

„Ta záštiplná antikomunistická propaganda“

Od klasického antikomunistického cyklu
k filmům Red Scare¹

Martin Mišúr

*„Ameriko, ty opravdu nechceš jít do války.
Ameriko, to všechno ti 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, „Ameriko“²

Na počátku roku 1953 vyšel v britském magazínu *Sight and Sound* obsáhlý článek o ideologických tendencích soudobé hollywoodské kinematografie. Filmový kritik Karel Reisz se v něm znepokojeně pozastavil nad prudkým nárůstem antikomunistické produkce ve Spojených státech. Reisz neдрáždila existence takto vyhraněných děl, nýbrž ideová zarputilost a naivní argumentace dovážených antikomunistických snímků. Na základě jejich rozboru usoudil, že k hlubšímu porozumění metod komunistů nepřispějí, naopak mohou nezáměrně zdiskreditovat hodnoty, o něž se jejich tvůrci opírají. Ačkoli pozadí vzniku Reisz neznal, logicky si odvodil, že antikomunis-

1 Rád bych poděkoval Danielu Srchovi za zapůjčení knih a za jeho mimořádně inspirativní výzkum poválečného antikomunismu ve filmovém průmyslu, který mne na počátku vlastní práce motivoval k hlubšímu zamyšlení nad tématem.

2 GINSBERG, A., *Kvílení*, Praha 1990, s. 64–65.

tické filmy byly průvodním jevem politického vývoje ve Spojených státech. Britský pisatel si vydání textu ideálně načasoval — v aktuálně skončeném roce 1952 Hollywood vyprodukoval více antikomunistických děl než za předchozích dvacet let dohromady, čímž současně vyvrcholil poválečný trend.³

Kolegové ve Spojených státech si těchto filmů pochopitelně také všímali a jednotlivě reflektovali na stránkách tisku. Rozsáhlejší analýzy celého souboru děl byly publikovány několik let po studii Karla Reitze a od konce sedmdesátých let se příliv textů na dané téma v zásadě nezastavil. Poválečná antikomunistická produkce přitahovala zejména historiky studené války, politology nebo novináře. Tito autoři sdíleli zájem o americkou společnost padesátých let, mezi jejíž příznačné projevy řadili právě filmy o boji proti komunismu. Nicméně výzkum hollywoodského produkčního systému, žánrových schémat nebo filmového stylu zůstal u takto orientovaných analýz o poznání slabší, a proto jsou tyto snímky dodnes nahlíženy výhradně jako odraz doby. Třebaže podobné čtení postihuje výchozí historický rozměr poválečných antikomunistických filmů, domnívám se, že ho nelze považovat za úplný.

Záměrem předloženého textu je zejména částečně splatit dluh, který má filmové teoretické bádání vůči antikomunistické produkci ve Spojených státech.⁴ Pokusím se přiblížit osu myšlení o těchto snímcích, vyznačit její milníky a zproblematizovat některé závěry, k nimž dosavadní autoři dospěli. Domnívám se, že reflexe poválečných antikomunistických snímků probíhala ve dvou vzájemně souvisejících vývojových fázích — (a) etapě antikomunistického cyklu, během níž došlo k ustavení základních pojmů a konsenzu kolem dané produkce; (b) období klasického antikomunistického cyklu, které rozvádělo argumenty první fáze, ale současně nepřiznaně redukovalo zkoumaný vzorek. Především vůči druhé fázi stavím filmy *Red Scare*. Jejich ustavením mám v úmyslu reflektovat nepřiměřenou selekci valné části studií a přispět k vyváženějšímu pohledu na poválečnou antikomunistickou produkci jako na celek složený z rozmanitých částí. Mimo tradiční výzkum společensko-historického kontextu se při této kategorizaci opírám o zastřešující oblast „nové filmové historie“, neboť umožňuje zahrnout opomíjené okruhy bádání.⁵ Jak se pokusím doložit, poválečná antikomunistická produkce je dodnes pod značným vlivem tradiční historiografie.

3 REISZ, K., *Hollywood's Anti-Red Boomerang: Apple Pie, Love, and Endurance versus the Comics*, in: *Sight and Sound*, Vol. 22, 1953, No. 1, s. 133–138.

4 Nástroje filmové teorie zde nebývaly aplikovány a vlivní teoretici těmto snímkům vesměs nevěnovali pozornost. V odborné literatuře převládal názor, že studenoválečnou úzkost a kolektivní neklid reflektoval výstižněji antikomunismus, jehož významy byly sdělovány implicitně — kupříkladu snímky o invazi mimozemských civilizací —, než explicitní boj proti komunismu. Například FRIEDMAN, G. — MORIN, E., *Sociologie filmu*, in: BENEŠOVÁ, M. (ed.), *Filmologický sborník II.: Film a divák: Čtyři studie za sociologie a psychologie filmu*, Praha 1967, s. 16. K izolovanosti myšlení o poválečných antikomunistických filmech dále přispěl bezmála tristní nezáměr autoritativních dějin filmu, které neměly potřebu zmínit jejich existenci. Například NOWELL-SMITH, G., *The Oxford History of World Cinema*, New York 1996 nebo BORDWELL, D. — THOMPSON K., *Dějiny filmu: Přehled světové kinematografie*, Praha 2007.

5 Podnětem pro novou filmovou historií bylo generační úsilí o dostatečně odborný, institucionalizovaný a interdisciplinární výzkum, který by odmítl kanonizované pojetí dějin a začal

NA CESTĚ K ANTIKOMUNISTICKÉMU CYKLU

Ačkoli filmový průmysl v USA produkoval antikomunistické snímky nepravidelně již od počátku 20. století, byl náhlý zájem Hollywoodu o boj proti komunismu po druhé světové válce specifický. Významně za ním totiž stál soudobý posun v mezinárodně-politickém uspořádání a vliv radikálně antikomunistických organizací ve Spojených státech.

Válečné spojenectví Spojených států se Sovětským svazem začalo s postupujícím koncem konfliktu slábnout v důsledku protichůdných mocenských ambicí. Změnilo se mezinárodně-politické postavení obou aktérů — zatímco po první světové válce Spojené státy plynule navázaly na tradiční izolacionismus, po roce 1945 získaly výsadní postavení při utváření mezinárodních dohod a strategické převahy. Sovětský svaz, po válce hospodářsky oslabený, se posilováním politické přítomnosti ve státech zahrnutých do sovětské sféry vlivu soustředil na roli hlavního globálního oponenta Spojených států. Do stále živější debaty o mezinárodním pronikání sovětského vlivu vstoupil v březnu 1947 prezident Spojených států vyhlášením tzv. Trumanovy doktríny.⁶ Radikálně antikomunistická uskupení kritizovala administrativu prezidenta Trumana za údajně chatrnou antikomunistickou agendu na domácí úrovni. Mezinárodní vývoj — zvláště pak po svržení sovětské atomové bomby a vyhlášení Čínské lidové republiky v roce 1949 — nahrával tezí o vnitřní subverzi a prosovětské činnosti členů Komunistické strany Spojených států amerických (*Communist Party of United States of America*, dále CPUSA) ve vedení státu.⁷ Mezi iniciátory antikomunis-

zkoumat opomíjené souvislosti. Tito historici se snažili vymezit vůči tradiční filmové historiografii — tou se mýnil lineární popis badatelů-nadšenců bez propracovaných metod a přístupu k primárním pramenům. Předpoklady k prosazení nové filmové historie shrnuje SZCZEPANIK, P., *Úvod. Nová filmová historie, kulturní dějiny a archeologie médií*, in: SZCZEPANIK, P. (ed.), *Nová filmová historie: Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*, Praha 2004, s. 12–17.

