

Frédéric Martel

Polityka
kulturalna
Stanów
Zjednoczonych



Wydawnictwo Dialog (c) Copyright wersja elektroniczna

DIALOG 

Frédéric Martel

Polityka kulturalna
Stanów Zjednoczonych

Wydawnictwo Dialog (c) Copyright wersja elektroniczna

Agata Czarnačka
Grażyna Majcher

Wydawnictwo Akademickie



Tytuł oryginału: De la culture en Amérique

Przekład:

Agata Czarnacka, cz. I

Grażyna Majcher, cz. II

Redakcja:

Władysław Żakowski

Podręcznik akademicki dotowany przez Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego

© by Éditions Gallimard, 2006

© for the Polish edition

by Wydawnictwo Akademickie DIALOG, 2008

Projekt okładki: Anna Gogolewska

ISBN (ePub) 978-83-8002-233-1

ISBN (Mobi) 978-83-8002-237-9

Wydawnictwo Akademickie DIALOG
00-112 Warszawa, ul. Bagno 3/218

tel./fax 022 620 87 03

e-mail: redakcja@wydawnictwodialog.pl

www.wydawnictwodialog.pl

Skład wersji elektronicznej:

[Virtualo Sp. z o.o.](#)

Spis treści

- [Prolog](#)
- [CZEŚĆ I](#)
 1. [Rozdział 1 - Amerykańskie ministerstwo kultury?](#)
 - John F. Kennedy i kultura
 - Jackie Kennedy i Mona Liza
 - Doradca do spraw kultury przy prezydencie Kennedym
 - Konflikt w Metropolitan Opera
 - Krajowa Rada ds. Sztuki?
 2. [Rozdział 2 - Narodziny agencji do spraw sztuki](#)
 - Lyndon Johnson a sprawy kultury
 - Kultura Ameryki w 1964 roku
 - National Endowment for the Arts
 - U podstaw polityki kulturalnej Johnsona
 - Batalia o National Endowment for the Arts
 - Cień wojny w Wietnamie
 - Tajemnica prezydenta Johnsona
 3. [Rozdział 3 - Początki amerykańskiej polityki kulturalnej \(przed 1960 rokiem\)](#)
 4. [Rozdział 4 - Złoty wiek National Endowment for the Arts](#)
 - Nixon a kultura
 - Nancy Hanks i jej National Endowment for the Arts
 - Dzień po dniu w NEA
- 1.
 - Watergate
 - Calderowska La Grande Vitesse

- Jimmy Carter i wielokulturowość
- National Endowment for the Arts za rządów Jimmy'ego Cartera
- Black culture
- W stronę wielokulturowości

2. Rozdział 5 - Lokalna demokracja kulturalna

3. Rozdział 6 - Culture wars

- Nowa prawica
- Ronald Reagan a kultura
- NEA Franka Hodsolla
- Oblężenie NEA
- „Czwórka NEA”
- Corn for porn
- Cincinnati, Ohio
- The NEA fall

Wydawnictwo Dialog (c) Copyright wersja elektroniczna

• CZĘŚĆ II - SPOŁECZEŃSTWO KULTURY

1. Rozdział 7 - Filantropia

- Carnegie, Rockefeller, Ford: pieniądze kultury
- Duch Rockefellerów
- Polityka fiskalna na rzecz kultury
- McNeil Lowry i wkroczenie Fundacji Forda do sfery kultury
- Wielkie zaangażowanie Fundacji Forda w dziedzinę sztuki
- Twórczy bałagan

2. Rozdział 8 - „501c 3”

•

1. Rozdział 9 - Campus

- Artystyczne campusy
- Przeniknięcie kultury do kampusów
- Od U2 do Trishy Brown

- Kulturalne R&D
 - Najważniejszy pracodawca dla artystów w Stanach Zjednoczonych
 - Wydawnictwa uniwersyteckie
2. Rozdział 10 - Komercjalizacja kultury
3. Rozdział 11 - Różnorodność kulturalna
- Community – wspólnota, społeczność
 - Community Development Corporation
 - McGeorge Bundy czyli białe poczucie winy
 - Rewitalizacja czarnych dzielnic
 - Wynalazek różnorodności kulturalnej
 - Muzyka irańska i japoński teatr
 - „Biała” siwowłosa publiczność
 - Ameryka we wszystkich kolorach tęczy
 - Nowa klasa twórcza
 - Praktyki kulturalne Amerykanów

Wydawnictwo Dialog (c) Copyright wersja elektroniczna

4. Zakończenie - Wyjątkowość kultury w Ameryce

- Aneks
- Bibliografia i źródła

Wszystkie rozdziały dostępne w pełnej wersji książki.

Prolog

„Wyznam, że w Ameryce zobaczyłem coś więcej
niż tylko Amerykę.”

A. de Tocqueville, *O demokracji w Ameryce*

Dla Amerykanów Times Square to skrzyżowanie świata, *crossroads of the world*. Trzymają się tego. Na rogu Broadwayu i Czterdziestej Szóstej – czyli w samym środku Times Square – znajdziemy się więc na skrzyżowaniu skrzyżowania świata. Rozebrany do pasa „Naked Cow-boy”, z gitarą przewieszoną przez ramię i w teksańskim kapeluszu intonuje piosenkę za piosenką, zmienia pozy, wyraźnie się nudzi. Kowboj, maskotka przemysłu rozrywkowego, stale powracający na scenę amerykańskiego spektaklu, bohater seriali... Tym razem kołysze się w obliczu tłumu. Zabłąkany pogromca bizonów, mieszkaniec tandetnego rancza, przeciwnik plastikowych Indian sprzedawanych po trzy dolary w pobliskim magazynie Disneya. Kowboj na bruku gra dla kilku dolarów, ale też dlatego, że na Times Square zawsze musi znaleźć się jakiś spontanicznie produkujący się nagi kowboj – nasuwa się wręcz myśl, że dyskretnie opłaca go Biuro Turystyki Miasta Nowy Jork, by turyści nie byli zawiedzeni. Choć w rozgardiaszu trąbiących taksówek, rekordowo długich limuzyn i konnej policji pozostaje kompletnie niesłyszalny, tłum przypatruje mu się z podziwem dla jego autentyczności, zachwycony, że sen rodem z MTV okazał się rzeczywistością. *Here we are*: oto jesteśmy na Times Square, skrzyżowaniu amerykańskiej kultury.

Kultury? Śpieszący się podróżny zauważy z Times Square tylko to, co rzuca się w oczy: musicalowe plakaty jednego z czterdziestu dwóch komercyjnych teatrów na Broadwayu, przystojnych marynarzy całujących dziewczęta i dziewczęta, które w odpowiedzi równocześnie unoszą nóżkę w słynnej *chorus-girl-kick-line*. Wszystkie teatry zebrały się w jednym miejscu, gdyż – jak twierdzi Roger Stevens, producent *West Side Story* pierwszy „minister kultury” amerykańskiego rządu – „teatrem rządzą te same reguły, co sklepem: najlepsze miejsce na otwarcie nowego supermarketu jest tuż obok już istniejącego”.

Teatralne supermarkety poubierane są w tablice reklamowe – gigantyczne billboardy rozświetlające nocne niebo, na których na zmianę pojawiają się disneyowskie przedstawienia i bielizna Calvina Kleina. Albo imponujące ekrany telewizyjne pokazujące na żywo programy ABC, CNN, MTV.

W tym miejscu kultura jest przede wszystkim komercyjna. Mówi się o niej, że jest *mainstream*¹ – dominująca, skierowana do szerokiej publiczności. W mieście, które nigdy nie sypia, rynek rządzi na wszystkich poziomach. Między Czterdziestą

Drugą a Pięćdziesiątą Trzecią – w oficjalnych granicach Times Square – znajduje się między innymi przyprawiający o zawrót głowy Virgin Megastore, określający sam siebie jako największy sklep „rozrywkowy” na świecie. Na trzech poziomach sprzedaje się klasyczne filmy (takie jak *Spiderman II*) – w dziale DVD, album Scritti Politti zatytułowany *Jacques Derrida* – w dziale pop, a także ścieżkę dźwiękową do filmu *Titanic* – w mikroskopijnym i akurat zamkniętym dziale muzyki klasycznej. Dwa kroki od Virgin znajduje się olbrzymi sklep Disneya (gdzie Królów Lwów sprzedaje się na tuziny), a obok „najbardziej uczęszczany na świecie” McDonald’s i Toys’ R’ Us – największy w Ameryce sklep z zabawkami, w którym znajdziemy Geoffreya, żyrafę z długą szyją. Aseptyczni i „zdisnejowani” Geoffrey, Król Lew i Nagi Kowboj stanowią symbole Times Square. Mają budzić marzenia i pozwalać zapomnieć, że jeszcze niedawno na miejscu sklepów z zabawkami stały teatry.

A przecież Times Square nie sprowadza się tylko do takiego folkloru czy teatralnych billboardów. Przeprowadza się tu poważne i rentowne przedsięwzięcia. W górujących nad okolicą drapaczach chmur znajdują się przecież dyskretne biura międzynarodowych korporacji komunikacyjnych i show-businessowych. To ośrodki władzy przemysłu rozrywkowego, który upatrzył sobie Times Square na swoją siedzibę w oczach świata. Są tu najwięksi, tacy jak Viacom, News Corporation czy – bardziej na północ – Time Warner. Tu znajdują się nowojorskie biura należących do nich studiów filmowych: Paramountu, Universal Pictures, 20th Century Fox, i studia ich kanałów telewizyjnych: CNN, ABC, Fox. A przede wszystkim, na strategicznym rogu Broadwayu i Czwartej – MTV. Na Times Square znajdziemy również kina Loews w budynku, z którego w latach 20. Marcus Loew kierował wytwórnią Metro-Goldwyn-Mayer i sporą częścią Hollywood, międzynarodowe koncerny wydawnicze, Bertelsmanna z filią Random House, CBS Corporation z filią Simon & Schuster oraz wytwórnię płytową Sony-BMG. Nie zapominajmy też o prasie: poważny „New York Times”, od którego pochodzi nazwa placu – Times Square, i który codziennie publikuje 10 stron wiadomości o rozrywce i sztuce pióra osiemdziesięciu dziennikarzy kulturalnych, a także czasopisma bardziej w stylu *people* – magazyny „Time”, „Entertainment Weekly”, „Money”, „Cooking Light”, no i oczywiście „Vanity Fair”, frywolne „targowisko próżności”. Metafora Times Square?

Times Square stanowi więc niezły punkt wyjścia do zrozumienia amerykańskiego systemu kulturalnego – ale nie wystarczający. Nie można zatrzymywać się ani na folklorze, ani na symbolach; należy unieść oczy nieco wyżej, ku schowanym biuram i mało znanym mechanizmom. Trzeba opuścić „skrzyżowanie świata”, wyjść z życiowego centrum i obrać odmienne kierunki. Wszystkie drogi prowadzą tak czy owak na Times Square i w stronę kultury

„mainstreamowej”, ale ta podróż warta jest świeczki. i to właśnie proponuje niniejsza książka.

Drogę możemy rozpocząć w samym sercu Times Square, z Czterdziestej Drugiej. Pójdźmy Trzysta Trzydziestą Zachodnią w stronę multiplexu AMC o dwudziestu pięciu salach kinowych, gdzie nowe *Gwiezdne wojny* wyświetla się czterdzieści razy na dzień. Znajduje się tam niezbyt ostentacyjny Department of Cultural Affairs (Departament ds. Kultury – DCA). To potężna centrala sterowania sprawami kultury miasta Nowy Jork o rocznym budżecie 131 milionów dolarów – jest to największy kulturalny budżet w Stanach Zjednoczonych. Do tego należy doliczyć niezwykle pożądane 803 miliony dolarów, które departament otrzymuje co cztery lata na modernizację i rozwój miejskich instytucji artystycznych. W przeciwieństwie do rady miasta i przemysłu rozrywkowego DCA finansuje jedynie kulturę „wyższą”, awangardę oraz „subkultury” Afroamerykanów i Latynosów. Zarządza też trzydziestoma czterema publicznymi budynkami, gdzie mają swoje siedziby najbardziej prestiżowe instytucje Nowego Jorku – od Metropolitan Museum po Brooklyn Academy of Music, przez Carnegie Hall. Zupełnie inaczej niż na „mainstreamowym” Times Square, w nowojorskim Departamencie do Spraw Kultury, zresztą tak samo jak w stu innych stanowych i miejskich publicznych agencjach artystycznych, finansuje się kulturę wysokiej jakości, wymagające filmy, a nie *movies*, produkcje dla szerokiej publiczności, teatr literacki, a nie komercyjny, raczej aktorów niż gwiazdy – wszystko to, co w Stanach Zjednoczonych określa się raczej jako „arts” niż „culture”.

Jeśli wrócimy Czterdziestą Szóstą na Times Square, znajdziemy się przed siedzibą Actors’ Equity, wszechmocnego związku zawodowego aktorów. Wbrew temu, czego można by się spodziewać, związek ten ma monopol na zatrudnianie z ramienia amerykańskiego teatru profesjonalnego. Niewzruszenie czuwa nad ubezpieczeniem od bezrobocia i choroby swoich członków. Teatr, muzyka symfoniczna, opera to w Stanach Zjednoczonych obszary silnej obecności związków zawodowych, choć na pierwszy rzut oka kraj ten wydaje się pozbawiony związkowców. Już na początku naszej podróży – i książki – stajemy co chwila w obliczu paradoksów.

Dwa kroki dalej, na rogu Jedenastej Zachodniej i Czterdziestej Drugiej, odnajdujemy tajemnicze Center for Advanced Digital Application. Studenci kinematografii przychodzą tu zapoznawać się z cyfrową postprodukcją i tworzeniem efektów specjalnych. Aby otrzymać dyplom Master of Fine Arts (to nowy tytuł, który Amerykanie starają się właśnie narzucić reszcie świata), studenci uczęszczają tutaj, jak i we wszystkich większych szkołach filmowych przy amerykańskich uniwersytetach, na wykłady profesjonalistów z założonego przez George’a Lucasa Studia Pixar, na kursy animacji cyfrowej Disneya i kursy producenckie Dreamworks SKG – „S” pochodzi od inicjałów Stevena Spielberga.

Zaczynają się pojawiać pomosty łączące niedochodowe uniwersytety i przemysł komercyjny.

Na wschodnim skrzyżowaniu Broadwayu i Czterdziestej Trzeciej następny punkt programu: siedziba „New Yorkera”, wielkiego amerykańskiego tygodnika kulturalnego. To symbol stylu *crossover* (pomieszania gatunków). Z całą powagą analizuje się w nim kulturę „mainstreamową”, zaś do wysokiej jakości kultury elitarnej (którą tu nazywa się *high culture*) podchodzi z popularną niefrasobliwością. Dotarliśmy oto do sedna amerykańskiego modelu kultury, gdzie sztuka i *entertainment* mieszają się, zamazują się granice pomiędzy kulturą a komercją, pomieszanie gatunków zaś funkcjonuje na prawach normy. Zza szyb dwudziestego piętra imponującego budynku „New Yorkera” kontempluje się Times Square, Nowy Jork i cały świat z nowej perspektywy. Panorama ta obejmuje liczne i różnorodne aspekty amerykańskiej kultury.

Trzymamy kurs na wschód. Po wyjściu z „New Yorkera” możemy skierować się do New York Public Library (publicznej tylko z nazwy). To nowojorska prywatna biblioteka, pod względem zbiorów jedna z najbogatszych na świecie. Po przekroczeniu wrót pilnowanych przez dwa gigantyczne lwy znajdujemy się w innym świecie, w całości poświęconym badaniom naukowym. Korzystanie z biblioteki jest bezpłatne. Przy stolikach oświetlanych lampami Tiffany’ego setki czytelników pracuje w milczeniu kontrastującym z hałasem Times Square. Trochę dalej na północ, przy alei „Obu Ameryk” w okolicy Pięćdziesiątej Trzeciej znajdziemy się przed Museum of Modern Art, wielkim muzeum sztuki nowoczesnej, gdzie wiszą takie dzieła, jak *Panny awiniońskie* Picassa czy *Gwiazdzista noc* Van Gogha.

Trzy ulice na północ od MoMA, w tym samym półkolu zataczanym wokół Times Square, znajduje się Carnegie Hall, sala koncertowa o fenomenalnej akustyce. Tu występują gwiazdy muzyki klasycznej, legendarni dyrygenci, symbole jazzu i piosenki: Czajkowski (osobiście!), Callas, Toscanini, Duke Ellington, Frank Sinatra, Judy Garland... Jak zwykle pomieszanie gatunków.

