

Jindřiška Bláhová

„Zde není místa pro podněcovatele míru“

*Charlie Chaplin, Monsieur Verdoux (1947) a československá
komunistická propaganda*

V období eskalace studené války prezentovala československá komunistická propaganda hollywoodské hvězdy dvěma způsoby. Na jedné straně byly zobrazovány jako vyslanci amerického kulturního imperialismu, na straně druhé pak jako loutky v rukách bankéřů z Wall Street a jako pěšáci v hrozící třetí světové válce. Oficiální tiskový orgán Československého státního filmu, filmový týdeník *Kino*, výmluvně shrnul tuto pozici v jednom z červencových čísel roku 1950 následovně:

Hollywoodské filmové hvězdy, obestřené sugestivností soustředěné osobní reklamy, upravovaly cestu americkým filmům do evropských kin; za tajuplnými pohledy Greta Garbo, svůdnými gesty Marleny Dietrichové, tanečními exhibicemi Ginger Rogersové a milostnými písněmi Jeannetty MacDonaldové a za mužnou podmanivostí Robertů Taylorů, Clarků Gablů a Gary Cooperů přicházeli totiž — bez vědomí širší veřejnosti — vlivní bankéři z Wallstreetu a za těmito bankéři a jejich úvěry, poskytovanými především na zbrojní účely, přišli nakonec vojáci...¹⁾

Jedna hvězda, nicméně, nikdy u československých filmových autorit do nemilosti neupadla. Tou hvězdou byl Charlie Chaplin. Chaplin byl bez přehánění „nejoblíbenější“ hollywoodskou hvězdou československých komunistů po druhé světové válce. Československý filmový monopol se pod jurisdikcí Komunistickou stranou Československa ovládaného Ministerstva informací intenzivně zajímal o možnost získat Chaplinovy filmy do distribuce. Seznamu amerických filmů, o něž měl monopol zájem, vévodila slavná Chaplinova anti-fašistická satira *DIKTÁTOR* (1940).²⁾ Nakonec *DIKTÁTORA* koupil v roce 1947 od nezávislého amerického distributora Milese Sherovera, který odkoupil distribuční práva na film od společnosti United Artists pro státy za železnou oponou. Československo zaplatilo za film závratnou sumu padesát tisíc dolarů v době, kdy se kupní cena filmů pohybovala mezi třemi

1) bž, Hollywood mezi dvěma válkami. *Kino* 5, 1950, č. 15 (20. 7.), s. 349.

2) Rudolf Myzet, Vyprávění o Chaplinovi II. *Filmové noviny* 1, 1947, č. 38 (20. 9.), s. 10.

a deseti tisíce dolary.³⁾ DIKTÁTOR měl premiéru v československých kinech v říjnu 1947 a ve stejném roce monopol koupil šest krátkých Chaplinových komedií, které byly později v kinech uváděny pod názvem „Festival Charlie Chaplina“.⁴⁾

Nejdůležitější pro zájmy a cíle československé komunistické propagandy byl nicméně další Chaplinův film, MONSIEUR VERDOUX (1947), který Chaplin produkoval, režíroval, k němuž napsal scénář a v němž hrál i hlavní titulní roli sériového vraha-bigamisty vraždícího své manželky pro jejich majetek. Film, který kritizoval hromadné zbrojení a atomovou zbraň, měl svou evropskou premiéru v létě roku 1947 v Československu na Filmovém festivalu v Mariánských Lázních, čemuž přední zástupci československého filmového monopolu obratem připsali zásadní politický význam. Intenzivní diskuze, jež provázely uvedení snímku na festivalu, předznamenaly pozornost, kterou filmu následně věnovala československá média po jeho uvedení do široké distribuce v červnu 1948. MONSIEUR VERDOUX tehdy vyvolal vlnu diskusí a přilákal větší mediální pozornost než jakýkoliv jiný snímek, jenž se v druhé polovině 40. let objevil v československých kinech. Desítky novinových článků probíraly film z hlediska stylu a jeho ideologického sdělení. Přestože novináři věnovali pozornost i umělecké stránce filmu, debatám dominovaly úvahy nad tím, jak se Chaplinův film alegoricky vyjadřuje k soudobé geopolitické situaci. V tomto ohledu se do popředí dostávala hlavně Chaplinova pozice v bitvě mezi dvěma antagonistickými politickými systémy — socialismem a kapitalismem. Chaplin byl v Československu známý a uznávaný hlavně pro humanistické vyznění a společensky uvědomělá témata svých filmů, poté, co zlehka kritizoval kapitalismus v MODERNÍ DOBĚ (1936) a satiricky zpracoval téma fašismu v DIKTÁTOROVII. Jeho MONSIEUR VERDOUX pak odsouzením hromadného zbrojení, atomové bomby a mechanizovaného zabíjení posunul sociální kritiku Chaplinových filmů ještě o podstatný krok dál.⁵⁾ Pozornost, kterou československý tisk věnoval Chaplinovu přispění k věci socialismu, pasovala snímek MONSIEUR VERDOUX do pozice kulturního a politického fenoménu.

