativní. Praktickou podstatu vyšetřování organizovaná Výborem v Hollywoodu neměla, nikdy nevyústila v žádnou legislativní aktivitu, nedokázala existenci „komunistické propagandy“ ve filmu a v průběhu druhého kola slyšení už to ani nepovažovala za svůj cíl. Kromě veřejného odsouzení „podvrtných komunistů“ a jejich sympatizantů a desítky odsouzených za pohrdání Kongresem k ročnímu trestu odnětí svobody, nebyl udělen žádný trest. V podstatě to nebylo v demokratickém systému ze strany státu možné a v rámci demonstrativní kulturní politiky ani nutné. Hollywood se stal výkladní skříňkou poválečné americké kulturní politiky, jejímž prostřednictvím se stát pokusil demonstrovat sílu své rétoriky a morální převahu v podmínkách začínající studené války.

³⁸¹ Ceplair, Englund, 254.

³⁸² Lewis, s. 9.

³⁸³ Úplný seznam slyšení HUAC viz Goodman, s. 498 – 522.

³⁸⁴ Cate, *Dancer Defects*, s. 164.

³⁸⁵ Freedland, M. *Hollywood on Trial. McCarthyism's War against the Movies*. London, 2007. s. 9.

Na tomto místě je ještě jednou nutné zdůraznit ještě několik skutečností: 1. americká restriktivní kulturní politika vskutku fungovala jen jako politika demonstrativní. 2. následky této politiky, „černá listina“, „šedá listina“ a jejich uplatnění v praxi, vznikly jako odpověď společnosti na tuto státní politiku, nikoliv z její iniciativy. 3. Tento systém v žádném případě nepřijala celá americká společnost. 4. Mccarthismus začal jako kampaň proti komunistům ve státních strukturách. Pokud shrneme tyto tři body dohromady, můžeme udělat závěr, že americký pokus o demonstrativní kulturní politiku zašel jenom tak daleko, kam mohl v rámci daného modelu kulturní politiky a demokratického státního zřízení zajít. Daná státní kulturní politika se ale stala spouštějícím mechanismem procesu, iniciovaným ze společnosti, který byl sice logickým pokračováním této politiky, ale neměl být přisuzován státu.

Závěr

V p edve er studené války stály Spojené státy a Sov tský svaz na stejné stran a m ly tak ka protikladné kulturní politiky, kdy první z t chto dvou skute ností byl jen do asný stav. Osm let pozd ji stály ob supervelmoci na opa ných stranách železné opony a jejich kulturní politiky se v jistém ohledu p iblížily více než kdy p edtím, v tomto p ípad byla do asným stavem druhá skute nost. Tak by se daly ve dvou v tách charakterizovat výchozí a výsledný stav sledovaného období. Co z toho vyplývá je skute nost, že v kulturní politice mezi lety 1945 a 1953 došlo ke zm n , a už v jedné, nebo ve druhé, nebo v obou zemích.

V p edchozích kapitolách práce analyzovala kulturní politiku obou stát , a to ve dvou dimenzích: v první ad z pohledu jejího historického pojetí, p edur eného chápáním kultury jako takové v dané zemi, v druhé ad se zam ením na konkrétní kroky kulturní politiky. Co se tý e pojetí kulturní politiky, jak již bylo e eno, fungovaly v obou státech v roce 1945 diametráln odlišné modely. Aby bylo možné tyto modely srovnávat, rozd líme kulturní politiku na její pozitivní a restriktivní složku. Zatímco v Sov tském svazu je p ítomna jak silná restriktivní složka - stát kontroluje celou kulturní sféru, tak i pozitivní složka – um lci jsou na oplátku za svou oddanost a poslušnost státem podporováni. Ve Spojených státech se pozitivní složka uskute ovala jen v nep ímé podob ve form úlev na daních a existence restriktivní složky nep ípadala z principu v bec v úvahu. Když se ale podíváme na analýzu praktické podoby kulturní politiky obou stát po roce 1945, jeví se situace pon kud odlišn .