Jeszcze dalej na północ, przy ciągnącym się tam Broadwayu, dochodzimy do Lincoln Center – świątyni kultury elitarnej, gdzie występują New York Philharmonic, New York City Ballet, Metropolitan Opera. Piętnaście sal koncertowych, teatry, biblioteki, uczelnie, ważne kino artystyczne. Nie należy zapominać też o jazzie, symbolu czarnej kultury podniesionym do rangi kultury klasycznej przeznaczonej dla odbiorcy – przede wszystkim – białego. Tu także, jak wszędzie w Ameryce, nie ma jasno wyznaczonych granic. Nawet Lincoln Center niekiedy miewa do czynienia z kulturą komercyjną. Times Square to obszerny i znany fragment musicalu *On the town* Leonarda Bernsteina, słynnego dyrygenta Nowojorskich Filharmoników, a w funkcjonującej przy Centrum szkole teatralnej można uczyć się scenografii i kompozycji... broadwayowskich musicali.

Niespodzianki nie biorą się jednak wyłącznie z zaskakujących połączeń pomiędzy sztuką wysokich lotów a kulturą popularną, ich źródłem bywa też awangarda i kontrkultura, które już dawno zadomowiły się na Times Square. Zanim jeszcze w dzielnicy pojawił się Disney, wśród tamtejszych *sex-addicts* i *sex-shops* powstały niektóre ze zdjęć serii *Ballad of sexual dependency* Nan Goldin czy dzieła artystów radykalnych doby *culture wars*. Ultrakonserwatywna prawica republikańska, zwłaszcza za czasów Reagana i Busha, oskarżała je o pornografię i homoerotyzm. Dzieła te cenzurowano, obcinając dotacje publiczne na rzecz awangardy podczas tzw. „wojen kulturalnych”. Spotykało się to jednak z żywym oporem, a kontrkultura zaczęła się radykalizować na niespotykaną skalę. Amerykański system kulturalny przyczynia się więc do tego, co najlepsze, i tego, co najgorsze. W przeciwieństwie do powszechnych opinii jest złożony i pełen paradoksów, których już niebawem odkrywamy znacznie więcej.

Żeby lepiej przyjrzeć się tej złożoności, należy opuścić Times Square, wsiadając do „A Train”, ekspresowej linii metra łączącej Brooklyn i Harlem, której nazwa stała się tytułem jazzowego standardu Duke’a Ellingtona i Elli Fitzgerald. W kierunku północnym dojedziemy nim do Harlemu z jego małymi społecznościami, subkulturami i *black kids* snującymi marzenia o gwiazdach kultury mainstreamowej. Jadąc „A Train” na południe, można dojechać do New York University. Tu, jak na wszystkich wielkich amerykańskich uniwersytetach, kształcą się artyści, mający do dyspozycji fantastyczne teatry i studia filmowe, nie gorsze niż u hollywoodzkich gigantów. Kawalek dalej na południe znajduje się Brooklyn Academy of Music, siedziba kultury awangardowej finansowana przede wszystkim przez miasto Nowy Jork. Jest to też symbol kulturowej różnorodności – mieści się w samym sercu kolejnej afroamerykańskiej dzielnicy. Uniwersytety, wspólnoty, niedochodowe instytucje artystyczne – to także oblicze kultury amerykańskiej.

Z tego samego Times Square można obrać też inne trasy, wsiąść do innych pociągów, rozpocząć inne podróże odkrywające system kulturalny Stanów Zjednoczonych. Można kupić bilet na jadący na południe pociąg Amtrak do Waszyngtonu, co pozwoli na prześledzenie historii federalnej agencji artystycznej, miniministerstwa kultury, chaotycznie tworzonego w czasach Kennedy’ego i Johnsona – od tej opowieści zacznie się ta książka – którego złoty wiek przypadł na czasy Nixona i Cartera, a upadek na okres Reagana i Busha. W Waszyngtonie, w gabinecie aktualnego ministra, poety mianowanego przez George’a W. Busha, zdamy sobie sprawę z różnic dzielących Amerykę i Europę pod względem kultury i finansowania sztuki.

Wsiądźmy następnie do odchodzącego z Times Square pociągu do Bostonu, tym razem na północ. Tam przyjrzemy się systemowi kulturalnemu amerykańskich elit: prestiżowym orkiestrom symfonicznym, wielkim muzeom sztuk pięknych, uniwersytetom, na których uczą się kolejne pokolenia, takim jak Harvard czy MIT.

Tam kulturę europejską docenia się i finansuje. Idą na to pieniądze tysięcy bogatych donatorów, chcących podwyższyć swój status społeczny przez umieszczenie ich nazwiska na ścianie muzeum lub teatru i – być może – uzyskać w ten sposób nieśmiertelność.

W tym momencie podróży być może jaśniejsza stanie się dla nas natura owych szczególnych „instytucji prywatnych”, które nie przynoszą zysków. Przyjrzymy się specyficznej logice „daru” z perspektywy niezależności i pożytku ogólnego. Trzeba zobaczyć, jak zazębiają się oryginalne sposoby finansowania tego modelu, w jaki sposób rodzi się współpraca i jak różne, autonomiczne podmioty składają się na jeden, działający „system”. To również zadania i temat tej książki.

Krok po kroku nasza podróż zabiera nas coraz dalej. Musimy, jak pionierzy, udać się na zachód – razem z kowbojami i producentami z Hollywoodu. Odkryjemy w ten sposób artystyczne namiętności na wielkich uniwersytetach publicznych – w Ohio, Wisconsin, Kalifornii. Przyjrzymy się twórczej żywotności i energii czarnoskórej społeczności w Detroit i Saint Louis oraz latynoskich *barrios* w Teksasie i Nowym Meksyku. Spróbujemy zrozumieć piosenkarzy nurtu *christian rock*, muzyków country, a także Indian z rezerwatów, opierających się uniformizacji amerykańskiego przemysłu kulturalnego.

Na naszej drodze zdumienie walczyć będzie o lepsze z fascynacją, w miarę jak czynić będziemy kolejne odkrycia. W Kolorado i Teksasie kulturę finansuje się z podatków od tablic rejestracyjnych samochodów. W Missourji i Kansas wspomaga się sztukę za pośrednictwem rewitalizowania czarnoskórej dzielnicy i turystyki kulturalnej. W dziesiątkach miast amerykańskich subwencje dla muzeów czy orkiestr symfonicznych pochodzą z loterii lub podatków od doby hotelowej. Na tym stadium podróży, gdzieś między agencjami federalnymi a lokalnymi, będziemy w stanie zlokalizować pośrednie przepływy pieniędzy z budżetów publicznych na kulturę, także te ukryte, o których rzadko kiedy się mówi.

Na trasie przez Amerykę europejski podróżnik może dostać zawrotu głowy – co za bogactwo muzeów, orkiestr, uniwersytetów! Z drugiej strony uderzać mogą kulturalne pustynie niekończących się przedmieść, nazywanych *suburbs*, gdy znajdują się bliżej miasta, i *exurbias*, jeśli dalej. Podziw budzą bibliotekarze w Kentucky, którzy przy pomocy *book mobiles* dowożą książki mieszkańcom najbiedniejszych miasteczek. Z kolei sposoby, w jakie towarzystwa ewangelizacyjne z Mississipi i Tennessee cenzurują sztukę w imię tak zwanych amerykańskich „wartości”, mogą wprawiać w osłupienie. Dynamiczność awangardowych wspólnot artystycznych w większych miastach jest fascynująca – z drugiej strony szokujące są surowe warunki życia artystów, pozbawionych ubezpieczenia zdrowotnego, zmuszonych do pracy w charakterze kelnerów w dzień, by móc wieczorem wstąpić na teatralne deski. Jednym słowem, trzeba postarać się zrozumieć, jaką rolę w matrycy systemu kulturalnego odgrywają

pewne szczególne cechy tamtejszego społeczeństwa – duch filantropii, autonomia wspólnot lokalnych, witalność uniwersytetów, waga klasy średniej, ogromne przedmieścia rozrzucone wokół miast, geograficzna mobilność, chęć odróżnienia się od Europy, kult nowości i, przede wszystkim, kwestia rasowa. W podsumowaniu na zakończenie książki być może uda nam się odpowiedzieć na podstawowe pytanie: dlaczego w Stanach Zjednoczonych nie ma ministerstwa kultury?

*

Niniejsze dzieło stanowi esej na temat amerykańskiego systemu kulturalnego. Jego celem jest zrozumienie polityki kulturalnej Stanów Zjednoczonych, w tym odpowiedź na pytanie, dlaczego amerykański rząd nie odgrywa w niej bezpośredniej roli. Chodzi o wyjaśnienie, w jaki sposób zakrojona na wielką skalę koalicja prywatnych przedsiębiorców, agencji publicznych, instytucji pożytku publicznego, bogatych filantropów, uniwersytetów i wspólnot lokalnych, z których wszystkie działają autonomicznie, w rezultacie tworzy pewną „politykę”. Jak ci „aktorzy”, konkurujący lub współpracujący ze sobą, ale w każdym razie realizujący własne interesy, mogą razem pracować dla interesu ogólnego, określać jego treść i wspólnie stanowić efektywny system na skalę światową?

Aby ten dziwny system móc przetłumaczyć na zrozumiały język europejskich lektur, należy przejść na drugą stronę tego, co widoczne jest na pierwszy rzut oka. Należy opisać niezwykle ważne subwencje pośrednie, status instytucji pożytku publicznego, który silnie działa na rzecz sztuki, pomoc ukrytą w niezliczonych podatkach, aspekty kompletnej decentralizacji, twórcze zasoby uniwersytetów, rozwiązania, które nakazują mniejszościom i artystom awangardowym nieustannie poszukiwanie innowacji. W jaki sposób – wbrew wszelkim oczekiwaniom – system ten, ani publiczny, ani prywatny, ani zależny od państwa, ani całkowicie uzależniony od rynku, w ostatecznym rachunku wytwarza kulturę zróżnicowaną, nierzadko wręcz prawdziwą „działalność kulturalną”? Oto, czym się będziemy zajmować w tej książce.

Aby badanie to mogło się powieść, należało wyzbyć się antyamerykańskich uprzedzeń, które, szczególnie w ostatnich latach, częstokroć koncentrowały się wokół kwestii kultury. Z jednej strony, Ameryka wyobraża sobie, że jest tym wszystkim, czym Europa nie jest: prosta, sympatyczna i pozytywna zwraca wzrok ku kreacji przyszłości, nie przywiązując się do sztuki dawnych lat, dzięki czemu tworzy kulturę wielokształtną, młodą, popularną. Z drugiej strony, Europejczycy wyobrażają sobie, że zwrot „kultura amerykańska” stanowi oksymoron, i tak jak Jean-Luc Godard w filmie *Amatorski gang*, myślą, że Amerykanin odwiedza Luwr głównie po to, by pobić rekord, przechodząc go w ciągu mniej niż 9 minut i 43 sekund. Z jednej strony, Amerykanie odrzucają artystyczne pretensje elit

europejskich. Z drugiej, Europejczycy bronią własnej kulturalnej „wyjątkowości”, śniąc o utraconym raju – wczorajszej wielkości Europy – i żyją niby w niebie sztuki europejskiej zagrożonej uniformizacją amerykańskiej rozrywki. Pod wieloma względami europejskie polityki kulturalne nawiedzane są przez amerykańskie duchy, pojawia się mentalność starej obłąkanej artystycznej twierdzy.

Wobec tych opozycji rolą badacza, i celem tej książki, jest spojrzeć rzeczywistości prosto w twarz bez z góry założonej tezy i skonfrontować uprzedzenia z faktami. Nie będziemy się jednak wahać przy potwierdzaniu ostrych sądów, o ile okażą się prawdziwe. Przede wszystkim chodzi o informację, rekonstrukcję faktów, statystyk, wiarygodnych danych w całej ich złożoności – tylko na takich fundamentach można zacząć sensowną debatę, porównując zalety różnych systemów kultury. Strona po stronie, książka ta – krytyczna bądź zafascynowana, zbita z tropu lub zaskoczona – będzie się starała wypracować, na podstawie informacji znalezionych w archiwum i w terenie, jeśli nie neutralność, to przynajmniej jakąś równowagę. Powinno się to udać dzięki rygorowi badawczemu i poważnemu traktowaniu przedmiotu. Taka postawa jest niezbędna dla badacza – przede wszystkim dla badacza pochodzącego z Europy.

Podróżowanie po Ameryce z chęcią odkrycia tamtejszej kultury jest dla Europejczyka bardzo ważne. W Europie o amerykańskim systemie kultury nie wie się w zasadzie nic – dlatego należało przyjrzeć się mu z bliska, długo go badać, by zrozumieć, w jaki sposób on funkcjonuje, i wysnuć z tego właściwe wnioski. Nie chodzi bowiem wcale o nakreślenie idyllicznej – lub wręcz przeciwnie – wizji kultury amerykańskiej, która potwierdzałaby europejską tezę, ani o przedstawienie czytelnikowi gotowych interpretacji, mówienie mu, co ma myśleć, czy też – jakie wnioski powinien wyciągnąć z przedstawionych mu faktów. Przyjeliśmy w tej książce, że obdarzamy czytelnika zaufaniem, zakładamy, że dysponuje on wiedzą o sytuacji w Europie i będzie w stanie w związku z tym dokonać porównań i wyciągnąć z nich odpowiednie wnioski.

Jednocześnie książka ta powinna służyć także bardziej śmiałym projektom. Wszak po to staramy się poznać amerykański system kulturalny, by lepiej bronić nasze własne kultury narodowe. Podstawowym sensem tej książki jest bowiem dostarczenie do rąk artystów, decydentów kulturalnych, deputowanych i europejskich aktywistów – również, jak zobaczymy, podczas międzynarodowych negocjacji w łonie Światowej Organizacji Handlu czy Unesco – broni do walki z amerykańską dominacją kulturalną. Niech to będzie skrzynka z narzędziami do ochrony kulturalnej różnorodności i specyfiki kultur europejskich. W książce tej wychodzimy z zasady, że zanim rzucimy się w ślepią walkę z „amerykańskim wrogiem”, warto poznać tego, bądź co bądź „ukochanego” wroga.

Na swej drodze zauważymy, że Stany Zjednoczone mogą być również wspaniałym źródłem inspiracji. Rozszyfrowując ich system, nie tylko zaczniemy rozumieć, jak Amerykanie zdominowali światową kulturę, ale także zobaczymy w całej okazałości przyczyny trudności, jakie napotyka sztuka w Europie. Co naprawdę ciekawe, Stany Zjednoczone być może pokażą nam, jak je rozwiązać, na przykład – jak wzmocnić autonomię tworzenia, gdzie znaleźć dodatkowe fundusze lub nową publiczność, jakie środki należy powziąć, by przeciwstawić się jednakowości tzw. *entertainment*. Amerykański system kulturalny stanowi więc zarazem model i antymodel, w niektórych aspektach godny naśladowania, w innych – wręcz przeciwnie. Każdy Europejczyk w jego obliczu będzie doznawał mieszanych uczuć. Podobnie jest z tą książką, która naznaczona jest niepokojem: zainteresowanie kulturą amerykańską wynika tu z troski o kulturę europejską.

Ostatnie słowo na temat dzieła, które zaczynają Państwo czytać. Książka ta opiera się na badaniach terenowych w Stanach Zjednoczonych, które trwały cztery lata. Wykorzystano w niej 700 wywiadów przeprowadzonych w 35 stanach i 110 miastach amerykańskich. Odwołuje się także do 434 niepublikowanych dokumentów archiwalnych, znajdujących się w gestii fundacji amerykańskich prezydentów, agencji państwowych oraz niezliczonych, mniejszych lub większych, fundacji i instytucji kulturalnych.

Ta długa przygoda, wszystkie te miejsca, osoby, archiwa – przejazd przez całą Amerykę – znajduje odzwierciedlenie na każdej stronie tej książki. Każda wypowiedź doradcy Kennedy’ego czy Busha, każda wzmianka o teatrze w czarnym getcie lub muzeum plemienia Apaczów na pustyni poprzedzona została spotkaniem podczas liczącej ponad 200 000 km podróży przez Stany Zjednoczone. Byłoby to dzieło całkiem inne, gdyby nie opierało się, akapit po akapicie, na doświadczeniu przeżytym w terenie i dogłębnej znajomości omawianej sytuacji.

Jest tu masa informacji. Pozwoli to nam – w pierwszej części tej książki – zrozumieć, jak wyobrażano sobie politykę publiczną, jak wprowadzano ją w życie, a następnie porzucono. Pozwoli to nam także wyjaśnić – w drugiej części – jak narodziła się szeroko zakrojona „działalność kulturalna” (wyrażenie mające oznaczać programy o charakterze pozarządowym prowadzone przez prywatne fundacje i niezależne instytucje) i jak konkretnie może funkcjonować rzeczony system. Kiedy państwo jest słabe, społeczność kulturalna – prawdziwa siła napędowa amerykańskiego życia artystycznego, okazuje się tym potężniejsza, gdyż wspiera się na tysiącach autonomicznych sprawcach i tyłuż niezależnych „politykach” działających lokalnie. Dlatego właśnie, choć ministerstwa kultury nie ma tam nigdzie, to życie kulturalne jest wszędzie.

CZEŚĆ I

Rozdział 1

Amerykańskie ministerstwo kultury?

