

Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, Katedra filmových studií

Obecná teorie a dějiny umění a kultury, Filmová studia

Bakalářská práce

Martin Mišúr

Zpráva o stavu antikomunismu: Filmy Red Scare mezi aktuálním a fikčním světem

Report on State of the Anti-communism: Red Scare Movies Between Actual World and Fictional World

Praha 2013

Vedoucí práce: PhDr. Petra Hanáková, Ph.D.

Konzultant: Prof. PhDr. Martin Kovář, Ph.D.

Poděkování

Nejprve bych rád upřímně poděkoval školitelce PhDr. Petře Hanákové, Ph.D. za její rady, promyšlené směřování, neobyčejnou trpělivost, živé konzultace a potřebný nadhled.

Srdečný dík náleží konzultantovi Prof. PhDr. Martinu Kovářovi, Ph.D., který se mnou opakovaně probíral podstatné pasáže. Jeho mimořádný zájem mě motivoval během psaní.

Děkuji PhDr. Danielu Srchovi za zapůjčení knih a velkou inspiraci, jíž pro mě představoval jeho dosavadní výzkum. Bez těchto podnětů by byla má vlastní práce o poznání chudší.

Rodině a blízkým děkuji za trpělivost, podporu i konkrétní připomínky, jimiž jsem se rád řídil. A chtěl bych zdůraznit, že se rozhodně nejednalo o zanedbatelné drobnosti.

Upřímné poděkování si zaslouží celý náš ročník na KFS, neboť mi přinesl v neocenitelné míře lidskou i odbornou inspiraci. Bylo mi velkou ctí stát se součástí tak podnětného prostředí.

Text je s vděčností věnován každému, kdo poslední tři roky připomínkoval moje dlouhé a místy nepříliš povedené práce. Děkuji vám, snažil jsem se pozorně naslouchat.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne

podpis

Abstrakt

Tato bakalářská práce se zaměřuje na filmy Red Scare, které jsou kulturním pozůstatkem mccarthismu ve Spojených státech. Tzv. antikomunistický cyklus se skládá z přibližně čtyřiceti celovečerních hraných filmů, tvořících pouze na první pohled nápadně kompaktní celek. Záměrem práce je vydělit z antikomunistického cyklu vzorek dvanácti děl, které podle mého názoru poměrně přesně následují soudobou rétoriku radikálního antikomunismu v americké společnosti, pokoušejí se přebrat ideu všudypřítomného ohrožení a nezbytných zásahů antikomunistických organizací. Metodologicky je práce ukotvena v oblasti nové filmové historie a opírá se o teorii fikčních světů, neboť poskytuje vhodný nástroj k popsání vztahů mezi fikcí a jejím odkazování k námi prožívané světu. V první kapitole bude popsán historický a filmově-průmyslový kontext – geneze studené války, ideové pozadí komunismu a antikomunismu ve Spojených státech a projevy dobových tlaků ve filmovém průmyslu. Prvních pět bodů druhé kapitoly bude sloužit jako kontextový rámeček pro předmět práce: hollywoodské antikomunistické filmy. Navazovat na ně bude analytická část složená ze tří rozsáhlejších podkapitol, jež vždy zakončí aplikace předložených argumentů na příkladový film. Práci uzavírá vyhodnocení poznatků a návrh možného rozšíření do dalších oblastí.

Klíčová slova

Antikomunismus, FBI, fikční světy, Hollywood, Red Scare, Spojené státy americké

Abstract

The main objective of this bachelor's thesis is to focus on Red Scare movies, which are cultural relics of McCarthyism in the United States. So-called „anti-communist cycle“ consists of approximately forty feature movies, only at first sight creating a remarkably compact unit. The intention of this thesis is to select from the anti-communist cycle a sample of twelve movies, which in my opinion most accurately follow the contemporary rhetoric of radical anti-communism in American society, attempt to embrace the idea of omnipresent threat and necessary interventions by anti-communist organizations. Methodologically, the thesis arises from the new film history and relies on the theory of fictional worlds, because it provides a suitable tool for describing links between fiction and its reference to what we experience in the real world. The first chapter deals with the history and film industry context – genesis of the Cold War, ideological background of communism and anti-communism in the United States and manifestation of contemporary pressures in the film industry. The beginning of the second chapter will serve as a contextual framework for the main topic of the thesis: Hollywood anti-communist movies. What follows is an analytical part consisting of three complex subchapters always concluded by application of presented arguments to an exemplary movie. The entire thesis concludes with evaluation of findings and suggests a further expansion of the research into other fields and topics.

Keywords

Anti-communism, FBI, fictional worlds, Hollywood, Red Scare, United States of America

OBSAH

ÚVOD A METODOLOGIE	07
1/ DOBA A FILMOVÝ PRŮMYSL	17
1.1 Komunismus ve Spojených státech	18
1.2 Antikomunismus ve Spojených státech	21
1.3 Film – hlavní nástroj komunistické propagandy?	26
1.4 Zahraniční a domácí souvislosti počátku studené války	30
1.5 Hollywood v prvních poválečných letech	34
1.6 Legislativa, špionážní kauzy a nátlak na nekomunistické skupiny	35
1.7 Vliv odborů ve filmovém průmyslu a vlna společensko-kritických děl	40
2/ FILMY RED SCARE	44
2.1 Antikomunismus, mccarthismus, studená válka – pojmové uvedení	45
2.2 Na cestě k antikomunistickému filmu	47
2.3 Hollywood před Výborem pro vyšetřování neamerické činnosti (HUAC)	49
2.4 Výroba a přijetí antikomunistického cyklu	53
2.5 Osa myšlení o filmech Red Scare	58
2.6 Red Scare a aktuální svět	63
2.6.1 „Skutečné události“ a aktuálně existující prvky ve fikčním vyprávění	63
2.6.2 Výroba a distribuce aneb poslání šokovat	67
2.6.3 <i>I Love Lucy</i> (and) <i>I Led 3 Lives</i> – přepsaný (anti)komunismus	69
2.6.4 Příkladový film: <i>I Was a Communist for the FBI</i> (1951)	73
2.7 Red Scare a instituce	76
2.7.1 Nabourání tradičních institucí na úkor průniku nových	76
2.7.2 FBI – každodenní ochrana a vstup do soukromí	79
2.7.3 Nepochopení údělu a protesty J. Edgara Hoovera	81
2.7.4 Příkladový film: <i>Walk East on Beacon!</i> (1952)	84
2.8 Red Scare a formální prostředky	86
2.8.1 Dokumentární postupy a úloha vypravěče	86
2.8.2 Exteriérové snímání a autentická zvuková stopa	89
2.8.3 Úvod a závěr čili spontánnost a angažovanost	91
2.8.4 Příkladový film: <i>Invasion USA</i> (1952)	94
ZÁVĚR:	96
SEZNAM POUŽITÝCH ZKRATEK:	101
SEZNAM CITOVANÝCH FILMŮ:	103
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY:	107
OBRAZOVÁ PŘÍLOHA:	118

Úvod a metodologie

„Paní Reillyová lživě pohlédla na syna a zeptala se:
'Ignácie, že nejsi komouš?'
'Ach, bože!' zaburácel Ignácius. 'Dnes a denně jsem v tomto rozpadajícím
se domě podrobován mccarthyovskému honu na čarodějnice. Ne!
Už jsem ti odpověděl. Nejsem ničím souputníkem. Co sis to probůh umanula?'
'Četla jsem někde v novinách, že na univerzitách je to dneska samej komunista.' (...)
'Domníváš se snad, že toužím po tom, abych (...) zametal celý život ulice
a lámal kámen, či co to vlastně dělají v oněch beztřídních státech?'“
John Kennedy Toole: *Spolčení hlupců*¹

Na 46. ročníku MFF Karlovy Vary (2011) proběhla retrospektiva tvorby amerického režiséra Samuella Fullera. Před uvedením jeho filmu *Pickup on South Street* (1953) vystoupila Christa Lang a snažila se přítomné obecenstvo přesvědčit, že její manžel v žádném případě nenatočil antikomunistický film. Emotivním způsobem vysvětlovala, že mezi lidmi na černé listině měl Fuller mnoho přátel a odmítal praktiky, které po druhé světové válce pronikly do Hollywoodu. Po krátkém úvodu byl spuštěn film – kapesní zloděj Skip McCoy (Richard Widmark) v něm nešťastnou náhodou ukradne přísně tajný mikrofilm, který se měl dostat do rukou komunistickým špiónům. McCoy se dostává do krajně nepříjemné situace, neboť na něj náhle tlačí agenti FBI, okradená špiónka Candy (Jean Peters) i komunisté, kteří jsou připraveni odstranit kohokoli, kdo jim stojí v cestě... Nezaújaté středoevropské publikum by snímek pravděpodobně bez většího zaváhání označilo za antikomunistický. Mýlila se Christa Lang? A proč ten omluvný tón; bylo něco špatného na natočení antikomunistického filmu? Jak se v této práci pokusím mj. prokázat, Christa Lang částečně měla i neměla pravdu – záleží na zvoleném úhlu pohledu.

¹ John Kennedy Toole: *Spolčení hlupců*, Praha: Argo 1995, s. 198.

Tato bakalářská práce se věnuje antikomunistickým filmům, které vznikly ve Spojených státech na počátku studené války, zhruba mezi lety 1948 až 1954. Přibližně čtyřicet celovečerních snímků tvoří na první pohled kompaktní celek. Avšak spojitost neobyčejně rozmanitých děl je víceméně iluzorní, pokud pomineme jednotné ideologické poselství. Sdílený politický postoj nevysvětluje proměnlivé formální postupy, různorodé motivace, které stály za zrodem jednotlivých děl, a vlastně opomíjí i podstatné rozdíly v jejich ideové složce. Ve své práci se pokouším doložit, že poválečná antikomunistická filmová produkce ve Spojených státech není formálně jednotvárná a myšlenkově uniformní, jak by se mohlo na první pohled zdát. Navrhuji kategorizaci antikomunistických děl, která zohlední jednotlivé produkční historie, institucionální zainteresovanost a stylistické tradice těchto hollywoodských titulů. Filmová analýza se detailně zaměří na část této produkce, která přímo následuje dobovou rétoriku a argumentaci. Současně se pokusím zapojit filmově-teoretické nástroje, které v dosavadním výzkumu vesměs nefigurují. Nemám ovšem v úmyslu analyzované filmy kritizovat a ostouzet, spíše jim porozumět. Tradiční nahlížení na tuto produkci je ovlivněno apriorním odmítnutím doby, s níž jsou spjaty. Domnívám se, že vnější pohled člověka, pro něhož není předmět práce traumatizujícím způsobem spojený s kroky vlastní země, může být pro další výzkum užitečný.²

Vycházím z analýzy dobových pramenů a sekundární odborné literatury. Práce je rozdělena na tři hlavní části – první kapitola se zaměřuje na historický a filmově-průmyslový kontext. Důraz je kladen zejména na vysvětlení obou hlavních fenoménů, jimiž jsou komunismus a antikomunismus ve Spojených státech, dále institucionálních a legislativních předpokladů a mezinárodně-politických souvislostí. Filmový průmysl je nahlížen ve vztahu ke vnějším politickým tlakům a případné ideologické funkci. Ve druhé kapitole líčím pozici antikomunismu v Hollywoodu: začínám definicí antikomunistického filmu, pokračuji podmínkami, které stály za jejich vznikem, a přiblížením této poválečné produkce. Metodologicky důležitý je poslední, pátý bod, v němž shrnu dosavadní myšlení o poválečných antikomunistických filmech ve Spojených státech, a představím vlastní přístup. Závěrečná analytická část se skládá ze tří hlavních kapitol, z nichž každá bude zakončena rozbořem příkladového snímku. Všimám si: (a) vazeb hrané tvorby k prvkům reálného světa, (b) institucionální spolupráce a posunů v pojetí autorit, (c) formálních postupů, které jsou za tímto účelem použity.

² Jsem si současně plně vědom, že minulost mé země zase zakládá na jiná traumata. Není možné se od nich zcela odpoutat, výzvou této práce však bude se jimi nenechat příliš svazovat.

Pro tento typ práce je nezbytné podrobnější zhodnocení doby: na konci čtyřicátých a v první polovině padesátých let probíhal ve Spojených státech intenzivní boj proti „komunistické hrozbě“. Domnělé ohrožení vnitřní bezpečnosti vedlo ke společenským represím a potlačování otevřeně levicových aktivit. Srozumitelná vstupní teze si však žádá okamžité relativizující doplnění, které naznačí složitost problému – mnoho postihů se nedotklo bezúhonných jedinců, občané bez jakýchkoli vazeb na komunisty většinou nebyli obviněni a američtí komunisté nečelili vysilujícímu tlaku pouze ve zmíněném období. Zjednodušené chápání je důsledkem mimořádného zájmu historiků o radikální antikomunismus ve Spojených státech po druhé světové válce, na úkor dopadů boje proti komunismu kupříkladu ve druhé polovině dvacátých let. Problematika radikálního antikomunismu padesátých let byla v americké historiografii živě reflektována již o dvě dekády později. Zveřejnění archivů a nových materiálů v polovině devadesátých let poskytlo důležitý impuls pro zasvěcenější a méně předpojatý výzkum. Tradičnější bádání z převážně liberálních pozic se někdy označuje jako revizionistické, kdežto protichůdné konzervativní chápání antikomunismu padesátých let jako post-revizionistické.³ Revizionisté kritizují praktiky vyhoceného antikomunismu a jsou nakloněni úvaze o zveličení vlivu komunistů; post-revizionisté považují zákroky proti komunistům za do jisté míry adekvátní tomu, jakých činů se dopouštěli.

Ve své práci se příkláním spíše k revizionistům, neboť jsou mi jejich argumenty bližší. Nepokládám tehdejší opatření proti komunistům za přiměřená, a v případě jejich domnělého vlivu ve filmovém průmyslu ani za opodstatněná. Opírám se zejména o publikace historičky Ellen Schrecker, jejíž dílo patří v rámci zmíněného přístupu k nejoceňovanějším.⁴ Cituji rovněž post-revizionistické autory na místech, kde tento přístup přesněji rozvíjí některé body.⁵ Dovolím si místy použít i nepřiměřeně zaujatou a dávno překonanou práci francouzské

³ Více o obou přístupech a současném stavu výzkumu např. Kimmo Ahonen: *Anticommunism in the United States in the 1950s: Post-Cold War Interpretations*. In: Ausma Cimdina, Jonathan Osmond (eds.): *Power and Culture: Hegemony, Interaction and Dissent*, Pisa. Pisa University Press 2006, s. 131–145.

⁴ Ellen Schrecker: *The Age of McCarthyism: A Brief History with Documents*, Boston: St. Martin's Press 1994, Ellen Schrecker: *Many Are the Crimes: McCarthyism in America*, Boston: Little, Brown and Company 1998. První publikace shromažďuje množství dobových pramenů, které jsou jinak velmi těžko dostupné.

⁵ Zejména při popisu tzv. projektu Venona. Viz John Earl Haynes, Harvey Klehr: *Venona: Decoding Soviet Espionage in America*, New Haven: Yale University Press 1999. Při líčení dílčích jevů si vypomáhám dalšími studii, které nemusejí přímo spadat ani do jednoho přístupu.

historičky Marie-France Toinet, která vyšla v českém překladu.⁶ Právě tato kniha mě před jedenácti lety přivedla k tématu radikálního antikomunismu padesátých let, za což jsem jí nesmírně vděčný – opřu se o ni pouze na místech, kde je nadále platná.

Popis komunismu i antikomunismu by byl mnohem chudší bez využití dobových pramenů. Pamflety, brožury či oficiální prohlášení obou zneprátelených stran jsou dnes do značné míry volně k dispozici⁷ – zvolená rétorika odkrývá prostředky, jimiž komunisté nebo antikomunisté působili na americkou veřejnost. Odkazují k oficiálním materiálům nejvyšších představitelů Komunistické strany Spojených států amerických (CPUSA).⁸ V případě antikomunismu bylo rozhodování složitější – předně je nutné zdůraznit, že antikomunisté nebyli sjednoceni stranicky, nýbrž ideologicky. Ani sdílený odpor ke komunismu nezabraňoval vzájemnému podezírání, osobním antipatiím či snahám o posílení vlastního významu na úkor jiných skupin. Proto je třeba antikomunistickou literaturu číst nejen jako pokus o informační osvětu, ale současně coby implicitní komentář k činnosti jiných organizací.⁹ Využívám především materiály významných institucí a vlivných osob, které určovaly debatu o boji proti komunismu.

Americká společnost padesátých let nežila pouze strachem z komunismu, a proto je nezbytné včlenit tento jev do širších dobových souvislostí. Zmiňuji milníky, které měly vliv každodenní život ve Spojených státech, kontext v rámci období studené války a u vybraných bodů i pohled ze sovětské strany.¹⁰ Ještě dále do minulosti se vracím při vymezení myšlenkových tradic amerického antikomunismu, protože ten zcela jistě nevznikl v polovině

⁶ Tato práce vyšla v roce 1984, a proto se nemohla opřít o přelomová zjištění z poloviny devadesátých let. Mimoto má silně popularizační tón a je prochnutá ostrým sarkasmem. Marie-France Toinetová: *Hon na čarodějnice 1947–1957: mccarthismus*, Praha: Themis 1999.

⁷ Ve formátu pdf. je dnes možné volně stahovat první vydání vzácných pamfletů i rozsáhlejších textů. Čerpal jsem z centrální digitální knihovny <http://archive.org/index.php> i menších knihoven a grantových projektů, které tuto literaturu postupně zveřejňují pro vědecké účely.

⁸ Postoje strany viz Earl Browder: *Communism in the United States*, New York: International Publishers 1935 nebo William Z. Foster: *Toward Soviet America*, New York: Coward-McCann 1932. Pro účely této práce jsou však vhodnější kratší texty a pamflety, které přesněji odrážejí překotné změny stranické linie.

⁹ Americká obchodní komora byla příkladem organizace, jejíž antikomunismus odrážel ideové zakotvení nejužšího vedení. Představitelé Komory zdůrazňovali, že radikální antikomunismus rozvíjeli již těsně po válce, když nebyl příliš populární. Viz U. S. Chamber of Commerce: *Communist Infiltration in the United States: Its Nature and How to Combat It*, Washington: Chamber of Commerce of the United States 1946. Nenápadně také kritizovali antikomunismus jiných bojovníků proti komunismu. Viz U. S. Chamber of Commerce: *Communism: Where Do We Stand Today?*, Washington: Chamber of Commerce of the United States 1952. K idejím se v těchto případech pochopitelně připojil mocenský soubor.

¹⁰ Hledisko SSSR si všímám v období bezprostředně po skončení války, kdy docházelo k postupnému odcizení bývalých válečných spojenců. Geoffrey Roberts: *Stalinovy války – Od světové války ke studené válce (1939–1953)*, Praha: BB art 2008.

dvacátého století. Popisují v tamějším kontextu tradiční ideu „americké výjimečnosti“, kterou komentují mnozí historici a politologové.¹¹

K historické části se váže ještě jedna okolnost – tato práce byla sepsána v České republice; na území, které má čtyřicetiletou zkušenost s vládou komunistické strany. Jako kdyby tato skutečnost podprahově nutila české autory zaujmout stanovisko a srovnávat nesrovnatelné.¹² Nemám v úmyslu následovat tento směr, protože pokládám jakoukoliv komparaci stalinismu a mccarthismu za nemístnou a odborně pochybnou. Úsilí vytvářet násilné ubližuje pracím samotným – podnětnou studiu o mccarthismu komunistického politika a historika Miloslava Ransdorfa diskredituje snaha „aplikovat“ postupy radikálního antikomunismu ve Spojených státech na kroky a výroky někdejšího ministra financí Václava Klause.¹³ V této práci se zříkám jakýchkoli podobných analogií, ač uznávám, že při popisu ideologických strategií uměleckých děl mohou být ve vybraných případech užitečné.¹⁴ Jsou možným tématem pro jinou práci, zde je však nehodlám rozvíjet.

Schopnost Hollywoodu šířit ideje do značné části světa brali vážně komunisté i antikomunisté, třebaže jejich znalost produkčního systému byla vesměs žalostná. Pro seriózní výzkum ekonomické organizace filmového průmyslu se obracím na vlivnou publikaci *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*, jejíž autoři detailně rozebrali kontext výroby a vliv této praxe na formální zpracování vznikajících filmů.¹⁵ Avšak otázka možného průniku ideologie se zde objevuje sporadicky, a proto současně využívám komplexní výzkum filmového teoretika Richarda Maltbyho, který věnuje politizaci

¹¹ Každý autor však nemluví přímo o „americké výjimečnosti“ – pro některé jsou tyto hodnoty zahrnuty např. v povaze amerického individualismu. Viz Zbigniew Brzezinski: *Velká šachovnice: K čemu Ameriku zavazuje její globální převaha*, Praha: Mladá fronta 1999.

¹² Např. Vladimír Nálevka: *Studená válka*, Praha: Triton 2003, s. 46–47 zmiňuje, že následky mccarthismu naštěstí nebyly takové povahy jako v soudobém SSSR. Ač tuto tezi v další větě relativizuje oprávněným připomenutím kontextu dějin USA, nešťastná formulace působí jako zlehčování dopadů.

¹³ Zmíněná publikace vyšla na počátku devadesátých let. Trojice autorů v ní zkoumala především přechod nedemokratických státních útvarů k západnímu typu demokracie. Ransdorfov příspěvek o Spojených státech popisuje odlišnou zkušenost (nedemokratické prvky v západním typu demokracie), což ho vede ke snaze hledat podobné projevy v soudobém Československu: „Dnešní soudci historie na půdě Federálního shromáždění mají opravdu dobré příbuzné v dějinách...“ Citováno podle Vladimíra Dvořáková, Jirí Kunc, Miloslav Ransdorf: *Staré struktury a lustrace v novodobých dějinách*, Praha: SAKKO 1992, s. 80.

¹⁴ Literární historik Vít Schmarc si všiml, že se ideologické formy oslovení publika ve filmech *Invaze lupičů těl* (1956) a *Zítřejší se bude tančit všude* (1952) nápadně podobají, třebaže hollywoodská vize všudypřítomného ohrožení a stalinistický kolchozní muzikál působí na první pohled nesouměřitelně. Vít Schmarc: Kdo tančí, věří. Ideologické apely ve filmu *Zítřejší se bude tančit všude*. In: Kristian Feigelson, Petr Kopal (eds.): *Film a dějiny 3: Politická kamera – film a stalinismus*, Praha: Casablanca, Ústav pro studium totalitních režimů 2012, s. 373–396.

¹⁵ David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson: *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*, New York: Columbia University Press 1985.

Hollywoodu značnou pozornost.¹⁶ Obecné koncepce doplní studie konkrétních případů možného výskytu politické propagandy – důležitá je zejména znalost produkční praxe předcházející výrobě poválečných antikomunistických filmů.¹⁷

Problematikou reálného vlivu hollywoodských komunistů se zabývalo množství odborné a vzpomínkové literatury různé úrovně a ideového zaměření. Není cílem představit vyčerpávající exkurz, spíše se zastavit u tradičních sfér působení amerických komunistů ve filmovém průmyslu a popsat jejich vztah ke komunistické straně.¹⁸ Komunisté v Hollywoodu byli nejčastěji zaměstnáni jako scenáristé a působili v odborových svazech, což bylo antikomunisty vykládáno jako permanentní snaha o destabilizaci filmového průmyslu.¹⁹ Opět platí zásada, že namísto moralizujícího odsudku je nezbytné porozumět argumentům obou stran – tj. především zhodnotit oprávněnost či neoprávněnost výtek antikomunistů vůči Hollywoodu. Zmíněny jsou též pohnutky, které by antikomunisté sice veřejně nepřiznali, ale při rozhodování o postupech proti konkrétním levicovým uskupením hrály podstatnou roli: příležitost zviditelnit své záměry a zdiskreditovat vybrané osoby.

Samotnému předmětu analytické části práce – antikomunistickým filmům – se věnovala zvýšená pozornost již v době jejich vzniku, třebaže systematictější bádání bylo zahájeno teprve v první polovině osmdesátých let.²⁰ Do konce nultých let se na tuto produkci zaměřilo několik historiků, filmových kritiků i politologů. Vyjma jejich poznatků jsem se pokusil shromáždit dobové záznamy, protože nejsou zatížené zpětným odmítnutím antikomunismu první poloviny padesátých let.²¹ Myšlení o poválečných antikomunistických

¹⁶ Viz Richard Maltby: *Hollywood Cinema*, Massachusetts: Willey-Blackwell 2003. Srov. Richard Maltby: *Made for Each Other: The Melodrama of Hollywood and the House Committee on Un-American Activities, 1947*. In: Philip Davies; Brian Neve (eds.): *Cinema, Politics, and Society in America*. Manchester: Manchester University Press 1981, s. 76–96.

¹⁷ Válečnou produkci a její mnohdy protichůdné ideové zaměření analyzoval Dana Polan: *Power and Paranoia: History, Narrative, and the American Cinema, 1940–1950*, New York: Columbia University Press 1986.

¹⁸ Filmovým průmyslem se v této práci chápe – pokud není uvedeno jinak – zastoupení osmi největších hollywoodských studií té doby: Columbia, MGM, Paramount, RKO, Twentieth Century-Fox, United Artists, Universal a Warner Bros. Více o této struktuře viz David Bordwell, Kristin Thompsonová: *Dějiny filmu: Přehled světové kinematografie*, Praha: AMU, NLN 2007, s. 222–226.

¹⁹ Podrobný popis činnosti komunistů v Hollywoodu nabízí Larry Ceplair, Steven Englund: *The Inquisition in Hollywood: Politics in the Film Community, 1930–1960*, Berkeley: University of California Press 1983.

²⁰ První kniha zaměřující se výhradně na produkci, kterou ovlivnilo prostředí studené války v padesátých letech Nora Sayre: *Running Time: Films of the Cold War*, New York: The Dial Press 1982. Pravděpodobně nejobsáhlejší studii posledních let zpracovala Cyndy Hendershot: *Anti-Communism and Popular Culture at Mid-Century*, Jefferson: McFarland & Company 2003.

²¹ Všechny delší studie vycházejí z revizionismu a velmi často využívají antikomunistické filmy, aby mohly kritizovat tehdejší společnost. Schází protiváha v post-revizionistickém stanovisku k antikomunistické produkci. Ačkoli ho nenabízím, snažím se alespoň vyhnout schematickému revizionistickému moralizování.

filmech se stalo generační záležitostí, což působí na volené argumenty – v krajních případech podsouvá analogické interpretace, které spíše reflektují období vzniku daného textu.²² Pečlivým rozborům bohužel zpravidla schází obeznámenost s filmovou teorií nebo výraznější povědomí o hollywoodské organizační struktuře. Analyzované filmy bývají označeny za kuriózní doklad radikálního antikomunismu, což z nich činí buď mimořádně cenné prameny, nebo výlučné projekty, které byly v zásadě nezávislé na běžné studiové výrobě.²³ Citelně schází zasazení těchto děl do celkového kontextu hollywoodské filmové produkce. K tomuto stavu negativně přispěl nezáměr autoritativních dějin filmu, které poválečné antikomunistické snímky mnohdy vůbec nezmíní.²⁴

Zvolený metodologický rámec by měl demonizovanou a izolovaně nahlíženou produkci rozebrat komplexněji. Texty o poválečné antikomunistické produkci ve Spojených státech by bylo možné v kontextu filmově-historického bádání označit za tendenční výzkum pod vlivem klasické historiografie – tzv. klasičtí filmoví historici se spoléhali na lineární popis událostí, zásluhou čehož pěstovali ideu náhlých objevů, geniálních tvůrců a nezpochybnitelných uměleckých děl.²⁵ V osmdesátých letech se myšlení o dějinách kinematografie významně transformovalo – institucionalizovaný výzkum odborných badatelů vedl k prosazení tzv. *nové filmové historie*, jejíž zastánci podporovali interdisciplinaritu, zkoumali opomíjené souvislosti a odmítali kanonické pojetí dějin. V této práci vycházím z přístupu (nové) filmové historičky Barbary Klinger, pro níž je filmový pramen předmětem společenských, ekonomických či politických institucí a kontextů.²⁶ Některé probíhají

²² Např. Michael Rogin: *Ronald Reagan, The Movie: And Other Episodes in Political Demonology*, California: University of California Press 1988. Analogiím se v tomto případě úplně nebráním, i když je pokládám za omezený a velmi vratký nástroj analýzy. Zajímám se spíše o vazby s jevy, které sledovanému období předcházely. Přenesení líčených projevů do současného společenského kontextu vnímám jako problematické.

²³ Výlučnost antikomunistické produkce popisuje např. historik Daniel J. Leab, když detailně poukazuje na nestandardní podmínky při vzniku filmu *I Married a Communist* (1949). Viz Daniel J. Leab: *How Red Was My Valley: Hollywood, the Cold War Film, and I Married a Communist*. *Journal of Contemporary History* 19, 1984, č. 1, s. 59–88.

²⁴ Např. David Bordwell, Kristin Thompsonová: *Dějiny filmu: Přehled světové kinematografie*, Praha: AMU, NLN 2007 nebo Geoffrey Nowell-Smith (ed.): *The Oxford History of World Cinema*, New York: Oxford University Press 1996. Zejména u prvně jmenované publikace je absence překvapivá, neboť ostatní dopady poválečného antikomunismu ve filmovém průmyslu jsou rozebrány vcelku podrobně.

²⁵ Nepochybně podnítili zájem široké veřejnosti o dějiny kinematografie, jenže jí naučili věřit nepřesným či zcela zavádějícím informacím – mýty o antikomunistických filmech se bohužel dostávají i do solidní odborné literatury viz Peter Lev: *The Fifties: Transforming the Screen, 1950–1959*, New York: Scribner 2006, s. 51–52. Od konce osmdesátých let se situace změnila, neboť velká část historiků antikomunistické produkce přistoupila k výzkumu archivních pramenů. Ačkoli se v tomto bodě od klasických historiků odchýlili, vážně vysvětlená idea několika „velkých“ antikomunistických filmů zůstala nedotčena.

²⁶ Vymezuje dvě podoby výzkumu – *synchronní* označuje oblast kinematografických praktik, intertextuální zóny (recenze, přidružené mediální formy atd.) a společensko-historické kontexty. *Asynchronní* stanovuje postavení filmu po jeho uvedení – reprodukce na digitálních nosičích, akademický zájem, zpětné uvedení atd.

nezávisle na díle, jiné jsou jím zpětně ovlivněny. Tento soubor „mnohočetných dějinností“ určuje (a) podmínky, na základě nichž konkrétní film vzniká, (b) postavení filmu v pozdějších praxích a odlišných intertextuálních zónách.

Tato práce se pokouší doložit, že poválečné antikomunistické filmy vzniklé na území Spojených států v padesátých letech definovaly hranici mezi fikcí a realitou velmi volně. Opírám se v této souvislosti o literární sémantiku, která rozvíjí myšlení o fikci v textech a uměleckých dílech. Teoretici fikční sémantiky chápou fikční svět jako konstrukt; doslova specifickou variantu možného světa, což je označení pro jakýkoli myslitelný svět.²⁷ Idea fikčního světa tudíž odmítá ontologický status fikčních entit, neboť ten si zachovává pouze svět aktuální.²⁸ Otázkou zůstává, jakým způsobem se „uživatel“ (čtenář, divák) vztahuje k fikci a do jaké míry ji poměřuje aktuální zkušeností.²⁹ Někteří teoretici fikčních světů vystupují nadmíru ostře proti mimetické tradici, která vidí v umění zdroj napodobení skutečnosti.³⁰ Mimeze je de facto ideál jednoho světa – toho aktuálního – což její odpůrci pokládají za primitivní opomenutí možných světů a tvorby fikce. Mimeze jako taková se podle nich marně snaží uchovat si referenční vztah ke světu.³¹

Specifický odraz aktuálního světa ve fikčních textech nehodlám stopovat ověřováním skutečných událostí a jejich hraných protějšků. Bylo by to naivní minimálně proto, že jevy aktuálního světa jsou rovněž součástí určitého společenského diskurzu, který je ve své době tvaroval a dnes nadále proměňuje podle úrovně znalostí nebo třeba ideologických požadavků.

Barbara Klíngerová: Konečná a nekonečná historie filmu: Rekonstruování minulosti v recepčních studiích. In: Petr Szczepanik (ed.): *Nová filmová historie: Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*, Praha: Herrmann & synové 2004, s. 87–112.

²⁷ Fikční sémantika vychází mj. z analytické filozofie, a proto pro potřeby logického diskurzu definuje možné světy např. jako „množiny logických možností pro řešení modálních výroků přirozeného jazyka“. Samotný termín pochází od německého filozofa Gottfrieda Wilhelma Leibnize, který ho užíval v teologickém smyslu. Citováno podle Bohumil Fořt: *Úvod do sémantiky fikčních světů*, Brno: Host 2005, s. 15.

²⁸ Jakožto aktuální svět označuje literární sémantika „aktualizovaný možný svět, který vnímáme smysly a který je dějištěm lidského konání“. Zjednodušeně řečeno se tím míní žitá realita. Citováno podle Lubomír Doležel: *Heterocosmica: Fikce a možné světy*, Praha: Karolinum 2003, s. 256–257.

²⁹ Literární teoretik Lubomír Doležel v tomto bodě zastává aktualistickou pozici, podle níž má aktuální svět odlišný status od ostatních možných světů. Opačný názor sdílí posibilisté, kteří staví aktuální a jakýkoli možný svět na stejnou ontologickou úroveň – jejich postoj v rámci logického diskurzu, který relativizuje samotné pojmy reality a fikce, se pro tento typ práce nehodí. Lubomír Doležel: *Jak dospět k fikčním světům. Filosofický časopis* 60, 2012, č. 3, s. 330–331.

³⁰ Např. Lubomír Doležel: *Mimesis and Possible Worlds. Poetics Today* 9, 1988, č. 3, s. 475–496. Nicméně odvrácení od mimetické tradice předcházelo prosazení fikční sémantiky. Souviselo s odmítnutím referenčního významu jazyka v literární teorii první poloviny dvacátého století. Více o tomto obratu Antoine Compagnon: *Démon teorie: Literatura a běžné myšlení*, Brno: Host 2009, s. 102–105.

³¹ Tento vztah ovšem vychází ze zpětné interpretace pojmu. Literární teoretik Antoine Compagnon ve své kritice antimimetických tezí upozorňuje na původní význam slova *mimésis* u Aristotela, který tento pojem nechápal jako čistou kopii, nýbrž tvořivou nápodobu nebo uspořádání událostí. Tamtéž, s. 132–138.

Spíše mě zajímají prostředky, jimiž se měl vytvořit dojem referenčního vztahu filmového díla ke světu, a zasadit tuto strategii do kontextu poválečného antikomunismu ve Spojených státech. Jelikož fikční sémantika rozpracovala terminologický aparát především pro literární formy, využívám též pojmy zavedené filmovým teoretikem Davidem Bordwellem v jeho publikaci o vyprávění ve hraném filmu.³² V oblasti literární sémantiky odkazují často na publikaci Lubomíra Doležela³³ a především na práci Thomase G. Pavela, který hájí blízký vztah literární fikce a aktuálního světa.³⁴

Při rozhodování o jednotné formě zápisu filmových děl jsem se dopustil drobné „autorské zvůle“. Většina sledovaných antikomunistických titulů totiž nemá stanovený český distribuční název.³⁵ Ve vzácných případech se objevují překlady původních názvů v soudobé nebo pozdější literatuře, ovšem zvolená řešení jsou zpravidla příliš zavádějící.³⁶ Z tohoto důvodu zapisuji názvy všech poválečných explicitně antikomunistických filmů – vzniklých ve Spojených státech do poloviny padesátých let – výhradně v původním znění.³⁷ Nevztahuje se to na předválečné antikomunistické snímky a ani obdobnou produkci po roce 1955. U všech ostatních filmů používám český distribuční název, je-li k dispozici.

Obdobný problém se vyskytl u zápisu několika organizací, které v minulosti získaly nepřesné české označení. Například Motion Picture Alliance for the Preservation of the

³² David Bordwell: *Narration in the Fiction Film*, Madison: The University of Wisconsin Press 1985. Srov. Lubomír Doležel: Jak dospět k fikčním světům. *Filosofický časopis* 60, 2012, č. 3, s. 323–324, podle něhož nejsou fikční světy výlučnou oblastí literárních děl. Jmenuje např. též sochařství či fikční film.

³³ Lubomír Doležel: *Heterocosmica: Fikce a možné světy*, Praha: Karolinum 2003. O vlivu této práce viz Bohumil Fořt: Doleželovy fikční světy. *Filosofický časopis* 60, 2012, č. 3, s. 337–341.

³⁴ Thomas G. Pavel: *Fikční světy*, Praha: Academia 2012. Srov. Thomas Pavel: The Borders of Fiction. *Poetics Today* 4, 1983, č. 1, s. 83–88.

³⁵ Na MFFKV byl promítán film *Pickup on South Street* pod názvem „Zátah na Jižní ulici“. Některé další antikomunistické snímky uvedla Česká televize – *Atomic City* (1952) coby „Atomové město“, *The Iron Curtain* (1948) coby „Železná opona“, *Man on a Tightrope* (1953) coby „Muž na laně“, *Walk a Crooked Mile* (1948) coby „Kdo kráčí po křivolakých cestách“ a *Walk East on Beacon!* (1952) coby „Zločin století“.

³⁶ Např. film *I Was a Communist for the FBI* (1951) byl do češtiny přeložen dvakrát: „Byl jsem komunistou pro FBI“ viz Zdeněk Zaoral: Politika Oscarů: Ideologické aspekty amerického filmu. *Film a doba* 27, 1981, č. 6, s. 334 a nedávno jako „Dělal jsem pro FBI komunistu“ viz Daniel Sauvaget: Moskevská mise (1943), „americko-stalinistický“ film. In: Kristian Feigelson, Petr Kopal (eds.): *Film a dějiny 3: Politická kamera – film a stalinismus*, Praha: Casablanca, Ústav pro studium totalitních režimů 2012, s. 137. S ohledem na okolnosti vzniku filmu a vynucenou změnu názvu v produkční fázi by zřejmě nejvhodnější překlad zněl „Vydával jsem se za komunistu ve službách FBI“, ačkoli ani ten přesně nevystihuje původní záměr. Více o produkční historii filmu viz Daniel J. Leab: *I Was a Communist for the FBI: The Life and Unhappy Times of Matt Cvetic*, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press 1994, s. 71–95.

³⁷ Původní zápis používám rovněž u válečných prosovětských filmů. Týká se to filmu *Mission to Moscow* (1943), který byl přeložen jako „Moskevská mise“ viz Daniel Sauvaget: Moskevská mise (1943), „americko-stalinistický“ film. In: Kristian Feigelson, Petr Kopal (eds.): *Film a dějiny 3: Politická kamera – film a stalinismus*, Praha: Casablanca, Ústav pro studium totalitních režimů 2012, s. 127–140. nebo „Mise do Moskvy“ viz Marie-Francié Toinetová: *Hon na čarodějnice 1947–1957: mccarthismus*, Praha: Themis 1999, s. 111, kde je rovněž přeložen snímek *Song of Russia* (1944) jakožto „Píseň o Rusku“.

American Ideals (MPA) se někdy nekorektně překládá jako „Sdružení pro hájení amerických ideálů ve filmovém průmyslu“.³⁸ Mnohem přesnější je následující znění – „Aliance filmového průmyslu pro zachování amerických hodnot“. Na druhou stranu ponechávám jiný tradiční překlad, který by se dal označit za sporný – House Committee on Un-American Activities (HUAC) jakožto „Výbor pro vyšetřování neamerické činnosti“. Neodchyluji se od této varianty ze dvou důvodů: (a) jedná se o neobyčejně vžitě označení, (b) problém není v manipulativních odstínech slov, nýbrž zastření pravomocí.³⁹ Jakýmkoli dalším znakům dobové rétoriky jsem se snažil dát vhodný neanglický ekvivalent. Záměrem bylo napsat česky znějící text bez anglicismů, který by zachoval úroveň odborné práce a přitom dostatečně živě uváděl argumenty a předkládal teze.

³⁸ Např. Jaroslav Brož: *Katharine Hepburnová*, Praha: Československý filmový ústav 1971, s. 12–13.

³⁹ Český publicista Roman Joch, který zastává post-revizionistické stanovisko, uvádí přesnější verzi – „Výbor Sněmovny reprezentantů pro neamerickou činnost“. Viz úvod ke knize Mária Schmidt: *Zákulisní taje: Nové aspekty historie procesů s Algerem Hissem (USA), László Rajkem (Maďarsko) a inscenovaných procesů ve východní a střední Evropě*, Praha: Občanský institut 2005, s. 7. Ačkoli zachovávám tradiční znění, tak na několika místech připomínám reálné pravomoci HUAC.

1/ Doba a filmový průmysl

„Nejprve mi dovolte vyjádřit pevné přesvědčení, že jediná věc, které se musíme bát, je strach samotný – bezejmenný, nesmyslný a bezdůvodný děs, který paralyzuje potřebné úsilí posunout se kupředu.“
Franklin Delano Roosevelt, 1933⁴⁰

„Víme, jak strach před bolševictvím působí, že se někteří lidé stávají fašisty, aneb aspoň fašismus snášejí v domněnce, že je menším zlem než komunismus. A víme také, že strach před fašismem přivádí jiné lidi ke komunismu nebo činí z nich aspoň jeho spolucestovatele, ohlížející se po spojencích mezi nepřáteli svých nepřátel. Je to zkrátka bludný kruh.“
Walter Lippmann, 1943⁴¹

V květnu 1943 měl premiéru americký film *Mission to Moscow* (1943), který okamžitě vyvolal rozruch a v konzervativních kruzích doslova zděšení. Snímek vznikl v období válečné koalice proti mocnostem Osy na základě vzpomínek bývalého amerického velvyslance v Moskvě Josepha Daviese.⁴² Ten líčil vnitřní poměry sovětského spojence nadmíru pozitivně a filmová adaptace některé rysy jeho vyprávění ještě zvýraznila – Sovětský svaz byl vyobrazěn jako spokojeně budující a emancipovaná společnost, tzv. moskevské procesy měly představovat uvážený zákrok proti „páté koloně nacistů“ a tzv. pakt Ribbentrop-Molotov zase nutnou sebeobranu proti „reakčním“ vládám v západní Evropě. Snímek *Mission to Moscow* zůstal kuriozitou,⁴³ která reprezentuje vrchol určitých tendencí v americké politice a předznamenává nástup pozdějších tendencí v opačném směru.⁴⁴

⁴⁰ Výňatek z inauguračního projevu po prvním zvolení Roosevelta prezidentem. Citováno podle David W. Houck: *FDR and Fear Itself: The First Inaugural Address*, Texas: Texas A&M University Press 2002, s. 3.

⁴¹ Walter Lippmann: *Zahraniční politika a válečné cíle Spojených států*, Praha: Družstevní práce 1946, s. 217.

⁴² Joseph A. Davies: *Mission to Moscow*, New York: Simon and Schuster 1941.

⁴³ Prosovětských filmů vzniklo za války sedm – *The Boy from Stalingrad* (1943), *Counter-Attack* (1945), *Miss V from Moscow* (1942), *Mission to Moscow*, *The North Star* (1943), *Song of Russia* (1944) a *Three Russian Girls* (1943). Negativní pozornost při uvedení filmu *Mission to Moscow* producenty přesvědčila, aby se u ostatních potlačila politika ve prospěch milostné zápletky nebo líčení hrdinného odboje proti nacistům.

⁴⁴ Vznik, přijetí a zpětný dopad filmu *Mission to Moscow* popisuje např. Todd Bennett: Culture, Power, and Mission to Moscow: Film and Soviet-American Relations during World War II. *The Journal of American History* 88, 2001, č. 2, s. 489–518 nebo Daniel Sauvaget: Moskevská mise (1943), „americko-stalinistický“ film. In: Kristian Feigelson, Petr Kopal (eds.): *Film a dějiny 3: Politická kamera – film a stalinismus*, Praha: Casablanca, Ústav pro studium totalitních režimů 2012, s. 127–140.

1.1 Komunismus ve Spojených státech

Činnost komunistů na území Spojených států byla přímou reakcí na tzv. Velkou říjnovou socialistickou revoluci, ruský ozbrojený převrat, který provedli tamější bolševici v roce 1917. Americké hnutí podporující komunismus se záhy oddělilo od socialistických uskupení a v prvních poválečných letech dále tříštilo na několik vzájemně soupeřících frakcí. Jejich představitelé nebyli seriózním partnerem zavedeným politickým stranám a působili pod neustálým tlakem ze strany státní moci. Vůle neštěpit síly přispěla k postupnému sjednocení, k němuž formálně došlo ustavením Komunistické strany Spojených států amerických (CPUSA) v roce 1929.⁴⁵ Racionální rozhodnutí neoslabovat již tak vratkou pozici v americké politice podnítil též vnější tlak – CPUSA se hrdě přihlásila ke Kominterně⁴⁶ a Sovětskému svazu, což vyvolávalo obavy o míře loajality komunistů vůči americké vládě. Pochybnosti zvyšovala neobyčejně militantní rétorika čelních představitelů a poměry ve straně, které v leccčems mohly připomínat spíše sektářskou či podzemní organizaci, než politické uskupení.⁴⁷

Navzdory těmto okolnostem zahájili komunisté počínaje rokem 1929 nejúspěšnější desetiletí ve své historii. Propuknutí Velké hospodářské krize vedlo ke změně politiky – radikální tón byl zachován,⁴⁸ ale stále častěji ho doprovázely konkrétní činy ve prospěch lidí v zoufalé sociální situaci. Komunisté se postavili na obranu černochoů v jižanských státech, organizovali demonstrace nebo stávky a zakládali výbory na pomoc nezaměstnaným.⁴⁹ Ještě větších úspěchů dosáhli v odborových svazech, kde si brzy vysloužili pověst mimořádně schopných a obětavých organizátorů. Úměrně k celkovému počtu odborářů nebylo komunistů

⁴⁵ O protichůdných proudech, které předcházely ustavení CPUSA např. John Earl Haynes, Harvey Klehr: *The American Communist Movement: Storming Heaven Itself*, New York: Twayne Publishers 1992, s. 8–58.

⁴⁶ Kominternu nebo též Třetí internacionála byla mezinárodní politická organizace, která vznikla v roce 1919 na popud Vladimira Iljiče Lenina. Koordinovala komunistické strany v Evropě, Spojených státech a jinde v zahraničí kolem sovětského vedení a nabádala ke svržení stávajících vlád po celém světě.

⁴⁷ Ve straně vládla pevná disciplína. Někteří komunisté si dávali pseudonymy a navenek tajili členství v komunistické straně. Podle historičky Ellen Schrecker reprezentovali obdobu sovětských kádru – tito lidé byli speciálně školeni; vedení od nich očekávalo účast na shromážděních, četbu stranické literatury a zapojení do dalších aktivit ve volném čase. Ellen Schrecker: *Many Are the Crimes: McCarthyism in America*, Boston: Little, Brown and Company 1998, s. 9.

⁴⁸ Např. William Z. Foster: *Toward Soviet America*, New York: Coward-McCann 1932.

⁴⁹ Mimořádný ohlas si získal zásah ve prospěch devíti mladých černochoů z Alabamy, neprávem obviněných ze znásilnění dvou bílých dívek. Komunisté si vynutili další proces, který zvrátil původně vynesené rozsudky smrti pro obžalované. Stranu to vedlo k pokusu o otevření dalších sporných případů. Ellen Schrecker: *Many Are the Crimes: McCarthyism in America*, Boston: Little, Brown and Company 1998, s. 32. Srov. Kate Weigand: *Red Feminism: American Communism and the Making of Women's Liberation*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press 2002, s. 15–27, která popisuje další soudobé priority CPUSA.

mnoho, ale díky svému nasazení se často vypracovali na přední pozice.⁵⁰ Pod jejich přímým vlivem byl Kongres průmyslových organizací (CIO), centrální federace odborových svazů, která ve druhé polovině třicátých let sjednotila několik důležitých průmyslových odvětví. Založení CIO bylo výsledkem tzv. Lidové fronty – vlivné koalice levicově zaměřených politických skupin a zájmových organizací.⁵¹ Všechny tyto aktivity přispěly k atraktivitě CPUSA, především u liberálně smýšlející části populace.

Dalším prominentním tématem CPUSA byl antifašismus. Otevřené vystupování proti nacistickému Německu či fašistické Itálii nebylo politickou linií soudobých demokratů ani republikánů, a proto se v polovině třicátých let se stalo poznávacím znamením amerických komunistů. Zlomový okamžik nastal po vypuknutí španělské občanské války v červenci 1936. Republikánskou koalici bránící se proti fašisticky orientovaným frankistům přímo podpořila jediná velmoc: Sovětský svaz. Tisíce dobrovolníků – interbrigadistů – z celého světa se zapojilo do mezinárodních ozbrojených jednotek, aby podpořilo ve výsledku poražené republikány. Americkými komunisty tento konflikt pochopitelně silně otrásl, zpětně se odrážel ve vzpomínkách účastníků a zvyšoval prestiž strany.⁵²

Pro bývalé interbrigadisty i řadové členy komunistické strany proto byla o to nepochopitelnější dohoda o neútočení, kterou uzavřel 23. srpna 1939 Sovětský svaz s nacistickým Německem. Tzv. Pakt Ribbentrop-Molotov měl zpětně pro CPUSA doslova zničující dopad – strana v ten moment zcela otočila politický kurz, zeslabila antifašistické postoje a začala vystupovat proti válce.⁵³ Tušené podřízení amerických komunistů zájmům sovětského vedení zde veřejnost sledovala v té nejnápadnější podobě, což vedlo k odlivu

⁵⁰ Mnozí z nich se považovali více za odboráře než členy komunistické strany. Viz Ellen Schrecker: *The Age of McCarthyism: A Brief History with Documents*, Boston: St. Martin's Press 1994, s. 6.