Úspěch filmu MONSIEUR VERDOUX u československé kritiky kontrastoval s jeho veskrze negativním přijetím ve Spojených státech. Z velké části se negativní reakce tisku soustředila nikoliv na jeho film, ale na Chaplina samotného, na jeho údajně „neamerické“ politické smýšlení, jeho osobní morálku a jeho kontroverzní rozhodnutí nepřijmout americké občanství. Chaplinova perzekuce v USA v kombinaci s obsahem a tématy snímku MONSIEUR VERDOUX poskytly po únoru 1948 československým komunistům neocenitelný propagandistický

3) Československý filmový monopol také zprostředkovával kontakt mezi Moskvou a Sheroverem a na konci roku 1947 pomáhal organizovat projekce filmu *Monsieur Verdoux* pro sovětské umělce v SSSR. Distribuce v roce 1948. Ředitel Státní půjčovny filmů Josef Hlinomaz generálnímu řediteli Československé filmové společnosti Lubomíru Linhartovi, Praha, 25. 1. 1948. Národní Archiv, Praha (NA), Archiv Ústředního výboru KSČ (A ÚV KSČ) 19/7, archivní jednotka 660, l. 43–46. Dovoz amerických filmů do SSSR, Praha, 25. 11. 1947. NA, Fond Ministerstva informací (MI) 861, kart. 231, inventární číslo 506, Rusko.

4) bž, Starý Chaplin stále živý. *Filmové noviny* 1, 1947, č. 22 (31. 5.), s. 7. Festival Charlie Chaplina zahrnoval krátké komedie *The Vagabond*, *The Count* (oba 1916), *The Cure*, *The Adventurer*, *Easy Street* and *The Immigrant* (všechny 1917). Filmy koupila Čefis od pražské společnosti PDC. Snímky byly reprízovány na začátku roku 1954. Pamětní protokol, Praha, 20. 11. 1946. NA, MI, 861, kart. 234, inv. č. 559, sign. USA filmy-různé 1945–48. Exhibition of Certain Charlie Chaplin Pictures, Prague, 25. 2. 1955. National Archives, College Park, MD, Department of State Files, Record Group 59 (NARA, RG 59), Decimal File (DF), 1955–59. 811.452/2-2555.

5) Podrobněji k analýze Chaplinových socio-politických postojů viz Philip G. Rosen, Chaplin's World View. *Cinema Journal* 9, 1969, Autumn, s. 2–12.

ký materiál. Uvedení filmu a jeho recepce v tisku se stala jádrem pečlivě organizované mediální kampaně, která využívala Chaplinovu hvězdnou personu k propagandistickým účelům. Součástí této strategie bylo vykreslení Hollywoodu jako hnízda fašistických válečných štváčů.

Tato studie se zabývá rolí, kterou hráli Charlie Chaplin a Hollywood v československé komunistické propagandě koncem čtyřicátých let a na začátku let padesátých. Rozebírá a analyzuje způsoby, jakými, na pozadí stupňujícího se geopolitického napětí studené války, československý režim využíval a interpretoval Chaplinovu hvězdnou identitu, jeho dílo a jeho osobní život. Vychází přitom z československých periodik a archivních dokumentů.⁶⁾ Chaplin byl československé veřejnosti prezentován jako vyděděnec a pokrokový umělec a tyto dva základní rysy jeho hvězdné osoby sloužily následně komunistické propagandě jako platforma k vykreslení a osvětlení obecnějších pnutí mezi kapitalismem a socialismem a ke konstruování anti-amerických narativů. Studie ukazuje, že primárním cílem této strategie bylo ukázat občanům Československa fundamentální chyby degenerující americké společnosti a jejího zkorumpovaného kapitalistického systému a upevnit nadřazenost socialismu.

Analýzou způsobů, kterými československá komunistická propaganda využívala a přizpůsobovala Chaplina a jeho hvězdný obraz pro své vlastní záměry a cíle, tato studie přispívá do otevírajících se debat o rolích, jež hrála a jež na sebe brala americká populární kultura za železnou oponou v období studené války. Texty, které na toto téma doposud vznikly, se z velké části věnují tématu amerikanizace lokální kultury a vlivu americké populární kultury na národní identitu jednotlivých států. Uta G. Poigner například zkoumá, jak americká kultura, hlavně jazz a rocková hudba, přispívaly k utváření a formování národních identit Západního a Východního Německa.⁷⁾ Reinhold Wagnleitner se zase věnuje kulturní politice americké vlády v poválečném Rakousku a částečně se dotýká i situace v sovětské zóně.⁸⁾ Petr Mareš se pak stručně zabývá debatami tisku o amerických filmech a důvody jejich absence v československých kinech bezprostředně po druhé světové válce.⁹⁾ Jeho pohled je zasazený do kontextu prvních poválečných obchodních jednání o dovozu amerických filmů do Československa mezi československým filmovým monopolem a Motion Picture Export Association (MPEA), dovozním kartelem zastupujícím hlavní hollywoodská studia. Druhé vlně jednání mezi Československem a Hollywoodem se věnuji v jedné ze svých vlastních studií, jež načrtává reakce místního filmového průmyslu na přítomnost hollywoodských filmů na československém trhu.¹⁰⁾

Detailní a zacílené zkoumání interakcí mezi americkou populární kulturou a československou kulturou, společností a politikou, ale nicméně zůstává stále oblastí, jež vyžaduje další výzkum a pozornost historiků věnujících se kulturním, společenským a politickým dějinám. Přítomná studie volí na rozdíl od výše zmíněných cenných prací odlišný přístup —

6) Studie pracuje s následujícími periodiky: *Filmové noviny*, *Filmová práce*, *Kino*, *Rudé právo*, *Svět práce* a *Tvorba*.

7) Uta G. Poigner, *Jazz, Rock and Rebels*. Los Angeles: University of California Press 2000.

8) Reinhold Wagnleitner, *Coca-Colonization and the Cold War: the cultural mission of the United States in Austria after the Second World War*. Chapel Hill: University of North Carolina Press 1994.