Na jedné stran Sov tský svaz, s p edvále nou zkušeností stalinského teroru, který zasáhl i do kulturní politiky, na druhé stran Spojené státy, s epizodickou p edvále nou zkušeností federálních kulturních program . Sov tská politika v kulturní sfé e se znovu zaktivizovala brzy po ukon ení války. Ve dvou d jstvích se v kultu e odehrála ideologická kampa . V prvním období *ždanovštiny* se kulturní politika soust edila kolem kvarteta rezolucí, které jakoby znovu opakovaly principy, kterými se sov tská kultura m la ídit. Rétorika rezolucí do zna né míry p ipomínala slovník užívaný v na ízeních z mezivále ného období. Jedním z hlavních motiv se stal sov tský patriotizmus, vyzdvihovaný oproti Západu a jeho „uctíváním“. Oproti p edvále nému

období došlo k zásadní změně, „provinění“ proti zásadám sovětské kultury se již netrestalo smrtí. Ba co víc, tresty udělené „viníkům“ ze tveřice rezolucí byly buď jen v ústní rovině, jako v případě opery *Velké přátelství*, nebo se počítalo s možností „nápravy“ provinění, jako tomu bylo u režiséra Ejzenšterna a Pudovkina, nebo byly mírné tresty brzy odvolány, jako u Achmatovové a Zoščenka. Sovětská poválečná kulturní politika se tak odehrávala mnohem více v rovině rétorické, než v praxi. Druhé dějství ideologické kampaně tuto skutečnost jen potvrdilo. Zločinci doby se stali prozápadní „kosmopolité bez kořen“, jež bylo potřeba odhalovat nejprve v kultuře a poté i ve všech ostatních oblastech, zároveň posílil požadavek patriotismu v umění. Paralelně s tím, prohlubující se konflikt se Spojenými státy vedl k zesílení protiamerických výpadů a mobilizaci kultury k tomuto účelu. Kulturní politika tak v období pozdního stalinismu probíhala převážně ve své demonstrativní podobě. Nejednalo se o praktickou politiku, která měla mít konkrétní dopad na kulturní sféru, ale o politické kroky sloužící cílům ležícím mimo kulturu, v tomto případě ideologii. Pokud v průběhu ždanovštiny ještě ležel důraz na „jak má sovětská kultura vypadat“, tedy na jakousi demonstrativní reprezentaci „nádhery“ sovětského zřízení a kultury, jak by řekl Williams. Pak v druhé fázi, boji proti kosmopolitismu, se k demonstraci pozitivní přidává ještě negativní aspekt – vymezení se proti Spojeným státům, tedy již nejen proti všemu „západnímu“, ale i konkrétně proti „americkému“.³⁸⁶ Prostřednictvím demonstrativní kulturní politiky tak stát budoval svůj kulturní obraz, který pak prezentoval jak svým občanům, ale i navenek, jinými slovy, cílem ideologické kampaně bylo demonstrovat: jak kultura vypadat má, a jak nemá.

Na druhé straně vznikající železné opony ve Spojených státech posilivší Republikáni, izolovali jakýkoliv náznak pozitivní kulturní politiky do jednacích síní Kongresu. Mezitím se Výbor pro neamerickou činnost, který se stal permanentní součástí Kongresu, rozhodl pro útok proti zdaleka nejviditelnější a nejsledovanější části americké kultury – Hollywoodu. Abychom alespoň pro tuto chvíli sjednotili „termíny“, můžeme říci, že na této straně oceánu se podnikem k zahájení kulturní kampaně stala obava z „poklonkování“ před Sovětským svazem, protlačování komunistické propagandy na plátna amerických kin. Toto podezření se Výboru během prvního kola

³⁸⁶ Výjimku tvořila americká díla vůči Spojeným státům kritická.

vyšetřování nepodařilo potvrdit, nicméně jeho „tažení“ proti komunistům ve filmovém průmyslu pokračovalo druhým kolem slyšení, co do rozsahu mnohem mohutnější. V americkém případě byla „demonstrativnost“ zásahu proti Hollywoodu dána již samotnou podstatou Výboru pro neamerickou činnost, který neměl možnost předvolané svdky trestat, pokud by nebyla dokázána protistátní činnost. Výbor šel v tomto směru sice o krok dál, než jemu podobné orgány, a „nevhodné“ svdky odsoudil alespoň za pohrdání Kongresem. I v tomto případě se ale jednalo o trest minimální. Ve Spojených státech jsme tedy svdky jen pokusu o restriktivní kulturní politiku, který vzhledem k naprosto odlišnému politickému zřízení, systému institucí, modelu kulturní politiky i chápání politické svobody nemohl nikdy uspět. Nebylo možné odsoudit hollywoodské komunisty za jejich názory, politickou příslušnost nebo uměleckou tvorbu. I ve Spojených státech tak povážený pokus o restriktivní kulturní politiku plnil jen demonstrativní funkci. Nešlo o komunistickou propagandu ani o praktické nebezpečí ze strany Komunistické strany USA, ale o vymezení se proti bývalému válečnému spojenci. Cílem bylo ukázat co je „americké“ a co „neamerické“, tedy „komunistické“.

