

Martin Mišúr

„Nepokoušej se pátrat na vlastní pěst!“

Práh rozhodovacích pravomocí a dohled institucí ve filmech Red Scare

„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?“⁽¹⁾

Na 46. ročníku MFF Karlovy Vary (2011) proběhla retrospektiva tvorby amerického režiséra Samuela Fullera. Před uvedením jeho filmu PICKUP ON SOUTH STREET (1953) vystoupila Christa Lang a snažila se přítomné obecenstvo přesvědčit, že její manžel nenatočil antikomunistický film. Uvedla při tom, že Fuller měl mezi lidmi na černé listině mnoho přátel a odmítal myšlenková schémata, jež po válce pronikla do Hollywoodu. Samotný snímek však její slova zdánlivě vyvracel: kapesní zloděj Skip McCoy (Richard Widmark) v něm náhodně získal přísně tajný mikrofilm, na základě čehož se stal předmětem zájmu komunistů. Film PICKUP ON SOUTH STREET bývá řazen mezi antikomunistický cyklus⁽²⁾ — skupinu hraných filmových děl, která vznikla ve Spojených státech na počátku studené války —, což věrohodnost prohlášení Christy Lang dále oslabuje. Navzdory tomu, že její

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

2) Např. David Trend, *Cultural Democracy: Politics, Media, New Technology*. Albany: State University of New York Press 1997, s. 61. Srov. Raymond Durnat, *Paint it Black: The Family Tree of the Film Noir*. In: Alain Silver – James Ursini (eds.), *Film Noir Reader*, New York: Limelight Editions 1996, s. 50. Jelikož naprostá většina děl antikomunistického cyklu nebyla uvedena na českém území, zachovávám jejich originální názvy. U ostatních filmů uvádím český název, je-li k dispozici.

argumenty mohly zůstat zastřené, pokládám antikomunistické motivy uvedeného filmu za sporné. Obdobné prověření si ovšem žádá celý antikomunistický cyklus, jehož pomyslná ideová homogenita neodpovídá rozmanitým podmínkám vzniku těchto filmů, ani různým projevům boje proti komunismu ve Spojených státech.

Opírajíc se o myšlenky nového institucionalismu provádím v této studii tematickou analýzu ideově výlučného vzorku antikomunistického cyklu. Nový institucionalismus se záměrným ústupem od velkých komparací politických systémů zaměřuje na výzkum fungování jednotlivých institucí coby dynamických struktur. Text studie se konkrétně opírá o přístup označovaný jako normativní institucionalismus.³⁾ Normativní institucionalisté vycházejí z teze, že soubor hodnot dané instituce výrazně tvaruje rozhodování a chování jejích členů. Ačkoli motivace k zapojení jedince mohou být protichůdné, okamžikem vstupu do instituce se každý zavazuje řídit dle pravidel „logiky vhodnosti“ (*logic of appropriateness*).⁴⁾

V této studii by měl nový institucionalismus pomoci (a) nastínit specifickou pozici institucí, orgánů a organizací⁵⁾ v soudobé americké společnosti, (b) zvýraznit jejich zainteresovanost na vybraném vzorku snímků. První kapitola nabízí tomu odpovídající historický kontext, v němž jsou vymezeny vybrané instituce a popsán jejich význam při prosazování antikomunistických opatření.⁶⁾ Jelikož stály ty samé skupiny vlivu v pozadí boje proti komunismu ve filmovém průmyslu na konci čtyřicátých let, je možné tyto praxe vzájemně poměřovat. Samotný předmět analýzy — hollywoodské hrané filmy — nicméně nepřipouští mechanickou aplikaci institucionálních podmínek, které stály za vznikem těchto děl. Uvedené snímky líčí instituce spíše s ohledem na potřeby filmového průmyslu, čili nikoli nutně v zájmu zobrazovaných složek moci či veřejné správy. Navzdory tomu může nový institucionalismus v navazující analytické kapitole přispět jednak k popsání ideálního typu se blížících reflexí, jednak pomyslně kazových obrazů institucí, jimiž mohl Hollywood paradoxně podrývat ideje antikomunistů.

3) Původně bylo označení nový institucionalismus spojené s přístupem politologů Jamese G. Marche a Johana P. Olsena, kteří jsou zpětně řazeni pod normativní větev výzkumu. V současnosti je možné zaznamenat více než deset autoritativních institucionalismů, které se aplikují v mnoha oblastech společenských věd. Nástroje vlivných větví v oblasti politologie popisují např. Peter A. Hall – Rosemary C. R. Taylor, *Political Science and the Three New Institutionalisms*. *Political Studies* 44, 1996, č. 5, s. 936–957.

4) March a Olsen rozeznávají „agregační“ a „integrační“ formy účasti v institucích. Agregace je esencí smluvní organizace, jejíž hodnoty jedinec přejímá pro osobní zisk — zde je oddanost logice vhodnosti oslabena. Naproti tomu integrační participace předpokládá příslib nezištného závazku instituci. Více o obou typech James G. March – Johan P. Olsen, *Rediscovering Institutions: The Organizational Basis of Politics*. New York: The Free Press 1989, s. 21–38.

5) Pojem instituce je (nejen) v rámci nového institucionalismu užíván velmi volně — odkazuje k formálním strukturám, sociálním třídám i dalším prvkům socioekonomického uspořádání. Normativní institucionalismus pod tímto označením rovněž chápe formální struktury, ale definici rozšiřuje o soubory norem, hodnot a oblast běžné praxe (*routine*). V této práci vycházím z pojetí, které navrhli politologové Arjen Boin a Tom Christensen — ti definují instituci coby „vysoce institucionalizovanou organizaci“. Podle nich byla každá instituce původně organizací. Institucí se stává, pokud: (a) vypracuje pro členy či zaměstnance komplexní systém hodnot, který interpretuje okolní svět, (b) má podporu veřejnosti, jež ji pokládá za samozřejmou. Arjen Boin – Tom Christensen, *The Development of Public Institutions: Reconsidering the Role of Leadership*. *Administration & Society* 40, 2008, č. 3, s. 273–274, 291.

6) Výzkum poválečného antikomunismu ve Spojených státech prostřednictvím těchto nástrojů pochopitelně není vyčerpávajícím zhodnocením doby, spíše vystižením bodů, které jsou pro zkoumanou oblast příznačné.

Hledisko institucí či jejich příslušníků je přiměřené záměru provést tematickou analýzu pouze dílčí části antikomunistického cyklu, v níž získala soudobá praxe boje proti komunismu výrazný prostor. Dělo se tak oproti zbytku cyklu, jehož domněle laxní antikomunistické argumenty již soudobí kritici identifikovali přímým srovnáním s válečnými filmy proti nacismu.⁷⁾ Oproti takto spekulativním a obtížně pozorovatelným analogiím bych se rád pokusil vysledovat měnící se intenzitu antikomunistické rétoriky prostřednictvím konkrétních institucí, což umožňuje mj. případné rozšíření výzkumu i za rámec antikomunistického cyklu. Domnívám se, že jeho výzkum by se neměl stranit závěrům, které se vztahují k hollywoodským formálním konvencím či způsobu výroby, byť přímo neakcentují ideové vyznění zkoumaných děl. Zmíněná východiska nestojí proti sobě — pokud se výlučné hledisko institucí potvrdí, mělo by se projevit ve stylu a struktuře vyprávění. Ač tato studie nepřesahuje tematickou analýzu pomocí politologických nástrojů, nestaví se vůči metodám, jež by v budoucnu mohly potvrdit či vyvrátit mnohé závěry.

Zkoumaný segment antikomunistického cyklu je v této studii označen žurnalisticky znějícím, avšak odbornou debatou akceptovaným spojením „filmy Red Scare“. Předmětné pojmenování má pro účely této studie dvě základní přednosti: (a) ukotvuje výzkum v bezprostředním poválečném kontextu, čímž překonává vágně a problematicky vymezitelný pojem studenoválečné filmy;⁸⁾ (b) nabízí přijatelnou alternativu k zavedenému pojmu mccarthismus, který by v kontextu studie mylně slučoval různé aktéry a praxe.⁹⁾ Pro podporu daného spojení svědčí rovněž skutečnost, že se již objevily pokusy o jeho zavedení, byť nebyly příliš systematické. Například historik John Sbardellati obhájí spojení „filmy Red Scare“ tvrzením, že antikomunistický cyklus až na výjimky sestával z děl zasazených na území Spojených států.¹⁰⁾ Ačkoli se tento výrok fakticky nezakládá na pravdě,¹¹⁾ sdílím názor, že by se mělo přijmout toto označení výhradně pro poválečné antikomunistické filmy, které se zaměřují na domnělé vnitřní ohrožení. Rozhodl jsem se jej nepřekládat, neboť česká společnost i odborný výzkum zůstaly stranou těchto debat. Český jazyk není schopen rozlišit jemné a podstatné odstíny, jaké termín získal v zahraniční literatuře.¹²⁾ Do-

7) Např. Pauline Kael, *Morality Plays Right and Left*. *Sight and Sound* 24, 1954, č. 2, s. 67. Srov. Siegfried Kracauer, *National Types as Hollywood Presents Them*. *The Public Opinion Quarterly* 13, 1949, č. 1, s. 66–70.

8) Politolog Michael Rogin řadí mezi tzv. filmy studenoválečného konsenzu ideově nesourodou produkci od počátku čtyřicátých do poloviny šedesátých let. Michael Rogin, *Ronald Reagan, The Movie: And Other Episodes in Political Demonology*. California: University of California Press 1988, s. 272–300. Srov. Nora Sayre, *Running Time: Films of the Cold War*. New York: The Dial Press 1982, s. 79–99, jež analyzuje snímky 50. let pod vlivem probíhající studené války — mj. filmy s Jamesem Deanem, biblické eposy či melodramata o latentní homosexualitě.

9) Republikánský senátor Joseph McCarthy nepatřil k původcům antikomunistických opatření ve filmovém průmyslu. Problematické je rovněž samotné označení, jemuž schází přesná definice či vymezený úsek trvání. Více k těmto limitům Larry Cella, *McCarthyism Revisited*. *Historical Journal of Film, Radio and Television* 28, 2008, č. 3, s. 405–406.

10) 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.

11) Obsahová analýza a soupis antikomunistických děl Dorothy B. Jones z poloviny 50. let dokládá, že mezinárodní komunistické hnutí tematizovala značná část antikomunistického cyklu. 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, 301.

12) Zveřejnění archivních materiálů v polovině devadesátých let potvrdilo, že někteří komunisté na území

slovný či přibližný překlad by nerespektoval, že spojení „Red Scare“ není bezpříznakové a váží se k němu souvislosti, které jsou do cizího jazyka obtížně přenositelné.¹³⁾ Řešením není tento obrat opustit, nýbrž důsledně reflektovat jeho pozadí při jednotlivém užití.

Institucionální perspektiva antikomunismu ve Spojených státech

Rétorika filmů *Red Scare* byla výrazně antikomunistická, je však třeba se ptát a přesněji pojmenovat, co se tímto obecným tvrzením míní. V 50. letech totiž vyslovovala systematicky negativní postoj ke komunistickým idejím většina americké společnosti, a radikálně se projevující antikomunismus tudíž nebyl formou opozice, ale specificky vyhraněným nesouhlasem.¹⁴⁾ Tyto ideje se současně ve Spojených státech nezjevily s počátkem studené války. Ačkoli bezprostředním podnětem byly aktivity domácích komunistů, myšlenkové jádro antikomunismu předcházelo zformování komunistického hnutí ve Spojených státech i bolševické revoluci v Rusku. Komplexní pochopení argumentů institucí ve filmech *Red Scare* si proto žádá přihlédnout i k vývoji a formám prosazení tamního boje proti komunismu či jemu blízkým hnutím.