9) Petr Mareš, *Politika a „pohyblivé obrázky“*. Spor o dovoz amerických filmů do Československa po druhé světové válce. *Iluminace* 6, 1994, č. 1, s. 77–95.

10) Jindřiška Bláhová, *Hollywood za železnou oponou. Jednání o dovozu nových hollywoodských filmů mezi MPEA a ČSR; 1946–1951*. *Iluminace* 20, 2008, č. 4, s. 19–62.

zabývá se způsoby, jakými českoslovenští komunisté využívali americkou populární kulturu k artikulování a šíření ideologických sdělení. Studie tak přispívá k pochopení toho, jak jednotlivé státy východního bloku vedly studenou válku na kulturní a ideologické frontě.

Charlie Chaplin a politika studené války

Českoslovenští komunisté nebyli jediní, kdo se chopil Chaplinova hvězdného obrazu a kdo ho využil k politickým a ideologickým účelům. O Chaplina měl zásadní zájem i americký politický establishment v období tzv. rudé hrozby (Red Scare) v druhé polovině 40. let. Jak ukazuje řada historických studií, Chaplinovy sympatie k Sovětskému svazu během druhé světové války, jeho údajně radikální osobní politické názory a postoje a jeho rozhodnutí nepřijmout americké občanství vedly k tomu, že byl herec/režisér vnímaný jako politicky a morálně podvrtná figura, levičák a mnohými jako komunist; několik let jej dokonce z tohoto důvodu sledovala FBI.¹¹⁾ Strážci morálky jako Americká legie (American Legion) nebo politické organizace jako Výbor pro vyšetřování neamerické činnosti (House Un-American Activities Committee, HUAC, dále Výbor) využívali Chaplina k vlastním politickým kauzám a vlastnímu boji proti komunistickému zlu. Nad Chaplinem se v roce 1947 vznášela dokonce hrozba předvolání k výslechu před Výbor. Útoky tohoto typu proti hollywoodské hvězdě ještě zesílily po uvedení snímku *MONSIEUR VERDOUX* do kin v roce 1947 a vyvrcholily v roce 1952, kdy ministr spravedlnosti James P. McGranery znemožnil Chaplinovi návrat do Spojených států pod hrozbou zatčení.¹²⁾

Chaplin se tak kvůli stíhání a perzekucím ve Spojených státech nabízel jako ideální materiál pro rozsáhlé anti-americké a anti-kapitalistické brojení československé komunistické propagandy koncem 40. a začátkem 50. let. Chaplinova hvězdná persona přitom byla v tomto ohledu plně využita až od přelomu let 1947 a 1948, kdy se začalo Československo odklánět od spolupráce se Spojenými státy a kdy postupně slábl zájem československé vlády o americkou ekonomickou pomoc v podobě půjček v důsledku rozvolňování tradičních politických i ekonomických vazeb ČSR se západní Evropou a Spojenými státy a posilování vazeb na Sovětský svaz. Vedle politického vývoje v zemi po druhé světové válce je k pochopení využití Chaplinova hvězdného obrazu československými komunisty důležitý i kontext stavu československého filmového trhu po druhé světové válce.

Českoslovenští analytici a historici filmového hospodářství označují rok 1947 za rok amerického filmu. Označení přitom odkazuje jak k počtu amerických titulů na trhu, tak k vysokým číslům návštěvnosti amerických filmů.¹³⁾ Atraktivitu amerických filmů pro československé diváky zvyšoval fakt, že publikum bylo odstriženo od amerických titulů němec-

11) Chaplin a FBI viz. John S b a r d e l l a t i – Tony S h a w, Booting a Tramp: Charlie Chaplin, the FBI, and the Construction of the Subversive Image in Red Scare America. *Pacific Historical Review* 72, 2003, č. 4, s. 495–530.

12) Historici tradičně vykreslují Chaplina jako nevinnou oběť rudé hrozby v USA. D. William Davis částečně komplikuje tento jednoznačný obraz tím, že upozorňuje na fakt, že Chaplin a United Artists mobilizovali politický antagonismus, který obklopoval Chaplina a jeho tvorbu, k marketingovým a ekonomickým účelům. D. William Davis, A Tale of Two Movies: Charlie Chaplin, United Artists and the Red Scare. *Cinema Journal* 26, 1987, č. 1, s. 47–62.

13) Jiří H a v e l k a, 50 let Československého filmu. Praha: Československý státní film 1953, s. 178.

kou okupací země během druhé světové války (americké filmy mizí z kin v roce 1941). Přestože byl československý filmový monopol pod kontrolou komunistického Ministerstva informací, anti-americké a anti-hollywoodské výpady se nemohly plně rozvinout bezprostředně po válce, protože se československá filmová distribuce nemohla — z důvodů, jež byly detailně rozebrány jinde —,¹⁴⁾ chtěl-li se filmový monopol vyhnout jejímu ekonomickému kolapsu, obejít bez amerických filmů. Československý filmový monopol měl tak enormní zájem o Chaplinovy filmy nejen z důvodů ideologických ale i ekonomických. Při kalkulacích s nasazením filmů, jež by přitáhly do kin diváky, přitom vycházel z dat ze 30. let, kdy Chaplinovy slapstickové komedie lákaly do kin rekordní množství diváků. Podle amerického týdeníku *The Motion Picture Herald* z roku 1937 patřil Chaplin v ČSR do elitní skupiny hvězd, které „přitáhnou diváky do kin kdykoliv“.¹⁵⁾ Chaplinovy novější filmy měly podle této logiky vzbudit po válce ještě větší divácký zájem. Komerční úspěch Chaplinových starších filmů ve spojení se všeobecným nárůstem zájmu československého publika o americké snímky téměř garantoval, že nové Chaplinovy filmy se po svém uvedení do kin stanou diváckými hity. Vzhledem k omezeným finančním zdrojům československého filmového monopolu na nákup zahraničních filmů bylo přitom klíčové nakupovat potenciální divácké hity.