⁵¹ Lidové fronty vznikaly po celém světě na základě rozhodnutí sedmého kongresu Kominterny v roce 1935. Hlavním cílem bylo spojit všechny levicové proudy proti silicím fašismu. Ve Spojených státech to znamenalo mj. zapojení do Rooseveltova New Dealu, ve kterém komunisté plnili roli neoficiálního „levého křídla“. Ellen Schrecker: *Many Are the Crimes: McCarthyism in America*, Boston: Little, Brown and Company 1998, s. 15.

⁵² Někteří vysoce postavení interbrigadisté vydali paměti. Např. Steve Nelson: *The Volunteers*, New York: Masses & Mainstream 1953. Komunistický spisovatel a scenárista Alvah Bessie sepsal účast v mezinárodní brigádě do románové podoby, kde coby idealista Ben Blau po bojích ve Španělsku neochvějně prosazuje komunistické ideje. Alvah Bessie: *Neameričané*, Praha: SNPL 1961.

⁵³ CPUSA neměla o plánu Moskvy sebemenší tušení a nedokázala přesvědčivě reagovat na nastalou situaci. Argumenty komunistů se v těchto měsících paradoxně přiblížily rétorice převážně pravicových obhájců izolacionismu. Zajímavě tematizuje šok a následné vnitřní ospravedlnění „paktu“ postava Bena Blaua viz tamtéž, 296–308.

přízně liberálů i dalších sympatizantů a znamenalo faktický rozštěp Lidové fronty.⁵⁴ Pošramocenou pověst příliš nevylepšil ani další radikální obrat, který nastal 22. června 1941, když Hitler dohodu porušil a zaútočil na SSSR. Američtí komunisté se rázem s nesmírným elánem zapojili do válečného úsilí a po napadení Pearl Harboru také do konkrétních vojenských operací.⁵⁵

Kontakty CPUSA se zástupci Sovětů přerušeny nebyly, právě naopak: s ohledem na válečné spojenectví USA a SSSR k nim byly mimořádně výhodné podmínky a došlo k jejich prohloubení. Rétorika komunistů navenek se přesto viditelně měnila. Válečné úsilí bylo podnětem pro jednomyslné odmítnutí odborových stávek a CPUSA oslabovala radikální projevy ve prospěch společného cíle. Novou komunistickou politiku prosazoval dlouholetý předseda Earl Browder, pro jehož umírněný kurz se začal používat termín „browderismus“.⁵⁶ CPUSA byla dokonce v květnu 1944 oficiálně rozpuštěna a nahrazena Komunistickou politickou asociací (CPA),⁵⁷ která myšlenku soužití kapitalismu a komunismu dále prohlubovala.⁵⁸ Tento ideový vývoj se přirozeně nikterak nezamlouval sovětským představitelům, jejichž vize revolučně nekompromisní strany se postupně vzdalovala realitě. Proto byl v Paříži publikován tzv. Duclosův dopis – kritický článek proti Browderově pojetí komunismu, který tlumočil sovětské pokyny.⁵⁹ Posléze proběhl mocenský boj uvnitř obnovené CPUSA, v němž zvítězil zastávce tvrdé linie William Z. Foster, který nasměroval politiku komunistické strany zpět k radikalismu.

Fosterův nástup se kryl s koncem války a pozvolným odcizováním bývalých spojenců. Dogmatický kurz ve straně byl formulován v nejméně vhodný moment, neboť během

⁵⁴ Nadmíru netaktické bylo náhlé osočování prezidenta jakožto „Franklina Demagoga Roosevelta“. Řadoví členové se sice vesměs mlčky podřídili nové stranické linii, ale nevratně při tom ztratili prvotní ideály. Ellen Schrecker: *Many Are the Crimes: McCarthyism in America*, Boston: Little, Brown and Company 1998, s. 16.

⁵⁵ Okamžitě po napadení Sovětského svazu změnila CPUSA svůj slogan: původně izolacionistické prohlášení „Amíci nedorazí“ (*The Yanks Are Not Coming*) nahradilo heslo „Amíci nedorazí příliš pozdě“ (*The Yanks Are Not Coming Too Late*). Viz Dorothy B. Jones: *Communism and the Movies: A Study of Film Content*. In: John Cogley (ed.): *Report on Blacklisting: 1 Movies*, New York: The Fund for the Republic 1956, s. 211.

⁵⁶ Browder uvedl, že „země není politicky připravena nahradit kapitalismus socialistickou strukturou společnosti“. Podle něj měly „nejreakčnější prvky světového kapitalistického systému“ zaniknout s porážkou Německa a Japonska ve válce. Earl Browder, Harold Lavine: *Communists and National Unity: An Interview of PM with Earl Browder*, New York: Workers Library Publishers 1944, s. 6, 11.

⁵⁷ Ustavení CPA bylo reakcí na rozpuštění Kominterny v květnu 1943.

⁵⁸ Ideu soužití komunismu a kapitalismu doprovázela poměrně kuriózní gesta. Představitel komunistů si mj. podal ruku na usmířenou s finančníkem a filantropem J. P. Morganem. Viz Ellen Schrecker: *Many Are the Crimes: McCarthyism in America*, Boston: Little, Brown and Company 1998, s. 18.

⁵⁹ Celé znění kritického článku např. Eugene Dennis, Jacques Duclos, William Z. Foster, John Williamson: *On the Struggle Against Revisionism*, New York: National Veterans Committee of the Communist Party 1946, s. 19–33, kde byly publikovány také další texty odsuzující „browderismus“.

rostoucího společenského napětí spolehlivě odradil případné zastánce. Na poválečný antikomunismus reagovala CPUSA zintenzivněním militantní rétoriky – zaskočení straníci se na mnoha místech stáhli do podzemí a očekávali propuknutí třetí světové války nebo nástup fašismu.⁶⁰ Vysocí představitelé strany byli z velké části uvězněni, členská základna trvale klesala a zbylí komunisté se cítili v permanentním ohrožení.⁶¹ Poslední ranou pro zcela paralyzovanou komunistickou stranu byl paradoxně XX. sjezd KSSS v roce 1956, na jehož neveřejném vystoupení Nikita Sergejevič Chruščov jako nejvyšší představitel KSSS nejprve přiznal a posléze odsoudil Stalinovy zločiny. Američtí komunisté byli zdrceni – mnozí z nich totiž temné zvěsti o stalinistickém zřízení celé roky apriorně přehlíželi jakožto lživou propagandu.⁶² Do roku 1958 skokově poklesl počet členů na tři tisíce a strana se dostala do vleklé krize, v níž je dodnes.

1.2 Antikomunismus ve Spojených státech

Záporný vztah ke komunistické ideologii stabilně vyslovovala většina americké společnosti, a proto je k vydělení radikálních antikomunistů důležitá míra a forma nesouhlasu, nikoli opozice jako taková.⁶³ Podnětem ke zformování sice byly postoje a činy komunistů, ale myšlenkové jádro amerického antikomunismu předcházelo aktivitám CPUSA i bolševickému převratu v Rusku.

Původ je třeba hledat ve způsobu, jakým Spojené státy deklarují výjimečnost ve vztahu k okolnímu světu – decentralizovaný stát vzdálený evropským konfliktům přijal na počátku samostatné existence ideu výjimečného národa, který vznikl jakožto boží záměr.⁶⁴

⁶⁰ William Z. Foster: *In Defense of the Communist Party and the Indicted Leaders*, New York: New Century Publishers 1949, s. 35–41.

⁶¹ Na vrcholu popularity v roce 1938 měla CPUSA kolem osmdesáti tisíc členů, což bylo číslo, k němuž se bezprostředně po válce začala opět přibližovat. Následný prudký pokles byl o to citelnější při zohlednění mnoha členů strany, kteří byli ve skutečnosti tajnými agenty FBI. Viz Ellen Schrecker: *Many Are the Crimes: McCarthyism in America*, Boston: Little, Brown and Company 1998, s. 15, 19.

⁶² Někdejší člen CPUSA John Gates řekl: „Přišlo mi neuvěřitelné, že by se muži v jejich postavení [Bucharin a Radek] mohli doznat k tak strašným zločinům, kdyby je nespáchali. Nemohl bych přesvědčit sám sebe, abych se přiznal k něčemu, čím jsem se neprovinil. (...) Mohl se takových zrůdností dopustit člověk, který udělal více než kdokoli jiný, aby pomohl demokracii ve Španělsku?“ On i mnozí další ve svých pamětech věnovali dlouhé pasáže omlouvání a vysvětlování tehdejších postojů. Na druhou stranu třeba vysocí představitelé o stalinistických zločinech prokazatelně věděli. Citováno podle tamtéž, s. 21.

⁶³ Antikomunismus běžných Američanů byl poměrně ambivalentní. V roce 1954 proběhl výzkum veřejného mínění: 51% dotazovaných si přálo uvěznění komunistů a 66% vyřazení komunistických knih z veřejných knihoven. Ovšem na otázku „Jaké záležitosti vás nejvíce znepokojují?“ uvedlo pouze 1% komunistickou hrozbu. Marie-France Toinetová: *Hon na čarodějnice 1947-1957: mccarthismus*, Praha: Themis 1999, s. 66.

⁶⁴ Idea americké výjimečnosti se odvozuje od „Otců poutníků“ a příplutí lodi Mayflower do oblasti budoucího státu Massachusetts v roce 1620. Novinář John O'Sullivan později použil vlivné spojení „zjevné předurčení“

Hodnoty státu se formulovaly pod vlivem přísné protestantské etiky práce a individualismu.⁶⁵ Rozšířené kalvinistické vyznání popisovalo tíhnutí jedince ke zlu, aby na něj současně kladlo značné nároky ve vztahu k obývané zemi i vlastnímu sebezdokonalování. Moc státu měla být omezena, aby nenarušila svobodný prostor občana. Naproti tomu požadavek sociální solidarity neměl v této tradici silný ohlas.⁶⁶

Zmíněné tendence bývají sjednocovány pod pojem amerikanismus. Stoupenci amerikanismu se tradičně stavěli k okolnímu světu s určitou nedůvěrou, což zpětně ovlivňovalo mínění podstatné části americké veřejnosti o národnostních menšinách či minoritách.⁶⁷ Růst napětí v obdobích krize vedl k hledání vnitřního nepřítele, který býval demonizován, a mnohdy se mu upírala základní lidská práva.⁶⁸ Levicové aktivity byly nepopulární od sedmdesátých letech devatenáctého století, když se začaly formovat odbory a později byla založena Americká socialistická strana (SPA). Nestabilní poměry po zahájení první světové války přispěly k obavám o vnitřní bezpečnost a značnému posílení represivních mechanismů proti radikální opozici.⁶⁹

Pozdním důsledkem bylo vypuknutí tzv. první Red Scare v roce 1919. Kampaň proti radikálům cizího původu byla projevem širšího znepokojení – z bolševického převratu v Rusku, údajného revolučního neklidu v Evropě i dlouhodobějších výtržností ve Spojených státech.⁷⁰ Záminkou pro sérii opatření v rámci tzv. první Red Scare bylo nastražení dopisových bomb několika představitelům státu ze strany italsko-amerických radikálních skupin. V den druhého výročí ruské bolševické revoluce proběhla tzv. Palmerova razie, na jejímž základě bylo uvězněno a vysídleno několik stovek levicových či anarchistických

(*Manifest Destiny*), když obhajoval anexi Texasu v roce 1845. Vědomí americké výjimečnosti je v USA přítomné dodnes. Oskar Krejčí: *Zahraniční politika USA*, Praha: Professional Publishing 2009, s. 59, 90–91.

⁶⁵ „Směs idealismu a egoismu je velmi účinná. Sebeuplatnění jednotlivce je údajně Bohem dané právo, z něž zároveň mohou mít prospěch i jiní, neboť jim poskytuje příklad a vytváří bohatství. Je to doktrína, která přitahuje energické, ctižádostivé a velmi soutěživé jedince“. Citováno podle Zbigniew Brzezinski: *Velká šachovnice: K čemu Ameriku zavazuje její globální převaha*, Praha: Mladá fronta 1999, s. 33.

⁶⁶ „V podstatné části odborné literatury se americká výjimečnost definuje absencí výraznějšího socialistického hnutí“. Citováno podle Seymour Martin Lipset: *Dvousečná zbraň: Rub a líc americké výjimečnosti*, Praha: Prostor 2003, s. 23.

⁶⁷ Francouzský historik a politický myslitel Alexis de Tocqueville psal v této souvislosti o „tyranii většiny“. „V Americe vytyčuje většina kolem myšlení začarovaný kruh. Uvnitř těchto mezí je spisovatel svobodný, ale běda mu, odvážel-li se je překročit (...) je vydán nepřijemností všeho druhu a každodennímu pronásledování“. Alexis de Tocqueville: *Demokracie v Americe*, Praha: Academia 2000, s. 193.

⁶⁸ Nepřítel byl dehumanizován – např. Indiáni byli označováni za „monstra“. Ellen Schrecker: *Many Are the Crimes: McCarthyism in America*, Boston: Little, Brown and Company 1998, s. 47.

⁶⁹ Ve Spojených státech byl odpor proti vstupu země do války v dubnu 1917. Schválení vlasteneckých zákonů mělo sjednotit národ a zamezit projevům „nelojality“ – trvale silné protiválečné debatě. Tamtéž, s. 52–54.

⁷⁰ V roce 1919 proběhla jedna z nejintenzivnějších stávkových vln v dosavadních dějinách USA. Tamtéž, s. 56.

aktivistů.⁷¹ Situace se brzy uklidnila, ale bezprecedentní zásah negativně ovlivnil tehdejší zrod komunistického hnutí. Vyhrocené poměry zapůsobily také na účastníky razie – jedním z nich byl J. Edgar Hoover, pozdější ředitel Federálního úřadu pro vyšetřování (FBI), který patřil k ústředním postavám antikomunismu několik desítek let. Pro Hoovera a jeho souputníky se stal boj proti komunismu celoživotním posláním.⁷²

Komunismus podle jeho radikálních odpůrců reprezentoval protiklad amerických hodnot. Důraz na silný a centralizovaný stát, kolektivně vedenou společnost, dohled nad státem spravovanou církví, vyloučení soukromého vlastnictví – všechny tyto programové priority CPUSA antikomunisté označovali za existenční riziko pro Spojené státy.⁷³ Patriotisticky založené antikomunisty zvláště iritovalo úsilí komunistů prohlásit se za dědice Americké revoluce a prezidentů Thomase Jeffersona nebo Abrahama Lincolna.⁷⁴ Odpůrci pečlivě střežili oficiální prohlášení strany, která měla, společně se sektářskými praktikami uvnitř CPUSA a mnohdy tajným zastoupením v odborech, dokazovat konspirační základ komunistického hnutí.⁷⁵ Argument o nízké členské základně antikomunisté odmítali – v dehumanizovaném pojetí byl komunismus a jeho zastánci líčeni jako hmyz či rychle se šířící zákeřná nemoc.⁷⁶ Antikomunisté apelovali na ostražitost všech obyvatel. Velmi těžce nesli kritiku ze strany nekomunistů (zvláště liberálů), vůči nimž vystupovali leckdy ještě agresivněji než proti komunistům.⁷⁷

⁷¹ S koncem války pozbyly vlastenecké zákony možnost uplatnění, a proto byl uplatněn Imigrační zákon z října 1918. Důvodem byla skutečnost, že většina tamějších komunistů a anarchistů té doby byla cizího původu. Zatýkáni na základě pouhé příslušnosti k určité organizaci vytvořilo důležitý precedent pro pozdější praxi – vysídlen byl ovšem nakonec jen zlomek zadržených. Viz tamtéž, 57–59.

⁷² Například Walter Steele shromažďoval jména komunistů několik desetiletí. Většinou vypisoval osoby ze stranických publikací či jiných oficiálních materiálů – na konci čtyřicátých let čítala jeho kartotéka kolem čtyřiceti tisíc jmen, které poskytoval vyšetřujícím výborům. Viz tamtéž, s. 43.

⁷³ Podle organizací, které nespádaly pod Kongres Spojených států, se státní moc nedokázala bránit. „Je nutné vyhnout se klamu, že vláda má celou záležitost pod kontrolou“. U. S. Chamber of Commerce: *Communism: Where Do We Stand Today?*, Washington: Chamber of Commerce of the United States 1952, s. 40.

⁷⁴ CPUSA umístila podobizny amerických prezidentů vedle Marxe, Engelse a Lenina. Earl Browder dokonce na konci třicátých let prohlásil, že „komunismus je amerikanismem dvacátého století“. Citováno podle Ellen Schrecker: *Many Are the Crimes: McCarthyism in America*, Boston: Little, Brown and Company 1998, s. 15. Srov. Earl Browder: *Lincoln and the Communists*, New York: Workers Library Publishers 1936.

⁷⁵ Součástí informačních brožur bylo zveřejnění adres organizací i jednotlivých představitelů CPUSA. Čtenáři byli na těchto místech vyzváni, ať seznamy rozšíří o vlastní záznamy či pozorování. Např. House Committee on Un-American Activities: *100 Things You Should Know about Communism Series*, Washington: Committee on Un-American Activities, U. S. House of Representatives 1949, s. 11, 22–32.

⁷⁶ J. Edgar Hoover často připomínal, že v říjnu 1917 bylo ruských bolševiků méně než amerických komunistů na konci třicátých let. Mimoto počty členů považoval za zavádějící, protože každého komunistu bylo podle něj připraveno zastoupit deset nestraničů ochotných plnit rozkazy – těmto lidem se v padesátých letech říkalo sympatizanti (*fellow travelers*). J. Edgar Hoover: *Masters of Deceit: The Story of Communism in America and How to Fight it*, New York: Henry Hold and Company 1958, s. 5.

⁷⁷ Např. aktivistka Elizabeth Dilling zveřejnila jízlivě komentovaný seznam osob, které „vědomě či nevědomě“ přispěli k rozvoji komunismu ve Spojených státech – mj. Albert Einstein, Sigmund Freud či G. B. Shaw.

Mezinárodní situace dvacátých let učinila z radikálního antikomunismu okrajové hnutí, které nemělo přímý vliv na tvorbu celostátní politiky. Antikomunisté svůj omezený vliv vyvažovali vzájemnou spoluprací; vytvořili pozoruhodnou síť vztahů, která přispěla k jejich úspěchu poté, co vystoupili z politické izolace.⁷⁸ K tomu došlo ve druhé polovině třicátých let, když se značná část zákonodárců obrátila proti New Dealu. Posílení oponentů prezidenta Roosevelta vedlo k založení Výboru pro vyšetřování neamerické činnosti (HUAC) v roce 1938, jednoho z institucionálních center antikomunistické sítě. Rovněž americký prezident o dva roky dříve veřejně podpořil FBI a vyjádřil přání, aby rozšířila vyšetřovací metody namířené proti komunistům a fašistům.⁷⁹ Institucionální základy k boji proti komunismu tedy existovaly za přispění obou velkých stran již před druhou světovou válkou. Dokonce by se dalo říci, že právě vypuknutí války zdrželo jejich uvedení do praxe.⁸⁰

Válečné spojenectví se Sovětským svazem antikomunisty motivovalo k ještě důkladnějšímu monitorování komunistických aktivit – v roce 1942 byly na americkém území zachyceny kódované zprávy, které byly odesílány do SSSR. Za účelem dešifrování vzkazů s přísně tajnými informacemi byl zřízen projekt Venona (viz 1.6). Antikomunisté v FBI i dalších institucích stále více zdůrazňovali odbornou způsobilost k vyšetřování komunismu. Antikomunismus se stal „oborem“ pro profesionály, kteří zevrubně analyzovali komunistické metody.⁸¹ Intelektuálním východiskem antikomunismu se staly práce spisovatelky a myslitelky Ayn Rand⁸² nebo J. Edgara Hoovera.⁸³ Po válce radikálně smýšlející

Později se u Dilling spojil boj proti komunismu s vyhroceným antisemitismem. Elizabeth Dilling: *The Red Network: A 'Who's Who' and Handbook of Radicalism for Patriots*, Chicago: Author 1934, s. 258.

⁷⁸ Zástupci FBI pracovali pro Americkou legii nebo vyšetřovací výbory a naopak. Ellen Schrecker: *The Age of McCarthyism: A Brief History with Documents*, Boston: St. Martin's Press 1994, s. 14.

⁷⁹ Hoover dostal od prezidenta příkaz prošetřit míru loajality amerických komunistů sovětskému vedení, což rozšířilo sféru působnosti FBI od federálních zločinů k podezřelým politickým aktivitám. Athan G. Theoharis: *FBI Oversight and Liaison Relationships*. In: Athan G. Theoharis (ed.): *The FBI: A Comprehensive Reference Guide*, Phoenix: Oryx Press 1998, s. 150.

⁸⁰ Tuto tezi přejímám od Ellen Schrecker: *The Age of McCarthyism: A Brief History with Documents*, Boston: St. Martin's Press 1994, s. 15.

⁸¹ Nezastupitelní byli v této oblasti někdejší členové CPUSA, kteří stranu z různých příčin opustili. Působili pro značnou část veřejnosti důvěryhodně, třebaže mnozí z nich až groteskně dramatovali poměry v komunistické straně. V padesátých letech se někteří dokonce zapsali do povědomí v celonárodním měřítku. Mezi antikomunisty přesto nebyla shoda, zda těmto lidem plně důvěřovat. Kritičtější postoj zastávala např. U. S. Chamber of Commerce: *Communism: Where Do We Stand Today?*, Washington: Chamber of Commerce of the United States 1952, s. 14.

⁸² Ruská emigrantka ve svých románech rozvíjela objektivismus; filozofický systém, který prosazuje rozumové a výrazně individualistické konání jedince v kapitalistické společnosti. Více o objektivismu viz Ayn Rand: *Zdroj*, Australia: Berlet 2000 nebo Leonard Peikoff: *Objektivismus: Filozofie Ayn Randové*, Surry Hills: Berlet 2001. Zajímavě na myšlení a především osobnost Ayn Rand vzpomínal její obdivovatel a někdejší

antikomunistická síť určovala prakticky výhradně tón debaty o komunismu. Ovlivňovala především tu část americké veřejnosti, jež o komunismu prakticky nic nevěděla.

Na počátku studené války získali antikomunisté nové spojence. Patřili k nim zejména významní představitelé církve,⁸⁴ členové jiných levicových uskupení,⁸⁵ imigranti z východní Evropy a nakonec i značná část liberálů.⁸⁶ Pravděpodobně nejznámější postavou poválečného amerického antikomunismu se však stal muž, jehož jméno znal na samém počátku studené války jen málokdo – Joseph McCarthy. Do té doby nenápadný republikánský senátor za stát Wisconsin na sebe v únoru 1950 upoutal pozornost celé země, když se v projevu na schůzi Klubu Republikánských žen nenadále zmínil o údajných 205 komunistech pracujících na ministerstvu zahraničí.⁸⁷ Touto událostí McCarthy zahájil své čtyřleté období na politickém výsluní. Jeho antikomunismus působil naléhavě – senátor mluvil o konkrétním počtu komunistů přímo ve vládě. Ačkoli McCarthy podle svědků při svém prohlášení mával listem papíru, jména odmítal sdělit, před novináři měnil jejich počet a mátl veřejnost. Tato taktika mu přinášela vítaný mediální prostor, který uměl dokonale využít.⁸⁸

Podobně obratný jako při kontaktu s novináři byl i mezi politiky. Republikáni McCarthyho přijali, jelikož coby opoziční politik ostře vystupoval proti administrativě demokratického prezidenta Harryho Trumana. Situace se však vymykala kontrole a senátoři obou velkých stran začali mít z metod a vlivu svého kolegy strach – dokonce i republikánský kandidát na prezidenta Dwight Eisenhower se v roce 1952 ponižujícím způsobem vyhýbal

předseda FEDu. Alan Greenspan: *Věk turbulencí: Dobrodružství ve světě globální ekonomiky*, Praha: Fragment 2008, s. 50–51, 61–63.

⁸³ Na základě počtu oficiálně publikovaných textů by Hoover patřil k nejneproduktivnějším americkým poválečným autorům, ale bylo doloženo, že statě i pasáže knih mu psali agenti FBI. Viz John Sbardellati: *J. Edgar Hoover Goes to the Movies: The FBI and the Origins of Hollywood's Cold War*, New York: Cornell University Press 2012, s. 125. Autorství je sporné rovněž u jeho nejslavnější knihy. J. Edgar Hoover: *Masters of Deceit: The Story of Communism in America and How to Fight it*, New York: Henry Hold and Company 1958.

⁸⁴ Vlivné církve ve Spojených státech patřily vždy k odpůrcům komunismu – po válce však proti němu ještě silněji vystoupili prominentní duchovní (např. kardinál Francis Spellman). Náboženství bylo líčeno jako bezpečná hráz před ateistickým komunismem. Ellen Schrecker: *Many Are the Crimes: McCarthyism in America*, Boston: Little, Brown and Company 1998, s. 72–75.

⁸⁵ CPUSA měla špatné vztahy prakticky s každým radikálně levicovým hnutím – socialisty, dále trockisty, kteří se od strany odštěpili v roce 1929, zastánci vyloučeného lídra Jay Lovestonea atd. Více viz tamtéž, s. 76–81.

⁸⁶ Spojení studenovělečný liberál mělo velmi špatnou pověst, protože antikomunistické smýšlení těchto jedinců často podléhalo chladnému pragmatismu. Jiní se zase báli tlaku, který se mohl snadno obrátit proti nim. Tuto pozici zastával např. Alan Barth: *The Loyalty of Free Men*, New York: Pocket Books 1952.

⁸⁷ Projev nebyl nahrán ani zachycen na kameru. Verze dodaná pro účely Kongresu zmiňuje v inkriminované pasáži pouze 57 komunistů. Celé toto znění např. Ellen Schrecker: *The Age of McCarthyism: A Brief History with Documents*, Boston: St. Martin's Press 1994, s. 211–214.

⁸⁸ McCarthyho vazby na novináře a vztah k médiím popisuje zevrubně Edwin R. Bayley: *Joe McCarthy and the Press*, Wisconsin: University of Wisconsin Press 1981. Srov. David Halberstam: *Černobílá desetiletí: Padesátá léta a Spojené státy*, Praha: Prostor 2002, s. 55–60.

případným konfliktům s McCarthym.⁸⁹ Po Eisenhowerově zvolení sice senátor získal důležitou pozici v novém výboru pro vyšetřování, ale pro republikány byl kvůli agresivitě a nevypočitatelnosti nadále přítěží – neustále někoho napadal a důkazy zásadně nepřinášel.⁹⁰ Když v roce 1954 televize celostátně přenášela slyšení mezi McCarthym a Armádou Spojených států amerických, měly milióny lidí poprvé možnost vidět i slyšet McCarthyho hrubé vystupování a senátorova popularita prudce poklesla.⁹¹ Senát využil příležitost a v prosinci 1954 udělil McCarthymu důtku, což rozhodujícím způsobem oslabilo jeho vliv.

Zásluhou zavedeného pojmu mccarthismus⁹² představuje Joseph McCarthy až do současnosti jakýsi emblém vyhroceného antikomunismu padesátých let. Někteří historici si uvědomovali nepřesnost tohoto označení a pokusili se navrhnout přesnější varianty: hooverismus nebo nixonismus.⁹³ Není však nezbytné stanovit jediného nositele poválečného antikomunismu, poněvadž v dějinách Spojených států mají tyto ideje významnou myšlenkovou tradici, na níž každý z vlivných antikomunistů více či méně navazoval. Proto ani smrt senátora McCarthyho v roce 1957 nemohla znamenat zánik antikomunistického hnutí. Pouze příznačně potvrzovala probíhající politický obrat, který radikální bojovníky proti komunismu v dalších letech opět odsunul na okraj společnosti.

1.3 Film – hlavní nástroj komunistické propagandy?

Komunisté i antikomunisté sdíleli pevné přesvědčení, že filmový průmysl je ideální oblast pro šíření ideologie. Vyvozovali však zcela odlišné závěry – zatímco členové CPUSA v

⁸⁹ McCarthy obvinil generála George Marshalla ze zrady a opakovaně na něj útočil. Eisenhowera pojilo s Marshalllem dlouholeté přátelství a hodlal se ho zastat. Nakonec však nepřečetl připravený projev na jeho obranu a vyhnul se společnému setkání. Toto jednání popudilo Eisenhowerovy příznivce. Tamtéž, s. 237.

⁹⁰ McCarthyho ke konci roku 1953 nepřímou zkritizoval J. Edgar Hoover, když veřejně vyjádřil znepokojení nad sklonem k lehkovážnému boji proti komunismu. Thomas Doherty: *Cold War, Cool Medium: Television, McCarthyism, and American Culture*, New York: Columbia University Press 2003, s. 140.

⁹¹ Podle Gallupova průzkumu vnímalo v lednu 1954 McCarthyho pozitivně 50% Američanů, zatímco v květnu téhož roku pouze 35% – podstatnější byl nárůst negativního vnímání, neboť v lednovém průzkumu bylo velké procento dotazovaných „bez názoru“. Ve stejném období proti senátorovi vystoupil reportér televizní stanice společnosti CBS Edward J. Murrow ve svém pořadu *See It Now*. O vlivu nového média na McCarthyho pád viz Dieter Prokop: *Boj o média: Dějiny nového kritického myšlení o médiích*, Praha: Karolinum 2005, s. 292–293. Gallupovy průzkumy viz Marie-Francié Toinetová: *Hon na čarodějnice 1947–1957: mccarthismus*, Praha: Themis 1999, s. 36.

⁹² Poprvé ho použil v pejorativním smyslu karikaturista Herbert Block na konci března 1950. Senátor McCarthy ho kupodivu přijal a propagoval. Joe McCarthy: *McCarthyism, The Fight for America: Documented Answers to Question Asked by Friend and Foe*, New York: The Devin-Adair Company 1952.

⁹³ Hooverismus zmiňuje Ellen Schrecker: *Many Are the Crimes: McCarthyism in America*, Boston: Little, Brown and Company 1998, s. 203. Nixonismus viz Marie-Francié Toinetová: *Hon na čarodějnice 1947–1957: mccarthismus*, Praha: Themis 1999, s. 27.

Hollywoodu se svou prací pokoušeli oslovit publikum a současně přispět k popularitě strany, radikální antikomunisté vnímali situaci ve filmovém průmyslu jako trvale nepříznivou či dokonce ohrožující národní bezpečnost. Naděje na jedné straně i obavy na té druhé však do značné míry vycházely z nepochopení toho, jak fungoval hollywoodský produkční systém.

Americký filmový průmysl tvoří produkty za účelem dosažení zisku, čemuž je podřízeno formální zpracování i tematická škála vyráběných děl. Filmový teoretik Richard Maltby vyjádřil toto specifické postavení Hollywoodu termínem *komerční estetika*.⁹⁴ Povaha hollywoodského filmu jakožto komerčního zboží ovlivňuje jeho kritické přijetí, což Maltby dokládá na komerčním a v hollywoodském kontextu též estetickém nezdaru filmu *Nebeská brána* (1980). Proti němu staví film *Titanic* (1997), jehož estetický úspěch byl dle této formulace přímo odvozený od rekordních tržeb.⁹⁵ *Titanic* dokonale vystihl základní kritérium komerční estetiky – zaujmout široké publikum bez ohledu na rasu, věk nebo pohlaví.

Výroba univerzálně akceptovaných děl je zabezpečena mj. potlačením otevřeně politických postojů, které by mohly zúžit potenciální obecenstvo. Zamýšlenou symbiózu mezi dílem a publikem zajišťuje třetí účastník tohoto procesu: výrobce. Tento vztah popsali vyčerpávajícím způsobem filmoví teoretici David Bordwell, Janet Staiger a Kristin Thompson ve vlivné publikaci o klasickém hollywoodském filmu. Autoři svůj výklad formální a ekonomické organizace postavili na konceptu tzv. *modu produkce*.⁹⁶ Podle nich byly stylistické pravidelnosti hollywoodských filmů závislé na ekonomické struktuře průmyslu, která stála v pozadí při rozhodování o vhodných námětech nebo třeba formálních

⁹⁴ Hollywoodské filmy jsou dle něj spíše komerční komoditou než uměním, respektive jedno ovlivňuje druhé. Richard Maltby: *Hollywood Cinema*, Massachusetts: Wiley-Blackwell 2003, s. 14–16. Srov. Julie A. Turnock: *Plastic Reality: Special Effects, Art and Technology in 1970s U. S. Filmmaking*, Michigan: ProQuest, UMI Dissertation Publishing 2008, s. 139, podle níž je v tomto pojetí estetika doslova vedlejším produktem komerce.

⁹⁵ Tento pohled zachovává z velké části hledisko výrobců – Maltby ostatně cituje producenta *Nebeské brány*, který spojoval nezdar filmu s jeho „estetickou domyšlivostí“. Názor kupříkladu filmových kritiků by se mohl podstatně lišit. Richard Maltby: *Hollywood Cinema*, Massachusetts: Wiley-Blackwell 2003, s. 10.

⁹⁶ Modem produkce se v daném kontextu míní produkční praxe období klasického Hollywoodu, která sestávala ze tří vzájemně působících složek: pracovní síly, výrobních prostředků a financování výroby. Zatímco první pojem odkazuje ke všem pracovníkům, kteří se přímo či nepřímo podílejí na produkci filmů, výrobní prostředky označují materiální kapitál jednotlivých studií (např. budovy, kostýmy, kamery). Financování výroby stanovuje ekonomický vztah – čili kapitalistický systém – těchto dvou sil k výsledné komoditě. David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson: *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*, New York: Columbia University Press 1985, s. 89–90.

alternativách. Produkční systém byl při společném tvůrčím úsilí natolik rozvrstven a kontrolován, že se průnik politicky nepřijatelných názorů nezdál být pravděpodobný.⁹⁷

Odpůrci Hollywoodu měli opačný názor – filmová produkce jim tradičně připomínala nemorální zábavu ohrožující stav kultury nebo výchovu mládeže. Rostoucí tlak zájmových skupin po první světové válce posílil obavy, že Hollywood přestane být nezávislý na federální vládě. Filmový průmysl reagoval vnitřní cenzurou, jíž považoval za méně škodlivou.⁹⁸ Po několika marných pokusech se symbolem pevné seberegulace stal tzv. Haysův kodex, který byl schválen v roce 1930.⁹⁹ Jenže ani ten nezabránil příležitostným kontroverzím a stálému požadavku vnější kontroly, a proto byl průmysl do roku 1941 opakovaně vyšetřován na půdě Kongresu.¹⁰⁰ Hollywood se při těchto slyšeních stával předmětem sporů dvou politických subjektů. Producenti totiž vysílali své zástupce do Washingtonu, aby prosazovali omezení zahraničních kvót pro americké filmy formou diplomatických jednání. Vstřícné vztahy představitelů průmyslu s administrativou prezidenta Roosevelta vnímali negativně konzervativní zákonodárci, kteří odmítali New Deal. Filmový průmysl tudíž nikdy nebyl apolitický subjekt, i když tak na veřejnost chtěl působit.

Seberegulační opatření zmírnila výskyt násilí, erotiky nebo vulgarit ve filmech. Byla však filmová produkce apolitická?¹⁰¹ Filmová kritička Dorothy B. Jones se v polovině padesátých let pokusila průkopnický analyzovat možný výskyt komunistické propagandy v hollywoodské kinematografii do konce druhé světové války. Podrobně zkoumala obsah filmů, na nichž se podíleli komunisté, a dospěla k závěru, že členové CPUSA nemohli do snímků

⁹⁷ Tamní pracovní proces ovlivnilo zásadním způsobem pojetí standardizované sériové výroby a detailní dělby práce. Filmový průmysl preferoval specializované odborníky na jednotlivých úsecích, kteří neměli znalost o celkovém výrobním procesu. Dokonce i pro zaměstnance na vrcholných pozicích (mimo produkční hierarchii) platilo toto omezení – např. režisér John Ford měl ve třicátých letech unikátní postavení proto, že si jako jeden z mála udržoval kontrolu nad závěrečným sestřihem svých filmů. Viz tamtéž, s. 90–95, 326.

⁹⁸ V roce 1922 bylo založeno Sdružení amerických filmových producentů a distributorů (MPPDA) s cílem zabránit hrozbě vnějších nařízení (např. antitrustových zákonů) a vylepšit obraz průmyslu v americké společnosti. Richard Maltby: *Hollywood Cinema*, Massachusetts: Wiley-Blackwell 2003, s. 274.

⁹⁹ Oficiálně se jmenoval Produkční kodex. Nelichotivé označení odkazující k prezidentu MPPDA dokládá špatnou pověst instituce, která však byla pod značným tlakem mj. náboženských organizací. David Bordwell, Kristin Thompsonová: *Dějiny filmu: Přehled světové kinematografie*, Praha: AMU, NLN 2007, s. 224–225.

¹⁰⁰ Poslední obvinění z válečné propagandy bylo definitivně zastaveno bezprostředně po útoku japonských vojsk na Pearl Harbor a vstupu Spojených států do války. Někteří významní představitelé studií museli při tomto slyšení obhajovat obsah produkovaných filmů. Larry Ceplair, Steven Englund: *The Inquisition in Hollywood: Politics in the Film Community, 1930–1960*, Berkeley: University of California Press 1983, s. 160–161.

¹⁰¹ MPPDA do produkce na základě podezření z politické propagandy zasahovalo, ačkoli v poměru k ostatním prohrškům byly tyto případy ojedinělé. Kritizován byl např. snímek *Black Fury* (1935) o stávce horníků. Scénář byl nakonec upraven, aby psychicky labilní strážce nepokojů zahájil stávku primárně kvůli nešťastné lásce, nikoli pracovním podmínkám. John Sardellati: *J. Edgar Hoover Goes to the Movies: The FBI and the Origins of Hollywood's Cold War*, New York: Cornell University Press 2012, s. 24–30.

účinně zanést propagandu, protože by byla rozpoznána a odstraněna při kontrole na vyšších úsecích výroby.¹⁰² Autorka studie nicméně přiznala, že v ojedinělých případech byl schválen politicky nepřijatelný film – jako příklad uvedla snímek *Tajemný Mr. O' Hara* (1936), jehož ideologické motivy prošly složitým schvalovacím procesem bez povšimnutí, neboť zápletku o nebezpečné misi v Severní Číně nikdo ve studiu Paramount přiliš nerozuměl.¹⁰³

Výzkum Dorothy B. Jones byl nicméně v určitých aspektech problematický. Prakticky beze zmínky zůstaly prosovětské válečné filmy včetně *Mission to Moscow* – scenárista snímku Howard Koch totiž nebyl komunista.¹⁰⁴ Jenže radikální antikomunisté neměli o Hollywoodu negativní mínění pouze na základě tamějšího výskytu členů komunistické strany. Právě snímek *Mission to Moscow* signalizoval jistou formu spolupráce mezi hollywoodskými studii a administrativou prezidenta Roosevelta. Úvahy o loajalitě producentů byly později zásadní, protože při tolerování nebo tichém schválení vnějších nařízení mohla studia za určitých okolností natočit levicový film, aniž by se na jeho výrobě podílel komunista. Tento argument nepřímo rozvinul filmový teoretik Dana Polan, když popisoval tendenci válečné produkce oslavovat „obyčejného člověka“.¹⁰⁵ Hrdinové na bojišti i na domácí frontě naplňovali ideál rovnocenného významu každého jednotlivce pro válečné úsilí; mimoto často odmítali rozkazy autorit a zdůrazňovali boj za bezejmenného Američana.¹⁰⁶ Pokud má být znepokojení antikomunistů plně porozuměno, je nutné zohlednit rovněž tuto část produkce.¹⁰⁷

¹⁰² Dorothy B. Jones: *Communism and the Movies: A Study of Film Content*. In: John Cogley (ed.): *Report on Blacklisting: 1 Movies*, New York: The Fund for the Republic 1956, s. 226.

¹⁰³ Gary Cooper ve filmu ztvárnil amerického reportéra bojujícího v Šanghaji proti generálu Yangovi. Recenzenti, kteří alespoň částečně znali tamní politickou situaci, k velkému překvapení producentů napsali, že kladný hrdina připomínal komunistické partyzány, zatímco utlačovatel zjevně odkazoval na generála Čankajška (ten byl přitom Spojenými státy podporován). Studio se nakonec rozhodlo tento film v Číně neuvést a jeho distribuci v dalších zemích výrazně omezit. Tamtéž, s. 228–229.

¹⁰⁴ Dorothy B. Jones pracovala v Úřadu pro válečné informace (OWI), který podle radikálních antikomunistů přispěl k rozšíření komunistické propagandy. Ve své studii se tedy zaměřila mj. na vyvrácení této domněnky. Mezi radikálními antikomunisty ovšem nebyl její výklad akceptován – ostatně autor sborníku John Cogley měl bezprostředně po publikování problémy s Výborem. O tom více viz Daniel Srech: *Hollywoodský blacklist – doba, ideologie a filmový průmysl*, Diplomová Práce, Ústav Světových dějin FF UK, Praha 2010, s. 11.

¹⁰⁵ Společenský diskurz veřejnost varoval, že se nemůže plně spoléhat na generály a politiky – v krajním případě byl dokonce zpochybňován jejich význam pro válečné úsilí. Nicméně Hollywood tuto ideu pouze přebíral z dobového tisku či literatury. Dana Polan: *Power and Paranoia: History, Narrative, and the American Cinema, 1940–1950*, New York: Columbia University Press 1986, s. 77.

¹⁰⁶ V roce 1942 vydal OWI *Manuál pro filmový průmysl*, v němž byl probíhající konflikt označen jako lidová válka (*people's war*). Více o vlivu OWI na tehdejší produkci Gregory D. Black, Clayton R. Koppes: *What to Show the World: The Office of War Information and Hollywood, 1942–1945*. *The Journal of American History* 64, 1977, č. 1, s. 87–105.

¹⁰⁷ Dana Polan těmto filmům věnoval velkou pozornost. Opakovaně podle něj popíraly hodnoty dominantní ideologie, ač to ve většině případů pravděpodobně nebyl jejich úmysl – spíše nezáměrně poukazovaly na rozpory soudobé společnosti. Více o těchto snímcích Dana Polan: *Power and Paranoia: History, Narrative, and the American Cinema, 1940–1950*, New York: Columbia University Press 1986, s. 101–158.

HUAC se poprvé pokusil vyslechnout podezřelé pracovníky filmového průmyslu v roce 1938, ale Výbor tehdy neměl dostatečný vliv.¹⁰⁸ Pro veřejnost zůstal utajený zájem J. Edgara Hoovera, který byl přítom ideou komunistické infiltrace ve filmovém průmyslu doslova posedlý. Na jeho popud bylo v FBI ještě před druhou světovou válkou vypracováno několik přísně tajných zadání. Agenti od počátku čtyřicátých let shromažďovali údaje o pochybných osobách a anonymně navštěvovali vytipované filmy, k nimž následně psali dlouhé rozborů.¹⁰⁹ Pro instituce mimo Hollywood však bylo stále obtížné získat relevantní informace, a proto byl klíčový vznik Aliance filmového průmyslu pro zachování amerických hodnot (MPA) v roce 1944. Od tohoto okamžiku existovala přímo ve strukturách filmového průmyslu antikomunistická organizace, jejíž vlivní členové byli připraveni spolupracovat se zbytkem antikomunistické sítě a změnit poměry v průmyslu.¹¹⁰

1.4 Zahraniční a domácí souvislosti počátku studené války

Sověti na počátku března 1943 odrazili nacistické obléhání Stalingradu, což je považováno za milník ve vývoji druhé světové války. Od té chvíle německé vojsko před Rudou armádou trvale ustupovalo a začalo být zjevné, že Sovětský svaz se po uzavření míru stane klíčovou velmocí na evropském kontinentu.

Americký politolog a publicista Walter Lippmann se téhož roku zamýšlel nad dějinami dosavadních rusko-amerických vztahů. Došel k závěru, že pro vývoj zahraniční politiky USA směrem k Rusku nebyla v minulosti podstatná ideologie, nýbrž národní zájem. V mnoha ohledech vzdálené státy se dokázaly spojit, pokud proti nim stál společný nepřítel.¹¹¹ Spojené státy vnímaly historicky každý válečný stav jako pomyslný boj dobra se

¹⁰⁸ Nejslavnějším momentem slyšení bylo předvolání desetileté herečky Shirley Temple kvůli domnělému pronikání komunistické propagandy do jejích filmů. V médiích byl tento krok tvrdě kritizován a Výbor si pokazil pověst. Více viz Shirley Temple-Blacková: *Dětská hvězda*, Praha: Premiéra 1992, s. 224–225.

¹⁰⁹ „Film představuje naprosto očividný pokus zkompromitovat bankéře.“ Analýza filmu *Život je krásný* (1946). Tento a další analytické postřehy agentů FBI viz John Sbardellati: *J. Edgar Hoover Goes to the Movies: The FBI and the Origins of Hollywood's Cold War*, New York: Cornell University Press 2012, s. 197–208.

¹¹⁰ Antikomunismus MPA byl nadmíru intenzivní. První prezident Aliance, režisér komedií Sam Wood, se rozhodl svou dceru vydědit, pokud nepodepíše místopřisežné prohlášení, že nikdy nebyla a nebude členkou komunistické strany. Ta přitom ke komunismu nikterak neinklinovala a požadavek se dozvěděla až při posmrtném rozdělování otcova majetku. Trvalé podezírání nebylo mezi členy MPA ojedinělé. Tamtéž, s. 71.

¹¹¹ „Každý z nich [Spojené státy a Sovětský svaz] si přál, aby druhý byl dostatečně silný. Nikdy mezi nimi nedošlo k ničemu, co by z nich učinilo nepřátele. Považovaly jeden druhého za potencionálního přítele v zádech potencionálního nepřitele.“ Citováno podle Walter Lippmann: *Zahraniční politika a válečné cíle Spojených států*, Praha: Družstevní práce 1946, s. 97.

zlem a kladné vlastnosti přičítali i všem svým spojencům.¹¹² Lippmann a mnozí další se přesto již v období spojenectví obávali nové mezinárodní politické situace po mocenském posílení Sovětského svazu.¹¹³ Znepokojení prohlubovalo z vnějšího pohledu smířlivé vyjednávání prezidenta Roosevelta se sovětským vůdcem Stalinem na Teheránské konferenci, kde se rozhodovalo o poválečném uspořádání Evropy. Ještě rozpačitější se jevíly výsledky Jaltské konference v únoru 1945, na níž Roosevelt dorazil ve viditelně špatném zdravotním stavu (dva měsíce poté americký prezident zemřel). Podle domácích kritiků se sovětským představitelům příliš ustupovalo ve strategických otázkách.¹¹⁴

Po smrti Roosevelta nastoupil do prezidentského úřadu dosavadní viceprezident Harry Truman. Nacházel se v nesmírně těžké pozici, protože o zásadních tématech nebyl v době Rooseveltova posledního mandátu dostatečně informován.¹¹⁵ V oblasti zahraniční politiky rozvíjel dlouhodobě plánovanou strategii započatou neúspěšně již prezidentem Woodrowem Wilsonem a cílevědomě rozvíjenou za Rooseveltova prezidentství – zatímco po první světové válce Spojené státy souvisle navázaly na předválečný izolacionismus, po roce 1945 přijaly zásadní roli při utváření mezinárodních dohod a strategických závazků.¹¹⁶ Truman se k této ideji připojil na Postupimské konferenci v červenci a srpnu 1945, na níž se jednalo o poválečnou správu Německa a vstupu Sovětského svazu do války s Japonskem. Bylo to poslední významné setkání válečných spojenců.

Truman ovšem nehodlal mechanicky navázat na svého předchůdce: měl vlastní ekonomický program¹¹⁷ a zejména si udržoval rezervovaný vztah k Sovětskému svazu, což

¹¹² „Pokud mají Američané podpořit válečný konflikt a vyzvat své spoluobčany k zabíjení nepřátel a ohrožení vlastního života ve prospěch vlasti, musí dát jasně najevo, že stojí na straně boha bojujícího s ďáblem (...) Spojené státy nevyhlašují válku na obranu svých hmotných zájmů, nýbrž proto, aby se utkaly se zlem.“ Seymour Martin Lipset: *Dvousečná zbraň: rub a líc americké výjimečnosti*, Praha: Prostor 2003, s. 20.

¹¹³ Lippmann považoval sovětskou ústavu z roku 1936 za demokratickou; znepokojovalo ho však, že nebyla v SSSR uvedena do praxe. Více viz Walter Lippmann: *Zahraniční politika a válečné cíle Spojených států*, Praha: Družstevní práce 1946, s. 214–221.

¹¹⁴ Prezidentu Rooseveltovi se vytýkala zejména naivita v otázkách zahraniční politiky a přehnané spoléhání na vlastní intuici. O tom více Karel Durman: *Popely ještě žhavé I. – Válka a nukleární mír*, Praha: Karolinum 2004, s. 85–91.

¹¹⁵ O sestavení atomové bomby v USA věděl sovětský vůdce Stalin dříve než Truman, který se to dozvěděl až po uvedení do prezidentského úřadu. Viz John Lewis Gaddis: *Studená válka*, Praha: Sloart 2006, s. 34.

¹¹⁶ Prezident Wilson prosazoval odklon od izolacionismu podle mínění veřejnosti příliš překotně, zatímco Roosevelt byl v této záležitosti opatrnější. Viz tamtéž, s. 35–37.