Tato demonstrativní kulturní politika ale zapůsobila na americkou společnost tak silně, že ta vynalezla své vlastní restriktivní prostředky, které ale již nebyly součástí státní politiky. Z občanské iniciativy se objevily organizace, které pokračovaly v činnosti Výboru i v dalších oblastech kultury a prostřednictvím „černé“ a „šedé“ listiny oddělovaly „neamerické“ od „amerického“.

Jak je zřejmé z předcházejícího srovnání, po druhé světové válce převládla v obou zemích kulturní politika demonstrativní, bez ohledu na to, že měly oba státy zcela odlišné modely kulturní politiky. Jak Sovětský svaz, tak i Spojené státy prostřednictvím ideologických kampaní v kultuře vytvářely svůj kulturní obraz „k vystavení“ jak pro domácí, tak i pro zahraniční publikum. Studená válka přinesla bipolární rozdělení světa nejen co se politické a vojenské moci týče, ale i v otázce kultury. Vznikl protiklad „my“ a „oni“, který se na určitou dobu promítl i do kulturní politiky. Po druhé světové válce tak mají Spojené státy a Sovětský svaz v kulturní politice více společného, než měly kdy předtím a než kdy měly ještě mít – naprostou dominanci demonstrativní kulturní politiky, jejímž cílem nebylo nic jiného než potvrdit rozdělení na „sovětské“ a „protisovětské = prozápadní = americké“, respektive „americké“ a „neamerické = komunistické = prosovětské“. Toto přiblížení ale nemělo mít dlouhého trvání.

Summary

After the Second World War the United States and the Soviet Union started off with almost opposite models of cultural policy, eight years later in the midst of Cold War their cultural policies were as close as they ever would get. Cultural policy had changed; this thesis analyzed the quality and direction of this change. In the Soviet Union the post-war ideological campaigns have changed the nature of Soviet cultural policy in the sense that punishment was no longer lethal. The purpose of these campaigns had become redefining what Soviet culture should look like. This policy, however, was not practical, but rather rhetorical. The ultimate goal was not to affect culture, but rather to demonstrate what it should and should not look like. Cultural policy proper was overshadowed completely by cultural policy as display. In the United States the House Un-American Activities Committee attacked the most prominent and loud center of American culture – Hollywood. In this case again, the purpose of this policy has not been to exert actual influence on culture, but rather to insist, that there are parts of culture that can be “un-American”. In the American case this policy was even more “as display” than in the Soviet Union, simply because the HUAC could not be the

source of actual restrictive cultural policy. Overall on the onset of the Cold War, despite the fact that the Soviet Union and the United States had virtually opposing models of cultural policy, in both cases cultural policy “as display” dominated. The sole purpose of such policy was the reiteration of the divide between “us” and “them” and creating a cultural image of the country for display at home and abroad.

Bibliografie

Prameny

Archivy

-
-
- : . 17. . 132. . 75 – 80, 81 – 87, 88 – 92, 224 – 233, 234 – 248, 249 – 253, 395 – 410, 411 – 425, 426 – 431, 451 – 1948 – 1953; . 17. . 133. . 305 – 401 – 1951 – 1954

Dokumenty

- *United States. Congress. Rules of Procedure. Committee on Un-American Activities Revised.* Washington, 1961.
- *United States. Congress. Legislative recommendations by House Committee on Un-American Activities. Subsequent action taken by Congress or executive agencies. A research study by Legislative Reference Service of the Library of Congress.* Washington, 1960.