Antikomunisté se odvolávali na tradice, jež dle nich odrážely postavení a úděl Spojených států — federativně uspořádaný a evropskými konflikty bezprostředně nezasažený stát přijal na počátku své existence ideu jedinečného národa, který vznikl jakožto boží zá-
měr.¹⁵⁾ Šířící se protestantské učení nabádalo k etice práce a individualismu, na základě něhož byl každý svázán s potřebou vlastního sebezdokonalování. Toto myšlení bagatelizo-

Spojených států prováděli špionáž ve prospěch SSSR. Postoj k těmto zjištěním vymezuje dvě větve historického výzkumu — bádání z převážně liberálních pozic se označuje jako „revizionistické“, kdežto protichůdné konzervativní chápání doby jako „post-revizionistické“. Revizionisté kritizují antikomunistické postupy a jsou nakloněni úvaze o zveličení vlivu komunistů, užívají tudíž spojení „Red Scare“ spíše v pejorativním významu. Post-revizionisté naproti tomu pokládají zákroky vůči komunistům za do jisté míry adekvátní tomu, jakých činů se dopouštěli, na základě čehož jim je bližší soudobý obrat „Red Menace“. Více k této debatě Kimmo A h o n e n, *Anticommunism in the United States in the 1950s: Post-Cold War Interpretations*. In: Ausma C i m d i n a – Jonathan O s m o n d (eds.), *Power and Culture: Hegemony, Interaction and Dissent*. Pisa: Pisa University Press 2006, s. 131–145. Srov. John Earl H a y n e s – Harvey K l e h r, *Red Scare or Red Menace?: American Communism and Anticommunism in the Cold War Era*. Chicago: Ivan R. Dee 1996.

13) Snímek *THE RED MENACE* (1949) byl do češtiny přeložen jako „Rudá hrozba“. Grigorij A l e x a n d r o v, Hollywood ve službách válečných štváčů. *Rudé právo* 31, 1951, č. 29 (4. 2.), s. 5 a David P l a t t, Hollywood útočí na mír. *Kino* 4, 1949, č. 12, s. 173. Kdyby se spojení filmy *Red Scare* přeložilo identicky, zastřelo by podstatné rozdíly — podobně zavádějící by byl volnější překlad (kupříkladu „rudé nebezpečí“).

14) Antikomunismus běžných Američanů byl poměrně ambivalentní. Ve výzkumu veřejného mínění z roku 1954 si 51 % dotazovaných přálo uvěznění komunistů a 66 % vyřazení komunistických knih z veřejných knihoven. Ovšem na otázku „Jaké záležitosti vás nejvíce znepokojují?“ uvedlo pouze 1 % hrozbu komunismu. Marie- France T o i n e t o v á, *Hon na čarodějnice 1947–1957: mccarthismus*. Praha: Themis 1999, s. 66. Pro účely této studie jsou za antikomunisty označeni pouze ti jednotlivci, jejichž znepokojení vedlo k aktivní a zpravidla veřejné podpoře boje proti komunismu.

15) Tato idea nemá jednotné označení — je možné mluvit o zjevném předurčení (*manifest destiny*) nebo o amerikanismu. Dnes se většinou užívá spojení americká výjimečnost — použité již francouzským politickým myslitelem Alexisem de Tocquevillem v polovině devatenáctého století —, o jehož prosazení se paradoxně zasloužil i komunista Jay Lovestone, když ve dvacátých letech líčil cestu k socialismu ve Spojených státech. Lovestone byl ze strany později vyloučen a ideu americké výjimečnosti přejala v odlišném významu značná část konzervativců i liberálů. James W. C e a s e r, *The Origins and Character of American Exceptionalism*.

valo roli státu, pěstovalo nedůvěru vůči okolnímu světu a v krizových etapách podněcovalo hledání a demonizování vnitřního nepřítele. Pozvolné prosazování levicových aktivit ve Spojených státech od sedmdesátých let devatenáctého století bylo tak již na počátku zatíženo stigmatem konspirace či importovaného — a tudíž neamerického — myšlení. Když po první světové válce proběhla intenzivní vlna stávek a následné nucené vystěhování radikálů cizího původu, pokládaly mnohé konzervativní skupiny nastupující konflikt za existenční riziko.¹⁶⁾

Ve dvacátých letech měli antikomunisté marginální vliv, a proto mnozí vytvářeli síť mnohostranných vazeb napříč institucemi i jednotlivci, což jim umožnilo přečkat společensky nepříznivé období.¹⁷⁾ Disciplinovaná antikomunistická síť byla na počátku značně integrační, poněvadž samotná účast nezaručovala jejím členům osobní prospěch. Antikomunisté tradičně nedůvěřovali vládě, která je přitom na konci třicátých let pomohla vyvést z izolace: založení Sněmovního výboru pro neamerickou činnost (House Committee on Un-American Activities, dále HUAC)¹⁸⁾ a povolení odposlechů — k monitorování činnosti nacistů a komunistů Federálním úřadem pro vyšetřování (Federal Bureau of Investigation, dále FBI) — signalizovalo, že boj proti krajním politickým uskupením bude spadat pod specializované úřady.¹⁹⁾ Schválení „Smith Act“ v červnu 1940 pak otvíralo otázku samotné politické legitimacy komunistické strany.²⁰⁾

Dalším opatřením dočasně zamezilo válečné spojení se Sovětským svazem, ovšem bezprostředně po skončení druhé světové války se rozrůstající antikomunistická síť opět zaměřila na „nekompetentní“ vládu. Zásadní změnu představoval požadavek odborné

American Political Thought 1, 2012, č. 1, s. 3–28. Srov. „V podstatné části odborné literatury se americká výjimečnost definuje absencí výraznějšího socialistického hnutí“. Citováno podle Seymour Martin Lipset, *Dvoušedná zbraň: Rub a líc americké výjimečnosti*. Praha: Prostor 2003, s. 23.

- 16) Post-revizionistické shrnutí nabízí např. Richard Gid Powers, *Not Without Honor: The History of American Anticommunism*. Yale: Yale University Press 1998, s. 17–42. Srov. Noam Chomsky, *Necessary Illusions: Thought Control in Democratic Societies*. Cambridge: South End Press 1989, s. 185–190, který se z levicových pozic pokouší problém zasadit do myšlenkových tradic Spojených států.
- 17) Politologové Tsveta Petrova a Sidney Tarrow užívají pro tuto strategii označení transakční kapacita, mezi níž řadí navazování spojení, utváření koalic nebo interakci s politickými aktéry. Transakčně zaměřené skupiny nemusejí mít vysoký mobilizační potenciál, aby byly schopny prosazovat své zájmy. Více o transakční kapacitě Tsveta Petrova – Sidney Tarrow, *Transactional and Participatory Activism in the Emerging European Polity: The Puzzle of East Central Europe*. *Comparative Political Studies* 40, 2007, č. 1, s. 74–94. Srov. Ellen Schrecker, *The Age of McCarthyism: A Brief History with Documents*. Boston: St. Martin's Press 1994, s. 14.
- 18) Pod touto zkratkou byl HUAC znám teprve po válce, kdy obdržel statut stálého výboru. V prvních letech se často označoval coby Diesův výbor s odkazem na prvního předsedu, Martina Diesa Jr. K této fázi viz August R. Ogden, *The Dies Committee: A Study of the Special House Committee for the Investigation of Un-American Activities, 1938–1944*. Connecticut: Greenwood Press 1984.
- 19) Tato opatření neměla společného původce. O rozšíření působnosti FBI od federálních zločinů k podezřelým politickým aktivitám se zasadil prezident Roosevelt, jehož vlastní politika byla předmětem šetření konzervativního HUAC. Athan G. Theras, *FBI Oversight and Liaison Relationships*. In: Athan G. Theras (ed.), *The FBI: A Comprehensive Reference Guide*. Phoenix: Oryx Press 1998, s. 150.
- 20) Zákon stanovil trestní postih osob usilujících o svržení vlády Spojených států — kriminalizován tudíž nebyl pouze trestný čin, ale rovněž příslušnost k organizaci, která ho podněcuje. Jednalo se o první zákon omezující svobodu projevu v období míru od roku 1798. Genezi zákona přibližuje Rebecca Hill, *The History of the Smith Act and the Hatch Act: Anti-Communism and the Rise of the Conservative Coalition in Congress*. In: Robert Justin Goldstein (ed.), *Little 'Red Scares': Anti-Communism and Political Repression in the United States, 1921–1946*, Farnham — Vermont: Ashgate 2014, s. 315–346.

způsoblosti k boji proti komunismu. Antikomunisté vyzdvihovali moderní vyšetřovací postupy FBI a rozsah znalostí jeho ředitele J. Edgara Hoovera, pro nějž se antikomunismus stal de facto životním posláním.²¹⁾ Zároveň se začalo projevovat, že antikomunisté nebyli spojeni stranicky, nýbrž ideově. Vzestup obliby boje proti komunismu úměrně tomu zvyšoval agregátní účast a konkurenční prostředí. Ani sdílený odpor ke komunismu nezabránil vzájemnému podezírání, osobním antipatiím či snahám o posílení vlastního významu na úkor dalších skupin.²²⁾ Dopad těchto posunů byl zvláště patrný u podzákonných opatření proti komunismu — na počátku 50. let bylo ve Spojených státech schváleno množství křiklavě nekompromisních státních výnosů a nařízení s omezenou působností. V některých státech byl Komunistické straně Spojených států amerických (Communist Party of the United States of America, dále CPUSA) dokonce upřen statut politické strany.²³⁾

Neméně závažným důsledkem prorůstání antikomunismu do veřejných institucí byl dopad na jednání aktérů, kteří o něj dosud nejevili zájem. Nyní v zásadě neměli jinou alternativu — znásobením potenciálně podezřelých jednání paralyzovalo opozici a pobízelo politicky nevyhraněné, aby zaujali preventivně antikomunistický postoj. Zatímco osoby na vedoucích pozicích ve veřejné správě pragmaticky přejímaly antikomunismus — čímž nepřímo obhajovaly tato opatření na federální úrovni —, zaměstnanci byli nuceni akceptovat programy loajality coby psanou formu logiky vhodnosti.²⁴⁾ Antikomunisté přikládali větší váhu loajalitě než ústavně garantovaným právům jednotlivce, která měla být od ní odvozená; autoři dobových pamfletů vyčítali čtenářům nedostatečnou bdělost, což podle nich přispělo k rozmachu komunismu doma i v zahraničí.²⁵⁾ Vnitřní situace Spojených států měla připomínat válečný stav, během něhož se omezoval ohled na jednotlivce — antikomunistický postoj přestal být dobrovolný, naopak se mělo stát normou celospolečenské přimknutí k institucím.²⁶⁾

21) Antikomunistické postoje ředitele FBI shrnuje J. Edgar Hoover, *Masters of Deceit: The Story of Communism in America and How to Fight It*. New York: Henry Hold and Company 1958. Ačkoli autorství zůstává (nejen) u této publikace sporné — statě i projevy mnohdy psali pro Hoovera jeho podřízení — validitu publikace to nikterak nesnižuje, neboť ji ředitel FBI plně autorizoval.

22) Představitelé Americké obchodní komory kupříkladu zdůrazňovali, že oproti jiným rozvíjeli antikomunismus již těsně po válce, kdy podobné postoje doprovázela mnohem silnější kritika. Viz U. S. Chamber of Commerce, *Communism: Where Do We Stand Today?* Washington: Chamber of Commerce of the United States 1952, s. v. Srov. 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.

23) Kupříkladu v Alabamě platilo nařízení zakazující komunistům vstup na území státu — neuposlechnutá výzva k odchodu se trestala uvězněním na šest měsíců. Griffin Farrow, *Red Scare: Memories of the American Inquisition: An Oral History*. New York: Norton 1995, s. 203.

24) Seběmenší porušení mohlo vést ke ztrátě zaměstnání, což se stalo symbolem antikomunistických represí na počátku 50. let. Stigmatizovaný jedinec hledal jen velmi obtížně další práci a postupně se dostával do společenské izolace. Ač jsou počty v tomto směru přibližné — zaměstnavatelé nemuseli uvést skutečný důvod —, historici zmiňují přibližně deset tisíc propuštěných. E. Schrecker, c. d., s. 76.

25) HUAC vydal pamflet koncipovaný jako rozhovor neinformovaného Američana s členem výboru. V osmačtyřicáté otázce věnované vládě se znepokojený občan zeptal, kdo je zodpovědný za současný stav. Dočkal se nečekané odpovědi — „ty sám“. Představitel výboru vysvětlil, že dokud nezačne veřejnost vyžadovat opatření proti komunismu, vláda nezasáhne. 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. 102.

26) Situace ve Spojených státech se popisovala následujícími slovy: „Tohle je válka, jejímž jediným žádoucím

Konsenzus tohoto typu byl sice stěží představitelný, ale mohlo se k němu podněcovat. Mobilizující potenciál měla mediální odhalení údajných špionážních aktivit i v těch případech, kdy obvinění nedávala příliš smysl.²⁷⁾ Média ovšem nebyla jediným vnějším kanálem, kudy mohla proudit rétorika boje proti komunismu. Jestliže antikomunisté víceméně izolovaně přestáli dekády, v nichž nemohli dostatečně realizovat své záměry, obraceli se v nové situaci též na instituce, které s nimi dosud nebyly spojovány. Jedním z mimořádně vlivných spojenců se měl v této době stát Hollywood.