¹¹⁷ Truman představil Fair Deal, který rozšiřoval sociální programy a ochranu občanských práv. Zvláště velký důraz kladl prezident na otázku bytového zabezpečení. Jeho vztah k Rooseveltovu New Dealu je však dodnes předmětem sporů – není jisté, zda reprezentoval Trumanův autentický postoj, nebo byl jen jeho loajálním stranickým zastáncem. Viz Roy Jenkins: *Truman*, Praha: BB art 1996, s. 82.

přispělo k rychlejšímu odcizení těchto dvou supervelmocí.¹¹⁸ V únoru 1946 zaslal americký diplomat v Moskvě George Kennan na ministerstvo zahraničí tzv. dlouhý telegram, v němž varoval před sovětskou expanzí a vyzval Spojené státy k větší rozhodnosti a uplatňování vlivu.¹¹⁹ Nebyl jediný – již o měsíc později pronesl někdejší britský premiér Winston Churchill na americké půdě projev, v němž Velkou Británii nabádal ke spolupráci s USA a kritizoval nedemokratické kroky v mocenské sféře SSSR.¹²⁰ Kennan i Churchill ovlivnili teze tzv. Trumanovy doktríny, vyhlášené v březnu 1947 – jednalo se o zásadní dokument v otázce budoucího zahraničního směřování Spojených států. Prezident Truman v projevu ke kongresu vyjádřil podporu vládám Řecka a Turecka proti expanzivním záměrům Sovětů, což mělo zpětně několik důsledků: (a) Spojené státy definovaly jako svůj národní zájem udržení demokratických zřízení mimo vlastní území, (b) byl vyjádřen otevřený nesouhlas s pronikáním sovětského vlivu, (c) doktrína vedla ke schválení tzv. Marshallova plánu rekonstrukce Evropy formou hospodářské pomoci.¹²¹

Boj proti komunismu se stal hlavním tématem prezidentských voleb v roce 1948. Dosavadní prezident Truman sice rozpracoval podrobnou antikomunistickou agendu, ale po rekordním poklesu popularity rok a půl od jmenování nebyl pokládán za favorita voleb.¹²² Kromě toho demokraté v roce 1946 ztratili poprvé od vypuknutí hospodářské krize většinu v obou komorách Kongresu. Trumanovo vítězství proto bylo velkým překvapením a obrovským rozčarováním pro republikány.¹²³ Ve straně posilovaly radikální frakce a rétorika proti kabinetu nově zvoleného prezidenta se vyostřovala. Zahraniční politika USA byla zjevně antikomunistická, proto se opozice více zaměřila na kritiku opatření proti komunistům na

¹¹⁸ Sovětský vůdce Stalin na tom měl velký podíl, poněvadž spojence účelově provokoval a obcházel (např. protahoval stažení sovětských vojsk z Íránu v březnu 1946). Geoffrey Roberts: *Stalinovy války – Od světové války ke studené válce (1939–1953)*, Praha: BB art 2008, s. 349–352, 371–373.

¹¹⁹ Následně Kennan pod pseudonymem publikoval článek *Zdroje sovětského chování*. V obou textech odkazoval na tradice v zahraniční politice Ruska a zasazoval je do kontextu marxisticko-leninské politické filozofie. Detailní výklad obou Kennanových textů poskytuje Oskar Krejčí: *Zahraniční politika USA*, Praha: Professional Publishing 2009, s. 25–29.

¹²⁰ Projev ve Fultonu vešel ve známost zásluhou obratu „železná opona“, kterým Churchill označil neprostupnou hranici mezi východní Evropou a Západem. Méně se zmiňuje, že v tomtéž projevu označil bývalý britský premiér Stalina za svého přítele a vyjádřil přání dále rozvíjet spojení se SSSR. Stalin na projev zareagoval označením Churchilla za podněcovatele nové války. Geoffrey Roberts: *Stalinovy války – Od světové války ke studené válce (1939–1953)*, Praha: BB art 2008, s. 370–371.

¹²¹ Krom jiného představoval Marshallův plán promyšlený krok, jak přimět sovětské vedení k přerušení spolupráce. Stalin ho odmítl a jako první tím naznačil zbytek světa, že se někdejší partnerství chýlí ke konci. John Lewis Gaddis: *Studená válka*, Praha: Slovart 2006, s. 40.

¹²² V době nástupu do úřadu vyslovalo Trumanovi podporu 87% občanů, kdežto v listopadu 1946 už jen 32%. Výzkumy veřejného mínění viz Roy Jenkins: *Truman*, Praha: BB art 1996, s. 80.

¹²³ Příznačně působila proslulá fotografie po vyhlášení výsledků: usmívající se Truman na ní ukazoval výtisk novin *Chicago Tribune*, které přinesly unáhlený a mylný titulek „Dewey porazil Trumana“. David Halberstam: *Černobílé desetiletí: Padesátá léta a Spojené státy*, Praha: Prostor 2002, s. 19.

domácí úrovni. Republikáni přičítali proměny mezinárodní politiky v následujících letech neschopnosti vlád demokratů a podvratným aktivitám domácích komunistů. Velkým zklamáním pro radikální antikomunisty byl politický vývoj v Československu, kde na konci února 1948 převzali moc komunisté.¹²⁴ Další dva posuny mocenské rovnováhy byly posuzovány ještě citlivěji, neboť se považovaly za přímé ohrožení bezpečnosti Spojených států. Bylo to zejména svržení sovětské atomové bomby v srpnu 1949, což v západním světě vyvolalo naprosté zděšení.¹²⁵ Čtyři měsíce poté získal Mao Ce-tung definitivně kontrolu nad pevninskou oblastí Číny a vyhlásil Čínskou lidovou republiku. Především porážka Kuomintangu¹²⁶ byla pro Američany zpočátku zcela nepochopitelná. Jak sovětský atomový program, tak vznik komunistické Číny podporovaly tvrzení o vnitřní subverzi.¹²⁷

Do společenské atmosféry pronikl strach z jaderné války. V reakci na ztrátu jaderného monopolu měla být prohloubena vojenská převaha Spojených států. Prezident Truman v lednu 1950 oznámil navýšení výroby atomových hlavic a konstrukci nového typu zbraně – vodíkové bomby.¹²⁸ Obě soupeřící strany se rázem dostaly do krajně nestabilní pozice a nebylo v zájmu ani jedné z nich zahájit ofenzívu.¹²⁹ Obávaný konflikt však mezitím vypukl na menší úrovni, když v červnu 1950 vojsko Korejské lidově demokratické republiky překročilo hranice Jižní Koreje.¹³⁰ Několik týdnů po zahájení Korejské války Truman podepsal strategický dokument

¹²⁴ Československo sice po válce patřilo do sovětské sféry vlivu, ale až do tzv. vítězného února nepřijalo politický systém sovětského typu – voleb se samostatně účastnily kromě Komunistické strany Československa (KSČ) i další politické subjekty. Američtí antikomunisté se snažili na tomto příkladu demonstrovat mj. zhoubný vliv socialistických stran, které měly být jenom nástrojem k posílení komunistů. U. S. Chamber of Commerce: *Communism: Where Do We Stand Today?*, Washington: Chamber of Commerce of the United States 1952, s. 53–57.

¹²⁵ Sovětský svaz se ke zkoušce jaderné zbraně přiznal až po několika týdnech, když tuto skutečnost veřejnosti opatrně oznámil americký prezident Truman (nepoužil slovo bomba). Sovětská tisková agentura uvedla, že země vlastnila atomovou bombu již v roce 1947 a exploze měla pomoci při „výstavbě místní infrastruktury“. Geoffrey Roberts: *Stalinovy války – Od světové války ke studené válce (1939–1953)*, Praha: BB art 2008, s. 434. Srov. David Halberstam: *Černobílé desetiletí: Padesátá léta a Spojené státy*, Praha: Prostor 2002, s. 32.

¹²⁶ Zahraniční označení pro Čínskou národní stranu, v jejímž čele stál Spojenými státy podporovaný generál Čankajšek. V čínské občanské válce byl Kuomintang hlavním protivníkem komunistů.

¹²⁷ Podle radikálních antikomunistů byla „ztráta Číny“ důsledkem činnosti nepřátelských agentů na ministerstvu zahraničí. Tato blíže neobjasněná spekulace zůstala nepotvrzena. Více o této kauze Ellen Schrecker: *The Age of McCarthyism: A Brief History with Documents*, Boston: St. Martin's Press 1994, s. 66–69.

¹²⁸ Bomba na principu jaderné fúze byla v ústředí Los Alamos zvažována od konce války, ale její obávaná destrukční síla tehdy přispěla k přerušení výzkumu. Více viz David Halberstam: *Černobílé desetiletí: Padesátá léta a Spojené státy*, Praha: Prostor 2002, s. 36–37, 46.

¹²⁹ „Nástup jaderných zbraní znamenal, že otevřené střetnutí obou hlavních soupeřů by nejen přivedilo jejich vzájemnou zkázu, ale mohlo by také zahubit podstatnou část lidstva. Intenzita konfliktu proto podléhala mimořádné sebekontrolě ze strany oboru rivalů.“ Zbigniew Brzezinski: *Velká šachovnice: K čemu Ameriku zavazuje její globální převaha*, Praha: Mladá fronta 1999, s. 14.

¹³⁰ Kontext stojící za vznikem korejského konfliktu nabízí např. John Lewis Gaddis: *Studená válka*, Praha: Sloart 2006, s. 53–81. Srov. Zbigniew Brzezinski: *Velká šachovnice: K čemu Ameriku zavazuje její globální převaha*, Praha: Mladá fronta 1999, s. 31, podle něhož právě korejský konflikt zvrátil zpočátku rezervovaný postoj běžných Američanů ke studené válce.

NSC-68, jímž prudce navýšil vojenský rozpočet – důraz se v něm kladl mimo jaderných i na konvenční zbraně.¹³¹ V této fázi se studená válka poprvé přiblížila přímému vojenskému střetnutí supervelmocí a nejistota ovlivnila každodenní život obyvatel obou zemí.

1.5 Hollywood v prvních poválečných letech

Americká ekonomika byla na konci války ve výborném stavu. Vysoká zaměstnanost a zvyšující se životní úroveň podporovaly ochotu běžných Američanů utrácet za zábavu ve volném čase. Zprvu se zdálo, že filmovému průmyslu tento stav prospěje, jenže po rekordních výnosech z roku 1946¹³² nastal setrvalý pokles příjmů. Hollywood byl bezprostředně po válce postaven před neznámé výzvy, které rozhodujícím způsobem určily novou pozici filmové produkce v americké společnosti na několik desetiletí.

Symbolem poválečné americké prosperity se stalo bydlení na předměstí, které publikum odvádělo od návštěv městských kin. Zkrácení pracovní doby a předměstský životní styl totiž podněcovaly jiné volnočasové aktivity (např. zahradničení).¹³³ Hollywoodská studia čelila nástupu autokin, jimž se v prvních letech zdráhaly poskytovat produkované filmy.¹³⁴ Tradičně se zmiňuje konkurenční postavení televize, ale její vliv by až do konce čtyřicátých let neměl být přeceňován.¹³⁵ Nové médium však nesporně odrazovalo část populace od návštěvy kina a vytvářelo podmínky pro nárůst specifických diváckých skupin. Zásluhou výzkumů George Gallupa se producenti učili více poznávat filmové publikum a přizpůsobovat se jeho přáním.¹³⁶

¹³¹ Pod označením NSC-68 se ukrývala směrnice Rady národní bezpečnosti. Její součástí byla předpověď počtu sovětských jaderných náloží v příštích pěti letech – tato čísla se skoro přesně shodovala s realitou. Oskar Krejčí: *Zahraniční politika USA*, Praha: Professional Publishing 2009, s. 41–46.

¹³² Rok po skončení války přicházelo do kin každý týden kolem devadesáti milionů diváků, což byla více než polovina tehdejší populace. Celkový roční zisk jedné a půl miliardy dolarů zůstává dodnes (při zohlednění inflace) nepřekonan. David Bordwell, Kristin Thompsonová: *Dějiny filmu: Přehled světové kinematografie*, Praha: AMU, NLN 2007, s. 334.

¹³³ Chození do kina za války tvořilo 25% volnočasových výdajů průměrného Američana, kdežto v roce 1950 tento podíl klesl na 12%. Richard Maltby: *Hollywood Cinema*, Massachusetts: Wiley-Blackwell 2003, s. 161.

¹³⁴ Producenti je pokládali za příčinu klesajících návštěv klasických kin a byl jim přičítán též nárůst kriminality. Rozvoji autokin ovšem kritika nezabránila – na konci války jich ve Spojených státech bylo méně než třicet, zatímco v roce 1956 kolem čtyř tisíc. Zároveň se snižoval počet stálých kin. Tamtéž, s. 115, 164.

¹³⁵ Když začal podíl filmových návštěvníků klesat, bylo na americkém území více kin než televizních přijímačů. Ještě na počátku padesátých let ho vlastnily jen přibližně čtyři miliony domácností. Tamtéž, s. 171.

¹³⁶ Gallupův výzkumný ústav krom jiného zjistil, že publikum čtyřicátých let bylo mladší a méně movité než se průmysl domníval. V dalším desetiletí se trend mladých návštěvníků kina prohloubil; na druhou stranu byl zaznamenán značný nárůst diváků s vyššími příjmy. Viz tamtéž, s. 21.

Struktura filmového průmyslu se však měnila především na základě vnitřních faktorů a přehodnocení právního prostředí, která udržovala dominantní pozici nejsilnějších studií. V roce 1948 vydal Nejvyšší soud rozhodnutí, známé jako tzv. Paramountský výnos, který zakazoval strategie zaručující těmto společnostem monopol – vlastní sítě kin a „vázaný prodej“.¹³⁷ Klasický studiový systém byl tímto krokem vážně narušen. Hollywoodská studia výrazně snížila počet produkováných filmů a naopak navyšovala rozpočty jednotlivých projektů.¹³⁸ Volnější přístup k trhu využily nezávislé produkční společnosti k oslovení konkrétních segmentů publika. Studia začala přebírat hlavně povinnosti distributora a samotná produkce se rozptýlila v rámci tzv. balíčkového systému, u něhož bylo do výroby filmu zapojeno několik navzájem nezávislých společností. Tento systém více účastníků posílil dělbu práce a specializaci v jednotlivých odvětvích výroby.¹³⁹

Filmový průmysl se snažil klesající příjmy zastavit technickými inovacemi. Rozšíření vylepšeného barevného materiálu nebo prosazení širokoúhlého formátu obrazu a magnetického záznamu zvuku mělo přinést větší divácký zážitek. Výsledkem byl vznik filmů určených primárně pro velké plátno, zaměřujících se na spektakulární a nákladné obrazy z dávných dob i ze současnosti. Další plánované inovace, jako například iluze hloubkového vnímání (3-D) nebo využití vůní při promítání, se ovšem v padesátých letech neujaly.¹⁴⁰

1.6 Legislativa, špionážní kauzy a nátlak na nekomunistické skupiny

Radikální antikomunisté se dlouhá léta marně zasazovali za schválení vlasteneckých zákonů, které byly v platnosti do konce první světové války. Teprve na konci třicátých let byly v rychlém sledu schváleny dva klíčové zákony proti podvratným činnostem – (a) Hatch Act omezil státním zaměstnancům přístup na důležité posty, pokud byli členy radikální

¹³⁷ Vlastnění kin zaručovalo tzv. vertikální integraci – kontrolu nad premiérovým uvedením filmů ve velkých městech, což vytlačovalo nezávislé společnosti. „Vázaný prodej“ byl strategií vůči majitelům kin nevlastněných studií. K získání potenciálně ziskového filmu musel majitel kina zakoupit méně atraktivní tituly. Viz David Bordwell, Kristin Thompsonová: *Dějiny filmu: Přehled světové kinematografie*, Praha: AMU, NLN 2007, s. 152, 335. Srov. Richard Maltby: *Hollywood Cinema*, Massachusetts: Wiley-Blackwell 2003, s. 159, podle něhož rozhodnutí Nejvyššího soudu signalizovalo konec klasického studiového systému.

¹³⁸ Na začátku čtyřicátých let produkovala největší studia bezmála 350 filmů ročně. Na konci padesátých let jen zhruba polovinu původního počtu. Viz tamtéž, s. 128.

¹³⁹ Více o přechodu na tzv. balíčkový systém viz David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson: *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*, New York: Columbia University Press 1985, s. 330–337.

¹⁴⁰ David Bordwell, Kristin Thompsonová: *Dějiny filmu: Přehled světové kinematografie*, Praha: AMU, NLN 2007, s. 337.

organizace, (b) Smith Act¹⁴¹ stanovil trestní postih osob, které prosazovali svržení americké vlády, a stanovil neamerickým občanům registraci na místní pobočce ministerstva vnitra.

Přijetí těchto opatření v praxi znamenalo, že kriminalizován nebyl pouze trestný čin, ale rovněž příslušnost k organizaci, která k němu podněcuje. Pokud by důkazní materiál sestával výhradně z pamfletů CPUSA, tak mohl být teoreticky obžalován každý komunista v zemi. Neméně podstatné bylo samotné zapojení federální vlády, jejíž kroky vyvedly antikomunistickou síť z izolace.¹⁴² Válečné spojenectví se Sovětským svazem dočasně utlumilo přijetím dalších opatření, k nimž došlo až po válce – prezident Truman v březnu 1947 podepsal tzv. Nařízení 9835, který nařizoval všem federálním zaměstnancům podstoupit prověrku loajality.¹⁴³ Kromě členů radikálně levicových a pravicových organizací v ní neprošel ani ten, kdo s těmito uskupeními jakkoli sympatizoval. Antikomunismus se stal mezi politiky velmi populárním – HUAC v roce 1945 získal coby vyšetřující orgán Sněmovny reprezentantů statut stálého výboru¹⁴⁴ a v Senátu byl založen obdobně zaměřený Senátní podvýbor pro vnitřní bezpečnost (SISS). Vznik Podvýboru úzce souvisel s prosazením McCarran Act v září 1950, v jehož pozadí stál senátor a první předseda SISS Pat McCarran.¹⁴⁵

Legislativní kroky na úrovni federální vlády měly své obdoby v podzákonných opatřeních s omezenou působností. V první polovině padesátých let bylo rovněž schváleno nepřehledné množství nadmíru přísných státních výnosů a nařízení.¹⁴⁶ Nové postupy přitom nezasáhly pouze členy komunistické strany – každé zpřísnění programů loajality dopadalo na

¹⁴¹ Byl to první americký zákon regulující svobodu projevu v období míru od roku 1798. Antikomunistické procesy padesátých let byly většinou postaveny právě na něm. Více o Smith Act viz Ellen Schrecker: *Many Are the Crimes: McCarthyism in America*, Boston: Little, Brown and Company 1998, s. 97–98.

¹⁴² V roce 1940 prezident Roosevelt povolil FBI přes nesouhlas Kongresu užití odposlechů. Athan G. Theoharis: *FBI Oversight and Liaison Relationships*. In: Athan G. Theoharis (ed.): *The FBI: A Comprehensive Reference Guide*, Phoenix: Oryx Press 1998, s. 151.

¹⁴³ Znění tzv. Nařízení 9835 a okolnosti jeho vzniku viz Ellen Schrecker: *The Age of McCarthyism: A Brief History with Documents*, Boston: St. Martin's Press 1994, s. 150–154.

¹⁴⁴ HUAC měl před válkou omezenou pravomoc a byl častým terčem posměchu – zmiňoval se zejména incident, při němž se soudce Joseph Starnes pokoušel vyslýchaného svědka přesvědčit, že „pan Euripidés hlásal třídní boj“. Citováno podle Brenda Murphy: *Congressional Theatre: Dramatizing McCarthyism on Stage, Film, and Television*, Cambridge: Cambridge University Press 2003, s. 9.

¹⁴⁵ Tento zákon mj. nařizoval komunistickým organizacím registraci u pobočky ministerstva spravedlnosti. Proti McCarran Act se postavil prezident Truman – zákon vetoval a v důvodové zprávě napsal, že by mohl znamenat krok k totalitě. Přesto byl nakonec schválen. Plné znění Trumanova veta např. Ellen Schrecker: *The Age of McCarthyism: A Brief History with Documents*, Boston: St. Martin's Press 1994, s. 193–195.

¹⁴⁶ Například v Alabamě nebo Georgii platilo nařízení zakazující komunistům vstup na území státu. Pokud by dotyčný jedinec neuposlechl výzvu k odchodu do dvou dní, skončil by na půl roku ve vězení. V některých státech byl CPUSA dokonce upřen statut politické strany. Griffin Fariello: *Red Scare: Memories of the American Inquisition: An Oral History*, New York: Norton 1995, s. 203.

širší oblast zájmových organizací.¹⁴⁷ Začalo být nebezpečné udržovat blízké kontakty s komunistou či podepsat petici, zastávající radikální názory. Znásobení podezřelých či nepřijatelných jednání paralyzovalo opozici a povzbuzovalo politicky nevyhraněné jedince, aby zaujali preventivně antikomunistický postoj. Na významných pracovních pozicích byl tento postup standardní a nepřímo tím obhajoval antikomunistickou politiku na federální úrovni.

Nejčastějším postihem v období mccarthismu byla ztráta zaměstnání,¹⁴⁸ což není možné úplně bagatelizovat – pokud se pomine z toho plynoucí trauma, osobní tragédie propuštěných tkvěla hlavně v komplikacích při hledání nové práce. Takto stigmatizovaný jedinec se dostával do profesní a záhy též společenské izolace. Černé listiny nepohodlných osob se rozšiřovaly na univerzitách, v odborových svazech, vědeckých ústavech či zábavním průmyslu. A tresty se nápadně zvyšovaly – v roce 1949 skončila podstatná část vedení CPUSA ve vězení po jednom z nejdelších trestních řízení v dějinách Spojených států.¹⁴⁹

Pro soudobý mediální obraz komunismu ve Spojených státech byly rozhodující kauzy údajné špionážní infiltrace. Atmosféra se měnila už na konci války – v září 1945 zveřejnil úředník na sovětské ambasádě v Kanadě Igor Gouzenko dokumenty, které měly dokládat sovětskou špionáž na území USA. Gouzenkovo vystoupení ovlivnilo veřejné mínění a potvrdilo nedávné domněnky tajných služeb.¹⁵⁰ Odezva ostatních složek státní moci podle nich nebyla dostatečná, a proto byl do přezkoumání kauz zapojen HUAC. Vyšetřující výbor Sněmovny reprezentantů dokázal zabezpečit vítaný mediální prostor a nebyl natolik svázán s

¹⁴⁷ V padesátých letech pro ně existovalo specifické pojmenování – *communist fronts* nebo *front groups*. „Organizace vytvořená či ovládaná komunisty pro vykonávání stranické práce v mnoha oblastech.“ Antikomunisté je považovali za nejdůležitější komunistickou zbraň, protože přitahovaly jedince, kteří by se nikdy dobrovolně nepřidali ke CPUSA – většinou se jednalo o organizace prosazující mír, práva černochů nebo menšin, což vedlo k perzekuci nekomunistických skupin. Citováno podle *House Committee on Un-American Activities: 100 Things You Should Know about Communism Series*, Washington: Committee on Un-American Activities, U. S. House of Representatives 1949, s. 15.

¹⁴⁸ Vyčíslit jejich přesný počet není možné, protože zaměstnavatelé neuváděli jako důvod členství ve CPUSA nebo vazby na komunisty. Historici navzdory tomu uvádí odhady kolem deseti tisíc propuštěných. Ellen Schrecker: *The Age of McCarthyism: A Brief History with Documents*, Boston: St. Martin's Press 1994, s. 76.

¹⁴⁹ Proces proti dvanácti nejvýše postaveným členům strany trval téměř rok, provázela ho velká mediální pozornost a zjevná nervozita na obou stranách. Vyjma Williama Z. Fostera (kvůli špatnému zdravotnímu stavu) byli všichni obžalovaní odsouzeni na základě Smith Act k několika letům vězení. Tento proces zahájil dlouhou sérii podobných soudních řízení. Více viz Ellen Schrecker: *Many Are the Crimes: McCarthyism in America*, Boston: Little, Brown and Company 1998, s. 190–200.

¹⁵⁰ Úřad pro strategické služby (OSS, později CIA) si několik měsíců předtím všiml, že v časopise *Amerasia* bylo publikováno množství přísně tajných materiálů. Vydavatel měl nejasné vazby na představitele CPUSA. Ellen Schrecker: *The Age of McCarthyism: A Brief History with Documents*, Boston: St. Martin's Press 1994, s. 26–28.

přísnými pravidly soudních řízení.¹⁵¹ Díky tomu se před HUAC objevila v roce 1948 bývalá komunistka a tehdejší informátorka FBI Elizabeth Bentley – identifikovala osmdesát osob (včetně federálních zaměstnanců), kteří měli předávat informace sovětským zpravodajským službám. Úvaha o komunistech ve vládě se dále rozvíjela a přinesla kýžené důkazy, když bylo zahájeno slyšení Algera Hisse, za nímž stál jiný někdejší komunistka Whittaker Chambers.¹⁵²

Vysoce postavený zaměstnanec na ministerstvu zahraničí v období New Dealu, uhlažený absolvent práv na Harvardu a dle vlastních slov přesvědčený liberál – Alger Hiss přispěl k vytvoření nového obrazu sovětského agenta, nenápadného a nevyzpytatelného, neboť připomínal prototyp amerického snu.¹⁵³ Hiss odmítl Chambersovo nařčení ze špionáže a zažaloval ho pro pomluvu. V dalších fázích vyšetřování ale působil značně nepřesvědčivě a dostal se do svízelné situace, když Chambers zveřejnil údajné Hissem zcizené materiály.¹⁵⁴ Hiss byl posléze zažalován pro křivé svědectví a na počátku roku 1950 odsouzen k pěti letům odnětí svobody. Jeho případ vyvolal protikladné reakce, samotný Hiss se pokoušel víceméně neúspěšně očistit své jméno až do poloviny devadesátých let.¹⁵⁵

Lidem jako Hiss byla kladena zodpovědnost za vznik Čínské lidové republiky. Ztráta jaderného monopolu se naproti tomu vysvětlovala atomovou špionáží. K odhalení podezřelých přesunů informací byl za války zřízen projekt Venona, v rámci něhož probíhalo intenzivní dešifrování tajných zpráv. Zmíněný program byl ovšem i po válce přísně utajený, a proto se americká veřejnost o detailech možné špionáže ve středisku atomového výzkumu dozvěděla až po náhlém přiznání fyzika Klause Fuchse v lednu 1950.¹⁵⁶ Fuchs jmenoval další osoby, od nichž se pozornost přenesla až k manželům Ethel a Juliusovi Rosenbergovým. Právě ti se stali symbolem pravděpodobně nejznámějšího amerického procesu té doby, který

¹⁵¹ HUAC nemohl nikoho právně odsoudit, působil spíše jako nátlaková skupina: svědky dělil na přátelské (*friendly witness*) a nepřátelské (*unfriendly witness*), kteří byli nuceni popřít obvinění. Viz tamtéž, s. 54–56.

¹⁵² Původně se měl hlavní výslech pravděpodobně zaměřit na někdejšího vysoce postaveného zaměstnance ministerstva financí Harryho Dextera Whitea, jehož jmenoval Whittaker Chambers i Elizabeth Bentley. White ovšem dostal bezprostředně po prvním slyšení infarkt a zemřel. Tamtéž, s. 30.

¹⁵³ Charisma Hisse ještě více vyniklo ve srovnání se zanedbaně působícím a neustále zamračeným Chambersem, který byl zásluhou své homosexuální orientace pokládán mnoha antikomunisty za „zvrhlíka“. David Halberstam: *Černobílé desetiletí: Padesátá léta a Spojené státy*, Praha: Prostor 2002, s. 22.

¹⁵⁴ Tisk uveřejnil nepřesnou a dodnes tradovanou zprávu, podle níž Chambers vytáhl údajné usvědčující materiály z dýně na své farmě v Marylandu. Ten však podle svých slov našel dokumenty v malém okně nad vanou v domě synovce své ženy. Whittaker Chambers: *Svědék*, Praha: Občanský institut 2005, s. 659–660.

¹⁵⁵ Stanovisko Hisse nabízí např. Griffin Fariello: *Red Scare: Memories of the American Inquisition: An Oral History*, New York: Norton 1995, s. 146–151. Chambers popisoval svůj postoj k procesu v úspěšné knize vzpomínek. Viz Whittaker Chambers: *Svědék*, Praha: Občanský institut 2005, s. 483–626, 631–704.

¹⁵⁶ Fuchs se podílel na vývoji atomové bomby v Los Alamos. Byl údajně zklamaný z východoevropské politiky Sovětského svazu; obával se, že po odchodu jeho otce do východního Německa o své místo fyzika přijde. David Halberstam: *Černobílé desetiletí: Padesátá léta a Spojené státy*, Praha: Prostor 2002, s. 46–50.

rozdělil domácí a částečně též zahraniční veřejnost. Role manželů Rosenbergových v domnělé špionáži byla matoucí, protože se oproti zbytku obviněných odmítali k čemukoli přiznat.¹⁵⁷ Soud se nemohl opřít o projekt Venona a dokumenty, které podléhaly utajení. Začalo být zjevné, že především proti Ethel Rosenberg chybí důkazy, což vedlo k přehnanému lpění na součinnosti obžalovaných s vyšetřovateli.¹⁵⁸ Jenže taktika selhala – zatímco Klaus Fuchs nebo David Greenglass dostali po přiznání a spolupráci s vyšetřujícími orgány trest odnětí svobody do patnácti let, manželé Rosenbergovi byli v březnu 1951 po soustavném mlčení odsouzeni k trestu smrti. Průběh procesu vyvolal vlnu nevole a několik zamítnutých žádostí o odvolací řízení. Vykonání popravy 19. června 1953 komentoval celý svět.¹⁵⁹

Pochybnosti přetrvávaly rovněž v dalších dekádách. Teprve v polovině devadesátých let byly zjištěny nové zásadní informace. Zveřejnění tzv. projektu Venona potvrdilo existenci rozsáhlé špionážní sítě Sovětů na území Spojených států.¹⁶⁰ Do těchto aktivit byl zapleten Julius Rosenberg i někteří další obžalovaní; přehodnocen byl mj. případ Algera Hisse.¹⁶¹ Otevření ruských archivů v posledních letech tyto závěry prohloubilo – mnozí američtí komunisté vědomě pracovali pro KGB a přenášeli státní tajemství za hranice Spojených států. Obraz CPUSA jakožto nevinné organizace byl definitivně vyvrácen a kontext poválečného antikomunismu ve Spojených státech ještě více zproblematizován.¹⁶²

¹⁵⁷ Odmítali dokonce připustit členství v komunistické straně. Ellen Schrecker: *Many Are the Crimes: McCarthyism in America*, Boston: Little, Brown and Company 1998, s. 177.

¹⁵⁸ J. Edgar Hoover v soukromé korespondenci přiznal, že Ethel Rosenberg měla sloužit především jako „páka“ k manželovu doznání. Nebylo ani jisté, zda o jeho domnělé činnosti vůbec věděla. Ellen Schrecker: *The Age of McCarthyism: A Brief History with Documents*, Boston: St. Martin's Press 1994, s. 34.

¹⁵⁹ Proti rozsudku vystoupil např. fyzik Albert Einstein či spisovatelé Louis Aragon, Ilja Erenburg a Jean-Paul Sartre. Veřejné žádosti těchto a dalších osobností o obnovu procesu viz Ethel Rosenbergová, Julius Rosenberg: *Dopisy z domu smrti*, Praha: Mír 1953, s. 166–186.

¹⁶⁰ Popis projektu Venona od jeho ustavení až k dekódování sovětských vzkazů viz John Earl Haynes, Harvey Klehr: *Venona: Decoding Soviet Espionage in America*, New Haven: Yale University Press 1999, s. 8–56.

¹⁶¹ Špionáž nebyla Ethel Rosenberg prokázána, podle jedné šifrované zprávy však o manželově činnosti věděla. Ellen Schrecker: *Many Are the Crimes: McCarthyism in America*, Boston: Little, Brown and Company 1998, s. 483. Případ Algera Hisse z nové perspektivy a v nečekaných souvislostech viz Mária Schmidt: *Zákulisní taje: Nové aspekty historie procesů s Algerem Hissem (USA), László Rajkem (Maďarsko) a inscenovaných procesů ve východní a střední Evropě*, Praha: Občanský institut 2005. Seznam obyvatel Spojených států zapojených do sovětské špionáže a označených v projektu Venona nabízí John Earl Haynes, Harvey Klehr: *Venona: Decoding Soviet Espionage in America*, New Haven: Yale University Press 1999, s. 339–370.

¹⁶² Debatu nad oprávněností postihů v padesátých letech zahájil např. John Earl Haynes: *The Cold War Debate Continues: A Traditionalist View of Historical Writing on Domestic Communism and Anti-Communism*. *Journal of Cold War Studies* 2, 2000, č. 2, s. 76–115. Odmítavá reakce liberální historičky na tento text viz Ellen Schrecker: *Comments on John Earl Haynes's, 'The Cold War Debate Continues'*. Dostupný na WWW: <<http://www.fas.harvard.edu/~hpcws/comment15.htm>> [cit. 15. 8. 2013].

Pro soudobou politickou atmosféru ve Spojených státech neplatí jednoduchá opozice dobra proti zlu. Jednání obou stran bylo z velké části odsouzeníhodné, ale v některých ohledech pochopitelné. Sektářství a militantní rétorika komunistů posilovaly obavy o národní bezpečnost, i když minimálně na počátku byla stranická praxe reakcí na represivní opatření v době vzniku komunistického hnutí. Představitelé CPUSA byli ve sledovaném období plně podřízeni stalinistickému vedení v Moskvě, což obnášelo loajální plnění příkazů, které byly proti zájmům Spojených států. Vybraní straníci přenášeli za hranice přísně tajné materiály a aktivně tím přispěli k mocenskému posílení stalinistického režimu v Sovětském svazu. Na druhou stranu každý komunista nebyl tajný agent a opatření postihovala většinou řadové členy. Více než to – kroky proti komunistické subverzi směřovaly za oblast původně stanovených zájmů. Lidé jako J. Edgar Hoover bojovali proti veškerým levicovým aktivitám; jiní samozvaní antikomunisté využili nastalý trend, aby zlikvidovali odborové hnutí nebo své nepřátele. Mccarthismus byl bojem proti veškeré opozici, v širším smyslu bojem proti jinakosti, jež byla označena za neamerickou.

1.7 Vliv odborů ve filmovém průmyslu a vlna společensko-kritických děl

Dělba práce ve filmovém průmyslu podporovala specializaci na jednotlivých úsecích výroby. Jakákoli technická inovace znamenala nutný nárůst odborných pracovníků, o jejichž přínosu nemělo soudobé publikum mnohdy sebemenší tušení.¹⁶³ Zástupci důležitých a v titulcích opomíjených odvětví se cítili přirozeně nedocenění a pokoušeli se více zviditelnit. Hollywoodské odborové hnutí bylo zformováno zásluhou těchto specialistů na okrajových pozicích po první světové válce.¹⁶⁴ Slavnější kolegové je následovali na počátku třicátých let, protože ani oni nebyli spokojeni s platovým ohodnocením, podmínkami smluv nebo možnostmi kariérního růstu. Až do vstupu Spojených států do druhé světové války mohly odborové svazy kdykoli vyhlásit stávkovou pohotovost, což bylo mezi konzervativními členy průmyslu vnímáno velmi nelibě a automaticky spojováno s komunismem.¹⁶⁵

¹⁶³ Podle filmové teoretičky Janet Staiger zahrnovala detailní dělba práce v období klasického Hollywoodu až 276 různých profesí, které téměř anonymně rozvíjely věhlasnější činnost – např. kameraman měl kolem sebe množství úředníků, techniků a dalších specializovaných pracovníků. David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson: *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*, New York: Columbia University Press 1985, s. 324.

¹⁶⁴ K formám zviditelnění patřila zmínka v úvodních titulcích či udělení výroční ceny v technických kategoriích. Odborové hnutí specializovaných odvětví zpětně posílilo detailní dělbu práce. Viz tamtéž, s. 312–313.

¹⁶⁵ V roce 1941 vyhlásili stávku animátoři studia Disney, což vyvolalo personální změny a vzájemnou zášť mezi kolegy. Zklamaný producent Walt Disney vzápětí vstoupil do MPA, kde patřil k nejradikálnějším členům. Stephen Vaughn: *Ronald Reagan in Hollywood: Movies and Politics*, Cambridge: Cambridge University Press 1994, s. 135.

Mezi zvláště radikální skupinu patřilo Sdružení filmových scenáristů (SWG), které bylo ustaveno sloučením dalších sekcí v roce 1933.¹⁶⁶ Vnitřně rozdělená, leč aktivní a politicky činná organizace poukazovala na nedostatečnou kontrolu scenáristů nad jejich vlastní prací. Producenti běžně zadávali na jednom scénáři úkoly několika zaměstnancům, a proto byl o místo v úvodních titulcích eminentní zájem. SWG fungovalo jako nátlaková skupina s cílem vytvářet příležitosti pro výraznější tvůrčí uplatnění. Jenže pro radikální antikomunisty, kteří měli tendenci nedůvěřovat ani vrcholným zástupcům filmových studií, představovala hollywoodská odborová hnutí jen průhledný pokus, jak prosadit větší přístup komunistů k vyráběným filmům. Podle nich bylo SWG nejnebezpečnější, poněvadž jeho členové mohli přímo ovlivnit obsah produkce.¹⁶⁷

Myšlenka, že radikální levice ovládla filmové odbory, zájmové organizace nebo nezávislé filmové společnosti předcházela polovině třicátých let. V konkrétních případech měla reálný základ, jelikož představitelé a tvůrci některých nezávislých produkčních společností¹⁶⁸ ani příliš nezakrývaly komunistické přesvědčení a vliv sovětské montážní školy.¹⁶⁹ Ve třicátých a čtyřicátých letech pracovalo ve filmovém průmyslu několik stovek členů komunistické strany na různých pozicích.¹⁷⁰ Mimo omezení producentů navíc působili finančně soběstačné osobnosti jako například Charlie Chaplin, o jehož levicovém smýšlení a odporu k Willu Haysovi věděl celý Hollywood.¹⁷¹

¹⁶⁶ Nejednalo se o první pokus – spolky vzniklé ve dvacátých letech však nebyly jednotné, což oslabovalo jejich pozici při vyjednávání. Komunističtí odboráři do SWG přinesli pevný řád a rozvinuli nátlakový potenciál. Více o vzniku a působení SWG viz Larry Ceplair, Steven Englund: *The Inquisition in Hollywood: Politics in the Film Community, 1930–1960*, Berkeley: University of California Press 1983, s. 16–46.

¹⁶⁷ Po válce k tomu představitelé studií sami utvářeli prostor. V roce 1947 se SWG dohodlo s producenty Darrylem Zanuckem a Dorem Scharym, že vybraní scenáristé budou přítomni natáčení, aby si osvojili produkční postupy – od konce čtyřicátých let přestalo být kombinování pozic (např. scenárista a současně režisér) úplně neobvyklé. David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson: *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*, New York: Columbia University Press 1985, s. 334.

¹⁶⁸ „Nezávislá filmová společnost byla firma, která nevlastnila a ani nebyla vlastněna žádnou distribuční organizací“. Tamtéž, s. 330.

¹⁶⁹ John Sbardellati: *J. Edgar Hoover Goes to the Movies: The FBI and the Origins of Hollywood's Cold War*, New York: Cornell University Press 2012, s. 14–17.

¹⁷⁰ Přibližně z 50% to byli scenáristé, dále zejména herci a režiséři. Griffin Fariello: *Red Scare: Memories of the American Inquisition: An Oral History*, New York: Norton 1995, s. 255.

¹⁷¹ Chaplin si na dveře toalety přilepil vzkaz „Vítejte, pane Hays“. Samotný prezident MPPDA v soukromé korespondenci bezradně přiznal, že slavný tvůrce odmítá jakkoli spolupracovat. John Sbardellati: *J. Edgar Hoover Goes to the Movies: The FBI and the Origins of Hollywood's Cold War*, New York: Cornell University Press 2012, s. 19–20.

Za neamerické byly v konzervativních kruzích označovány filmy, v nichž byl kritizován politický systém či americký způsob života. Tyto společensko-kritické snímky vznikaly již před vstupem Spojených států do druhé světové války a kontroverze kolem nich byla přímo úměrná míře diváckého přijetí. Politicky nejnapadnější byl snímek *Pan Smith přichází* (1939), proti němuž se zvedla vlna nevole ze strany politiků i novinářů. Na tomto filmu režiséra Franka Capry se nadto projeví limity vnitřní seberegulace, kterou tvůrci obešli mediálním tlakem.¹⁷² Druhá vlna společensko-kritických filmů se objevila po válce. Tematicky šlo o rozmanitou sérii – filmy odhalující latentní antisemitismus či jižanský rasismus, zobrazující obtížné začleňování válečných veteránů do běžného života atd. Některé tyto filmy přijalo současně publikum, kritika i Americká filmová akademie.¹⁷³

Bylo proto paradoxní, že hollywoodští komunisté se na nich většinou nepodíleli. Komunističtí scenáristé svědomitě následovali stranickou linii, což ovlivňovalo jejich práci – například v období tzv. paktu Ribbentrop-Molotov ustupovali od otevřených politických proklamací, kdežto po skončení španělské občanské války se tento konflikt pokoušeli prosadit mezi vznikající projekty.¹⁷⁴ Navzdory ideologickým výkyvům se filmová tvorba amerických komunistů od počátku třicátých let až do konce druhé světové války skládala převážně z politicky neutrálních žánrových filmů. Ačkoli i do nich bylo možné vložit narážky na podporu určité ideologie, k výraznější politizaci žánrů většinou nedocházelo.¹⁷⁵ Nicméně po válce komunistická strana jednoznačně opustila ideu soužití komunismu s kapitalismem a pod vlivem antikomunistických opatření dále zostřovala rétoriku ve všech oblastech. Straníci zaměstnaní ve filmovém průmyslu byli postaveni před neřešitelný problém – prakticky jim bylo znemožněno podílet se na politicky neutrální tvorbě, jejímž primárním účelem byla zábava a zisk. Jakákoli práce v Hollywoodu byla pokládána za ústup od idejí, prosazovaných

¹⁷² Námět byl původně zamítnut, což vyvolalo kontroverzi – seberegulace byla označena za politickou cenzuru. Právě nutnost stability nakonec přispěla ke schválení scénáře. Předobrazem idealistického pana Smithe (James Stewart) byl senátor Burton Wheeler, který v roce 1941 paradoxně vyšetřoval údajnou válečnou propagandu ve filmovém průmyslu. Richard Maltby: *Hollywood Cinema*, Massachusetts: Wiley-Blackwell 2003, s. 278–279.

¹⁷³ Snímek *Nejlepší léta našeho života* (1946) o poválečném začleňování veteránů získal osm Oscarů; drama *Džentlemanská dohoda* (1947) o reportérovi, jenž zkoumal antisemitismus ve společnosti, si v dalším roce odneslo tři Oscary. Oba filmy byly oceněny v kategorii „Nejlepší film“.

¹⁷⁴ Dorothy B. Jones se zaměřila na tzv. hollywoodskou desítku (viz 2.3). Autorka zjistila, že tito komunističtí scenáristé se nejaktivněji podíleli na filmové tvorbě v období válečného spolenectví Spojených států a Sovětského svazu, zatímco bezprostředně po skončení války pracovali o poznání méně. Dorothy B. Jones: *Communism and the Movies: A Study of Film Content*. In: John Cogley (ed.): *Report on Blacklisting: 1 Movies*, New York: The Fund for the Republic 1956, s. 203.

¹⁷⁵ Typický příklad: komunist Lester Cole přijal rozpracovaný scénář o skupině uvězněné na pustém ostrově. Do filmu *Ostrov ztroskotaných* (1938) sice dopsal satirické postavy senátora a dvou konkurenčních prodejců střeliva, ale neutrální vyznění romantické komedie tím nebylo zásadně zpochybněno. Tamtéž, s. 223.

komunistickou stranou – zaměstnanec filmového průmyslu se stal součástí systému, proti němuž CPUSA vystupovala.¹⁷⁶ Symbolem tohoto obratu se stala reakce na článek komunistického scenáristy a spisovatele Alberta Maltze, který byl publikován v roce 1946. Maltz v něm odmítl ideu o naprosté podřízenosti umění ideologickým požadavkům a ocenil některé nekomunistické autory (např. spisovatele Johna Steinbecka) za ztvárnění amerického života.¹⁷⁷ Za tento postoj se dočkal tvrdé kritiky a obvinění z „revizionistického browderismu“, což zaskočeného Maltze donutilo ustoupit a v omluvném textu vyslovit plnou loajalitu.¹⁷⁸ Tzv. Maltzova aféra měla ostatní komunisty odradit od případné liberálně-levicové tvorby – závaznou normou se stalo angažované umění podle sovětského vzoru.

Radikální antikomunisté varovali představitele filmového průmyslu přibližně o rok později. Podle MPA nebo Americké legie bylo poválečné směřování Hollywoodu nesprávné a společensko-kritické filmy škodlivé. Tiskoviny Americké legie přinášely dlouhé seznamy údajných prokomunistických filmů, jejichž počet na začátku padesátých let nekontrolovaně stoupal.¹⁷⁹ MPA zahájila boj s komunismem ve filmovém průmyslu – vlivná představitelka Aliance Ayn Rand vydala na počátku roku 1947 pamflet, ve kterém jmenovala třináct nevhodných témat a motivů, jimž by se měli filmoví tvůrci vyhnout.¹⁸⁰ MPA navázala kontakt s FBI a sněmovním Výborem pro vyšetřování neamerické činnosti za účelem společného prošetření podezřelých zaměstnanců a možného průniku komunistické propagandy do jednotlivých děl. Hollywood se stal dějištěm nastupující studené války.

¹⁷⁶ Komunistický spisovatel Howard Fast napsal: „U nás mají špinavá kolena celé zástupy těch, kteří se plazí před Neamerickým výborem, ministerstvem spravedlnosti, Hollywoodem, dobře platicími časopisy, žluťáckými plátky, před celým tím žalostným, veledůležitým strojem, který den co den louhuje jed z vražedných mozků reakce! Ti lidé nejen hrbí hřbet, oni se přímo plazí v prachu! Tisknou tváře do bláta a chlamstají je!“. Ačkoli dobový překlad mohl původní text zkreslit, radikální tón byl v originálním znění nepochybně obsažen. Citováno podle Howard Fast: *Literatura a skutečnost*, Praha: Svoboda 1951, s. 121.

¹⁷⁷ Maltz konkrétně oponoval tezi, která chápala „umění jako zbraň“. Podle něj se jednalo o nepřijatelnou vulgarizaci uměleckého vyjadřování, jehož postoje a motivace byly mnohem širší. Celé znění článku viz Albert Maltz: *What Shall We Ask of Writers?*. *The New Masses* 21, 1946, č. 7, s. 19–22.

¹⁷⁸ Joseph R. Starobin: *American Communism in Crisis, 1943–1957*, California: University of California Press 1975, s. 136–138. Srov. John Sbardellati: 'The Maltz Affair' Revisited: How the American Communist Party Relinquished its Cultural Influence at the Dawn of the Cold War. *Cold War History* 9, 2009, č. 4, s. 489–500.

¹⁷⁹ *American Legion Magazine* označil za komunistickou propagandu kupříkladu snímek *Zpívání v dešti* (1952). Pamella R. Lach: *Dancing Dreams: Performing American Identities in Postwar Hollywood Musicals, 1944–1958*, North Carolina: University of North Carolina 2007, s. 15.

¹⁸⁰ Mezi ně patřilo: (6) „Neočernuj úspěch“, (9) „Neidealizuj 'obyčejného člověka'“ či (13) „Nepomlouvej americké politické instituce“. Text apeloval na tvůrce nepolitických filmů, které měly být hlavním terčem komunistů a jejich sympatizantů. Citováno podle Ayn Rand: *Screen Guide for Americans*, California: The Motion Picture Alliance for the Preservations of American Ideals 1947, s. 5, 7, 11.

2/ Filmy Red Scare

„62) *Jak identifikovat komunistu?*

Je to prosté. Požádej ho, aby jmenoval deset věcí, které mu vadí na Spojených státech. Poté ho vybidni, ať zmíní alespoň dvě věci, které mu vadí na Rusku. Odpověď ho ztrapní i před dítětem. Komunisté budou odsuzovat prezidenta Spojených států, ale nikdy nezkritizují Stalina.“

Výbor pro vyšetřování neamerické činnosti, 1949¹⁸¹

„Tohle je válka, jejímž jediným žádoucím vyústěním je totální vítězství a bezpodmínečná kapitulace nepřítele (...). Je povinností každého loajálního Američana zapojit se do této bitvy. Bezpečnost národa je náš zájem. Tento úkol by neměl být ponechán v rukou státních zaměstnanců či hrstky patriotistických skupin. Všichni jsme ohroženi (...) Ještě není pozdě jednat.“

Americká obchodní komora, 1952¹⁸²

V dubnu 1957 byl do amerických kin uveden snímek *The Girl in the Kremlin* (1957), který nevyvolal prakticky žádný ohlas. Filmu nepomohla ani unikátní zápletka – Stalin (Maurice Manson) v roce 1953 nezemřel; v rakvi ho nahradil dvojník (Maurice Manson), aby se mohl sovětský vůdce v Řecku více věnovat své oblíbené činnosti: mučení žen. Stalinova zdravotní sestra (Zsa Zsa Gabor) zmizí, a proto se její sestra (Zsa Zsa Gabor) rozhodne kontaktovat soukromého detektiva (Lex Barker) a odhalit spiknutí Kremlu... Film měl premiéru týden před smrtí senátora Josepha McCarthyho a přesně deset let od zahájení neveřejného zasedání HUAC proti Hollywoodu. Zvolený námět signalizoval odklon od vážné antikomunistické produkce směrem k laciné senzaci a chladné přijetí zase přehlížení děl, které patřily ještě v první polovině padesátých let ke sledovaným událostem.¹⁸³

¹⁸¹ House Committee on Un-American Activities: *100 Things You Should Know about Communism Series*, Washington: Committee on Un-American Activities, U. S. House of Representatives 1949, s. 15.

¹⁸² U. S. Chamber of Commerce: *Communism: Where Do We Stand Today?*, Washington: Chamber of Commerce of the United States 1952, s. 43.

¹⁸³ Více o filmu, který se měl jmenovat mj. *Stalin is Alive!* nebo *The Private Secret Diary of Joseph Stalin* např. Bill Geerhart: *The Girl in the Kremlin: A Conelrad Appreciation*. Dostupný na WWW: <<http://conelrad.blogspot.cz/2011/07/girl-in-kremlin-conelrad-appreciation.html>> [vyšlo 9. 7. 2011; cit. 15. 8. 2013].