Sbírky dokument

- , „ () – (), – : 1917-1953 . : « » , 2002.
- , . „ 1928 – 1953. . : , 2 5.
- , . . (.). . 1932 – 1946 . : , 1997.
- , . . (.). « » . 1925 – 1938. . : , 1994.
- , . „ , . „ (.) 1945-1953. . : « » , 2 5.
- CLARK, Katerina, DOBRENKO, Evgeny (eds.) *Soviet Culture and Power: a history in documents: 1917-1953.* New Haven: Yale University Press, 2007.
- BENTLEY, Eric. *Thirty years of treason. Excerpts from Hearings before the HCUA 1938-1968.* New York: Viking Press, 1971.
- TAYLOR, Richard, CHRISTIE, Ian. (eds.) *The Film Factory. Russian and Soviet Cinema in Documents.* London: Routledge, 1994.

Literatura

- *America's „Thought Police“.* New York: Civil Rights Congress, 1947.
- APPIGNANESI, L. ed. *Culture and the State.* London: Institute of Contemporary Arts, 1984.

- *The Arts and Public Policy in the United States. Background Papers for the 67th American Assembly held at Arden House, Harriman, NY, May 31 – June 3, 1984.* Englewood Cliffs, New Jersey, 1984.
- BECK, Carl. *Contempt of Congress. A Study of the Prosecutions Initiated by the Committee in Un-American Activities 1945-1957.* New Orleans: Da Capo Press, 1957.
- BOTERBLOEM, Kees. *Partner in Crime: The Life and Times of Andrei Zhdanov, 1896-1948.* Montreal: McGill-Queen's University Press, 2004.
- BRANDENBERGER, David. *National Bolshevism: Stalinist mass culture and the formation of modern Russian national identity, 1931-1956.* Cambridge: Harvard University Press, 2002.
- CARMILLY-WEINBERGER, Moshe. *Fear of Art. Censorship and Freedom of Expression in Art.* New York, London: R. R. Bowker Company, 1986.
- CARTER, Dale, CLIFTON, Robin (Eds.). *War and Cold War in American Foreign Policy, 1942-62.* New York: Palgrave Macmillan, 2001.
- CAUTE, David. *The Dancer Defects. The Struggle for Cultural Supremacy during the Cold War.* Oxford: Oxford University Press, 2003.
- CLEMENS, Gabriele. *Britische Kulturpolitik in Deutschland 1945-1949 : Literatur, Film, Musik und Theater.* Stuttgart: Steiner, 1997.
- CUMMINGS, M. C., SCHUSTER, M. D. *Who is to pay for the arts? The international search for models of support.* New York: American Council for the Arts, 1989.
- CUMMINGS, M. C., KATZ, R. S. eds. *The Patron State. Government and the Arts in Europe, North America, and Japan.* Oxford: OUP, 1987.
- CHERBO, J. M., STEWART, R. A., WYSZOMIRSKI, M. J. (eds.) *Understanding the Arts and Creative Sector in the United States.* New Brunswick: Rutgers University Press, 2008.
- CHOPRA-GANT, Mike. *Hollywood Genres and Post-War America: Masculinity, Family and Nation in Popular Movies and Film Noir.* New York: I. B. Tauris & Company, Limited, 2006
- DELANEY, K. „The Debate over the National Endowment for the Arts: Bellwether for U.S. Cultural Politics. IN: PREIS-SMITH, A., SKUROWSKI, P. Eds. *Cultural Policy, or the Politics of Culture.* Varšava, 1999. str. 159-176.
- DIZARD, Wilson P. *Inventing Public Diplomacy.* Boulder: Lynne Rienner Publishers, 2004.
- DORIAN, F. *Commitment to Culture.* Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1964.
- FOERSTEL, Herbert N. *Banned in the Media : A Reference Guide to Censorship in the Press, Motion Pictures, Broadcasting & the Internet.* Greenwood: Greenwood Publishing Group, 1998.
- FOX, Darryl. „Crossfire and HUAC: surviving the slings and arrows of the committee.“ *Film History*, vol. 3, 1989, str. 29-37.
- FREEDLAND, Michael. *Hollywood on Trial. McCarthyism's War against the Movies.* London: Robson, 2007.
- GARBER, Marjorie. *Patronizing the Arts.* Princeton: PU Press, 2008.
- GEERTZ, Clifford. *The Interpretation of Cultures.* New York: Basic Books, 1973.