- 6 Tento dokument stanovil zahraniční směřování státu. Prezident Harry Truman v něm vyjádřil podporu vládám Řecka a Turecka proti strategickým záměrům SSSR, což mělo několik důsledků — (a) Spojené státy definovaly jako svůj národní zájem udržení demokratických zřízení západního typu mimo vlastní území; (b) byl vyjádřen otevřený nesouhlas s pronikáním sovětského vlivu; (c) doktrína vedla ke schválení Marshallova plánu rekonstrukce Evropy formou hospodářské pomoci. Myšlenkové zdroje Trumanovy doktríny a její dopady v uvedeném smyslu rekapituluje KREJČÍ, O., *Zahraníční politika USA*, Praha 2009, s. 25–35.
- 7 V polovině devadesátých let došlo ke zveřejnění archivních dokumentů, které potvrdily, že mnozí členové CPUSA prováděli na území Spojených států špionáž ve prospěch Sovětského svazu. Stanovisko k daným zjištěním vymezilo dvě větve historického výzkumu — bádání z převážně liberálních pozic se někdy označuje jako revizionistické, kdežto konzervativní chápání doby jako post-revizionistické. Revizionisté odmítají postupy radikálního antikomunismu a jsou nakloněni úvaze o zveličení vlivu komunistů; post-revizionisté pokládají opatření proti komunistům za vcelku adekvátní tomu, jakých činů se dopouštěli. Autor této studie by se v kontextu filmového průmyslu přiklonil k revizionistům. Více o těchto okruzích bádání viz AHONEN, K., *Anticommunism in the United States in the 1950s: Post-Cold War Interpretations*, in: CIMDINA, A. — OSMOND, J. (ed.), *Power and Culture: Hegemony, Interaction and Dissent*, Pisa 2006, s. 131–145.

tických opatření patřil Sněmovní výbor pro neamerickou činnost (*House Committee on Un-American Activities*, dále HUAC). Ačkoli postrádal pravomoc kohokoli soudně postihnout, etabloval se jako vlivný orgán, jehož pozornost měla pro předvolaného mnohdy závažné důsledky.⁸

K této autoritě HUAC výrazně dopomohla slyšení, která uspořádal v říjnu 1947 na základě domnělé komunistické infiltrace ve filmovém průmyslu.⁹ Vyšetřování Hollywoodu obnášelo mediálně vděčné výsledky herců, scenáristů nebo producentů. Všem byly kladeny otázky, jež zkoumaly jejich povědomí o tamním vlivu členů CPUSA a ochotu nastalou situaci adekvátně řešit.¹⁰ Časté konfrontace se vymkly kontrole po vystoupení skupiny nepřátelských svědků, jejichž výsledky pravidelně končily vzájemným osočováním a vyvedením předvolaných z místnosti. Producenti se za ně odmítli postavit — jejich propuštěním vytvořili precedent, stvrzený dva měsíce po skončení slyšení společným setkáním vrcholných představitelů studií v hotelu Waldorf-Astoria.¹¹ Druhým vysloveným záměrem členů HUAC bylo přesvědčit přítomné producenty, aby zahájili výrobu antikomunistických filmů. Ani tento požadavek představitelů Hollywoodu neodmítli — od počátku však existoval dojem, že jejich boj proti komunismu byl více či méně vynucený.¹² Tento základní rámec si mohl soudobý pozorovatel poměrně snadno poskládat z veřejných vystoupení nebo dostupných materiálů.¹³

Nejpružněji zareagovalo na novou poptávku studio MGM znovuuvedením úspěšné satirické komedie *Ninočka* (1939) do kin v listopadu 1947. Výroba antikomunistických

8 HUAC připomínal nátlakovou skupinu. Svěrázné bylo samotné postavení vyslýchaných — výbor je dělil na přátelské (*friendly witnesses*) a nepřátelské svědky (*unfriendly witnesses*), kteří byli nuceni popřít obvinění. SCHRECKER, E., *The Age of McCarthyism: A Brief History with Documents*, Boston — New York 1994, s. 54–56.

9 Kompletní přepis výslechů srv. House Committee on Un-American Activities, *Hearings Regarding the Communist Infiltration of the Motion Picture Industry*, Washington 1947.

10 Představitel filmového průmyslu nebyli jednotní — kupříkladu producent Jack Warner připouštěl průnik komunistické propagandy do vznikajících filmů, což omlouval rafinovanými metodami členů CPUSA. Naopak producent Dore Schary uvedl, že se záležitost kolem komunistů přeceňuje. Na otázku, zda by zaměstnal Hannse Eislera (hudební skladatel pracující pro studio RKO, člen CPUSA), posléze odpověděl: „Neváhal bych ho opět najmout, pokud by se neprokázalo, že pracuje jako zahraniční agent. Zachoval bych mu právo na politické názory, jaké si sám zvolil.“ Viz tamtéž, s. 15, 472.

11 Tzv. Waldorfské prohlášení deklarovalo, že Hollywood vědomě nezaměstná „člena komunistické strany či jiné skupiny, která prosazuje svržení americké vlády“. Přijetí bylo jednomyslné. Celé znění viz např. SCHRECKER, E., c. d., s. 215–217. Srv. American Business Consultants, *Red Channels: The Report of Communist Influence in Radio and Television*, New York 1950, kde se objevil seznam nežádoucích jmen.

12 Pro vznik antikomunistických děl se vyslovili přítomní producenti (mj. Jack Warner a Louis B. Mayer) i herci (mj. Robert Taylor a Adolphe Menjou). Dobový přepis jejich pasáží viz House Committee on Un-American Activities, c. d., s. 28–29, 76, 106, 170.

13 Soudobé aktivity HUAC zevrubně analyzoval CARR, R. K., *The House Committee on Un-American Activities, 1945–1950*, Ithaca — New York 1952. Srv. MILLER, M., *The Judges and the Judged*, Garden City — New York 1952, který nahlížel antikomunistické aktivity v zábavním průmyslu velmi kriticky.

filmů se sice zpočátku poněkud vlekla, ale postupně k ní přistoupili představitelé velkých i nezávislých studií. Se strídavými úspěchy — ambiciózní antikomunistický snímek *The Iron Curtain* (1948) studia Twentieth Century-Fox zaostal za očekáváním, zatímco nenápadný film *The Red Menace* (1949) okrajové společnosti Republic Pictures vynesl zisk i uznalé přijetí u radikálních antikomunistů.¹⁴ Když v roce 1951 zahájil HUAC mnohem rozsáhlejší slyšení Hollywoodu,¹⁵ výrazně stoupl počet chystaných antikomunistických děl. Producenti se je pokoušeli oživit přijetím atraktivních 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).