HUAC v Hollywoodu a ozvěna v ose myšlení o filmech *Red Scare*

O filmový průmysl se komunisté i antikomunisté živě zajímali, ale jejich kroky dokládaly závažné nepochopení toho, jak fungoval hollywoodský produkční systém. Ani jedna ze znesvářených stran nedokázala plně připustit, že případní tvůrci komunistického či antikomunistického filmu byli nuceni akceptovat organizační a ekonomické priority Hollywoodu, které Richard Maltby shrnul pod pojem „komerční estetika“. Ideálem filmového průmyslu ve Spojených státech bylo zaujmout široké publikum bez ohledu na rasu, věk či pohlaví.²⁸⁾ Výrobu univerzálně přijatelných děl zabezpečovalo krom jiného i seberegulační potlačení otevřeně politických postojů, jež by mohly zúžit potenciální obecenstvo či podnítit nevítaný vnější dohled.²⁹⁾ Jakékoli snaže politicky aktivního zaměstnance o subverzivní vložení rozmanitých narážek měl zabránit producent, který zaručoval soulad mezi dílem a publikem. Hollywoodský produkční systém byl při společném tvůrčím úsilí natolik rozvrstven a kontrolován, že se průnik politicky nepřijatelných postojů nejevil jako pravděpodobný.³⁰⁾

Ve třicátých a čtyřicátých letech pracovalo ve filmovém průmyslu několik stovek komunistů, avšak jejich strana nebyla obecně brána za relevantního partnera při vyjednává-

vyústěním je totální vítězství a bezpodmínečná kapitulace nepřítele (...) Povinností každého loajálního Američana je zapojení do této bitvy“. Citováno podle U. S. Chamber of Commerce, *Communism*, s. 43.

27) Když kupříkladu na konci roku 1949 získal Mao Ce-tung definitivně kontrolu nad pevninskou oblastí Číny a vyhlásil Čínskou lidovou republiku, stalo se tak podle antikomunistů v důsledku činnosti nepřátelských agentů na ministerstvu zahraničí. Tato blíže neobjasněná spekulace zůstala nepotvrzena. E. S c h r e c k e r, c. d., s. 66–69.

28) Richard M a l t b y, *Hollywood Cinema*. Massachusetts: Wiley-Blackwell 2003, s. 10–12, 270–276.

29) Garantem těchto opatření se stalo Sdružení amerických filmových producentů a distributorů (Motion Picture Producers and Distributors of America, dále MPPDA), které bylo založeno v roce 1922 za účelem zamezení vnějších nařízeních. Seberegulační funkci plnil Produkční kodex — měl vylepšit veřejný obraz Hollywoodu, stížený skandály i stále otevřenější prezentací násilí a erotiky ve filmech. Vedlejším produktem bylo úsilí udržet pod kontrolou nátlakové skupiny volající po morální nápravě, včetně politické kontroly. Více o pozadí kolem vzniku Produkčního kodexu Stephen V a u g h n, *Morality and Entertainment: The Origins of the Motion Picture Production Code*. *The Journal of American History* 77, 1990, č. 1, s. 39–65.

30) Tamní pracovní proces zásadně ovlivnilo pojetí standardizované sériové výroby a detailní dělby práce. Filmový průmysl preferoval specializované pracovníky na jednotlivých úsecích, kteří neměli povědomí o celkovém výrobním procesu — toto omezení platilo dokonce i pro zaměstnance na vrcholných pozicích mimo produkční hierarchii. Například unikátní postavení režiséra Johna Forda ve třicátých letech se odráželo v jeho kontrole nad závěrečným sestřihem vlastních filmů. David B o r d w e l l – Janet S t a i g e r – Kristin T h o m p s o n, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. New York: Columbia University Press 1985, s. 90–95, 326.

ní. Značnou část veřejnosti znepokojovala militantní rétorika vedoucích představitelů CPUSA i sektářské chování řadových členů, které připomínalo spíše podzemní organizaci.³¹⁾ Zarputilé lpění na logice vhodnosti nutilo komunisty podříditi se jakékoli aktuální linii strany, i když přepisovala původní hodnoty v jejich pravý opak.³²⁾ Nekompromisní požadavky přinášely výsledky — komunisté si získali pověst spolehlivých a obětavých pracovníků. V Hollywoodu uplatnili své organizační dovednosti, zásluhou čehož významně posílilo místní odborové hnutí.³³⁾ Leckdy dramatický průběh stávek zaměstnanců — za vyváženější platové ohodnocení i vyšší vážnost profese — patřil k viditelným a nepřiliš vítaným důsledkům činnosti hollywoodských odborů. Komunisté v Hollywoodu rozvíjeli rovněž tvůrčí činnost; nejčastěji na pozicích scenáristů, což obavy jejich odpůrců prohlubovalo.³⁴⁾

Filmová kritička Dorothy B. Jones v polovině 50. let podrobně zkoumala scénáře vlivných členů CPUSA a dospěla k závěru, že se vesměs jednalo o nezávadné žánrové snímky. Autorka však současně připomněla, že míra angažovanosti zdejších komunistů odrážela hodnotové výkyvy CPUSA.³⁵⁾ Jinými slovy, hollywoodští komunisté se pokoušeli uvést do rovnováhy logiku vhodnosti na pracovišti s loajalitou ke straně. I kdyby upřednostnili výhradně jejich členství v CPUSA, nemuselo to těsně po druhé světové válce paradoxně ohrožovat scénáře vznikajících filmů. Komunistická strana totiž souběžně vyostřila rétoriku směrem k veřejnosti — v polovině roku 1946 byl spolustraníky zavržen komunistický scenárista Albert Maltz, když zpochybnil angažovaný model umění podle sovětského vzoru.³⁶⁾ Komunisté ve filmovém průmyslu náhle stáli před dilematem, protože jim bylo znemožněno podílet se na politicky neutrální tvorbě, pokud akcentovala toliko zábavu a zisk.³⁷⁾

31) Např. William Z. Foster, *Toward Soviet America*. New York: Coward-McCann 1932. Patriotisticky založené antikomunisty dále iritovalo úsilí komunistů prohlásit se za dědice Americké revoluce a prezidentů Thomase Jeffersona nebo Abrahama Lincolna. Viz Earl Browder, *Lincoln and the Communists*. New York: Workers Library Publishers 1936.

32) Logika vhodnosti členů CPUSA odrážela politiku Sovětského svazu, což stálo za náhlým utlumením antifašismu ve straně po podepsání tzv. paktu Ribbentrop-Molotov. Podobně nenadále bylo zapojení komunistů do válečného úsilí, když nacistické Německo napadlo SSSR. Ideové výkyvy dokládaly bezvýhradnou loajalitu tamních komunistů Moskvě, což zklamalo mnohé liberály, v jistých oblastech sympatizujících s politikou CPUSA. E. Schrecker, c. d., s. 8.

33) K nejradikálnějším skupinám patřilo Sdružení filmových scenáristů (Screen Writers Guild, dále SWG), do něhož komunisté vnesli řád a rozvinuli nátlakový potenciál. Více o působení SWG viz Larry C. Eclair – Steven Englund, *The Inquisition in Hollywood: Politics in the Film Community, 1930–1960*. Berkeley: University of California Press 1983, s. 16–46.

34) V kritickém roce 1947 pracovalo v Hollywoodu přibližně 300 současných či někdejších členů CPUSA — podíl scenáristů tvořil 50 %. G. Fariello, c. d., s. 255. V průběhu téhož roku se SWG dohodlo s producenty Darrylem Zanuckem a Dorem Scharym, že vybraní scenáristé budou přítomni natáčení, aby si osvojili produkční postupy. D. Bordwell – J. Staiger – K. Thompson, c. d., s. 334.

35) Deset zvolených scenáristů se dohromady podílelo na 159 snímcích, což měl být dostatečně vypovídající vzorek. Autorka též uvedla ojedinělý příklad schválení politicky nepřijatelného filmu. Podvrtné motivy ve snímku *TAJEMNÝ MR. O'HARA* (1936) — tj. implicitní vyjádření podpory komunistickým partyzánům v boji proti nacionalistům — prošly složitým schvalovacím procesem bez povšimnutí, neboť zápletku o nebezpečné misi v Severní Číně nikdo ve studiu Paramount příliš nerozuměl. D. B. Jones, c. d., s. 202–214, 226.

36) Maltz byl vzat na milost, když se vzápětí omluvil. Albert Maltz, *What Shall We Ask of Writers?* *The New Masses* 21, 1946, č. 7, s. 19–22 a Albert Maltz, *Moving Forward*. *The New Masses* 21, 1946, č. 15, s. 8–9. Tzv. Maltzova aféra silně poškodila pověst komunistů v Hollywoodu. Viz John Sbardella, '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.

Jak se ovšem zdálo, pro antikomunisty nebyly tyto argumenty dostatečné. Problém totiž spočíval v něčem jiném. Výzkum Dorothy B. Jones prakticky obešel prosovětské válečné filmy, včetně nezvykle kriticky přijatého snímku *MISSION TO MOSCOW* (1943).³⁸⁾ Důvod byl prozaický: autorka analyzovala výhradně činnost členů CPUSA, což nebyl případ scenáristy filmu Howarda Kocha. Komunistou nebyl ani producent MGM Irving Thalberg, třebaže se na počátku třicátých let několikrát neúspěšně pokoušel prosadit realizaci filmu *SOVIET* o americkém inženýrovi, který se v Sovětském svazu nadšeně zapojil do budování nákladné přehrady.³⁹⁾ Motivace k výrobě takových snímků se zdánlivě neomezovala na potřeby komerční estetiky — ve filmu *MISSION TO MOSCOW* se objevila mytická postava prezidenta Roosevelta, o jehož vlivu na výsledné dílo se dlouhá léta spekulovalo. Nebylo tajemstvím, že producenti studií udržovali styky s představiteli federální vlády, kteří mohli k požadavkům filmového průmyslu přihlédnout.⁴⁰⁾ Po vstupu Spojených států do druhé světové války posílila vláda v Hollywoodu vliv zřízením Úřadu válečných informací (*The United States Office of War Information*, dále OWI). Jak si povšiml mj. Dana Polan, válečná produkce začala ve zvýšené míře oslavovat „obyčejného člověka“, který se vzpíral rozkazu autorit a institucí — levicový film tudíž mohl být teoreticky vyroben, aniž by ve štábu působil člen CPUSA.⁴¹⁾

Antikomunisté měli o silných vazbách Hollywoodu na údajně podezřelé složky státní moci zpočátku spíše neurčitou představu.⁴²⁾ Jejich pohled na filmový průmysl byl zatížen obrazem amorálního a bezhodnotového sídla zábavy, což se nezměnilo ani po důsledném

37) Komunistický spisovatel Howard Fast napsal: „U nás mají špinavá kolena celé zástupy těch, kteří se plazí před Neamerickým výborem, ministerstvem spravedlnosti, Hollywoodem, dobře placími časopisy, žlutáckými 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 znění zkreslit, radikální tón v něm byl zcela jistě obsažen. Citováno podle Howard F a s t, *Literatura a skutečnost*. Praha: Svoboda 1951, s. 121.

38) Idealizovaný obraz spokojeně budující a emancipované sovětské společnosti v tomto filmu byl součástí válečného spojení se Sovětským svazem. Více ke kontextu a uvedení Todd B e n n e t t, *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. Srov. Daniel S a u v a g e t, *Moskevská mise* (1943), „americko-stalinistický“ film. In: Kristian F e i g e l s o n – Petr K o p a l (eds.), *Film a dějiny 3: Politická kamera — film a stalinismus*. Praha: Casablanca, Ústav pro studium totalitních režimů 2012, s. 127–140.

39) Tento a další pokusy začlenit sovětské motivy do hollywoodské produkce třicátých let zkoumá Brian D. H a r v e y, *Soviet-American 'Cinematic Diplomacy' in the 1930s: Could the Russians Really Have Infiltrated Hollywood?* *Screen* 46, 2005, č. 4, s. 487–498.