Tváře hollywoodských hvězd se tak v průběhu roku 1947 objevovaly často na titulních stranách československých filmových časopisů, zatímco početné články uvnitř čísel se věnovaly jejich životnímu stylu a osobním příběhům.¹⁶⁾ Tato situace nicméně netrvala dlouho. Únorový komunistický převrat signalizoval brzký konec krátkého období relativní prosperity Hollywoodu (i jeho hvězd) v Československu. Situace se dále zhoršila v létě a na podzim roku 1949, kdy se Československo plně přiklonilo k sovětskému politickému a ekonomickému modelu.¹⁷⁾ S narůstajícím geopolitickým napětím se hollywoodské filmy proměňovaly v rétorice československých komunistů v „jed“ a „kýč“, mizely z československých kin, hollywoodské hvězdy se vytratily z titulních stran a namísto toho byly tvrdě kritizovány coby spolutvůrce šíření amerického imperialismu.¹⁸⁾ Jedinou výjimkou z pravidla zůstával Charlie Chaplin.

Československé filmové autority ve druhé polovině 40. let pečlivě sledovaly vývoj Chaplinova amerického příběhu a situaci kolem hvězdy. Informace získávaly z různých zdrojů včetně československého velvyslance ve Washingtonu, československých emigrantů v Hollywoodu či od členů delegací, které navštěvovaly Hollywood.¹⁹⁾ Hluboký zájem českosloven-

14) K situaci na československém trhu a pozici amerických filmů viz. P. Mareš, *Politika a „pohyblivé obrázky“*; J. Bláhová, *Hollywood za železnou oponou*.

15) Alfred Harding, *Prague Likes American Films But There's Class Problem*. *The Motion Picture Herald*, 1937, (20. 3.), s. 57.

16) Například tvář jedné z nejpopulárnějších hollywoodských hvězd Rity Hayworthové se objevila na titulní straně časopisu *Kino* 14. března a 5. prosince 1947.

17) Justine Fauré, *Americký přítel. Československo ve hře americké diplomacie 1943–1968*. Praha: Nakladatelství Lidových novin 2005, s. 98.

18) Hollywoodské filmy postupně zmizely z programu kin v důsledku distribuční strategie, která odrážela jak ideologické, tak ekonomické cíle filmového monopolu, a v důsledku proměn zahraniční politiky ČSR. V roce 1948 bylo v československé distribuci 20 amerických filmů, o rok později dvanáct a v roce 1950 pouze tři filmy.

19) G. Kozincev, *Lidové umění Charlie Chaplina*. *Filmová práce* 2, 1946, č. 24 (15. 6.), s. 6; Bohumil Brejcha, *Světobčan Charlie Chaplin*. *Filmová práce* 2, 1946, č. 47 (23. 11.), s. 3–4; Rudolf Myzet, *Vyprávění o Chaplinovi*. *Filmové noviny* 1, 1947, č. 37 (13. 9.), s. 10; Rudolf Myzet, *Vyprávění o Chaplinovi II*, *Filmové noviny* 1, 1947, č. 38 (20. 9.), s. 10.

ských komunistů o Charlie Chaplina dokládá například návštěva Lubomíra Linharta, tehdejšího ředitele československého filmového monopolu a jedné z předních figur československého filmového průmyslu a kultury, v Hollywoodu. V září 1946 navštívil Linhart, kterého deník *Los Angeles Times* označil za „hlavního československého filmového magnáta“,²⁰⁾ Los Angeles. Linhart si přijel na pozvání Motion Picture Association of America (MPAA, mateřské organizace MPEA) prohlédnout studia vybraných amerických filmových společností, členů MPAA, s nimiž filmový monopol aktuálně dojednal dovoz filmů. Zatímco Linhart obdivoval „kvalitu fungování amerického filmového průmyslu“, doufal, že se bude moci setkat s Chaplinem. Setkáním s Chaplinem nakonec Linhartova návštěva v Hollywoodu i vyvrcholila, když se pozdravil s hercem a jeho ženou Oonou O’Neilovou na večírku pořádaném scenáristou Cliffordem Odetem.²¹⁾ Na akci současně bedlivě dohlížela FBI, což odráželo dobová vnitropolitická pnutí v USA. O Linhartově setkání s Chaplinem, jež údajně trvalo pět hodin,²²⁾ referoval československý tisk v superlativech jako o „senzaci“.²³⁾

Setkání ředitele československého filmového monopolu s Chaplinem, který byl členem levicových anti-fašistických kruhů v Hollywoodu, bylo v souladu s Chaplinovými dlouhodobými kontakty s podstatně výraznějšími světovými komunisty.²⁴⁾ Ve třicátých letech pojišlo Chaplina přátelství s režisérem Sergejem Ejzenštejnem, o dekádu později se setkal s Michailem Kalatozovem, jednou z vůdčích osobností sovětského filmového monopolu,²⁵⁾ a pravidelně navštěvoval večírky a akce pořádané sovětskými diplomaty v Los Angeles. Chaplinova náklonnost k sovětským komunistům souvisela s jeho historií důkladně popsány mi levicovými politickými názory.²⁶⁾ Během druhé světové války Chaplin vášnivě obhajoval otevření druhé fronty v Evropě jako pomoci sovětskému Rusku v boji s Hitlerovými armádami. S blížícím se koncem války Chaplin vystoupil jako jeden z promientních hostů s projevem na americko-sovětském shromáždění konaném v roce 1944 v newyorské Madison Square Garden.²⁷⁾ „Nejsem komunista, ale moje cítění je značně pro-komunistické,“ prohlásil Chaplin během svého projevu, v němž oslovil publikum „soudruzi“²⁸⁾. Setkání se zástupcem Československa tak bylo přirozeným pokračováním Chaplinových aktivit během války a jeho politické filosofie. Setkání se také odehrálo v době, kdy Československo díky své po-

20) Anon., Czech Tycoon of Films Here to Reap Ideas. *Los Angeles Times*, 1946, (30. 9.), s. A8.