2.1 Antikomunismus, mccarthismus, studená válka – pojmové uvedení

Spojení antikomunistický film evokuje dílo, které se staví proti komunistickému hnutí nebo kritizuje politiku zemí se socialistickým zřízením. Rétorika antikomunistů se ovšem podstatně liší podle toho, zda má jejich země zkušenost s vládou komunistické strany či nikoliv. Na tomto základě je možné rozšířit a ujasnit původní definici.

Prvním předpokladem je explicitní vyjádření antikomunismu.¹⁸⁴ Mezi vymezený seznam děl neřadím filmy, v nichž má sovětská postava specificky stanovený účel – kupříkladu ve filmu *Star Trek IV: Cesta Domů* (1986) ukradne plukovník Čechov plutonium na výrobu jaderných zbraní. Jenže Čechov časově nezapadá do období studené války, je součástí posádky vesmírné lodi Enterprise, která se při cestování časem dostala nešťastnou náhodou do druhé poloviny dvacátého století. Za antikomunistický film nepokládám ani dílo, jehož vyprávění proti sobě staví Američana a občana Sovětského svazu, ovšem bez jakýchkoli referencí ke komunismu – například v závěru muzikálu *Bye Bye Birdie* (1963) soupeří sovětský taneční soubor na americké přehlídce. Divák, který o komunismu v životě neslyšel, by ovšem na základě těchto neškodně popletených postav neodhadl, na jakých ideových východiscích stojí Sovětský svaz nebo jiná lidově demokratická zřízení.

Antikomunistický film ve Spojených státech staví narativní konflikt na neslučitelnosti komunistických idejí s hodnotami západního typu demokracie. Signalizuje střet určitých dvou kvalit – pro účely této práce jsou jimi společenská zřízení a nikoli kupříkladu soutěž v tanci, třebaže politizace vědy nebo sportu nepochybně náležela k období studené války. Do škatulky antikomunistických filmů pak spadá též skupina děl, v nichž není komunistická ideologie přímo objasněna, zastává však výrazně negativní funkci – divák antikomunistického akčního filmu *Savage Mutiny* (1953) se opět nedozví, jaké postoje komunisté vlastně zastávají, snímek ho však ujistí, že zobrazované hnutí představuje nebezpečí pro americkou společnost. Základem rozšířené definice je tedy konflikt dvou ideologických systémů – antikomunistický

¹⁸⁴ V odborné literatuře se někdy objevuje názor, že studenoválečnou úzkost a kolektivní neklid odhaluje mnohem výstižněji implicitně zobrazený antikomunismus. Např. Georges Friedman, Edgar Morin: Sociologie filmu. In: Marie Benešová (ed.): *Filmologický sborník II.: Film a divák: Čtyři studie ze sociologie a psychologie filmu*, Praha: Český filmový ústav 1967, s. 16. Ačkoli zmíněnou tezi není možné zcela pominout, v této práci je analyticky rozebrán pouze explicitně zobrazený antikomunismus.

film kritizuje a odmítá argumenty, na nichž stojí komunistické hnutí, a staví je do protikladu k demokracii západního typu.

Vyhrocená forma střetu hrála v antikomunistických filmech první poloviny padesátých let zásadní úlohu, neboť se velmi často zaměřovaly na činnost komunistů ve Spojených státech. Jejich výrazný počet v dané dekádě přiměl historiky zpřesnit původní termín, aby odpovídal kontextu padesátých let. Za tímto účelem se rozšířilo spojení studenovělečné filmy (*cold war movies*),¹⁸⁵ které dané snímky historicky ukotvuje a vymezuje oproti předválečné antikomunistické produkci. Tento termín však opět není přesný, protože blíže nespecifikuje dobu trvání¹⁸⁶ zvýšeného zájmu o antikomunistické filmy, případně budí dojem, že je možné vedle sebe rovnocenně postavit každý takový film vzniklý v jakékoli fázi studené války.¹⁸⁷ Zmíněné úskalí dokládá kupříkladu dělení Michaela Rogina, který analyzuje filmy „studenovělečného konsenzu“, jímž nicméně chápe období mezi lety 1943 až 1964.¹⁸⁸

Od padesátých let se přitom místy užívá mnohem vhodnější pojmenování – antikomunistický cyklus.¹⁸⁹ Slovo cyklus zde vystihuje jednorázovou etapu i opakující se období. V této práci je pojem antikomunistický cyklus užíván v souladu s vymezením Thomase Dohertyho, jehož vlivný text termín nově ustavuje.¹⁹⁰ Jádrem analytické části je nicméně vlastní definice pojmu Red Scare. Toto spojení se nepravdělně objevuje v souvislosti s kulturní praxí éry mccarthismu, vzácně také jako neformální označení antikomunistického cyklu.¹⁹¹ Obecně se používá k hovorovému označení radikálního

¹⁸⁵ Např. Daniel J. Leab: 'The Iron Curtain' (1948): Hollywood's First Cold War Movie. *Historical Journal of Film, Radio and Television* 8, 1988, č. 2, s. 153–188.

¹⁸⁶ Průvodním jevem při užití tohoto pojmu je rovněž včleňování mnoha rozličných děl – filmová kritička Nora Sayre analyzuje produkci, kterou ovlivnila studenovělečná atmosféra Spojených států v padesátých letech, mj. filmy s Jamesem Deanem, biblické eposy či melodramata o latentní homosexualitě. Nora Sayre: *Running Time: Films of the Cold War*, New York: The Dial Press 1982.

¹⁸⁷ Některé práce proto považují antikomunistické filmy padesátých let jen za součást dlouhodobého působení studené války na filmový průmysl. Např. Tony Shaw: *Hollywood's Cold War*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2007.

¹⁸⁸ Rogin používá jako měřítko vlastní koncepci tzv. démonologie, která nenásleduje tradiční politologické či historické dělení. Michael Rogin: *Ronald Reagan, The Movie: And Other Episodes in Political Demonology*, California: University of California Press 1988, s. 238.

¹⁸⁹ První rozsáhlejší studie o těchto filmech, která vyšla ve Spojených státech, užívá označení *antikomunistický filmový cyklus*. Dorothy B. Jones: *Communism and the Movies: A Study of Film Content*. In: John Cogley (ed.): *Report on Blacklisting: 1 Movies*, New York: The Fund for the Republic 1956, s. 214–218.

¹⁹⁰ Thomas Doherty: *Hollywood Agit-Prop: The Anti-Communist Cycle, 1948–1954*. *Journal of Film & Video* 40, 1988, č. 4, s. 15–27.

¹⁹¹ Pojem Red Scare pro antikomunistické poválečné filmy užívá např. John Sbardellati: *J. Edgar Hoover Goes to the Movies: The FBI and the Origins of Hollywood's Cold War*, New York: Cornell University Press 2012. Srov. Wheeler Winston Dixon: *Film Noir and the Cinema of Paranoia*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2009, s. 187, 195, který v rejstříku ponechává obě varianty – antikomunistické filmy i filmy Red Scare.

antikomunismu po první i druhé světové válce. Pojem Red Scare v této práci slouží k vydělení části filmů antikomunistického cyklu, neboť definice Thomase Dohertyho zahrnuje každý antikomunistický film produkováný mezi lety 1948 až 1954. Účelem této práce je doložit, že pouze menší skupina filmů Red Scare systematicky aplikuje hodnoty radikálních antikomunistů. Jinak řečeno, ostatní snímky antikomunistického cyklu využívají jejich teze k jiným (převážně komerčním) cílům.

V českém prostředí není dosud zavedeno jednotné označení pro tento specifický segment produkce. Většina strohých a vesměs překladových zmínek o jednotlivých filmech antikomunistického cyklu byla publikována před rokem 1989, třebaže i v nich lze nalézt drobný precedent – převzatá novinová zpráva informuje v roce 1951 o „protikomunistickém cyklu“,¹⁹² což dokládá, že pojmově blízké označení poválečné antikomunistické produkce existovalo v různých obměnách již v soudobé debatě dokonce i mimo Spojené státy.¹⁹³

2.2 Na cestě k antikomunistickému filmu

Kapitalistický způsob výroby, na kterém stál filmový průmysl v období klasického Hollywoodu, tvořil produkty za účelem zisku. Otázka je prostá – měl motiv antikomunismu takový výrobní potenciál? Výrazný počet¹⁹⁴ antikomunistických filmů natočených hollywoodskými studii mezi lety 1917 až 1991¹⁹⁵ naznačuje, že zde jistá poptávka existovala. Zaujme hlavně široké časové rozpětí – filmy s antikomunistickou zápletkou byly vyráběny až

Méně seriózní použití viz Michael Barson; Steven Heller: *Red Scared!: The Commie Menace in Propaganda and Popular Culture*, California: Chronicle Books 2001.

¹⁹² Grigorij Alexandrov: Hollywood ve službách válečných štváčů. *Rudé právo* 31, 1951, č. 29, (4. 2.), s. 5.

¹⁹³ Další reakce československého tisku na poválečný antikomunismus v hollywoodském filmovém průmyslu Jindřiška Bláhová: Stalinovy klony v Hollywoodu a Sověti na Barrandově: československý tisk, Výbor pro vyšetřování neamerické činnosti (1947–1948) a filmová kulturní politika KSČ. In: Kristian Feigelson, Petr Kopal (eds.): *Film a dějiny 3: Politická kamera – film a stalinismus*, Praha: Casablanca, Ústav pro studium totalitních režimů 2012, s. 347–372.

¹⁹⁴ Spolehlivý seznam všech antikomunistických filmů není na jednom místě k dispozici. Nekompletní soupis od konce první světové války až k antikomunistickému cyklu viz Dorothy B. Jones: *Communism and the Movies: A Study of Film Content*. In: John Cogley (ed.): *Report on Blacklisting: 1 Movies*, New York: The Fund for the Republic 1956, s. 300–301. Komentovaný seznam antikomunistických filmů od druhé poloviny padesátých let až do konce studené války viz Michael Barson, Steven Heller: *Red Scared!: The Commie Menace in Propaganda and Popular Culture*, California: Chronicle Books 2001, s. 80–87.

¹⁹⁵ Možný vznik antikomunistického filmu ze současnosti naráží na skutečnost, že obraz komunisty a občana Sovětského svazu byl v dobové mytologii totožný. Těmto filmům brání též mezinárodně-politická situace, což se projevilo při vzniku snímku *Red Dawn* (2012) o invazi komunistů do USA. Invazním státem měla být v tomto filmu Čína, ale po negativních ohlasech byla nahrazena Korejskou lidově demokratickou republikou – jednou z mála zemí, kam ještě Hollywood nevyvážá své filmy. Tuto kauzu popisuje Edward Jay Epstein: *Ekonomika Hollywoodu: Skrytá finanční realita v pozadí filmů*, Praha: Mladá fronta 2013, s. 151.

na dvě nápadné výjimky¹⁹⁶ poměrně pravidelně v každém desetiletí, tudíž nedoprovázely pouze nárůst radikálních nálad v padesátých letech. Na konci této dekády sice viditelně poklesl jejich celkový počet, ale na původní tradici se jim podařilo částečně navázat v osmdesátých letech za vlády republikánského prezidenta Ronalda Reagana.¹⁹⁷

Samotný antikomunismus nepůsobil nutně kontraproduktivně, pokud se podřídil potřebám komerční estetiky – srozumitelnému vyprávění a osvědčeným formálním postupům. Ani tento soulad však automaticky nezaručoval kladné přijetí u publika. Nepříznivou reakci veřejnosti na část antikomunistického cyklu si historici často vysvětlovali neochotou amerických diváků sledovat otevřené propagandistický film.¹⁹⁸ Producentům se dařilo toto úskalí opakovaně obejít; když totiž snímek vyhověl požadavkům zvoleného žánru, nebyl ztotožňován s čistou agitací. Například snímek *Red Salute* (1935) zachoval romantický motiv úspěšného filmu *Stalo se jedné noci* (1934) s přidáním antikomunistickým poselstvím – bohémská dcera se v obou filmech vzpírala příkazům autoritativního otce, a proto byl fingován její únos. Obě hrdinky se nejen zamilují do svého únosce, ale Barbara Stanwyck (*Red Salute*) následkem toho přeruší kontakty s komunistou a porozumí americkým hodnotám. Komerčním vrcholem této série byla *Ninočka* (1939) režiséra Ernsta Lubitsche. Romantická komedie o přísné soudružce, která se v Paříži zamiluje a objeví skutečnou radost ze života, byla mimořádně vyvážená: hlavní roli ztvárnila Greta Garbo a milostná zápletka, kterou jen občas přerušovaly humorné narážky na komunisty, byla umístěna do Paříže.

Jenže mimořádný ohlas *Ninočky* u diváků byl částečně zapříčiněn aktuální politickou situací. Film byl uveden do amerických kin v říjnu 1939; dva měsíce po podepsání tzv. paktu Ribbentrop-Molotov, který v očích americké veřejnosti zdiskreditoval komunistickou stranu. Producenti vytušili, že probuzený antikomunistický sentiment může působit pozitivně.¹⁹⁹

¹⁹⁶ První byl vznik válečné aliance po napadení Pearl Harboru v prosinci 1941, druhou pak první polovina sedmdesátých let a nově definovaná zahraniční politika. Více o ní např. Henry Kissinger: *Umění diplomacie: Od Richelieua k pádu Berlínské zdi*, Praha: Prostor 1996, s. 735–767.

¹⁹⁷ Antikomunismus tohoto období analyzuje a zasazuje do kontextu Tony Shaw: *Hollywood's Cold War*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2007, s. 267–300.

¹⁹⁸ Daniel J. Leab tvrdí, že diváka „udeřily do hlavy srpem a kladivem“ Citováno podle Daniel J. Leab: *How Red Was My Valley: Hollywood, the Cold War Film, and I Married a Communist*. *Journal of Contemporary History* 19, 1984, č. 1, s. 82. Jiná studie tvrdí, že tyto filmy jednoduše nepochopily svůj účel – neměly totiž pouze prokázat loajalitu Hollywoodu, ale hlavně pobavit obecenstvo. Lawrence L. Murray: *Monsters, Spys, and Subversives: The Film Industry Responds to the Cold War, 1945–1955*. *Jump Cut* 2, 1975, č. 9, s. 15.

¹⁹⁹ Bezprostředně poté vznikly dvě velmi podobné antikomunistické komedie – *Comrade X* (1940) a *He Stayed for Breakfast* (1940). Více o *Ninočce* a jejím dlouhotrvajícím věhlasu např. Harlow Robinson: *Russians in Hollywood, Hollywood's Russians: Biography of an Image*, Boston: Northeastern 2007, s. 103–111.

2.3 Hollywood před Výborem pro vyšetřování neamerické činnosti (HUAC)

V roce 1947 mělo opětovně nastolené téma boje proti komunismu viditelnou společenskou odezvu a tedy rovněž množství potenciálních diváků. Za vznikem antikomunistického cyklu však nakonec nestála ani tak poptávka publika jako spíše aktivita sněmovního Výboru pro vyšetřování neamerické činnosti. Jak bylo řečeno, HUAC se o výsledch Hollywoodu pokoušel již v roce 1938, ale neměl dostatečný vliv a ani oporu mezi institucemi uvnitř filmového průmyslu.

Poválečné výslechy byly profesionální a svědomitě plánovanou akcí vzájemně spolupracujících orgánů a organizací, v jejichž čele stál oficiálně HUAC. Přímo ve struktuře filmového průmyslu ho veřejně podporovala Aliance filmového průmyslu pro zachování amerických hodnot, která byla zastoupena množstvím přátelských svědků. Ještě podstatnější byl přínos FBI – jeho ředitel J. Edgar Hoover shromažďoval od druhé světové války záznamy o členech komunistické strany v Hollywoodu, analýzy podezřelých filmů a další údaje, bez nichž by HUAC nemohl slyšení vůbec zahájit.²⁰⁰ Spojenectví nebylo příliš pevné, ale všechny zúčastněné strany pojil nesouhlas se stavem filmového průmyslu.²⁰¹ Kromě toho bylo vyšetřování Hollywoodu mimořádnou příležitostí, jak zviditelnit aktivity antikomunistických organizací a vyslat do společnosti výrazný signál.

V květnu 1947 se konalo neveřejné zasedání HUAC ve věci Hollywoodu. Splnilo účel, neboť přítomní svědci přislíbili účast na otevřeném slyšení a nevyvraceli vznesená obvinění. Mediální ohlas přípravné etapy byl značný, naopak reakce filmového průmyslu vesměs defenzivní. S blížícím se zahájením ostré fáze se záměrně stupňoval tlak, což HUAC využil při propagaci a samotné organizaci připravované akce. Výslechy byly vedeny autoritativně – na improvizovaném podiu sedělo několik vyšetřovatelů; proti nim u prázdného stolu svědek, který měl za sebou desítky novinářů a neklidných přihlížejících.²⁰² Do té doby vcelku nevýrazný Výbor uplatnil strategii, o níž tušil, že posílí jeho autoritu a vliv do budoucna.

²⁰⁰ Více o válečných nařízeních ředitele FBI viz John Sbardellati: *J. Edgar Hoover Goes to the Movies: The FBI and the Origins of Hollywood's Cold War*, New York: Cornell University Press 2012, s. 41–68.

²⁰¹ Hoover si opakovaně stěžoval na údajnou neschopnost Výboru. V jednu chvíli dokonce dospěl k závěru, že HUAC je vlastně skrytá komunistická organizace, jejímž účelem je oslabit boj proti komunismu. O tomto a dalších aspektech spojenectví tzv. antikomunistické koalice viz tamtéž, s. 106–130.

²⁰² V souvislosti s výslechy HUAC a jejich dopady se často zmiňuje slovo *inkvizice*. Toto označení se natolik vžilo, že došlo k rozostření jeho původní alegorické nadsázky a používá se velmi často bez uvozovek.

Několikadenní slyšení probíhalo ve Washingtonu na konci října. HUAC otevřeně deklaroval dva hlavní cíle – (a) prokázat, že filmový průmysl zaměstnává za tichého souhlasu představitelů studií členy komunistické strany nebo jí podřízených organizací, kteří ve filmech šíří podvrtné myšlenky, (b) přesvědčit přítomné producenty, aby byla zahájena výroba antikomunistických děl. Prokazatelnou účast komunistů na různých pozicích průmyslu nikdo nezpochyboval. Většina svědků ale odmítla, že by tito lidé dostali příležitost ovlivnit scénáře ve prospěch své ideologie.²⁰³ Někteří přátelští svědci dokonce vystupovali kriticky vůči formulovaným nařčením a nepřesvědčivým důkazům, které předkládal HUAC.²⁰⁴

Průběh zasedání nakonec nejvíce ovlivnilo ještě ostřejší vystoupení skupiny nepřátelských svědků. Deset z nich²⁰⁵ odmítlo vypovídat o svém politickém přesvědčení na základě prvního dodatku Ústavy.²⁰⁶ Zvolili konfrontační tón a někteří zpochybnili legitimitu Výboru – jejich vyhocené slyšení opakovaně končilo přerušáním svědka, vyvedením ze síně a obviněním z pohrdání Kongresu.²⁰⁷ Tito muži – převážně scenáristé – byli později za svůj postoj na jeden rok uvězněni,²⁰⁸ a vešli ve známost jako tzv. hollywoodská desítka (*The Hollywood Ten*).²⁰⁹ Liberální část průmyslu kritizovala útočné a neuctivé dotazování svědků,

²⁰³ Kupříkladu přátelský svědek Ronald Reagan v emotivním vystoupení zhodnotil dosavadní úspěchy při odhalování podvrtné činnosti ve Sdružení filmových scenáristů (SWG). Odmítl prostupnost komunistické propagandy a zaručil ostrážitost 99% kolegů. In: House Committee on Un-American Activities: *Hearings Regarding the Communist Infiltration of the Motion Picture Industry*, Washington: United States Government Printing Office 1947, s. 217.

²⁰⁴ Vlivný představitel RKO Dore Schary řekl, že se záležitost kolem komunistů přeceňuje. Na otázku, zda by zaměstnal Hannse Eislera (hudební skladatel pracující pro RKO, člen CPUSA), posléze odpověděl: „Neváhal bych ho znovu najmout, pokud by se neprokázalo, že pracuje jako zahraniční agent. Zachoval bych mu právo na politické názory, jaké si sám zvolil.“ In: tamtéž, s. 472.

²⁰⁵ Ve skutečnosti jedenáct – posledním byl německý dramatik Bertolt Brecht, který bezprostředně po zasedání odcestoval do východního Německa, a proto unikl navazujícím událostem. Viz David Bordwell, Kristin Thompsonová: *Dějiny filmu: Přehled světové kinematografie*, Praha: AMU, NLN 2007, s. 335.

²⁰⁶ V tomto znění: „Kongres nesmí vydávat zákony, zavádějící nějaké náboženství, nebo zákony, které by zakazovaly svobodné vyznávání nějakého náboženství; právě tak nesmí vydávat zákony, omezující svobodu slova nebo tisku, právo pokojně se shromažďovat a právo podávat státním orgánům žádosti o nápravu křivd.“ Prvních jedenáct dodatků bylo ratifikováno v roce 1791 a vešlo ve známost jako Listina práv. Citováno podle *Ústava Spojených států amerických*, Praha: Reflex 1990, s. 24.

²⁰⁷ První nepřátelský svědek John Howard Lawson měl připravené prohlášení, které přes neustálé přerušování podrážděného Výboru zkratkovitě pronášel. Podle něj byly otázky ohledně stranické či jiné příslušnosti nelegální, pouze za účelem zničení Listiny práv. Lawson před odebráním slova ještě stačil srovnat postupy HUAC s nacistickým Německem. In: House Committee on Un-American Activities: *Hearings Regarding the Communist Infiltration of the Motion Picture Industry*, Washington: United States Government Printing Office 1947, s. 293–294.

²⁰⁸ Takto naznačený souběh událostí vytváří mylný dojem, že „desítka“ byla zatčena okamžitě. Důležité je proto zmínit, že scenáristé nastoupili do vězení až po rozsudku soudní instance v roce 1950.

²⁰⁹ Více o případu a mediálním ohlasu kolem „desítky“ např. Larry Ceplair, Steven Englund: *The Inquisition in Hollywood: Politics in the Film Community, 1930–1960*, Berkeley: University of California Press 1983, s. 325–360. Vzpomínky jednotlivých scenáristů např. Lester Cole: *Rudý z Hollywoodu*, Praha: Naše vojsko 1986. Srov. Alvah Bessie: *Neameričané*, Praha: SNPL 1961, který na výslechy před HUAC vzpomínal beletristickou formou.

kteří ústilo v otevřené nepřátelství. Spontánně vznikl Výbor pro první dodatek (CFA), jehož vlivní členové se snažili působit na rozdělenou veřejnost.²¹⁰

Taktika hollywoodské desítky však paradoxně pomohla prosadit vyloučení podobně smýšlejících osob z filmového průmyslu. Producenti zřejmě neměli v úmyslu zřizovat černé listiny, současně se ale odmítli postavit za deset obviněných scenáristů. Jejich propuštěním vytvořili precedent, který byl stvrzen společným setkáním vrcholných představitelů studií v hotelu Waldorf-Astoria dva měsíce po ukončení vyšetřování. Na něm bylo formulováno tzv. Waldorfské prohlášení (*Waldorf Statement*), deklarující, že průmysl vědomě nezaměstnává „člena komunistické strany či jiné skupiny, která prosazuje svržení americké vlády“.²¹¹ Výbor pro první dodatek se vzápětí samovolně rozpustil a někteří jeho nejprominentnější členové učinili veřejné pokání.²¹² Vliv na politické klima v Hollywoodu byl krajně nepříznivý, neboť nic nebránilo v propouštění nepohodlných zaměstnanců a zřizování seznamů podezřelých osob.

Prosazování antikomunistických filmů úzce souviselo se záměrem doložit podvrtné působení stávající filmové produkce. HUAC měl k dispozici přepisy rozsáhlých záznamů od FBI, ale spekulativní interpretace mnohdy konvenčních snímků nepůsobily důvěryhodně. Od záměru analyzovat konkrétní díla Výbor upustil po mimořádně nepřesvědčivém vystoupení Ayn Rand, jejíž pokus o výklad filmu *Song of Russia* v zásadě zdiskreditoval seriózní rozpravu nad problémem.²¹³ HUAC se proto zaměřil na produkční historii a ideologický dopad záporně přijatého filmu *Mission to Moscow*. Producent Jack Warner vypověděl, že snímek vznikl, aby podpořil tehdejšího sovětského spojence a válečné úsilí. Odmítl

²¹⁰ Hollywoodské hvězdy přicházely na slyšení a nahrály do rádia sugestivní vzkazy: „Už jsi viděl *Křížový výslech* (1947)? Hodně dobrý film, který je proti náboženské diskriminaci. Jeden z největších hitů roku. Americký [magazín] *People* mu udělil čtyři hvězdy, ale neamerický *Výbor* jeho tvůrcům tři předvolání.“ (Lauren Bacall) [upraveno M. M.]. Citováno podle John Sbardellati: *J. Edgar Hoover Goes to the Movies: The FBI and the Origins of Hollywood's Cold War*, New York: Cornell University Press 2012, s. 142.

²¹¹ Celé znění např. Ellen Schrecker: *The Age of McCarthyism: A Brief History with Documents*, Boston: St. Martin's Press 1994, s. 215–217.

²¹² Zmiňuje se hlavně článek Humphreyho Bogarta, ve kterém se distancoval od „desítky“ a sám sebe označil za „hlupáka“. Humphrey Bogart: *I'm No Communist*. *Photoplay* 38, 1948, č. 3, s. 52–53, 86.

²¹³ Soudobý tisk uvedl, že Ayn Rand označila tento film za propagandu, protože se v něm lidé smějí. Spisovatelka a myslitelka ovšem byla k poznámce pobídnuta nešikovnou otázkou jednoho z vyšetřovatelů, který se jí takto přímo zeptal v závěru slyšení (po jejím ideologickém, ale podrobném výkladu o SSSR). Zjevně zaražená Rand nejdříve řekla: „No pokud se mě ptáte doslova, tak vlastně skoro ne“. Překvapený vyšetřovatel položil podobnou otázku („Oni se nesmějí?“), načež Rand vysvětlila, že tak činí pouze v soukromí a zřídka. Nikoli veřejně, protože by tím vyjádřili souhlas se společenským zřízením. Citováno podle House Committee on Un-American Activities: *Hearings Regarding the Communist Infiltration of the Motion Picture Industry*, Washington: United States Government Printing Office 1947, s. 90.

vměšování administrativy prezidenta Roosevelta, zachoval si ovšem odstup od scenáristy filmu Howarda Kocha, což učinil později též v případě dalších spolupracovníků.²¹⁴

Vyšetřovatel Richard Nixon se Warnera vzápětí otázal, zda jeho studio v současnosti připravuje antikomunistické filmy. Šéf Warner Bros. se ocitl v nepříjemné pozici – musel vysvětlovat, proč jeho společnost dosud nenatočila ani jeden film odmítající komunismus, když za války produkovala desítky antifašistických děl.²¹⁵ Ve srovnatelné pozici byl šéf MGM Louis B. Mayer, ačkoli ten se mohl opřít o úspěch *Ninočky*.²¹⁶ Oba producenti deklarovali výrobu antikomunistických filmů, o jejichž vznik se zasazovali také přátelští svědci.²¹⁷ Richard Nixon se přitom nedovolával ani tak vlasteneckých pohnutek jako spíše komerčního přínosu antikomunistických děl.

Podnětem pro tzv. Waldorfské prohlášení a vznik antikomunistických filmů byl ale především strach z dalšího postupu Výboru. Dobrovolným vyloučením komunistů se chtěl průmysl vyhnout vnějšímu zasahování do personálních kompetencí hollywoodských studií. Antikomunistický cyklus měl zase zamezit tomu, aby HUAC veřejně kritizoval hollywoodskou produkci. Za jeho explicitně formulovanými postoji se totiž ukrýval hlubší nesouhlas konzervativních kruhů s politickou rolí amerického filmu a jeho dopadem na společnost. Nejvyšší soud Hollywoodu ve stejném roce zakázal monopolní praktiky a měnicí se dělba práce posílila již do té doby vlivné odborové svazy ve filmovém průmyslu.

Slyšení bylo vedeno v duchu rozdělané práce, která se někdy v budoucnu dokončí. Výbor se do Hollywoodu v roce 1951 skutečně vrátil a v celospolečenské atmosféře strachu

²¹⁴ Poukazoval na rafinovanost propagandy ve scénářích, které kontroloval: „Některé dialogy obsahovaly narážky, dvojité významy a tak podobně. Musíte absolvovat alespoň deset semestrů práva na Harvardu, aby vám bylo jasné, co to ve skutečnosti znamená“. Producent Jack Warner vypovídal první den a vyslal Výboru jasný signál, že představitelé studií nebudou ochotni za podezřelé zaměstnance bojovat. In: tamtéž, s. 15.

²¹⁵ Vyšetřovatel Nixon zmínil, že viděl snímek Warner Bros. *Confessions of a Nazi Spy* (1939), který podle něj přesvědčivě a současně atraktivně pojmenoval totalitní režim. In: tamtéž, s. 21. Nixon si byl rovněž vědom, že daný film vznikl v době, kdy se Hollywood otevřenému antifašismu vyhýbal. O napjaté produkční historii filmu *Confessions of a Nazi Spy* viz Steven J. Ross: *Confessions of a Nazi Spy: Warner Bros, Anti-Fascism and the Politicization of Hollywood*. In: Johanna Blakley, Martin Kaplan (eds.): *Warner's War: Politics, Pop Culture and Propaganda in Wartime Culture*, Los Angeles: Norman Lear Center Press 2004, s. 48–59.

²¹⁶ Mayer se při té příležitosti pokusil o vtip („Mám takový dojem, že jeden začneme natáčet bezodkladně...“), za což byl pokárán, neboť slyšení neměla údajně nic společného s bezodkladností. Tento moment výstižně demonstroval podřízené postavení nejmnocnějších lidí Hollywoodu před HUAC. Citováno podle House Committee on Un-American Activities: *Hearings Regarding the Communist Infiltration of the Motion Picture Industry*, Washington: United States Government Printing Office 1947, s. 76.

²¹⁷ Jedním z nich byl herec Robert Taylor, jehož slyšení se točilo převážně kolem snímku *Song of Russia*, ve kterém hrál hlavní roli. Taylor se za tuto „chybu“ během slyšení několikrát omluvil a obvinil představitele studia MGM, že ho donutili hrát ve filmu, který pro něj byl ideově nepřijatelný. In: tamtéž, s. 170.

ještě účinněji prosadil své záměry – ve druhé fázi předvolal desítky filmařů, kteří byli nuceni jmenovat podezřelé kolegy, aby se sami nedostali na černou listinu a nepřišli o práci. Osobní tragédie vypovídajících, vzájemná zášť bývalých kolegů a zničené kariéry na základě vágních obvinění byly nejviditelnějším důsledkem slyšení, které HUAC v Hollywoodu uskutečnil.²¹⁸ Traumatizující zkušenost je dodnes častým zdrojem akademické reflexe, vzpomínkových publikací nebo námětů uměleckých děl.²¹⁹ Konzervativní Výbor nedokázal přerušit silné vazby Hollywoodu s liberály, které se po tomto zážitku ještě prohloubily. Dlouholetý odpor k počínání přátelských svědků se naposledy silně projevil v roce 1999, když byl režisérovi Eliu Kazanovi předáván Oscar za celoživotní dílo. Část publika mu při slavnostní příležitosti ostentativně odmítla zatleskat, jiní při rezervovaném potlesku zůstali sedět.²²⁰

2.4 Výroba a přijetí antikomunistického cyklu

Nejpružněji zareagovalo na novou poptávku studio MGM znovuuvedením *Ninočky* do amerických kin v listopadu 1947. Pro šíření antikomunistických idejí byl tento film zpočátku opravdu nezastupitelný – o několik měsíců později byla narychlo schválena jeho distribuce do Itálie, kde snímek běžel těsně před tamními volbami do dolní komory parlamentu (*Camera dei Deputati*).²²¹ Méně úspěšná byla výroba původních filmů o komunismu: navzdory ubezpečování producenta Louise B. Mayera o „bezodkladnosti“ se distribuce snímku *The Red Danube* (1949) protáhla až na podzim 1949. Producent Jack Warner šel ještě dál a zastavil

²¹⁸ Kontext druhé fáze slyšení přináší např. Larry Ceplair, Steven Englund: *The Inquisition in Hollywood: Politics in the Film Community, 1930–1960*, Berkeley: University of California Press 1983, s. 361–397.

²¹⁹ Podrobný výklad na téma Hollywood a HUAC např. Victor S. Navasky: *Naming Names*, New York: Viking 1980 nebo Larry Ceplair, Steven Englund: *The Inquisition in Hollywood: Politics in the Film Community, 1930–1960*, Berkeley: University of California Press 1983. Srozumitelné shrnutí viz Richard Maltby: *Made for Each Other: The Melodrama of Hollywood and the House Committee on Un-American Activities, 1947*. In: Philip Davies; Brian Neve (eds.): *Cinema, Politics, and Society in America*. Manchester: Manchester University Press 1981, s. 76–96. Srov. Daniel Srch: *Hollywoodský blacklist – doba, ideologie a filmový průmysl*, Diplomová Práce, Ústav Světových dějin FF UK, Praha 2010. Vzpomínky pamětníků poskytuje např. Griffin Fariello: *Red Scare: Memories of the American Inquisition: An Oral History*, New York: Norton 1995, s. 255–314. O umělecké reflexi vyšetřování viz Brenda Murphy: *Congressional Theatre: Dramatizing McCarthyism on Stage, Film, and Television*, Cambridge: Cambridge University Press 2003.

²²⁰ Kazan vypovídal před HUAC v dubnu 1952 – jeho slyšení nebylo v kontextu doby ničím mimořádné. Symbolem se stal, protože (a) patřil k nejslavnějším přátelským svědkům, (b) měl potřebu se v rozhovorech i tvorbě neustále vracet k tehdejšímu činům, třebaže si při zpětném líčení často protiřečil. Více viz Nora Sayre: *Running Time: Films of the Cold War*, New York: The Dial Press 1982, s. 151–172. Srov. House Committee on Un-American Activities: *Communist Infiltration of Hollywood Motion-Picture Industry – Part 7*, Washington: United States Government Printing Office 1952, s. 2409–2417.

²²¹ Italská komunistická strana (PCI) patřila k favoritům a její volební neúspěch v dubnu 1948 sledoval západní svět s velkou úlevou. Jedny místní noviny přinesly titulky: „Greta Garbo vyhrála volby“. Tony Shaw: *Hollywood's Cold War*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2007, s. 26.

realizaci antikomunistického filmu *Up until Now*, o jehož zápletku a obsazení zasvěceně vypovídal před HUAC.²²²

Obavám šéfa Warner Bros. se nelze divit – producenti se snažili napravit pošramocený obraz průmyslu, který byl vedlejším produktem slyšení. Výbor na jednu stranu Hollywoodu vytýkal opouštění apolitické zábavy ve prospěch propagandy, aby současně prosazoval vznik děl zaměřených proti konkrétní ideologii. Reakci většinového publika nešlo odhadnout, a proto se průmysl obrátil na Gallupův ústav.²²³ Problematické bylo též rozhodování, jak by měl antikomunistický film vypadat, aby vyhovoval současným potřebám – v tomto směru došlo k výraznému odklonu od tradice *Ninočky*, jelikož v rámci antikomunistického cyklu nevznikla ani jedna komedie. Studia zamýšlela jednat rychle, neboť si všimla významné konkurence ze strany nezávislých společností, které hodlaly nastolené téma vytěžit bulvárním způsobem. Serióznější debatu nad hrozbou komunismu zase slibovaly kroky státních úřadů, konzervativních hnutí a dalších orgánů či organizací, jejichž záměrem bylo produkovat osvětové dokumenty. Byly nakonec rychlejší – první krátkometrážní antikomunistický snímek měl premiéru 25. února 1948.²²⁴ Od té chvíle vznikala vedle hraných titulů i četná dokumentární tvorba, která instruktážní formou varovala před komunismem. V konkrétních případech byla navázána vzájemná spolupráce, což zpětně ovlivňovalo oba sektory výroby.²²⁵

Antikomunistický cyklus zahájilo uvedení filmu *The Iron Curtain* (1948) v polovině května téhož roku. Společnost Twentieth Century-Fox si od adaptování vzpomínek Igora Gouzenka mnohé slibovala, ale odezva publika byla spíše zklamáním. O to výraznější reakce vzešla ze strany médií, která referovala o filmu i kontextu stojícím za jeho vznikem.²²⁶ Otevřeně nepřátelského přijetí se snímek logicky dočkal u levicových intelektuálů mimo

²²² Warner Bros. projekt plánovalo už před zasedáním Výboru a Jack Warner ho zastavil právě kvůli negativní publicitě, která byla průvodním jevem hollywoodských slyšení. Stephen Vaughn: *Ronald Reagan in Hollywood: Movies and Politics*, Cambridge: Cambridge University Press, 1994, s. 159–160.

²²³ Podle zadaných průzkumů do kina nechodili lidé, kteří podporovali slyšení. Antikomunistický film proto mohl oslovit minimálně tuto diváckou skupinu. John Sbardellati: *J. Edgar Hoover Goes to the Movies: The FBI and the Origins of Hollywood's Cold War*, New York: Cornell University Press 2012, s. 135.

²²⁴ Jednalo se o animovaný snímek *Make Mine Freedom* (1948), který komunismus označoval jako „ismus“ – opojný lék nabízený podomním prodejcem k vyřešení životních těžkostí. Film distribuovalo studio MGM.

²²⁵ Tato produkce byla nesmírně početná – reflexi její části nabízí Melvin E. Matthews: *Duck and Cover: Civil Defense Images in Film and Television from the Cold War To 9/11*, Jefferson: McFarland 2012, s. 11–72. O spojení sil např. Michael J. Jackson: Red Nightmare: Asleep with the Defense Department. *Jump Cut* 2, 1975, č. 9, s. 16–17, který popisuje spolupráci ministerstva obrany s producentem Jackem Warnerem.

²²⁶ Daniel J. Leab: 'The Iron Curtain' (1948): Hollywood's First Cold War Movie. *Historical Journal of Film, Radio, and Television* 8, 1988, č. 2, s. 163–168.

Spojené státy a zpravodajů médií z lidově demokratických republik.²²⁷ Následkem toho zastával snímek *The Iron Curtain* ve vyprávění klasických filmových historiků poněkud nespravedlivě klíčovou pozici, ačkoli byl pouze mírnější verzí toho, co mělo následovat.²²⁸

Antikomunistické filmy nezávislých filmových společnosti si zpočátku nevedly o moc lépe. Postupný obrat signalizoval teprve snímek *The Red Menace* (1949) – studiu Republic se podařilo vytvořit účinnou propagační kampaň a zároveň přesvědčit konzervativní kruhy, aby tento výrobek vnímaly jako seriózní podporu jejich ideám.²²⁹ Právě povrchnost a nevěrohodné vyličení komunismu totiž mohlo částečně stát za neúspěchem dvou ambiciózních antikomunistických produkcí téhož roku: filmu *The Fountainhead* (1949)²³⁰ – podle úspěšného románu Ayn Rand – a snímku studia RKO *I Married a Communist* (1949). Šéfovi RKO Howardu Hughesovi na jeho vzniku velmi záleželo, nicméně po krajně nepříznivém přijetí filmu v převážně liberálním San Franciscu schválil změnu titulu na *The Woman on Pier 13* a uvádění trailerů bez jakékoli zmínky o komunismu.²³¹

Oddaný antikomunista Hughes se nedal odradit a uvolnil prostředky pro odlišně laděný snímek *Jet Pilot* (1957), který se však vzhledem k problematické produkci a špatnému hospodaření RKO dostal do kin až sedm let od zahájení natáčení a tři roky od jeho dokončení. Na tomto barevném melodramatu z válečného prostředí je názorně vidět, jak neobratně se mohly antikomunistické motivy začleňovat do vyprávění.²³² Producenti stáli rozkročení mezi úmyslem seriózně se zavděčit HUAC, a pokusem atraktivně umístit nové téma do tradičních žánrových schémat. Nezávislá studia měla volnější pozici – loajalita ke konkrétní instituci pro ně nebyla rozhodující, a proto antikomunismus zpravidla využívaly pouze jako záminku pro zobrazení blíže neurčených záporných hodnot (např. ve westernu *Bells of Coronado* /1950/).

²²⁷ Např. Miroslav Kroh: Kýč ve službách protisovětské propagandy, čili jak byl zroben film „Železná opona“. *Mladá Fronta* 4, 1951, č. 197, (28. 8.), s. 4.

²²⁸ Georges Sadoul: *Dějiny světového filmu: Od Lumière až do současné doby*, Praha: Orbis 1963, s. 323.

²²⁹ John Sbardellati: *J. Edgar Hoover Goes to the Movies: The FBI and the Origins of Hollywood's Cold War*, New York: Cornell University Press 2012, s. 181.

²³⁰ Tento film většinou nebývá zařazován do antikomunistického cyklu, neboť autorka nejmenovala explicitně komunismus. Ayn Rand vystupovala proti kolektivismu, který ale některé antikomunistické filmy paradoxně obhajovaly, a proto se její snímek dostal na okraj antikomunistického cyklu. Více o filmu tamtéž, s. 160–166.

²³¹ Za komerčním neúspěchem stálo více věcí, mj. opakované navyšování nákladů během výroby. Daniel J. Leab: How Red Was My Valley: Hollywood, the Cold War Film, and I Married a Communist. *Journal of Contemporary History* 19, 1984, č. 1, s. 80–81.

²³² Antikomunistické dialogy působily uměle a mechanicky, nerozvíjely totiž zápletku. Mimořádně necitlivý zásah uškodil snímku *The Whip Hand* (1951) – producent Howard Hughes si po skončení natáčení usmyslel, že záporné postavy nebudou nacisté, nýbrž komunisté, což pro tvůrce znamenalo nákladné přetáčení. Slabé antikomunistické argumenty těchto dvou filmů popisuje Cyndy Hendershot: *Anti-Communism and Popular Culture at Mid-Century*, Jefferson: McFarland & Company 2003, s. 14–21.

Postupně se ukázalo, že pro představitele velkých studií bude nečekaně nejpříjemnější pseudovědecký model domnělých referencí k existujícím místům, osobám nebo činům, který se nápadně osvědčil v případě *The Red Menace*.

Aplikovat modifikovaně tento vzor do podoby vysokorozpočtové produkce zamýšlelo studio Warner Bros., které se až do uvedení filmu *I Was a Communist for the FBI* (1951) na antikomunistickém cyklu nepodílelo. Producent Jack Warner měl v úmyslu vyvážit delší časovou prodlevu mezi výpovědí před HUAC a distribucí deklarovaného titulu zodpovědným přístupem k látce – pokusem o rozvinutí antikomunistických argumentů a pečlivou produkční fází. Film vznikl na základě vzpomínek informátora Matta Cvetica, jehož sebejisté vystupování před vyšetřovacími výbory mělo značný mediální ohlas. Cvetičův příběh prokázal komerční životnost v různých mediálních formách.²³³

Snímek *I Was a Communist for the FBI* je s odstupem možné vnímat nejen jako emblematický film Red Scare, ale též zahájení pomyslné druhé fáze antikomunistického cyklu. Film byl totiž uveden do kin v květnu 1951 uprostřed nové etapy hollywoodských slyšení před Výborem, při nichž musel filmový průmysl obhajovat dosavadní přijaté kroky proti komunistické subverzi. Nepřímým důsledkem bylo zřetelné navýšení rozpracovaných antikomunistických projektů pro rok 1952 – bylo jich distribuováno třináct, což přibližně odpovídalo počtu za předchozí čtyři roky dohromady. Průmysl do výroby více zapojil známé bojovníky proti komunismu a zkoušel antikomunistický cyklus oživit přijetím nových žánrů: dokudramatu (*Walk East on Beacon!* /1952/), katastrofické vize (*Invasion USA* /1952/), dobrodružného filmu (*Big Jim McLain* /1952/), utopického sci-fi (*Red Planet Mars* /1952/) nebo rodinného melodramatu (*My Son John* /1952/). O měnící se společenské atmosféře a obratnějším vytěžení tématu svědčila skutečnost, že kromě posledních dvou jmenovaných se jednalo o komerčně úspěšné tituly.²³⁴

²³³ Vzpomínky Cvetica vycházely na pokračování v *Saturday Evening Post*, což podnítilo zájem Warner Bros. Úspěšný snímek byl zase předlohou pro rozhlasovou hru. Tržby a kritické přijetí filmu viz Daniel J. Leab: *I Was a Communist for the FBI: The Life and Unhappy Times of Matt Cvetic*, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press 1994, s. 90.

²³⁴ Film *Walk East on Beacon!* vynesl trojnásobek nákladů. Viz Tony Shaw: *Hollywood's Cold War*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2007, s. 64. Snímek *Big Jim McLain* byl dokonce dvacátý sedmý nejvýdělečnější film roku podle časopisu *Variety*. Viz Brenda Murphy: *Congressional Theatre: Dramatizing McCarthyism on Stage, Film, And Television*, Cambridge: Cambridge University Press 2003, s. 84. Při zachování poměru nákladů a tržeb nejvíce uspěl nezávisle produkováný snímek *Invasion USA*, který v amerických kinech vynesl přibližně osminásobek vložených nákladů. Viz Wheeler Winston Dixon: *Film Noir and the Cinema of Paranoia*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2009, s. 85.

Navzdory slušným výnosům některých antikomunistických projektů zůstal rok 1952 spjatý především s diváckým i kritickým odmítnutím filmu *My Son John*. Toto ponuré melodrama naznačovalo, že za prorůstáním komunistů do různých vrstev společnosti byl zodpovědný každý občan svou nedostatečnou ostražitostí nebo špatnou výchovou potomka. Snímek vyvolal emotivní reakce z různých stran – kritici či komentátoři se pokoušeli na základě předložených ideologických stanovisek charakterizovat představu řadového Američana podle radikálních antikomunistů.²³⁵ Uvedení filmu *My Son John* navíc zdůraznilo problém, který přesahoval hranice Spojených států. Antikomunistické filmy byly většinou distribuovány do zahraničí – nejčastěji do Skandinávie a zemí západní Evropy, dále kupříkladu do Japonska. Podle teze Dorothy B. Jones²³⁶ mohl antikomunistický cyklus zhoršit povědomí spojenců o Spojených státech, protože je paradoxně líčil jako zemi, která se nedokáže ubránit komunistickým sabotážím.²³⁷

V následujících letech náhle poklesl zájem velkých studií o antikomunistickou tvorbu. Třebaže by bylo možné polemizovat nad důvody tak nenadálého omezení,²³⁸ podstatnější byla skutečnost, že přerušení antikomunistického cyklu neznamenal konec výroby filmů na toto téma – nezávislé společnosti produkovaly mnohdy svérázné antikomunistické filmy stabilně až do první poloviny šedesátých let. Rovněž velká studia pokračovala ve výrobě antikomunistických filmů, ale jiného druhu.²³⁹ Společnosti nadále reflektovaly studenoválečnou atmosféru konfliktu dvou supervelmocí v katastrofickém žánru, přičemž filmy o napadení Spojených států monstry nebo obřím hmyzem mohly být čteny jako obava z komunistické invaze či atomové zkázy.²⁴⁰ V polovině padesátých let byla zahájena výroba nového typu antikomunistického filmu, který zpětně komentoval radikální antikomunismus:

²³⁵ Avšak objevily se také velmi pozitivní ohlasy – zejména ze strany radikálně antikomunistických organizací – a režisér McCarey naznačil, že se nenechá zastrašit. Viz Thomas Doherty: *Hollywood Agit-Prop: The Anti-Communist Cycle, 1948–1954*. *Journal of Film & Video* 40, 1988, č. 4, s. 22.

²³⁶ Dorothy B. Jones: *Communism and the Movies: A Study of Film Content*. In: John Cogley (ed.): *Report on Blacklisting: 1 Movies*, New York: The Fund for the Republic 1956, s. 215.

²³⁷ Např. ve Finsku byl snímek *My Son John* přijat vesměs rozpačitě, jeden nekomunistický dopisovatel dokonce vyjádřil podporu záporné postavě Johna coby „bojovníkovi za pravdu, důstojnost a zdravý rozum“. Nicméně tamní kritici film vnímali jen jako postoj radikálních antikomunistů, kteří nezastupovali většinový názor. Citováno podle Kimmo Ahonen: *Treason in the Family. Leo McCarey's Film My Son John (1952) as an Anticommunist Melodrama*. In: Henrik Jensen (ed.): *Rebellion and Resistance*, Pisa: Pisa University Press 2009, s. 131–132.

²³⁸ Jedná se o nepodložené spekulace – (a) ústup od radikálního antikomunismu mohl vyjadřovat nechuť studií, pro něž byl antikomunistický cyklus vnějším diktátem, (b) některé společnosti na těchto filmech prodělaly a kazily si jimi prestiž, (c) od konce roku 1954 se podstatně změnila atmosféra ve společnosti.

²³⁹ Rozvinuta byla tradice předválečné antikomunistické komedie, na níž úspěšně navázal muzikálový remake *Ninočky* pod názvem *Hedvábné punčochy* (1957).

²⁴⁰ Více o tomto fenoménu např. Nora Sayre: *Running Time: Films of the Cold War*, New York: The Dial Press 1982, s. 191–204.

tento reflektovaný boj proti komunismu probíhal v rovině implicitní (*Invaze lupičů těl* /1956/)²⁴¹ i explicitní (*Storm Center* /1956/).²⁴² Antikomunismus té doby ale reprezentovalo především biblické drama *Desatero přikázání* (1956) režiséra Cecila B. DeMilla. Jeden z neaktivnějších bojovníků proti komunismu snímek protkal dobovými narážkami. Antikomunistický motiv DeMille explicitně formuloval v úvodu, když se diváků zeptal: „Jsou lidé majetkem státu nebo svobodnými jedinci pod božskou ochranou? Přesně tento boj pokračuje po celém světě až do dnešního dne“.