Niewiele widzę spraw ważniejszych z punktu widzenia przyszłości naszego kraju i cywilizacji, aniżeli uznanie w pełni ważności artysty. (...)Wierzę w Amerykę, która nagradzać będzie osiągnięcia artystyczne tak samo, jak osiągnięcia w biznesie i polityce. Wierzę w Amerykę, która budzić będzie na świecie szacunek nie tylko dla swojej siły, ale i dla cywilizacji, jaką zbudowała¹.

Na długo przed innymi, jeszcze w latach pięćdziesiątych XX wieku, Arthur Schlesinger zaczął odczuwać rosnący niepokój w kwestii kultury. Bał się – w obliczu triumfujucej wszędzie kultury masowej, początków telewizji w Stanach i komunistów, nieoszczędzających starań, by na całym świecie wieść prym w dziedzinie sztuki. Przytłaczało go poczucie kulturalnej niższości. Jego, który stał zawsze w pierwszym szeregu amerykańskiej elity intelektualnej, który w tej materii zawsze czuł się tak pewnie! Świat myśli i sztuki stanowił jego pasję – w końcu to jego właśnie nowy prezydent John F. Kennedy zamierzał mianować swym specjalnym doradcą.

Schlesinger, urodzony w 1917 roku w Columbus w przemysłowym Ohio, był spadkobiercą wielkiej żydowskiej rodziny o środkowoeuropejskich korzeniach, nawróconej w pewnym momencie na protestantyzm. Urodzony na środkowym zachodzie, szybko dostosował się stylem i sposobem myślenia do klimatu panującego w Bostonie. Z konieczności stał się też nowojorczykiem, ciągle w poszukiwaniu samego siebie. Uczył się w najlepszych szkołach Massachusetts. Jeszcze jako licealista napisał esej pod wymownym tytułem „*Highbrow* – słowo zasługujące na szacunek”. Termin *highbrow*, dosłownie „podniesione czoło”, oznaczał intelektualistę i znakomicie opisywał świat Schlesingera, na który składały się elity i artystowska arystokracja. Mówi się przecież o *highbrow culture*, kulturze uczonej. W sumie można rzec, że przeszedł typową ścieżkę intelektualisty. We wrześniu 1934 roku, mając siedemnaście lat, naturalną kolejną rzeczą rozpoczął studia na Harvardzie, ukończył je w 1938 roku. Kennedy natomiast ukończył studia dwa lata później.

Wówczas, tak samo jak dzisiaj, Harvard stanowił rodzinną tradycję: najpierw ojciec, potem syn. Machina reprodukcja amerykańskie elity pracowała bez zarzutu – odrzuciwszy kobiety, ustaliwszy limity rasowe, a nawet potwierdzając oficjalny antysemityzm wyznaczeniem *numerus clausus*. Jednak Schlesinger żydowski ma tylko nazwisko, jest protestantem i, tak jak jego ojciec, stanowi symbol wszystkiego, co Harvard wydaje z siebie najlepszego. W tryskających wigorem pamiętnikach będzie się rozwodził nad swoim rozwojem intelektualnym, politycznym i kulturalnym, drobiazgowo opiszemy lata nauki.

Na Harvardzie lat trzydziestych studenci zwracali się do siebie po nazwisku, nie przeklinali i nosili krawaty. Wychodząc, zakładali szary kapelusz – twardy w zimie, miękki w lecie. Schlesinger zawsze będzie się zżymać na pierwszego „bezkapeluszowego” prezydenta, Johna F. Kennedy’ego, za to, że przyczynił się do wygaśnięcia tej mody w latach sześćdziesiątych. W samym sercu najbardziej elitarnego uniwersytetu na świecie znajdują się kolejne hierarchie: każdy należy do jakiegoś bractwa, są też tajne stowarzyszenia. Protestancka elita też ma swoje elity i Schlesinger oczywiście do nich należy, jest „top of the top”.

We wspomnieniach Schlesinger napisał, że purytanie „obsesyjnie bali się, że ktoś, gdzieś mógłby być szczęśliwy”. Przyływy entuzjazmu na Harvardzie, w tej protestanckiej świątyni, należało utrzymywać w dyskrekcji: używało się co najwyżej słowa *swele* (super), tak jak w latach sześćdziesiątych w modzie było *terrific*, a *this cool also-hip*. Reżym, zwłaszcza w Bostonie, nadal stanowił skandal. Młody człowiek wyobrażał sobie więc swoją przyszłość, życie i szczęście, poniekąd zastępczo – czytając książki. Był i pozostawał człowiekiem słowa pisanego. Harvardzcy pozerali europejską literaturę, choć budziła w nich pewne poczucie niższości, czytali też, już z większą dozą dumy, klasyków amerykańskich – U.S.A. Johna Dos Passos, *Wściekłość i wrzask* Faulknera oraz, tak jak cały świat, *Wielkiego Gatsby’ego* Fitzgeralda Scotta. Jednak prawdziwą namiętnością Schlesingera była historia, a na Harvardzie wykładali najwięksi amerykańscy historycy. Już w wieku siedemnastu lat ów młody człowiek brał siebie niezwykle serio, wiedział, że jest, choć jeszcze niczego nie napisał – „intelektualistą”.

Sztuka to naturalna część składowa wysokiego statusu społecznego, zwłaszcza w Bostonie. Muzeum Sztuk Pięknych, Bostońska Orkiestra Symfoniczna, Towarzystwo Haydnowskie – to wszystko symbole lokalnej elity. Schlesinger tam bywa, choć jego zainteresowania kierują się raczej w stronę teatru i kina niż muzyki, opery i tańca. Teatr i kino to dwie dyscypliny, które w tamtych czasach wiodły prym, wzajemnie na siebie oddziałując.

Bilet na spektakl kosztował wówczas 4 dolary, do kina – 25 centów. Schlesinger cały wolny czas poświęcał na kulturę (we wspomnieniach rzadko wspomina o sporcie). Pisywał krytyki teatralne dla uniwersyteckiego czasopisma literackiego, „Harvard Advocate”, w którym swe pierwociny publikowali m.in.

Theodore Roosevelt czy T.S. Eliot. Schlesinger zdawał sobie sprawę, że ma po kim dziedziczyć. Oglądał przedstawienia w Bostonie, a te, które omijały Nową Anglię, starał się zobaczyć w Nowym Jorku – płynął tam nocnym statkiem z restauracją, dansingiem i orkiestrą jazzową. Takie to były czasy.

W Nowym Jorku podoba mu się *Faust* Orsona Wellesa z Humphreym Bogartem – gwiazdy kina wciąż jeszcze pojawiały się na deskach Broadwayu – oraz oczywiście musicale, teatralna namiętność Schlesingera. Kiedy we wspomnieniach zaczyna opisywać piosenki z lat trzydziestych, widać jak na dłoni jego emocje. Widać też jednak kiełkujący kompleks niższości – Schlesinger gubi swoją hardość gdzieś między wielkością teatru angielskiego a jak gdyby nieprawym pochodzeniem „poważnego” teatru amerykańskiego, gdzieś między łatwymi i oczywistymi przyjemnościami musicali a Shakespeare’em. Pociesza się, jak może – przede wszystkim powtarzając sobie, że amerykański *theater* pozostaje bardziej popularny niż elitarny i arystokratyczny angielski *theatre*¹. Oczywiście podziwia sztuki „proletariackie”, jak choćby słynną w tym okresie propagitkę *Waiting for Lefty*, podczas której publiczność (a wraz z nią Schlesinger) szturmowała scenę z okrzykami „Strajk! Strajk!”.

Były też i filmy. „Kino – pisał Schlesinger w swych wspomnieniach – to nie tylko forma charakterystyczna dla XX wieku: to sztuka amerykańska *par excellence*, jedyna gałąź sztuki, w której Stany Zjednoczone miały do powiedzenia światu coś istotnego”. Filmy zresztą szybko zajął miejsce teatru w hierarchii jego kulturalnych pasji. Schlesinger naznaczony został kinem, jak to było możliwe tylko w latach trzydziestych: już zawsze miały go poruszać grube czerwone dywany, powietrze przesiąknięte zapachem perfum i złocone ściany tych pałaców jego młodości. Utożsamiał się z gwiazdami: po tym, jak zobaczył Clarka Gable’a w *New York – Miami*, przestał nosić trykotową bieliznę. Na wzór Humphreya Bogarta i Groucho Marxa zamienił krawat na muszkę. Nosił ją zresztą przez całe życie. „Lepiej pamiętam filmy z lat trzydziestych – napisze – niż te, które obejrzałem w zeszłym tygodniu.”² Za jakiś czas nazwie swoje trzecie dziecko Christina, w hołdzie dla Grety Garbo i jej kreacji w *Krystynie, królowej Szwecji*. W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych pisuje jako krytyk filmowy do różnych gazet, a w 1964 roku zasiądzie nawet w jury festiwalu w Cannes.

Postawy elit intelektualnych tamtej epoki wobec kultury popularnej były niesłychanie interesujące – elity te pozostawały tak otwarte, jak tylko można sobie wyobrazić. Schlesinger, choć całkowicie przesiąknięty kulturą europejską i w karykaturalnym niemal stopniu ucieleśniający ideały *highbrow*, całym sercem kochał kulturę popularną wraz z dobrodziejstwem inwentarza: spontanicznością i trafianiem w masowy gust. W tamtych czasach Amerykanie rządili światem nie tylko w kinie – westernami i musicalami, ale także na parkiecie. Jazz to kolejna na wskroś amerykańska forma artystyczna. W latach trzydziestych Schlesinger

przepadał za swingiem i Big Bandami – ścieżką dźwiękową epoki Roosevelta. Koncerty jazzowe były łatwo dostępne dla studentów Harvardu: wielcy muzycy występowali w salach koncertowych uniwersytetu i w bostońskich klubach jazzowych. Schlesinger lubił też muzykę popularną – zwłaszcza Binga Crosby’ego, pierwszego tenora lat trzydziestych, porównywalnego z Frankiem Sinatra w latach czterdziestych, Elvisem Presleyem dekadę później i Bobem Dylanem w latach sześćdziesiątych.

Ujęty przez kulturę popularną Schlesinger bardzo wcześnie zaczyna dostrzegać walory artystyczne muzyki jazzowej. Często staje też w obronie produkcji Hollywoodu, kiedy elitarystyczni krytycy amerykańscy twierdzą, że trudno to nazwać sztuką. W tej kwestii Schlesinger wyrasta ponad swoją epokę i współczesnych mu intelektualistów. Jednocześnie jest nieufny wobec kultury masowej, przede wszystkim wobec kultury *middlebrow* – zawieszony gdzieś pomiędzy elitarną (*high*) i popularną (*low*), kultury średniej z przeznaczeniem dla klasy średniej. Pod tym względem pozostaje bardzo elitarystyczny i bardzo europejski.

Pobyty w Europie to sen każdego Amerykanina z jego klasy społecznej. W 1938 roku na statku płynącym do Europy, gdzie młody absolwent Harvardu postanowił spędzić cały rok, snuje marzenia o brytyjskim teatrze i francuskiej literaturze, choć z drugiej strony obawia się atakującej Stary Kontynent hitlerowskiej zarazy. W Paryżu czyta Malraux (w tłumaczeniu) – polka go jako jeden z pierwszych czytelników. Fascynuje go heroizm przedstawiony na kartach *Doli* *człowieczej* i *Nadziei*. Wierzy nawet, że odnalazł swoje powołanie: stać się amerykańskim Malraux.

Po powrocie do Ameryki w 1939 roku Schlesinger zajmuje się dziennikarstwem, spotyka swoją pierwszą żonę (malarzkę, następna będzie rzeźbiarką) i zaczyna pracować nad projektem książki historycznej – dopóki nie zostanie zmobilizowany do wojska. W pamiętnikach znajdziemy wspaniałe strony, na których opisywać będzie, jak w 1942 roku po raz pierwszy obejrzał *Casablanke*, jak podczas projekcji cała sala, on także, stała i śpiewała uroczyście Marsylianke. W latach 1942–1943 Schlesinger pracuje przede wszystkim jako redaktor w oddziale wewnętrznym Ministerstwa Informacji i Propagandy. W maju 1943 zostaje zatrudniony w Biurze Służb Strategicznych, amerykańskich służbach wywiadowczych odpowiedzialnych przede wszystkim za przeprowadzanie tajnych operacji i koordynację pracy wywiadu. Schlesinger jest jednym z wielu intelektualistów na ich usługach, mnoży kolejne studia, noty polityczne i analizy strategii obronnej. Rok później wysłany zostaje do Europy, w październiku 1944 roku dociera przez Londyn do Paryża, gdzie pracuje w tajnych służbach aż do pierwszych miesięcy 1945. We wspomnieniach nie wdaje się zanadto w szczegóły

dotyczące tamtego okresu; między wierszami da się jednak odczytać, że nie była to zwykła turystyka.

Po powrocie do Stanów Zjednoczonych Schlesinger szuka swojej drogi: dysponuje pękatym notesem z adresami, jest *urbane* (wyrafinowany) i nie przestaje tryskać swoim nieodłącznym optymizmem. Ten rozdział jego życia, który zaczyna się od mroków zwątpienia 1945 roku, kończy się tak, jak powinien: na Harvardzie. Schlesinger, który już wcześniej stykał się z wielkimi nazwiskami amerykańskiej prasy, zaczyna publikować artykuły w dwóch magazynach należących do prasowego magnata, Henry'ego Luce'a – w „Life” i „Fortune”. W 1946 roku na łamach „Life” publikuje znaczący, pokaźny artykuł, w którym krytykuje amerykańską partię komunistyczną. W tekście tym, zwiastującym już zimną wojnę, opisuje, jak partia komunistyczna penetruje Stany Zjednoczone, uwodząc centrale związków zawodowych i przenikając do federalnych struktur rządowych. Jako niedawny przecież współpracownik służb specjalnych nie stracił jeszcze nawyku poszukiwania wtyczek i drobiazgowego obwąchiwania terytorium. Pisze między innymi, że „komuniści przypuścili frontalny atak na strukturę moralną amerykańskiej lewicy”³. Czerwone zagrożenie widzi nie tylko w szpiegostwie i infiltracji, ale też w warstwie idei i kultury. Wkrótce staje się głównym postrachem amerykańskiej partii komunistycznej – do czasu, kiedy to komuniści zaczną wzbudzać strach u Amerykanów.

Wydawnictwo Dialog (c) Copyright wersja elektroniczna

Schlesingera interesuje dziennikarstwo, ale nie wiąże z nim swej kariery. Przede wszystkim pociąga go historia. W 1947 roku dawny wychowanek Harvardu wraca tam, by samemu nauczać. Rozpoczyna karierę badacza-samotnika – publikuje kilka poważnych książek, przede wszystkim o Franklinie Rooseveltcie i „centrolewicy”. Stawia w nich pytanie, jak walczyć z totalitaryzmem bez przejmowania jego metod⁴. Krok po kroku zaczynają się stabilizować przekonania polityczne Schlesingera – w późniejszych czasach już się nie zmieniają. Od lat trzydziestych zwolennik Roosevelta, zacznie potem popierać Kennedy'ego, przez całe życie pozostając centrolewicowcem, antyfaszystą z przekonania i, jak sam siebie określił, „liberalnym antystalinistą”.

Poza książkami pisze też artykuły, których liczba szybko wymyka się spod kontroli. Publikuje wszędzie, przede wszystkim w „Partisan Review” – w czasach, gdy dziennik ten jednocześnie przyjmuje postawę silnie antykomunistyczną i występuje przeciwko kulturze masowej⁵. Na tych łamach Schlesinger spotyka się ze wszystkimi „intelektualistami nowojorskimi”, od swej serdecznej przyjaciółki Mary McCarthy po ikonoklastę Dwighta Macdonalda, nie mówiąc już o Hannie Arendt, z którą planuje założyć czasopismo. Publikuje też w „The New Republic” i w nieco dziś zapomnianym dwumiesięczniku „The Reporter”, który w tamtych czasach skupiał niekomunistyczne środowisko lewicowe – wśród stałych współpracowników znajdowały się takie nazwiska, jak August Heckscher –

przyszły doradca kulturalny Kennedy'ego, McGeorge Bundy, w przyszłości doradca tego samego prezydenta ds. bezpieczeństwa narodowego i przyszły dyrektor Fundacji Forda, czy nawet McNeil Lowry, który również zostanie potem dyrektorem tej samej fundacji. Te cztery nazwiska: Schlesinger, Heckscher, Bundy i McNeil Lowry w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych będą wieść prym wśród wpływowych postaci amerykańskiej polityki kulturalnej.