40) Lobbisté ve Washingtonu se pokoušeli krom jiného zamezit zahájení antimonopolního řízení proti Hollywoodu ze strany ministerstva spravedlnosti. Zamítnutí námětu z politických důvodů se interpretovalo jako politická cenzura a monopolní chování, což stálo za dodatečným schválením filmu *PAN SMITH PŘICHÁZÍ* (1939) o idealistickém senátorovi, který po nástupu do úřadu čelil mnoha dosud neznámým protivenstvím. R. M a l t b y, c. d., s. 278–280.

41) OWI vydal v roce 1942 *Manuál pro filmový průmysl*, ve kterém označil probíhající konflikt spojením lidová válka (*people's war*). Podle Polana některé válečné filmy nezáměrně popíraly hodnoty dominantní ideologie, a poukazyvaly tím na rozpory soudobé společnosti. Dana P o l a n, *Power and Paranoia: History, Narrative, and the American Cinema, 1940–1950*. New York: Columbia University Press 1986, s. 77–79, 101–158. Více o OWI Gregory D. B l a c k – Clayton R. K o p p e s, *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.

42) Ve dvacátých letech se jednalo o nesystematickou kritiku konkrétních filmů či společností. Členové CPUSA neměli v Hollywoodu významnou pozici až do poloviny třicátých let. Více J. S b a r d e l l a t i, *J. Edgar Hoover Goes to the Movies*, s. 11–24. Srov. L. C e p l a i r – S. E n g l u n d, c. d., 54–60.

uplatnění Produkčního kodexu od poloviny třicátých let. Mimoto se nezdálo, že by Hollywood jevil zájem o odbornou spolupráci s odpůrci komunismu na skromné výrobě antikomunistických filmů. Při jejich výrobě se filmový průmysl nezaklínal osvětovou funkcí: úspěšná romantická komedie NINOČKA (1939) s Gretou Garbo měla naopak prokázat, že antikomunistický snímek nemusí být při pečlivém uplatnění žánrových vzorců zaměňován za politickou agitaci.⁴³⁾ Válečné spojenectví se Sovětským svazem utlumilo projevy boje proti komunismu, na základě čehož měla spisovatelka a myslitelka Ayn Rand na jaře 1944 minimální šanci při prosazování vlastního antikomunistického scénáře.⁴⁴⁾ V témže roce stála Ayn Rand u zrodu Aliance filmového průmyslu pro zachování amerických hodnot (Motion Picture Alliance for the Preservation of the American Ideals, dále MPA). Vznik této organizace mimořádně posílil transakční kapacitu antikomunistické sítě, která poprvé získala vlivného spojence přímo ve strukturách filmového průmyslu.⁴⁵⁾

Ředitel FBI J. Edgar Hoover se po válce ujal vůdčí role koordinátora antikomunistické sítě při chystané konfrontaci s Hollywoodem. Jeho agenti od počátku čtyřicátých let shromažďovali informace o podezřelých osobách, získávali přístup ke scénářům a psali vyčerpávající analýzy zhlédnutých filmů.⁴⁶⁾ Významnou úlohu sehráli členové MPA, kteří mohli využít své renomé a ovlivnit společenské mínění. Posledním článkem vznikající antikomunistické koalice se stal HUAC, jemuž byla svěřena důležitá a mediálně vděčná role vyšetřovatele údajné komunistické infiltrace ve filmovém průmyslu.⁴⁷⁾ V pozadí zájmu o Hollywood byla nutková potřeba zviditelnit antikomunistické aktivity. Do té chvíle vesměs nerespektovaný HUAC uplatnil autoritativní strategii — předvolaný svědek stál před několika členy výboru, což připomínalo skutečný soudní tribunál. HUAC přitom nemohl nikoho odsoudit, a proto připomínal spíše nátlakovou skupinu. Svědky dělil na „přátelské“ a „nepřátelské“, kteří byli nuceni popřít obvinění.⁴⁸⁾ Ačkoli na slyšeních v říjnu 1947 vystoupil ředitel FBI i zástupci MPA, hlavní pozornost náležela HUAC, který rázně

43) NINOČKA podnítila brzký vznik dvou obdobně laděných satirických komedií. Tento film zevrubně rozebírá kupříkladu Harlow Robinson, *Russians in Hollywood, Hollywood's Russians: Biography of an Image*. Boston: Northeastern 2007, s. 103–111. Srov. Anna Cabak Redei, Rhetoric in Film: A Cultural Semiotical Study of Greta Garbo in Ninotchka. *Film International* 4, 2006, č. 6, s. 52–61, která připomíná nezastupitelný význam hvězdného obrazu Greta Garbo při ztvárnění nekompromisní sovětské agentky.

44) Část post-revizionisticky smýšlejících autorů soudí, že CPUSA těžila během války spíše z potlačení antikomunistických filmů než prosazení vlastních idejí do vznikajících děl. Kupříkladu Ayn Rand byla odmítnuta na základě údajné hrozby bojkotu a výtržností komunistů při uvedení. Jena Tramell, Red Pawn: Ayn Rand's Other Story of Soviet Russia. In: Robert Mayhew (ed.), *Essays on Ayn Rand's We the Living*. Maryland: Lexington Books 2012, s. 184.

45) V roce 1947 sepsala Ayn Rand pro MPA pamflet, v němž jmenovala třináct nevhodných témat a motivů. Apelovala na tvůrce, aby k nim přistupovali opatrně, ideálně vůbec. Např.: (9) „Neidealizuj „obyčejného člověka“ nebo (13) „Nehanob americké politické instituce“. Citováno podle Ayn Rand, *Screen Guide for Americans*. California: The Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals 1947, s. 7, 11.

46) Mnohé informace nebyly použitelné — agenti ve filmových analýzách sklouzávali k nadinterpretacím, navíc neměli oprávnění k pročitání hollywoodských materiálů. John A. Nokes, Bankers and Common Men in Bedford Falls: How the FBI Determined that It's a Wonderful Life Was a Subversive Movie. *Film History* 10, 1998, č. 3, s. 311–319. Srov. Edward Alwood, Watching the Watchdogs: FBI Spying the Journalists in the 1940s. *Journalism & Mass Communication Quarterly* 84, 2007, č. 1, s. 137–150.

47) Hoover si přál, aby o jeho akci nebyla spravena veřejnost, proto si neponechal její řízení. Spojenectví s HUAC ovšem zůstalo nestabilní, neboť si ho ředitel FBI vůbec nevážil. Problematické aspekty antikomunistické koalice zkoumá J. Sbardella, *J. Edgar Hoover Goes to the Movies*, s. 106–130.

48) Více k těmto metodám HUAC viz E. Schrecker, c. d., s. 54–56.

konfrontoval mj. vrcholné představitele studií. Otázky na vliv odborových svazů nebo účast administrativy prezidenta Roosevelta při výrobě filmu *MISSION TO MOSCOW* naznačovaly, že antikomunistická koalice nezkoumala pouze síť vztahů kolem CPUSA.⁴⁹⁾

Hollywood ze slyšení zdánlivě vyšel jako jasný poražený. Zástupci filmového průmyslu ustoupili tlaku, když v hotelu Waldorf-Astoria formulovali prohlášení o vyloučení členů komunistické strany z jakéhokoli zaměstnaneckého poměru, což se stalo podnětem pro vznik černé listiny a dalších seznamů nepohodlných osob napříč filmovým průmyslem.⁵⁰⁾ Traumatizující dopady ovšem zatlačují do pozadí jinou odezvu filmového průmyslu, který neměl v úmyslu obětovat ekonomické zájmy. Jindřiška Bláhová připomněla, že bezprostředně po slyšení — a v návaznosti na klesající výnosy z domácích kin — zástupci průmyslu zintenzivnili jednání s filmovými monopoly v sovětské sféře vlivu o možném dovozu hollywoodských filmů.⁵¹⁾ Mimoto zcela selhalo úsilí antikomunistů přerušit vazby filmového průmyslu s elitami liberálního smýšlení, jež se po této zkušenosti naopak prohloubily.⁵²⁾

Poválečná antikomunistická produkce, pro niž se vžilo označení antikomunistický cyklus,⁵³⁾ bývá nahlížena jako součást kapitulace filmového průmyslu před HUAC.⁵⁴⁾ Domnělá vynucenost se měla na těchto filmech negativně podepsat — liberálně orientovaní historikové předpokládali, že se antikomunistický cyklus skládal z esteticky konvenčních a myšlenkově banálních děl, která sloužila coby ostudný odraz doby.⁵⁵⁾ K jisté uzavřenosti

49) Producent Jack Warner odmítl Rooseveltův podíl na vzniku filmu. Podobně záporně se k jinému obvinění vyjádřil herec Ronald Reagan, když — coby člen MPA — hodnotil úspěchy při odhalování údajné podvrtné činnosti v SWG. Přátelští svědci tudíž cíleně korigovali vznesená nařčení. Viz House Committee on Un-American Activities, *Hearings Regarding the Communist Infiltration of the Motion Picture Industry*. Washington: United States Government Printing Office 1947, s. 10, 217.

50) Celé znění tzv. Waldorfského prohlášení např. E. S c h r e c k e r, c. d., s. 215–217.

51) Potenciálně kontroverzní rozhodnutí se omlouvalo patriotistickými záměry — uvedení hollywoodských filmů v tomto regionu mělo u obyvatelstva zažehnout touhu po kapitalismu. Jindřiška Bláhová, *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. 127–134. Srov. Jindřiška Bláhová, *Hollywood za železnou oponou. Jednání o nové smlouvě o dovozu hollywoodských filmů mezi MPEA a ČSR (1946–1951)*. *Illuminace* 20, 2008, č. 4, s. 19–62.

52) Kontext slyšení a jeho dopadů přibližuje L. C e p l a i r – S. E n g l u n d, c. d., s. 200–299, 325–397 nebo Viktor S. N a v a s k y, *Naming Names*. New York: Viking 1980. Srov. Richard M a l t b y, *Made for Each Other: The Melodrama of Hollywood and the House Committee on Un-American Activities, 1947*. In: Philip D a v i e s – Brian N e v e (eds.), *Cinema, Politics, and Society in America*. Manchester: Manchester University Press 1981, s. 76–96 a Jon L e w i s, 'We Do Not Ask You to Condone This': How the Blacklist Saved Hollywood. *Cinema Journal* 39, 2000, č. 2, s. 3–30.

53) O cyklu se sebejistě mluvilo již v době, kdy do něho náležel pouhý jeden film. Např. Thomas F. B r a d y, *Hollywood Resume: Second Film in Anti-Red Cycle Starts — Addenda*. *The New York Times* 97, 1948, č. 151 (30. 5.), s. X5. Samotný obrat existoval od 50. let. Např. D. B. J o n e s, c. d., s. 214–218. Současné užití se často odvozuje od vlivného článku historika Thomase Dohertyho, který ho nově ustavil a především časově ohraničil. Thomas D o h e r t y, *Hollywood Agit-Prop: The Anti-Communist Cycle, 1948–1954*. *Journal of Film & Video* 40, 1988, č. 4, s. 15–27. Na druhou stranu publikace či články, které tuto produkci zmiňují jen okrajově a bez dalších zdrojů, často volí prosté spojení „antikomunistické filmy“.

54) Pro vznik antikomunistických děl se během slyšení vyslovili mj. producent Jack Warner a herec Adolphe Menjou. Dobový přepis viz House Committee on Un-American Activities, *Hearings Regarding the Communist Infiltration of the Motion Picture Industry*, s. 28–29, 170.