21) John Edgar Hoover to the Office of European Affairs State Department, Washington, 3. 10. 1946. NARA, RG59, DF 1940–44, 860f.4061 MP/10-346; R. M y z e t, Vyprávění o Chaplinovi.

22) Zpět z Ameriky, *Kulturní politika*, 1946, (25. 10.), s. 4.

23) B. B r e j c h a, Světoobčan Charlie Chaplin.

24) Chaplin byl ve 30. letech součástí anti-fašistické levicové komunity v Hollywoodu. Tato skupina sestávala převážně z německých emigrantů jako Hanns Eisler, Lion Feuchtwanger nebo Salka Viertelová. Mezi Chaplinovy blízké přátele patřila řada hollywoodských „radikálů“ včetně scenáristů Daltona Trumba nebo Paula Jarrica. Charles J. M a l a n d, *Chaplin and American Culture*. Princeton, NJ: Princeton University Press 1989, s. 221–223.

25) bž., Charlie Chaplin — trn v oku amerického měšťáka. *Filmová práce* 1, 1945, č. 9 (21. 7.), s. 5.

26) Viz Ch. J. M a l a n d, *Chaplin and American Culture*; David R o b i n s o n, *Chaplin: His Life and Art*. New York: McGraw Hill 1989; Charles Spencer C h a p l i n, *My Autobiography*. New York: Simon and Schuster 1964; nebo Colin C h a m b e r s, *Here We Stand: Politics, Performers and Performance: Paul Robeson, Isadora Duncan and Charlie Chaplin*. London: Nick Hern 2006.

27) Ch. J. M a l a n d, *Chaplin and American Culture*, s. 190.

28) Tamtéž., s. 191.

loze na hranici mezi Západní Evropou a formujícím se východním blokem pod kontrolou SSSR zaujímal důležité místo v geopolitických debatách.

Sovětské komunisty velmi rádi udržovali s Chaplinem kontakty právě kvůli jeho veřejně deklarované podpoře komunistických idejí. Zároveň jeho filmy obdivovali kvůli humanistickému náboji a tématům a oceňovali Chaplinův zájem o sociální a politické otázky, který byl v souladu s ideologií socialismu. Chaplin byl sovětskými oficiálními místy oslavován jako „lidový autor“ a v nepřítomnosti mu byla v roce 1944 udělena Stalinova cena.²⁹⁾ Obdiv Sovětů k Chaplinovi pokračoval i po skončení druhé světové války. Se začátkem studené války a během jejího vyhrocení začala náklonnost Sovětů k Chaplinovi ustupovat jejich touze využít hvězdu k politické propagandě. Sovětský svaz přitom nebyl jediným státem ve východní Evropě, který oceňoval a později využíval Chaplinovy filmy a jeho ikonickou hvězdnou personu k propagandistickým účelům.

V československém tisku se početné články a karikatury dokumentující Chaplinovo dílo a život objevovaly už od začátku roku 1946. Zatímco články z tohoto raného období se věnovaly převážně jeho kariéře, vzestupu ke slávě v období němého filmu a zdůrazňovaly jeho výsadní pozici coby herce/režiséra v americké filmové kultuře, od roku 1947 se důraz stále intenzivněji přenášel na jeho umělecké a politické zápolení a potíže uvnitř amerického systému. Zcela klíčovým bylo v tomto případě to, že o Chaplina projevil zájem Výbor pro vyšetřování neamerické činnosti. V prosinci 1947 například časopis *Kino* vykreslil Chaplina jako španělského matadora, který v aréně dráždí rudým hadrem s nápisem „Moje filmy“ rozzuřeného býka reprezentujícího Výbor. Znak dolaru namísto býkova ocasu avizoval přímou spojitost mezi Výborem a bankéři Wall Street a obecněji i americkým kapitalismem (Obr. 1). Propojení Wall Street, politiky a Hollywoodu bylo přitom jedním z nosných narativů formovaných v souvislosti s USA československou komunistickou propagandou na konci 40. let.³⁰⁾ Obzvláště důležitý je v tomto kontextu motiv útoku Výboru na Chaplina. Útok na hvězdu a jeho důsledky se později stanou jedním z klíčových rysů Chaplinovy hvězdné identity v podobě, v jaké ji konstruovala komunistická propaganda. Vyobrazení Chaplina coby osamoceného bojovníka předeslalo mnohem intenzivnější kampaň, jež měla přijít. Akcentování Chaplinovy izolace uprostřed davu tváří v tvář agresí Výboru tak vyneslo do popředí jeden z hlavních tematických trendů komunistické propagandy v souvislosti s Chaplinovým hvězdným obrazem.