Wśród dziesiątków artykułów Schlesingera z tego okresu pojawiają się teksty pasjonujące, jak choćby mało znane wystąpienie na łamach „The Reporter” pt. „Entertainment vs. the People” („Rozrywka pozywa Naród do sądu”), świadectwo strachu elit amerykańskich przed kulturą masową. Czytamy tam: „Telewizja w przerażający sposób wprowadza do samego serca domowego ogniska – i w nasze życie – środki komunikacji masowej, co nie pozostaje bez wpływu na naszą kulturę.” i dalej, jeszcze poważniejszym tonem: „Panowie mediów nie wierzą w Amerykę pluralistyczną, w społeczeństwo zbudowane na różnorodności... Chcieliby się zwracać do ujednoliconej widowni, wybierając najmniejszy wspólny mianownik”. Schlesinger obawia się „apatii” i „bierności” publiczności: „Pozbawiając obywateli wyboru, ci, którzy panują nad komunikacją masową, pozbawiają ich inicjatywy – w rezultacie jednostka zaczyna lubić tylko to, co przywykła mieć do dyspozycji.” Cytuje George'a Orwella i Tocqueville'a, komentuje jedno ze znaczących dzieł tamtej epoki, *Samotny tłum* Davida Riesmana. Ma nadzieję, że jednostkom uda się zachować „autonomię” i że pozytywne efekty mass mediów przewyższą ryzyko, jakie stanowią one dla demokracji i sztuki⁶. Motyw lęku przed kulturą masową, który w latach pięćdziesiątych zmienił się w istną obsesję intelektualistów, powraca też ciągle na kartach pamiętników Schlesingera, gdzie autor z nostalgią wspomina czasy, gdy teatr „na żywo” i kino nie funkcjonowały jeszcze w złowrogim cieniu telewizji. Co można było zrobić? Schlesinger, zafascynowany wysokiej jakości kulturą europejską, gotuje się do walki: Ameryka także potrzebuje własnej „high culture”! Powinna stworzyć swoją własną literaturę, podjąć walkę z kulturą europejską niczym równy z równym, stworzyć dobry teatr i wspaniałe kino. A przecież świadom był jednocześnie, że wymiar popularny stanowi część amerykańskości. W tym wszystkim Schlesinger jest już „nowojorskim intelektualistą”.

W swoim świecie idei i refleksji, pośród artykułów, książek i wykładów, Schlesinger nie potrafi mimo wszystko rozstać się z działalnością publiczną. W 1948 roku na podstawie nieskazitelnego dossier (amerykański antykomunista, a jednocześnie ekspert od spraw międzynarodowych) otrzymał nominację na stanowisko doradcy szefa Planu Marshalla w Europie. Miał być odpowiedzialny za utworzenie w Paryżu departamentu analiz i informacji. Misja ta nie trwała długo, ale okazała się decydująca dla rozwoju kariery Schlesingera – dzięki niej kilka lat później weźmie udział w Kongresie Wolności Kultury – organizacji intelektualno-

artystycznej, która okaże się sztabem głównym amerykańskiej polityki kulturalnej i ideologicznej w Europie. Z początku komitet ten finansowany był przez CIA, następnie przeszedł pod skrzydła Fundacji Forda. Zajmował się organizowaniem w całej Europie intelektualnych środowisk oporu przeciwko myśli komunistycznej. Arthur Schlesinger pełnił tam funkcję jednego z amerykańskich punktów kontaktowych – co znaczy, że był w samym centrum wymiany pomiędzy amerykańskimi a europejskimi intelektualistami. Mówiło się o nim, że jest *cold warrior* (żołnierzem zimnej wojny) – pilotowanie kulturalnego skrzydła zimnej wojny stanie się na długie lata jego prawdziwym zawodem⁷.

Mimo swej obecności na scenie międzynarodowej, Schlesinger działa niezmiernie przede wszystkim na niwie polityki wewnętrznej. Ten harwardzki profesor historii (uczył tam przez całe lata pięćdziesiąte) szybko odnalazł się w samym sercu inteligencji demokratycznej, dla której uniwersytet stanowił w tamtych czasach koło zamachowe. Określa się go mianem *egg-head*, dosłownie „jajogłowy”, co w zarysie miało oznaczać intelektualistę niepozbawionego nieco pretensjonalnego elitaryzmu i pewnej uległości. Schlesinger spotyka się z osobistościami polityki i literatury, a także z intelektualistami, na łonie Signet Society, elitarnego harwardzkiego klubu. Jest już zaangażowany politycznie: prezydent Truman prosi go niekiedy o napisanie mu przemówienia. Bardzo wcześnie pojawia się jednak jeszcze jedna motywacja – znajomość z Adlai Stevensonem, którego poznał w 1946 roku w wagonie sypialnym pociągu relacji Nowy Jork – Chicago. Gubernator Illinois, który w przyszłości stanie na czele partii demokratycznej, wydaje mu się inteligentny i przebiegły – uwodzi go również wizja służby publicznej, jaką Stevenson przed nim roztacza. Schlesinger krok po kroku angażuje się ze swym wsparciem – ta polityczna przyjaźń trwać będzie przez całe lata pięćdziesiąte, aż do chwili, gdy Schlesinger w obliczu drugiej już porażki Stevensona z Eisenhowerem znajduje się wśród obozu Kennedy’ego. We wczesnych latach sześćdziesiątych przyłączył się do tych, którzy poparł młodego Bostończyka w starciu z podstarzałym liderem demokratów rodem z Chicago. Epizod ten był o tyle znaczący, że Stevenson reprezentował lewe skrzydło demokratów, odwoływał się do wartości lewicowych. Jawił się jako intelektualista, choć Kennedy żartował, że „w ciągu tygodnia czyta więcej książek, niż Stevenson w ciągu roku”⁸. Przez cały rok 1960, w toku długiej i uciążliwej pracy nad tym, by zdystansować się od Stevensona jako rywala i stawić czoło republikaninowi Nixonowi, Kennedy opierał się na niewielkiej grupie intelektualistów i dziennikarzy – wśród których znalazł się Arthur Schlesinger. Podjął się on zadania wykreowania nowego głosu Kennedy’ego – nowego głosu czyli nowego zestawu idei. Młodemu kandydatowi potrzebny był odnowiony dyskurs lewicowy, którego nie dało się zbudować na bazie starej lewicy. Nie mówiło się jeszcze o „New Left”, ale Kennedy wyobrażał już sobie nową lewicę,

choć jeszcze nie potrafił jej nazwać. To z tych przemyśleń bierze się nowy ton, jaki nadał polityce, koncentracja na poważnych kwestiach społecznych, takich jak walka z biedą, ludzkim cierpieniem i trudnościami ekonomicznymi⁹.

Tak oto w 1959 roku Schlesinger znajduje się w obozie Kennedy'ego – jako człowiek, który ma już na koncie pełną prestiżu karierę. Jest jednym z najbardziej rozpoznawalnych amerykańskich historyków, ideologiem nowej lewicy demokratycznej, intelektualistą, który zdołał nawiązać kontakty na całym świecie. Dla Kennedy'ego stanowi kopalnię złota. W naturalny sposób staje się punktem kontaktowym kandydata na prezydenta z intelektualistami, obmyśla też jego politykę na polu sztuki. Nie do przecenienia jest też jego pióro – pisze Kennedy'emu niektóre przemówienia, szpikując je cytatami i odniesieniami międzynarodowymi, szokującymi sformułowaniami i dogłębnymi analizami. Naturalną konsekwencją rzeczy w 1961 roku znajdzie się w Białym Domu jako „etatowy intelektualista”, ciesząc się prestiżowym tytułem specjalnego doradcy młodego prezydenta.

John F. Kennedy i kultura

„Pozbawiony złudzeń idealista” – oto cały Kennedy. Sformułowanie to zresztą często przypisywane jest samemu prezydentowi¹⁰. Zachłannie czytający i wiecznie gotowi do technicznych opisów, poszukujący zerbosia perspektyw i nowy przywódca zawsze sądził o sobie, że jest człowiekiem myśli. Choć jednak z łatwością porusza się w kulturze pisma, blisko mu do intelektualistów i – w ogólności – do świata ludzi pióra, dla sztuki ma już mniej zainteresowania, podczas kampanii zresztą nie porusza tego tematu zbyt często. Muzycy go nudzą, a w teatrze zasypia. Jeszcze gorzej jest z tancerzami, malarzami nowoczesnymi i operowymi śpiewakami: nie znosił tego! Nauczył się lubić wystawy impresjonistów, na które ciągnęła go żona, Jackie, niemniej słowo kultura znaczyło dla niego przede wszystkim Franka Sinatrę czy takie filmy, jak *Casablanca* lub *Spartakus*, no i oczywiście *James Bond*. Nic bardziej „artystowskiego” (*arty*) ani „pozbawionego akcji” (*actionless*). Kiedy w przemówieniach cytuje poezję, znaczy to, że wykorzystuje cytaty przygotowane dla niego przez doradców. Kiedy czyta książki – są to przede wszystkim biografie historyczne, modne eseje i studia z zakresu ekonomii. Oczywiście czyta też książki Schlesingera¹¹.

Upodobania kulturalne amerykańskiego prezydenta pozostają w gruncie rzeczy popularne i niesłychanie konwencjonalne, wbrew obrazowi, jaki stara się utrwalić tzw. mit Kennedy'ego. Jednak przekonany jest, że w Stanach Zjednoczonych brak jest śmielszego planu, ponieważ społeczeństwo dobrobytu lat pięćdziesiątych zmieniło się w mdły, pozbawiony wyrazu byt społeczny bez żadnych wartości

wspólnotowych. Społeczeństwo to zagubiło też poczucie smaku w zakresie kultury. W przemówieniu podczas kampanii wokół „Nowej granicy” (*New Frontier*) w lecie 1960 roku Kennedy powoływał się na „twórczych” przywódców oraz podnosił kwestię „wyobraźni”, koniecznej, by naród odzyskał swoją „wielkość”. Niedługo potem prezydencki program partii demokratycznej, na którym Kennedy się opierał, zaczął zawierać także propozycje z domeny sztuki. Po raz pierwszy demokraci zdecydowali się poważnie zaangażować w utworzenie „doradczej agencji artystycznej na stopniu federalnym, która zajmowałaby się oceną, rozwojem i powiększaniem zasobów kulturalnych w Stanach Zjednoczonych”. Sam kandydat powołał się na ten pomysł w krótkim wywiadzie dla wewnętrznego czasopisma prężnego związku zawodowego aktorów teatralnych, *Actors’ Equity*, podkreślając, że jest za utworzeniem fundacji kulturalnej na poziomie federalnym. Był to przełom¹².

Prowadzona „po amerykańsku” kampania Kennedy’ego, w całości skoncentrowana na ruchu do przodu, na pierwszy plan wysunęła skuteczność, młodość i kreatywność. Wygrawszy jednak niewielką większością, Kennedy szybko zaczyna rozumieć, że dostał od Amerykanów mandat nie po to, by wprowadzać nowe idee, ale by z sukcesem kontynuować politykę swojego poprzednika, republikanina Eisenhowera. Od dnia zaprzysiężenia wyznaczonego na 20 stycznia 1961 roku Kennedy będzie się starał zyskać przewagę w tym wyścigu. W końcu po raz pierwszy amerykańskie stery przejmują prezydent „urodzony w XX wieku” (co każdy uważa za stosowne podkreślić). Ten pokoleniowy przełom powinien znaleźć przełożenie na działania. i – co wydaje się bardzo pilne – na słowa.

Tamtego dnia Kennedy podkreślał więc wagę symboli: poprosił śpiewającą kontraltem czarnoskórą Marian Anderson o odśpiewanie hymnu narodowego. Zaprosił też poetę Roberta Frosta, by odczytał w czasie zaprzysiężenia jeden ze swoich tekstów – tak jakby chciał umieścić swoją prezydenturę pod znakiem renesansu myśli i wyobraźni. Pisarz w tym duchu ogłosił „nowy złoty wiek dla poezji i władzy”. Poza tym w ceremonii wzięło udział stu pięćdziesięciu pięciu pisarzy, artystów i intelektualistów, zaproszonych „w uznaniu wagi ich zasług”. Wśród nich znaleźli się, by wyliczyć tylko niektórych: pisarze William Faulkner, John Dos Passos, Ernest Hemingway, Aldous Huxley, John Steinbeck i Saint-John Perse, ludzie teatru – Tennessee Williams i Arthur Miller, artyści Alexander Calder i Mark Rothko, a także muzycy – Aaron Copland, Igor Strawiński, Leonard Bernstein i Charles Munch. Hannah Arendt powiedziała potem, że zapraszając poetów i artystów na tę uroczystość (oraz obiady w Białym Domu, które po niej nastąpiły), Kennedy starał się „poszerzyć przestrzeń tego, co publiczne”. Tak czy inaczej zaproszenia te okazały się ogromnym sukcesem. Symbolicznie zapoczątkowały lata Kennedy’ego, promując młodość, wdzięk, twórczość

i elegancję – charakterystyczne dla pary prezydenckiej: reprezentującego ducha Harvardu Johna (studia ukończył w 1940 roku) i eleganckiej Jacqueline. O tak, Kennedy wiedział, jak czerpać ze swego czasu to, co najlepsze¹³.

Przemówienie, które Kennedy wygłosił z okazji zaprzysiężenia, pozostaje jednym z najświetniejszych wystąpień w amerykańskiej historii. Prezydent wspominał w nim o sztuce – to już dużo, jeśli weźmiemy pod uwagę, jak było krótkie. „Tak oto zaczyna się nowa epoka... Niech obie strony [konfliktu] starają się sięgać raczej po cuda, jakie oferuje nam nauka niż wynikające z niej zagrożenia. Razem badajmy gwiazdy, zaludniajmy pustynie, zwalczajmy choroby, postawmy stopę na dnie oceanu i zadbajmy o rozwój sztuki i wymiany handlowej.” Prezydent dorzucił potem zdania, które do dziś stanowią jedno z najświetniejszych fraz jego niedługiej kariery (dziś widnieją wykute w marmurach ogromnej biblioteki prezydenckiej jego imienia w Bostonie): „Nie zdołamy tego ukończyć w ciągu pierwszych stu, czy nawet tysiąca dni. Pewnie nie uda się tego zrobić w czasie trwania tego rządu, ani nawet w ciągu lat naszego życia na ziemi. Ale spróbujmy przynajmniej zacząć. W waszych rękach, moi współobywatele, bardziej nawet niż w moich, leży powodzenie – lub porażka – naszej misji... A więc, drodzy Amerykanie – nie pytajcie, co ten kraj może zrobić dla was. Spytajcie, co wy możecie zrobić dla waszego kraju.”¹⁴

W tym wystąpieniu, którego zwieźłość przywoływała na myśl przemówienie inauguracyjne Lincolna, Kennedy wspominał kwestię sztuki jak guby mimochodem. Czy można powiedzieć, że był to dobry wstęp do prawdziwej amerykańskiej polityki kulturalnej?

Czyżby więc polityka kulturalna? Kultura, krótko wspomniana przez Kennedy’ego w wystąpieniu z okazji zaprzysiężenia, obiecywana w programie partii demokratycznej, opiewana przez poetę Roberta Frosta miała się zatem stać „polityczna”? Czyżby nowy prezydent w swoim napiętym kalendarzu miał znaleźć trochę miejsca dla sztuki?

Na początku lat sześćdziesiątych istniało pięć różnych elementów mogących usprawiedliwiać to niewidziane wcześniej zaangażowanie amerykańskiego prezydenta na polu sztuki: kulturalny boom końca lat pięćdziesiątych, sytuacja międzynarodowa zmuszająca Stany Zjednoczone do szukania przewagi intelektualnej względem ZSRR, projekt „New Frontier”, wymagający opracowania wymiaru edukacyjnego i kulturalnego, rola, jaką odgrywała Jacqueline Kennedy, i wreszcie lęk elit amerykańskich przed kulturą masową.

„Boom kulturalny” – określenie to stało się tak modne, że w latach sześćdziesiątych funkcjonowało niemal na prawach komunału. Za tym wyrażeniem, odmienianym przez wszystkie przypadki w niezliczonych artykułach, kryje się nie tylko rzeczywistość, względem której późniejsze badania kazały powściągnąć entuzjazm, ale i statystyki – tłumaczące powszechny wówczas

optymizm co do intensyfikacji działań kulturalnych w Stanach Zjednoczonych i poszerzenia artystycznej oferty. We wczesnych latach sześćdziesiątych w Ameryce odnotowano działalność 5000 trup teatralnych, 754 zespołów operowych, 200 zespołów tanecznych, 1401 orkiestr symfonicznych. Liczba muzeów na przestrzeni jednego pokolenia wzrosła czterokrotnie¹⁴. Aktywność kulturalna społeczeństwa również była coraz większa: coraz więcej osób odwiedzało muzea, rozwijał się taniec współczesny, zwiększała się sprzedaż płyt z muzyką klasyczną i książek. Kennedy bez skrępowania mówi o tym, że „więcej osób co roku uczęszcza na koncerty niż na mecze baseballa”, czy że „więcej jest osób grywających na pianinie, aniżeli tych, którzy posiadają pozwolenie na wędkowanie.”¹⁵. W danych tych jednak myli się ilość z jakością. Kultura amatorska miała się doskonale, ale profesjonalistów wciąż było mało. Na przykład, na 1401 zarejestrowanych orkiestr tylko 58 to stałe orkiestry złożone z zawodowych muzyków. Tylko 56 z ogółu teatrów to poważne i stałe instytucje. Całe państwo Stanów Zjednoczonych wciąż pozostawały kulturalną pustynią. O „boomie kulturalnym” świetnie opowiadało się w mediach, ale na terenie kraju nie bardzo go było widać.