V polovině padesátých let již nebylo o existenci početné série antikomunistických snímků sebemenších pochyb. Novináři a filmoví kritici refleктоvali pozadí jejich vzniku a k vybraným z nich psali delší zamyšlení.¹⁶ Od počátku se v souvislosti s antikomunistickou produkcí objevovalo slovo „cyklus“ — užil ho dopisovatel magazínu *Variety* i sovětský režisér Grigorij Alexandrov, když zaníceně odsuzoval Hollywood na opačném konci světa.¹⁷ Spojení „antikomunistický cyklus“ těmto filmům nepřímou připisovalo homogenitu, neboť bez ohledu na rozmanitost žánrů měly společný ideový základ, který byl jejich pomyslnou řídicí složkou. Dané spojení spolu s tím připomínalo ukotvenost v čase a kontinuitu s předchozími cykly, zejména antinacistickými válečnými filmy.¹⁸

Ustavující studii o antikomunistickém cyklu na území Spojených států napsala filmová kritička Dorothy B. Jones v roce 1956. Autorka k filmům přistupovala s obdobnými rozpaky, jaké provázely o pár let dříve Karla Reitze.¹⁹ Omezený přístup

-
- 14 Někteří radikální antikomunisté byli přesvědčeni, že členové CPUSA sabotovali výrobu antikomunistických filmů, a proto domněle riskantní produkci apriorně vyzdvihovali coby odvážný čin. Viz FAGAN, M. C., *Hollywood Reds are "On the Run"!*, Oakland 1949, s. 8.
- 15 House Committee on Un-American Activities, *Communist Infiltration of Hollywood Motion-Picture Industry — Part 1-10*, Washington 1951, 1952.
- 16 Filmový kritik Bosley Crowther označil snímek *The Iron Curtain* za „první výstřel ve studené válce proti Rusku“, čímž naznačil, že význam těchto filmů poroste. Citováno podle CROWTHER, B., *The Screen: „The Iron Curtain,“ Anti-Communist Film, Has Premiered Here, at the Roxy Theater*, in: *The New York Times*, Vol. 97, 1948, No. 134, s. 31. Eseje podněcoval zejména film *My Son John*. Např. WARSHOW, R., *Father and Son — and the FBI*, in: *The American Mercury*, Vol. 29, 1952, No. 6, s. 74–80.
- 17 Krátká novinová zpráva ve *Variety* vyšla dokonce ještě předtím, než byl první poválečný antikomunistický film uveden do distribuce. Viz *Believe Commie Pix Cycle Spurs Soviet to Lift „Curtain“ on U. S. Filmmers*, in: *Variety*, Vol. 43, 1947, No. 17, s. 1, 55. Srv. ALEXANDROV, G., *Hollywood ve službách válečných štváčů*, in: *Rudé právo*, ročník 31, 1951, č. 29, s. 5.
- 18 Tuto souvislost vysledoval kupříkladu filmový teoretik Siegfried Kracauer, podle něhož to ilustrovalo převažující nezájem Hollywoodu o pochopení Sovětského svazu, potažmo obecně cizích národů. Viz KRACAUER, S., *National Types as Hollywood Presents Them*, in: *The Public Opinion Quarterly*, Vol. 13, 1949, No. 1, s. 66–70.
- 19 Dorothy B. Jones nezkoumala výhradně antikomunistický cyklus. Prvotním impulsem bylo analyzovat tvorbu skupiny nepřátelských svědků — vesměs scenáristů —, kteří vypovídali před HUAC v říjnu 1947. JONES, D. B., *Communism and the Movies: A Study of Film Content*, in: COGLEY, J. (ed.), *Report on Blacklisting: 1 Movies*, New York 1956, s. 196–304.

k pramenům vyvažovala pečlivou obsahovou analýzou. Dorothy B. Jones se pokusila antikomunistický cyklus přehledně zaznamenat a kategorizovat do tří typů — (a) nízkorozpočtové špionážní thrillery; (b) tematizace vlivu CPUSA na území Spojených států; (c) sledování aktivit komunistů v zahraničí.²⁰ K zavedenému obratu „antikomunistický cyklus“ se na konci osmdesátých let vrátil filmový historik Thomas Doherty, když k němu připojil časové ohraničení.²¹ Současný výzkum antikomunistického cyklu zpravidla akceptuje soupis Dorothy B. Jones a dobovou osu, již načrtl Thomas Doherty: přibližně čtyřicet snímků mezi lety 1948 až 1954.²²

V BLUDNÉM KRUHU KLASICKÉHO ANTIKOMUNISTICKÉHO CYKLU

Do konce šedesátých let nebyl v myšlení o antikomunistickém cyklu zaznamenán výraznější posun.²³ Postupný obrat úzce souvisel s úsilím vyloučených pracovníků o návrat do Hollywoodu. Tito tvůrci se nezdřáhali vyprávět o těžkostech, jimž byli vystaveni v padesátých letech. Přinášeli vlastní vhléd do tehdejšího dění, který podněcoval k revizi zažitých argumentů o vlivu komunistů a dalších levicových skupin ve filmovém průmyslu.²⁴

Uvedený trend posílilo oslabení a následné začlenění agendy HUAC pod jiný orgán v roce 1975, což se fakticky rovnalo rozpuštění výboru.²⁵ Před historiky se rozvíjelo slibné téma a příležitost pokládat si při jeho zpracování obecnější otázky. Potýkání Hollywoodu s HUAC se někdy stávalo případovou studií, mimo níž se zkoumal vztah

20 Pasáž věnovaná antikomunistickému cyklu a jeho celkový soupis viz tamtéž, s. 214–218, 300–301.

21 DOHERTY, T., *Hollywood Agit-Prop: The Anti-Communist Cycle, 1948–1954*, in: *Journal of Film & Video*, Vol. 40, 1988, No. 4, s. 15–27.

22 Jistou protiváhu představovalo problematické spojení „studenoválečné filmy“ (*cold war movies*), které dané snímky vymezilo vůči předválečné antikomunistické produkci. Tento pojem blíže nespecifikoval trvání zvýšeného zájmu o antikomunistické filmy, případně vyvolával klamný dojem, že bylo možné vedle sebe bez výhrad postavit každý takto ideově zaměřený snímek vyrobený v jakékoli fázi studené války.

23 Otevíral se pouze coby dílčí fenomén jiné oblasti. Například SHATNOFF, J., *The Warmer Comrade*, in: *Film Quarterly*, Vol. 22, 1966, No. 1, s. 30–31, kde byl antikomunistický cyklus zběžně připomenut u příležitosti uvedení filmu *Doktor Živago* (1965).