2.5 Osa myšlení o filmech Red Scare

Existuje společný rys, pronikající napříč texty o antikomunistickém cyklu – negativní postoj k analyzovaným filmům. Většina prací odmítá estetický či myšlenkový přínos těchto děl a zřejmý ideový odstup doprovází otevřená ironie či poukazování na jejich argumentační vyprázdněnost.²⁴³

Rozsáhlejší soudobá reflexe antikomunistické produkce na území Spojených států nevznikla, byť si filmoví kritici uvědomovali vznik tematické série a v recenzích vzájemně srovnávali antikomunistické filmy.²⁴⁴ Ustavující studie, která se podrobněji zaměřila na antikomunistický cyklus, vznikla ve Velké Británii – pro magazín *Sight and Sound* napsal Karel Reisz v roce 1953 kritický článek o jistých ideologických tendencích amerického filmu.²⁴⁵ Podle pozdějšího režiséra byly antikomunistické filmy nepřesvědčivé a následkem toho kontraproduktivní. K podobným závěrům došla o tři roky později Dorothy B. Jones, jejíž

²⁴¹ Tento snímek byl vystaven mnoha protichůdným čtením a označit ho za antikomunistický film by bylo velmi zjednodušující. O jeho dalších možných významech např. Katrina Mann: 'You're Next!': Postwar Hegemony Besieged in Invasion of the Body Snatchers. *Cinema Journal* 44, 2004, č. 1, s. 49–68.

²⁴² Drama o knihovnici, kterou radikální antikomunisté neprávem nařknou z podpory komunismu, kritizuje postupy v období mccarthismu. Na druhou stranu hrdinka několikrát velmi razantně odmítne komunismus, což působí v daném kontextu mimořádně autoritativně.

²⁴³ Nora Sayre zahájila skupinovou rozpravu po výročním uvedení filmu *My Son John* vyjmenováním některých antikomunistických děl – v rychlém sledu zmínila výhradně tituly, které měly v názvu slovo „red“ nebo „communist“, což pobavilo přítomné publikum. Při stejné panelové diskuzi vyjádřil nad promítaným filmem znechucení i člen „desítky“ Alvah Bessie. Audio záznam viz Alvah Bessie, Abraham Polonsky, Michael Rogin, Nora Sayre: Hollywood & the Cold War: My Son John. *Pacific Film Archive*. Dostupný na WWW: <http://archive.org/details/cbpf_00004> [vyšlo 20. 11. 1982; cit. 15. 8. 2013].

²⁴⁴ Soudobý liberálně zaměřený kritik Bosley Crowther označil film *The Iron Curtain* za „první výstřel ve studené válce proti Rusku“. On i mnozí další debatovali o vlivu a argumentech těchto filmů. Např. magazín *Motion Picture Herald* označil za nejvydařenější film *My Son John*, konzervativní kritička Louella Parsons tvrdila totéž o snímku *I Was a Communist for the FBI*. Viz Thomas Doherty: Hollywood Agit-Prop: The Anti-Communist Cycle, 1948–1954. *Journal of Film & Video* 40, 1988, č. 4, s. 15, 22.

²⁴⁵ Reisz je popsal jako „bumerang“, protože diskreditovaly proklamované hodnoty: tyto filmy mohly činit komunismus buď atraktivní, nebo zdánlivě neškodný. Karel Reisz: Hollywood's Anti-Red Boomerang: Apple Pie, Love, and Endurance vs. the Commies. *Sight and Sound* 22, 1953, č. 1, s. 133–138.

pečlivá analýza zápletek na základě kvantitativního výzkumu přinesla přesnější soupis antikomunistických filmů. Oba autoři přistoupili k sérii nezaujatě a bez upřednostňování vybraných snímků. Autorka rozdělila antikomunistický cyklus na tři typy filmů – (a) béčkové špionážní thrillery, (b) vyprávění o vlivu CPUSA na území Spojených států, (c) díla dramaturgizující aktivity komunistů v zahraničí. Ve snaze objektivně posoudit jejich význam ocenila některé antikomunistické filmy za solidní přístup k látce nebo užitečný popis komunistických metod při infiltraci.²⁴⁶

Následující dekáda nepřinesla ve vývoji myšlení o antikomunistickém cyklu žádný výraznější posun.²⁴⁷ Až společenský trend vyrovnat se s následky mccarthismu vedl v polovině sedmdesátých let k novému zájmu o kulturní produkty té doby²⁴⁸ a tento obrat se v zásadě nezastavil až do současnosti. V souvislosti se zrušením HUAC v roce 1975 publikoval magazín *Jump Cut* několik článků, které zpětně hodnotily dopad počátku studené války na filmový průmysl. V jednom z nich nabídl Lawrence L. Murray nové rozdělení těchto filmů na čtyři skupiny – (a) očividně antikomunistickou produkci, (b) válečné filmy přecházející kontinuálně od druhé světové války ke korejské válce, (c) žánrové filmy alegoricky odrážející studenoválečnou mentalitu, (d) zdánlivě neutrální produkci, která konkrétní scénou či dialogem odkazovala k tehdejší politické situaci.²⁴⁹ Murray se zaměřil na první typ a analyzoval tři filmy – *Walk East on Beacon!*, *My Son John* a *Big Jim McLain*. Výběr zdůvodnil jejich častým uváděním na televizních obrazovkách.²⁵⁰ Historici v následujících letech volili většinou tytéž snímky, čímž ovšem přispěli k negativní redukci a postupnému démonizování antikomunistického cyklu.²⁵¹

²⁴⁶ Kladně hodnotila např. dokument *The Hoaxers* (1952) nebo snímek *Walk East on Beacon!*. Autorčino rozdělení viz Dorothy B. Jones: *Communism and the Movies: A Study of Film Content*. In: John Cogley (ed.): *Report on Blacklisting: 1 Movies*, New York: The Fund for the Republic 1956, s. 214–218.

²⁴⁷ Studie šedesátých let vnímaly antikomunistický cyklus jako esteticky nepřitažlivý produkt zjištěné společenské atmosféry. Např. Judith Shatnoff: *The Warmer Comrade*. *Film Quarterly* 22, 1966, č. 1, 30–31.

²⁴⁸ Křivdy počátku padesátých let reflektovala řada ceněných filmů té doby – *Takoví jsme byli* (1973), *Maratónec* (1976) nebo *Na černé listině* (1976).

²⁴⁹ Lawrence L. Murray: *Monsters, Spys, and Subversives: The Film Industry Responds to the Cold War, 1945–1955*. *Jump Cut* 2, 1975, č. 9, s. 14–16.

²⁵⁰ Zejména v případě filmu *My Son John* nepůsobil tento argument vůbec přesvědčivě – jiné texty naopak zdůrazňovaly jeho trvalou absenci v televizním vysílání či na digitálních nosičích. Viz Wheeler Winston Dixon: *Film Noir and the Cinema of Paranoia*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2009, s. 70. Srov. Gwendolyn Audrey Foster: *My Son John and The Red Scare in Hollywood*. *Senses of Cinema* 11, č. 51. Dostupný na WWW: <<http://sensesofcinema.com/2009/feature-articles/my-son-john/>> [vyšlo 9. 7. 2009; cit. 15. 8. 2013].

²⁵¹ Analýzy se točily převážně kolem šesti titulů, které by bylo možné v této souvislosti označit za klasický antikomunistický cyklus – *Big Jim McLain*, *I Married a Communist*, *I Was a Communist for the FBI*, *My Son John*, *The Red Menace*, *Walk East on Beacon!*.

Vhodným příkladem je obsáhlá studie Nory Sayre, která dodnes patří k nejcitovanějším textům v této oblasti.²⁵² Autorka provedla podrobný rozbor čtyř filmů klasického antikomunistického cyklu, všimla si v nich množství podnětných detailů a uvedla je do kontextu. Nicméně volba konkrétních děl nebyla ničím vysvětlena, dalo se pouze usuzovat, že analyzované filmy „nejprůkazněji“ demonstrovaly určité nálady v soudobém Hollywoodu. Jiný problém se vyskytl v případě studie Michaela Rogina, u níž byl antikomunistický cyklus naopak nepřiměřeně rozšířen. Profesor politologie vypracoval inspirativní a vlivný model tzv. démonologie, který aplikoval na několik oblastí amerických dějin.²⁵³ V klíčové kapitole o poválečných antikomunistických filmech uvedl většinu děl klasického antikomunistického cyklu; k nim ovšem připojil pozdější produkci, vzniklou v odlišném kulturně- historickém kontextu.²⁵⁴ Problematický pro rámec antikomunistického cyklu byl rovněž pokus doložit některé jeho projevy zpětně – Roginem vyvrcholilo úsilí generace, která se ohlížela zpět do padesátých let, aby analogicky poukázala na údajně nepříznivé politické směřování za vlády prezidenta Reagana.²⁵⁵

Od poloviny osmdesátých let se paralelně rozvíjel empiričtější proud myšlení o antikomunistickém cyklu, jehož hlavním představitelem byl Daniel J. Leab. Jeho výzkum se zaměřil na studium historických pramenů, které dohledal v archivech jednotlivých studií či záznamech zpravodajských služeb. Leab zkoumal podrobně kontext vzniku konkrétního díla, a proto prováděl analýzu pouze jednoho snímku – napsal rozsáhlé studie o filmech *The Iron Curtain* a *I Married a Communist*, a později publikoval knihu o Mattu Cveticovi, protagonistovi filmu *I Was a Communist for the FBI*.²⁵⁶ Tento způsob psaní převážil nad esejistickou formou a ovlivňuje texty o antikomunistickém cyklu dodnes.²⁵⁷

²⁵² Nora Sayre: *Running Time: Films of the Cold War*, New York: The Dial Press 1982, s. 79–99.

²⁵³ Tzv. démonologii Rogin definoval jako tradici boje proti subverzi (*countersubversive tradition*) v americké politice. Za tímto pojmem se skrývalo mnoho reflektovaných hrozeb – komunistická konspirace, indiánský kanibalismus nebo třeba mezinárodní terorismus. Více viz Michael Rogin: *Ronald Reagan, The Movie: And Other Episodes in Political Demonology*, California: University of California Press 1988, s. 272–300.

²⁵⁴ Tamtéž, s. 236–271.

²⁵⁵ Reagan v žádném antikomunistickém filmu nehrál. Rogin si ale všiml, že rétorika hrdinů a jednání nepřátel ve snímku *Storm Warning* (1951) připomíná boj proti komunismu, třebaže postava Reagana zde pátrala po členech Ku-klux-klanu. Více o postoji k tehdejšímu prezidentovi viz tamtéž, s. 1–43, 261–263.

²⁵⁶ Daniel J. Leab: 'The Iron Curtain' (1948): Hollywood's First Cold War Movie. *Historical Journal of Film, Radio and Television* 8, 1988, č. 2, s. 153–188., Daniel J. Leab: How Red Was My Valley: Hollywood, the Cold War Film, and I Married a Communist. *Journal of Contemporary History* 19, 1984, č. 1, s. 59–88., filmu se věnuje podstatná část knihy Daniel J. Leab: *I Was a Communist for the FBI: The Life and Unhappy Times of Matt Cvetic*, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press 1994, s. 71–95.

²⁵⁷ Nynějším pokračovatelem je kupříkladu Tony Shaw, který sice popisuje obecný historický kontext, ale nejvíce prostoru věnuje zasvěcené analýze příkladového filmu – Shaw zvolil snímek *Walk East on Beacon!* Tony Shaw: *Hollywood's Cold War*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2007, s. 42–71.

Odborněji zaměřený přístup Leaba nebo Shawa zajisté vedl k většímu pochopení záměrů hollywoodských studií a zpochybnění některých mýtů kolem antikomunistického cyklu. Na druhou stranu ještě více zacyklil lpění většiny historiků na klasickém antikomunistickém cyklu. Pokus kategorizovat antikomunistický cyklus učinil až Thomas Doherty, na jehož vlivný text navazuje analytická část této práce.²⁵⁸ Doherty časově ohraničil antikomunistický cyklus a uvedl tento termín po letech do akademického diskurzu. V úvodu své studie příznačně vyjmenoval většinu děl antikomunistického cyklu, včetně pozapomenutých snímků nezávislých společností Monogram (*The Steel Fist* /1952/) nebo Lipperty Pictures (*Savage Drums* /1951/).²⁵⁹

Doherty vnímal nástup poválečných antikomunistických děl jako unikátní příležitost pro radikální antikomunisty v Hollywoodu. Zdánlivě apolitický průmysl podle něj splnil vnější ideologické zadání dvojitým způsobem – výrobou otevřeně agitačních děl (jako příklad uvedl film *My Son John*) a víceméně žánrových snímků, které zmiňovaly komunistickou hrozbu jen okrajově (*Big Jim McLain*). Divácké nepřijetí prvního z nich mělo dokazovat, že publikum odmítalo otevřenou propagandu, pokud narušovala plynulost vyprávění a prosakovala mj. do milostné zápletky. Nicméně proti samotnému ideologickému poselství se diváci nebránili, což měl potvrzovat úspěch dobrodružného filmu s Johnem Waynem, který byl situován na Havaj. Jinak řečeno, ideologie obou děl stála na totožných základech, pouze se lišil způsob jejího působení v produktech, od nichž publikum očekávalo především zábavu. Slabou stránkou Dohertyho promyšleného modelu byla aplikace toliko na filmy klasického antikomunistického cyklu, ačkoli je potenciálně přesahoval.

V posledních letech byly formulovány další návrhy, jak členit antikomunistický cyklus. Cyndy Hendershot mu věnovala celou knihu, což poskytlo možnost učinit detailní rozbor též opomíjených děl.²⁶⁰ Autorka postupovala podobně jako Nora Sayre – zaměřila se v esejistickém duchu na obsah filmů a kontext vzniku. Kapitoly v knize rozdělávaly antikomunistický cyklus podle žánru (kupříkladu antikomunistické sci-fi či antikomunistické seriály), což však nepřipouštělo hlubší vhled do jejich ideové argumentace. Tuto mezeru se

²⁵⁸ Thomas Doherty: Hollywood Agit-Prop: The Anti-Communist Cycle, 1948–1954. *Journal of Film & Video* 40, 1988, č. 4, s. 15–27.

²⁵⁹ Zmínil více než dvacet titulů a studio, které daný film vyrobilo. Zasluhou toho se mohl pozastavit nad překvapivou skutečností – společnost Universal jako jediné z velkých studií neprodukovalo ve stanoveném období ani jeden antikomunistický film. Viz tamtéž, s. 15.

²⁶⁰ V knize naproti tomu není paradoxně ani zmínka o nejčteněji analyzovaném filmu *My Son John*. Cyndy Hendershot: *Anti-Communism and Popular Culture at Mid-Century*, Jefferson: McFarland & Company 2003.

pokusil zaplnit John Sbardellati, který v antikomunistickém cyklu stanovil podle nositele ideologie dva proudy: „randismus“ a „hooverismus“.²⁶¹ Bohužel ani toto členění nebylo příliš produktivní, protože do „randismu“ spadal pouze film *The Fountainhead*, následkem čehož se zbytek antikomunistického cyklu automaticky zařadil zpět do jedné oblasti.

Tradovaný názor, že antikomunistický cyklus představoval homogenní celek, měl pro výzkum neblahé důsledky. Charakteristické rysy jednoho či několika filmů byly přenášeny na celý soubor děl za účelem negativního vymezení takto zaměřené produkce. Nejčastěji byl zvolen film *My Son John*, aby demonstroval vyhrocený antikomunismus, křečovitě formální zpracování a neúspěch u amerických diváků.²⁶² Antikomunistický cyklus se v textech přesvědčených liberálů jevil jako cosi ostudného a z hlediska hollywoodské produkce možná až nečekaně výlučného. Většinové zredukování na šest trvale analyzovaných filmů zašlo tak daleko, že si historici místy nebyli jistí, z kolika děl antikomunistický cyklus vlastně sestává. Tradiční rozpětí mezi 35 až 50 posunul Peter Biskind bez jakéhokoli doložení na číslo 200 a příznačně dodal, že tyto filmy neměly až na výjimky typu *My Son John* výrazný dopad.²⁶³

Ukazuje se, že pro další posun v bádání je nutné vydělit klasický antikomunistický cyklus a pojmenovat jeho společné rysy. Účelem analytické části bude definovat filmy *Red Scare*, a doložit, že jejich srovnání se zbytkem antikomunistického cyklu je v mnoha ohledech zavádějící. Mezi filmy *Red Scare* lze zařadit nejen všechny tituly klasického antikomunistického cyklu, ale též několik méně proslulých děl.²⁶⁴ Všechny filmy *Red Scare* se odehrávaly na území Spojených států a zamýšlely popsat podvratné působení komunistů na různých pozicích. Jednalo se zpravidla o ambiciózní projekty, což mohl být jeden z důvodů zpětného kritického zájmu. Tyto snímky přímo odrážely požadavky HUAC, a proto byly vesměs produkovány velkými studii.

²⁶¹ John Sbardellati: *J. Edgar Hoover Goes to the Movies: The FBI and the Origins of Hollywood's Cold War*, New York: Cornell University Press 2012, s. 159–183.

²⁶² Tento film analyzovala většina zmíněných historiků a řada menších informativních článků. Opomenula ho vlastně pouze Cyndy Hendershot, dále Daniel J. Leab a podrobnější soudobá reflexe – Karel Reisz ani Dorothy B. Jones mu totiž nevěnovali zvláštní pozornost.

²⁶³ S jistým nádechem ironie by se dalo říci, že film *My Son John* měl naopak oproti jiným dopad minimální, protože to byl propadák. Biskind měl na mysli vliv na debatu o antikomunistickém cyklu a tímto dvojsmyslem nechtěně naznačil, jak předpojatě mohl probíhat výzkum. Peter Biskind: *Seeing Is Believing: How Hollywood Taught Us to Stop Worrying and Love the Fifties*, New York: Pantheon Books 1983, s. 163.

²⁶⁴ Dalšími jsou filmy *Atomic City* (1952), *Invasion USA*, *Pickup on South Street* (1953), *Project X* (1949), *The Thief* (1952) a *Walk a Crooked Mile* (1948). Filmů *Red Scare* je tudíž dvanáct. Ačkoli některé další tituly antikomunistického cyklu vykazují obdobné rysy, není je v celku možné označit jako filmy *Red Scare*.

2.6 Red Scare a aktuální svět

2.6.1 „Skutečné události“ a aktuálně existující prvky ve fikčním vyprávění

V padesátých letech byl každý hollywoodský snímek v úvodních titulcích opatřen obligátní poznámkou, jejímž účelem bylo divákům připomenout, že zobrazovaná jména či události jsou fiktivní.²⁶⁵ Velká studia zaměstnávala tým pracovníků, který kontroloval, zda kupříkladu názvy ulic neodpovídaly skutečnosti – tito lidé měli zabránit případným soudním řízením při náhodném užití skutečných prvků ve hraném filmu.²⁶⁶ Navzdory tomu se filmy Red Scare nikterak nebránily referencím k aktuálnímu světu, a dokonce na ně poukazovaly.

Bylo vůbec možné v hollywoodském filmu smířit aktuální svět a jeho fikční protějšek? Literární teoretik Thomas G. Pavel uvedl, že „fikční texty se těší jisté diskurzivní jednotě; světy, které popisují, se pro čtenáře nutně nelámou podle hranice mezi fiktivním a aktuálně existujícím“.²⁶⁷ Aktuální svět a fikční svět se společně mísí na mnoha úrovních – mezi obecné příklady patří dodržování gravitačního zákona nebo jiných vědeckých objevů lidského poznání.²⁶⁸ Složitější případ nastává, když autor umístí zápletku do existujícího města nebo budovy. Fikce ovšem může jít ještě dál, pokud do vyprávění zapojí skutečné osoby nebo události. V takovém případě se fikční svět může tomu aktuálnímu značně přiblížit.²⁶⁹ Historické protějšky skutečných osob pochopitelně neodpovídají v každém ohledu původním nositelům a nemohou si nárokovat pravdivostní hodnotu.²⁷⁰ Bylo by bláhové poměřovat hollywoodského herce zobrazeným komunistou. Podobně neprůkazný by byl výzkum

²⁶⁵ V následujícím znění: „Zápletky, jména všech postav i události zobrazených v tomto filmu, jsou smyšlená (*fictitious*). Jakákoli podobnost se skutečnými osobami, žijícími či zesnulými, není záměrná“. Nositelé autorskoprávní licence k filmovému dílu se uvedeným textem mj. zbavili povinnosti rozšířit autorská práva – a s tím spojené honoráře – na další osoby, které by se jich mohli účinně domáhat.

²⁶⁶ Výzkumná oddělení tyto kroky konzultovala s právními poradci. Zkoumala se dokonce např. telefonní čísla. David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson: *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*, New York: Columbia University Press 1985, s. 323.

²⁶⁷ Thomas G. Pavel: *Fikční světy*, Praha: Academia 2012, s. 36.

²⁶⁸ Pokud se fikční svět těmto nařízením nevzpírá, označuje se jako přirozený svět („v těchto světech neexistuje a neuděje se nic, co by porušovalo zákony aktuálního světa“). Citováno podle Lubomír Doležel: *Heterocosmica: Fikce a možné světy*, Praha: Karolinum 2003, s. 123.

²⁶⁹ Teorie fikčních světů používá pro osoby aktuálního světa ve fikčním světě pojem historické protějšky. Tyto entity jsou spojeny meziglobální totožností – např. historický protějšek Franklina Delano Roosevelta bude v mnoha fikčních textech vykonávat úřad prezidenta. Avšak fikce není ničím vázána, takže může tyto předpoklady jakkoli zpochybnit. Bohumil Fořt: *Úvod do sémantiky fikčních světů*, Brno: Host 2005, s. 67–68.

²⁷⁰ Toto se netýká pouze historických protějšků, nýbrž všech fikčních entit. Literární teoretik Lubomír Doležel dokonce tvrdí: „Jako neaktualizované možnosti jsou všechny fikční entity těžce ontologické povahy. Napoleon Tolstého je neméně fikční než jeho Pierre Bezuchov, a Dickensův Londýn není více skutečný než Carrollova říše divů“. Lubomír Doležel: *Heterocosmica: Fikce a možné světy*, Praha: Karolinum 2003, s. 32.

přesnosti líčených historických událostí ve fikčním filmu, neboť autor této práce i tvůrce filmu *Red Scare* v aktuálním světě jsou odkázáni na hraniční sumu údajů a informací.²⁷¹

O poznání produktivnější je průzkum stupně sjednané důvěry mezi filmem a divákem. Jinými slovy, jak fikční snímek diváka přesvědčoval o referenčním vztahu ke světu. Thomas G. Pavel tuto pozici zjednodušeně srovnal se čtenářem novin, který je připraven věřit článkům o tématech, jimž vůbec nerozumí.²⁷² Přesvědčení je historicky proměnlivá kategorie, což znamená, že určitým jevům či institucím byla před mnoha staletími projevována větší důvěra než v současném společenském diskurzu.²⁷³ Noviny, román nebo film se k recipientovi vztahují coby sémiotické médium.²⁷⁴ Jenže znakový systém nemůže zprostředkovat fikci v její celistvosti, a proto je každý fikční svět neúplný – vztah mezi rozměry fikčního světa a rozsahem zprostředkujícího textu označil Thomas G. Pavel termínem referenční hustota.²⁷⁵ Celovečerní film v období klasického Hollywoodu měl značně omezenou referenční hustotu, zásluhou čehož bylo možné převést jen zlomek informací aktuálního světa do fikční podoby.

Filmy *Red Scare* odkazovaly na jevy aktuálního světa, třebaže všechny nevznikly na základě „skutečných událostí“. Zprostředkovat v úplnosti tyto události ani nebylo jejich záměrem. Spíše se opíraly o nedávnost adaptovaných jevů – žádná aktuální událost ve filmech *Red Scare* neměla mediální ohlas delší než několik měsíců. Filmy *Red Scare* tudíž vyprávěly o přítomnosti s nenápadným přesahem do budoucnosti, čímž se pokoušely doslova aktualizovat stav věcí.²⁷⁶ Tato strategie byla zvláště patrná při vyobrazení historických

²⁷¹ Literární teoretička Ruth Ronen napsala, že fikčnost do textu vnáší každá manipulace s fakty – „narativizace, výběr, rozvedení nebo kondenzace materiálu“ –, zásluhou čehož je fikce součástí každé komunikace v aktuálním světě. Citováno podle Ruth Ronenové: *Možné světy v teorii literatury*, Brno: Host 2006, s. 93.

²⁷² Tento čtenář má v zásadě dvě možnosti – buď zprávu integruje do množiny pravdivých výroků o aktuálním světě, nebo jí odmítne. Nový výrok pro daný záměr poměřuje s dosavadní znalostí a mírou pravděpodobnosti – rozhodovací proces tudíž srovnává tento výrok s jinými v aktuálním světě. Thomas G. Pavel: *Fikční světy*, Praha: Academia 2012, s. 74.

²⁷³ Literární teoretik Thomas G. Pavel užívá pro účely této práce ideální příklad: „Svět, v němž socha Panny Marie hovoří k laikovi, náleží pro středověkého autora a jeho publikum do sféry možného, stejně jako je svět, v němž protidrogová jednotka FBI rozpráší síť drogových dealerů a všechny pozatýká, možným světem pro autora soudobých tajemných příběhů a jeho čtenářstvo.“ Citováno podle tamtéž, s. 73. Srov. Ruth Ronenová: *Možné světy v teorii literatury*, Brno: Host 2006, s. 92, podle níž relativizující se kulturní perspektiva představuje jeden z problémů při samotném definování pojmu fikce.

²⁷⁴ Podle literárního teoretika Bohumila Fořta však v konečném důsledku platí totéž pro aktuální svět. Ani ten není lidmi zpracováván mimo sémiotické kanály, byť jsou o poznání rozmanitější. Bohumil Fořt: *Úvod do sémantiky fikčních světů*, Brno: Host 2005, s. 64.

²⁷⁵ Např. čtyři roky politického výsluní Josepha McCarthyho může zprostředkovat krátká povídka i obsáhlý román. Delší text je vždy schopen zpracovat větší soubor informací. Ideálem je relativní hustota, která vyvažuje poměr mezi dějem a popisem. Thomas G. Pavel: *Fikční světy*, Praha: Academia 2012, s. 141.

²⁷⁶ Podle Lubomíra Doležela jsou fikční světy soubory nerealizovaných možných stavů věcí. Lubomír Doležel: *Heterocosmica: Fikce a možné světy*, Praha: Karolinum 2003, s. 30. Ruth Ronen ovšem dodává, že literární

protějšků záporných postav, třebaže si ve filmech *Red Scare* nezachovali původní jména.²⁷⁷ Vzdělaný soudobý divák přesto bezpečně poznal, že arogantní komunista John Jefferson z filmu *My Son John* měl zastupovat Algeru Hise, idealistický básník Henry Solomon z filmu *The Red Menace* odkazoval na Alberta Maltze a vůdce atomové špionáže John Bates z filmu *Project X* reprezentoval Johna Gatese.²⁷⁸ Všem těmto postavám byli připsány následky jejich domnělých činů; jednalo se však o předčasná vyústění, neboť v době premiér uvedených snímků stáli Hiss, Maltz i Gates teprve před soudem.

Osudy těchto jedinců byly významně zkresleny – ve filmu *The Red Menace* je naivní komunista Henry Solomon (Shepard Menken) pokárán vedením strany, když v básni napíše, že Marx vycházel z Hegelovy filozofie. Solomon opouští komunistickou stranu a dostává se do společenské izolace. Mladý básník nenachází žádné pracovní uplatnění či lidské zastání a spáchá sebevraždu. V tomto snímku byla přiznána perzekuce komunisty, ovšem zodpovědnost za ní tvůrci přiklali opět komunistům. Komplikovanější přeměnu provedl režisér Leo McCarey ve filmu *My Son John*. Arogantní komunista John Jefferson (Robert Walker) měl sice zjevné rysy Algeru Hise, ale kromě toho byl latentním homosexuálem, což mělo spojit dvě formy „deviantního“ chování.²⁷⁹ Účel byl tudíž jasný – historické protějšky ve filmech *Red Scare* přepisovaly význam aktuálních událostí a přidávaly jim fikční pointu. Tento přístup obnášel značná rizika, což potvrdil rodící se skandál, když byla záporná postava v chystaném filmu *I Married a Communist* pojmenována Nixon.²⁸⁰

světy nejsou možné ve smyslu alternativ aktuálního stavu věcí, nýbrž „aktualizují svět, který je analogický se světem, ve kterém žijeme.“ Ruth Ronenová: *Možné světy v teorii literatury*, Brno: Host 2006, s. 63.

²⁷⁷ Producenti se tím chránili před případnou soudní žalobou na ochranu osobnosti či vymáhání jiných práv, které mohly být dílem dotčeny. Historické protějšky kladných postav si jména zpravidla ponechali.

²⁷⁸ John Gates byl komunistický novinář, který byl ve známém procesu s dvanácti nejvyššími představiteli CPUSA odsouzen k pěti letům odnětí svobody. Více o něm a tomto procesu viz Ellen Schrecker: *Many Are the Crimes: McCarthyism in America*, Boston: Little, Brown and Company 1998, s. 190–200.

²⁷⁹ Podle Michaela Rogina snímek spíše reflektoval kauzu kolem Judith Coplon, údajné agentky KGB. Ve filmu se John Jefferson snaží spojit s kontaktní osobou, která je zatčena – ač divák nikdy nespátí přímo tvář, z dialogů lze usuzovat, že je to žena. Michael Rogin: *Ronald Reagan, The Movie: And Other Episodes in Political Demonology*, California: University of California Press 1988, s. 251. Více o Judith Coplon viz Ellen Schrecker: *The Age of McCarthyism: A Brief History with Documents*, Boston: St. Martin's Press 1994, s. 44.

²⁸⁰ Teoretici fikčních světů se při zamýšlení nad mezisvětovou totožností historických protějšků opakovaně odvolávali právě na Nixona: „Přes rozdíly v podstatných vlastnostech je Nixon, prodavač automobilů, možný protějšek Nixona, třicátého sedmého prezidenta Spojených států.“ Lubomír Doležel: *Heterocosmica: Fikce a možné světy*, Praha: Karolinum 2003, s. 31. Srov. Ruth Ronenová: *Možné světy v teorii literatury*, Brno: Host 2006, s. 54–55, 71. Platí to v současné odborné debatě, nicméně tehdejší radikální antikomunisté neměli pro ideu „možného protějška Nixona“ příliš velké pochopení, a proto byl po krátkém nátlaku přejmenován. Daniel J. Leab: *How Red Was My Valley: Hollywood, the Cold War Film, and I Married a Communist*. *Journal of Contemporary History* 19, 1984, č. 1, s. 76.

Úsilí přiblížit se aktuálnímu světu se neomezovalo na vyprávění o „skutečných událostech“ nebo popisování aktuálně existujících osob. Některé filmy Red Scare přistoupily k zadanému úkolu nadměru vynalézavě – například pro snímek *I Married a Communist* si producent RKO Howard Hughes vyžádal od Výboru zabavené legitimace členů komunistické strany.²⁸¹ Ve filmu se tyto kartičky několikrát objevily v detailním záběru. Jiné produkce se zaměřily na prohloubení referenčního odkazování. J. Edgar Hoover umožnil tvůrcům filmu *Walk East on Beacon!* natočit centrálu FBI, včetně vědeckých pracovišť a laboratoří, kde probíhaly utajené operace. Pro potřeby tohoto filmu Hoover též poskytl několik agentů do vedlejších rolí. Tito profesionální pracovníci FBI se nikterak nelišili od herců, kteří hráli jejich kolegy, čímž byly aktuální svět a fikce dále promíchány.²⁸²

Hollywoodští tvůrci však byli paradoxně omezováni ve svých záměrech aktualizovat stav věcí. Interiérové sekvence ve filmu *Walk East on Beacon!* byly velmi krátké, aby z nich případný nepřítel nevypozoroval zařízení a taktiku FBI. Scénář tohoto filmu byl několikrát přepisován se stále stejným doporučením – omezit pasáže, které mohly vyrazit státní tajemství. Následkem toho ani nebylo příliš jasné, jaká je funkce přelomového „počítacího stroje“, který se komunisté ve filmu chystají ukrást. Úvodní montáž ve snímku *Atomic City* zachycuje pracovníky v komplexu Los Alamos. Všem byla vyretušována tvář, což vypravěč omlouvá obavami o jejich bezpečnost. Filmy Red Scare byly postaveny před dvojí omezení: (a) relativní hustota byla nepravděpodobná s ohledem na normy soudobého hollywoodského filmu, (b) možnost zprostředkovat aktuální událost snižovaly obavy o vnitřní bezpečnost.

Nicméně tato omezení přispěla k mimořádnému referenčnímu účinku filmů Red Scare. Thomas G. Pavel vyslovil hypotézu, že kultury a období se stabilizovaným světonázorem minimalizují neúplnost fikčních světů, díky čemuž se přibližují aktuálnímu světu a mnohé z něj přejímají. Naproti tomu historické etapy konfliktu či přechodu maximalizují neúplnost a vytvářejí četná prázdná místa.²⁸³ Filmy Red Scare vznikaly v období společenského konfliktu

²⁸¹ Legitimace členů CPUSA se objevily i v dalších filmech, kde však šlo o pouhé napodobeniny. Tamtéž, s. 72.

²⁸² Většina herců měla být pro publikum neznámá. Výjimku představoval původem československý herec Karel Štěpánek, působící dlouhá léta v Německu, který byl záměrně obsazen do role agenta KGB. Záporné úlohy emigrantů byly v Hollywoodu běžnou praxí od druhé světové války. Štěpánek hrál tehdy nacisty, což mohl být další důvod, proč ho obsadit – radikální antikomunisté totiž komunismus tradičně srovnávali s fašismem nebo nacismem. Tony Shaw: *Hollywood's Cold War*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2007, s. 57–58. Srov. House Committee on Un-American Activities: *100 Things You Should Know about Communism Series*, Washington: Committee on Un-American Activities, U. S. House of Representatives 1949, s. 16.

²⁸³ Mezi pokusy o minimalizaci neúplnosti řadí rozsáhlé romány spisovatelů jako John Galsworthy či Roger Martin du Gard. Opačnou strategii zastupuje kupříkladu drama vrcholného středověku nebo avantgardní proudy dvacátého století. Thomas G. Pavel: *Fikční světy*, Praha: Academia 2012, s. 149–155.

a postupného generačního přechodu. Pokoušely se budit zdání úplnosti, o níž toliko nebylo možné referovat. Ve skutečnosti zatajováním kontextů a informací maximalizovaly neúplnost. Jestliže jsou aktuální svět i fikční svět předkládány recipientům specifickými sémiotickými kanály, není možné získat znalost ani jednoho bez omezení – vnímatel nedosáhne konečnost aktuálního světa, případně úplnost fikčního světa. Trvalá redukce informací ve prospěch národní bezpečnosti, která provázela Spojené státy v období mcarthismu, mohla tvůrce podnítit k obdobným postupům ve filmech Red Scare.

2.6.2 Výroba a distribuce aneb posláním šokovat

Hollywoodský fikční film nebyl ideálním nástrojem pro přiblížení aktuálnímu světu. Avšak produkční a propagační fáze měly v tomto ohledu vyvažující potenciál – filmový průmysl formuloval četné formy oslovení publika, jimiž mohl v reklamní kampani lákat na zdokonalenou podobu referenčního odkazování k dobově senzitivnímu tématu. Někteří antikomunisté používali při informování o výrobě filmů Red Scare tytéž argumenty o vnitřní subverzi, jaké probíhali ve veřejné debatě o atomové špionáži. Ideální snímek Red Scare tudíž vypovídal o aktuálním světě komunistické konspirace a současně jím byl přímo zasažen.

Producenti a tvůrci zesilovali tento domnělý úděl dvojitým způsobem – (a) uplatněním exploatačních strategií, bulvarizací látky a vyvoláním strachu u diváka; (b) seriózním pokusem odhalit infiltraci v samotné výrobě a explicitním varováním obecnosti. Antikomunistický cyklus měl k exploatačním postupům přirozeně blízko, neboť atraktivně vytěžoval vzrušující téma, a opíral se o nejčastější předsudky vůči komunistům.²⁸⁴ Jenže ve filmech Red Scare tento pragmatický způsob nepřevažoval, a většina tvůrců věřila v nutnost preventivně varovat společnost bez ohledu na možnou finanční ztrátu.²⁸⁵ Filmy Red Scare, které směřovaly souběžně za ziskem a lacinou bulvarizací, by bylo možné označit za *falešné*,

²⁸⁴ Filmový teoretik Eric Schaefer vymezil klasickou exploatační kinematografii v USA lety 1919 až 1959. Exploatační snímky vytěžovaly témata, která seberegulační mechanismus zavrhoval, čili zakázané a tabuizované látky (předkládaly je zároveň jako seriózní výzkum). Filmové společnosti, zaměřující se na výrobu exploatace, měly malý počet zaměstnanců a odlišný způsob financování, díky čemuž byly snadno vydělitelné od velkých i nezávislých studií. Ani jeden film Red Scare nepatřil mezi Schaeferem definovanou klasickou exploataci, ale některé přistupovaly k látce podobně. Eric Schaefer: *"Bold! Daring! Shocking! True!": A History of Exploitation Films, 1919–1959*, Durnham: Duke University Press 1999, s. 2–18, 42, 48.

²⁸⁵ Takto pochopitelně neuvažovala většina producentů, pro něž byl antikomunistický cyklus zpravidla více či méně vynucený. Mezi historiky převládl názor, že slabá očekávání byla obsažena v nízkých rozpočtech jednotlivých titulů. Tony Shaw: *Hollywood's Cold War*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2007, s. 51.

protože se vzepřely stanovenému poslání. Opačnou a převládající formou byly tituly, v nichž byla patrná eskalace paranoidních nálad.

Nejsystematičtěji výtěžil exploatační postupy snímek *The Red Menace* nezávislé společnosti Republic Pictures. Producent filmu Herbert J. Yates odmítl umístit své jméno do úvodních titulků, aby ochránil rodinu před domnělou pomstou komunistů.²⁸⁶ Podmínkou při obsazování rolí byla nulová předchozí praxe ve filmu. O většině debutantů propagační kampaň nevedla nic konkrétního, což posilovalo domněnku, že se jednalo o skutečné oběti komunistické zvěle, jenž zpětně přehrávali vlastní zážitky ve fikčním filmu. Zápětka měla být přísně tajná, a proto její údajné vyobrazení komunistickému tisku způsobilo rozruch.²⁸⁷ Tvůrci filmu přiznali, že nesdělí vše, aby neohrozili bezpečnost protagonistů, což preventivně utlumilo domnělý záměr vyzradit závažné skutečnosti. Snímek měl úspěch, ačkoli nepopisoval žádnou „skutečnou událost“ a jeho líčení komunistického podzemí působilo značně nevěrohodně. Tisk ho srovnával s nedávným antikomunistickým filmem *The Iron Curtain*, který strážlivěji adaptoval vzpomínky Igora Gouzenka.²⁸⁸

Snímek *I Married a Communist* studia RKO byl ideálním příkladem vyhrocené snahy o seriózní zprostředkování antikomunismu. Společnost RKO převzal rok předtím magnát Howard Hughes, pod jehož vedením se filmové studio prakticky rozložilo.²⁸⁹ Hughes byl posedlý pátráním po komunistických zaměstnancích, což ho mj. vedlo k výrobě filmu *I Married a Communist*. Režii chystaného titulu nabízel výhradně pracovníkům, o jejichž politické loajalitě měl vážné pochybnosti.²⁹⁰ Výroba se zpozdlovala za plánem a od filmu odstoupilo několik původně domluvených tvůrců. Ačkoli ani tento snímek nevznikl na

²⁸⁶ Viz Alan Gevinson: *Within Our Gates: Ethnicity in American Feature Films, 1911–1960*, California: University of California Press 1997, s. 823. V titulcích se Yates objevil jakožto výkonný producent (*executive producer*), což byla osoba zajišťující financování projektu nebo vyjednání autorských práv. Producent zůstal neuveden. Více o pozici výkonného producenta David Bordwell, Kristin Thompsonová: *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*, Praha: AMU 2011, s. 38.

²⁸⁷ Komunistický dopisovatel o antikomunistickém cyklu uvedl: „Četl jsem některé scénáře a myslím, že by nemohly být psány nenávislivěji, kdyby je napsal sám degenerovaný Goebbels“. Posléze však předložil velmi zmatený popis zápletek vznikajících filmů (o filmu *The Red Menace* např. pouze zmínil, že je ve výrobě). Úniky informací byly pravděpodobně plánované a pro výrobní fázi v zásadě bezvýznamné. Citováno podle David Platt: *Hollywood útočí na mír*. *Kino* 4, 1949, č. 12, s. 173.

²⁸⁸ Většina recenzentů se domnívala, že snímek *The Red Menace* více přispěl k porozumění komunistickým metodám – psalo se v té souvislosti o autenticitě. John Sbardellati: *J. Edgar Hoover Goes to the Movies: The FBI and the Origins of Hollywood's Cold War*, New York: Cornell University Press 2012, s. 181.

²⁸⁹ David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson: *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*, New York: Columbia University Press 1985, s. 328.

²⁹⁰ Zaměstnanec RKO, režisér Joseph Losey, označil tento postup za politickou prověrku, která výrazně uškodila pracovní atmosféře ve studiu. Michel Ciment: *Loseyho kniha: Rozhovory s filmovým režisérem*, Praha: Československý filmový ústav 1990, s. 31.

základě „skutečné události“, propagační kampaň se snažila přiblížit nepříjemnou pozici hlavní hrdinky (jejíž manžel byl někdejší komunista) neutrálnímu publiku – v prvním oficiálním traileru se Laraine Day obrací k divákům, které se snaží přesvědčit, že její pozice může být vzápětí jejich.²⁹¹ Neúspěch filmu znamenal obrovské zklamání. Radikální antikomunisté byli přesvědčeni, že snímek sabotovali členové komunistické strany ve studiu RKO.²⁹²

Většina filmů Red Scare se nakonec spolehla na méně agresivní propagační kampaň, třebaže nerealizované exploatační praktiky před promítáním mohly vyvolat chaos – v souvislosti se snímkem *Invasion USA* bylo vydáno doporučení před spuštěním v kině zapnout sirénu, která se používala při evakuaci osob.²⁹³ Nalézání skrytých komunistů během výroby filmů Red Scare pokaždé neodráželo bezdůvodnou posedlost producenta; například před distribuováním snímku *Walk East on Beacon!* bylo v titulcích narychlo vymazáno jméno hudebního skladatele Louise Applebauma. Tento film vznikl pod absolutní kontrolou FBI a přizvaný producent se politicky nepohodlného Applebauma dobrovolně vzdal, aby nenarušil spolupráci s Úřadem.²⁹⁴ Jindy se stalo odmítnutí protagonisty s komunistickým přesvědčením součástí tvůrčí metody – režisér Leo McCarey byl přesvědčen, že komunisté mu specifickým hereckým projevem ničili práci.²⁹⁵ Pro film *My Son John* obsadil do role komunisty záměrně Roberta Walkera, o jehož náklonnosti k alkoholu a výstředním chování v Hollywoodu skoro každý věděl. Walker nakonec zemřel na předávkování barbituráty před koncem natáčení.²⁹⁶

2.6.3 *I Love Lucy (and) I Led 3 Lives – přepsaný (anti)komunismus*

Ve filmech Red Scare byl kladen důraz na převedení aktuálních entit do fikčního světa. Mimo zájem by však neměl zůstat model zcela opačný – převedení fikčních entit do aktuálního světa – k němuž docházelo v téže době. Níže uvedené případy sice nevypovídaly

²⁹¹ Pronesla následující výzvu: „Neříkej, že se ti to nemůže stát. Může. Mně se to stalo. Vdala jsem se za muže, jehož jsem ctíla a milovala. Byl úžasný v každém ohledu. Cítila jsem se hrdá a šťastná. A pak jsem to zjistila...“ Načež se přes celý obraz objevil název filmu. Citováno podle Daniel J. Leab: *How Red Was My Valley: Hollywood, the Cold War Film, and I Married a Communist*. *Journal of Contemporary History* 19, 1984, č. 1, s. 80.

²⁹² Myron C. Fagan: *Hollywood Reds are „On the Run“!*, California: Cinema Educational Guild 1949, s. 8.

²⁹³ Propagační materiál dále pobízel kupříkladu ke shromáždění místní civilní obrany. Viz *Obrazová příloha* (obr. 34).

²⁹⁴ Tony Shaw: *Hollywood's Cold War*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2007, s. 57.

²⁹⁵ Tvrdil, že tyto herci podali v úlohách bankéřů nebo podnikatelů záměrně špatný výkon, aby zapudili jakékoli divácké sympatie k těmto postavám. John Sbardellati: *J. Edgar Hoover Goes to the Movies: The FBI and the Origins of Hollywood's Cold War*, New York: Cornell University Press 2012, s. 116.

²⁹⁶ Režisér McCarey o mnoho let později prohlásil, že kdyby Walker přežil, natočil by nejlepší film své kariéry. Thomas Doherty: *Hollywood Agit-Prop: The Anti-Communist Cycle, 1948–1954*. *Journal of Film & Video* 40, 1988, č. 4, s. 22.

přímo o filmech *Red Scare*, nicméně reflektovaly antikomunismus, a mohly by významně přispět k prohloubení znalostí o vazbách mezi světy v předmětu této práce.

Vstup fikce do odlišného kontextu značí opuštění hranic komunikačního aktu do „otevřeného, neomezeného řetězu převodů“, což literární teoretik Lubomír Doležel označil termínem transdukce.²⁹⁷ Intertextuální přesun má mnoho podob – od samotné příslušnosti k uměleckému formě a jednosměrném vlivu až ke stylisticky radikálním postmoderním přepisům, které uvedly dílo do nového historického, politického nebo kulturního kontextu.²⁹⁸ Fikční postavy v nich mohou volně přecházet mezi různými fikčními světy; dochází často k proměně jejich vlastností či zpochybnění předchozích stanovisek.²⁹⁹ Autorita vypravěče i tvůrce fikce je narušena, protože ztrácí kontrolu nad distribuovanými informacemi. Přepisy poukazují na možnost zformovat alternativní fikční svět totožných protagonistů, v nichž jsou vtaženi do nečekaných souvislostí. Recipient je nucen na mezisvětovou totožnost fikčních postav reagovat přízpusobením vlastní fikční encyklopedie, zdůrazněné na úkor té aktuální.³⁰⁰

Unikátním případem transdukce byla kauza kolem filmové a televizní herečky Lucille Ball, hlavní hrdinky mimořádně úspěšného sitcomu *I Love Lucy* (1951/57). Tento seriál se stal jedním z nejúspěšnějších pořadů v dějinách americké televize.³⁰¹ Na svou dobu nabídl uvěřitelné a neidealizované protagonisty – energickou Lucy (Lucille Ball) a jejího

²⁹⁷ Pojem transdukce původně označoval přenos genetické informace v přírodních vědách. Literární teoretik Lubomír Doležel jím chápe existenci literárních textů ve smyslu jejich vzájemného působení na mnoha úrovních. Jeho záměrem bylo analyticky zpružnit převládající koncept intertextuality, který prosazoval vazby mezi texty v příliš širokém pojetí. Lubomír Doležel: *Heterocosmica: Fikce a možné světy*, Praha: Karolinum 2003, s. 197–202. Srov. Bohumil Fořt: *Úvod do sémantiky fikčních světů*, Brno: Host 2005, s. 119–124.

²⁹⁸ Doležel aplikoval transdukcí na postmoderní literaturu, v níž rozeznává tři typy přepisů – (a) rozšíření, které zvětšuje rozsah původního světa zaplněním mezer a zařazením do nového kontextu; (b) transpozici, která umísťuje původní svět do jiného dobového či místního kontextu; (c) mutaci, jejíž odlišná verze původního světa představuje variantní „protisvět“ – tato forma přepisu zachází s původním textem nejradikálněji. Lubomír Doležel: *Heterocosmica: Fikce a možné světy*, Praha: Karolinum 2003, s. 203.

²⁹⁹ Literární teoretička Marie-Laure Ryan rozšiřuje transdukční pojetí na další mediální vztahy (film, počítačová hra, internet atd.). Odvození jednoho fikčního světa ze světa jiného označuje pojmem transfikcionalita. Marie-Laure Ryanová: *Transmediální vyprávění příběhů a transfikcionalita*. In: Bohumil Fořt (ed.): *Heterologica. Poetika, lingvistika a fikční světy*, Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR 2012, s. 128.

³⁰⁰ „Fikční encyklopedie je nedílnou součástí každého fikčního světa, obsahuje vztahy a fakty o fikčním světě, které mají všichni jeho účastníci dány a priori, zatímco čtenář se s nimi seznamuje v procesu čtení“. Jedná se tedy o rekonstrukci vztahů, zákonů a pravidel ve fikčním světě, která jsou nezbytná k porozumění textu. Encyklopedie aktuálního světa – znalosti o vztazích, zákonech a pravidlech v aktuálním světě – hraje při této rekonstrukci významnou úlohu, stojí totiž v pozadí celého procesu. Citováno podle Bohumil Fořt: *Úvod do sémantiky fikčních světů*, Brno: Host 2005, s. 93.