To jednak nie jest najistotniejsze. Zwrot Kennedy’ego w stronę sztuki tłumaczy się bardziej przez odniesienie do sceny międzynarodowej. Jak zwykle doskonałym barometrem pozostaje tu Arthur Schlesinger. 12 kwietnia 1961 roku, czyli zaledwie kilka tygodni po objęciu urzędu przez Kennedy’ego, Rosjanie wysłali w przestrzeń kosmiczną satelitę Wostok z kosmonautą Jurijem Gagarinem na pokładzie. Jest to technologiczne zwycięstwo ZSRR, w dodatku cztery lata po wyniesieniu w przestrzeń kosmiczną Sputnika. W Stanach wywołało to falę autokrytyki – narzekano na ograniczone środki przeznaczone na badania, podkreślano konieczność nadrobienia opóźnień w intelektualno-kulturalnej wojnie z Rosjanami. Kiedy Kennedy zorientował się, że zimna wojna brutalnie wdziera się w każdy obszar prowadzonej przez niego polityki (Zatoka Świń, Mur Berliński, początek wojny w Wietnamie, czy też blokada Kuby), położył szczególny nacisk na ten właśnie wymiar. Dokumenty z tego okresu potwierdzają, że zarówno prezydent, jak i jego doradcy (Schlesinger mnożył notatki w tej kwestii) priorytetowo traktowali kulturalną i intelektualną ofensywę, którą Ameryka miała za zadanie przeprowadzić przeciwko Związkowi Radzieckiemu¹⁶. Sam prezydent Kennedy mówił: „Naród nasz otrzymał w spadku bogate i różnorodne dziedzictwo. Słusznie jesteśmy dumni z naszej żywotności i kreatywności, a także z różnorodnego wkładu, jaki obywatele Stanów Zjednoczonych wnoszą do świata sztuki. Jeżeli mamy stanąć w jednym rządzie ze światowymi przywódcami w każdym tego słowa znaczeniu, ten aspekt naszego życia nie może zostać zaniedbany, nie może być traktowany obojętnie.”¹⁷

Centrum dowodzenia w warunkach zimnej wojny mieściło się w Departamencie Stanu, amerykańskim ministerstwie spraw zagranicznych. Już w latach pięćdziesiątych nie szczędzono sił na działalność w tej dziedzinie, a za Kennedy'ego podwojono wysiłki. Organizowano objazdy artystów, choreografów i pisarzy po całym świecie. To jednak przestało wystarczać, odkąd ZSRR mianował się ojczyzną intelektualistów i artystów. W tej sytuacji Kennedy musiał zareagować, korygując ten obraz i dodając, że prawdziwą wolnością artysta i poeta może cieszyć się jedynie pod słońcem Ameryki. Obrona twórczości stała się w Ameryce koniecznością – jako broń międzynarodowego zasięgu w walce z sowiecką propagandą.

Owo głębokie przekonanie Kennedy'ego nie znalazło chyba lepszego wyrazu niż w przemówieniu w Amherst College, którym prezydent oddawał hołd poecie Robertowi Frostowi. Wygłoszone na kilka dni przed zamachem stanowi ono jedyną wypowiedź, w której prezydent tak wyczerpująco określił pozycję artysty w amerykańskim społeczeństwie: „Robert Frost był jednym z wielkich Amerykanów naszej epoki. Był wielkim artystą i wielkim Amerykaninem. Naród pokazuje swą naturę nie tylko za pośrednictwem ludzi, których wydaje na świat, ale także poprzez to, kogo decyduje się docenić i pamiętać (...) Artysta, wierny – na ile to możliwe – swej własnej wizji rzeczywistości, pozostaje ostatni na placu boju, jaki jednostkowy umysł i wrażliwość toczyć muszą z wszędobylskim społeczeństwem i biurokratycznym państwem. Wielki artysta zawsze więc pozostaje samotny. Robert Frost mówił, że jest to miłosna kłótnia ze światem. Posłuszny swemu postrzeganiu rzeczywistości, artysta często zmuszony jest brnąć pod prąd swego czasu. (...) Niewiele widzę spraw ważniejszych z punktu widzenia przyszłości naszego kraju i cywilizacji, aniżeli uznanie w pełni ważności artysty. Jeśli zadaniem sztuki pozostaje utrzymywanie przy życiu korzeni naszej kultury, społeczeństwo musi uznać wolność artysty do podążania za swoją wizją – dokądkolwiek go ona nie zaprowadzi. Nie wolno nam zapominać, że sztuka nie stanowi kolejnej postaci propagandy, ale jest formą prawdy (...) W wolnym społeczeństwie sztuka nie może być bronią, nie może się lokować w obszarze ideologicznych sporów. Gdzie indziej może być inaczej, ale w demokratycznym społeczeństwie najwyższą powinnością pisarza, kompozytora, artysty jest pozostać w zgodzie z samym sobą (...) To w służbie swej własnej wizji prawdy artysta najlepiej służy narodowi. (...) Wierzę w Amerykę, która nie boi się wdzięku i piękna (...) Wierzę w Amerykę, która nagradzać będzie osiągnięcia artystyczne tak samo, jak osiągnięcia w biznesie i polityce. Wierzę w Amerykę, która stale powiększać będzie możliwość uczestniczenia w kulturze każdego obywatela. Wierzę w Amerykę, która budzić będzie na świecie szacunek nie tylko dla swojej siły, ale i dla cywilizacji, jaką zbudowała.”¹⁸

Jackie Kennedy i Mona Liza

Innym, bardziej prywatnym „czynnikiem” tłumaczącym zaangażowanie nowego prezydenta w sprawy kultury była Jacqueline Bouvier Kennedy. Młoda małżonka prezydenta szybko zrozumiała, jaką rolę może odegrać w sztabie swego męża na froncie kulturalnym – predestynowało ją do tego pochodzenie, gusta literackie i artystyczne. „Urok” Jackie – jak to określił de Gaulle – objawił się podczas wizyty Kennedych we Francji w czerwcu 1961 roku. Francuska prasa zachwycała się białą jedwabną sukienką Jackie i królewskim obiadem wydanym w Wersalu. Zapamiętano też żart amerykańskiego prezydenta, który przedstawił się na konferencji prasowej jako „człowiek, który towarzyszył Jacqueline Kennedy w Paryżu i który świetnie się bawił”¹⁹.

Wtedy właśnie zawiązała się przyjaźń pomiędzy Jackie Kennedy a francuskim ministrem kultury André Malraux, który oprowadzał ją po paryskich muzeach w czasie, gdy de Gaulle przyjmował Kennedy’ego. Rok później, w maju 1962 roku, Malraux udał się z oficjalną wizytą do Stanów Zjednoczonych.

Była to dziwna wizyta. Trudno zrozumieć jej motywy, podobnie jak trudno zrozumieć wypożyczenie Amerykanom *Mony Lizy*, które nastąpiło po niej, o ile nie weźmie się pod uwagę hipotezy, iż Malraux został rozmyślnie „wyselekcjonowany”. Pomysł zaproszenia autora *Doli człowieka* (Kennedy podkreślił od razu, że tytuł angielski przedtłumaczonego powieściopisem) został starannie opracowany w Departamencie Stanu i w Białym Domu, nie tylko przez Jacqueline Kennedy. Zapisy archiwalne pokazują, że Malraux został bardzo wcześnie rozpoznany jako zwolennik Ameryki. Jako taki mógł służyć jako łącznik z de Gaulle’em. Można też było polegać na jego antykomunistycznych przekonaniach we Francji sympatyzującej z komunistycznym „frontem ludowym”, co było szczególnie ważne w okresie zimnej wojny²⁰. Pod wpływem swego specjalnego doradcy, Arthura Schlesingera, Kennedy postanawia więc zaprosić Malraux. Aby sprawa nie wydała się szyta zbyt grubymi nićmi, zrobiono to pod pretekstem wykładów na Harvardzie, po których nastąpić miała „nieoficjalna” wizyta w Waszyngtonie. Ustaloną początkowo na lato 1961 roku wizytę odwołano. Doszła do skutku dopiero w maju następnego roku. Pobyt w Białym Domu przebiegał na najwyższym poziomie, pod hasłem „full red carpet treatment”²¹. Rzeczywiście, nie zabrakło czerwonych dywanów. W specjalnym oświadczeniu dla prasy Kennedy oznajmił, że jest to oficjalna wizyta „na osobiste zaproszenie prezydenta i pani Kennedy”. Zorganizowano też promocję medialną książek André Malraux, której równać się mogło tylko przyjęcie, jakie Stalin przygotował w latach trzydziestych dla pisarza André Gide’a. W Nowym Jorku francuskiego ministra witał wiceprezydent Johnson, a Jacqueline Kennedy osobiście nadzorowała powitanie Malraux w Waszyngtonie. Objęła szczególną troską prace

nad wystąpieniem prezydenta z tej okazji. Podróż Malraux okazała się wizytą na najwyższym szczeblu. Amerykanie przechodzili samych siebie w schlebaniu najjaśniejszej gwiazdzie francuskiej literatury. A przy okazji najbardziej proamerykańskiemu z gaullistów – o ile nie najbardziej zawziętemu antykomuniście w ich szeregach.

Państwo Malraux podejmowani więc byli w Waszyngtonie z wielką pompą: oprócz spotkania sam na sam z prezydentem wydano na cześć francuskiego ministra wielką galę, na którą zaproszono – trochę jak z okazji zaprzysiężenia – sto siedemdziesiąt sław ze świata kultury, od choreografa George'a Balanchine'a począwszy, na reżyserze Elii Kazanie skończywszy, przez pisarza Arthura Millera, dramaturga Tennessee Williamsa, malarza Marka Rothko, kompozytora Leonarda Bernsteina, pisarza Saula Bellowa, filantropa Davida Rockefellera czy skrzypka Isaaca Sterna. Nie zapomniano też o francuskim poecie Alexisie Léger (publikującym jako Saint-John Perse), który w owym czasie mieszkał w Stanach Zjednoczonych. Malraux został uwiedziony – jednak jego serdeczności dla Kennedych nie należy tłumaczyć odbytą podróżą, lecz odwrotnie – podróż żywioną dla nich serdecznością. Podczas wizyty minister podzielić się miał prywatną uwagą, iż „jest to pierwszy kraj, który swymi sentymentalnymi mitami dzieli się z całym światem, ukazując mu swój podskórny wszechświat, swoje kochanki, swoich złodziei i swoich morderców”. Powiedział też, tym razem publicznie: „Sądzę, że odbywa się właśnie proces kształtowania nowej kultury – od dawna już czujemy, jak tryskają jej źródła. Poczulibyśmy to jeszcze wcześniej, gdybyśmy nie żywili wobec niej tylu uprzedzeń: oto kultura atlantycka.”²¹ Po powrocie do Francji Malraux skreślił list do prezydenta: „Proszę pozwolić mi podziękować za wspaniałe przyjęcie, jakiego doznałem ze strony pana Johna Kennedy'ego, za które jestem wdzięczny Prezydentowi Stanów Zjednoczonych.”²² Malraux ma talent do celnych sformułowań. Podobało mu się, jak mu tam schlebiano.

Podczas tej wizyty w Ameryce ustalono wypożyczenie z Francji *Mony Lisy*. Malraux zaakceptował projekt przetransportowania obrazu, wierząc w misjonarskie powołanie Francji, której prawdziwa wielkość ujawniać się miała właśnie w gestach wykonywanych w stronę całego świata. Pomimo gwałtownych utyskiwań kustoszów, Malraux dotrzymał obietnicy. Malowidło z pompą odsłonięto w styczniu 1963 roku. Z owej pamiętnej wizyty, stanowiącej cezurę ważnego etapu wzajemnych stosunków, zapamiętano przede wszystkim zręczne przemówienie eskortującego obraz Malraux: „Mówiono o zagrożeniach czyhających na obraz za drzwiami Luwru – niektóre z nich są realne, inne przesadzone. Ale ryzyko, jakie podjęli owi chłopcy na wybrzeżu Arramanches – nie wspominając o ich poprzednikach sprzed dwudziestu trzech lat – było znacznie bardziej namacalne. Najskromniejszym z nich – niektórzy być może mnie słuchają – chciałbym cicho

powiedzieć, że arcydzieło, któremu dziś wieczorem oddał pan, panie Prezydencie, historyczny hołd, zostało ocalone właśnie przez nich.”²³

Odpowiedź, którą wygłosił na ten nieoczekiwany hołd pod adresem amerykańskich żołnierzy poległych na plażach Normandii, wyraźnie wzruszony młody prezydent, była nie mniej błyskotliwa: „Szanowny panie Ministrze, Stany Zjednoczone wyrażają wdzięczność za tę pożyczkę udzieloną przez światową potęgę kulturalną, jaką jest Francja... Chcę jednocześnie podkreślić, iż tak jak jesteśmy wdzięczni za ten obraz, tak samo nie ustaniemy w wysiłkach, by wypracować własną, niezależną artystyczną siłę i naszą własną potęgę. Panie Ministrze, to już druga dama, którą przesyła nam francuskie społeczeństwo. Choć zostanie tu pewnie krócej niż Statua Wolności, jesteśmy za nią równie wdzięczni... Dziękujemy rządowi Francji za to, że wysłał do nas nie tylko jedno z najcenniejszych dzieł sztuki, ale i jednego z najszacowniejszych obywateli.”²⁴

Jak na owe czasy, Stany Zjednoczone ogarnął prawdziwy ferwor. Akredytowano 1300 dziennikarzy, a w Waszyngtonie pojawiło się ponad 1 700 000 zwiedzających, którzy pragnęli zobaczyć tajemniczy uśmiech Giocondy. Goście waszyngtońskiej National Gallery, ściśnięci w trzech kolumnach, mieli prawo pozostać przed obrazem przez dwanaście sekund. W Nowym Jorku kolejka do Metropolitan Museum kończyła się na chodnikach Piątej Alei. Wstęp był bezpłatny. Wydano nawet okolicznościowe pocztówki. Znaczące jest, że to francuska wystawa okazała się pierwszym prawdziwym wystawienniczym przebojem, czymś, co już niebawem stanie się amerykańską specjalnością²⁵.

Pojawia się jeszcze jedno, najistotniejsze pytanie: jaki wpływ na politykę kulturalną Kennedy’ego miały te dziwne wizyty najwyższego szczebla, składane przez Malraux, i przyjazd *Mony Lisy*? Bezpośrednia wymiana pomiędzy Kennedym a Malraux przebiegała słabo, jednak uderzające jest, do jakiego stopnia francuskie idee w zakresie polityki kulturalnej, nowatorskie nawet w swej ojczyźnie, inspirowały doradców prezydenta. Pojawia się wręcz pytanie, czy Malraux nie „sprzedał” Stanom Zjednoczonym (a przynajmniej – czy nie starał się sprzedać) nowego modelu kultury, jaki starał się opracować dla Francji. Czy takie były jego plany i ambicje? Możliwe – wydają się to potwierdzać rozliczne rozmowy, które przeprowadził w Waszyngtonie podczas kolejnych wizyt. Późniejsze wymiany listów dodają tej hipotezie wiarygodności²⁶. W tamtym okresie wpływ Malraux na doradców Kennedy’ego pozostawał znaczący – wiele idei w zakresie kultury charakterystycznych dla lat sześćdziesiątych zaliczało się do sukcesów owych wizyt. Na dłuższą metę trudno jest jednak wskazać rzeczywiste efekty tej wymiany – projekty amerykańskie okażą się bowiem bardzo odległe od modelu francuskiego. Wpływ Malraux na model amerykański byłby więc czymś w rodzaju *wishful thinking* (myślenia życzeniowego).

Kulturalne zaangażowanie nowego prezydenta Stanów Zjednoczonych wynikało z wielu czynników jednocześnie – stanowiło aspekt zimnowojennej ideologii, zbiegło się z boomem kulturalnym końca lat pięćdziesiątych, a poza tym pasowało do nieszkodliwego bzika Jackie. Ponadto nacechowane było duchem epoki, kiedy to rodziła się „młoda” kultura, a intelektualna artystyczna elita USA żyła w strachu przed kulturą masową.