24 Výrazně se angažoval kupříkladu Abraham Polonsky, který se souběžně pokoušel vrátit k režii. Viz POLONSKY, A., *How the Blacklist Worked in Hollywood*, in: *Film Culture*, Vol. 17, 1970, No. 4, s. 41–48 nebo COOK, J. — CANHAM, K., *Abraham Polonsky*, in: *Screen*, Vol. 2, 1970, No. 2, s. 57–73. Srov. MILNE, T. — LOSEY, J., *Losey on Losey*, Garden City — New York 1968 a MANFULL, H. (ed.), *Additional Dialogue: Letters of Dalton Trumbo, 1942–1962*, New York 1970. V českém překladu jsou dostupné pozdější paměti jednoho ze skupiny nepřátelských svědků. Viz COLE, L., *Rudý z Hollywoodu*, Praha 1986.

25 Ke konci šedesátých let byla nově nahlížena rovněž činnost HUAC, často s pevnější metodologickou oporou. Například KAPLAN, L. A., *The House Un-American Activities Committee and its Opponents: A Study in Congressional Dissonance*, in: *The Journal of Politics*, Vol. 30, 1968, No. 3, s. 647–671.

politiky a filmového průmyslu, etický rozměr při jmenování kolegů během slyšení nebo reakce médií na činnost radikálně antikomunistických uskupení.²⁶ Rozptyl badatelského zájmu uvedl poválečné výsledky do širšího kontextu. Výsledný obraz působil traumatizujícím dojmem, což nebylo příliš zarážející při zohlednění zmařených talentů na černých listinách a promyšlených mocenských zásahů do kompetencí představitelů studií.²⁷ Naproti tomu motivy HUAC přestala část historiků vnímat jako jednostranně antikomunistické — členové výboru podle jejich zpětné interpretace toliko pragmaticky usoudili, že vyšetřování Hollywoodu dostatečně zviditelní jejich aktivity. Na filmový průmysl se uplatnilo hledisko oběti, která bezvýhradně ustoupila požadavkům cizorodé instituce.

Antikomunistický cyklus byl nahlížen jako součást kapitulace producentů před HUAC. Podstatně se tím zvýšila jeho výzkumná přitažlivost. Filmový kritik Lawrence L. Murray stanovil v polovině sedmdesátých let čtyři skupiny filmů, jež odrážely atmosféru počátku studené války — (a) explicitně antikomunistickou produkci, tj. antikomunistický cyklus; (b) válečné filmy kontinuálně přecházející od druhé světové války ke korejské válce; (c) žánrové snímky alegoricky odrážející studenoválečnou mentalitu; (d) zdánlivě apolitickou produkci, která určitou scénou či dialogem odkazovala k politické situaci.²⁸ Murray věnoval zbytek textu rozboru prvního typu, i když název článku sliboval rovnoměrné rozložení pozornosti. Autor analyzoval tři filmy — *Walk East on Beacon!*, *My Son John* a *Big Jim McLain*.²⁹ Studie v dalších letech inklinovaly k témuž vzorku antikomunistického cyklu, aniž by si připouštěly problematickou selekci, kterou tím podnítily.

Mezi vlivné a rozsahem ojedinělé patřila publikace filmové kritičky Nory Sayre, jež zpracovala širokou škálu dopadů studené války na hollywoodskou produkci — zaměřila se mj. na snímky s Jamesem Deanem, biblické eposy či melodramata o latentní homosexualitě. V kapitole o společensko-kritických filmech autorka akcentovala především díla kanonizovaná, komerčně úspěšná a esteticky ceněná, což neprovedla

26 K těmto otázkám se vyjadřovali NAVASKY, V. S., *Naming Names*, New York 1980 nebo MALTBY, R., *Made for Each Other: The Melodrama of Hollywood and the House Committee on Un-American Activities, 1947*, in: DAVIES, P. — NEVE, B. (ed.), *Cinema, Politics, and Society in America*, Manchester 1981, s. 76–96. Srv. ANDERSEN, T., *Red Hollywood*, in: FERGUSON, S. — GROSECLOSE, B. (ed.), *Literature and the Visual Arts in Contemporary Society*, Columbus 1985, s. 141–196. Ze starších prací například KANFER, S., *A Journal of the Plague Years*, New York 1973.

27 Tento obraz líčili mj. historici Larry Ceplair a Steven Englund, jejichž vlivná kniha shromáždila a uvedla do vzájemných souvislostí mimořádné množství materiálů a svědectví. CEPLAIR, L. — ENGLUND, S. (ed.), *The Inquisition in Hollywood: Politics in the Film Community, 1930–1960*, Berkeley 1979.

28 MURRAY, L. L., *Monsters, Spys, and Subversives: The Film Industry Responds to the Cold War, 1945–1955*, in: *Jump Cut*, Vol. 2, 1975, No. 9, s. 14–16.

29 Výběr zdůvodnil jejich častým výskytem na televizních obrazovkách. Zejména v případě filmu *My Son John* ovšem nepůsobil daný argument příliš věrohodně — jiné texty naopak zdůrazňovaly jeho soustavnou absenci v televizním vysílání nebo na digitálních nosičích. Například DIXON, W. W., *Film Noir and the Cinema of Paranoia*, Edinburgh 2009, s. 70.

u antikomunistického cyklu, který podle ní dané charakteristiky postrádal.³⁰ Nora Sayre provedla kritický rozbor čtyř antikomunistických filmů, všimla si v nich množství detailů a uvedla je do historického a politického kontextu. Nicméně kritérium výběru zůstalo čtenáři utajeno.³¹

K další redukci antikomunistického cyklu přispěla paralelně se rozvíjející empirická větev myšlení, jejímž hlavním představitelem byl od poloviny osmdesátých let filmový historik Daniel J. Leab. Jeho výzkum se zaměřil na studium historických pramenů, které dohledal v archivech jednotlivých studií nebo záznamech zpravodajských služeb. Kvantum informací autora nutilo omezit rozsah na případovou studii. Publikoval proto obsáhlé statě o snímcích *I Married a Communist* (1949), *The Iron Curtain* a *Trial* (1955). Vydal rovněž knihu o Mattu Cveticovi, protagonistovi filmu *I Was a Communist for the FBI* (1951).³²

Navzdory tomu, že antikomunistický cyklus tvořilo kolem čtyřiceti titulů, autoři své závěry zpravidla opírali o některý ze šesti filmů: *Big Jim McLain*, *I Married a Communist*, *I Was a Communist for the FBI*, *My Son John*, *The Red Menace*, *Walk East on Beacon!*.³³ Jejich dominantní postavení se stalo natolik očividné, že je zavádějící hovořit stále o jednom antikomunistickém cyklu — přiměřenější se pro danou šestici jeví označení „klasický antikomunistický cyklus“. Neotřesitelná pozice klasického antikomunistického cyklu odrážela jízlivý pohled na předmět badatelského zájmu. Většina autorů nepřipouštěla ideové či estetické hodnoty poválečných antikomunistických filmů, spíše k nim přistupovala s patrným odstupem. Angažovaná kritika ústila v občasnou moralizování, zatímco ironické vsuvky značily jistou neúctu, zásluhou níž

30 Kanonizaci odráželo mj. udělení cen Americké filmové akademie — jednalo se o filmy *Nejlepší léta našeho života* (1946), *Křížový výslech* (1947) nebo *Džentlemanská dohoda* (1947). Autorka v této kapitole nicméně připomněla též existenci pozapomenutých děl, což byl případ satirické komedie *The Senator Was Indiscreet* (1947). SAYRE, N., *Running Time: Films of the Cold War*, New York 1982, s. 31–56.