Plavat v kapitalistickém moři:

Chaplin jako vyhnanec a pokrokový umělec

Českoslovenští komunisté se zaměřili na Chaplinovy filmy, jeho osobní život a jeho mnohstranný veřejný obraz s cílem aktivně přetvořit jeho hvězdnou personu k propagandistickým účelům. Československé veřejnosti byl Charlie Chaplin předkládán jako vyhnanec a pokrokový umělec. Oba koncepty, jež se často překrývaly, sloužily jako platforma, na níž bylo možné formulovat obecná pnutí mezi kapitalismem a socialismem a na níž mohli českoslo-

29) Tamtéž., s. 193.

30) Anon., *Kino* 2, 1947, č. 52 (26. 12.), s. 1036.

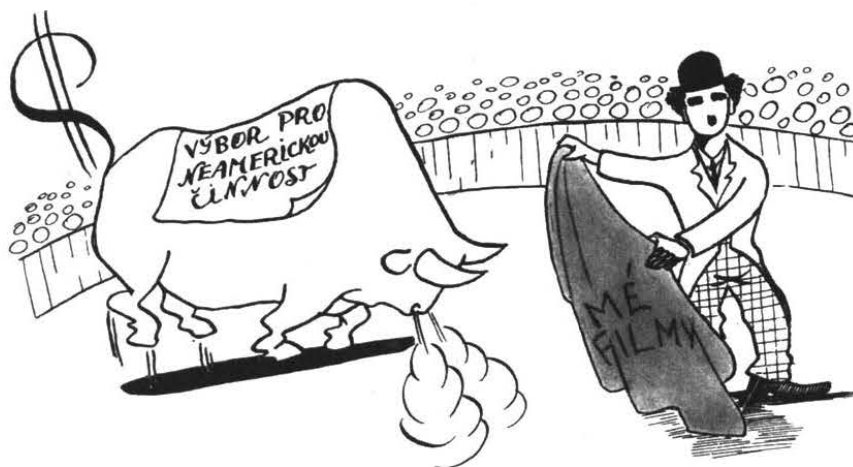
venští komunisté rozvíjet a prezentovat anti-americké postoje. Koncept vyhnance umožnil československé propagandě vykreslit Chaplinovu perzekuci v USA jako střet mezi, použijeme-li Chaplinova vlastního termínu, „mírovými štváči“ či podněcovateli míru (peace-mongers), a americkými fašistickými válečnými štváči.³¹⁾ Centrem válečného štvání přitom bylo finanční srdce Ameriky — Wall Street. Hollywood byl v tomto narativu zobrazován jako propagandistické rameno Wall Street a Výboru, který byl prezentován jako nástroj fašistických praktik na základě toho, že podobně jako Nacisté diskriminoval určité skupiny obyvatel. Bankéři z Wall Street a Hollywood, jak bude podrobně ukázáno v další části, přitom společně přispívali k vytvoření, udržení a posilování amerického systému, jenž byl ze své podstaty v očích československých komunistů fašistický. Bankéři kontrolovali společnost a utiskováním dělníků a sprádáním nekalých plánů proti světovému míru udržovali nerovnost mezi jednotlivými třídami, z níž pak mohli následně profitovat (Obr. 2). Střet mezi mírovými a válečnými štváči, jenž byl zástupným střetem mezi socialismem a kapitalismem, sloužil jako základ pro prezentování dalšího, abstraktnějšího konfliktu mezi moderní filmové produkce a individualismem. Tento konflikt postupně v analýze povede ke konceptu „pokrokového umělce“, jenž vytvářel prostor, v němž bylo možné artikulovat konflikt mezi odlidštěnou masovou produkcí hollywoodských studií a jejich obchodním modelem (schopným vyprodukovat pouze kulturně a ideologicky podřadné filmy) a Chaplinovým uměleckým individualismem, jehož výsledkem bylo naopak pokrokové umění. Tento konflikt připisující určitý hodnotový systém každému z politicko-ekonomických systémů následně umožnil vytvořit spojnici mezi konkrétním prominentním kulturním průmyslem a vojenskou agresí. Je třeba zdůraznit, že českoslovenští komunisté využili Chaplinova hvězdného obrazu způsobem, který převracel v západní kultuře a společnosti zavedené binární opozice odlišující kapitalismus od socialismu. Kapitalismus, nikoliv socialismus, byl prezentován jako odlidštěný systém odcizené práce. A byl to socialismus, nikoliv kapitalismus, který vzýval a oceňoval individualismus a úspěchy jednotlivce. Socialismus v této vizi nabízel možnosti, které jsou tradičně spojované s kapitalismem, a naopak. Umělec-individualista mohl prosperovat v socialismu, zatímco v kapitalismu byly jedinečnost a individualismus podržovány odlidšťujícím efektem masové produkce Fordismu.

Vlnu prezentování Chaplina v československém tisku jako vyhnance a oběti spustilo primárně vyšetřování Výboru. Když v dubnu 1949 týdeník *Kino* připomínal Chaplinovy šedesátiny, poznamenal, že Chaplin je „v Americe válečných štváčů a náhončích fašismu vlastně vyvrhelem a psancem. Neví, kdy také na něho dopadne ruka Výboru pro vyšetřování neamerické činnosti.“³²⁾ *Svět práce* rovnou nekompromisně prohlásil, že „v současném Hollywoodu není pro Chaplina místo.“³³⁾ Poměrně nepřekvapivě nabral tento rys Chaplinova hvězdného obrazu na intenzitě v roce 1952, když byl Chaplinovi zakázán návrat do Spojených států. V prosinci 1952 *Kino* zdůraznilo Chaplinovo vyloučení z americké filmové komunity. „Ačkoliv Chaplin vytvořil všechny své filmy [...] v Hollywoodu“, poznamenal časopis, „zůstal jako umělec v tomto prostředí filmových handlířů a spekulantů cizincem, a to i cizincem de jure, protože za čtyřicet let svého amerického pobytu neuznal za vhodné, ani

31) Ch. J. M a l a n d, *Chaplin and American Culture*, s. 261.