³⁰¹ Ratingová agentura Nielsen, která měřila sledovanost a skladbu publika, udělila v roce 1953 seriálu *I Love Lucy* nejvyšší hodnocení (67.3) v dějinách tamního televizního vysílání. Pro srovnání: seriál *Dallas* (1978/91) dosáhl maximálně 34.5 a *Pohotovost* (1994/2009) – pořad s nejvyššími hodnotami v devadesátých letech – pouze 22 bodů. Údaje o hodnocení viz Tim Brooks, Earle F. Marsh: *The Complete Directory to Prime Time Network and Cable TV Shows 1946–Present*, New York: Ballantine Books 2007, s. 1679–1698.

cholerického muže Rickyho (Desi Arnaz) – kteří měli často smůlu a řešili každodenní problémy. Lucille Ball a Desi Arnaz byli v aktuálním světě manželé, což obratně využívali pro stanovení zápletky ve fikčním světě.³⁰² Těhotenství Lucille Ball sledovali diváci na obrazovce, aby o něm po skončení epizody četli ve společenském magazínu. Epizoda, při níž se chystala hlavní hrdinka porodit, měla rekordní sledovanost.³⁰³

Na vrcholu popularity v září 1953 se náhle objevily znepokojivé zprávy o údajném napojení Lucille Ball na komunistickou stranu. Herečka následně vystoupila před Výborem pro vyšetřování neamerické činnosti, kde měla vyvrátit obvinění. O uzavřeném slyšení referoval vyšetřovatel William A. Wheeler následujícím způsobem – Lucille Ball jednoznačně odmítla nařčení, dlouze vyprávěla o svém dědečkovi se socialistickými ideály, emotivně se vymezila vůči komunismu a na závěr spokojeně potvrdila, že volila Dwighta Eisenhowera.³⁰⁴ Dlouholetá liberální volička, kritička slyšení HUAC v roce 1947 a velká obdivovatelka prezidenta Roosevelta, vypověděla jako úplně jiný člověk, respektive jako Lucy. V tisku se začaly objevovat články obhajující představitelku úspěšného pořadu a proti jakémukoli postihu či tvůrčím následkům se vyslovil J. Edgar Hoover – velký fanoušek seriálu *I Love Lucy*.³⁰⁵ Obvinění z komunismu nemohla Lucille Ball vyvrátit, aniž by se neopřela o fikční identitu. Vyšetřovatelé HUAC, ředitel FBI i čtenáři novin museli při zaznamenání kauzy projít vlastní fikcipedii,³⁰⁶ v níž sídlila Lucy.³⁰⁷ Každý díl sitcomu *I Love Lucy* byl uvozen

³⁰² Tento model byl úspěšně napodobován již v padesátých letech. Původní idea se dočkala rozpracování, když protagonisté (manželé) seriálu *The Adventures of Ozzie & Harriet* (1952/66) v pořadu pod svými jmény vychovávali vlastní dva syny (epizody režíroval otec rodiny). Více o tomto fenoménu David Halberstam: *Černobílé desetiletí: Padesátá léta a Spojené státy*, Praha: Prostor 2002, s. 185–191, 459–468.

³⁰³ Podle soudobých odhadů sledovalo tuto epizodu 68% domácností, které měly zapnutou televizi. Prezident Eisenhower, který měl druhý den slavnostní inauguraci, dosáhl poloviční sledovanosti. Viz tamtéž, s. 189.

³⁰⁴ Obvinění nebylo zcela upřesněno, neboť se šířilo množství spekulací. Lucille Ball byla v roce 1936 údajně zaregistrována jako volička CPUSA, podle jiných zpráv této straně na popud dědečka odevzdala svůj hlas. Thomas Doherty: *Cold War, Cool Medium: Television, McCarthyism, and American Culture*, New York: Columbia University Press 2003, s. 54.

³⁰⁵ Desi Arnaz požádal o pomoc obávanou bulvární novinářku Heddu Hopper, která navzdory svému pevnému antikomunismu herečku v nejtěžší chvíli podpořila. Více viz Jennifer Frost: *Hollywood Gossip as Public Sphere: Hedda Hopper, Reader-Respondents, and the Red Scare, 1947–1965*. *Cinema Journal* 50, 2011, č. 2, s. 94–96.

³⁰⁶ Tento pojem definoval literární teoretik Radomír D. Kokeš jako „významové pojivo“ seriálových epizod. „Fikcipedie je ústředním řídicím systémem, do něhož divák ukládá vše, co se o fikčním světě z toku podnětů dozví nebo co o něm v souladu s určitými principy usoudí.“ Citováno podle Radomír D. Kokeš: *Fikce, (makro)světy a typologie seriality*. In: Bohumil Fořt (ed.): *Heterologica. Poetika, lingvistika a fikční světy*, Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR 2012, s. 162.

³⁰⁷ Marie-Laure Ryan v souvislosti se seriálem *Alpha 0.7 – Der Feind in dir* (2010) poukázala na překrývání aktuálního a fikčního světa při odkazování na entity, které nemají stanoveny historické protějšky, a jsou uměle vsazeny do aktuálního světa – kampaň k německému seriálu obsahovala mj. „seriózní“ článek v časopise *Der Spiegel*, který referoval o neexistujících entitách, čímž aktualizoval tytéž entity, existující v seriálové fikci. Lucille Ball uvedla seriálovou postavu do společenského diskurzu srovnatelným způsobem.

krátkým vstupem protagonistů k divákům u obrazovek – v první epizodě od zahájení kauzy emotivně promluvil Desi Arnaz. Namísto obvyklého přivítání začal vyprávět o idealistickém dědečkovi a nešťastném spojení, které v poslední době mnoha lidem ublížilo. Nakonec prohlásil, že „na *Lucy* je rudá pouze barva jejích vlasů, a ani ta vlastně není přírodní“.

Lucille Ball přepisovala domnělou komunistickou minulost do neutrální identity Lucy. V *Red Scare* seriálu *I Led 3 Lives* (1953/56) byl komunismus přepsán přímo do radikálního antikomunismu. Úspěšná série vycházela ze vzpomínek informátora FBI Herberta Philbricka.³⁰⁸ Kniha měla sloužit jako návod pro antikomunisty či potenciální informátory. Z tohoto důvodu se Philbrick zaměřil na psychologické aspekty skrývání pravé totožnosti před členy CPUSA a zadaného poslání před nic netušící rodinou. Seriál přejal výrazně osobní tón, takže prakticky každá scéna předkládá Philbrickovo stanovisko. Jenže důležité poslání se zde mění v tíseň a trauma. Philbrick ztrácí kontakt s rodinou, která se nápadně vytrácí ze zřetele.³⁰⁹ Osvojil si komunistickou rétoriku natolik dokonale, že se začíná bát sám sebe – komunisté ho sledují, zatímco FBI monitoruje komunisty sledující Philbricka. Ten doufá, že na něj Úřad dohlídí, aby zabránil nejhoršímu: jeho ztotožnění s komunismem.

Producent *Red Scare* seriálu *I Led 3 Lives* po letech přiznal, že na pozici scenáristů zaměstnal osoby zapsané na černou listinu.³¹⁰ Komunisté v seriálu Philbricka varují před nepřáteli, mluví o loajalitě, nabádají k udávání podezřelých osob atd. Anonymní tvůrci vepsali antikomunistické postupy aktuálního světa do fikce coby exkluzivní náhled do zákulisí komunistické strany. V narativní struktuře byl výhledově stanoven rozkol v rámci celého komunistického hnutí, jehož vzájemné podezírání oslabovalo členy i stranické vedení.³¹¹

Marie-Laure Ryanová: Transmediální vyprávění příběhů a transfikcionalita. In: Bohumil Fořt (ed.): *Heterologica. Poetika, lingvistika a fikční světy*, Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR 2012, s. 138.

³⁰⁸ Herbert A. Philbrick: *I Led Three Lives: Citizen, 'Communist', Counterspy*, New York: McGraw Hill 1952.

³⁰⁹ V samotných filmech *Red Scare* neměli agenti FBI rozpracován osobní život. Ve snímku *Walk East on Beacon!*, který vznikl pod dohledem Úřadu, nejevili agenti zájem ani o ženy jako takové (komunistky jsou chladné nebo neatraktivní, protiváha v kladných protagonistkách schází). Seriál naopak kriticky naznačuje, že poslání informátora rozděluje rodinu. Více o tomto a formálních aspektech série viz Michael Kackman: *Citizen, Communist, Counterspy: I Led 3 Lives and Television's Masculine Agent of History*. *Cinema Journal* 38, 1998, č. 1, s. 98–114.

³¹⁰ Thomas Doherty: *Cold War, Cool Medium: Television, McCarthyism, and American Culture*, New York: Columbia University Press 2003, s. 146.

³¹¹ Tvůrci seriálu *Alpha 0.7 – Der Feind in dir* nastínili při překrývání aktuálního a fikčního světa možnost aktualizace stavů věcí (seriál se odehrává v blízké budoucnosti). Propagační kampaň obsahovala autenticky působící rozhlasové pořady o stavu současné neurovědy nebo fiktivní webovou stránku, jejíž nabídka vzdáleně připomínala první krok k ličeným událostem. Na hrozící aktualizaci jevů poukazovali v omezené míře též scenáristé seriálu *I Led 3 Lives*. Marie-Laure Ryanová: Transmediální vyprávění příběhů a transfikcionalita. In: Bohumil Fořt (ed.): *Heterologica. Poetika, lingvistika a fikční světy*, Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR 2012, s. 139–140.

Dlouhodobé uplatňování těchto postupů mělo nezbytně vést k sebezničení. Ačkoli J. Edgar Hoover odmítl projekt autorizovat, vysloužil si kritický ohlas, neboť údajně věrohodně popsal zákeřné a nebezpečné metody komunistů.³¹²

2.6.4 Příkladový film: *I Was a Communist for the FBI* (1951)

Matt Cvetic (Frank Lovejoy) je již osm let tajným informátorem FBI v komunistické straně. Permanentní tlak na jeho osobu se stává neúnosný – někteří členové rodiny ho zavrhlí, sousedé se k němu chovají nevraživě a vlastní syn Dick (Ron Hagerthy) se od něj odvrací. Nikdo nesmí znát jeho poslání, které se nyní stává zvláště důležité, poněvadž vůdce místních komunistů Mason (Philip Carey) chystá spiknutí proti vládě Spojených států. Využívá k tomu nemajetné černochoy i idealistickou učitelku Eve Merrick (Dorothy Hart), která se důvěrně seznámí s Cveticem. Eve je zklamaná, když sleduje brutální taktiku strany při uměle vyvolané stávkce. Společně s Cveticem se rozhodnou utéct, neboť sledují podezírání a následný pokus o umlčení ze strany komunistů. Jenže ani na policejní stanici nemá Cvetic příležitost učinit přesnou výpověď. Naštěstí je předvolán k Výboru pro vyšetřování neamerické činnosti, kde sdělí všechna obvinění proti komunistické straně. Dočká se potlesku a oprávněné satisfakce od členů rodiny. Dick se otci omluví a všichni mohou konečně zahájit normální život.

Na počátku roku 1950 odhalil komunista ve státě Pittsburgh Matt Cvetic za velkého zájmu místních médií pravou totožnost – téměř deset let pracoval jako tajný agent FBI. Zásluhou obratně vytvořených kontaktů byl následně přítomen zatčení představitelů CPUSA v oblasti. Charismatické a suverénní vystupování před vyšetřovacími výbory posilovalo jeho věhlas, který se šířil za hranice domovského státu.³¹³ Referenční hustota Cveticových raných slyšení byla vysoká, neboť si pečlivě zaznamenával veškeré údaje, a dokázal je věrohodně i obsáhle přednést antikomunistickým institucím. J. Edgar Hoover si nechával posílat výpisy,

³¹² Hoover měl s Philbrickem korektní vztahy a chválil knižní vydání. Vyžadoval však silnou kontrolu nad produkcí, kterou mu televizní společnost neposkytla. Thomas Doherty tvrdí, že svou roli mohla rovněž hrát prostá závist. Thomas Doherty: *Cold War, Cool Medium: Television, McCarthyism, and American Culture*, New York: Columbia University Press 2003, s. 144–145.

³¹³ Poprvé veřejně vystoupil 3. února 1950, pouhých šest dní před proslulým projevem senátora Josepha McCarthyho na Klubu Republikánských žen ve Wheelingu. Cvetic udržoval kontakt s místním soudcem, společně dokonce založili antikomunistickou organizaci, která se neúspěšně snažila proniknout do antikomunistické sítě. Jenom v roce 1950 jmenoval Cvetic při slyšeníh kolem tří stovek osob. Daniel J. Leab: *I Was a Communist for the FBI: The Life and Unhappy Times of Matt Cvetic*, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press 1994, s. 31, 45–49.

v nichž byl podřízenými informován, že Cvetic se neodchýlil od předložených a potvrzených údajů. Zmínili však sklon někdejšího informátora zveličovat vlastní význam.³¹⁴

Cvetica zanedlouho oslovil publicista Pete Martin s úmyslem vydat část jeho vzpomínek v pravidelném sloupku dvouměsíčníku *Saturday Evening Post*. Podmínkou bylo zestručnit obsáhlé pasáže a ponechat Martinovi volnost při jejich sepsání – novinář přirozeně proměnil hutné záznamy v dramatický příběh.³¹⁵ Články byly stále označovány za pravdivou dokumentaci, ale dohlížející agent FBI si v nich všiml podstatných nepřesností.³¹⁶ Za této situace projevilo o proslulého informátora zájem studio Warner Bros., které mělo v úmyslu natočit ambiciózní antikomunistický film. Společnost ujišťovala veřejnost o seriózním nakládání s látkou, aby ve výsledku představila melodramatickou verzi Cveticova života.³¹⁷ Jinými slovy, divák měl při sledování filmu aktivovat fikční encyklopedii žánrových vzorců, nikoli její aktuální verzi plnou jmen, adres a všedních zápisů. Snímek *I Was a Communist for the FBI* dočasně zvýšil Cveticovu popularitu, ale zkazil mu reputaci v dlouhodobém horizontu. Při slyšeních se musel potýkat se zveličením i nepravdami, které přinesl film a Martinovy články. Referenční hustota výpovědí byla příliš vysoká, a proto nevěrohodná – Cvetic si začal vymýšlet osoby a události, při nichž nemohl být. Když se jeho náklonnost k alkoholu vymkla kontrole, přestal být pro vyšetřovatele jakkoli použitelný.³¹⁸ Úsilí o svéráznou formu rozšíření – připsání dosud neznámých fikčních faktů do údajného vypovídání o aktuálním světě – definitivně skončilo.³¹⁹

Studio Warner Bros. se snažilo předejít nutnému referenčnímu omezení adaptováním pouze posledního roku Cveticovy služby, což mělo fikční svět přiblížit relativní hustotě. Snímek však nakládal značně ledabyle s historickými protějšky – oproti převládající a právně

³¹⁴ J. Edgar Hoover učinil tato opatření, protože se obával, že Cvetic jeho Úřad znemožní. Viz tamtéž, s. 54–55.

³¹⁵ „Nejefektivnějším způsobem, jak v oblasti životních příběhů napsat 'trhák', je prostě začlenit nenápadně do psychologického narativního textu autobiografické prameny a vzdát se explicitních citací ve prospěch skrytých parafrází“. Dorrit Cohnová: *Co dělá fikci fikcí*, Praha: Academia 2009, s. 44.

³¹⁶ Horší bylo, že v Martinově vyprávění si Cvetic protičeřil, což proti němu použili obžalovaní během procesů. Někdejší informátor situaci příliš nevylepšil přiznáním, že články v *Saturday Evening Post* byly jen „v zásadě“ pravda. Neodchýlil se však od zdramatizované verze, kterou zavedl Martin, a začal obdobným způsobem vystupovat před výbory. Daniel J. Leab: *I Was a Communist for the FBI: The Life and Unhappy Times of Matt Cvetic*, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press 1994, s. 74–76.

³¹⁷ Cvetic si stěžoval (stejně jako v případě článků pro *Saturday Evening Post*), že nebylo přihlíženo k jeho připomínkám. Pozice poradce na výrobě filmu byla formální a špatně placená. Cvetic ani do filmu příliš zasahovat nemohl, protože byl na vyčerpávajícím propagačním turné. Tamtéž, s. 75, 81, 91.

³¹⁸ FBI bez Cveticova vědomí výborům autoritativně doporučila vyjmutí bývalého informátora z chystaných řízení. Tamtéž, s. 99–105.

³¹⁹ Tragikomickou tečkou bylo amatérské vydání Cveticových pamětí na konci padesátých let – vyhrocené zmínky o vsudypřítomné konspiraci působily v kontextu doby směšně. Viz Matt Cvetic: *The Big Decision: The Story of Matt Cvetic, Counterspy*, California: Cvetic 1959.

ošetřené praxi se ve filmu objevila negativní postava reálného politika Gerharta Eislera (Konstantin Shayne) pod původním jménem.³²⁰ Zvolené řešení máto tím více, že představitel CPUSA Steve Nelson byl standardně přejmenován na Masona. Nejasné odkazování ke jménům se dotklo rovněž kladných protagonistů – Cvetičův syn Richard se jmenoval Dick, třebaže Cvetičova matka Ruth (Hope Kramer) si uchovala křestní jméno. Zmínky o historických protějšcích osob v oblasti mezinárodní politiky (Lev Trockij, Jan Masaryk) byly v rozporu se soudobým antikomunistickým míněním o daných osobnostech.³²¹ Pouhých pět dní před celostátním uvedením pak byla vystřižena pasáž, ve které Cvetič chválí Adolfa Hitlera za jeho prozíravý postoj ke komunismu.³²²

Tvůrci reagovali též na osobní a vesměs tabuizované oblasti Cvetičova aktuálního světa. Zamilování titulního protagonisty do idealistické učitelky mělo vyvážit negativní zmínky v levicovém tisku, který psal o surovém napadení sestry-učitelky Cvetičovy bývalé manželky.³²³ Snímek *I Was a Communist for the FBI* se pokoušel aktualizovat stav fikčních entit. Postava Masona měla na svědomí přípravu otravy pitné vody, což se rozcházelo se všemi obviněními proti Nelsonovi. Jeho proces byl zahájen v období vzniku filmu, což výrazně snížilo šanci na nestrannou porotu. Premiéra snímku ve státě Pittsburgh byla příznačným spletením aktuálního a fikčního světa. V poslední scéně filmu vystoupí Cvetič před Výborem a usvědčí Masona i zbylé komunisty. Bezprostředně po skončení projekce byl uspořádán protestní pochod v čele s Mattem Cvetičem. Zastavil se před budovou soudu, kde se právě ten den konalo přelíčení, jehož se účastnil Steve Nelson. Fikce byla aktualizována.³²⁴

³²⁰ Gerhart Eisler byl německý komunistický politik, který po válce odmítl vypovídat před Výborem. Ve Spojených státech mu hrozilo vězení, a proto nenápadně odcestoval do Východního Berlína. Tisk mu přikládal značný vliv v oblasti atomové špionáže. Dobový profil Gerharta Eislera viz House Committee on Un-American Activities: *The Shameful Years: Thirty Years of Soviet Espionage in the United States*, Washington: Committee on Un-American Activities, U. S. House of Representatives 1952, s. 42–45.

³²¹ Týkalo se to především Jana Masaryka, československého ministra zahraničí, který byl za dodnes zcela nevyjasněných okolností nalezen mrtev pod okny své pracovny několik dní po tzv. vítězném únoru. Pro antikomunisty ve Spojených státech byl Jan Masaryk tragická osobnost; jeho smrt pokládali za sebevraždu, jíž reagoval na nastalou situaci. Např. U. S. Chamber of Commerce: *Communism: Where Do We Stand Today?*, Washington: Chamber of Commerce of the United States 1952, s. 53. Ve filmu *I Was a Communist for the FBI* však policista naznačí, že Masaryk byl zabit komunisty, protože je zradil.

³²² Proti tomuto monologu se velmi důrazně ohradili všichni přítomní na novinářské projekci. Daniel J. Leab: *I Was a Communist for the FBI: The Life and Unhappy Times of Matt Cvetic*, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press 1994, s. 82.

³²³ Cvetič byl v této souvislosti dokonce obžalován pro vážné ublížení na zdraví, ale nakonec se s poškozenou dohodl na mimosoudním vyrovnání. Aféra z konce třicátých let však byla po válce zatlačena na okraj zájmu. Po premiéře filmu byl Cvetič paradoxně spojován s příkladným chováním k ženám. Tamtéž, s. 8, 89.

³²⁴ Nelson si stěžoval, že mu ta „zatracená věc“ bránila dostatečně porozumět obsahu výpovědi. Griffin Fariello: *Red Scare: Memories of the American Inquisition: An Oral History*, New York: Norton 1995, s. 209.

2.7 Red Scare a instituce

2.7.1 Nabourání tradičních institucí na úkor průniku nových

Složky antikomunistické sítě iniciovali vznik filmů Red Scare prostřednictvím výslechů nejvyšších představitelů filmového průmyslu před HUAC. Jejich samotnou výrobu sledovali antikomunisté s velkým zájmem, a snažili se tyto filmy všemožně podpořit. Mezi vnější výpomoc náleželo mj. prohlášení Americké legie, v němž vyzvala členy k zhlédnutí filmu *My Son John*.³²⁵ Jiné organizace vysílaly na projekce bývalé komunisty, aby v úvodech dodali prestiž antikomunistické produkci.³²⁶ Mnohem podstatnější byla vnitřní podpora, která spočívala v participaci na výrobě jednotlivých děl. Ačkoli přímý dohled nad produkční fází byl vzácný, hledisko institucí zůstalo neodmyslitelnou součástí všech filmů Red Scare. V každém z nich – vyjma filmu *I Married a Communist* – se objevuje postava, která náleží k jedné z následujících institucí, orgánů či organizací: FBI, HUAC, Americká legie, vláda, církev nebo armáda.

Hrdina zastupující vybranou instituci získal pozici aktivního konatele, bez jehož přítomnosti není možné bojovat s komunismem. Běžný občan neměl přístup k potřebným informacím, což ho nutilo spoléhat se na odborníky. Filmy Red Scare omezené vědění pasivních postav zdůrazňovaly; následovaly tím soudobý antikomunistický diskurz, podle něhož komunisté využívali zejména svou nenápadnost. Připomínali ideál amerického snu (Alger Hiss) nebo obyčejný pár ze sousedství (manželé Rosenbergovi), což znesnadňovalo jejich politickou identifikaci. Ve filmech Red Scare bylo toto dilema vyřešeno vnějším dohledem nad soukromým každého občana. Jakékoli osobní tajemství či stranění se okolí bylo pokládáno za podezřelé jednání, které nutně končilo tragicky. Jediný film Red Scare bez aktivního zástupce instituce – *I Married a Communist* – vypráví o vlivném členovi námořní společnosti, jehož CPUSA vydírá kvůli jeho dávnému členství ve straně. Brad Collins (Robert Ryan) nekontaktuje policii ani na radu dlouholetého antikomunistického přítele, který bezradně pozoruje jeho náhlou nervozitu. Oddaná manželka Nan (Laraine Day) se rozhodne

³²⁵ Jednalo se o reakci na útočně laděné recenze v liberálním tisku. Thomas Doherty: Hollywood Agit-Prop: The Anti-Communist Cycle, 1948–1954. *Journal of Film & Video* 40, 1988, č. 4, s. 22.

³²⁶ Např. někdejší komunistu Harvey Matusow, který se později přiznal ke krivým svědectvím během slyšení, vzpomínal, jak uváděl za velkého zájmu film *My Son John* ve státě Montana. Viz Griffin Fariello: *Red Scare: Memories of the American Inquisition: An Oral History*, New York: Norton 1995, s. 99.

pátrat samostatně a je vlákána do pasti – aby jí Brad zachránil, musí zemřít po přestřelce s komunisty, která se opět odehrává bez přítomnosti policejních složek.³²⁷

Tento film líčil selhání jednotlivce, což byl mírnější příklad provinění. Vyhrocenější forma kritizovala samotnou privátní instituci – rodinu. Soukromému prostoru bylo kladeno za vinu, že brání vstupu vnějších institucí, což mohlo negativně ovlivnit mj. výchovu potomka. V krajním případě způsobilo přehnané mateřské upnutí neštěstí. Lucille Jefferson (Helen Hayes) ve filmu *My Son John* má tři děti, ale vzhlíží hlavně k Johnovi (Robert Walker), který je inteligentní a citlivý podobně jako ona. Když se John po delší době vrátí z Washingtonu, všichni zklamaně pozorují, jak se změnil – je arogantní, ošívá se po návštěvě kostela a zesměšňuje konzervativní hodnoty. Komunista John odmítá dialog s farářem, agentem FBI Stedmanem (Van Helfin) i vlastním otcem, protože vždy ctil a skutečně miloval pouze matku. Lucille nad ním však už nedokáže udržet kontrolu, poněvadž její místo hodlá nově zastoupit komunistická strana. John byl dle filmu izolovaně vychován ke slabosti a subverzi.³²⁸

Film *My Son John* představoval výjimku v rámci celého antikomunistického cyklu. Většina filmů Red Scare domov explicitně netematizovala, jevil se v nich jako cosi trvale nepřítomného. Absence prostoru domácnosti nebyla v kontextu poválečné hollywoodské produkce ojedinělá – filmová teoretička Vivian Sobchack označila „bezdomovectví“ za jeden ze základních motivů amerických filmů noir, mezi něž spadala většina filmů Red Scare.³²⁹ Podle ní postavy ve filmech noir postrádali soukromý prostor, a proto navazovali osobní styky

³²⁷ Scénář filmu se několikrát přepisoval – v závěru první verze Collins opustí rodinu a přátele, aby svůj život plně podřídil CPUSA. Na konci pozdější verze umírá Collins po přestřelce s komunisty v náručí manželky, již stačí sdělit, že si vzala špatného muže a měla by to napravit (prvním nápadníkem Nan byl Collinsův antikomunistický přítel). Každý takový posun proměnil zásadním způsobem motivace postav, které v konečné verzi působily poněkud nepromyšleně. Daniel J. Leab: *How Red Was My Valley: Hollywood, the Cold War Film, and I Married a Communist*. *Journal of Contemporary History* 19, 1984, č. 1, s. 68, 75.

³²⁸ Michael Rogin označil snímek za vyhrocenou formu tzv. *momismu* (*momism*) – panického strachu z vlivu matek, který se rozšířil v reakci na odvod mnoha mužů do armády po vstupu Spojených států do druhé světové války. Michael Rogin: *Ronald Reagan, The Movie: And Other Episodes in Political Demonology*, California: University of California Press 1988, s. 240–246, 250–259. Srov. Mike Chopra-Gant: *Hollywood Genres and Post-War America: Masculinity, Nation and Family in Popular Movies and Film Noir*, London: I. B. Tauris 2005, s. 82–94, který popisuje totožné soudobé projevy i mimo antikomunistickou produkci.

³²⁹ Pojem film noir označuje rozmanitý soubor hollywoodských děl, které vznikly ve čtyřicátých a padesátých letech. Podle filmového teoretika Davida Bordwella se nejedná o žánr, protože nebyly stanoveny pravidla a narativní či stylistické konvence (jako třeba u westernu), ani o styl, neboť filmy noir byly vizuálně i vypravěčsky různorodé. Bordwell definoval tuto sérii negativním vymezením – jako hollywoodské filmy, které odmítly dominantní normy (podobnou genezi v umění měl podle něj pojem gotika). Film noir indikoval znaky narativní a stylistické nekonvenčnosti v rámci klasického Hollywoodu. Viz David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson: *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*, New York: Columbia University Press 1985, s. 74–77. O pojitku antikomunistického cyklu k filmům noir např. Frank Krutnik: *In a Lonely Street: Film Noir, Genre, Masculinity*, New York: Routledge 1991, s. 191.

výhradně v cizím prostředí – na nádraží, v čekárně nebo v baru na okraji města. Všudypřítomné společenské prostory měly hyperbolizovat válečnou zkušenost nedostačující bytové výstavby a rodinného odloučení.³³⁰ Tato úzkost se přenesla též na filmy *Red Scare*. Snímek *Invasion USA* reprezentoval nejvyhrocenější podobu filmu *Red Scare*: vizi napadení Spojených států sovětskými vojsky. V moment zahájení invaze sedí šest vyděšených osob v baru a dovídá se nejnovější informace na televizní obrazovce. Návrh zapojit se k armádním složkám odmítají dva muži – první se chystá zkontrolovat firmu, druhý zachránit rodinu z nebezpečné oblasti. Oba stojí toto rozhodnutí život: průmyslník je v obležené kanceláři zastřelen komunisty, zatímco farmář se utopí i s manželkou a dvěma dětmi při nečekaném vzestupu hladiny místní řeky.

Tento film popisoval nejen neuváženost a marnost podobného jednání, ale rovněž potenciální zradu v něm obsaženou. Válečný stav omezoval ohledy na konkrétního jedince a jeho potřeby ve prospěch kolektivního vítězství. Pro radikální antikomunisty se mezinárodní situace na počátku padesátých let blížila válce, v níž se měli všichni občané společně upnout k bojujícím institucím. Lpění na vlastním soukromí bylo ve filmech *Red Scare* projevem slabosti, v horším případně cílené subverze.³³¹ Člověk, který podřídil bezpečnost státu osobním zájmům, musel nést veškeré možné následky takového rozhodnutí.

Dokonce ani od „nejempatičtější“ instituce – církve – nemohl zběhlý komunista očekávat pomoc, pokud se nezavázal k aktivní podpoře antikomunistického úsilí.³³² Například ve filmu *The Red Menace* opustí mladá a lehkovážná komunistka Mollie O'Flaherty (Barbra Fuller) komunistickou stranu a přijme v kostele rozhřešení. Učiní tak po několikerém naléhání matky, kterou o dceřiných nekřesťanských aktivitách informoval místní kněz. O

³³⁰ Vivian Sobchacková: Lounge time. Chronotop filmu noir a období poválečných krizí. *Kino-Ikon* 11, 2007, č. 1, s. 88–91. Srov. Dana Polan: *Power and Paranoia: History, Narrative, and the American Cinema, 1940–1950*, New York: Columbia University Press 1986, s. 232–233, který popisuje značně ambivalentní vztah soudobé společnosti k veřejným prostorům.

³³¹ Radikální antikomunisté přitom instituci rodiny neodmítali. Právě naopak, pro J. Edgara Hoovera patřila společně s křesťanskou vírou mezi pilíře amerického způsobu života. Omezení její působnosti souviselo se strachem o bezpečnost rodiny, která byla v domnělém nebezpečí. Více o této „ztrátě víry a vlivu autorit“ viz J. Edgar Hoover: *Masters of Deceit: The Story of Communism in America and How to Fight it*, New York: Henry Hold and Company 1958, s. 105–116.

³³² Toto se týkalo rovněž osob zainteresovaných nepřímo. Lucille Jefferson se ve filmu *My Son John* provinila jako matka, a proto musela učinit nečekané pokání – zřeknout se syna. Agent FBI Stedman to při debatě s kolegou vyjádřil prostou otázkou: „Bůh a vlast nebo její syn John?“. V žánru mateřského melodramatu – do něhož snímek *My Son John* spadá – však nebylo takové dilema výjimečné. Slavnější případ zřeknutí popisuje Linda Williams: 'Something Else Besides a Mother': Stella Dallas and the Maternal Melodrama. In: Christine Gledhill (ed.): *Home Is Where the Heart Is: Essays on Melodrama and the Woman's Film*, London: BFI 1987, s. 301–325.

ambicióznější průnik religiozity se pokoušeli tvůrci filmu *My Son John*. Komunista John Jefferson si v závěru uvědomuje chybná rozhodnutí a dobrovolně se zříká komunismu. Začne se aktivně stavět proti někdejšími spolustraníkům, kteří ho vzápětí zastřelí. John ovšem tento vývoj očekával a stačil nahrát vzkaz, v němž varuje mladé idealisty, aby nepodlehli pokušení „změnit svět“. Páska je puštěna v zaplněné aule místní univerzity, kde měl pronést projev. Kolem magnetofonu se rozzáří pruh světla, symbolizující Johnovu božskou promluvu i mučednickou smrt, jíž se vykoupil z komunismu. Tyto momenty, v nichž se sbíhal aktuální svět a religiozita, přibližovaly narativní strukturu filmů *Red Scare* tradičnímu mýtu.³³³

2.7.2 FBI – Každodenní ochrana a vstup do soukromí

Nad většinou populací i ostatními organizacemi čněl Federální výbor pro vyšetřování (FBI), který představoval pro ostatní antikomunistické instituce v padesátých letech ideální příklad boje proti komunismu. FBI měl k dispozici nejmodernější vyšetřovací technologie, pravomoc sledovat a tajně nahrávat podezřelé skupiny. J. Edgar Hoover dbal na bezchybnou pověst úřadu, a proto veřejně neodhalil podíl na kontroverzním vyšetřování filmového průmyslu v roce 1947.³³⁴

Ve filmech *Red Scare* plní zástupce FBI nezastupitelnou roli ochránce veřejného pořádku. Proti jeho intervencím do soukromí se nedalo dlouhodobě protestovat a vzdorující postavy byli zpravidla nuceny ustoupit. Jaderný fyzik Frank Addison (Gene Barry) z filmu *Atomic City* se brání trvalému kontaktu s agenty FBI, kteří mají za úkol na něj a jeho rodinu dohlížet při prakticky každé příležitosti. Vysoce postavený vědec ustoupí teprve, když komunisté zásluhou nedostatečné bdělosti místní učitelky unesou jeho syna na školním výletě. Kvůli vypátrání únosců je Addison ochoten obětovat chráněný osobní prostor. Ještě účinnější neutralizace vzdoru nastává ve filmu *My Son John* – Lucille Jefferson si odmítá připustit, že se její milovaný syn John stal komunistou. Pravdu si uvědomí až při návštěvě agenta FBI Stedmana, který jí konfrontuje s očividnými důkazy. Zdrčená matka vychází z domu a zlomeným hlasem Stedmanovi naznačí, že u nich může klidně zůstat. Agent sice cítí jistotu

³³³ Literární teoretik Thomas G. Pavel upozornil, že pro staré kultury byl mýtus pravdivější než případné autentické podání událostí. Mýtický svět nebyl vnímán jako fikční a nárokoval si pravdivostní hodnotu. Pro hluboce věřící obecnost proto nebyl podobný vstup religiozity negací budovaného zdání aktuálního světa. Thomas G. Pavel: *Fikční světy*, Praha: Academia 2012, s. 110–115.

³³⁴ Hoover si nepřál být příliš spojován s Výborem, o němž neměl valné mínění. Na konci hollywoodského vyšetřování ho vysoce postavený agent zklamaně informoval, že HUAC „splnil úkol na 65%, ačkoli mohl dosáhnout 90%“. Citováno podle John Sbardellati: *J. Edgar Hoover Goes to the Movies: The FBI and the Origins of Hollywood's Cold War*, New York: Cornell University Press 2012, s. 148.

tíseň, ale otočí se a krátce si prohlédne dům, jehož se rázem stal nedílnou součástí. Stedman zastává v kontextu antikomunistického cyklu unikátní roli, protože jako jediný aktivní antikomunistický konatel nepřímo kritizuje jiného (pasivního) antikomunistu. Johnův otec Dan Jefferson (Dean Jagger) je dlouholetým členem Americké legie a oddaně v okolí propaguje americké hodnoty – navzdory tomu se jeho vlastní syn stal komunistou. Zatímco otcovo vyhrožování Biblí nebere John vůbec vážně, při příchodu Stedmana se snaží ukrýt. Agent FBI přijal v tomto filmu zodpovědnost za všechny složky antikomunistické sítě.

Výsadní postavení FBI ve filmech Red Scare ovšem nepramenilo z odhalení únosců či špionáže rodinných příslušníků. Celospolečenskou autoritu Úřad odvozoval od domnělé všudypřítomnosti a absolutního vědění – při častých montážních sekvencích, předváděla vědecká ústředí FBI nejnovější nástroje k odhalení a usvědčení pachatelů. Složitě přístroje a miniaturní zařízení měly prokázat převahu nad soupeřem a současně znejistit občany Spojených států, kteří nemohli zásluhou vyspělých technologií získat povědomí o možné činnosti FBI v jejich bezprostřední blízkosti.³³⁵

Vztah mezi veřejným prostorem a sídlem instituce ve filmech Red Scare připomínal verzi moderního mýtu, jak jí definoval literární teoretik Lubomír Doležel.³³⁶ Splynutí přirozeného a nadpřirozeného světa nepřipouštělo oboustranný kontakt – zatímco agent FBI mohl kdykoliv opustit kancelář a objevit se v přirozeném světě, občan nemohl vstoupit do oblasti nadpřirozeného světa sídla Úřadu. Následkem toho byl pocit sledování rozšířen do oblasti jakékoliv myslitelné činnosti.³³⁷ Téměř teologický model posilovala nedotknutelná aura ředitele FBI J. Edgara Hoovera. Ačkoli nebyl ve filmech Red Scare přítomen prakticky žádné akci, zůstal permanentně dohlízející instancí, která rozhodovala o každém kroku. Filmový teoretik Dana Polan přisoudil totožné zbožštění filmovým postavám prezidenta

³³⁵ Podle Michaela Rogina byly technologické inovace doslova obsazeny do vedlejších rolí. Michael Rogin: *Ronald Reagan, The Movie: And Other Episodes in Political Demonology*, California: University of California Press 1988, s. 260.

³³⁶ V klasickém mýtu byl důsledně oddělen přirozený svět od nadpřirozeného světa („fikční světy, které porušují zákony aktuálního světa“). Do druhého z nich neměl běžný smrtelník přístup, fungovaly tudíž na hierarchické mocenské bázi. Moderní mýtus hranici mezi přirozenou a nadpřirozenou oblastí narušil. Citováno podle Lubomír Doležel: *Heterocosmica: Fikce a možné světy*, Praha: Karolinum 2003, s. 135, 186.

³³⁷ Kontrolu udržovala moc, která byla navzdory působení v přirozeném světě neviditelná a nevyzpytatelná. Doležel uvedl jako příklad moderního mýtu romány Franze Kafky, v nichž se hlavní hrdina potýkal s represivními institucemi. Viz tamtéž, s. 188–195.

Roosevelta po vstupu Spojených států do druhé světové války.³³⁸ Vliv těchto vrchních velitelů ve filmové fikci byl přímo úměrný míře militantních nálad, zvyšujících jejich božský status.

Dramatický obraz všudypřítomné instituce se objevil ve filmu *The Thief*. Jediným hrdinou filmu, ve kterém nepadlo jediné slovo, byl jaderný fyzik Allan Fields (Ray Milland). V úvodu Fields nafotí přísně tajné materiály, jejichž snímky předává připraveným komunistům na ulici, v dopravních prostředcích nebo městské knihovně. Neklidný fyzik má ale trvale dojem, že je sledován. V klíčové scéně na vrcholu Empire State Building sledují město pod sebou: (a) Fields, (b) komunistka připravená předat důležité materiály, (c) agent FBI. Pozorují jeden druhého a zároveň si všimají okolního světa, který o činnosti ani jednoho z nich nemá sebemenší tušení. Fields uniká před FBI až do samotného závěru, v němž se rozhodne na první pohled zcela iracionálně přihlásit na místní ústředně těsně před plánovaným odjezdem do zahraničí. Avšak jeho krok je v kontextu filmů Red Scare zcela pochopitelný – Fields si uvědomuje, že ani útěk mimo Spojené státy by nezamezil všudypřítomnému dohledu institucionálních složek, jemuž není nikdy možné plně uniknout.

2.7.3 Nepochopení údělu a protesty J. Edgara Hoovera

Značka „FBI“ byla veřejným statkem, což znamenalo, že k jejímu užití nebyl zapotřebí souhlas dané instituce. Mezi filmovým průmyslem a federálním úřadem se proto od počátku rýsoval možný střet zájmů – Hollywood hodlal nadále plnit funkci zábavy, kdežto antikomunistické instituce se spoléhaly na výchovné či přesvědčovací poslání filmového média. Ačkoli filmy Red Scare byly nakloněné osvětové funkci, velmi často připomínaly spíše symbiózu těchto přístupů, která se nemohla zavděčit radikálním antikomunistům.

Příkladem ideově rozpačité podpory byl snímek *Big Jim McLain*, ve kterém hrál John Wayne vyšetřovatele HUAC. Otevřená propagace aktivit Výboru je vyslovena v úvodu a závěru, zatímco zbytek filmu líčí idealizovanou operaci „Ananas“ na Havaji. O profesionálních postupech vyšetřovatelů se divák až do konce v zásadě nic nedozví. John Wayne byl vlivným členem MPA a coby koproducent filmu požádal HUAC o odbornou

³³⁸ Filmový Roosevelt měl dvě role – (a) zdálky pozoroval dění, (b) pověřoval konatele. Např. ve filmu *Mission to Moscow* si Roosevelt zavolal budoucího velvyslance v SSSR a popřál mu mnoho zdu. V celé scéně nebyl Roosevelt vůbec spatřen s výjimkou gestikulující paže a podobizny prezidenta na psacím stole. Více o „narativní nevyhnutelnosti“ prezidenta Roosevelta viz Dana Polan: *Power and Paranoia: History, Narrative, and the American Cinema, 1940–1950*, New York: Columbia University Press 1986, s. 66–67.

spolupráci. Mimo natočení krátkých záběrů vyšetřovatelů však neměla v čem spočívat, poněvadž nikdo z Výboru se na scénáři nepodílel; ten ve výsledku mísil odlehčené scény odpočinku v okolí pláže s momenty vážného vyšetřování, během nichž se snímek zařadil mezi filmy *Red Scare*.³³⁹ Snímek *Big Jim McLain* zamýšlel smířit seriózně působící filmy *Red Scare* s méně naléhavým vytěžením atraktivního tématu. HUAC proti filmu sice nevystoupil, nicméně tisk si této zastírací taktiky všiml a podrobil tvůrce těžké kritice.³⁴⁰ Výbor pro vyšetřování neamerické činnosti ocenil, že se alespoň někdo v oblasti hraného filmu postavil za jeho úsilí. Naproti tomu J. Edgar Hoover nechal skepticky prověřit každou chystanou produkci, o níž soudil, že by mohla poškodit mediální obraz FBI. Poprvé vyjádřil Hoover veřejný nesouhlas, když měl premiéru film *Walk a Crooked Mile* o špionáži ve středisku atomového výzkumu.³⁴¹ Ředitel FBI si stěžoval na nekompetentnost svých zaměstnanců v tomto filmu – ač zde byli agenti jedinými aktivními konateli, unikali jim důležité souvislosti, podezírali nevinné osoby a spoléhali se více na vlastní intuici než propracované vyšetřovací metody.

Možným řešením byla přímá účast na tvorbě filmů *Red Scare*, ale opatrný Hoover před případným zapojením pečlivě shromažďoval informace. K velké lítosti producenta Howarda Hughese odmítl spolupráci na filmu *I Married a Communist*, neboť obdržel zprávy o neprofesionalitě ve vedení studia RKO.³⁴² Tento snímek projevil značné nepochopení při definování role antikomunistických institucí – vyjma komunistů v něm totiž nebyl žádný všudypřítomný konatel. Představitelé CPUSA dokonce zavraždili odhaleného informátora FBI, aby demonstrovali moc a mohli vydírat Brada Collinse. Je však krajně nepravděpodobné, že by všudypřítomný Úřad takto lehkovážně obětoval vlastního informátora. Distancování od filmu *I Was a Communist for the FBI* bylo oproti tomu

³³⁹ Vyšetřovatelé jsou všude vítáni, zváni na posezení a přátelský dialog. Při důvěrném rozhovoru s postarším manželským párem je McLain ujištěn, že syn byl po vstupu do komunistické strany rodinou zavržen. McLain rovněž reflektuje vstup do soukromí, když v hotelu z legrace umístí nahrávací zařízení do vedlejšího pokoje, aby mohl naslouchat manželským hádkám.

³⁴⁰ Liberální a levicový tisk snímek vesměs ignoroval, případně v krátkosti ironicky okomentoval. Naproti tomu konzervativní recenzenti vnímali lehkovážný antikomunismus velmi nelibě. Více o soudobých reakcích Brenda Murphy: *Congressional Theatre: Dramatizing McCarthyism on Stage, Film, And Television*, Cambridge: Cambridge University Press 2003, s. 84–85.

³⁴¹ Ve vyjádření pro *The New York Times* Hoover odmítl podíl na výrobě filmu. Dále si postěžoval, že nemůže nikterak zamezit podobným případům. Dorothy B. Jones: *Communism and the Movies: A Study of Film Content*. In: John Cogley (ed.): *Report on Blacklisting: 1 Movies*, New York: The Fund for the Republic 1956, s. 217.

³⁴² Hughes přijal od ředitele FBI dopis, ve kterém mu vysvětlil, že byl nucen v posledních měsících odmítnout hned několik takových nabídek (což byla pravděpodobně lež). Rozladěný Hughes chtěl bezprostředně poté zastavit výrobu filmu. Daniel J. Leab: *How Red Was My Valley: Hollywood, the Cold War Film, and I Married a Communist*. *Journal of Contemporary History* 19, 1984, č. 1, s. 71.

důsledkem osobních antipatií. Hoover měl napjaté vztahy s Mattem Cveticem, jehož několik měsíců před zahájením natáčení vyhodil kvůli nadměrné konzumaci alkoholu a celkové nespolehlivosti.³⁴³ Když Cvetic prodal studiu Warner Bros. práva na svůj příběh a v médiích se označoval jako „informátor ve službách FBI“, snažil se Hoover veřejně bagatelizovat jeho vliv.³⁴⁴ V samotném filmu spolupracují dvě aktivní složky (Cvetic a nadřízení z FBI) do značné míry nezávisle. Mimoto zde Cvetic čelí útokům cizích osob i rodinných příslušníků, kteří nevědí o jeho zadání, což upomíná na nevděčnou roli informátora.

Ani jeden ze zmíněných filmů nezpochybnil hegemonický prostor FBI, třebaže ho mohl z rozmanitých příčin vyličít nepřesně. Aktivní konatelskou pozici FBI závažně narušil teprve snímek *Pickup on South Street*, který měl premiéru v květnu 1953. Jak bylo řečeno v úvodu, kapesní zloděj Skip McCoy ve filmu omylem zcizí přísně tajné materiály, které jsou adresovány komunistům. Navzdory naléhání místní pobočky FBI McCoy sestavuje vlastní antikomunistickou síť, která je složena z pochybných existencí na okraji společnosti, a má v úmyslu komunisty pragmaticky vydírat. Dvě složky podsvětí se snaží vzájemně zlikvidovat, zatímco policejní orgány nejsou podrobně zpraveny o plánované akci. Agenti FBI ztrácejí všudypřítomnou působnost a připomínají zmatené úředníky.³⁴⁵ V pozdějších letech byl snímek *Pickup on South Street* často hodnocen coby nejzdařilejší film *Red Scare*,³⁴⁶ případně jako podvrtný počín antikomunistického cyklu, jenž předznamenal jeho následný ústup.³⁴⁷

Debata o povaze antikomunismu ve filmu *Pickup on South Street* nepřímo komentovala omezení vlivu antikomunistických institucí, které byly v první polovině

³⁴³ Oficiálně Cvetic odešel po vzájemné dohodě, což bylo vyvráceno až v polovině devadesátých let. Hoover navíc nechal Cvetica až do jeho smrti tajně sledovat. Daniel J. Leab: *I Was a Communist for the FBI: The Life and Unhappy Times of Matt Cvetic*, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press 1994, s. 51.

³⁴⁴ Ředitel FBI vyjádřil zklamání nad zvoleným názvem filmu, který dle něj příliš spojoval Cvetica s Úřadem. John Sbardellati: *J. Edgar Hoover Goes to the Movies: The FBI and the Origins of Hollywood's Cold War*, New York: Cornell University Press 2012, s. 170.

³⁴⁵ J. Edgar Hoover si po premiéře stěžoval přímo u producenta Darryla Zanucka. K návštěvě jeho kanceláře se váže tradovaný mýtus – po vznesených námitkách rozzlobeného Hoovera měl Zanuck pomalu a klidně odvětit: „Ale pane Hoovere, vy o výrobě filmů nevíte vůbec nic“. Citováno podle tamtéž, s. 183.

³⁴⁶ Např. Steven Jay Schneider (a kol.): *1001 filmů, které musíte vidět, než umřete*, Praha: Volvox Globator, Knižní klub 2007, s. 288, kde je snímek označen za „jediné mistrovské dílo nepříliš rozsáhlého fenoménu“. Výjimečnost filmu *Pickup on South Street* v rámci antikomunistického cyklu zdůrazňují i serióznější studie. Viz Michael Rogin: *Ronald Reagan, The Movie: And Other Episodes in Political Demonology*, California: University of California Press 1988, s. 267–271.

³⁴⁷ Francouzský kritik Luc Moullet odmítl, že by Fuller byl antikomunista. Podle něj sloučení gangsterů s komunisty ve filmu *Pickup on South Street* vedlo k překonání tradičního schématu soudobého antikomunistického filmu. Luc Moullet: 'Sam Fuller: In Marlowe's Footsteps' (March 1959). In: Jim Hillier (ed.): *Cahiers Du Cinéma: The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*, Cambridge: Harvard University Press 1985, s. 147.

padesátých let garantem boje proti komunismu. Antikomunismus filmů Red Scare tím byl vážně oslaben – francouzské publikum mohlo zhlédnout filmy *Big Jim McLain* a *Pickup on South Street* jedině v dabované verzi, jež nahradila komunisty pašeráky drog.³⁴⁸ Možnost přepisu významu naznačila strukturní vadu v těchto filmech Red Scare, protože u ostatních by takový zásah nebyl představitelný bez vystřížení mnoha scén a změny většiny dialogů.³⁴⁹

2.7.4 Příkladový film: *Walk East on Beacon!* (1952)

Sovětská špionážní síť se zaměřila na výzkum fyzika Alberta Kafera (Finlay Currie), který žije v Bostonu a jehož výpočty lze využít při projektování průlomového počítačového stroje. Z Moskvy přijíždí do Spojených států agent KGB Alex Lasčenkov (Karel Štěpánek), aby přezval vedení akce. Má v úmyslu si od Kafera vynutit výpočty výměnou za jeho syna, uneseného a drženého ve východním Berlíně. Laščenkov má k dispozici dobře zorganizovanou špionážní síť, složenou z přesvědčených přívrženců CPUSA, ale také z osob, které pro něj pracují jen z donucení. Od příjezdu Laščenkova je akce monitorována FBI. Agenti Úřadu kontaktují Kafera a snaží se odhalit kontakty komunistů. Laščenkov se pod tlakem rozhodne urychlit operace. Zajme Kafera a chystá se ho odvést přístavní lodí do východní Evropy. Na poslední chvíli je loď zastavena FBI – Kafer je sice při záchranné akci vážně zraněn, ale agenti mu stačí sdělit, že jeho syn bude v brzké době osvobozen.