Telewizja była szczególnie przerażająca. Arthur Schlesinger w szczególnie interesującym artykule datowanym na wiosnę 1960 roku – na krótko przed wyborami, w których zwyciężył Kennedy – proponował ni mniej ni więcej tylko „narodową politykę kulturalną”, która stawiałaby czoło „problemowi telewizji”. „Odkąd tylko się pojawiła – lamentował Schlesinger – pod względem artystycznym telewizja stacza się po równi pochyłej.” Autor zauważa co prawda kilka ambitnych inicjatyw, ale jednocześnie miazdząco opisuje porażkę, jaką poniosła telewizja w zakresie oferty artystycznej. Nie waha się mówić wręcz o kulturalnym upodleniu (*debasement*). W artykule tym Schlesinger zachwala uregulowania pozwalające kategoryzować kanały. W dalszej części tekstu przedstawił ideę Federalnej Rady Konsultacyjnej do spraw Sztuki (Federal Advisory Council on the Arts), której celem byłaby ochrona sztuki. Autor snuje nawet wizje przyznawanych przez nią subwencji. Choć Schlesinger uważa, że zaangażowanie rządu zawsze powinno pozostawać ograniczone, napisze kilka ostrzegawczych linijek na końcu: „W czasie, gdy problemy naszego społeczeństwa przestają dotyczyć ilości dóbr, do których mamy dostęp, a zaczynają się odnosić raczej do ich jakości, powinniśmy oczekiwać, iż kultura będzie jednym z przedmiotów narodowej troski i stanie się narodowym celem.”²¹ Tekst ten nie wyróżnia się oryginalnością, pokazuje za to nawracającą obsesję Schlesingera – chronić „sztukę” przed telewizją i kulturą masową. Od dawna już stanowi to główny przedmiot zatroskania amerykańskich intelektualistów tej epoki, którzy w swych magazynach publikują niekończące się diatryby na ten temat. Postawa ta częściowo udzieli się także administracji prezydenta Kennedy’ego.

Jednak trzeba pamiętać, że Kennedy to nie Schlesinger. Choć nowy prezydent podziela troskę swojego doradcy o podniesienie poziomu edukacji i kultury, stara się zachować równowagę pomiędzy mediami a sztuką, pomiędzy młodzieżową kulturą lat sześćdziesiątych a „high culture” starej elity. Ponadto zdradza tendencję do instrumentalizowania sztuki, wcześniej zrozumiałszy, że to właśnie kultura najpewniej pomoże mu rozstawić okres jego rządów. Pchać go to będzie do działania – zacznie orać kulturalną glebę znacznie głębiej, niż to z początku planował. Tak jak to bez ustanku powtarzał w czasie swojej kampanii wyborczej, jako twórczy przywódca będzie chciał poprowadzić Stany Zjednoczone ku wielkości, bronić „amerykańskiej jakości życia” i rządzić z „wyobraźnią”.

W lecie 1961 roku Arthur Schlesinger otrzymuje więc od prezydenta zielone światło na organizowanie w Białym Domu spotkań poświęconych kwestii kultury. Organizuje nawet nieformalną grupę doradców i ministrów ochrzczonej mianem „kulturalnej ofensywy” („The cultural offensive”). Już kilka miesięcy po objęciu swojej funkcji, jesienią tego samego roku, Schlesinger przedstawia prezydentowi wstępne plany „polityki kulturalnej” – sformułowanie to co i raz pojawia się w notatkach²⁸. Sugerowane przez Schlesingera rozwiązania dzieliły się na wiele etapów – prezydent zatwierdził strategię swego doradcy, by prowadzić w tym obszarze zręczną politykę małych kroków. Najpierw należało mianować doradcę prezydenta do spraw kultury. Dopiero potem zająć się utworzeniem Rady ds. Sztuki przy prezydencie, tak jak to obiecywał podczas kampanii wyborczej. Wreszcie – był to krok o znaczeniu przede wszystkim symbolicznym, wpisujący się w szereg sukcesów wokół wizyt André Malraux – otworzyć drzwi Białego Domu przed intelektualistami i artystami. Po raz pierwszy w historii Stanów Zjednoczonych, gdzieś pomiędzy zimną wojną, strachem przed kulturą masową a pretensjami Jackie, zaczęto planować politykę kulturalną.

Doradca do spraw kultury przy prezydencie Kennedym

Wydawnictwo Dialog (c) Copyright wersja elektroniczna

„W zeszłym miesiącu byłem jeszcze komunistycznym esorantem, dziś jestem neofitą.” Tak tłumaczył się „New Yorkerowi” August Heckscher zaraz po otrzymaniu nominacji²⁹. Prezydent Kennedy mianował go w marcu 1962 roku na stanowisko doradcy kulturalnego w Białym Domu („Special Consultant on the arts”). Wypowiedź dla „New Yorkera” traktować należy w kategoriach żartu – w dziedzinie sztuki trudno byłoby go nazwać neofitą.

Hekscher był humanistą-literatem, autorem książek poetyckich, esejów i biografii. Wraz z Raymondem Aronem napisał książkę o stosunkach pomiędzy Francją a Stanami Zjednoczonymi³⁰. Żyjąc na styku środowiska uniwersyteckiego i artystycznego, dziennikarstwa i polityki, stanowił doskonały przykład na to, kim lubił otaczać się Kennedy – w połowie był intelektualistą, a w połowie światowcem. Znakomitą karierę uniwersytecką (Yale, Harvard), uzupełniała chlubna karta wojenna – wojnę spędził w Algierze, podobnie jak Schlesinger w amerykańskich tajnych służbach. Dzięki swym zasługom wkrótce stanął na czele prestiżowej New School of Social Research w Nowym Jorku, był również prezesem wydawnictwa Uniwersytetu Yale. W latach 1948–1956 wykorzystywał swoje talenty dziennikarskie jako redaktor naczelny „New York Herald Tribune”. W dziedzinie sztuki dał się poznać jako wybitny organizator, zasiadając w radach ponad tuzina muzeów i teatrów. Po odejściu z Białego Domu zajmie stanowisko „ministra” kultury stanu Nowy Jork, następnie będzie pełnił rolę attaché

kulturalnego w nowojorskim ratuszu³¹. August Heckscher był więc człowiekiem idealnym do pełnienia funkcji stworzonej wraz z jego przybyciem do Białego Domu – pierwszego doradcy kulturalnego prezydenta Stanów Zjednoczonych.

Jeden z mniej oficjalnych, lecz bardzo prawdopodobnych powodów, dla których Heckscher otrzymał nominację – poza swymi niepodważalnymi kompetencjami w dziedzinie sztuki i rozległą siecią znajomości, stanowiła jego przeszłość polityczna. Zaangażował się on po stronie Kennedy’ego, który w ten sposób wyraził mu swą wdzięczność.

Przyszły doradca kulturalny wywodził się ze środowiska prawicowego. Był anglikaninem – co niedziela chodził do kościoła. Długo pozostawał tak zwanym liberalnym republikaninem. Przez całe lata pięćdziesiąte Heckscher pozostawał wierny umiarkowanemu skrzydłu stronnictwa prawicowego – był dla nich prawdziwym bankiem pomysłów. Asystował przy tworzeniu programu partii za Eisenhowera, wspierał jego walkę w prasie, przede wszystkim we wstępniakach w „New York Herald Tribune”, choć nigdy otwarcie nie wyjawiał swoich powiązań. Wstępniaki te stanowiły po prostu doskonały barometr nastrojów centroprawicy.

Wobec radykalizacji stanowiska prawicowego – przede wszystkim ze względu na skupienie władzy w ręku Nixona – Heckscher, który w 1952 roku poparł Eisenhowera, odchodzi z partii republikańskiej. W listopadzie 1956 roku opowiada się za Adlaiem Stevensonem, kandydatem z ramienia demokratów. Krok po kroku, jak to się zdarza nowo-gawróconym, przemieszczał się w jego zagorzałego zwolennika. Pomimo porażki tego ostatniego w starciu z Eisenhowerem Heckscher pozostanie wierny partii demokratycznej, choć dwa lata później na zlecenie Eisenhowera opracuje ważny tekst na temat „jakości kultury amerykańskiej”, jeden ze sztandarowych tekstów dziedzictwa Eisenhowera³².

Wraz ze zbliżającymi się wyborami prezydenckimi 1960 roku Heckscher skłania się raczej bardziej w stronę demokratów, pozostając jednak człowiekiem Stevensona – przeciwnika Kennedy’ego w prawyborach. Doradcy Kennedy’ego, ze Schlesingerem na czele, zaczęli się wówczas interesować kolejnymi „ludźmi Stevensona”, badając, czy nie daliby się przeciągnąć do obozu Kennedy’ego. Dzisiejszy stan archiwów nie pozwala ustalić, czy Heckscher przyłączył się do Kennedy’ego na początku 1960 roku, czy też dołączył do jego obozu dopiero po wygranej w prawyborach³³. Wiadomo, że rola Heckschera podczas ówczesnej kampanii wyborczej była marginalna – o ile w ogóle był w nią zaangażowany. Wiadomo też, że Kennedy nie darzył go zbyt dużym zaufaniem, podejrzewając – w czym najprawdopodobniej się mylił – że pozostał on w głębi duszy republikaninem³⁴. Jednak podsumowując zamkniętą już kampanię, Kennedy zapowiedział, że będzie przedkładać interes państwa nad interesy stronnictwa. W tym duchu wprowadził kilku republikanów do swojego gabinetu i utrzymał na stanowisku szefa FBI, słynnego Edgara Hoovera. Dlaczego więc miałyby

zabraknąć miejsca dla doradcy kulturalnego naznaczonego związkami z Eisenhowerem i Stevensonem?

Nazwisko Heckschera zaproponował jeszcze w lecie 1961 roku Schlesinger. Oficjalnie pojawiło się ono w notatce dla prezydenta z 22 listopada tego samego roku. Schlesinger wspomina, że nasunęło mu się już wcześniej: „Myślałem nad powierzeniem tego stanowiska Augustowi Heckscherowi (...) Obok artystycznej wrażliwości odznacza się on zmysłem praktycznym co do tego, jak powinien funkcjonować rząd.”³⁵ Kennedy podchwycił ten pomysł – 5 grudnia wysłał list do Heckschera, oferując mu stanowisko: „Od jakiegoś czasu rozmyślałem nad tym, jak rząd federalny mógłby realizować swoje obowiązki w zakresie kultury. Długo sądziliśmy, że powinno się to czynić poprzez wiele niepowiązanych ze sobą środków. Dziś jednak myślę, że nadszedł czas na przedstawienie bardziej systematycznego podejścia. Przede wszystkim potrzeba nam wiedzy, w jakich obszarach polityka publiczna może wpływać na życie kulturalne. Musimy zacząć od zinwentaryzowania tego, czym już dysponujemy – wszystkiego, co dotyczy sztuki publicznej czy polityki podatkowej. Wiedza ta przedstawi nam obraz istniejących zasobów, możliwości i przeszkód, jakie napotkać może w przyszłości polityka prowadzona w obszarze kultury. Oczywiście rząd federalny może i powinien odgrywać marginalną rolę w sprawach kultury, jednak niech w ramach swej misji pójdzie najdalej, jak to możliwe. W związku z tym uznałem, że najlepszym rozwiązaniem będzie utworzenie stanowiska „konsultanta” przy Białym Domu, który zająłby się rzeczoną inwentaryzacją i przedstawiałby mi swoje propozycje. Mam tu na myśli poważne badanie bez dodatkowych fanfar – dopóki bowiem nie zostaną przeprowadzone konsultacje, nie będzie można ogłosić żadnej decyzji. Pana doświadczenie i obszary zainteresowań predestynują pana w sposób szczególny do tego zadania.”³⁶

„Augie” – gdyż tak wszyscy nazywają Heckschera – bez zwłoki przyjmuje propozycję prezydenta. Po kilku rozmowach ze Schlesingerem dochodzi do pierwszego spotkania z Kennedym – w grudniu 1961 roku, na trzy miesiące przed przewidywaną oficjalną nominacją (o której w rezultacie przecieku świat dowie się znacznie wcześniej z pierwszej strony „New York Timesa”³⁷). Podczas spotkania prezydent powierzy mu potrójną misję: po pierwsze, stworzenie zespołu do spraw kultury w Białym Domu, po drugie, przygotowanie dla prezydenta raportu na temat „rząd i sztuka” i, po trzecie, zorganizowanie Federalnej Rady Konsultacyjnej do spraw Sztuki (Federal Advisory Council on the Arts), ciała, którego utworzenie proponowała Kongresowi jeszcze administracja Eisenhowera, lecz projekt ten został wówczas odrzucony. Bardziej symboliczne było zadanie nadzorowania organizacji National Cultural Center (Narodowego Centrum Kultury). Pomysł ten zapowiedział Eisenhower jeszcze w 1958 roku, a Kennedy po dojściu do władzy go podchwycił. Potężne centrum kulturalne położone w sercu Waszyngtonu na brzegu

rzecki Potomac miało stanowić scenę dla widowisk teatralnych. W styczniu 1964 roku otrzyma nazwę John F. Kennedy Center for Performative Arts, będzie to hołd prezydenta Johnsona dla zamordowanego poprzednika. Dziś jest to jeden z głównych ośrodków kulturalnych amerykańskiej stolicy.

Pomimo działalności na arenie światowej i utworzenia pól etatu doradcy kulturalnego początkowe idee Kennedy'ego w obszarze polityki kulturalnej pozostawały dość ograniczone, by nie powiedzieć – płynne. Nie miały ani całościowego, ani szczegółowego planu. Sztuka nigdy nie pojawiała się w rozkładzie dnia przed wieczornym posiłkiem. Prezydent znał historię Stanów Zjednoczonych oraz życie polityczne na tyle, by zdawać sobie sprawę, że zaangażowanie rządu w tę sferę musi z konieczności być „marginalne” – przymiotnik ten odmienił przez wszystkie przypadki podczas pierwszego spotkania z Augustem Hechscherem. „Byłoby rozsądne prowadzić te prace bez fanfar” – kolejny raz przypominał. „Co do pełnego zaangażowania rządu federalnego w sprawy kultury, czegoś więcej niż uwrażliwianie potencjalnych aktorów, punktowo skierowana pomoc i rozpoznanie tego, co zdążyło zaistnieć, prezydent pozostawał sceptyczny”³⁸ – wspominał Hechscher. Tak jak jego poprzednicy i następcy, Kennedy uważał, że organizacja sztuki Stanów Zjednoczonych powinna pozostawać przede wszystkim w gestii poszczególnych stanów, miast, a zwłaszcza powinna być polem dla filantropii. Niekoniecznie podzielał wiarę Amerykanów, iż „pieniądze z federalnego budżetu z konieczności oznaczają federalną kontrolę”, jednak przekonany był, że rząd powinien odgrywać ograniczoną rolę pośrednika, w istocie pozostając na marginesie obszaru kultury. Według niego tylko takie podejście – zdecentralizowane i opierające się na prywatnych darach – zapewniało amerykańskiemu systemowi kulturalnemu niezbędną wolność, żywotność i pluralizm³⁹.

Chociaż prezydent odrzucał myśl o zaangażowaniu rządu federalnego na wielką skalę, nie cofał się przed nowymi ideami i śmiałym działaniem. Nie był człowiekiem namiętności, lecz logiki. Nie czuł się skrzepowany ideologicznymi założeniami ani ciężarem tradycji – potrafił zmieniać swoją perspektywę. Nie bardzo wyobrażał sobie ustawy regulujące sprawy kultury czy kształt federalnej polityki kulturalnej, ale gotowy był posunąć się bardzo daleko na rzecz polepszania „american way of life” czy przypomnienia o „wielkości” Ameryki w kontekście zimnej wojny. W szczególności uwrażliwiony był na wymiar ekonomiczny przedsięwzięcia i liczbę etatów tworzonych w sektorze kulturalnym. Chciał, by sztuka docierała do coraz szerszych kręgów, wierzył też w konieczność ochrony dziedzictwa narodowego na szczeblu federalnym i konieczność dekorowania budynków publicznych. W końcu to rząd federalny jest najaktywniejszym budowniczym, najwięcej drukuje, dokonuje też największych zakupów dzieł sztuki umieszczanych w przestrzeni publicznej. Prezydent wierzył też w konieczność

wysyłania silnych sygnałów w stronę środowiska artystycznego i podnoszenie ogólnego poziomu kultury w społeczeństwie. Według Kennedy'ego stan kraju łączył się nierozdzielnie ze stanem jego kultury – żywił on nawet przekonanie, że zdrowa sztuka stanowi odbicie zdrowego społeczeństwa. Linii tej trzymał się przez cały okres swojego krótkiego mandatu – wielki naród potrzebuje kultury wysokiej jakości. Myśl ta oparta była na pewnej szczególnej koncepcji „doskonałości” – słowo to będzie się powtarzać – powiązanej z wizją sztuki, jaką miał prezydent. Po jego śmierci przyjęta zostanie przez Johnsona i Nixona w charakterze kamienia węgielnego całościowej federalnej polityki kulturalnej. Zgodnie z tym założeniem zainteresowanie sztuką, finansowanie owej „doskonałości” stanowiło dowód na to, że Ameryka pozostaje wielką „cywilizacją”, jak podszeptował Malraux.