32) Anon., Co nás zajímá. *Kino* 4, 1949, č. 8 (14. 4.), s. 98.

33) Jaroslav B r o ů, Chaplin a americká veřejnost. *Svět práce*, 1948, č. 22 (2. 6.), s. 2.



Obr. 1. Výbor pro vyšetřování neamerické činnosti útočí na Chaplina. Karikatura kritizující Výbor otištěná v časopise *Kino*, 26. 12. 1947.



Že nemají práci? Vždyť já mám práce dost

Obr. 2. Hrozba z Wall Street. (Tvorba, 30. 9. 1948).

nutné zažádat o americké občanství³⁴⁾ Jako věčný cizinec v Americe tak Chaplin v podstatě patřil do socialistického tábora. „Chaplin je sám v kapitalistickém světě a cítí se opuštěn. Usiluje o socialismus, ale plave v kapitalistickém moři,“ uvažoval deník *Práce* ve své recenzi snímku *MONSIEUR VERDOUX* uveřejněné v jednom z červnových čísel roku 1948.³⁵⁾ Nejenže byl Chaplin cizincem v USA, ale podle československé propagandy byl také potažmo odcizený kapitalismu. A jeho odcizení trvalo podle komunistického tisku už nějakou dobu. Když se například Chaplin setkal s delegací sovětských umělců, kteří začátkem 30. let navštívili Kalifornii, údajně kritizoval hollywoodský výrobní systém. „V Hollywoodu se nedělají filmy. Zde se dělají peníze pomocí filmů a chcete-li vidět, jak se dělají filmy, vyberte si jiné místo, jeďte na příklad do Moskvy,“ prohlásil údajně Chaplin.³⁶⁾ Nejnovějším důkazem Chaplinovy odcizenosti kapitalismu byl jeho nový film *MONSIEUR VERDOUX* (1947).

Cítit socialisticky: *Monsieur Verdoux* a jeho morální zápas

Československý tisk víceméně jednotně chválil Chaplina za jeho odvahu zaujmout ve filmu *MONSIEUR VERDOUX* politický postoj. Podle *Rudého práva* „nikdo neodhalil hrůzu kapitalistické společnosti tak plně a odvážně“ jako Chaplin.³⁷⁾ „Chaplin měl [...] odvahu ukázat [...] cynickou tvář kapitalistické společnosti, její nesmírnou surovost a mravní bídu,“ dodaly *Filmové noviny*, oficiální tiskový orgán československého filmového monopolu.³⁸⁾ Film nebyl

34) bž., V září reflektorů. *Kino* 7, 1952, č. 25 (4. 12.), s. 475.

35) Emil Radok, Umění, v němž se slučuje oheň a voda. *Práce*, 11. 6. 1948, s. 2.

36) G. V. Alexandrov, Buržoasní film ve službách reakce. *Kino* 5, 1950, č. 4 (16. 2.), s. 80.

37) Karel Vaněk, Chaplinův *Monsieur Verdoux*. *Rudé právo* 28, 1948, č. 36 (11. 6.), s. 3.

38) Jaroslav Dvořáček – Josef Schneider, Nové filmy—*Monsieur Verdoux*—tragická komedie. *Filmové noviny* 2, 1948, č. 25 (18. 6.), s. 4.

nicméně přijat bez výhrad. Českoslovenští recenzenti sice neměli pochyb o jeho uměleckých kvalitách: například *Filmové noviny* ocenily snímek jako „vrchol Chaplinova umění“³⁹⁾ a označily ho za „největší sociální satiru, jaká kdy byla natočena“⁴⁰⁾ a podobně nadšené bylo i *Rudé právo*, když označilo film za „perfektní ve všech ohledech“.⁴¹⁾ Chaplinovo přispění k věci socialismu ale zůstávalo s otazníkem. MONSIEUR VERDOUX je odvážnou a skvělou kritikou kapitalismu, shodli se recenzenti, ale je to film dostatečně pokrokový, ptali se někteří? Řada z nich přitom došla k závěru, že navzdory dobrým úmyslům Chaplin selhal ve své snaze myslet plně socialisticky. „Chaplin sice rozebírá a ostře osvětluje prohnitý a nemožný systém, ale neukazuje cestu dál...“ upozornily *Filmové noviny* na, dle jejich soudu, největší slabinu filmu a pokračovaly: „[j]en dokumentární obrazy stávek a demonstrací naznačují, že je tu odpor a vzdor“.⁴²⁾ V podobném duchu se nesla kritika v *Rudém právu*, podle něhož byl hlavním ideologickým omezením díla fakt, že film pouze dokumentoval aktuální situaci a nestavěl se k problému pozitivní revoluční akcí, jak by učinil opravdový pokrokový socialista.⁴³⁾ Jinými slovy, MONSIEUR VERDOUX, podobně jako jeho tvůrce, ještě nebyl plně vyvinutým socialistou. „Ve své rozpolcenosti vyznavače humanismu je dnes Chaplin tragickým zjevem intelektuála, který nepoznal dosud správnou cestu k lidskému pokroku,“ povzdechlo si *Kino*.⁴⁴⁾ Reakce titulní postavy na své osobní problémy — uzavírání sňatků se ženami, které následně vraždí pro peníze — bylo ze socialistického hlediska nemorální a nepřijatelné. „Vrah, takový nebo takový, nemůže u nás dojít sympatií, neboť je vrahem, nic jej neospravedlní. Způsob vraždění [...] je cizí a odporný našemu světu,“ odsoudil snímek týdeník *Tvorba*.⁴⁵⁾ Verdoux nicméně nemohl jednat jinak, protože jeho odpověď na problémy byla podmíněná morálně zkorumpovaným kapitalistickým systémem, v němž postava existovala.