O ideální obraz FBI ve filmech Red Scare se nakonec musel přičinit samotný J. Edgar Hoover. Na základě jeho článku v magazínu *Reader's Digest* vznikl jeden z nejambicióznějších filmů Red Scare. Chystaný snímek produkoval za finanční podpory studia Columbia nezávislý výrobce Louis de Rochemont, avšak nad výslednou podobou měli absolutní kontrolu přizvaní agenti FBI, kteří diskutovali obsazení, denní plán nebo závěrečný sestřih.³⁵⁰ Již v propagační kampani se tvůrci distancovali od dosavadních antikomunistických

³⁴⁸ Snímek byl ve Francii uveden teprve v roce 1961 pod názvem *Le port de la drogue*. Do Francie nebyl z politických důvodů distribuován ani Fullerův pozdější antikomunistický film *Čínská brána* (1957). Viz tamtéž, s. 154.

³⁴⁹ K obdobnému závěru dospěl již Michael Rogin: *Ronald Reagan, The Movie: And Other Episodes in Political Demonology*, California: University of California Press 1988, s. 271.

³⁵⁰ Louis de Rochemont se společně s FBI podílel na již dokudramatu *Dům na 92. ulici* (1945) o odhalení nacistické špionážní sítě. Tento snímek stylisticky předznamenal filmy Red Scare. Více o osobnosti de Rochemonta viz Tony Shaw: *Hollywood's Cold War*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2007, s. 53–55.

titulů, neboť podle nich nesplňovaly kritéria seriózního reflektování hrozby komunismu.³⁵¹ Film *Walk East on Beacon!* měl představovat žádoucí návod, jak k látce přistupovat.³⁵²

V zájmu zachování vnitřní bezpečnosti byl soukromý prostor ve filmu *Walk East on Beacon!* podroben trvalému sledování. Tento aspekt je vypravěčem filmu explicitně vysloven a uznán za ctnost – v úvodní montáži záběrů aktuálního světa je zachyceno několik agentů při otevírání a pročitání soukromé korespondence, což vypravěč komentuje tezí o „nezbytné podpoře odpovědných a bdělých Američanů“. Mimo agentů ve filmu nebyla žádná kladná aktivní postava, která by úspěšně bojovala proti komunismu bez vědomí Úřadu. Agenti FBI mohli pasivní občany toliko aktivizovat – učiní tak kupříkladu při návštěvě sanatoria pro neslyšící, kde chovance požádají, aby odezírali ze rtů skrytě natočených komunistů. Civilista, který se pokusil aktivizovat sám, neuspěl – fyzik Kafer riskoval kvůli záchraně syna úspěch celé akce a v závěru filmu je pravděpodobně smrtelně raněn.

Proti nezbytnosti podřídit se antikomunistické instituci stála značná míra odpovědnosti, která byla kladena na občany. Plakát k filmu *Walk East on Beacon!* nabádal veřejnost k ostražitosti a kontaktování FBI při sebemenším podezření.³⁵³ V samotném filmu se objevila emblematická postava jedince, který byl komunisty vydírán a proti své vůli plnil jejich příkazy. Melvin Foss (Jack Manning) trpí depresemi a nenávisť k sobě samému. Nicméně odmítá uvědomit policejní složky, ani když ho o to manželka v pláči prosí. Nakonec Foss spáchá sebevraždu, protože nevidí možnost úniku. Tímto rozhodnutím nenarušil hegemonický prostor FBI – agenti sice dokázali najít východisko v jakékoli situaci, avšak dotyčný jedinec musel o pomoc nejprve požádat. Pokud tak neučinil, sám se připravil o nejdůležitější útočiště a svobodu.

Rozsah vědění Úřadu ve filmu *Walk East on Beacon!* zůstal utajen, ale nebyl důvod předpokládat, že mohl být čímkoli omezen. Agenti znají plány komunistů i složitou síť vztahů mezi nimi. Běžný občan neměl s výjimkou výslechové kanceláře do centrály FBI přístup, kdežto agent mohl bez omezení vstoupit kamkoliv. Hierarchický systém moderního mýtu byl

³⁵¹ Scenárista filmu Leo Rosten uvedl, že chce divákům prezentovat skutečnost, nikoli bulvarizující propagandu. Rosten prohlásil, že „dny elegantní Mata Hari jsou nadobro sečteny“. Současný špión měl být podle něj naprosto nenápadný, což snižovalo šanci na jeho brzké odhalení. Tamtéž, s. 57–59.

³⁵² CIA až do konce sedmdesátých let používala kopie tohoto filmu jako výukový materiál pro své zaměstnance. Poměrně kuriózní byla žádost o dabované verze do pěti jazyků. Tamtéž, s. 64.

³⁵³ Na plakátu bylo velkými písmeny příznačně napsáno „FBI potřebuje tvou pomoc!“, zatímco v dolním rohu stálo „Nepokoušej se pátrat na vlastní pěst...“ Zodpovědnost za tuto práci měl nadále výhradně Úřad. Nora Sayre: *Running Time: Films of the Cold War*, New York: The Dial Press 1982, s. 92–93.

ve filmu *Walk East on Beacon!* prohlouben unikátní pozicí J. Edgara Hoovera, jehož zásluhy vypravěč přímo ocení. V úvodu filmu je skutečný Hoover zachycen ve vteřinovém záběru při předávání listiny zaměstnanci. Tímto gestem zahájí vyšetřování a dále ho nepřímo řídí – až do konce se pravidelně objevují záběry sepisování příkazů na psacím stroji s Hooverovým podpisem. Kamera ovšem nezachytila pisatele, který zůstal mimo oblast viditelného světa běžných Američanů i podřízených v ústředí FBI.³⁵⁴

2.8 Red Scare a formální prostředky

2.8.1 Dokumentární postupy a úloha vypravěče

Analytická pojednání o filmech *Red Scare* se pravidelně zamýšlela nad těžce postihnutelem dokumentárním modem antikomunistického cyklu.³⁵⁵ Debatu na toto téma pomyslně zahájila Americká filmová akademie, když v roce 1952 nominovala snímek *I Was a Communist for the FBI* na Oscara v kategorii „Nejlepší dokumentární film“.³⁵⁶ Melodramatický přepis vzpomínek Matta Cvetica pochopitelně neměl nárok na takovou cenu, příznačně však stvrzoval nejistotu kolem kategorizování antikomunistické produkce.

Filmy *Red Scare* nebyly dokumenty, poněvadž nevyprávěly o aktuálním světě formou zapojení reálných účastníků do zobrazených rolí.³⁵⁷ Není předmětem této práce stanovovat dělicí čáru mezi dokumentární tvorbou a hranými filmy, na podobně omezeném prostoru by to ani nemělo patřičnou oporu v metodologickém rámci. Podstatné je uvést samotný pohyb – průnik fikce do dokumentů a přisvojení si dokumentárních postupů režiséry fikčních filmů –, který svědčí o trvalých vazbách obou světů.³⁵⁸ Oboustranná spojení se proměňovala v čase,

³⁵⁴ Tuto roli si Hoover zopakoval ve filmu *The FBI Story* (1959), který se snažil agenty a jejich práci zlidštit. Rovněž tento snímek byl pod kontrolou FBI – titulky v závěru poděkoval Hooverovi, že učinil svět lepším místem pro život. Thomas Doherty: *Cold War, Cool Medium: Television, McCarthyism, and American Culture*, New York: Columbia University Press 2003, s. 137–139.

³⁵⁵ Např. „falešný dokument“ (*sham-documentary*) nebo „kvazi-dokumentární styl“ (*quasi-documentary style*) viz Nora Sayre: *Running Time: Films of the Cold War*, New York: The Dial Press 1982, s. 87, 91. Srov. Lawrence L. Murray: *Monsters, Spys, and Subversives: The Film Industry Responds to the Cold War, 1945–1955. Jump Cut 2*, 1975, č. 9, s. 15, který srovnává postupy filmu *Walk East on Beacon!* s neorealismem.

³⁵⁶ Vztah Americké filmové akademie k filmům *Red Scare* by si zasloužil samostatnou studii. Nominace byly pravidelné – např. film *My Son John* v kategorii „Nejlepší námět“ nebo snímek *The Thief* v kategorii „Nejlepší hudba“ – nicméně vždy zůstalo pouze u nich. Z celkem pěti nominací nevezšel jediný Oscar.

³⁵⁷ Filmový teoretik Bill Nichols napsal, že dokumenty se týkají a vychází z žitého světa (čili aktuálního světa). Účastníka dokumentárního filmu nazývá sociálním hercem, který se před kamerou sebereprezentuje – není to zpravidla herec a ve snímku si ponechává svou pravou identitu. Viz Bill Nichols: *Úvod do dokumentárního filmu*, Praha: AMU, JSAF 2010, s. 27–30.

³⁵⁸ Filmový teoretik Guy Gauthier odmítá radikální přístupy, podle nichž: (a) vše je fikce, (b) vše je realita. K danému rozpětí nabízí vlastní definici – „Můžeme chápat každou fikci nejprve jako dokument a každý dokument nejprve jako fikci, ovšem s rizikem, že se nikdy nesetkají“. Citováno podle Guy Gauthier:

což zasáhlo široce sdílené chápání slova dokument. Filmy *Red Scare* byly součástí této rozsáhlé debaty: na počátku padesátých let vyvolávaly pocit autenticity, jejíž zdání bylo přítomné v dovážených filmech zahraničních kinematografií.³⁵⁹ Pokud se tudíž vymezil antikomunistický cyklus dokumentu blízkým označením, probíhalo tak pouze v kontextu hollywoodské produkce, nikoli v debatě o dokumentárním filmu.

Odkazování k historickým protějškům a „skutečným událostem“ nemuselo automaticky připomínat dokument. Zmíněné přirovnání se opíralo zejména o zvolené formální prostředky, mezi něž nejčastěji patřilo užití found footage záběrů aktuálního světa.³⁶⁰ Podobné materiály byly pečlivě sestříhány a důkladně odosobněny, aby zachovaly distanci od protagonistů filmu. Sloužily k zobrazení davových nepokojů a neživých předmětů. Například ve filmu *I Was a Communist for the FBI* se CPUSA chystá vyvolat násilnou demonstraci. Jelikož bylo podstatné vykreslit brutalitu jednotlivců během stávky, nepoužili tvůrci found footage. Naopak při závěrečném příjezdu Matta Cvetica před sídlo HUAC se ve filmu objeví půl minutový sestřih záběrů aktuálního světa, na němž anonymní dav podněcuje výtržnosti.

Odlíšná metoda vzbuzovala zdání instruktážního filmu – zachycení pracujících vědců ve snímku *Walk East on Beacon!* nebo přihlížejících vyšetřovatelů HUAC ve filmu *Big Jim McLain* bylo stylizované, leč očividně odkazovalo k činnosti existující osoby v aktuálním světě. Tyto dva tituly splňovaly další aspekt dokumentárního filmu, jak jej stanovil filmový teoretik Bill Nichols – institucionální rámec.³⁶¹ Dílčí vynucenost antikomunistického cyklu vybízela ideově spřízněné instituce k participaci na jednotlivých projektech. Nejviditelnějším důsledkem spolupráce byl komentující vypravěč, který plnil funkci „hlasu“ filmů *Red Scare*.³⁶² Dohlížející instance s všudypřítomnou působností zdánlivě postrádala osobnostní rysy, pomocí nichž mohla být identifikována. Filmový teoretik David Bordwell odmítl tuto

Dokumentární film, jiná kinematografie, Praha: AMU, JSAF 2004, s. 11. Srov. Bill Nichols: *Úvod do dokumentárního filmu*, Praha: AMU, JSAF 2010, s. 57, který připomíná, že některé dokumenty stylizují žitý svět a sociální herce prostředky fikčního filmu (což funguje rovněž obráceně).

³⁵⁹ Art kina ve Spojených státech promítala po druhé světové válce úspěšná díla pro náročné diváky – např. snímek *Zloději kol* (1948) režiséra Vittoria De Sicy nebo film *Červené střevičky* (1948) režisérů Michaela Powella a Emerica Pressburgera, který dosáhl ve Spojených státech značných tržeb. David Bordwell, Kristin Thompsonová: *Dějiny filmu: Přehled světové kinematografie*, Praha: AMU, NLN 2007, s. 342.

³⁶⁰ Tento postup spočívá ve využití cizího materiálu, což připomíná styl zpravodajských týdeníků a jiných publicistických šotů. Bill Nichols: *Úvod do dokumentárního filmu*, Praha: AMU, JSAF 2010, s. 13.

³⁶¹ Dokumentární filmy odrážejí angažovanost organizací, které je financují – podle filmového teoretika Billa Nicholse institucionální rámec „vyžaduje institucionální způsob nazírání a komunikace, jenž se tak stává nástrojem usměrňujícím filmaře i diváky“. Citováno podle Bill Nichols: *Úvod do dokumentárního filmu*, Praha: AMU, JSAF 2010, s. 36.

³⁶² Mluvený komentář byl silně zakořeněn u státem financovaných dokumentů již od třicátých let. Tamtéž, s. 37.

mnohokrát modifikovanou ideu vševědoucího pozorovatele, který by vlastním zrakem zprostředkoval fikční svět filmu. Podle něj je způsob uspořádání fikce zakódován v samotné narativní struktuře.³⁶³ Volba prostředků je odvozena od převládající praxe dané kinematografie, divák k nim následně přistupuje za přispění specifických motivačních faktorů.³⁶⁴ Filmy *Red Scare* se od zmíněných postupů neodchýlily, byť si uchovaly instanci vypravěče, který se s tímto pojetím zdánlivě rozchází.

Vysvětlení je prosté: autoritativní hlas filmů *Red Scare* vytvářel jenom dojem vzdáleně ovládané narace, ve skutečnosti byly vyprávěcí postupy v rámci klasického Hollywoodu víceméně tradiční. Vypravěč tomuto záměru přizpůsobil výklad – přiblížení zápletky bylo pravidelnou součástí obšírněji zaměřeného projevu, jehož adresátem neměl být uniformní divák. Ve snímku *Walk a Crooked Mile* vypravěč nepřímou varuje každého, kdo se uchýlí k přenášení tajných materiálů.³⁶⁵ Naopak ve filmu *Walk East on Beacon!* komentář chválí J. Edgara Hoovera a pobízí občany k větší zodpovědnosti. Společenská autorita anonymního hlasu měla určitá omezení, a proto John Wayne ve filmu *Big Jim McLain* vlastními slovy naváže na řeč vypravěče při obhajování role vyšetřovatelů HUAC.

Ve filmech *Red Scare*, kde byla hegemonická pozice antikomunistické instituce problematizována, tvůrci vypravěče všelijak omezovali. Například ve filmu *Pickup on South Street* vůbec nefiguroval, snímek *I Was a Communist for the FBI* zase využil coby vypravěče titulního hrdinu Matta Cvetica, který v úvodu zkratkovitě shrne nevděčné poslání. Exploatační strategie filmu *The Red Menace* se silně projeví právě využitím vypravěče – producent Herbert J. Yates najal Lloyda G. Douglase, odborníka pro vztahy s veřejností, který byl v městské radě Los Angeles.³⁶⁶ Douglas recitoval emotivní text, nevhodně zařazený mezi promluvy protagonistů. Nikterak nevysvětluje ani nerozvíjí zápletku, naopak se

³⁶³ Přenos narativní informace připomíná ve zjednodušené podobě komunikaci, nicméně většina filmů v období klasického Hollywoodu zahlazovala tento proces. David Bordwell: *Narration in the Fiction Film*, Madison: The University of Wisconsin Press 1985, s. 62. Bylo to důsledkem vysokého stupně formální rigidity – narativní postupy byly pro diváka natolik zažité a zdánlivě neutrální, že tím důsledněji vnímal jejich jakékoli narušení. David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson: *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*, New York: Columbia University Press 1985, s. 57–58.

³⁶⁴ Filmový teoretik David Bordwell stanovil čtyři motivační faktory – (a) kompoziční, který následuje logický sled vyprávění; (b) realistický, která zachovává vztah k aktuálnímu světu; (c) transtextuální, opírající se o žánrová schémata; (d) umělecký, zaměřující pozornost na formu. Filmy *Red Scare* nenarušovaly kompoziční a transtextuální motivaci, posílena byla realistická motivace. Umělecká motivace se projevovala okrajově. David Bordwell: *Narration in the Fiction Film*, Madison: The University of Wisconsin Press 1985, s. 36.

³⁶⁵ V poslední scéně uvedl: „[Případ Lakeview] by nám měl přinést ponaučení a také zdůraznit, že ti kdo kráčíjí po křivolakých cestách, mají v patách muže jako Grayson a O'Hara“.

³⁶⁶ Nora Sayre: *Running Time: Films of the Cold War*, New York: The Dial Press 1982, s. 85.

nepravděpodobně obrací k postavám a táže na jejich pocity. Producent Yates zřejmě najal Douglase jako atrakci, neboť jeho jméno s tehdejší funkcí viditelně uvedl v úvodních titulcích, a rovněž ho obsadil do role inspektora. Narušil tím ovšem nejpodstatnější vlastnost vypravěče – anonymitu, zásluhou níž mohl všudypřítomně kontrolovat situaci.

2.8.2 Exteriérové snímání a autentická zvuková stopa

Mnohé technologické inovace, původně zamýšlené pro dokumentární využití, našly přirozené uplatnění v standardní hollywoodské produkci, kde měly nově definovanou roli. Typickým příkladem byla lehká kamerová technika, jejíž funkci režiséři vyzkoušeli po vstupu Spojených států do druhé světové války.³⁶⁷ Odolnost a šikovnost těchto zařízení při natáčení v nepříjemných podmínkách vedla k okamžitému osvojení, takže rostl počet filmů točených převážně v exteriérech.³⁶⁸ Víceúčelovost nových kamer vhodně demonstroval snímek *Obnažené město* (1948), jímž podle častého názoru vyvrcholil cyklus zemitějších a při zaznamenání policejního vyšetřování věrohodnějších filmů noir v městském prostředí.³⁶⁹ Tvůrci filmů Red Scare se nebránili přijetí nových technologií, protože prohlubovaly jejich záměr reflektovat jevy v aktuálním světě. Například ve filmu *Pickup on South Street* divák pozoroval prolínání světa zločinců s prostředím běžných občanů. V úvodní scéně ukradne Skip McCoy tajný mikrofilm v metru plném lidí, aniž by byl kýmkoli spatřen.

Obvyklejší strategií bylo uplatnění hlediskového záběru, který subjektivizoval vyprávění do pozice pozorujícího protagonisty.³⁷⁰ Ustálená norma byla ve snímku *Walk East on Beacon!* nápadně modifikována, neboť nositelem hlediska byla centrála FBI. První scéna filmu začíná velkým celkem muže sedícího na lavičce. Kamera ho vytrvale sleduje, zatímco vypravěč upozorňuje, o koho se jedná – nakonec sdělí, že ho tajný agent mimo záběr vyfotografoval skrytým fotoaparátem. Postupně však vychází najevo, že tento muž byl také

³⁶⁷ Válečné dokumenty točili v terénu mnozí tvůrci hraných filmů – mj. John Ford, Frank Capra nebo William Wyler –, pro něž to byla do té doby neznámá oblast tvorby. Zkušenost s výrobou dokumentů brzy zúročili v Hollywoodu. David Bordwell, Kristin Thompsonová: *Dějiny filmu: Přehled světové kinematografie*, Praha: AMU, NLN 2007, s. 321–322.

³⁶⁸ David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson: *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*, New York: Columbia University Press 1985, s. 349.

³⁶⁹ Např. Geoff Mayer, Brian McDonnell: *Encyclopedia of Film Noir*, London: Greenwood Press 2007, s. 79. Srov. David Bordwell, Kristin Thompsonová: *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*, Praha: AMU 2011, s. 548, kteří film *Obnažené město* charakterizují jako „semidokumentární kriminální drama“.

³⁷⁰ Ačkoli funkci hlediskových záběrů objasnil filmový teoretik David Bordwell na příkladu antikomunistického filmu *The Whip Hand*, patřil tento postup v období klasického Hollywoodu k nejčastěji užívaným strategiím. David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson: *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*, New York: Columbia University Press 1985, s. 31, 66.

natočen; agenti FBI si totiž pouštějí tytéž záběry, jenž divák sleduje na počátku filmu. Zpočátku neutrální hledisko dostalo zpětně nositele, což zpochybnilo „nezaujatost“ ostatních záběrů.³⁷¹ Podobně nespolehlivý byl snímek *My Son John* – na počátku se hledisko v souladu s tradicí melodramatu koncentruje na oběť, kterou zde představuje Lucille Jefferson. Když postupně ztrácí kontrolu nad vlastním domovem, pobídne agenta FBI Stedmana, aby u nich zůstal a nepřímou tak zaujal její místo. Scéna, která následuje po tomto gestu, publikum poprvé přenesse na ústředí FBI, kde si Stedman pouští tajně pořízený záznam Lucille Jefferson – až do konce nezíská tato postava zpět původní hledisko.

Stedman měl další výsostnou funkci, poněvadž tlumočil Johnovo vyjádření, když se rozhodl vzdát komunismu. Nicméně tento úkol byl zcela nedobrovolný – reagoval na smrt Roberta Walkera v průběhu natáčení. Představitel Johna nestačil natočit všechny scény, což režisér Leo McCarey vyřešil připojením nepoužitého materiálu z hercova předchozího filmu *Cizinci ve vlaku* (1951). V tomto thrilleru Alfreda Hitchcocka hrál Walker charakterově blízkou roli – arogantního psychopata – a proto nepůsobila jeho mimika v cizí roli nikterak nepatřičně.³⁷² Složitější bylo využití zvukové stopy, která patřila do odlišného kontextu. Tvůrci nakonec ponechali některé dodané scény v němém režimu a bez jakékoli hudby. Výsledkem byly tiché záběry Walkera, „komunikujícího“ v telefonní budce přirozeně hlučného vlakového nádraží. Nicméně McCarey nadále potřeboval hercův hlas, a proto Johnovo pokání na magnetofon namluvil sám. Jednalo se o vzácný případ, kdy oddaný antikomunistický režisér formuloval postoje ústy protagonisty svého filmu.

Vynucená zvuková izolace byla v kontextu klasického hollywoodského filmu ojedinělá.³⁷³ Zvukoví technici měli v úmyslu zprostředkovat ideální poslech scény, který se skládal z vyváženého zachycení hlasu v popředí a hluku v pozadí. Podle filmového teoretika Davida Bordwella sice věřili v ideu tzv. zvukové perspektivy, ale současně přiznávali, že

³⁷¹ Francouzští filmoví kritici Raymond Borde a Étienne Chaumeton vydělili v polovině padesátých let filmy noir od tzv. policejních dokumentů právě na základě hlediska – film noir podle nich ukazuje zločin z pohledu vraha, kdežto policejní dokument z pohledu policie. Raymond Borde, Étienne Chaumeton: K definici filmu noir. *Kino-Ikon* 11, 2007, č. 1, s. 32.

³⁷² Více o analogiích mezi rolemi Roberta Walkera v těchto dvou filmech viz Peter Lev: *The Fifties: Transforming the Screen, 1950–1959*, New York: Scribner 2006, s. 53–54.

³⁷³ Tento prvek výlučnosti byl důsledkem tragédie v průběhu natáčení, nikoli celkového formálního uspořádání či předchozího záměru tvůrce. Podle Davida Bordwella byly poruchy v naraci klasického hollywoodského filmu možné, leč náhlé a prchavé. „V hollywoodské kinematografii nejsou reakční filmy, pouze reakční momenty.“ Citováno podle David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson: *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*, New York: Columbia University Press 1985, s. 81.

reprezentace přirozeného zvuku byla nevyhovující.³⁷⁴ Při zapojení found footage záběrů anonymního davu nahradilo zvukové pozadí významem zachycení hlasu v popředí. Aplikovat šířeji tento model se pokusil snímek *The Thief*, v němž hlavní hrdina nepronese jediné slovo. Režisér Russell Rouse spojil městské prostředí a zvukovou tíseň nevyzpytatelných hluků mimo rám. Fyzik Allen Fields předává mikrofilmy v tiché knihovně nebo rušném autobuse – na veřejných místech, kde může zdánlivě každý pozorovat jeho činnost. Fields mlčí, aby poslouchal, což ho však ještě více stresuje. Snímek *The Thief* kompletně obětoval zvukové popředí, aby reflektoval neznalost okolního hluku nebezpečného aktuálního světa.³⁷⁵

2.8.3 Úvod a závěr čili spontánnost a angažovanost

Důsledky nezbytné neúplnosti fikčních světů vyložil filmový teoretik David Bordwell pomocí vztahu fabule a syžetu, modelu ruských formalistů z poloviny dvacátých let. Fabuli definoval jako „soubor všech událostí ve vyprávění – ať už explicitně uvedených, nebo vyvozených divákem“. Syžet slouží „k popsání všeho, co můžeme ve filmu promítaném před námi vidět a slyšet“.³⁷⁶ Divák tedy rekonstruuje fabuli na základě informací, které mu poskytuje syžet. Tento vztah je východiskem pro pochopení narace, kterou Bordwell definoval jako „proces, v němž syžet divákovi prezentuje informace o fabuli“.³⁷⁷

Ústřední je aktivní role diváka – snaží se vyvozovat podněty, jimiž filmař zpřístupňuje zápletku filmu, vztahy mezi protagonisty nebo třeba ideové stanovisko. Divák podle Bordwella v mysli stanovuje soubor očekávání, které si v průběhu filmu utvrzuje nebo

³⁷⁴ Po válce začali tvůrci experimentovat s přesnějším záznamem zvukové plochy. Kolem roku 1952 se však vylepšený stereoskopický zvuk teprve pozvolna adaptoval pro spektakulární produkce, tudíž tvůrci filmů Red Scare se museli spokojit s magnetickým záznamem. Viz tamtéž, s. 53, 360.

³⁷⁵ Absenci dialogů ve filmu *The Thief* interpretoval z psychoanalytických pozic slovinský filozof Slavoj Žižek. Ten považuje paranoidní konstrukci tohoto filmu za originální pokus o smazání hranice mezi realitou a *reálnem*, „konečnou izolaci od diskurzivní sítě intersubjektivit“, do níž hlas (jakožto nositel diskurzu) patří. Slavoj Žižek: Podrost slasti. Jak se populární kultura může stát úvodem do Lacana. *Illuminace* 13, 2001, č. 1, s. 12, 18. Pojem reálno se zaměřuje na vše, co uniká označení. „Reálné je (...) vše, co se vzpírá řádu signifikantu a analytickému uchopení (neboť analytické je vždy jazykové). Reálno v 'surovém stavu' můžeme pouze předpokládat, nikoliv analyzovat“. Citováno podle Petra Hanáková: Imaginární, symbolické, reálné. *Cinepur*. Dostupný na WWW: <<http://cinepur.cz/article.php?article=934>> [cit. 15. 8. 2013].

³⁷⁶ Citováno podle David Bordwell, Kristin Thompsonová: *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*, Praha: AMU 2011, s. 113–114. Srov. Umberto Eco: *Lector in Fabula: Role čtenáře aneb Interpretací kooperace v narativních textech*, Praha: Academia 2010, s. 126., který přináší rozšířenější definici – „Fabule je základní schéma vyprávění, logika akcí a syntaxe postav, časově uspořádaný sled událostí. (...) Syžet je naopak příběh, jak je fakticky vyprávěn, jakým se jeví na povrchu, se svými časovými dislokacemi, skoky kupředu a dozadu (neboli anticipacemi a flashbaky), deskripcemi, digresemi, vloženými úvahami“.

³⁷⁷ David Bordwell, Kristin Thompsonová: *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*, Praha: AMU 2011, s. 135.

přehodnocuje, pokud na jejich místo nastoupí nová. Sledování filmu je tudíž charakteristické permanentním přísunem podnětů, zaplňováním mezer a procvičováním úsudku tyto informace vhodně poskládat.³⁷⁸ Bordwell formuloval tři narativní strategie, které ovlivňují daný proces – (a) informovanost, udávající rozsah vědění o fabuli; (b) sebevědomí, stanovující postupy, jimiž narace přímo oslovuje publikum; (c) komunikativnost, určující ochotu narace sdílet vědění.³⁷⁹ Ve filmech *Red Scare* byl stupeň informovanosti vysoký, protože nad ním měla dohled všudypřítomná instituce. Komentující vypravěč byl viditelným příkladem vysokého sebevědomí, kdežto komunikativnost omezovalo domnělé ohrožení národní bezpečnosti.

Pro angažované posláání filmů *Red Scare* bylo důležité diváka pečlivě uvést do fikce. V období klasického Hollywoodu byla narace na začátku filmu značně sebevědomá, nicméně velmi často omezovala komunikativnost.³⁸⁰ Filmy *Red Scare* publikum doslova vrhaly do probíhajícího dění, a proto se úvodní scény ve snímcích *The Red Menace* a *I Was a Communist for the FBI* odehrávají v rychle jedoucích autech. Vypravěč postupoval podobně razantně – ve filmech *Atomic City* nebo *Project X* komentující hlas diváky zahrnuje detailními informacemi, což svědčí o výrazné míře komunikativnosti. Zasazení filmů *Red Scare* do tehdejší přítomnosti zdůraznil spontánní úvod, jehož dramaticnost podtrhávala zdání ohrožené a nestabilní společnosti. Klidné uvedení do fikce zpravidla maskovalo hlubší problém. Snímek *My Son John* začíná velkým celkem na dva bratry, kteří si hrají s míčem před rodinným domem. Podobně idylický obraz se už poté ve filmu neobjevil.

Úvod filmu *Red Scare* představil konflikt, který nebyl v závěru uspokojivě vyřešen. Ačkoli narativní konvence klasického hollywoodského filmu vyžadovala, aby se milostná zápletka nebo putování jedince za osobním prospěchem uzavřely bez výraznějších mezer, jednalo se pokaždé o dílčí jevy. Zásadní problém vnitřní bezpečnosti nemohl být obsažen v žádné pointě.³⁸¹ Filmy *Red Scare* proto v závěru opět využily funkci vypravěče, který

³⁷⁸ Podrobný popis divácké aktivity s aplikováním na film *Okno do dvora* (1954) nabízí David Bordwell: *Narration in the Fiction Film*, Madison: The University of Wisconsin Press 1985, s. 29–47.

³⁷⁹ Tyto normy divák zná skrz konvence žánru a stylu, případně různých kvalitativních a kvantitativních faktorů daného filmu – např. umístění informací do kontextu nebo jejich cyklické opakování. Více tamtéž, s. 57–60.

³⁸⁰ Expozice klasické narace reflektovala již existující řetěz příčin a následků. Dokonce i logo studia mohlo představovat důmyslné narativní gesto. David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson: *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*, New York: Columbia University Press 1985, s. 25–28.

³⁸¹ Neplatilo tedy, že v závěrečné scéně byly „záležitosti vyřešeny jednou provždy“. Nanejvýš v osobní rovině, která však byla podřízena té kolektivní – ve filmech *Red Scare* se kladl důraz na společné vítězství, individuální úspěch ustupoval do pozadí. Citováno podle David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson: *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*, New York: Columbia

informoval o dopadech a dalším postupu – v některých případech autoritativní hlas mluvil o další splněné misi (*Walk a Crooked Mile*), jindy relativizoval úspěch připomínkou náročnějších úkolů v dohledné budoucnosti (*Walk East on Beacon!*).

Tato zvyklost platila v menší míře pro filmy Red Scare, které z jakéhokoli důvodu narušovaly výlučnost antikomunistických institucí. Například v závěru filmu *I Was a Communist for the FBI* se hlavní hrdina Matt Cvetic obejme se synem, aniž by čekal na výraznější poděkování od FBI. Zakončení filmu *The Red Menace* se odehrává v odlehlém městě, kam před rozzuřenou stalinistkou Yvonne Kraus (Betty Lou Garsen) utečou dva zamilovaní ex-komunisté. Vlídny šerif oba uklidní a doporučí jim, aby v oblasti založili rodinu. Ani silnější vazba na individuální protagonisty však nemohla zabránit autoritativnímu apelu v úplném závěru. Když Matt Cvetic obejme syna, zamíří společně ke dveřím, zatímco kamera se zastaví u busty prezidenta Abrahama Lincolna. Spokojený pár ve filmu *The Red Menace* přijímá nabídku šerifa, načež následuje závěrečný obraz Sochy Svobody. V obou snímcích závěrečné titulky podbarvuje hymna Spojených států.³⁸²

Některé filmy Red Scare užily ještě viditelnější prostředky narativního sebevědomí. Závěr snímku *Big Jim McLain* byl zdánlivě pesimistický – vyšetřovatel HUAC sleduje, jak se zatčení komunisté snaží vyhnout výsledku odvoláváním na Ústavou zaručená práva.³⁸³ McLain smutně konstatuje, že nejvyšší zákon země může být zneužit. Poté se ovšem nadějně zadívá na odjezd vojáků, kteří rukují do korejského konfliktu. Několik branců na kameru potvrdí jméno, které vyřkne jejich nadřizený, a společně mávají z lodi plující do války. Toto gesto výstižně demonstrovalo závazek a odhodlání, obsažené v závěrech filmů Red Scare.

University Press 1985, s. 18. Unikátní výjimkou v rámci antikomunistického cyklu byl snímek *Red Planet Mars*, na jehož konci se objevil titulok „Začátek“ – vzkaz Boha z Marsu v tomto filmu totiž vedl ke svržení režimu v Sovětském svazu a naději na konec studené války. Více o tomto filmu viz Kimmo Ahonen: *Red Planet Mars (1952) as a Cinematic Manifestation of the Anticommunist Crusade*. In: Hannu Salmi (ed.): *History in Words and Images*. Turku: University of Turku, Department of History 2005, s. 173–184.

³⁸² Epilog v klasickém hollywoodském filmu často odkazoval na scénu z počátku filmu. Ve filmu *The Red Menace* reprezentovala Socha Svobody za podkresu hymny USA protiváhu úvodní předtitulkové malbě chobotnice, k níž zazněla pozměněná verze Internacionály – mezinárodní hymny dělnického hnutí.

³⁸³ V tomto filmu se mýlil Pátý dodatek Ústavy Spojených států, podle něhož „nikdo nesmí být nucen svědčit sám proti sobě“. Aplikování tohoto dodatku v padesátých letech však vedlo k automatickému slučování komunistů s kýmkoliv, kdo ho uplatňoval. Citováno podle *Ústava Spojených států amerických*, Praha: Reflex 1990, s. 25. Srov. Ellen Schrecker: *The Age of McCarthyism: A Brief History with Documents*, Boston: St. Martin's Press 1994, s. 58–60.

2.8.4 Příkladový film: *Invasion USA* (1952)

Bar v New Yorku. Šest osob v něm vede běžnou konverzací. Lhostejně reagují na televizní zpravodajství o komunistickém nebezpečí. Tajemný pan Ohman (Dan O'Herlihy) si vynutí krátkou pozornost, jenže je přerušeno šokujícím oznámením – komunisté napadli Spojené státy. Někteří míří zachránit své nejbližší, televizní reportér Vince Potter (Gerald Mohr) se zapojuje do odklizení škod a Kongresman Harroway (Wade Crosby) se snaží přesvědčit přítomné v Kongresu o dalším nutném postupu. Jenže plán komunistů ochromit služby vychází, disponují obrovským množstvím vojenské techniky a nosí uniformy vojska Spojených států, čímž matou bezpečnostní složky. Ovládající a ničí všechna velká města, včetně New Yorku... Najednou se všichni v baru probudí a neklidně sledují jeden druhého. Hypnotizér pan Ohman odhalí totožnost a připomene všem hostům jejich počáteční nevšímavost. Tento šok by měl zajistit, že se budou o svobodu příště lépe starat.

První snímek vlivného nezávislého producenta Alberta Zugsmithe patřil k nejlevnějším filmům Red Scare, což ostře kontrastovalo s prezentovanými záměry.³⁸⁴ Nedostatek financí byl patrný z nadměrného užití found footage záběrů nepřátelských jednotek. Tvůrci měli k dispozici jediné sekvence amerických letounů při náletech v korejské válce, což ovšem ani trochu nevadilo – komunisté ve filmu *Invasion USA* matou běžné občany právě oblečením či výzbrojí, které by měly náležet výhradně armádě Spojených států.³⁸⁵ Stále se opakující zachycení útočných letadel vyvolávalo dojem, že nepřítel disponuje mohutnou nebo dokonce nezdolatelou ofenzivní silou.³⁸⁶ V těchto záběrech aktuálního světa se neobjevil jediný člověk, jehož tvář by mohl divák detailněji identifikovat. Dokonce není až do poloviny filmu ničím potvrzeno, že invazním státem je právě Sovětský svaz.

Vlastnosti pěti protagonistů v baru připomínaly instruktážní film. Herci zastupovali vzor chování člena dané skupiny – farmáře, hypnotizéra, krásné ženy, politika, průmyslníka a televizního reportéra. Všichni vyjma pana Ohmana se vyjadřují k otázkám vnitřní bezpečnosti a mimo reportéra Pottera prokazují nepochopení diskutovaných opatření. Nad těmito osobami

³⁸⁴ Snímek stál 127 tisíc dolarů a byl natočen za pouhých sedm dní. Wheeler Winston Dixon: *Film Noir and the Cinema of Paranoia*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2009, s. 85.

³⁸⁵ Exploatační přisvojení found footage záběrů bylo motivováno i dalšími záměry než se toliko přiblížit aktuálnímu světu. Producenti nezávislých snímků tím šetřili náklady a především mohli zdůvodnit výskyt skandálního materiálu před cenzurními komisemi – zdání angažovanosti ve prospěch zisku patřilo k jejich hlavním rysům. Např. exploatační snímek *Is Your Daughter Safe?* (1927) vytvořil kompilaci found footage záběrů bílého otroctví a pohlavních nemocí. Eric Schaefer: *"Bold! Daring! Shocking! True!": A History of Exploitation Films, 1919–1959*, Durham: Duke University Press 1999, s. 145–147.

³⁸⁶ Snímek trval přibližně 73 minut, z čehož 19 minut (tj. 27%) bylo vyhrazeno pro found footage záběry.

nečněl komentující hlas, jehož funkce byla rozptýlena mezi více osob prostřednictvím televizního vysílání – obdoba vypravěče byla tudíž slyšitelná všem postavám fikčního světa. Vysokou komunikativnost narace zajistily pravidelné vstupy prezidenta Spojených států nebo zaznamenané záběry přítomných kameramanů. Skutečným zprostředkovatelem však byl reportér Vince Potter, který měl ve filmu hned několik podstatných úkolů – (a) zajišťoval dostatečnou informovanost, (b) propagoval armádu jakožto nejdůležitější instituci, (c) zamiloval se do krásné ženy Carly Sanford (Peggie Castle). Spojení všech rolí vytvářelo nepochopitelné díry ve vyprávění – Potter kupříkladu vystoupí v televizním studiu a několik vteřin po skončení vysílání se vrátí „vysílen“ do baru, aby zahájil dialog s osamělou Carlou.

Snímek *Invasion USA* omezoval přímý kontakt komunistů a bezpečnostních složek na minimum, aby neodhalil nepoměr mezi found footage záběry a zadní projekcí v přidáných pasážích. Navzdory tomu bylo ve filmu inscenováno několik stylizovaných scén, souvisejících s vyprávěním ve stádiu hypnózy. Při uplatnění strategie neaktualizované noční můry tvůrci nemuseli určit, kdo v této válce zvítězil. Jelikož scénář filmu kritizoval skoro každého – politik měl populistické sklony, farmář byl neinformovaný idealista a průmyslník zase nepatřičný sobec –, nic nenasvědčovalo, že by nepřítel mohl být zdolán. Snímkem o následcích komunistické invaze pomyslně vrcholila radikalita tezí v rámci antikomunistického cyklu.³⁸⁷ Vize nedostatečné bdělosti byla natolik zdrcující, že se jí tvůrci neodvážili popsat mimo hypnotický výjev.³⁸⁸ Účelem filmu *Invasion USA* bylo okamžitě změnit chování apatických obyvatel, jejichž antikomunismus postrádal radikální náboj. Militantní citát prezidenta George Washingtona na konci filmu pobídl k mnohem tvrdšímu postupu.³⁸⁹ Nejen v rámci filmů *Red Scare* však naštěstí nebyl většinově vyslyšen.

³⁸⁷ Snímek měl premiéru na začátku prosince 1952. Uzavíral již nepřekonanou sérii třinácti antikomunistických titulů, které byly pro daný rok distribuovány.

³⁸⁸ Historička Cyndy Hendershot uvedla, že snímek kritizoval dekadentní sklony v americké společnosti, které měly stát za oslabením mocenské pozice. Podle této logiky by komunismus nezvítězil zásluhou lepší vojenské techniky, nýbrž odhodlání a připravenosti. Cyndy Hendershot: *Anti-Communism and Popular Culture at Mid-Century*, Jefferson: McFarland & Company 2003, s. 61–63.

³⁸⁹ V následujícím znění: „Být připraven na válku je jeden z neúčinnějších prostředků, jak zachovat mír“. Citát závěrečného titulku nelogicky přednesl hlas vypravěče, který v průběhu celého filmu nefiguroval.

Závěr

*„Ameriko, ty opravdu nechceš jít do války.
Ameriko, to všechno ty zlí Rusáci. (...)
Rusko nás chce sežrat zaživa. Rusko je šús z vlastní
moci. Chce nám vzít naše autáky z garáží.
Vono nám chce urvat Chicago. Vono potřebuje Rudý
Reader's Digest. Vono chce přestěhovat naše
automobilky na Sibiř. (...)*

*Vono chtít, aby my
pracovat šestnáct hodin denně. Pomóóc.
Ameriko, tohle je zatraceně vážné.
Ameriko, tenhle dojem mám,
když se koukám na obrazovku televizoru.
Ameriko, je to v pořádku?“*

Allen Ginsberg: Ameriko³⁹⁰

Osmý ročník mezinárodní konference European Network for Cinema and Media Studies (NECS), který se konal v Praze na konci června 2013, byl věnován vztahu mezi politikou a médií. Na jednom z panelů vystoupil filmový historik Peter Lev, autor vlivné publikace o hollywoodské kinematografii padesátých let.³⁹¹ Svůj příspěvek věnoval kongresovým vyšetřováním filmového průmyslu ve čtyřicátých letech na příkladu studia Twentieth Century-Fox, a dotkl se při tom následků slyšení HUAC v roce 1947. V navazující diskuzi jsem se Petera Leva zeptal, zda pokládá poválečné antikomunistické filmy za výsledek toliko kongresových slyšení, a jaký má na tyto snímky názor. Jeho odpověď byla tradiční – podle Petera Leva antikomunistický cyklus vznikl, aby demonstroval loajalitu představitelů filmového průmyslu. Dané tituly ohodnotil Lev jako esteticky slabé a označil je za komerčně neúspěšné, což mělo stát za jejich brzkým ústupem.

³⁹⁰ Allen Ginsberg: *Kvílení*, Praha: Odeon 1990, s. 64–65.

³⁹¹ Objevuje se v ní poměrně obsáhlá zmínka o antikomunistickém cyklu. Je pravděpodobné, že čtenář, který tento segment produkce blíže nezkoumá, narazí na podrobnější popis daného fenoménu právě v této knize. Peter Lev: *The Fifties: Transforming the Screen, 1950–1959*, New York: Scribner 2006, s. 51–52.

Ve své bakalářské práci jsem se snažil prokázat, že navyklé předsudky brání hlubšímu porozumění antikomunistického cyklu, který nesestával pouze ze „stylisticky primitivních propadáků“. Ačkoli nemusím souhlasit s argumenty těchto filmů, nepokládám za správné alespoň části z nich upřít užití vynalézavých formálních prostředků. Vlastní studium pramenů mi potvrdilo, že slyšení Výboru pro vyšetřování neamerické činnosti stálo u počátku antikomunistického cyklu, leč nikoli bezvýhradně a ve všech oblastech. Antikomunistický cyklus nepředstavoval homogenní celek, nýbrž rozmanité pole motivací a osobních zájmů. Většina prací intuitivně analyzovala díla klasického antikomunistického cyklu, což vedlo k zacyklení výzkumu a opomíjení děl, které nezapadaly do jednotné kategorie. Volba těchto děl nebyla s ohledem na líčený společenský kontext náhodná, ale měla by být reflektovaná. Proto jsem klasický antikomunistický cyklus a některé jemu blízké filmy označil za specifickou kategorii filmů Red Scare. Na základě studia pramenů jsem dospěl k názoru, že tyto filmy velmi věrně prezentují soudobou radikalizaci a její paranoidní projevy.

Ustavením kategorie Red Scare filmů jsem se snažil obrátit pozornost též na opomíjené antikomunistické tituly, jejichž rysy mohou přinést přesnější pohled na poválečný boj proti komunismu v hollywoodském filmu. Dosavadní studie dostatečně nezohledňují minimálně čtyři kategorie filmů – (a) špionážní thrillery, které prezentovaly komunismus jako anonymní a blíže nevysvětlenou hrozbu; příkladem by mohl být pozapomenutý film *Diplomatic Courier* (1952) o nebezpečném poslání státního kurýra, (b) antikomunistické filmy odehrávající se v zahraničí, hlavně za železnou oponou; vznik těchto děl doprovázely pozoruhodné okolnosti, jak by mohl doložit třeba film *Man on a Tightrope* (1953) režiséra Elii Kazana o emigraci československého cirkusu, (c) snímky soudobě tematizující korejský konflikt, mezi nimiž vynikala především kritická díla Samuela Fullera, (d) filmové či televizní série spojené ústředním hrdinou, pro něž byl antikomunismus pomíjivou atrakcí; jako příklad bych uvedl snímek *Savage Mutiny*, desáté pokračování úspěšné série o Jungle Jimovi.³⁹² Podrobná analýza těchto jednotlivých skupin by přispěla k vyváženější reflexi poválečné antikomunistické produkce. Důsledkem by mohlo být posunutí hranice antikomunistického cyklu za rok 1954 a přimknutí těchto děl k jiným dlouhodobě udržovaným tradicím.

³⁹² První dva body připomínají rozdělení Dorothy B. Jones, na které nebylo navázáno. Viz Dorothy B. Jones: *Communism and the Movies: A Study of Film Content*. In: John Cogley (ed.): *Report on Blacklisting: 1 Movies*, New York: The Fund for the Republic 1956, s. 214–218. Třetí bod zmínil Lawrence L. Murray v rámci své kategorizace. Viz Lawrence L. Murray: *Monsters, Spys, and Subversives: The Film Industry Responds to the Cold War, 1945–1955*. *Jump Cut* 2, 1975, č. 9, s. 14–16. Pozornost mu věnovaly rovněž některé pozdější práce např. Nora Sayre: *Running Time: Films of the Cold War*, New York: The Dial Press 1982, s. 183–186. Poslední kategorie nebyla do této chvíle podrobněji zpracována.

Touto bakalářskou prací zajisté nebyl okruh témat kolem filmů Red Scare zdaleka vyčerpán. V celém textu byl kladen značný důraz na vysvětlení kontextu zdánlivě výlučné série, většinou formou zmínek o zdrojích daných formálních prostředků. Činil jsem tyto odbočky rovněž proto, abych poukázal na produkce blízké filmům Red Scare. Za hlubší rozvinutí by stála komparace filmů Red Scare a filmů gris – specifické kategorie filmů noir, kterou tvoří filmy levicových režisérů do ustavení černých listin.³⁹³ Výzkum by přitom neměl být omezen na hollywoodský antikomunismus. Například německý antikomunistický film *GPU* (1942), který byl natočen bezprostředně po napadení Sovětského svazu nacisty, užívá totožné dokumentární postupy.³⁹⁴ Hollywoodská studia po válce několikrát zafinancovala britskou antikomunistickou produkci, která nebyla o nic méně rozmanitá.³⁹⁵ Filmy Red Scare byly navíc distribuovány do zemí, jejichž vlády prosazovaly obdobnou antikomunistickou politiku.³⁹⁶ Zevrubnou analýzu by si například zasloužil švédský antikomunistický thriller *U nás se to stát nemůže* (1950) režiséra Ingmara Bergmana.³⁹⁷ Pozapomenutý snímek nevšedním způsobem následuje prakticky všechny postupy filmů Red Scare. Je možné, že v těchto a dalších zemích vznikaly antikomunistické snímky, o nichž nemá současný výzkum bližší záznamy. Ani těm by neměla být upřena pozornost.

Popisoval jsem minulý a soudobý kontext. Zmínku by si však nepochybně zasloužil také zpětný vliv filmů Red Scare. Úsilí uchovat referenční vztah ke světu nebylo vlastní výhradně poválečné antikomunistické produkci, třebaže v ní významně vystoupilo na povrch. Reprezentace aktuálního světa skrz fikční tvorbu se dostala prostřednictvím filmů Red Scare

³⁹³ Filmy gris reprezentovaly společensko-kritickou oblast filmů noir. Zdůrazňovaly represivní znaky vlivných institucí (Wall Street, FBI), a srovnávaly je s podsvětím. Podporovaly kolektivní vědomí na úkor aktivní působnosti jednotlivce, jehož možnost obrany byla omezená. Více o této sérii viz Thom Anderson: Red Hollywood. In: Suzanne Ferguson; Barbara Groseclose (eds.): *Literature and the Visual Arts in Contemporary Society*, Columbus: Ohio State University Press 1985, s. 141–196. Srov. Joshua Hirsch: Film Gris Reconsidered. *The Journal of Popular Film and Television* 34, 2006, č. 2, s. 82–93. nebo Charles Maland: Film Gris: Crime, Critique, and Cold War Culture in 1951. *Film Criticism* 26, 2002, č. 3, s. 1–30.

³⁹⁴ V kontextu říšské hrané produkce, která se pokoušela demonizovat cizí národy a rasy, byl tento postup ojedinělý. Např. protibritský film *Strýček Kruger* (1941), antisemitistický snímek *Žid Süss* (1940) nebo protičeský film *Zlaté město* (1942) byly stylizované a bez výraznějších forem narativního sebevědomí.

³⁹⁵ Současný výzkum na tomto poli nabízí Tony Shaw: *British Cinema and the Cold War: The State, Propaganda and Consensus*, New York: I. B. Tauris 2006.