31 Nora Sayre se detailně zaměřila na filmy *I Was a Communist for the FBI*, *My Son John*, *The Red Menace* a *Walk East on Beacon!*. Viz tamtéž, s. 79–99.

32 Leabova práce se svým výzkumným rozměrem přiblížila úsilí nové filmové historie. LEAB, D. J., *How Red Was My Valley: Hollywood, the Cold War Film, and I Married a Communist*, in: *Journal of Contemporary History*, Vol. 19, 1984, No. 1, s. 59–88. LEAB, D. J., *'The Iron Curtain' (1948): Hollywood's First Cold War Movie*, in: *Historical Journal of Film, Radio and Television*, Vol. 8, 1988, No. 2, s. 153–188. LEAB, D. J., *From Even-Handedness to Red-Baiting: The Transformation of the Novel Trial*, in: *Film History*, Vol. 10, 1998, No. 3, s. 320–331. Pasáž věnovaná filmu *I Was a Communist for the FBI* viz LEAB, D. J., *I Was a Communist for the FBI: The Life and Unhappy Times of Matt Cvetic*, Pennsylvania 1994, s. 71–95.

33 Při zohlednění soudobých textů a reakcí autorů mimo Spojené státy by bylo nutné zmínit sedmý snímek *The Iron Curtain*. Jelikož zahajoval antikomunistický cyklus, tak u evropských levicově orientovaných historiků a zpravodajů médií z lidově demokratických republik zastával čelní pozici. Důvod byl zřejmě dvojitý — buď nejevili o další takové filmy zájem, nebo k pozdějším zástupcům antikomunistického cyklu neměli přístup. Viz SADOUL, G., *Dějiny světového filmu: Od Lumièra až do současné doby, Praha 1963*, s. 323. Srv. KROH, M., *Kýč ve službách protisovětské propagandy, čili jak byl zroben film „Železná opona“*, in: *Mladá Fronta*, ročník 4, 1949, č. 197, s. 4.

bylo snadné podlehnout zjednodušené tezi o „primitivních“ filmech.³⁴ Citelně schází vyvažující hledisko post-revizionisticky zaměřených autorů, neboť debata o antikomunistickém cyklu je v zásadě plně revizionistická.³⁵

Klasický antikomunistický cyklus v posledních desetiletích sloužil k tomu, aby podpořil kritické argumenty levicově liberálních badatelů.³⁶ Za tímto účelem se nadmíru často analyzovalo melodrama *My Son John*, poněvadž vhodně soustřeďovalo tradiční předsudky vůči antikomunistickému cyklu — radikální antikomunismus, nestandardní podmínky během natáčení a nezájem diváků.³⁷ V těchto bodech se vyskytoval nenápadný protimluv. Autoři sice označovali poválečné antikomunistické filmy za formálně slabé a konvenční, ale současně je pokládali za podivné, solitérní nebo vychýlené z běžně hollywoodské dramaturgie. Nereflektované přenášení rysů šesti děl na kompletní antikomunistický cyklus celý výzkum neúměrně zjednodušilo. Mezi spíše tragikomické důsledky analytického zacyklení patřily ojedinelé zmatky kolem celkového počtu — novinář Peter Biskind bezdůvodně navý-

-
- 34 Nora Sayre zahájila skupinovou rozpravu po výročním uvedení filmu *My Son John* vyjmenováním některých antikomunistických děl — v rychlém sledu zmínila výhradně tituly, jejichž název obsahoval slovo „red“ nebo „communist“, což pobavilo přítomné publikum. Při stejné panelové diskuzi vyjádřili nad promítaným filmem znechucení také Alvah Bessie a Abraham Polonsky, kteří byli v padesátých letech na černé listině. Audio záznam viz BESSIE, A. — POLONSKY, A. — ROGIN, M. — SAYRE, N., *Hollywood & the Cold War: My Son John*, in: http://archive.org/details/cbpf_00004. Srv. FOSTER, G. A., *My Son John and The Red Scare in Hollywood*, in: <http://sensesofcinema.com/2009/feature-articles/my-son-john/>, která označila danou produkci za „záštitnou antikomunistickou propagandu“ a projev bezpříkladné politické hysterie.
- 35 Konzervativní autoři sice tematizovali poválečný antikomunismus ve filmovém průmyslu, ale samotný antikomunistický cyklus opomíjeli. Například RADOSH, R. — RADOSH, A., *Red Star over Hollywood: The Film Colony's Long Romance with the Left*, San Francisco 2005. Srv. BILLINGSLEY, K. L., *Hollywood's Missing Movies: Why American Films Have Ignored Life Under Communism*, in: *Reason*, Vol. 33, 2000, No. 6, s. 21–29, který si postěžoval na údajnou neochotu producentů financovat filmy o životě v zemích s vedoucí úlohou komunistické strany. Antikomunistickému cyklu věnoval vyhýbavé dvě věty.
- 36 V osmdesátých letech se k problematickým aspektům přidala záliba v analogiích, reprezentována zejména politologem Michaelem Roginem — poválečné antikomunistické filmy se bezděčně staly součástí aktuálního politického boje. Roginem vyvrcholilo úsilí generace, která se ohlížela zpět do padesátých let, aby analogicky poukázala na domněle nepřiznivě směřování za vlády republikánského prezidenta Ronalda Reagana. Viz ROGIN, M., *Ronald Reagan, The Movie: And Other Episodes in Political Demonology*, California 1988, s. 236–271.
- 37 Zkrácený výčet uvádí jen samostatné analýzy, při zohlednění všech rozborů by bylo nutné vypsát většinu již zmíněných studií — JOHNSON, G. M., *Sharper than an Irish Serpent's Tooth: Leo McCarey's My Son John*, in: *Journal of Popular Film and Television*, Vol. 8, 1980, No. 1, s. 44–49, MORRIS, G., *McCarey and McCarthy: My Son John*, *Film Comment*, Vol. 12, 1976, No. 1, s. 16–20, AHONEN, K., *Treason in the Family. Leo McCarey's Film My Son John (1952) as an Anticommunist Melodrama*, in: JENSEN, H. (ed.), *Rebellion and Resistance*, Pisa 2009, s. 121–137, FOSTER, G. A., c. d.