55) Východiskem vlivnějších analýz je revizionismus, vyvažující hledisko post-revizionismu schází. Konzervativní autoři, tematizující poválečný antikomunismus ve filmovém průmyslu, antikomunistický cyklus opo-

myšlení o antikomunistickém cyklu dále přispěl očividný nezáměr vlivných dějin filmu.⁵⁶⁾ Jízlivý pohled na předmět badatelského zájmu intuitivně vedl k selekci příkladových filmů. Ačkoli antikomunistický cyklus sestával přibližně ze čtyřiceti celovečerních děl, autoři delších statí většinou analyzovali některý ze šesti mimořádně návodných filmů — BIG JIM McLAIN (1952), I MARRIED A COMMUNIST (1949), I WAS A COMMUNIST FOR THE FBI (1951), MY SON JOHN (1952), THE RED MENACE, WALK EAST ON BEACON! (1952). Tyto snímky by proto bylo vhodné označovat jako klasický antikomunistický cyklus: ten reprezentoval úsilí zdůraznit u několika pečlivě zvolených děl jen ty aspekty antikomunistického cyklu, které tvoří východiska kritiky dané produkce z pohledu levicových liberálů.⁵⁷⁾ Obzvláště četná byla reflexe melodramatu MY SON JOHN, protože snímek příhodně shromažďoval předsudky vůči antikomunistickému cyklu — radikální argumentace, nestandardní podmínky během natáčení a nezáměr diváků. Zavádějící přenášení těchto argumentů na antikomunistický cyklus jako celek posilovalo mýty kolem produkce, jež byla často komerčně úspěšná a ideově nepřilíš pevná.⁵⁸⁾

Není náhoda, že badatele fascinoval právě vzorek klasického antikomunistického cyklu. Historikové u něj vystopovali prvky boje proti komunismu v soudobé společnosti, jejíž výzkum neopouští ani tento text. Snaží se ovšem kontext nastínit způsobem, který se nevztahuje primárně k historickým souvislostem, nýbrž uznává potenciál zevrubné analýzy filmového stylu či produkčního systému. Například doporučení filmařům ze strany J. Edgara Hoovera lze analyzovat ve vztahu k pravomocem a dikcí jeho úřadu, jakož i stylistickým konvencím klasického Hollywoodu, s nimiž mohly být ve střetu. Předložená studie se snaží ony pravomoce důsledněji pojmenovat prostřednictvím společného hlediska institucí a naznačit, že sdílený prvek by měl tvořit základ pozdějších analýz, nejen historických či politologických.

Pečlivější zohlednění způsobu výroby by mohlo zabránit některým tradovaným omylům — Hollywood nezačal výrobu antikomunistického cyklu odevzdaně, nýbrž se aktivně pokoušel o komerční vytěžení nastalé situace. Znovuuvvedení NINOČKY v Itálii před tamními volbami do dolní komory parlamentu zvýšilo antikomunistické renomé filmové-

míjejí. Např. Ronald R a d o s h – Allis R a d o s h, *Red Star over Hollywood: The Film Colony's Long Romance with the Left*. San Francisco: Encounter 2005.

56) Např. David B o r d w e l l – Kristin T h o m p s o n, *Dějiny filmu: Přehled světové kinematografie*. Praha: AMU, NLN 2007 nebo Geoffrey N o w e l l - S m i t h (ed.), *The Oxford History of World Cinema*. New York: Oxford University Press 1996.

57) Kupříkladu historik Jeff Smith volí pro analýzu antikomunistického cyklu čtyři filmy (BIG JIM McLAIN, I MARRIED A COMMUNIST, I WAS A COMMUNIST FOR THE FBI, THE RED MENACE) a argumentuje tím, že se jedná o prototypy a reprezentativní příklady. Jeff S m i t h, *Film Criticism, the Cold War, and the Blacklist: Reading the Hollywood Reds*. Berkeley — Los Angeles — London: University of California Press 2014, s. 54. K této selekci se uchyluje většina zmíněných autorů. Mezi výjimky patří M. R o g i n, c. d., s. 272–300 nebo Cyndy H e n d e r s h o t, *Anti-Communism and Popular Culture at Mid-Century*. Jefferson: McFarland & Company 2003.

58) Zisk vykazovaly 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 tržbách viz Brenda M u r p h y, *Congressional Theatre: Dramatizing McCarthyism on Stage, Film, And Television*. Cambridge: Cambridge University Press 2003, s. 84, Daniel J. L e a b, *I Was a Communist for the FBI: The Life and Unhappy Times of Matt Cvetic*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press 1994, s. 90, J. S b a r d e l l a t i, *J. Edgar Hoover Goes to the Movies*, s. 181, Tony S h a w, *Hollywood's Cold War*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2007, s. 64.

ho průmyslu a současně generovalo zisk.⁵⁹⁾ Jak upozornil Alexandre Busko Valim, antikomunistický cyklus se příhodně napojil na vzednutí antikomunistických nálad také v brazilské společnosti.⁶⁰⁾ Druhým nedostatkem byla absence rozpracované kategorizace, což mohlo vyvolat klamný dojem, že klasický antikomunistický cyklus rovnoměrně zastupoval veškeré trendy poválečné antikomunistické produkce.⁶¹⁾ Proti tomuto tvrzení by stačilo uvést kupříkladu snímek *SAVAGE MUTINY* (1953), dobrodružství neohroženého Jungle Jima, který na odlehlém ostrově bojoval proti anonymně jednajícím — tj. ideově amorfním — komunistům. Bylo by velmi pošetilé usuzovat, že nezávislá společnost The Katzman Corporation vyrobila desáté pokračování úspěšné série s atraktivními protivníky pod dojmem obav z HUAC nebo jakožto vyjádření loajality.

Jestliže má myšlení o poválečné antikomunistické produkci pokročit, měl by být klasický antikomunistický cyklus částečně redefinován. Domnívám se, že tento záměr může být naplněn ustavením svébytné kategorie filmů *Red Scare*, jež sdílejí společné rysy.⁶²⁾ Všechny filmy *Red Scare* byly zasazeny do soudobých Spojených států a zaměřovaly se na domnělé vnitřní ohrožení. Jejich zájem o aktuální jevy posilovaly přímé či nepřímé narážky na osoby a případy údajné komunistické infiltrace. Jelikož se zpravidla jednalo o probíhající kauzy, dbaly filmy *Red Scare* na neukončenost a možný obrat situace.⁶³⁾ Opakujícím se motivem byla silící nedůvěra — tyto snímky pobízely k aktivitě a účasti, aby současně kritizovaly stav společnosti a roli běžných obyvatel v boji proti komunismu. Co je však zejména podstatné — stavěly tyto filmy z výše uvedených důvodů do popředí zástupce institucí, jejichž postupy nepokrytě vyzdvihovaly coby spolehlivé zajištění kolektivní bezpečnosti. Tvůrci těchto děl se pokoušeli co nejvěrněji prezentovat teze antikomunistů, kteří byli v některých případech přizváni k natáčení. Rozpočty a vyzdvihovaná prestiž filmů *Red Scare* naznačovaly dvojí stimul — uspokojit HUAC a současně vytěžit zájem o dané téma. Filmy *Red Scare* detailně rozpracovaly motivy boje proti komunismu, čímž se vymezovaly vůči snímkům, v nichž se podle nich problém prezentoval nedostatečně.⁶⁴⁾

Na základě uvedeného vymezení náleží mezi filmy *Red Scare* klasický antikomunistický cyklus jako celek. Společné motivy pak komplexně rozpracovává dalších pět filmů — *ATOMIC CITY* (1952), *INVASION USA* (1952), *PROJECT X* (1949), *THE THIEF* (1952) a *WALK A CROOKED MILE* (1948). Celkový počet jedenácti titulů nicméně stále reprezentuje jen dílčí část poválečné antikomunistické produkce. Příslušnost k navržené kategorii zůstává

59) Volební neúspěch komunistické strany sledoval západní svět s patrnou úlevou. Jedny italské noviny dokonce přinesly nadšený titulek: „Greta Garbo vyhrála volby“. Viz tamtéž, s. 26. Srov. Jennifer F a y, *Becoming Democratic: Satire, Satiety, and the Founding of West Germany*. *Film History* 18, 2006, č. 1, s. 6–20.

60) Alexandre Busko V a l i m, *Imagens Vigias: Cinema e Guerra Fria no Brasil, 1945–1954*. Maringa: Eduem 2010, s. 28.

61) Inspirativní kategorizace navrhuje D. B. J o n e s, c. d., s. 214–218, Lawrence L. M u r r a y, *Monsters, Spys, and Subversives: The Film Industry Responds to the Cold War, 1945–1955*. *Jump Cut* 2, 1975, č. 9, s. 14–16 a Karel R e i s z, *Hollywood's Anti-Red Boomerang: Apple Pie, Love, and Endurance versus the Commies*. *Sight and Sound* 22, 1953, č. 1, s. 133–138. Tito autoři sice pokaždé ustavili alespoň tři větve antikomunistického cyklu, ale nakonec analyzovali převážně zástupce klasického antikomunistického cyklu.

62) Jelikož k filmům *Red Scare* řadím některé tituly mimo klasický antikomunistický cyklus, bylo by matoucí je označovat tímto spojením.

63) Například filmy *THE RED MENACE* a *PROJECT X* odkazovaly k osobám, které byli v době uvedení filmů teprve před soudem. V obou případech jim zápletky připisovaly předčasné následky jejich domnělých činů.

64) Tvůrci filmu *WALK EAST ON BEACON!* se dokonce distancovali od všech dosavadních antikomunistických

otevřenou otázkou, jejíž zodpovězení bude odrážet přístup konkrétního analytika. Je možné, že při akcentování jiných než institucionálních aspektů (například semidokumentárních formálních postupů) může být soubor filmů Red Scare doplněn či korigován. Šíře uvedených aspektů brání jednoznačnému vymezení a autoritativní zavádění nehybných skupin by se v ničem nelišilo od praxe klasického antikomunistického cyklu. Kupříkladu antikomunistický western BELLS OF CORONADO (1950) se odehrává na území Spojených států, nicméně zbylé aspekty filmů Red Scare jsou v něm zásadně oslabeny či zcela nepřítomné. Oproti tomu snímek THE IRON CURTAIN (1948) některé z nich posiluje, ač zde instituce ustupují do pozadí a zápletku rekonstruuje kanadský případ.⁶⁵⁾

Obohacení debaty o kategorii filmů Red Scare by mělo zároveň přispět k reflexi děl, jimž dosud nebyla věnována patřičná pozornost. Na základě toho by bylo možné hlouběji promyslet vztah antikomunistického cyklu k hollywoodským konvencím a nikoli toliko celospolečenským souvislostem (byť historický kontext je v seriózní práci na toto téma nezastupitelný). Filmy Red Scare by neměly být zaměňovány za pouhý odraz politických jevů, který ignoroval či se přímo stavěl proti zvyklostem filmového průmyslu. Jejich strategií byla spíše nepsaná úmluva o vzájemné podpoře mezi Hollywoodem a vnějšími institucemi. Jestliže u ostatních snímků k témuž nedocházelo, mohly ideový konflikt interpretovat rozmanitým způsobem. Jenže ani filmy Red Scare, jež byly pokládány za ideově mimořádně pevné, nezůstaly při svém antikomunistickém výkladu stejnorodé. A míra možného narušení politických zájmů ve prospěch komerční estetiky může být pro další výzkum klíčová.

Filmy Red Scare a instituce

Výrobou filmů Red Scare se Hollywood domněle přihlásil k síti antikomunistických institucí. Aby se tento pragmatický obraz nikterak nenarušil, bylo nezbytné v celém antikomunistickém cyklu eliminovat jakékoli sebereflexivní zmínky o filmovém průmyslu.⁶⁶⁾ Zdánlivě neurčitý požadavek odrážel proměnu antikomunistické produkce, která se zcela odklonila od předválečné tradice satirických komedií. Antikomunistický cyklus podněcoval pesimistické vize ohrožené společnosti, neschopné se ubránit tradičními prostředky. Kdyby sám sebe srovnatelně reflektoval Hollywood, nepřímo by tím přiznal, že závažná obvinění HUAC nebyla smyšlená. Ačkoli tento argument vyřazoval z antikomunistického cyklu rovněž MPA, ve filmech Red Scare byla nezastupitelná alespoň jedna z následujících institucí: armáda, církev, FBI, HUAC a vláda.

Následující část se pokusí popsat a interpretovat pozici institucí ve vztahu k protagonistům — běžným Američanům —, na něž mají ve filmech dohlížet. První část nastíní roli civilních obyvatel a formy vstupu do jejich soukromí, včetně argumentů pro takový zásah.

snímků. Scenárista Leo Rosten v dané souvislosti uvedl, že „dny elegantní Mata Hari jsou nadobro sečteny“. T. S h a w, c. d., s. 57–59.

65) Snímek se opíral o výpověď Igora Gouzenka, úředníka na sovětské ambasádě v Kanadě. Ten v září 1945 zveřejnil dokumenty, které měly dokládat sovětskou špionáž na území Spojených států. Gouzenkovo vystoupení ovlivnilo veřejné mínění a potvrdilo nedávné domněnky tajných služeb. Viz E. S c h r e c k e r, c. d., s. 26–28.

66) Na počátku 50. let nebylo zarážející, když Hollywood produkoval ironické či jízlivé snímky o filmovém průmyslu — např. IT'S A GREAT FEELING (1949), SUNSET BLVD. (1950) či MĚSTO ILUZÍ (1952).