Uznanie i finansowanie „doskonałości” – intelektualna elita Nowego Jorku i Bostonu przyswoiła lekcję w stu procentach. „Doskonałość” – przecież to oni: dyrektorzy wielkich muzeów, orkiestr symfonicznych, regionalnych baletów, prestiżowych uniwersytetów Ivy Lige... To oni są elitą. Artyści i intelektualiści wschodniego wybrzeża pozostaną na zawsze wdzięczni młodemu prezydentowi za to oficjalne uznanie dla ich statusu, kultury, wreszcie – ich istnienia.

Rząd federalny nie powinien prowadzić polityki kulturalnej, gdyż nie leży to w jego kompetencjach, niech raczej odgrywa rolę marginalną, lecz pozytywną. Kennedy gotuje się do działania w ustalonych ramach. Nie zboczy ze ścieżki, którą

określał częstokroć, ostatni raz w przemówieniu na kilka tygodni przed śmiercią.

„Rząd federalny nie powinien zajmować się wspieraniem kultury, gdyż w naszym kraju zadanie to należy do społeczeństwa obywatelskiego i indywidualnych darczyńców. Niemniej rząd może odegrać znaczącą rolę, pomagając stworzyć przyjazne warunki, w których sztuka będzie mogła się rozwijać – tak samo jak wspomaga rozwój nauki i wiedzy.”⁴⁰

Czy należało pójść jeszcze dalej? Tak Heckscher, jak i Schlesinger byli o tym przekonani – planowali przedstawić prezydentowi propozycję następnego etapu działań: utworzenia agencji federalnej do spraw sztuki, czegoś w rodzaju miniministerstwa amerykańskiej kultury. Aczkolwiek Kennedy mówił o tym w trakcie kampanii wyborczej, trudno orzec, jakie było jego stanowisko po objęciu mandatu. Temat ten niemal się nie pojawiał podczas dwóch pierwszych lat rządów. Z całą pewnością dla nikogo nie była to kwestia priorytetowa.

Heckscher, „konsultant” na pół etatu, nadal mieszkał w Nowym Jorku. Czy można mówić, że wpływał jako doradca na postępowanie Kennedy'ego w Waszyngtonie? Trudno odpowiedzieć jednoznacznie. Heckscher nie należał do najbliższego kręgu: rzadko widywał się z prezydentem. Jednak krok po kroku stawał się w Białym Domu nieodzowny, gdy chodziło o sprawy kultury. Prowadził nieustanne rozmowy z najważniejszymi doradcami prezydenta, miał też uprzywilejowany dostęp do Jacqueline Kennedy. Ponadto to właśnie biuro

Heckschera skupiło grupę osób odpowiedzialnych za relacje pomiędzy prezydentem a artystami, odpowiadających na prośby, przypominających o rocznicach, okazjach do złożenia hołdu i pogrzebach. Jeśli James Baldwin albo Leonard Bernstein napisali do prezydenta, to August Heckscher przygotowywał odpowiedź z podpisem Kennedy'ego. Kiedy kompozytor Richard Rodgers obchodził swoje sześćdziesiąte urodziny, Igor Strawiński – osiemdziesiąte, a poeta Carl Sandburg – osiemdziesiąte piąte, każdy z nich otrzymywał list przygotowany przez Heckschera. Kiedy skrzypek Isaac Stern otrzymał prestiżową nagrodę, Jacqueline wysłała mu telegram z gratulacjami – oczywiście przygotowany przez specjalnego doradcę do spraw sztuki. Nie umyka mu żadna okazja. Czy chodzi o tydzień sztuki amerykańskiej, krajowy dzień teatru, otwarcie wystawy w Hollywood Museum, premierę orkiestry symfonicznej Hartford bądź też Seattle Repertory Theatre, za każdym razem prezydent wysyła stosowny telegram. Wydawane też są oficjalne kolacje na cześć starannie dobieranych osobistości: nagrodzonych pisarzy lub wpływowych intelektualistów. 29 kwietnia 1962 roku w Białym Domu wydano specjalny obiad dla Amerykanów – laureatów Nagrody Nobla. Pod koniec spotkania prezydent zwrócił się do wszystkich czterdziestu dziewięciu przybyłych, podkreślając, że ich obecność w tym miejscu to „najbardziej niezwykle zgromadzenie talentów i wiedzy w dziejach Białego Domu – być może od czasów, kiedy mieszkał tu Thomas Jefferson”. Z kolei Jacqueline Kennedy w sposób szczególny zajmowała się wizytami artystów zagranicznych, poczynając od nagłośnionej medialnie podróży do Stanów francuskiego człowieka teatru, Jeana-Louisa Barraulta w 1962 roku. W pewnym momencie prezydent postanowił, by w oficjalnych podróżach zawsze towarzyszył mu ten czy ów intelektualista bądź artysta.

Dwa lata po zwycięstwie w wyborach – czyli niemal w połowie trwania mandatu – Kennedy stawiał sobie ciągle kilka pytań. Zadał je Heckscherowi i Schlesingerowi podczas spotkania 6 sierpnia 1962 roku: Co w dziedzinie kultury robi właściwie rząd federalny i rządy stanowe? Jakie resorty są za to odpowiedzialne? Z jakich ulg podatkowych faktycznie korzystają ludzie sztuki? Jak kwestie kultury organizowane są w innych krajach europejskich? Prezydent potrzebował cyfr i informacji, które dałyby mu jasną wizję. Nie chciał zabierać się do działania bez odpowiedzi: przypomniał Heckscherowi swoją prośbę o szczegółowy raport. Doradca kulturalny rzucił się w wir badań, poświęcając temu zadaniu lwią część swojego czasu. Będzie prowadzić rozmowy ze specjalistami, odpowiednimi instytucjami kultury i samymi artystami. Będzie ich przyjmować w Białym Domu, ale też podróżować po całym kraju. W przeciwieństwie do tego, co ustalali wcześniej z Kennedym, przeprowadzi te badania „z pompą” – co i raz Heckscher pojawiać się będzie na konferencjach prasowych, a liczba wywiadów będzie ciągle wzrastać. Doradca będzie się też starał, by prezydent nigdy nie

zapomniał wspomnieć o sztuce w swych rozlicznych wystąpieniach – poczynając od corocznego orędzia o stanie państwa”. Kennedy zgadza się na tę grę i pozwala przemycić do tekstu niemal każdego wystąpienia zdanie lub słówko dobrane przez swych współpracowników: „Dla naszej potęgi równie ważna jest jakość naszej edukacji (...) Cieszyć się będę na składane propozycje polepszenia stanu edukacji i stymulowania działalności artystycznej.”⁴¹Tylko tyle i aż tyle.

Konflikt w Metropolitan Opera

Wśród przemów i wystawnych kolacji administracja Kennedy’ego szybko stanęła w obliczu zupełnie realnych problemów – tyleż dotyczących sztuki, co innych kwestii. Przełom w obszarze kultury miał miejsce w Metropolitan Opera w lecie 1961 roku, kiedy to zaangażowani tam muzycy zdecydowali się rozpocząć strajk. W następstwie fiaska negocjacji ze związkami zawodowymi program na sezon 1961–1962 odwołano. Pięciuset zatrudnionym zagrożono zwolnieniem z pracy. Jednocześnie nastrój niezadowolenia udzielił się trzem innym wielkim orkiestrom w kraju. Sopranistka Leontyne Price i mezzosopranistka Risé Stevens zaapelowały do prezydenta Kennedy’ego o pomoc w ocaleniu sezonu. Kennedy natychmiast wyznaczył na negocjatora ministra pracy Arthura J. Goldberga, nominowanego na to stanowisko ze względu na swoje koneksje z silną centralną związkową AFL-CIO. Był to pierwszy raz, kiedy rząd federalny interweniował w konflikcie tego typu. W trakcie dziesięciodniowych negocjacji ze związkowcami, prowadzonych pod ścisłą kontrolą Białego Domu, minister pracy zdał sobie sprawę z tego, jak niewielki margines swobody finansowej posiada dyrekcja Metropolitan Opera oraz jak delikatna pozostaje równowaga w sektorze spektakli na żywo. Goldberg, jako miłośnik muzyki, wziął sobie do serca to doświadczenie. Nawet po uzyskaniu zgody związkowców na wypracowany kompromis, co pozwoliło jesienią 1961 roku zakończyć strajk, zdecydował się na kontynuowaniu działań w tym obszarze. Kiedy wznowiono przedstawienia, nie tylko odczytał ze sceny MET przesłanie od prezydenta Kennedy’ego, ale także przedstawił szereg ministerialnych rekomendacji, mających na celu polepszenie sytuacji występujących w spektaklach na żywo. Minister zdawał sobie sprawę z pozycji obu stron konfliktu: przyznawał, że muzycy są źle opłacani, ale jednocześnie rozumiał dyrekcję opery, która stała na stanowisku, że „traci pieniądze w momencie, gdy podnosi się kurtyna”. W ten sposób usprawiedliwił interwencję rządu federalnego, tym bardziej że konflikty wystąpiły również w innych orkiestrach w całym kraju. Ponadto w swoich rekomendacjach ministerialnych (zwyczajowo określanych jako „deklaracja Goldberga”) promował ideę wspólnej odpowiedzialności „społeczności” w zakresie kultury. Na tej podstawie wypracowano mieszany system pomocy finansowej, pochodzącej zarówno od filantropów, jak

i przedsiębiorstw, a także rządu. Te dwie kluczowe formuły – „community responsibility”, co oznacza, że każdy jest odpowiedzialny za stan sztuki, oraz „diversity of support”, pozwalająca dzielić wysiłek i różnicować źródła finansowania – podsumowują przeszłość i przyszłość modelu amerykańskiego. Był to jednocześnie pierwszy raz, kiedy podniesiono ideę publicznych subwencji dla „prywatnych” instytucji kulturalnych, z założenia jednak niedochodowych – tak jak MET. Z chwilą gdy propozycja ta padła z ust ministra pracy w rządzie Kennedy’ego, zyskała ona szeroki oddźwięk i zaznaczyła pewien wyraźny przełom.

W gruncie rzeczy Goldberg po prostu przemyślał i usprawnił zastaną równowagę, dzięki której aż do początku lat sześćdziesiątych finansowano kulturę w Stanach Zjednoczonych. Chcąc zapewnić różnorodność finansowania, a jednocześnie zabezpieczyć swobodę twórcy, Goldberg nalegał na to, by sztuka mogła być finansowana sześcioma drogami: przez publiczność, dzięki systemom biletowania – „naczelnemu źródłu wsparcia finansowego i matrycy kultury demokratycznej”; oraz przez filantropów, tradycyjnie odgrywających w Ameryce „żywozną rolę, gdyż sztuka często wykracza poza lub wręcz sprzeciwia się gustowi publicznemu, potrzebując tym samym wsparcia w okresie, zanim nie zyska popularności”. Do tradycyjnych form wspierania sztuki Goldberg dorzucił cztery następne: przedsiębiorstwa komercyjne, które mogą zaangażować się w sektor kultury, coraz silniejsze i coraz bardziej odpowiedzialne związki zawodowe, poszczególne stany i miasta, które powinny wypracować własną politykę kulturalną, i wreszcie rząd federalny, po raz pierwszy pojawiający się w charakterze ważącego czynnika. Spod koronkowej konstrukcji tej deklaracji wyziera już pluralistyczny system finansowania sztuk pięknych w Stanach Zjednoczonych, jaki istnieje do dzisiaj.

Dzięki sukcesowi w negocjacjach ze związkami zawodowymi muzyków minister pracy znalazł się na pozycji kluczowego aktora polityki kulturalnej Kennedy’ego. Prezydent zaczął pasjonować się ekonomicznym wymiarem zagadnienia: obrona sztuki w rezultacie miała dynamizować amerykańską gospodarkę. Jak napisał Goldberg: „problemem nie jest to, że mamy za dużo artystów, lecz to, że dajemy im za mało okazji do pracy”. W tym miejscu Kennedy zgadzał się z Goldbergiem. Zresztą „deklaracja goldbergowska” kończyła się prostą rekomendacją – ustanowienia, najszybciej jak się da, Federalnej Rady Doradczej ds. Sztuki (Federal Advisory Council on the Arts⁴²), która miałaby doradzać rządowi i pomagać sektorowi kultury.

Krajowa Rada ds. Sztuki?

Utworzenie Krajowej Rady ds. Sztuki przy prezydencie Stanów Zjednoczonych nie przyszło samo z siebie. Była to jedna z obietnic kampanii Kennedy'ego, przypominana w wystąpieniu do Kongresu „o edukacji” w 1962. Na początku 1963 roku zaczęła o niej pisać prasa – natychmiast zyskała ogromne poparcie ze strony artystów i nie tylko. Urzędnicy pisali do Kennedy'ego listy z gratulacjami, że podjął się pracy na tym zapomnianym terenie. Początkowo planowano – i tak to właśnie przedstawiła prasa – utworzenie federalnego komitetu liczącego dwudziestu jeden członków, którego zadaniem byłoby doradzanie Kongresowi i prezydentowi. Taka przedwczesna zapowiedź okazała się niektórym być nie w smak. Tylko kilku członków Kongresu aktywnie walczyło o sprawy kultury, reszta parlamentu nie miała ochoty angażować się w coś takiego. Projekt utknął na wysokim szczeblu: słynny „traffic cop” („policjant drogowy”, jak się go nazywa) – komitet odpowiedzialny za ustalanie porządku dnia w Kongresie – kategorycznie odmówił wpisania takiego projektu ustawy w plan debat, uzasadniając to tym, że według niego „elektorzy nie są zainteresowani sztuką”. Minister, który miałby nadzorować prace komitetu, powiedział, iż jest zażenowany i nie popiera tego pomysłu. Gorzej nawet, pewna liczba prestiżowych instytucji kulturalnych odrzuciła projekt utworzenia tego rodzaju rady, uznając, że „byłaby niebezpieczna dla sztuki”, że zmieniliby się toczy „przywoływane do porządku kontrolowanie artystów” i szybko stworzyłyby „komisarzy do spraw kultury państwowej”. Ogólnie rzecz biorąc, obawiano się, iż byłby to „zamach na wolność twórczą artysty”. Wspomniane instytucje szeroko ogłosiły swoje zastrzeżenia.

Projektantów komitetu doradczego w obszarze kultury sprowadzono więc na ziemię, zanim zabrali się za opracowywanie szczegółów. Początkowo przekonani byli do drogi legislacyjnej – w 1962 roku kongresmeni „przyjaciele sztuki” zachęcali ich do szybkiego zaproponowania śmiałej ustawy – jednak przy takim rozwoju wypadków postanowiono się wycofać. Wiosną 1963 roku częściowo zrezygnowano z symbolicznej wymowy tekstu, omijając Kongres. Sam Kennedy uznał, że nie ma sensu ryzykować dla mniej istotnego projektu, kiedy na porządku dnia są o wiele ważniejsze ustawy o edukacji i ochronie zdrowotnej osób starszych. Zdecydował więc, by ominąć drogę legislacyjną i utworzyć komitet dekretem prezydenckim.

Był to ruch strategiczny. Aby go w pełni zrozumieć, należy zdać sobie sprawę z niewielkiego marginesu manewru, jakim prezydent dysponował w parlamencie. W szczególności Izba Reprezentantów, która tradycyjnie sprzeciwiała się przyrostowi władzy na poziomie federalnym, starała się rzucać Kennedy'emu kłody pod nogi. Choć w Kongresie przewagę mieli demokraci, to większość z nich wywodziła się z „głębokiego południa”, co oznaczało, że w sprawach polityki wewnętrznej, a

zwłaszcza w kwestii Afroamerykanów, edukacji i kultury, często stawali po stronie republikanów. Taki skład Kongresu, w którym dominowali konserwatywni demokraci powiązani z republikanami, tłumaczy kolejne porażki Kennedy'ego w zakresie ustawodawstwa społecznego, praw obywatelskich, edukacji czy kultury. Prezydent zmuszony był w tych obszarach ograniczać się do symboli i pięknych przemów. Kiedy ustąpił w batalii na rzecz kultury, doskonale zdawał sobie sprawę z takiego stanu rzeczy.

Kennedy zakończył więc sprawę, nie było już kwestii, czy głosować nad tą ustawą. Jednocześnie prestiżowa rada mająca doradzać Kongresowi zmieniła się w zwykły komitet działający przy prezydencie. Banalnym dekretem administracyjnym 12 czerwca 1963 roku prezydent utworzył więc swoją Krajową Radę ds. Sztuki. Decyzję ogłosił w szeroko rozpowszechnionym przemówieniu: „Utworzenie Rady oznacza, iż po raz pierwszy sztuka będzie reprezentowana na poziomie rządu federalnego (...) Idea państwa opiekuńczego odnosić się powinna nie tylko do kwestii warunków socjalnych i rozważań gospodarczych, ale także do wartości kulturalnych i estetycznych. Mamy już agencje szczebla federalnego, które zajmują się państwem opiekuńczym, rozwojem nauki, technologii, zdrowia i edukacji. Dlaczego nie mielibyśmy poświęcić podobnej uwagi sztuce? (...) Życie kulturalne w Stanach Zjednoczonych ma się lepiej, kiedy jest zróżnicowane, żywe i zdecentralizowane. Wspierane jest, często z wielką hojnością, przez bogatych donatorów. I mam nadzieję, że tak pozostanie. Prawdą jest jednak, że to nie wystarcza na pokrycie potrzeb krótko- i średnioterminowych. Tworząc President's Advisory Council on the Arts, robimy kolejny krok w stronę rozwoju Narodu.”⁴³ Włączyć kulturę w zakres państwa opiekuńczego to śmiała formuła jak na Amerykę – i jako taka została też odebrana.