šil antikomunistický cyklus na dvě stě děl, aniž by to doložil výčtem alespoň části z nich.³⁸

Závažnějším nedostatkem publikací a článků byla absence odpovídající kategorizace. Antikomunistický cyklus, zredukovaný na klasický antikomunistický cyklus, se proto jevil jako soustava ideově a formálně zaměnitelných děl. Byly učiněny pokusy překonat tuto uměle nastavenou homogenitu. Thomas Doherty nabídl ve své vlivné studii rozdělení antikomunistického cyklu na dvě větve — (a) otevřeně agitační díla (jako příklad uvedl snímek *My Son John*; (b) žánrové snímky, které se na boj proti komunismu orientovaly jen okrajově (*Big Jim McLain*).³⁹ Divácké nepřijetí prvního typu mělo dokládat odmítnutí politických narážek, pokud ve filmu narušovaly plynulost vyprávění nebo prosakovaly do milostné zápletky. Samotnému ideovému poselství se ovšem diváci nebránili, což Doherty dokládal úspěchem dobrodružného filmu s Johnem Waynem, situovaném na Havaj. Autor se zde dotkl podstatné otázky, avšak argumentaci omezil na klasický antikomunistický cyklus.⁴⁰

Dva proudy antikomunistického cyklu představil rovněž historik John Sbardellati — na základě nositele jejich ideologie stanovil „randismus“ (podle spisovatelky a myslitelky Ayn Rand) a „hooverismus“ (podle ředitele FBI J. Edgara Hoovera).⁴¹ Bohužel ani toto členění nebylo příliš produktivní, poněvadž do randismu spadal toliko film *The Fountainhead* (1949), následkem čehož se zbytek antikomunistického cyklu opět zařadil do jedné kategorie. Vyskytly se i další — místy spíše intuitivní — návrhy kategorizací, které ovšem dostatečně neproblematizovaly klasický antikomunistický cyklus.⁴²

38 Biskind tvrdil, že až na výjimky (z nichž uvedl pouze film *My Son John*) neměly dané filmy výrazný dopad. Přitom by se dalo jízlivě namítnout, že právě dopad tohoto snímku byl sporný, neboť si v kinech vedl velmi špatně. Autor zřejmě mýnil vliv na debatu o antikomunistickém cyklu a tímto dvojsmyslem nechtěně naznačil, jak předpojatě mohl probíhat výzkum. BISKIND, P., *Seeing Is Believing: How Hollywood Taught Us to Stop Worrying and Love the Fifties*, New York 1983, s. 163.

39 DOHERTY, T., c. d., s. 19–25.

40 V úvodu studie přitom Doherty vyjmenoval více než dvacet titulů antikomunistického cyklu, včetně pozapomenutých děl nezávislých společností Lipperty Pictures (*Savage Drums*, 1951) nebo Monogram (*The Steel Fist*, 1952). Jelikož zmiňoval pokaždé výrobce, mohl se pozastavit nad tím, že Universal jako jediné z velkých studií nevyprodukovalo ve stanoveném období ani jeden antikomunistický film. Viz tamtéž, s. 15.

41 Sbardellatiho dělení minimálně připomnělo, že antikomunistické filmy mohly prezentovat rozdílné odstíny antikomunistických hodnot a prosazovat zcela protikladná řešení. Viz SBARDELLATI, J., *J. Edgar Hoover Goes to the Movies: The FBI and the Origins of Hollywood's Cold War*, New York 2012, s. 159–183.

42 Kupříkladu filmová historička Cyndy Hendershot v jednotlivých kapitolách rozebírala poválečné antikomunistické filmy podle žánrů. Ve své knize se pokoušela postihnout široký vzorek filmů, ačkoli paradoxně vůbec nezmínila snímek *My Son John*. HENDERSHOT, C., *Anti-Communism and Popular Culture at Mid-Century*, Jefferson 2003. Přístup autorky připomínal spíše popularizační texty, věnující se obrazu špiónů nebo agentů v hollywoodském filmu — autoři se v nich velmi často neomezovali na klasický antikomunistický cyklus (protože debatu o těchto filmech nezaznamenávali), ale jejich analýzy bohužel zpravidla končily u popisu děje po vzoru encyklopedického hesla. Příklad práce tohoto typu viz SHER-

NARUŠENÍ ROVNOVÁHY – FILMY RED SCARE

V posledních letech nabral výzkum komunismu a antikomunismu ve filmovém průmyslu novou dynamiku. Pietní forma referování sice zůstala v tisku i některých odborných pojednáních zachována,⁴³ ale objevily se texty psané o poznání střízlivějším tónem. Post-revizionističtí autoři začali problematizovat postavení komunistů v předválečném Hollywoodu, na základě čehož interpretovali tamní poválečné výsledky před HUAC méně kriticky.⁴⁴ Samotný vstup výboru na půdu filmového průmyslu přestal být nahlížen coby aktivita jedné instituce, neboť archivní výzkum doložil systematické budování antikomunistické sítě — jejím koordinátorem byl ředitel FBI J. Edgar Hoover, který získával důležité podněty mj. od radikálně antikomunistických organizací přímo v Hollywoodu.⁴⁵

Revidována byla rovněž představa poraženého a poníženého filmového průmyslu. Analýza pramenů odhalila, že představitelé Hollywoodu nepřipomínali paralyzované oběti, nýbrž zaskočené obchodníky, kteří v okamžiku klesajících celonárodních tržeb usilovali o nalezení spolehlivých odbytišť.⁴⁶ Zástupci průmyslu dokonce uprostřed první vlny slyšení zintenzivnili jednání s filmovými monopoly v sovětské sféře vlivu o možném dovozu hollywoodských snímků. Riskantní krok Hollywood zdůvodňoval patriotistickými pohnutkami, což nepřímou odhalovalo pragmatické jádro tamních antikomunistických opatření.⁴⁷ Autoři publikací a článků vybízejí

MAN, F. A., *Screen Enemies of the American Way: Political Paranoia About Nazis, Communists, Saboteurs, Terrorists and Body Snatching Aliens in Film and Television*, Jefferson 2010, s. 44–88.

- 43 Například BAUM, G. — MILLER, D., *The Most Sinful Period in Hollywood History*, in: *The Hollywood Reporter*, Vol. 82, 2012, No. 30, s. 48–58, kde autoři připomínají podíl magazínu na tehdejších událostech.
- 44 Viz BILLINSLEY, K. L., *Hollywood Party: How Communism Seduced the American Film Industry in the 1930s and 1940s*, Rocklin 1998. Bylo též zjištěno, že stěžejní význam pro uspořádání slyšení měl vliv hollywoodských odborových svazů. Více k tomu LEWIS, J., *'We Do Not Ask To Condone This': How the Blacklist Saved Hollywood*, in: *Cinema Journal*, Vol. 39, 2000, No. 2, s. 3–30. V českém prostředí reagoval na aktuální výzkum SRCH, D., *The Hollywood Blacklist. The Contribution to the History of the Phenomenon of "Witch-Hunting" in the United States of America at the Turn of the 1940s and 1950s*, in: *Dvacáté století = The Twentieth Century*, Vol. 2, 2010, No. 2, s. 85–108.
- 45 J. Edgar Hoover vědomě utajil vlastní iniciativu před veřejností a umožnil, aby HUAC vystoupil do popředí. Podrobný popis podílu FBI nabízí SBARDELLATI, J., c. d., s. 41–158. Srv. NOAKES, J. A., *Bankers and Common Men in Bedford Falls: How the FBI Determined that It's a Wonderful Life Was a Subversive Movie*, in: *Film History*, Vol. 10, 1998, No. 3, s. 311–319.
- 46 Úbytek byl razantní — chození do kina za války tvořilo 25 % volnočasových výdajů průměrného Američana, kdežto v roce 1950 tento podíl klesl na 12 %. MALTBY, R., *Hollywood Cinema*, Massachusetts 2003, s. 161.
- 47 Filmová historička Jindřiška Bláhová dokonce odvážně spekulovala, že úsilí nezneprátelel si zástupce tamních filmových monopolů producenty vedlo k pozdržení výroby antikomunistických filmů. Více viz BLÁHOVÁ, J., *A Tough Job for Donald Duck: Hollywood, Czechoslovakia, and Sellings Films behind the Iron Curtain, 1944–1951*. Dizertační práce, School of Film and Television Studies — Katedra filmových studií FF UK, Norwich — Praha 2010, s. 127–136.

k dalšímu výzkumu nedostatečně zpracovaných oblastí a kladení dosud zanedbávaných otázek.