V navazujícím segmentu jsou představeny praktiky instituce, jež si v tomto směru nárokovala výsadní postavení: FBI. Závěrečná část ukáže, že institucionální dohled mohl být předmětem různých tvůrčích výkladů, z nichž některé se dotýčným složkám moci nemusely vůbec zamlouvat.

A) Rozklad tradičních institucí a přesun pravomocí

Zástupce instituce převzal ve filmech *Red Scare* úlohu garanta uvážlivé antikomunistické politiky. Stal se aktivním konatelem, bez jehož přičinění zápletky nedospěla alespoň k rámcovému vyústění.⁶⁷⁾ Běžný občan mu byl v tomto směru podřízen, neboť nebyl nadán odbornou způsobilostí a postrádal technologické či informační zázemí k boji proti komunismu. Na základě toho se ovšem nemohl zříci odpovědnosti za národní bezpečnost. Domnělá nenápadnost a rafinovanost komunistů či jejich sympatizantů totiž nepřipouštěla pasivitu — přínos běžného občana byl označen za uspokojivý, pokud nebránil vstupu složek antikomunistické sítě do svého soukromí. Ve filmech *Red Scare* se na tuto univerzálně připsanou logiku vhodnosti opakovaně poukazovalo. Kladné postavy se v kolektivitu chovaly upřímně a nenuceně, aniž by cokoli zakrývaly. Naopak podezřelé jednání se projevovalo uzavřeností, bázni ve společnosti a uchováváním osobních tajemství.

Jak nebezpečná byla tato izolace před komunitou, doložil jediný film *Red Scare* bez aktivního příslušníka instituce — *I MARRIED A COMMUNIST*. Ten vyprávěl o vlivném zástupci námořní společnosti, jehož CPUSA vydírá kvůli dávnému členství ve straně. Brad Collins (Robert Ryan) neuvědomí policii ani na radu dlouholetého přítele antikomunisty, který bezradně pozoruje jeho náhlou nervozitu. Oddaná manželka Nan (Laraine Day) se rozhodne pátrat samostatně, načež je vlákána do pastí. Během její záchrany Brad umírá po přestřelce s komunisty, jež se opět odehrává bez přítomnosti policejních složek.⁶⁸⁾

Selhání jednotlivce však ve filmech *Red Scare* představovalo jen mírnější formu provínění. Vyskytovala se zde tradiční instituce rodiny, do jejíž uzavřené harmonie vstupovala antikomunistická síť mnohem obtížněji. Rodině bylo kladeno za vinu, že odmítala kontrolní funkci antikomunistických institucí. Přitom mateřské upnutí mohlo způsobit neštěstí. Lucille Jefferson (Helen Hayes) z filmu *MY SON JOHN* má tři děti, ale vzhlíží zejména k Johnovi (Robert Walker), který je podobně inteligentní a citlivý jako ona. Když se John po delší době vrací 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 Heflin) i vlastním otcem, protože vždy

67) Úvod filmu *Red Scare* představil konflikt, který na konci nebyl přijatelně vyřešen. Narativní konvence klasického Hollywoodu sice vyžadovala, aby se milostná zápletky nebo putování jedince za osobním prospěchem uzavřely bez výraznějších mezer, jednalo se však o dílčí jevy — klíč k otázce vnitřní bezpečnosti nemohl být obsažen v žádné pointě. Neplatilo tedy, že v závěru byly „záležitosti vyřešeny jednou provždy“. Citováno podle D. B o r d w e l l – J. S t a i g e r – K. T h o m p s o n, c. d., s. 18.

68) Scénář filmu se několikrát přepisoval. V závěru první verze Collins opustí rodinu, aby zasvětil život CPUSA, zatímco na konci pozdější verze umírá po přestřelce s komunisty v náručí manželky — stačí jí sdělit, že si vzala špatného muže (prvním nápadníkem Nan byl jeho přítel antikomunista). Daniel J. L e a b, *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.

miloval a ctil výhradně matku. Nicméně Lucille přestala mít na Johna vliv poté, co její mocenskou pozici zastoupila komunistická strana — matka vychovala syna izolovaně toliko ke slabosti a subverzi.⁶⁹⁾

Jestliže rodinu bylo možné za pomoci důkladné osvěty postupně převychovat, CPUSA se radikálním antikomunistům jevila jako jednoduše „nepolepšitelná“. Ve filmech *Red Scare* tudíž ztrácela právo na existenci a komunistické hnutí či od něj odvozené politické strany byly prezentovány jako podzemní organizace, které se nemohly zapojit do standardní politické soutěže. Popření legitimacy ovšem připomínalo protiústavní krok, což se pokusil vyvrátit hlavní hrdina v závěru filmu *BIG JIM McLAIN*. Ten sleduje, jak se zatčení komunisté snaží vyhnout výsledku odvoláním na Ústavou zaručená práva.⁷⁰⁾ McLain (John Wayne) smutně konstatuje, že nejvyšší zákon země může být zneužit. Řešením není jeho proměna, nýbrž přizpůsobení výkladu dané situaci.⁷¹⁾

Vstřícné gesto vůči zběhlým členům CPUSA učinila ve filmech *Red Scare* církev, byť ani od empatičtější instituce nemohl někdejší komunista očekávat porozumění, pokud se nezavázal k aktivní podpoře antikomunistického úsilí. Ve filmu *THE RED MENACE* opustí mladá a lehkovážná 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. Zatímco Mollie se mohla bez viditelnějších šrámů navrátit do běžného života, John Jefferson takové štěstí neměl. Protagonista filmu *MY SON JOHN* v závěru prozře a dobrovolně se zříká komunismu. Za tuto zradu a pokus o antikomunistickou činnost je někdejšími spolustraníky zastřelen. Nicméně John tento vývoj očekával a stačil nahrát vzkaz, v němž varuje mladé idealisty, aby nepodlehli pokušení „změnit svět“.⁷²⁾ Páska je puštěna v zaplněné aule místní univerzity, kde měl pronést projev. Kolem magnetofonu se rozzáří pruh světla, symbolizující Johnovu religiózní promluvu i mučednickou smrt, jíž se vykoupil z komunismu. Aby ho církev přijala zpět mezi sebe, musel v rámci pokání obětovat život.

Sféra rodiny nemusela být přímo kritizována, stačilo její opomenutí. Ve filmech *Red Scare* se mnohdy jevil samotný domov jako cosi trvale nepřítomného či nedosažitelného. Absence těchto prostor přitom nebyla dobově výlučná — Vivian Sobchack označila „bezdomovectví“ za jeden ze základních motivů poválečných filmů noir, mezi něž bývá řazena

69) Michael Rogin označil snímek za vyhrocenou formu tzv. māmismu (*momism*) — panického strachu z vlivu matek, jenž se rozšířil v reakci na odvod mužů do armády po vstupu Spojených států do druhé světové války. M. Rogin, c. d., 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 sleduje totožné projevy i mimo antikomunistickou produkci.

70) Mínil se tím Pátý dodatek Ústavy Spojených států, podle něhož „nikdo nesmí být nucen svědčit sám proti sobě“. Citováno podle *Ústava Spojených států amerických*. Praha: Reflex 1990, s. 25.

71) Podle politologa Jamese Q. Wilsona disponují státní instituce proměnlivou autonomií, která jim umožňuje prosazovat kontrolu nad zadanými úkoly. Byť se stále pohybují v zákonných mezích, může vyšší míra autonomie posouvat prostředky i samotná zadání. Kupříkladu HUAC připomínal soudní tribunál a odmítal odvolání k Pátému dodatku, což vedlo k automatickému slučování komunistů s kýmkoli, kdo ho uplatňoval. James Q. Wilson, *Bureaucracy: What Government Agencies Do and Why They Do It*. New York: Basic Books 1989, s. 182–183. Srov. E. Schrecker, c. d., s. 58–60.

72) Představitel Johna zemřel před koncem natáčení na předávkování barbituráty, zásluhou čehož došlo k vynuceným změnám — byl připojen nepoužitý materiál z Walkerova předchozího filmu *CIZINCI VE VLAKU* (1951) a vzkaz namluvil režisér Leo McCarey, jehož hlas měl odlišnou intonaci. T. Doherty, c. d., s. 22.

většina filmů *Red Scare*.⁷³⁾ Postavy ve filmech noir neměly k těmto důvěrně známým místům přístup, a proto navazovaly styky výhradně v cizím prostředí: na nádraží nebo v baru na okraji města.⁷⁴⁾ Uvedený motiv se přiléhavě vepsal do narativní struktury filmu *INVASION USA*, který pojednával o napadení Spojených států sovětskými vojsky. Při zahájení invaze sedí šest zděšených osob v baru a snaží se z televizní obrazovky zachytit aktuální informace. Návrh připojit se k armádě odmítají dva muži — první se chystá zkontrolovat firmu, druhý zachránit rodinu ze zasažené oblasti. Oba stojí jejich rozhodnutí život: průmyslníka zastřelí v obležené kanceláři komunisté, zatímco farmář se utopí i s manželkou a dvěma dětmi při náhlém vzestupu hladiny místní řeky.

Vize sovětského vpádu reprezentovala militantní dobu filmů *Red Scare*, ve kterých se od občana očekávala připravenost kdykoli vstoupit do armádních složek. Doporučená logika vhodnosti bagatelizovala rodinné vztahy či osobní přání, což připomínalo válečný stav.⁷⁵⁾ Důsledné lpění na vlastním soukromí bylo ve filmech *Red Scare* projevem slabosti, v horším případě cílené subverze. Kdokoli podržel bezpečnost státu osobním zájmem, musel nést veškeré následky svého rozhodnutí bez možnosti zákroku antikomunistických institucí.

B) FBI — Každý den ochranu

Nad širokou veřejností i spřízněnými institucemi čněla FBI, která v 50. letech platila za vzor efektivního nástroje k boji proti komunismu. Její ředitel J. Edgar Hoover měl k dispozici nejmodernější vyšetřovací techniku, pravomoc sledovat a tajně nahrávat podezřelé skupiny. FBI se pod jeho vedením zařadila mezi instituce s exkluzivní působností.⁷⁶⁾

Ve filmech *Red Scare* plnil agent FBI nezastupitelnou roli strážce veřejného pořádku, jehož metody se nikterak nezamlčovaly. Úvodní montáž ve filmu *WALK EAST ON BEACON!* — na němž se přímo podílel Hoover a jeho podřízení — zachycuje několik agentů při otevírání a pročítání soukromé korespondence, což vypravěč komentuje tezí o „nezbytné podpoře odpovědných a bdělých Američanů“.⁷⁷⁾ Proti těmto intervencím FBI nebylo mož-

73) Příslušnost značné části antikomunistického cyklu k filmům noir zmínil např. Frank Krutnik, *In a Lonely Street: Film Noir, Genre, Masculinity*. New York: Routledge 1991, s. 191. Srov. Raymond Bordé – Étienne Chahumet, K definici filmu noir. *Kino-Ikon* 11, 2007, č. 1, s. 32, kteří vydělili v polovině 50. let filmy noir od tzv. policejních dokumentů. Lišily se hlediskem — film noir podle nich zobrazoval zločin z pohledu vraha, zatímco policejní dokumenty uplatňovaly hledisko policie.

74) Všudypřítomné společenské prostory měly hyperbolizovat válečnou zkušenost nedostačující bytové výstavby a rodinného odloučení. Vivian Sobchacková, Lounge Time. Chronotop filmu noir a období poválečných krizí. *Kino-Ikon* 11, 2007, č. 1, s. 88–91.

75) Ve filmech *Red Scare* občan akceptoval zásah do svých práv, což mělo odpovídat soudobé mezinárodní situaci. Politolog B. Guy Peters připomněl, že logika vhodnosti některých povolání může vést k podobně nepřírozeným reakcím ve prospěch státu a jeho obyvatel — kupříkladu hasič by se měl vrhat vstříc plamenům a voják padnout důstojně, aby reprezentoval svoji zem. B. Guy Peters, *Institutional Theory in Political Science: The 'New Institutionalism'*. London — New York: Continuum 2005, s. 30.