³⁹⁶ Většina filmů Red Scare byla distribuována mj. do Dánska, jehož poválečný antikomunismus ve společnosti měl obdobné rysy – veškerá opozice byla považována za nástroj komunistů. Dánská komunistická strana (DKP) se ocitla v izolaci a rozkolu. Více viz Søren Hein Rasmussen: 7. Poválečná éra: 1945–1973. In: Steen Busck, Henning Poulsen (eds.): *Dějiny Dánska*, Praha: NLN 2007, s. 262–264.

³⁹⁷ Bergman se za tento film styděl a do konce života zakázal jeho uvádění či vydání na digitálních nosičích. Scénář Herberta Greveniusa označil za „obskurní“. Více o filmu a jeho raritních analýzách Birgitta Steene: *Ingmar Bergman: A Reference Guide*, Amsterdam: Amsterdam University Press 2006, s. 190.

na přípuštěnou hranici soudobých hollywoodských norem. Přiblížení aktuálnímu světu však nadále představovalo oblíbený tvůrčí záměr hollywoodských filmařů, k němuž docházelo mj. zásluhou technologických inovací. Na klíčový rys filmů Red Scare – institucionální dohled – bylo navázáno ojedinělým způsobem. Domnívám se, že role vlivných institucí při narušení svobodného prostoru jednotlivce nebyla v hollywoodské kinematografii před filmy Red Scare srovnatelným způsobem tematizována. V následujících dekáдах bylo naproti tomu možné sledovat narůstající reflexi mocenských praktik zpravodajských složek, nedůvěru ke státním institucím či naopak jejich důsledné zastání. Současná mezinárodně-politická situace a sociální či kulturní konflikty posilují tento dlouhodobý trend.

Reflexe éry mccarthismu v hollywoodském filmu přebírá nevšední vazbu na aktuální svět a nepřehledný dohled institucí. Závěrečné titulky filmu *Na černé listině* obsahovaly tři údaje o tvůrcích – profesi, jméno a rok zařazení na černou listinu. Dospívající hrdinka filmu *Moje druhá láska* (1994) se rozhodne pátrat po kořenech zesnulé matky, která rodinu opustila po Vadině (Anna Chlumsky) narození. Spolužákům se chlubí, že měla zajisté důležité poslání: pátrat po ruských agentech. Když ovšem prochází dostupné záznamy a komunikuje s lidmi kolem ní, nachází méně uspokojivý obraz. Maminka byla komplikovaná a nestálá osobnost, která často vyvolávala spory. V roce 1954 se odvážíla demonstrativně opustit univerzitní auditorium, když začal děkan při projevu velebit senátora Josepha McCarthyho. Vada si nové informace připiše k mýtům, které ji zodpoví otázky mimo dohledatelné údaje. Režisér a scénárista Paul Schrader šel ještě dál, neboť ve filmu *Hon na čarodějnice* (1994) přepsal význam celého poválečného antikomunismu. Úvodní montáž využívá dobové záběry dvojího typu – (a) záznamy výslechů představitelů filmového průmyslu před HUAC, (b) instruktážní filmy, reklamy a televizní soutěže. Aktuální a fikční svět archivních materiálů vzápětí propojí hlas vypravěče, který informuje o nárůstu magie ve filmovém průmyslu. Výbor pro vyšetřování čarodějnictví vedený ambiciózním senátorem Larsonem Crockettem (Eric Bogosian) zahajuje slyšení s cílem odhalit používání magie v Hollywoodu.

Senátor Crockett ve filmu *Hon na čarodějnice* měl karikovat Josepha McCarthyho, jehož zájem o Hollywood byl ve skutečnosti minimální.³⁹⁸ McCarthy nicméně hrál ve filmech reflektujících poválečný antikomunismus nezastupitelnou roli. Reprezentoval všudypřítomný

³⁹⁸ Senátor McCarthy se zpravidla vyjadřoval ke komunistům na vládních postech či v armádě. Odsoudil však mj. satirickou komedii *The Senator Was Indiscreet* (1947), kterou označil za „neamerickou“ a její tvůrce za „zrádce“. Když vydala podobné vyhlášení rovněž MPA, byla narychlo zastavena plánovaná distribuce filmu do zahraničí. Nora Sayre: *Running Time: Films of the Cold War*, New York: The Dial Press 1982, s. 54–56.

institucionální dohled na úkor FBI nebo vyšetřujících orgánů. Postavy ve filmech *Na černé listině*, *Souputníci* (1989) nebo *Předem vinni* (1991) jsou pronásledováni Výborem pro vyšetřování neamerické činnosti, přesto se v dialozích vracejí k osobě senátora McCarthyho, jako kdyby všudypřítomně dohlížel na celou antikomunistickou síť. V rakouském experimentálním filmu *Shirley – vize reality* (2013) hlavní hrdinka znechuceně čte článek Elii Kazana, v němž zavrhl svou komunistickou minulost a vyzval další k výpovědi před HUAC. Z okna hotelového pokoje slyší vzdálený hlas senátora McCarthyho o nebezpečí komunismu. Tato zvuková zkratka byla velmi výstižná – fyzicky se v žádném ze zmíněných filmů McCarthy nevyskytoval, připomínal vždy záhadnou a všudypřítomnou ozvěnu.

Joseph McCarthy nebyl s výjimkou dvou biografických děl obsazen hercem,³⁹⁹ vyskytoval se totiž zpravidla v neidentifikovatelném prostředí mimo záběr. Skutečný McCarthy se sešel s fikčními protějšky teprve ve filmu *Dobrou noc a hodně štěstí* (2005) herce a režiséra George Clooneyho. Do této hrané rekonstrukce výpadu televizní stanice společnosti CBS proti McCarthymu zařadil Clooney množství archivních záznamů, v nichž senátor na obrazovce komunikuje s protagonisty filmu v televizním studiu. Rozpuštění těchto dvou světů bylo natolik přesvědčivé, že si diváci při kontrolní projekci stěžovali na afektované chování a přehrávání *hereckého představitele* Josepha McCarthyho.⁴⁰⁰ Pokud se poválečný antikomunismus zjednodušeně personifikoval pod pojem mccarthismus, není obdobná strategie při jeho filmovém ztvárnění příliš překvapivá. Za pozornost nicméně stojí užití takřka totožných formálních postupů, které jsem sledoval u filmů *Red Scare*.

Poválečný antikomunismus na filmovém plátně neustále přepíná mezi děšivou skutečností, únikem do fikce či varováním před něčím, co nedokáže uspokojivě popsat. Pokud bude výzkum filmů *Red Scare* seriózní a bez zbytečných jízlivostí, mohou nám dané prameny leccos sdělit. Dokonce si dovolím vyslovit přesvědčení, že představují neocenitelnou pomůcku pro přiblížení této složité doby a jejích ikonických účastníků. V dobrém i ve zlém.

³⁹⁹ V obou případech se jednalo o televizní film. V biografickém snímku *Tail Gunner Joe* (1977) hrál senátora McCarthyho Peter Boyle; ve filmu *Citizen Cohn* (1992), který se ohlížel za kariérou McCarthyho ambiciózního spolupracovníka, ztělesnil senátora Joe Don Baker.

⁴⁰⁰ Snímek byl černobílý, což mohlo u diváků tento dojem prohloubit. O chybném vyvozování publika viz Sukhdev Sandhu: When Television Took a Stand. *The Telegraph*. Dostupný na WWW: <<http://www.telegraph.co.uk/culture/film/3650203/When-television-took-a-stand.html>> [vyšlo 17. 2. 2006; cit. 15. 8. 2013].

Seznam použitých zkratek:

CBS	<i>Columbia Broadcasting System</i>
CFA	Výbor pro první dodatek (<i>Committee for the First Amendment</i>)
CIA	Ústřední zpravodajská služba (<i>Central Intelligence Agency</i>)
CIO	Kongres průmyslových organizací (<i>Congress of Industrial Organizations</i>)
CPA	Komunistická politická asociace (<i>Communist Political Association</i>)
CPUSA	Komunistická strana Spojených států amerických (<i>Communist Party of the United States of America</i>)
DKP	Dánská komunistická strana (<i>Danmarks Kommunistiske Parti</i>)
FBI	Federální úřad pro vyšetřování (<i>Federal Bureau of Investigation</i>)
FED	Federální rezervní systém (<i>Federal Reserve System</i>)
HUAC	Výbor pro vyšetřování neamerické činnosti (<i>House Committee on Un-American Activities</i>)
KGB	Výbor státní bezpečnosti (<i>Комитет государственной безопасности</i>)
KSČ	Komunistická strana Československa
KSSS	Komunistická strana Sovětského svazu (<i>Коммунистическая партия Советского Союза</i>)
MPA	Aliance filmového průmyslu pro zachování amerických hodnot (<i>Motion Picture Alliance for the Preservation of the American Ideals</i>)
MPPDA	Sdružení amerických filmových producentů a distributorů (<i>Motion Picture Producers and Distributors of America</i>)
NSC	Rada národní bezpečnosti (<i>National Security Council</i>)
OSS	Úřad pro strategické služby (<i>Office of Strategic Services</i>)

OWI	Úřad pro válečné informace (<i>The United States Office of War Information</i>)
PCI	Italská komunistická strana (<i>Partito Comunista Italiano</i>)
SISS	Senátní podvýbor pro vnitřní bezpečnost (<i>Senate Internal Security Subcommittee</i>)
SPA	Americká socialistická strana (<i>Socialist Party of America</i>)
SSSR	Svaz sovětských socialistických republik (<i>Союз Советских Социалистических Республик</i>)
SWG	Sdružení filmových scenáristů (<i>Screen Writers Guild</i>)
USA	Spojené státy americké (<i>United States of America</i>)

Seznam citovaných filmů:

- Adventures of Ozzie & Harriet, The* (1952/66; O. Nelson, D. Nelson)
- Alpha 0.7 – Der Feind in dir* (2010; M. Rensing)
- Atomic City* (1952; J. Hopper)
- Bells of Coronado* (1950; W. Witney)
- Big Jim McLain* (1952; E. Ludwig)
- Black Fury* (1935; M. Curtiz)
- Boy From Stalingrad, The* (1943; S. Salkow)
- Bye Bye Birdie* (1963; G. Sidney)
- Citizen Cohn* (1992; F. Pierson)
- Cizinci ve vlaku* (Strangers on a Train, 1951; A. Hitchcock)
- Comrade X* (1940; K. Vidor)
- Confessions of a Nazi Spy* (1939; A. Litvak)
- Counter-Attack* (1945; Z. Korda)
- Červené střevičky* (The Red Shoes, 1948; M. Powell, E. Pressburger)
- Čínská brána* (China Gate, 1957; S. Fuller)
- Dallas* (1978/91; L. Katzman, M. Preece, I. J. Moore aj.)
- Desatero přikázání* (The Ten Commandments, 1956; C. B. DeMille)
- Diplomatic Courier* (1952; H. Hathaway)
- Dobrou noc a hodně štěstí* (Good Night, and Good Luck., 2005; G. Clooney)
- Dům na 92. ulici* (The House on 92nd Street, 1945; H. Hathaway)
- Džentlemanská dohoda* (Gentleman's Agreement, 1947; E. Kazan)
- FBI Story, The* (1959; M. LeRoy)

Fountainhead, The (1949; K. Vidor)

Girl in the Kremlin, The (1957; R. Birdwell)

GPU (1942; K. Ritter)

He Stayed for Breakfast (1940; A. Hall)

Hoaxters, The (1952; H. Hoffman)

Hedvábné punčochy (Silk Stockings, 1957; R. Maumolian)

Hon na čarodějnice (Witch Hunt, 1994; P. Schrader)

I Led 3 Lives (1953/56; H. L. Strock, H. S. Kesler, E. Davis aj.)

I Love Lucy (1951/57; W. Asher, M. Daniels, J. V. Kern)

I Married a Communist (aka The Woman on Pier 13, 1949; R. Stevenson)

I Was a Communist for the FBI (1951; G. Douglas)

Invasion USA (1952; A. E. Green)

Invaze lupičů těl (Invasion of the Body Snatchers, 1956; D. Siegel)

Iron Curtain, The (1948; W. A. Wellman)

Is Your Daughter Safe? (1927; S. S. Millard)

Jet Pilot (1957; J. von Sternberg)

Křížový výslech (Crossfire, 1947; E. Dmytryk)

Make Mine Freedom (1948; J. Barbera, W. Hanna)

Man on a Tightrope (1953; E. Kazan)

Maratónec (Marathon Man, 1976; J. Schlesinger)

Miss V From Moscow (1942; A. Herman)

Mission to Moscow (1943; M. Curtiz)

Moje druhá láska (My Girl 2, 1994; H. Zieff)

My Son John (1952; L. McCarey)

Na černé listině (The Front, 1976; M. Ritt)

Nebeská brána (Heaven's Gate, 1980; M. Cimino)

Nejlepší léta našeho života (The Best Years of Our Lives, 1946; W. Wyler)

Ninočka (Ninotchka, 1939; E. Lubitsch)

North Star, The (1943; L. Milestone)

Obnažené město (The Naked City, 1948; J. Dassin)

Okno do dvora (Rear Window, 1954; A. Hitchcock)

Ostrov ztroskotaných (Sinners in Paradise, 1938; J. Whale)

Pan Smith přichází (Mr. Smith Goes to Washington, 1939; F. Capra)

Pickup on South Street (1953; S. Fuller)

Pohotovost (ER, 1994/2009; Ch. Chulack, J. Kaplan, R. Thorpe aj.)

Project X (1949; E. Montagne)

Předem vinni (Guilty by Suspicion, 1991; I. Winkler)

Red Danube, The (1949; G. Sidney)

Red Dawn (2012; D. Bradley)

Red Menace, The (1949; R. G. Springsteen)

Red Planet Mars (1952; H. Horner)

Red Salute (1935; S. Lanfield)

Savage Drums (1951; W. Berke)

Savage Mutiny (1953; S. G. Bennet)

Senator Was Indiscreet, The (1947; G. S. Kaufmann)

Shirley – vize reality (Shirley: Visions of Reality, 2013; G. Deutsch)

Song of Russia (1944; G. Rattof)

Souputníci (Fellow Traveller, 1989; P. Saville)

Stalo se jedné noci (It Happened One Night, 1934; F. Capra)

Star Trek IV: Cesta domů (Star Trek IV: The Voyage Home, 1986; L. Nimoy)

Steel Fist, The (1952; W. Barry)

Storm Center (1956; D. Taradash)

Storm Warning (1951; S. Heisler)

Strýček Kruger (Ohm Krüger, 1941; H. Steinhoff)

Tail Gunner Joe (1977; J. Taylor)

Tajemný Mr. O' Hara (The General Died at Dawn, 1936; L. Milestone)

Takoví jsme byli (The Way We Were, 1973; S. Pollack)

Thief, The (1952; R. Rouse)

Titanic (1997; J. Cameron)

Three Russian Girls (1943; F. A. Ocep)

U nás se to stát nemůže (Sant händer inte här, 1950; I. Bergman)

Walk a Crooked Mile (1948; G. Douglas)

Walk East on Beacon! (1952; A. F. Welker)

Whip Hand, The (1951; W. C. Menzies)

Zítřa se bude tančit všude (1952; V. Vlček)

Zlaté město (Die Goldene Stadt, 1942; V. Harlan)

Zloději kol (Ladri di biciclette, 1948; V. De Sica)

Zpívání v dešti (Singin' in the Rain, 1952; S. Donen, G. Kelly)

Žid Süss (Jud Süß, 1940; V. Harlan)

Život je krásný (It's a Wonderful Life, 1946; F. Capra)

Seznam použité literatury:

Sekundární literatura:

Ahonen, Kimmo: Red Planet Mars (1952) as a Cinematic Manifestation of the Anticommunist Crusade. In: Hannu Salmi (ed.): *History in Words and Images*. Turku: University of Turku, Department of History 2005, s. 173–184.

Ahonen, Kimmo: Anticommunism in the United States in the 1950s: Post-Cold War Interpretations. In: Ausma Cimdina, Jonathan Osmond (eds.): *Power and Culture: Hegemony, Interaction and Dissent*, Pisa: Pisa University Press 2006, s. 131–145.

Ahonen, Kimmo: Treason in the Family. Leo McCarey's Film My Son John (1952) as an Anticommunist Melodrama. In: Henrik Jensen (ed.): *Rebellion and Resistance*. Pisa: Pisa University Press 2009, s. 121–137.

Anderson, Thom: Red Hollywood. In: Suzanne Ferguson; Barbara Groseclose (eds.): *Literature and the Visual Arts in Contemporary Society*. Columbus: Ohio State University Press 1985, s. 141–196.

Barson, Michael; Heller, Steven: *Red Scared!: The Commie Menace in Propaganda and Popular Culture*, California: Chronicle Books 2001.

Bayley, Edwin R.: *Joe McCarthy and the Press*, Wisconsin: University of Wisconsin Press 1981.

Benešová, Marie (ed.): *Filmologický sborník II.: Film a divák: Čtyři studie ze sociologie a psychologie filmu*, Praha: Český filmový ústav 1967.

Biskind, Peter: *Seeing Is Believing: How Hollywood Taught Us to Stop Worrying and Love the Fifties*, New York: Pantheon Books 1983.

Bláhová, Jindřiška: Stalinovy klony v Hollywoodu a Sověti na Barrandově: Československý tisk, Výbor pro vyšetřování neamerické činnosti (1947–1948) a filmová kulturní politika KSČ. In: Kristian Feigelson; Petr Kopal (eds.): *Film a dějiny 3: Politická kamera – film a stalinismus*, Praha: Casablanca, Ústav pro studium totalitních režimů 2012, s. 347–372.

Blekley, Johanna; Kaplan Martin (eds.): *Warner's War: Politics, Pop Culture and Propaganda in Wartime Culture*, Los Angeles: Norman Lear Center Press 2004

Bordwell, David; Staiger, Janet; Thompson, Kristin: *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*, New York: Columbia University Press 1985.

Bordwell, David: *Narration in the Fiction Film*, Madison: The University of Wisconsin Press 1985.

Bordwell, David; Thompsonová, Kristin: *Dějiny filmu: Přehled světové kinematografie*, Praha: AMU, NLN 2007.

Bordwell, David; Thompsonová, Kristin: *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*, Praha: AMU 2011.

Brooks, Tim; Marsh, Earle F.: *The Complete Directory to Prime Time Network and Cable TV Shows 1946–Present*, New York: Ballantine Books 2007.

Brož, Jaroslav: *Katharine Hepburnová*, Praha: Český filmový ústav 1971.

Brzezinski, Zbigniew: *Velká šachovnice: K čemu Ameriku zavazuje její globální převaha*, Praha: Mladá fronta 1999.

Busck, Steen; Poulsen, Henning (eds.): *Dějiny Dánska*, Praha: NLN 2007.

Ceplair, Larry; Englund, Steven: *The Inquisition in Hollywood: Politics in the Film Community, 1930–1960*, Berkeley: University of California Press 1983.

Cimdina, Ausman; Osmond, Jonathan (eds.): *Power and Culture: Hegemony, Interaction and Dissent*, Pisa: Pisa University Press 2006.

Ciment, Michel: *Loseyho kniha: Rozhovory s filmovým režisérem*, Praha: Československý filmový ústav 1990.

Cohnová, Dorrit: *Co dělá fikci fikcí*, Praha: Academia 2009.

Cole, Lester: *Rudý z Hollywoodu*, Praha: Naše vojsko 1986.

Compagnon, Antoine: *Démon teorie: Literatura a běžné myšlení*, Brno: Host 2009.

Davies, Philip; Neve, Brian (eds.): *Cinema, Politics, and Society in America*, Manchester: Manchester University Press 1981.

Dixon, Wheeler Winston: *Film Noir and the Cinema of Paranoia*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2009.

Doležel, Lubomír: *Heterocosmica: Fikce a možné světy*, Praha: Karolinum 2003.

Doherty, Thomas: *Cold War, Cool Medium: Television, McCarthyism, and American Culture*, New York: Columbia University Press 2003.

Durman, Karel: *Popely ještě žhavé I. – Válka a nukleární mír*, Praha: Karolinum 2004.

Dvořáková, Vladimíra; Kunc, Jiří; Ransdorf, Miloslav: *Staré struktury a lustrace v novodobých dějinách*, Praha: SAKKO 1992.

- Eco, Umberto: *Lector in Fabula: Role čtenáře aneb Interpretační kooperace v narativních textech*, Praha: Academia 2010.
- Epstein, Edward Jay: *Ekonomika Hollywoodu: Skrytá finanční realita v pozadí filmů*, Praha: Mladá fronta 2013.
- Fariello, Griffin: *Red Scare: Memories of the American Inquisition: An Oral History*, New York: Norton 1995.
- Feigelson, Kristian; Kopal, Petr (eds.): *Film a dějiny 3: Politická kamera – film a stalinismus*, Praha: Casablanca, Ústav pro studium totalitních režimů 2012.
- Ferguson, Suzanne; Groseclose, Barbara (eds.): *Literature and the Visual Arts in Contemporary Society*. Columbus: Ohio State University Press 1985.
- Fořt, Bohumil: *Úvod do sémantiky fikčních světů*, Brno: Host 2005.
- Fořt, Bohumil (ed.): *Heterologica. Poetika, lingvistika a fikční světy*, Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR 2012.
- Friedman, Georges; Morin, Edgar: Sociologie filmu. In: Marie Benešová (ed.): *Filmologický sborník II.: Film a divák: Čtyři studie ze sociologie a psychologie filmu*, Praha: Český filmový ústav 1967, s. 4–20.
- Frost, Jennifer: Hollywood Gossip as Public Sphere: Hedda Hopper, Reader-Respondents, and the Red Scare, 1947–1965. *Cinema Journal* 50, 2011, č. 2, s. 84–103.
- Gaddis, John Lewis: *Studená válka*, Praha: Slovart 2006.
- Gauthier, Guy: *Dokumentární film, jiná kinematografie*, Praha: AMU, JSAF 2004.
- Gevinson, Alan: *Within Our Gates: Ethnicity in American Feature Films, 1911–1960*, California: University of California Press 1997.
- Gledhill, Christine (ed.): *Home Is Where the Heart Is: Essays on Melodrama and the Woman's Film*, London: BFI 1987.
- Greenspan, Allan: *Věk turbulencí: Dobrodružství ve světě globální ekonomiky*, Praha: Fragment 2008.
- Halberstam, David: *Černobílé desetiletí: Padesátá léta a Spojené státy*, Praha: Prostor 2002.
- Haynes, John Earl; Klehr, Harvey: *The American Communist Movement: Storming Heaven Itself*, New York: Twayne Publishers 1992.
- Haynes, John Earl; Klehr, Harvey: *Venona: Decoding Soviet Espionage in America*, New Haven: Yale University Press 1999.

- Hendershot, Cyndy: *Anti-Communism and Popular Culture at Mid-Century*, Jefferson: McFarland & Company 2003.
- Hillier, Jim (ed.): *Cahiers Du Cinéma: The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*, Cambridge: Harvard University Press 1985.
- Houck, David W.: *FDR and Fear Itself: The First Inaugural Address*, Texas: Texas A&M University Press 2002.
- Chopra-Gant, Mike: *Hollywood Genres and Post-War America: Masculinity, Nation and Family in Popular Movies and Film Noir*, London: I. B. Tauris 2005.
- Jenkins, Roy: *Truman*, Praha: BB art 1996.
- Jensen, Henrik (ed.): *Rebellion and Resistance*. Pisa: Pisa University Press 2009.
- Kissinger, Henry: *Umění diplomacie: Od Richelieua k pádu Berlínské zdi*, Praha: Prostor 1996.
- Kokeš, Radomír D.: Fikce, (makro)světy a typologie seriality. In: Bohumil Fořt (ed.): *Heterologica. Poetika, lingvistika a fikční světy*, Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR 2012, s. 149–174.
- Klingerová, Barbara: Konečná a nekonečná historie filmu: Rekonstruování minulosti v recepčních studiích. In: Petr Szczepanik (ed.): *Nová filmová historie: Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*, Praha: Herrmann & synové 2004, s. 87–112.
- Krejčí, Oskar: *Zahraniční politika USA*, Praha: Professional Publishing 2009.
- Krutnik, Frank: *In a Lonely Street: Film Noir, Genre, Masculinity*, New York: Routledge 1991.
- Lach, Pamela R.: *Dancing Dreams: Performing American Identities in Postwar Hollywood Musicals, 1944–1958*, North Carolina: University of North Carolina 2007.
- Leab, Daniel J.: *I Was a Communist for the FBI: The Life and Unhappy Times of Matt Cvetic*, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press 2000.
- Lev, Peter: *The Fifties: Transforming the Screen, 1950–1959*, New York: Scribner 2006.
- Lippmann, Walter: *Zahraniční politika a válečné cíle Spojených států*, Praha: Družstevní práce 1946.
- Lipset, Seymour Martin: *Dvousečná zbraň: Rub a líc americké výjimečnosti*, Praha: Prostor 2003.
- Maltby, Richard: Made for Each Other: The Melodrama of Hollywood and the House Committee on Un-American Activities, 1947. In: Philip Davies; Brian Neve (eds.): *Cinema, Politics, and Society in America*, Manchester: Manchester University Press 1981, s. 76–96.

- Maltby, Richard: *Hollywood Cinema*, Massachusetts: Wiley-Blackwell 2003.
- Matthews, Melvin E.: *Duck and Cover: Civil Defense Images in Film and Television from the Cold War To 9/11*, Jefferson: McFarland 2012.
- Mayer, Geoff; McDonnell, Brian: *Encyclopedia of Film Noir*, London: Greenwood Press 2007.
- Moulet, Luc: 'Sam Fuller: In Marlowe's Footsteps' (March 1959). In: Jim Hillier (ed.): *Cahiers Du Cinéma: The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*, Cambridge: Harvard University Press 1985, s. 145–157.
- Murphy, Brenda: *Congressional Theatre: Dramatizing McCarthyism on Stage, Film, and Television*, Cambridge: Cambridge University Press 2003.
- Nálevka, Vladimír: *Studená válka*, Praha: Triton 2003.
- Navasky, Victor S.: *Naming Names*, New York: Viking 1980.
- Nichols, Bill: *Úvod do dokumentárního filmu*, Praha: AMU, JSAF 2010.
- Nowell-Smith, Geoffrey (ed.): *The Oxford History of World Cinema*, New York: Oxford University Press 1996.
- Pavel, Thomas G.: *Fikční světy*, Praha: Academia 2012.
- Peikoff, Leonard: *Objektivismus: Filozofie Ayn Randové*, Surry Hills: Berlet 2001.
- Polan, Dana: *Power and Paranoia: History, Narrative, and the American Cinema, 1940–1950*, New York: Columbia University Press 1986.
- Prokop, Dieter: *Boj o média: Dějiny nového kritického myšlení o médiích*, Praha: Karolinum 2005.
- Rasmussen, Søren Hein: 7. *Poválečná éra: 1945–1973*. In: Steen Busck, Henning Poulsen (eds.): *Dějiny Dánska*, Praha: NLN 2007, s. 256–281.
- Roberts, Geoffrey: *Stalinovy války – Od světové války ke studené válce (1939–1953)*, Praha: BB art 2008.
- Robinson, Harlow: *Russians in Hollywood, Hollywood's Russians: Biography of an Image*, Boston: Northeastern 2007.
- Rogin, Michael: *Ronald Reagan, The Movie: And Other Episodes in Political Demonology*, California: University of California Press 1988.
- Ronenová, Ruth: *Možné světy v teorii literatury*, Brno: Host 2006.

- Ross, Steven J.: Confessions of a Nazi Spy: Warner Bros, Anti-Fascism and the Politicization of Hollywood. In: Johanna Blakley, Martin Kaplan: *Warner's War: Politics, Pop Culture and Propaganda in Wartime Culture*, Los Angeles: Norman Lear Center Press 2004, s. 48–59.
- Ryanová, Marie-Laure: Transmediální vyprávění příběhů a transfikcionalita. In: Bohumil Fořt (ed.): *Heterologica. Poetika, lingvistika a fikční světy*, Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR 2012, s. 127–147.
- Sadoul, Georges: *Dějiny světového filmu: Od Lumière až do současné doby*, Praha: Orbis 1963.
- Salmi, Hannu (ed.): *History in Words and Images*, Turku: University of Turku, Department of History 2005.
- Sauvaget, Daniel: Moskevská mise (1943), „americko-stalinistický“ film. In: Kristian Feigelson, Petr Kopal (eds.): *Film a dějiny 3: Politická kamera – film a stalinismus*, Praha: Casablanca, Ústav pro studium totalitních režimů 2012, s. 127–140.
- Sayre, Nora: *Running Time: Films of the Cold War*, New York: The Dial Press 1982.
- Sbardellati, John: *J. Edgar Hoover Goes to the Movies: The FBI and the Origins of Hollywood's Cold War*, New York: Cornell University Press 2012.
- Shaw, Tony: *British Cinema and the Cold War: The State, Propaganda and Consensus*, New York: I. B. Tauris 2006.
- Shaw, Tony: *Hollywood's Cold War*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2007.
- Schaefer, Eric: *"Bold! Daring! Shocking! True!": A History of Exploitation Films, 1919–1959*, Durham: Duke University Press 1999.
- Schmarc, Vít: Kdo tančí, věří. Ideologické apely ve filmu Zítřka se bude tančit všude. In: Kristian Feigelson, Petr Kopal (eds.): *Film a dějiny 3: Politická kamera – film a stalinismus*, Praha: Casablanca, Ústav pro studium totalitních režimů 2012, s. 373–396.
- Schmidt, Mária: *Zákulisní taje: Nové aspekty historie procesů s Algerem Hissem (USA), László Rajkem (Maďarsko) a inscenovaných procesů ve východní a střední Evropě*, Praha: Občanský institut 2005.
- Schneider, Steven Jay (a kol.): *1001 filmů, které musíte vidět, než umřete*, Praha: Volvox Globator, Knižní klub 2007.
- Schrecker, Ellen: *The Age of McCarthyism: A Brief History with Documents*, Boston: St. Martin's Press 1994.
- Schrecker, Ellen: *Many Are the Crimes: McCarthyism in America*, Boston: Little, Brown and Company 1998.
- Srch, Daniel: *Hollywoodský blacklist – doba, ideologie a filmový průmysl*, Diplomová Práce, Ústav Světových dějin FF UK, Praha 2010.

Starobin, Joseph R.: *American Communism in Crisis, 1943–1957*, California: University of California Press 1975.

Steene, Birgitta: *Ingmar Bergman: A Reference Guide*, Amsterdam: Amsterdam University Press 2006.

Szczepanik, Petr (ed.): *Nová filmová historie: Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*, Praha: Herrmann & synové 2004.

Temple-Blacková, Shirley: *Dětská hvězda*, Praha: Premiéra 1992.

Theoharis, Athan G.: FBI Oversight and Liaison Relationships. In: Athan G. Theoharis (ed.): *The FBI: A Comprehensive Reference Guide*, Phoenix: Oryx Press 1998.

Theoharis, Athan G. (ed.): *The FBI: A Comprehensive Reference Guide*, Phoenix: Oryx Press 1998.

de Tocqueville, Alexis: *Demokracie v Americe*, Praha: Academia 2000.

Toinetová, Marie F.: *Hon na čarodějnice, 1947–1957, mccarthismus*, Praha: Themis 1999.

Turnock, Julie A.: *Plastic Reality: Special Effects, Art and Technology in 1970s U. S. Filmmaking*, Michigan: ProQuest, UMI Dissertation Publishing 2008.

Vaughn, Stephen: *Ronald Reagan in Hollywood: Movies and Politics*, Cambridge: Cambridge University Press 1994.

Weigand, Kate: *Red Feminism: American Communism and the Making of Women's Liberation*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press 2002.

Williams, Linda: 'Something Else Besides a Mother': Stella Dallas and the Maternal Melodrama. In: Christine Gledhill (ed.): *Home Is Where the Heart Is: Essays on Melodrama and the Woman's Film*, London: BFI 1987, s. 301–325.

Články z periodik:

Alexandrov, Grigorij: Hollywood ve službách válečných štváčů. *Rudé právo* 31, 1951, č. 29, (4. 2.), s. 5.

Bennett, Todd: Culture, Power, and Mission to Moscow: Film and Soviet-American Relations during World War II. *The Journal of American History* 88, 2001, č. 2, s. 489–518.

Black, Gregory D.; Koppes, Clayton R.: What to Show the World: The Office of War Information and Hollywood, 1942–1945. *The Journal of American History* 64, 1977, č. 1, s. 87–105.

Bogart, Humphrey: I'm No Communist. *Photoplay* 38, 1948, č. 3, s. 52–53, 86.

- Borde, Raymond; Chaumeton, Étienne: K definici filmu noir. *Kino-Ikon* 11, 2007, č. 1, s. 31–38.
- Doležel, Lubomír: Mimesis and Possible Worlds. *Poetics Today* 9, 1988, č. 3, s. 475–496.
- Doležel, Lubomír: Jak dospět k fikčním světům. *Filosofický časopis* 60, 2012, č. 3, s. 323–335.
- Doherty, Thomas: Hollywood Agit-Prop: The Anti-Communist Cycle, 1948–1954. *Journal of Film & Video* 40, 1988, č. 4, s. 15–27.
- Fořt, Bohumil: Doleželovy fikční světy. *Filosofický časopis* 60, 2012, č. 3, s. 337–341.
- Haynes, John Earl: The Cold War Debate Continues: A Traditionalist View of Historical Writing on Domestic Communism and Anti-Communism. *Journal of Cold War Studies* 2, 2000, č. 2, s. 76–115.
- Hirsch, Joshua: Film *Gris* Reconsidered. *The Journal of Popular Film and Television* 34, 2006, č. 2, s. 82–93.
- Jackson, Michael J.: Red Nightmare: Asleep with the Defense Department. *Jump Cut* 2, 1975, č. 9, s. 16–17.
- Kackman, Michael: Citizen, Communist, Counterspy: I Led 3 Lives and Television's Masculine Agent of History. *Cinema Journal* 38, 1998, č. 1, s. 98–114.
- Kroh, Miroslav: Kýč ve službách protisovětské propagandy, čili jak byl zroben film „Železná opona“. *Mladá Fronta* 4, 1951, č. 197, (28. 8.), s. 4.
- Leab, Daniel J.: How Red Was My Valley: Hollywood, the Cold War Film, and I Married a Communist. *Journal of Contemporary History* 19, 1984, č. 1, s. 59–88.
- Leab, Daniel J.: 'The Iron Curtain' (1948): Hollywood's First Cold War Movie. *Historical Journal of Film, Radio and Television* 8, 1988, č. 2, s. 153–188.
- Maland, Charles: Film *Gris*: Crime, Critique, and Cold War Culture in 1951. *Film Criticism* 26, 2002, č. 3, s. 1–30.
- Maltz, Albert: What Shall We Ask of Writers?. *The New Masses* 21, 1946, č. 7, s. 19–22.
- Mann, Katrina: 'You're Next!': Postwar Hegemony Besieged in Invasion of the Body Snatchers. *Cinema Journal* 44, 2004, č. 1, s. 49–68.
- Murray, Lawrence L.: Monsters, Spys, and Subversives: The Film Industry Responds to the Cold War, 1945–1955. *Jump Cut* 2, 1975, č. 9, s. 14–16.
- Pavel, Thomas: The Borders of Fiction. *Poetics Today* 4, 1983, č. 1, s. 83–88.
- Platt, David: Hollywood útočí na mír. *Kino* 4, 1949, č. 12, s. 173.

Reisz, Karel: Hollywood's Anti-Red Boomerang: Apple Pie, Love, and Endurance vs. the Commies. *Sight and Sound* 22, 1953, č. 1, s. 132–137.

Sbardellati, John: 'The Maltz Affair' Revisited: How the American Communist Party Relinquished its Cultural Influence at the Dawn of the Cold War. *Cold War History* 9, 2009, č. 4, s. 489–500.

Shatnoff, Judith: The Warmer Comrade. *Film Quarterly* 22, 1966, č. 1, s. 28–34.

Sobchacková, Vivian: Lounge time. Chronotop filmu noir a období poválečných krizí. *Kino-Ikon* 11, 2007, č. 1, s. 73–110.

Zaoral, Zdeněk: Politika Oscarů: Ideologické aspekty amerického filmu. *Film a doba* 27, 1981, č. 6, s. 334–341.

Žižek, Slavoj: Podrost slasti. Jak se populární kultura může stát úvodem do Lacana. *Illuminace* 13, 2001, č. 1, s. 5–22.

Prameny:

Barth, Alan: *The Loyalty of Free Men*, New York: Pocket Books 1952.

Browder, Earl: *Communism in the United States*, New York: International Publishers 1935.

Browder, Earl: *Lincoln and the Communists*, New York: Workers Library Publishers 1936.

Browder, Earl; Levine, Harold: *Communists and National Unity: An Interview of PM with Earl Browder*, New York: Workers Library Publishers 1944.

Cogley, John (ed.): *Report on Blacklisting: 1 Movies*, New York: The Fund for the Republic 1956.

Cvetic, Matt: *The Big Decision: The Story of Matt Cvetic, Counterspy*, California: Cvetic 1959.

Davies, Joseph A.: *Mission to Moscow*, New York: Simon and Schuster 1941.

Dennis, Eugene; Duclos, Jacques; Foster, William Z.; Williamson, John: *On the Struggle Against Revisionism*, New York: National Veterans Committee of the Communist Party 1946.

Dilling, Elizabeth: *The Red Network: A 'Who's Who' and Handbook of Radicalism for Patriots*, Chicago: Author 1934.

Fagan, Myron C.: *Hollywood Reds are „On the Run“!*, California: Cinema Educational Guild 1949.

Fast, Howard. *Literatura a skutečnost*, Praha: Svoboda 1951.

- Foster, William Z.: *Toward Soviet America*, New York: Coward-McCann 1932.
- Foster, William Z.: *In Defense of the Communist Party and the Indicted Leaders*, New York: New Century Publishers 1949.
- Hoover, J. Edgar: *Master of Deceit: The Story of Communism in America and How to Fight it*, New York: Henry Hold and Company 1958.
- House Committee on Un-American Activities: *Hearings Regarding the Communist Infiltration of the Motion Picture Industry*, Washington: United States Government Printing Office 1947.
- House Committee on Un-American Activities: *100 Things You Should Know about Communism Series*, Washington: Committee on Un-American Activities, U. S. House of Representatives 1949.
- House Committee on Un-American Activities: *Communist Infiltration of Hollywood Motion-Picture Industry – Part 7*, Washington: United States Government Printing Office 1952.
- House Committee on Un-American Activities: *The Shameful Years: Thirty Years of Soviet Espionage in the United States*, Washington: Committee on Un-American Activities, U. S. House of Representatives 1952.
- Chambers, Whittaker: *Svědék*, Praha: Občanský institut 2005.
- Jones, Dorothy B.: Communism and the Movies: A Study of Film Content. In: John Cogley (ed.): *Report on Blacklisting: 1 Movies*, New York: The Fund for the Republic 1956, s. 196–304.
- McCarthy, Joe: *McCarthyism, The Fight for America: Documented Answers to Question Asked by Friend and Foe*, New York: The Devin-Adair Company 1952.
- Nelson, Steve: *The Volunteers*, New York: Masses & Mainstream 1953.
- Philbrick, Herbert A.: *I Led Three Lives: Citizen, 'Communist', Counterspy*, New York: McGraw Hill 1952.
- Rand, Ayn: *Screen Guide for Americans*, California: The Motion Picture Alliance for the Preservations of American Ideals 1947.
- Rosenbergová, Ethel; Rosenberg, Julius: *Dopisy z domu smrti*, Praha: Mír 1953.
- U. S. Chamber of Commerce: *Communist Infiltration in the United States: Its Nature and How to Combat It*, Washington: Chamber of Commerce of the United States 1946.
- U. S. Chamber of Commerce: *Communism: Where Do We Stand Today?*, Washington: Chamber of Commerce of the United States 1952.
- Ústava Spojených států amerických*, Praha: Reflex 1990.

Beletrie:

Bessie, Alvah: *Neameričané*, Praha: SNPL 1961.

Ginsberg, Allen: *Kvílení*, Praha: Odeon 1990.

Rand, Ayn: *Zdroj*, Australia: Berlet 2000.

Toole, John Kennedy: *Společení hlupců*, Praha: Argo 1995.

Internetové prameny:

Bessie, Alvah; Polonsky, Abraham; Rogin, Michael; Sayre, Nora: Hollywood & the Cold War: My Son John. *Pacific Film Archive*. Dostupný na WWW: <http://archive.org/details/cbpf_00004> [vyšlo 20. 11. 1982; cit. 15. 8. 2013].

Foster, Gwendolyn Audrey: My Son John and The Red Scare in Hollywood. *Senses of Cinema* 11, č. 51. Dostupný na WWW: <<http://sensesofcinema.com/2009/feature-articles/my-son-john/>> [vyšlo 9. 7. 2009; cit. 15. 8. 2013].

Geerhart, Bill: The Girl in the Kremlin: A Conelrad Appreciation. Dostupný na WWW: <<http://conelrad.blogspot.cz/2011/07/girl-in-kremlin-conelrad-appreciation.html>> [vyšlo 9. 7. 2011; cit. 15. 8. 2013].

Hanáková, Petra: Imaginární, symbolické, reálné. *Cinepur*. Dostupný na WWW: <<http://cinepur.cz/article.php?article=934>> [cit. 15. 8. 2013].

Sandhu, Sukhdev: When Television Took a Stand. *The Telegraph*. Dostupný na WWW: <<http://www.telegraph.co.uk/culture/film/3650203/When-television-took-a-stand.html>> [vyšlo 17. 2. 2006; cit. 15. 8. 2013].

Schrecker, Ellen: Comments on John Earl Haynes's, 'The Cold War Debate Continues'. Dostupný na WWW: <<http://www.fas.harvard.edu/~hpcws/comment15.htm>> [cit. 15. 8. 2013].

Obrazová příloha:



(obr. 1) Dlouholetá komunistka Nina Petrovka (Hannelore Axman) se snaží utéct, když odhalí metody CPUSA (propagační foto z filmu *The Red Menace* /1949/)



(obr. 2) John Jefferson (Robert Walker) je komunista. Jeho rodiče se mu snaží připomenout křesťanské hodnoty (propagační kresba pro film *My Son John* /1952/)



(obr. 3, 4) Na Johnovi celý život neúměrně lpěla jeho matka Lucille (Helen Hayes). Donutí ho přísahat na rodinnou Bibli, že není a nebyl členem komunistické strany (propagační foto a foto z filmu *My Son John*)



(Obr. 5) V kontextu filmů *Red Scare* ojedinělý případ přiznání fikce – tyto postavy se ve filmu společně nesetkají. Vlevo nahoře agent FBI Stedman (Van Heflin), vpravo dole místní farář O'Dowd (Frank McHugh) (propagační foto z filmu *My Son John*)



(obr. 6) Fanatická stalinistka Yvonne Kraus (Betty Lou Garsen) (propagační foto z filmu *The Red Menace*)



(obr. 7) Svůdná komunistka Christine Norman (Janis Carter) (propagační foto z filmu *I Married a Communist* /1949/)



(obr. 8) Idealistická komunistická učitelka Eve Merrick (Dorothy Hart) (foto z filmu *I Was a Communist for the FBI* /1951/)



(obr. 9) Neatraktivní a hrubá komunistka během výslechu u FBI (foto z filmu *Walk East on Beacon!* /1952/)



(obr. 10) Nekompromisní sovětský agent KGB Igor Laschenko (Karel Štěpánek) (foto z filmu *Walk East on Beacon!*)



(obr. 11) Gangsterský šéf CPUSA kritizuje svobodné myšlení básníka v odraze zrcadla (foto z filmu *The Red Menace*)



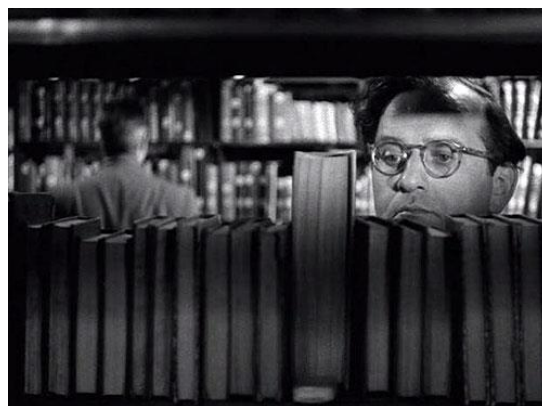
(obr. 12) Uhlazený a vzdělaný představitel komunistů Mason (Philip Carey) (foto z filmu *I Was a Communist for the FBI*)



(obr. 13) Nenápadný prodejce kytek, který oddaně plní pokyny komunistů (foto z filmu *Walk East on Beacon!*)



(obr. 14) Fyzik Allan Fields (Ray Milland) má výčitky svědomí po krádeži materiálů pro KGB (foto z filmu *The Thief*/1952/)



(obr. 15) Nevyzpytatelný technolog moci, který řídí předání tajných materiálů Sovětům (foto z filmu *The Thief*)



(obr. 16) Plakát k filmu *I Married a Communist*



(obr. 17) Propagační foto k filmu *The Red Menace*



(obr. 18) Plakát k filmu *I Married a Communist* po vynucené změně názvu



(Obr. 19) Plakát k filmu *I Was a Communist for the FBI* (1951)



(Obr. 20) J. Edgar Hoover zahajuje vyšetřování (foto z filmu *Walk East on Beacon!*)



(obr. 21) Agenti FBI při rozbalování soukromé pošty (foto z filmu *Walk East on Beacon!*)



(obr. 22) Skuteční vyšetřovatelé HUAC (foto z filmu *Big Jim McLain* /1952/)



(obr. 23) Lucille Jefferson vychází z domu a pobízí agenta FBI, ať zůstane a dále vyšetřuje (foto z filmu *My Son John*)



(obr. 24) V další scéně agent FBI sleduje tajně pořizený záznam Lucille Jefferson (foto z filmu *My Son John*)



(obr. 25) Informátor FBI Matt Cvetic (Frank Lovejoy) ve filmu *I Was a Communist for the FBI* (foto z filmu)



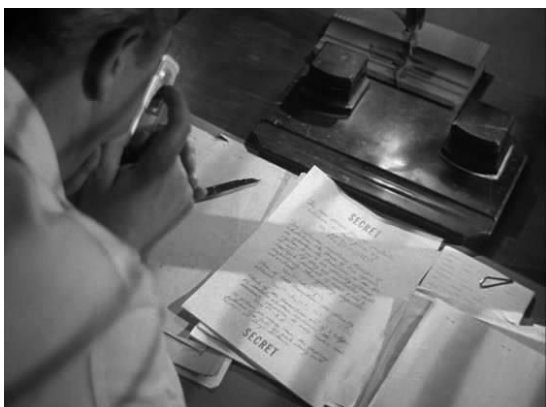
(obr. 26) Informátor FBI Herbert Philbrick (Robert Carlson) v seriálu *I Led 3 Lives* (1953/56) (propagační foto)



(obr. 27) Informátor FBI Matt Cvetic (vlevo), jehož příběh inspiroval film *I Was Communist for the FBI*



(obr. 28) Informátor FBI Herbert Philbrick, jehož příběh inspiroval seriál *I Led 3 Lives*



(obr. 29) Fyzik Allen Fields nafotí tajné materiály, které předává komunistům...



(obr. 30) ...v dopravních prostředcích...



(obr. 31) ...v nádražních halách...



(obr. 32) ...na vrcholu Empire State Building...



(Obr. 33) ... ale dokonce ani tam se nemůže zbavit pocitu, že je stále kýmisi sledován (fota z filmu *The Thief*)

CIVILIAN DEFENSE

“Invasion U.S.A.,” in which cities vanish before your eyes, will inspire awareness of civilian defense in everyone. Contact civilian defense authorities for the following:

RECRUITING: Set up a Civilian Defense recruiting booth in your lobby starting opening day. Publicize booth in local newspapers and on the air. Plant photo of a prominent person signing up for Civilian Defense in your lobby.

HERALDS: Arrange for members of the local Civilian Defense Corps to distribute heralds throughout your city in advance of playdate. Too, ask key members to spread news of your engagement of “Invasion U.S.A.” by word of mouth at every Civilian Defense meeting.

PARADE: If feasible, set a parade of Civilian Defense Corps men and women to your theatre opening day. Accompanied by appropriately bannered trucks, with music supplied by a local military or veterans’ contingent, the parade can and should be one of the biggest items in your campaign.

SIREN: Work out, if possible, a “siren” opening of your film—a test “alert” for civilian defense workers. This practice drill, called in conjunction with “Invasion U.S.A.,” should be an invaluable promotion idea.

POSTERS: Distribute posters, for use in all public buildings throughout your city, boosting civilian defense and your showing of “Invasion U.S.A.” Sample poster copy: “Learn What Will Happen If the Bombs Start Falling! Join the Civilian Defense Corps . . . See Columbia’s ‘Invasion U.S.A.’ State Theatre Friday.”

(Obr. 34) Distribuční doporučení pro film *Invasion USA* (1952)



(obr. 35) Falešná legitimace člena CPUSA (foto z filmu *The Red Menace*)



(obr. 36) Autentická legitimace, kterou zapůjčil HUAC (foto z filmu *I Married a Communist*)



(obr. 37) Chobotnici za hudebního doprovodu upravené Internacionály v úvodu filmu...



(obr. 38)... vyvažuje Socha Svobody a hymna USA v závěru (fota z filmu *The Red Menace*)



(obr. 39) Záběr na bustu prezidenta Lincolna po úspěšném slyšení Matta Cvetica před HUAC (foto z filmu *I Was a Communist for the FBI*)



(obr. 40) Militantní varování obsažené v citátu prvního prezidenta George Washingtona (foto z filmu *Invasion USA*)



(obr. 41) Vojáci, rukující do Korejské války, zdraví diváky (foto z filmu *Big Jim McLain*)



(obr. 42) Závěrečný pohled k nebi, odkud se ozval Bůh (foto z filmu *Red Planet Mars /1952/*)