Toto pobídnutí se mohlo bezezbytku adresovat dosavadní reflexi antikomunistického cyklu, který byl soustavně zatížen vyvratitelnými omyly. Patřil mezi ně kupříkladu mýtus o diváckém nepřijetí těchto filmů — přitom samotné studie naznačovaly opak.⁴⁸ Zpochybnit by se dala i teze o myšlenkové a formální „prostoduchosti“, neboť mezi antikomunistický cyklus byl řazen vlivný snímek režiséra Samuela Fullera *Pickup on South Street* (1953), jehož podvratný přístup k boji proti komunismu fascinoval mnohé autory.⁴⁹ Stylisticky výlučné dílo by pak reprezentoval film *The Thief* (1952) o jaderném fyzikovi ve službách komunistů. V tomto filmu nepadlo jediné slovo, třebaže divák bez přestání následoval kroky váhavého protagonisty.⁵⁰ Zpracování opomíjených děl by mohlo zrelativizovat pověstný argument o vynucenosti antikomunistického cyklu, jenž demonstroval lojalitu Hollywoodu před HUAC. Lze doložit, že tak nebylo ve všech případech. Když kupříkladu vyrobila nezávislá společnost Republic Pictures pro rok 1950 pět titulů westernové série s kovbojem Royem (Roy Rogers), utkal se v jednom z nich (*Bells of Coronado*, 1950) právě s komunisty; čili ideově anonymními zločinci, kteří přenášejí uran za hranice USA. Hledat ve volbě soudobě atraktivních protivníků pokaždé úlitbu HUAC programově rezignuje na mnohem prostší stimuly — generovat zisk.⁵¹

Nabízí se i dosud nevytěžené výzkumné perspektivy, neboť komerční potenciál antikomunistického cyklu nezůstal omezen na Spojené státy. Již na konci roku 1947 byla po Evropě rozsáhle distribuována satirická komedie *Ninočka* — její předpokládaný podíl na propadu komunistické strany v italských volbách do dolní komory parlamentu se stal senzací.⁵² Vývoz antikomunistických filmů mohl utvrzovat domácí

48 Ziskové byly čtyři ze šesti děl klasického antikomunistického cyklu — *Big Jim McLain*, *I Was a Communist for the FBI*, *The Red Menace* a *Walk East on Beacon!* Údaje o rozpočtech a tržbách MURPHY, B., *Congressional Theatre: Dramatizing McCarthyism on Stage, Film, And Television*, Cambridge 2003, s. 84, LEAB, D. J., *I Was a Communist...*, s. 90, SBARDELLATI, J., c. d., s. 181, SHAW, T., *Hollywood's Cold War*. Edinburgh 2007, s. 64. Srv. LEV, P., *The Fifties: Transforming the Screen, 1950–1959*, New York 2006, s. 51–52, kde je tradiční argument o diváckém nepřijetí podpořen zmínkou o zbylých dvou filmech.

49 Někteří autoři pokládali tento film za průlomový — údajně předznamenal ústup producentů od antikomunistického cyklu. Například ROGIN, M., c. d., s. 267–271 nebo SBARDELLATI, J., c. d., s. 183. Srv. SCHNEIDER, S. J., (a kol.), *1001 filmů, které musíte vidět, než umřete*, Praha 2007, s. 288, kde je snímek označen za jediné mistrovské dílo nepříliš rozsáhlého fenoménu.

50 Ani tento film nepodnítl v myšlení o antikomunistickém filmu vážnější debatu, třebaže se k němu vyjádřil mj. slovinický filozof Slavoj Žižek. Viz ŽIŽEK, S., *Podrost slasti. Jak se populární kultura může stát úvodem do Lacana*, in: *Iluminace*, ročník 13, 2001, č. 1, s. 5–22.

51 Připustil to Daniel J. Leab, když v závěru jedné ze svých studií konstatoval, že výzkum přecenil obavy filmového průmyslu na úkor podnikatelských motivů. Viz LEAB, D. J., *The Iron Curtain'...*, s. 177.

52 Jedny místní noviny přinesly s odvoláním na hlavní představitelku titulek „Greta Garbo vyhrála volby“. Viz SHAW, T., *Hollywood's...*, s. 26. Srv. FAX, J., *Becoming Democratic: Satire, Satiety, and the Founding of West Germany*, in: *Film History*, Vol. 18, 2006, No. 1, s. 6–20.

obraz Hollywoodu coby loajálně antikomunistické instituce a současně podporovat obdobný boj proti komunismu v zahraničí.⁵³ Rozmanité antikomunistické filmy byly totiž vyráběny rovněž v Evropě — na formální i ideové postupy klasického antikomunistického cyklu obratně navázal mj. švédský režisér Ingmar Bergman ve svém raném filmu *U nás se to stát nemůže* (1950).⁵⁴ Tyto vzdálené a neprobádané kontexty napoví mnohé o limitech motivace představitelů Hollywoodu produkovat filmy, které se otevřeně stavěly proti komunismu.⁵⁵

Dědictví klasického antikomunistického cyklu, které nevytvářelo pro uvedené podněty dostatečný prostor, by se nemělo zavrhnout, nýbrž pochopit; slovy (nové) filmové historičky Barbary Klinger — sledovat synchronní i asynchronní zóny výzkumu.⁵⁶ Filmový pramen se v jejím pojetí stává *předmětem společenských, ekonomických či politických institucí a kontextů. Některé z těchto „mnohočetných dějinností“ probíhají nezávisle na díle, jiné jsou jím zpětně ovlivněny.* Z této perspektivy není náhoda, že historiky, politology a novináře přitahoval uzavřený vzorek šesti filmů. Takto orientovaní autoři v něm vystopovali prvky radikálního antikomunismu soudobé společnosti, jejíž výzkum jim byl povětšinou bližší než komplexní analýza kinematografických praktik. Jinými slovy, ve filmech klasického antikomunistického cyklu spatřovali „průkaznější“ odraz doby. Tento předpoklad by se neměl opouštět, pouze reflektovat — proto navrhuji klasický antikomunistický cyklus vydělit a pojmenovat

53 O napojení antikomunistického cyklu na obdobné nálady v poválečné brazilské společnosti viz VALIM, A. B., *Imagens Vigíadas: Cinema e Guerra Fria no Brasil, 1945–1954*, Maringa 2010. Srv. AHONEN, K., *Treason...*, s. 131–132, který se naopak pozastavil nad krajně rozpačitým přijetím filmu *My Son John* ve Finsku.