- GIRARD, Augustin. *Cultural development: experiences and policies*. Paris: UNESCO, 1983.
- GOODMAN, Walter. *The Committee. The extraordinary career of the HCUA*. Baltimore: Penguin Books, 1969.
- KENEZ, Peter. *A History of the Soviet Union from the Beginning to the End*. New York: Cambridge University Press, 2006.
- KRANE, Diana. KAWASHIMA, Nobuko. (eds.) *Global Culture. Media, arts, policy and globalization*. New York : Routledge, 2002.
- LAMONT, Corlis. *American Inquisition*. USA: Basic Pamphlets, 1954.
- LAWTON, Anna. *The Red Screen. Politics, Society, Art in Soviet Cinema*. London: Routledge, 1992.
- LEVY, A.H. *Government and the Arts. Debates over Federal Support of the Arts in America from George Washington to Jesse Helms*. Lanham: University Press of America, 1997.
- LEWIS, John. „We do not ask you to condone this. How the blacklist saved Hollywood“. *Cinema Journal*, Vol. 39, No. 2 (Winter, 2000), str. 3-30.
- LIEHM, M. LIEHM, A. *The most important art. Eastern European Film After 1945*. Berkeley: University of California Press, 1977.
- LINDEY, Christine. *Art in the Cold War. From Vladivostok to Kalamazoo. 1945 – 1962*. London: Herbert Press, 1990.
- MAJOR, Patrick, MITTER, Rana (eds.) *Across the Blocs. Cold War Cultural and Social History*. London: Frank Cass and Company Limited, 2004.
- MCGUIGAN, Jim. *Rethinking cultural policy*. Maidenhead, 2004.
- MULCAHY, K.V., SWAIM, R.C. *Public Policy and the Arts*. Boulder: Westview Press, 1982.
- NAUMOV, Oleg, BRENT, Jonathan. *Stalin's Last Crime: The Plot against the Jewish Doctors*. New York: Harper Collins, 2003.
- PILGERT, Henry. *Press, Radio and Film in West Germany 1945-1953*. Historical Division, Office of the Executive Secretary, Office of the U.S. High Commissioner for Germany, 1953.
- PIZZITOLA, Louis. *Hearst over Hollywood: Power, Passion, and Propaganda in the Movies*. New York: Columbia University Press, 2002.
- PREIS-SMITH, A., SKUROWSKI, P. (eds.) *Cultural Policy, or the Politics of Culture*. Varšava, 1999.
- REDISH, M. H. *The Logic of Persecution. Free Expression and the McCarthy Era*. Stanford: Stanford Univeristy Press, 2005.
- SHAW, Tony. „The Politics of Cold War Culture“. *Journal of Cold War Studies*. Podzim 2001, 3:3, s. 59-76. Dostupný také z WWW: <<http://www.fas.harvard.edu/~hpcws/journal.htm>>
- SCHRECKER, Ellen. *Many are the Crimes. McCarthyism in America*. Boston: Little, Brown and Co., 1998
- SVOBODA, Karel, „Význam Ivana Hrozného pro Stalina“ In *Rozvoj eské spole nosti v Evropské unii*. Sv. 3. Praha: Matfyzpress, 2004. str. 343-360.
- WALICKI, Andrzej. *A History of Russian Thought. From the Enlightenment to Marxism*. Stanford: Stanford University Press, 1979.
- WIECK, Randolph. *Ignorance Abroad. American Educational and Cultural Foreign Policy and the Office of Assistant Secretary of State*. Westport, Connecticut: Praeger, 1992.

- . 1917-1930-e . : , 2004.
- . 1917-
- 1932. : « - », 1998.
- , 194 -
- : , 1994.
- , : - , 1991.
- , , (.).
- : :
- , 1998.
- , 1929 – 1953.
- : 4 , 2000.
- 1998. , : :
- a 1936-1938. : , 1997.
- , :
- , 1992.
- , , –
- : , 2004.
- , (1917 – 1927):
- : , 2004.
- , (.).
- 2 - -
- - , 1997.
- I , : , 2006.
- , : -
- , 1995.
- , , :
- : , 2001.
- , , :
- - : , 2 1.