76) FBI patřila v typologii Arjena Boina a Toma Christensena k příkladům institucionalizované organizace. Prošla všemi pěti vývojovými fázemi — rozvinutí pracovních postupů, ustavení norem, akceptování těchto norem mezi zaměstnanci, jejich zakotvení (*embedding*) do běžné praxe a legitimizace norem vnějším okolím. Pátý bod byl ústřední pro filmy *Red Scare*. A. Boin – T. Christensen, c. d., s. 276–280.

77) Produkční historii tohoto filmu komplexně zpracoval T. Shaw, c. d., 52–64.

né vytrvale protestovat a vzdorující postavy nakonec uznaly svůj omyl. Jaderný fyzik Frank Addison (Gene Barry) se ve filmu *ATOMIC CITY* úporně brání kontaktu s agenty FBI, jež mají zadání na něj a jeho rodinu soustavně dohlížet. Frustrovaný vědec ustoupí teprve, když komunisté zásluhou nedostatečné bdělosti místní učitelky unesou jeho syna na školním výletě. Odpor byl utlumen rovněž ve filmu *MY SON JOHN* — Lucille Jefferson si odmítá připustit, že se její milovaný syn John přidal ke komunistům. Přiměje ho, aby na rodinnou Bibli přísahal, že není členem komunistické strany. John tak učiní a žalže, čímž v ten samý moment prokáže, že pro něj rodina ani církev nic neznamenají. Lucille vše pochopí až při návštěvě agenta FBI Stedmana, který přináší očividné důkazy. Zdrčená matka vychází z domu, pomalu se otočí a zlomeným hlasem Stedmanovi naznačí, že u nich může zůstat a vyšetřovat. Osamocený agent si krátce prohlédne dům, jehož se rázem stal nedílnou součástí.⁷⁸⁾

Uvedené gesto doprovázel přesun hlediskových záběrů, které subjektivizovaly vyprávění do pozice pozorujícího protagonisty. Na počátku filmu byla nositelkou hlediska oběť — tj. matka —, kdežto po vstupu Stedmana o tuto výsadu přišla. Navazující výjev přenáší publikum poprvé na ústředí FBI, kde si Stedman pouští tajně pořízené záznamy Lucille Jefferson.⁷⁹⁾ Tato strategie mohla diváka zmást: úvodní scéna filmu *WALK EAST ON BEACON!* začíná velkým celkem muže sedícího na lavičce. Kamera ho trpělivě sleduje, zatímco vypravěč upozorňuje, že ho agent mimo záběr tajně vyfotografoval. Postupně ovšem vychází najevo, že muž byl rovněž natočen. Agenti FBI si totiž pouštějí tytéž záběry, jež divák pozoruje v úvodu. Zpočátku neutrální hledisko získalo zpětně nositele, což zpochybnilo nezaujatost ostatních záběrů.

Účelem nespolehlivé narace ve filmech *Red Scare* bylo zdůraznit informovanost konajících institucí.⁸⁰⁾ Dohlížející instance měla zdánlivě všudypřítomnou působnost, což připomínal právě komentující hlas bez osobnostních a identifikačních rysů. Nejednalo se o tradiční ideu jednoho vševědoucího pozorovatele, spíše o formu komunikace mezi divákem a institucí, jejíž působnost postrádala viditelné hranice.⁸¹⁾ Ze stejného důvodu filmy *Red Scare* zachycovaly pracující vědce v centrále FBI nebo nové technologie k odhalení a usvědčení pachatelů. Vypravěč informoval veřejnost i varoval potenciální opozici. Ku příkladu hlas filmu *WALK A CROOKED MILE* v závěru uvedl: „[Případ Lakeview] by nám

78) Lucille Jefferson se provinila jako matka, a proto musela učinit rozhodné pokání — zřeknout se syna. Stedman to při debatě s kolegou vyjádřil prostou otázkou: „Bůh a vlast nebo její syn John?“ V kontextu žánru mateřského melodramatu však nebylo takové dilema ojedinělé. Věhlasnější případ obdobného jednání uvádí Linda Williams, 'Something Else Besides a Mother': Stella Dallas and the Maternal Melodrama. *Cinema Journal* 24, 1984, č. 1, s. 2–27.

79) Hledisko oběti bylo akcentováno v souladu s konvencemi melodramatu. Jak ovšem upozornil Thomas Elsaesser, nemuselo mít jediného nositele. Thomas Elsaesser, *Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama*. In: Christine Gledhill (ed.), *Home Is Where the Heart Is: Essays on Melodrama and the Woman's Film*. London: BFI, s. 64.

80) David Bordwell formuloval tři narativní strategie ovlivňující daný proces: (a) informovanost, udávající rozsah vědění, (b) sebevědomí, stanovující postupy, jimiž narace oslovuje publikum, (c) komunikativnost, určující ochotu narace sdílet vědění. Ve filmech *Red Scare* byl stupeň informovanosti vysoký, kdežto komunikativnost omezená — krom jiného i vzhledem k zachování výlučného vědění dohlížejících institucí. David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press 1985, s. 57–60.

81) Přirovnání přenosu narativní informace ke komunikaci na úkor vševědoucího pozorovatele viz tamtéž, s. 62.

měl přinést ponaučení a také zdůraznit, že ti, kdo kráčí po křivolakých cestách, mají v patách muže jako Grayson a O'Hara". Civilní občan mohl být toliko aktivizován: ve filmu *WALK EAST ON BEACON!* tak agenti FBI učiní při návštěvě sanatoria pro neslyšící, kde chovance požádají, aby odezírali ze rtů skrytě natočených komunistů.⁸²⁾ Hierarchický systém posilovala nedotknutelná aura ředitele FBI J. Edgara Hoovera. Ačkoli nebyl ve filmech *Red Scare* přítomen prakticky žádné akci, zůstal trvale dohlížejí instancí.⁸³⁾ V úvodní montáži snímku *WALK EAST ON BEACON!* je Hoover zachycen ve vteřinovém záběru při předávání listiny zaměstnanci. Zahájí tím vyšetřování, jež nadále řídí — ve filmu se opakovaně objevuje detail sepisování příkazů na psacím stroji s Hooverovým podpisem. Kamera však ani jednou nezachytí pisatele, který působí mimo viditelnou sféru běžných občanů i podřízených v FBI.

Dramatický obraz vševědoucí instituce se objevil ve filmu *THE THIEF*. Jaderný fyzik Allan Fields (Ray Miland) — stejně jako kdokoli další až do konce nepronese jediné slovo — nafotí přísně tajné materiály, jejichž snímky předává komunistům na ulici, v dopravních prostředcích nebo městské knihovně. Neklidný vědec má dojem, že je soustavně sledován. V klíčové scéně na vrcholu Empire State Building pozorují město pod sebou: (a) Fields, (b) komunistka, (c) agent FBI. Všimají si jeden druhého i okolního světa, který nemá o činnosti ani jednoho z nich sebemenší tušení. Fields uniká FBI až do samotného závěru, v němž se rozhodne zdánlivě iracionálně přihlásit na místní ústředně před plánovaným odjezdem do zahraničí. Jeho rozhodnutí však bylo v kontextu filmů *Red Scare* pochopitelné — Fields si uvědomil, že ani útěk mimo Spojené státy by ho neuchránil od všudypřítomného dohledu institucionálních složek, jejichž postupy neznají hranic.

C) Politováníhodná nedorozumění a mylná aktivizace

Značka „FBI“ označovala veřejný statek, což znamenalo, že k jejímu užití ve filmu nebylo zapotřebí souhlasu dané instituce. Mezi filmovým průmyslem a federálním úřadem se proto od počátku rýsoval možný střet zájmů — Hollywood měl nadále v úmyslu plnit funkci zábavy, kdežto státní instituce se spoléhala na výchovné či přesvědčovací poslání filmového média. Ačkoli filmy *Red Scare* byly nakloněny osvětové funkci, připomínaly spíše symbiózu zmíněných přístupů.⁸⁴⁾

Dostatečným varováním pro FBI byla ideová rozpačitost jediného filmu, který otevřeně podpořil HUAC. Producent a titulní představitel John Wayne přizval jeho členy k vý-

82) Aktivizace se omezovala ve prospěch institucí — na plakátu k témuž filmu bylo velkými písmeny napsáno „FBI potřebuje tvou pomoc!“, zatímco v dolním rohu stálo „Nepokoušej se pátrat na vlastní pěst“.

83) Dana Polan přisoudil totožné vlastnosti filmovým postavám prezidenta Roosevelta po vstupu Spojených států do druhé světové války. Ten měl dvě role: (a) zdálky pozoroval dění, (b) pověřoval konatele. Kupříkladu ve filmu *MISSION TO MOSCOW* si Roosevelt pozval budoucího velvyslance v SSSR, aby mu popřál mnoho štěstí. Během celé scény nebyl prezident ani jednou spatřen s výjimkou gestikulující paže a podobizny na psacím stole. O „narativní nevyhnutelnosti“ prezidenta Roosevelta viz D. P o l a n, c. d., s. 66–67.

84) Proponenti normativního institucionalismu připomněli, že autoritu vedoucího představitele instituce posilovala pověst vychovatele či pedagoga — u tehdejší FBI rovněž vůči veřejnosti. James G. M a r c h – J o h a n P. O l s e n, *The New Institutionalism: Organizational Factors in Political Life. The American Political Science Review* 78, 1984, č. 3, s. 739.

robě snímku BIG JIM McLAIN.⁸⁵⁾ Odborná spolupráce ovšem obnášela především zachycení členů HUAC na kameru. Hlavní hrdina degradoval autoritu vševědoucího vypravěče, když ho nechal přednést obecný výklad, ale podstatné přiblížení zápletky a hlavních argumentů proti členům CPUSA uvedl sám. Mimo úvodní a závěrečnou propagaci aktivit výboru snímek téměř nepřipomínal antikomunistický film — líčil idealizovanou operaci „Ananas“ na Havaji, při jejímž plnění se divák o profesionálních postupech HUAC v zásadě nic nedozvěděl. Vstupy do soukromí působily neseriózně, poněvadž McLain v hotelu umístil odposlouchávací zařízení, aby mohl toliko naslouchat manželským hádkám.⁸⁶⁾

Mezi komunitou filmařů krajně nepopulární HUAC ocenil, že se alespoň někdo v oblasti hraného filmu takto postavil za jeho úsilí. Naproti tomu J. Edgar Hoover nechal prověřit každou chystanou produkci, o níž soudil, že by mohla poškodit mediální obraz FBI. Poprvé se Hoover vymezil vůči snímku WALK A CROOKED MILE, který pojednával o špiónáži ve středisku atomového výzkumu.⁸⁷⁾ Preventivní opatření — tj. podílet se na výrobě antikomunistických filmů a dohlížet na líčený obraz FBI — Hoover prozíravě zvažoval. K velké lítosti producenta Howarda Hughese odmítl spolupráci na filmu I MARRIED A COMMUNIST, neboť obdržel zprávu o neprofesionalitě ve vedení studia RKO.⁸⁸⁾ Tento snímek projevil značné nepochopení při definování role antikomunistických institucí. Výhradní informovanost si udržovali členové CPUSA, nikoli nepřítomní agenti FBI, jejichž bezmocného informátora komunisté v úvodu odhalili a zavraždili. Poslání informátora přibližoval snímek I WAS A COMMUNIST FOR THE FBI, od něhož se Hoover rovněž distancoval. Důvodem zde však byly především napjaté vztahy s Mattem Cveticem, jehož vzpomínky film adaptoval.⁸⁹⁾ Ve snímku spolupracují dvě aktivní složky (informátor a agenti FBI) do značné míry nezávisle a vyčerpaný hrdina nalézá větší pochopení u místního faráře. Cvetic (Frank Lovejoy) dokonce čelí útokům kontextu neznalých rodinných příslušníků, což upomíná na nevďěčnou roli u FBI.

Ani jeden ze zmíněných titulů nepopřel hegemonický prostor FBI, třebaže ho mohl opomenout nebo vylíčit nepřesně. Aktivní pozici této instituce zásadně narušil teprve snímek PICKUP ON SOUTH STREET. Jak bylo zmíněno v úvodu, kapesní zloděj Skip McCoy (Richard Widmark) ve filmu omylem zcizí tajné materiály, které jsou adresovány komu-

85) Ke genezi filmu Ron B r i l e y, John Wayne and Big Jim McLain (1952): The Duke's Cold War Legacy. *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies* 31, 2001, č. 1, s. 28–33.