Krótkie oświadczenie i przemówienie Kennedy'ego zostały ciepło przyjęte przez prasę, artystów i niezliczone instytucje kulturalne, bez względu na zastrzeżenia, jakie istniały na początku. Setki listów pisanych do Białego Domu potwierdzają entuzjazm, jaki wzbudziła ta nowa polityka. Nawet Hubert H. Humphrey, jeden z rywali Kennedy'ego w prawyborach demokratów, który następnie stanął na czele większościowego klubu parlamentarnego, zabrał głos w Senacie, by pogratulować Kennedy'emu decyzji stanowiącej „kamień milowy w historii kultury amerykańskiej”⁴⁴.

Instytucja ta nie utrzymała się długo – prezydent Johnson odwołał słynną „Radę”, której utworzenie zajęło tak dużo czasu, po niecałych dwóch latach. Był to jednak kamień węgielny, w oparciu o który udało się następnie zbudować bardziej śmiałe ustawodawstwo na rzecz sztuki.

W czerwcu 1963 roku August Heckscher, dumny z wykonanej pracy, przedstawił Kennedy'emu swój raport o stanie sztuki. Na osiemdziesięciu stronach przedstawił skomplikowaną rolę, jaką rząd federalny poprzez rozmaite powiązania odgrywał w

obszarze kultury. Ku powszechnemu zdumieniu okazało się, że owa „polityka kulturalna” była znacznie szersza, niż przewidywano – obejmowała cały labirynt ścieżek w różnych ministerstwach, departamentach i agencjach federalnych. Heckscher drobiazgowo opisał działalność artystyczną różnych urzędów federalnych, jeśli tylko zahaczała o kwestie „kulturalne” – budynki publiczne dekorowane dziełami sztuki, ulgi podatkowe oferowane przez administrację filantropom, działalność Departamentu Stanu zagranicą oraz wszystko co dotyczyło sztuki indiańskiej w Ministerstwie Spraw Wewnętrznych, pomoc dla artystów niedowidzących oferowana przez Ministerstwo Polityki Społecznej, orkiestry symfoniczne armii, fotografowie Marynarki, nie zapominając o funkcjonowaniu Biblioteki Kongresu. Raport przedstawiał cele administracji Kennedy’ego i w pochwalnym tonie niepozbawionym osobistej satysfakcji Heckschera wyliczał wszystkie osiągnięcia. Na końcu prezentował własne propozycje, z których najbardziej oryginalna zasadzała się na utworzeniu National Arts Foundation (Narodowej Fundacji Sztuki), swoistej agencji federalnej dysponującej własnym budżetem, który pozwoliłby jej na subwencjonowanie artystów i instytucji kulturalnych.

Prasa zachwycała się raportem, a Biały Dom znów tonął w listach⁴⁵. Tak jak zapowiadał od początku, wraz ze swoim raportem August Heckscher zgłosił również dymisję. Dymisję tę prezydent przyjął z pogodnym obliczem: „Nie wątpię, iż pańska praca będzie postrzegana jako kamień milowy w procesie rozpoznawania i uznawania przez nasz rząd swoich zobowiązań w obszarze kultury.”⁴⁶ Schlesinger, ze swej strony, już wcześniej dał wyraz swojemu zadowoleniu w niespotykanej cynicznej poufnej notatce do prezydenta na temat pracy Heckschera: „Myślę, że Heckscher zrobił świetną robotę dla rządu. Całkowicie udało mu się wypełnić misję i stworzyć wrażenie, że nasza administracja jest głęboko zainteresowana sztuką, jednocześnie do niczego nas nie zobowiązując i nikogo do nas nie zrażając.”⁴⁷ Poniekąd oddawało to cele polityczne Kennedy’ego.

Wśród zachwytów i pochwał nikt nie zdawał się zauważać, że proces tworzenia prezydenckiej Rady ds. Sztuki był opóźniony w stosunku do pierwotnych deklaracji Kennedy’ego. Raport Heckschera również nie podnosił rękawicy. Był ucieleśnieniem tego, co można by nazwać „śmiałą propozycją obdarzonego wyobraźnią konserwatysty”. Ambicją Heckschera było przede wszystkim udroźnienie zwyczajowych kanałów wsparcia, jakimi Ameryka finansowała kulturę – poszerzenie ich, być może nawet zróżnicowanie, ale w żadnym wypadku ich zmienianie. Uderzające jest, do jakiego stopnia autor raportu nie bierze pod uwagę nowej sytuacji lat sześćdziesiątych i okresu swojej młodości, nie zająkawszy się ani słowem na temat potrzeb kulturalnych klasy średniej, a przede wszystkim pozostawał obojętny na ruchy w obronie praw obywatelskich, bardzo przecież żywe w okresie rządów Kennedy’ego, ruchy Afroamerykanów i mniejszości

domagających się wolności i prawa do rozwijania własnej kultury. Dokument, skoncentrowany na Nowym Jorku, Waszyngtonie i Bostonie, pomijał niemal całkowicie trzy czwarte kraju. Na uprzywilejowanej pozycji stawał dziedzictwo kulturalne wyidealizowanej Ameryki, która w 1963 roku właściwie już nie istniała. Raport ten przestał być aktualny, zanim jeszcze został opublikowany. Każdy prezydent, bardziej nawet konserwatywny i mniej zainteresowany sztuką niż Kennedy, mógł posunąć się znacznie dalej pod względem śmiałości wyobraźni.

Po dymisji Heckschera Biały Dom bez pośpiechu starał się znaleźć jego następcę. Kennedy odrzucił kandydaturę zaproponowanego przez FBI Michaela Straighta, byłego dyrektora „The New Republic”, ze względu na powiązania z komunistami i podejrzenia o szpiegowanie na ich rzecz w czasach młodości. Wówczas wybór padł na Richarda Goodwina, doradcę ds. Ameryki Łacińskiej⁴⁸. Już wcześniej współpracował on z Arthurem Schlesingerem przy tworzeniu listy artystów i intelektualistów, którzy mogliby zasiąść w Radzie Kennedy’ego. Istniejąca w dziesiątkach wariantów lista do 22 listopada 1963 roku nadal nie była zamknięta.

Tego dnia właśnie Schlesinger zaproponował ostateczną wersję w notatce do Kennedy’ego, wraz z oficjalną nominacją Goodwina. „New York Times” ogłosił ją tego ranka, choć musiała jeszcze zostać podpisana przez prezydenta. Jednak prezydent, wyjeżdżając do Dallas, nie miał na to czasu. Teczka z nominacją została wyłożona na biurku. Ani członkowie Rady, ani Richard Goodwin nie mieli doczekać się nominacji – Dallas, Ameryka i cały świat miały tego dnia zastygnąć w osłupieniu na wieść o zamordowaniu Kennedy’ego.

Śmierć, kładąc kres tysiącniowej kadencji Kennedy’ego, nie pozwoliła najmłodszemu prezydentowi Stanów Zjednoczonych dokończyć zaplanowanego programu. Bez względu na liczne przemówienia, w których zaznaczał swoje silne stanowisko moralne, Kennedy nie osiągnął wiele w polityce wewnętrznej – ani w sprawie dyskryminacji rasowej, ani w kwestiach socjalnych, ani w obszarze edukacji czy kultury. Bilans w zakresie sztuki można określić raczej słowem „defensywny” niż „ofensywny” – wolność twórcy, rada konsultacyjna do spraw sztuki, wielkie wieczory kulturalne w Białym Domu. Pragmatyzm nie pozwolił Kennedy’emu na śmielsze poczynania w parlamencie, zwłaszcza w przypadkach, które z góry uznawał za przegrane. Można jednak wysunąć hipotezę, że w przypadku reelekcji działania Kennedy’ego doczekałyby się śmiałych deklaracji w obszarze artystycznym i zdecydowałby się on na skonstruowanie choćby minimalnej polityki kulturalnej na szczeblu federalnym. Jednak ani on, ani żaden z jego następców nigdy nie chciał utworzyć amerykańskiego odpowiednika ministerstwa kultury, ani wynieść do rangi ministra osoby aktualnie odpowiedzialnej za sprawy kultury. Pomimo podziwu, jakim darzył Malraux, Kennedy z niechęcią odnosił się do pomysłu regularnej administracji kulturalnej ze

specjalnymi funkcjonariuszami i subwencjami. Jego zdaniem doprowadziłoby to do zinstytucjonalizowania sztuki, przerostu biurokracji i dałoby pole dla uprzedzeń wobec twórczego dynamizmu i wolności artysty. Kennedy ustalił wytyczną, której nie zmienił żaden z jego następców: nie będzie ministerstwa kultury w Stanach Zjednoczonych.

Z zasady Kennedy podnosił raczej kwestię sztuki jako elementu dyplomacji, chcąc w ten sposób podkreślić wielkość Ameryki, a nie jako elementu polityki publicznej. Był to kolejny aspekt planu, jak wygrać zimną wojnę, a nie przedmiot polityki wewnętrznej. Kontekst, jaki stanowiły najcieplejsze lata zimnej wojny, usprawiedliwia centralną pozycję, którą Kennedy przyznawał symbolom – a więc i sztuce – co z punktu widzenia budżetu nie kosztowało nic, a z punktu widzenia politycznego nie stanowiło żadnego ryzyka, zwłaszcza że Kongres nie przywiązywał większej wagi do spraw kultury.

Można wysunąć jeszcze inne zarzuty pod adresem zamordowanego prezydenta: przedkładał kulturę w stylu „glamour” nad „sztuki”, które leżały na sercu jego doradcy, Schlesingerowi. Widać było, że Kennedy czuł się znacznie lepiej, gdy Marilyn Monroe śpiewała mu na urodziny słynne *Happy Birthday* w Madison Square Garden, niż gdy spotykał się z twórcami abstrakcyjnego ekspresjonizmu. W wielu punktach bilans tysiąca dni prezydentury pokazuje raczej ciągłość pomiędzy Kennedym a Eisenhowerem, aniżeli zerwanie, do którego miało dojść później, w latach 1965-1968 za rządów Johnsona. Przy przejściu od Eisenhowera do Kennedy’ego zbieżności przeważały nad rozbieżnościami: obszar sztuki nie różnił się pod tym względem od innych.

O ile dorobek legislacyjny Kennedy’ego nie był imponujący (o czym często zapomina się w obliczu jego tragicznej śmierci), paradoksalnie właśnie trauma wywołana zabójstwem pozwoliła przyjąć wiele projektów, których wcześniej Kongres nie chciał uchwalić. Bilans kulturalny Kennedy’ego liczyć więc należy nie ustawami czy osiągnięciami politycznymi – jego dokonania miały raczej charakter ideowy i symboliczny. Symboli jego prezydentury nie brakowało. Rzadko który prezydent tak często zakładał frak, by u boku wytwornie i modnie ubranej małżonki brać udział w tylu imprezach kulturalnych – w teatrze, na wystawach i koncertach, zawsze otoczony swiątą dziennikarzy i fotografów, których sprawozdania z tych imprez docierały potem do całej Ameryki. Rzadko kiedy do Białego Domu zapraszano aż tylu artystów, dzięki czemu ten krótki mandat prezydencki stanowił swoiste „who is who” amerykańskiej kultury. Rzadko kiedy grywało tam tylu muzyków i ludzi teatru, tańczyło tylu tancerzy – od American Ballet Theatre, który na cześć przybywającego z wizytą prezydenta Wybrzeża Kości Słoniowej przedstawił adaptację *Billy’ego Kida*, aż po Isaaca Sterna, który zagrał podczas wizyty Malraux, przez Jerome’a Robbinsa, twórcy choreografii do *West Side Story*, który tańczył dla szacha Iranu, czy wiolonczelista Pablo

Casals, antyfaszystowskiego uciekiniera z Hiszpanii, który grał dla gubernatora Puerto Rico. Lata Kennedy'ego zapadły w pamięć właśnie ze względu na feeryczne kolacje i politykę prestiżu, choć jednocześnie powszechnie wiadano, że Kennedy nie znosi opery, baletu i teatru!

Błyskotliwy, choć niewiele ważący dorobek Kennedy'ego nie był jedynie symboliczny, dotyczył również idei. Choć to nie on wpadł na pomysł Krajowej Rady ds. Sztuki (wysunął go wcześniej Eisenhower), ani na pomysł wielkiej fundacji kulturalnej (National Endowment for the Arts utworzona zostanie dopiero przez Johnsona), ani nawet na pomysł utworzenia National Cultural Center w Waszyngtonie, które co prawda nosi jego imię, ale zostało zaplanowane jeszcze przed jego rządami, to właśnie w okresie jego prezydencji dojrzały te trzy projekty. i tak, założona za czasów Johnsona National Endowment for the Arts stanowi niezaprzeczalnie dziecko „Nowej Granicy” Kennedy'ego. Nie ujmuje to niczego politycznym kompetencjom Johnsona, jednak fakt przełomu, inspiracja i duch tej inicjatywy należą do jego poprzednika, który poszukiwał bez ostatecznego rezultatu „amerykańskiej ścieżki kultury” – gdzieś w połowie drogi pomiędzy europejskim systemem subwencji publicznych a całkowitą wolnością rynkową. To już dużo.

Z tego względu właśnie kultura stanowi wizytówkę rządów Kennedy'ego. Być może przeżuwał to jeszcze jako kandydat na prezydenta, kiedy na kilka dni przed wyborami napisał tych kilka zdań wyrytych potem w marmurze w John F. Kennedy Center for the Performing Arts w Waszyngtonie: „Istnieje pewien związek, trudny do logicznego wytłumaczenia, ale łatwo odczuwalny, pomiędzy osiągnięciami życia publicznego a postępem w sztuce: wiek Peryklesa to również wiek Fidiasza, wiek Wawrzyńca Wspaniałego to również wiek Leonarda da Vinci, a wiek Elżbiety i był także epoką Szekspira. Nowa Granica, o którą walczę w życiu publicznym, może też stać się Nową Granicą sztuki amerykańskiej”⁴⁹.

Kapitol, 24 listopada 1963 roku. Karawan ze zwłokami młodego prezydenta, przybrany w gwiaździsty sztandar i ciągnięty przez wspaniałe rumaki, wyrusza spod kopuły waszyngtońskiego Kongresu w asyście niezliczonych przywódców państw i dziesiątek tysięcy Amerykanów w stronę cmentarza wojskowego w Arlington, gdzie prezydent spocznie snem wiecznym. Tymczasem w tłumie żałobników ktoś zadaje pytanie Livingstone'owi Biggle'owi, młodemu asystentowi parlamentarnemu w stronnictwie demokratów, który zdążył już zredagować propozycje ustaw regulujących kwestie sztuki i który za czasów Jimmy'ego Cartera stanął na czele National Endowment for the Arts: „A co właściwie Lyndon Johnson wie o sztuce?”⁵⁰

Wydawnictwo Akademickie DIALOG

specjalizuje się w publikacji książek dotyczących języków, zwyczajów, wierzeń, kultur, religii, dziejów i współczesności świata Orientu.

Naszymi autorami są znani orientaliści polscy i zagraniczni, wybitni znawcy tematyki Wschodu.

Wydajemy także przekłady bogatej i niezwykłej literatury pięknej krajów Orientu.

Redakcja: 00-112 Warszawa, ul. Bagno 3/219

tel. (0 22) 620 32 11, (0 22) 654 01 49

e-mail: redakcja@wydawnictwodialog.pl

Biuro handlowe: 00-112 Warszawa, ul. Bagno 3/218

tel./faks (0 22) 620 87 03

e-mail: biurohandlowe@wydawnictwodialog.pl

www.wydawnictwodialog.pl

Serie Wydawnictwa Akademickiego DIALOG:

- Języki orientalne
- Języki Azji i Afryki
- Literatury orientalne
 - Skarby Orientu
 - Teatr Orientu
- Życie po japońsku
 - Sztuka Orientu
 - Dzieje Orientu
- Podróże – Kraje – Ludzie
 - Mądrość Orientu
- Współczesna Afryka i Azja
 - Vicus. Studia Agraria
 - Orientalia Polona
- Literatura okresu transformacji
 - Literatura frankofońska
 - Być kobietą
 - Temat dnia
 - Życie codzienne w...

Prowadzimy sprzedaż wysyłkową

Wydawnictwo Dialog (c) Copyright wersja elektroniczna