54 Bergman se za tento film styděl a za svého života zakázal jeho uvádění či vydání na digitálních nosičích. Scénář Herberta Greveniuise označil za „obskurní“. Více o filmu a jeho raritních analýzách STEENE, B., *Ingmar Bergman: A Reference Guide*, Amsterdam 2006, s. 190. Srv. SHAW, T., *British Cinema and the Cold War: The State, Propaganda and Consensus*, New York 2006.

55 Hollywood se pokoušel o výrobu univerzálně akceptovatelných děl, které mohly zaujmout publikum bez ohledu na věk, rasu či pohlaví, což filmový teoretik Richard Maltby označil jako „komerční estetiku“. Dále připomenul, že se filmový průmysl vyhýbal prvkům, které by danou univerzálnost narušily (mj. prosazování politických postojů ve filmech). MALTBY, R., *Hollywood...*, s. 5–32. Producenty proto musela zajímat i politická situace mimo Spojené státy — kdyby antikomunistické filmy neprošly do zahraniční distribuce, byl by o důvod více jejich výrobu zastavit. Například ve Francii mohl být uveden film *Pickup on South Street* jen v dabované verzi, kde komunisty nahradili pašeráci drog. Viz MOULLET, L., 'sam Fuller: In Marlowe's Footsteps' (March 1959), in: HILLIER, J. (ed.), *Cahiers Du Cinéma: The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*, Cambridge 1985, s. 154.

56 *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. Viz KLINGEROVÁ, B., *Konečná a nekonečná historie filmu: Rekonstruování minulosti v recepčních studiiích*, in: SZCZEPANIK, P. (ed.), *Nová filmová historie...*, s. 87–112.

jako filmy *Red Scare*.⁵⁷ Tyto snímky byly pokaždé zasazeny do soudobých Spojených států a tematizovali vnitřní bezpečnost, respektive její ohrožení v důsledku špiónážních aktivit komunistů. Tvůrci filmů *Red Scare* se pokoušeli věrně prezentovat teze radikálních antikomunistů, což posílilo dojem, že se jednalo o produkce výhradně na politickou objednávku.⁵⁸ Zpravidla prestižní díla naznačovala úsilí uspokojit HUAC a současně finančně vytěžit dobově senzitivní téma.

Do kategorie filmů *Red Scare* řadím klasický antikomunistický cyklus a pět dalších zástupců antikomunistického cyklu, které splňují zmíněné požadavky.⁵⁹ Teprve po vyčlenění filmů *Red Scare* začne být patrné, že u poválečné antikomunistické produkce nedominoval výhradně fenomén vize domácího ohrožení. Rovnocennou složku antikomunistického cyklu představovaly snímky o mezinárodním ohrožení nebo o neradostném životě v zemích za železnou oponou.⁶⁰ Jim dosud nebyla věnována patřičná pozornost, třebaže o soudobém antikomunismu a filmovém průmyslu také leccos vypovídají. Vědomí existence filmů *Red Scare* by mohlo danou situaci napravit. Navržením této kategorie filmů jsem se nicméně nesnažil popřít výzkum v dané oblasti. O jeho plodných výsledcích svědčí sama skutečnost, že mohl být napsán tento text. Kdokoli v budoucnu projeví zájem o seriózní zamýšlení nad antikomunistickým cyklem, neměl by přehlížet autory, kteří k němu dosud přistoupili. Mým záměrem bylo toliko poukázat na umrtvující bod, jehož překonání by přispělo k vyváženější reflexi dodnes choulostivě pojímaného fenoménu. A to v dobrém i ve zlém.

ABSTRAKT

„TA ZÁŠTIPLNÁ ANTIKOMUNISTICKÁ PROPAGANDA“

OD KLASICKÉHO ANTIKOMUNISTICKÉHO CYKLU K FILMŮM RED SCARE

Předložená studie si klade za cíl představit myšlení o antikomunistických filmech, které vznikly ve Spojených státech na počátku studené války. Přibližně čtyřicet celovečerních hraných snímků, označovaných zpravidla jako antikomunistický cyklus, postupně analyzovali historici studené války, politologové i novináři. Pokoušeli se zasadit sledované filmy do kontextu a vysledovat v nich stopy

⁵⁷ Dané označení není úplně nové. Ke spojení filmy *Red Scare* se přiklonil například John Sbardellati, ačkoli to zdůvodnil v intencích klasického antikomunistického cyklu — tímto pojmem by se podle něj zdůraznilo, že většina poválečných antikomunistických filmů tematizovala domácí komunismus (což ovšem nebyla pravda). SBARDELLATI, J., c. d., s. 159. Srv. DIXON, W. W., c. d., s. 187, 195, jenž v rejstříku uvedl dvě varianty — antikomunistické filmy a filmy *Red Scare*.

⁵⁸ Někteří vlivní antikomunisté se přímo podíleli na jejich výrobě. Kupříkladu J. Edgar Hoover měl pod kontrolou výrobu filmu *Walk East on Beacon!*, který propagoval antikomunistickou činnost FBI. Více o pozadí vzniku viz SHAW, T., *Hollywood's...*, s. 52–64.

⁵⁹ *Atomic City* (1952), *Invasion USA* (1952), *Project X* (1949), *The Thief*, *Walk a Crooked Mile* (1948). Některé další tituly vykazují v oslabené formě obdobné rysy, ale zdráhám se je celkově označit za filmy *Red Scare*.

⁶⁰ Hollywood vyprodukoval filmy o několika zemích v sovětské sféře vlivu — Bulharsku (*Sofia*, 1948), Československu (*Man on a Tightrope*, 1953), Maďarsku (*Guilty of Treason*, 1950), východním Německu (*Night People*, 1954) nebo o „nejmenované zemi ve východní Evropě“ (*The Steel Fist*, 1952).

soudobé společnosti. Součástí této studie je přehledné shrnutí převažujících argumentů a zmínění sporných bodů dosavadního výzkumu. Výsledkem je návrh vlastního členění antikomunistického cyklu, které akcentuje krom tradičních metodologických zdrojů rovněž nástroje nové filmové historie či formálních přístupů.

KLÍČOVÁ SLOVA

Antikomunistický cyklus, filmy Red Scare, Hollywood, Spojené státy americké

ABSTRACT

“THAT VIRULENT ANTI-COMMUNIST PROPAGANDA”:

FROM CLASSICAL ANTI-COMMUNIST CYCLE TO RED SCARE MOVIES

The presented study aims to introduce thinking about anti-communist movies, which were produced in the United States at the beginning of the Cold War. Approximately forty feature movies, usually known as the anti-communist cycle, were gradually analyzed by historians of the Cold War, political scientists or journalists. They attempted to put these movies in context and explore traces of contemporary society in them. Part of this study is a clear summary of prevailing arguments and references to disputable points of the current research. The result is a proposal of a new categorization of the anti-communist cycle, which emphasizes traditional methodological sources and tools of the new film history or formal approaches as well.

KEYWORDS

Anti-communist cycle, Red Scare movies, Hollywood, United States of America