86) Lehkovážný antikomunismus příliš nenadchl dobové recenzenty. Za film se nicméně otevřeně postavila bulvární novinářka a členka MPA Hedda Hopper v pravidelném sloupku ke svým čtenářům. Viz Jennifer F r o s t, Hollywood Gossip as Public Sphere: Hedda Hopper, Reader-Respondents, and the Red Scare, 1947–1965. *Cinema Journal* 50, 2011, č. 2, s. 92.

87) Ve vyjádření pro *The New York Times* Hoover odmítl podíl na výrobě filmu. Ředitel FBI si stěžoval na nekompetentnost svých zaměstnanců — ač byli agenti FBI jedinými aktivními konateli, unikaly jim podstatné souvislosti, podezírali nevinné a spoléhali se více na vlastní intuici než propracované vyšetřovací metody. Viz D. B. J o n e s, c. d., s. 217.

88) Hoover měl přesné informace: pod vedením Howarda Hughese se studio RKO prakticky rozložilo. Rozladěný Hughes přijal od ředitele FBI dopis, ve kterém mu — pravděpodobně nepravdivě — vysvětlil, že byl nucen v posledních měsících odmítnout hned několik takových nabídek. D. J. L e a b, *How Red Was My Valley: Hollywood, the Cold War Film, and I Married a Communist*, s. 71.

89) Hoover ho několik měsíců před zahájením natáčení vyhodil pro nadměrnou konzumaci alkoholu a soustavnou nespolehlivost, což ovšem vyšlo najevo až po zveřejnění archivů v polovině devadesátých let. Oficiálně Cvetic odešel po vzájemné dohodě. D. J. L e a b, *I Was a Communist for the FBI*, s. 51.

nistům. Navzdory naléhání místní pobočky FBI sestavuje McCoy vlastní antikomunistickou síť, složenou z pochybných existencí na okraji společnosti, jež má v úmyslu komunisty pragmaticky vydírat. Dvě složky podsvětí se snaží vzájemně zlikvidovat, zatímco policejní orgány neznají podrobný plán akce. Agenti FBI ztrácejí všudypřítomnou působnost a připomínají zmatené úředníky. J. Edgar Hoover si na film 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“.⁹⁰⁾

Závěr

Na počátku roku 1947 zahájilo studio Warner Bros. přípravy na vznik antikomunistického dramatu *UP UNTIL NOW*. Nerealizovaný snímek měl pojednávat o středostavovské rodině, jejíž svěhlavý syn je lákán ke komunistům, čemuž hodlá zamezit otec rodiny.⁹¹⁾ Studio stačilo před zastavením projektu informovat, že film odhalí záměry nepřátel „našich svobodných institucí“, aniž by specifikovalo, zda se k silné postavě otce připojí ještě zastupce jiné vlivné instituce. Po pěti letech byl uveden film *MY SON JOHN* s obdobnou zápletkou, který ovšem roli otce značně upozadil. Ani členství v antikomunistické Americké legii Danu Jeffersonovi (Dean Jagger) nezaručilo dostatečnou autoritu a syn jeho varování nebere vážně.⁹²⁾ Na promyšlené postupy CPUSA zde nestačila transakční kapacita Americké legie, rodiny a církve, a proto bylo nezbytné posílit její účinnost vpuštěním FBI.

Tento motiv se opakoval — ve filmech *Red Scare* byl obsažen prvek latentní nedůvěry k jednání běžných občanů, jejichž nezávislost omezovaly dohlízející instituce ve prospěch vnitřní bezpečnosti. Mezi domněle zasažené oblasti spadala rodina, soukromý sektor a v krajním případě rovněž politická reprezentace. Jednotlivé instituce mohly ve filmech *Red Scare* vzájemně koordinovat své kroky, nicméně stěžejní role připadla FBI. Důvod byl v tomto směru prostý: J. Edgar Hoover stál v čele vysoce institucionalizované organizace se silným mocenským vlivem, zatímco kupříkladu HUAC či Americká legie se nevyvinuly v instituce, jak je chápou Boin a Christensen.⁹³⁾ Instituce, jejíž existenci pokládá společnost za samozřejmou, mohla ve filmech *Red Scare* účinně provádět zásah do života větší nové populace. FBI v souladu s tím kladla důraz, aby její činnost nebyla vnímána jako bezdůvodný zásah do soukromí, což vedlo k vystupňování pocitu údajného rizika i k mimořádným dovednostem prezentovaného úřadu a jeho členů. Automatická však neby-

90) Jelikož v záznamech FBI toto setkání zaznamenáno není, možná k němu vůbec nedošlo. Srov. J. Sbardellati, *J. Edgar Hoover Goes to the Movies*, s. 244.

91) Více k tomuto projektu Stephen Vaughn, *Ronald Reagan in Hollywood: Movies and Politics*, Cambridge: Cambridge University Press 1994, s. 159–160. J. Sbardellati, *J. Edgar Hoover Goes to the Movies*, s. 120–121.

92) Z tohoto úhlu pohledu se zdá být poněkud paradoxní výzva Americké legie, v níž doporučila svým členům zhlédnutí tohoto filmu. T. Doherty, c. d., s. 22.

93) Mezi další příklady institucí uvádějí Boin a Christensen mj. Federální úřad pro vězeňství (Federal Bureau of Prisons, dále BOP) nebo Národní úřad pro letectví a kosmonautiku (National Aeronautics and Space Administration, dále NASA). A. Boin – T. Christensen, c. d., s. 274.

la oboustranná spokojenost a spory ředitele FBI s filmovými producenty o autorizaci dokládají, jak složité bylo sladit představy instituce s hollywoodskou praxí.

Filmy *Red Scare* reprezentovaly jen dílčí část antikomunistického cyklu a jejich argumenty mohly být zpochybněny. Snímek *PICKUP ON SOUTH STREET* režiséra Samuela Fullera byl opakovaně interpretován coby podvratný počín antikomunistického cyklu, což není z institucionální perspektivy nikterak zářející.⁹⁴⁾ Oslabení vlivu institucí totiž narušilo samotnou podstatu boje proti domácímu komunismu, jehož garantem měla být antikomunistická síť. Francouzské publikum mohlo následkem toho zhlédnout film *PICKUP ON SOUTH STREET* v dabované verzi, jež nahradila členy CPUSA pašeráky drog.⁹⁵⁾ Tentýž osud nicméně potkal při uvedení ve Francii rovněž snímek *BIG JIM McLAIN*, který oddaně podporoval aktivity HUAC. Možný posun významu naznačil sporné ideové vyznění tohoto filmu *Red Scare*, protože u ostatních by byl srovnatelný zásah stěží představitelný bez vystřížení mnoha scén a změny většiny dialogů.

Filmový kritik Luc Moullet na konci 50. let emotivně bránil Samuela Fullera a v jeho nejednoznačném antikomunismu viděl překonání soudobého schématu.⁹⁶⁾ Na druhou stranu, totéž by se dalo říci o dosud opomíjených zástupcích antikomunistického cyklu — kupříkladu filmech *DIPLOMATIC COURIER* (1952) nebo *ASSIGNMENT-PARIS* (1952) —, které se zaměřily na boj proti mezinárodnímu komunistickému hnutí za podobně ambivalentního dohledu institucí. Filmy *Red Scare* velmi často neuspokojily představy antikomunistů, ač to patřilo k jejich hlavním zadáním. Ostatní snímky antikomunistického cyklu — nezátížené do takové míry potřebou plnit angažovanou funkci — pak mohly prohlubovat tyto nesoulady i otevřeně popírat stanovené hodnoty. A právě tomu by měla být věnována patřičná pozornost.

Citované filmy:

Assignment-Paris (Robert Parrish, Phil Karlson, 1952), *Atomic City* (Jerry Hopper, 1952), *Bells of Coronado* (William Witney, 1950), *Big Jim McLain* (Edward Ludwig, 1952), *Cizinci ve vlaku* (*Strangers on a Train*; Alfred Hitchcock, 1951), *Diplomatic Courier* (Henry Hathaway, 1952), *I Married a Communist* (Robert Stevenson, 1949), *I Was a Communist for the FBI* (Gordon Douglas, 1951), *Invasion*

94) Někteří autoři dokonce naznačovali, že uvedení tohoto snímku (květen 1953) předznamenalo ústup od antikomunistického cyklu. Viz M. Rogin, c. d., s. 267–271 nebo J. Sbardellati, *J. Edgar Hoover Goes to the Movies*, s. 183.

95) Tamní premiéra proběhla se značným odstupem a některé další filmy antikomunistického cyklu se do francouzské distribuce vůbec nedostaly. Filmový historik Michel Ciment zmínil snímek *MAN ON A TIGHTROPE* (1953), jehož uvedení zabránila averze vůči antikomunistickým aktivitám režiséra Elii Kazana. Michel Ciment, *Salimbanques et bureaucrates: Man on a Tightrope*. *Positif* 59, 2010, č. 1, s. 92.

96) 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. Toto vyjádření je ovšem třeba vnímat v kontextu „politiky autorů“ — prosazované časopisem *Cahiers du Cinéma* —, která vnímala tvorbu vybraných režisérů ve vývoji s ohledem na opakující se rysy v jejich dílech. Viz André Bazin, *De la Politique des Auteurs*. In: Barry Keith Grant, *Auteurs and Authorship: A Film Reader*. Massachusetts: Wiley-Blackwell 2008, s. 19–28. Filmový kritik Robert Benayoun, který psal pro konkurenční a levicově zaměřený *Positif*, dokonce zmínil Moulletův článek coby odstrašující příklad krajně pravcového uvažování a demagogického překrucování slov. Robert Benayoun, *The King is Naked*. In: Peter John Graham (ed.), *The New Wave: Critical Landmarks*. London: Secher & Warburg 1968, s. 169.

USA (Alfred E. Green, 1952), *The Iron Curtain* (William A. Wellman, 1948), *It's a Great Feeling* (David Butler, 1949), *Man on a Tightrope* (Elia Kazan, 1953), *Město iluzí* (The Bad and the Beautiful; Vincente Minnelli, 1952), *Mission to Moscow* (Michael Curtiz, 1943), *My Son John* (Leo McCarey, 1952), *Ninočka* (Ninotchka; Ernst Lubitsch, 1939), *Pan Smith přichází* (Mr. Smith Goes to Washington; Frank Capra, 1939), *Pickup on South Street* (Samuel Fuller, 1953), *Project X* (Edward Montagne, 1949), *The Red Menace* (R. G. Springsteen, 1949), *Savage Mutiny* (Spencer Gordon Bennet, 1953), *Soviet* (nerealizováno), *Sunset Blvd.* (Billy Wilder, 1950), *Tajemný Mr. O'Hara* (The General Died at Dawn; Lewis Milestone, 1936), *The Thief* (Russell Rouse, 1952), *Up Until Now* (nerealizováno), *Walk a Crooked Mile* (Gordon Douglas, 1948), *Walk East on Beacon!* (Alfred L. Welker, 1952).

Bc. Martin Mišur (1990)

Student magisterského programu Filmová studia na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy a bakalářského programu Politologie na téže fakultě. V připravované magisterské práci by se rád pokusil rozšířit výzkum a zaměřit se na antikomunistický cyklus jako celek. Mimoto se zaměřuje na bezprostřední ozvěny politických změn v československé kinematografii, tvorbu zahraničních režisérů v Hollywoodu či fenomén dětských hvězd.

(Adresa: M.Misur@seznam.cz)

SUMMARY

"Do Not Attempt to Investigate on Your Own!"*The Threshold of Decision-Making Power and Supervision of Institutions in Red Scare Movies***Martin Mišúr**

This paper aims at defining and theoretically defending the existence of so-called Red Scare films. These were part of an anti-Communist cycle of films, approximately forty feature movies, produced in the United States at the beginning of the Cold War. Although historians and journalists did analyse these films to a certain extent, insufficient attention has been paid to the fact that the prevailing arguments stand on a limited sample of films, here in this study referred to as Red Scare films. The first chapter provides a contemporary context with regard to the institution's influence on political decision-making. With the assistance of the tools of normative institutionalism, the text points out that anti-Communism in the United States was enforced by an influential anti-Communist network. The stimulus of these institutions and persons is behind the origins of the Red Scare films. This background is enhanced by the second chapter, which also summarises current thought concerning the anti-communist cycle and attempts to problematize ingrained myths involving this production. The last chapter describes how the institutions interacted with these titles concerning the plots and formal approaches. This ranged from their entrance into the private lives of citizens, to the hegemonic position of the FBI, to unpremeditated applications which indirectly undermined the arguments of the supervisory institutions.