Samotný Chaplin ale nebyl ztracený případ. Ve snímku MONSIEUR VERDOUX byl na správné cestě k socialismu. „Sledujeme Chaplina, jak kráčí bezradně na hraniční čáře našeho a jejich světa. Zastavujeme se nad tragickými podmínkami tvořivosti amerických umělců,“ psala *Tvorba*, „[v]idíme Chaplina, kritizujeme jej otevřeně, protože jej máme rádi, neboť je to poctivý člověk a poctivý umělec. Snad jednou přejde z té hraniční čáry. Vlevo.“⁴⁶⁾ Přestože tisk odsoudil fakt, že se Chaplin rozhodl kritizovat kapitalistický systém prostřednictvím morálně pochybného patologického hrdiny, nacházel nicméně řadu paralel mezi hrdinou a členy socialistické společnosti. Přestože Verdoux „neřeší problém socialisticky, myslí socialisticky“, vysvětlil deník *Práce*.⁴⁷⁾ Podobně na tom byl podle komunistických ideologů i samotný Chaplin. Koneckonců, během setkání s Linhartem v září 1946 Chaplin údajně chválil „realistickou politiku“⁴⁸⁾ Československa, ocenil znárodnění filmového průmyslu a potažmo socialistický model, z něhož znárodnění koncepčně vycházelo.⁴⁹⁾ Tedy,

39) Tamtéž.

40) Anon., Chaplinův *Monsieur Verdoux*. *Filmové noviny* 1, 1947, č. 18 (3. 5.), s. 4.

41) K. Vaněk, Chaplinův *Monsieur Verdoux*.

42) J. Dvořáček – J. Schneider, *Nové filmy*.

43) K. Vaněk, Chaplinův *Monsieur Verdoux*.

44) Anon., Co nás zajímá. *Kino* 4, 1949, č. 8 (14. 4.), s. 98.

45) Miroslav Kroh, *Monsieur Verdoux*. *Tvorba*, 1948, č. 24 (18. 6.), s. 479.

46) Tamtéž.

47) rdk., Znovu několik slov k podivuhodnému filmu *Monsieur Verdoux*. *Práce*, 19. 6. 1948.

48) B. Brejcha, Světobčan Charlie Chaplin.

49) J. Brož, Chaplin a americká veřejnost.

i když mohl být MONSIEUR VERDOUX morálně pomýlený, Chaplinova odvaha otevřeně kritizovat Ameriku a její systém si zasloužila „pochopení a uznání“.⁵⁰⁾ A pro jeho odvahu, když už pro nic jiného, *Rudé právo* vyzvalo k nutnosti „stát bok po boku s Chaplinem, proti těm, kdo se ho snaží umlčet“.⁵¹⁾ Pokud by Chaplin našel cestu k úplnému socialismu, Československo bylo dokonce připravené poskytnout mu azyl.⁵²⁾

Odporná role Hollywoodu a válka v Koreji

Podstatnou součástí Chaplinovy hvězdné identity coby vyhnance bylo jeho systematické odlišování od zbytku Hollywoodu. Chaplinova marginalizace v Hollywoodu ale i v celých Spojených státech byla klíčová pro vytváření negativního obrazu amerického filmového průmyslu, a potažmo negativního obrazu USA. Hollywood byl prezentován jako místo odcizené, neosobní fordistické výroby, jejíž součástí byly útlak a vykořisťování ve jménu zisku. Tím se Hollywood a management studií ocital ve stejné skupině jako bankéři z Wall Street a váleční štváči, kteří bezohledně financovali globální konflikty s vidinou „krvavého“ zisku. Tato obvinění zesílila po vypuknutí války v Koreji v červnu 1950.

V momentě začátku války už československá vláda zahájila rozsáhlou anti-americkou kampaň.⁵³⁾ Vypověděla ze země západní novináře, zavřela pražskou knihovnu Informační služby Spojených států amerických (USIS) a byl omezen počet zaměstnanců americké ambasády v Praze. V roce 1951 odsoudilo Československo novináře společnosti AP do vězení za špionáž⁵⁴⁾ a vláda Spojených států doporučila svým občanům omezit cesty do ČSR z bezpečnostních důvodů.⁵⁵⁾ Anti-americké kampaně nezůstal ušetřený ani Hollywood a jeho filmy. V červnu 1951 ČSR vypověděla zástupce hollywoodských studií⁵⁶⁾ a československý filmový tisk tvrdě kritizoval americký filmový průmysl a obviňoval ho z přispívání k válečnému štvání v Koreji. Hollywood, vysvětloval tisk, byl zapojen do organizované snahy americké vlády zničit světový mír. Roli Hollywoodu v podpoře války v Koreji označilo *Kino* za „hnusnou“.⁵⁷⁾ Týdeník následně porovnal Chaplinův film s hollywoodskou produkcí. Zatímco MONSIEUR VERDOUX kritizuje zbraně hromadného ničení a americkou kulturu násilí, „hollywoodská produkce slouží imperialistickým a militaristickým cílům Wall Streetu,“ psalo *Kino*.⁵⁸⁾

Právě Chaplin byl v očích československých komunistů jednou z obětí vojenské agrese Hollywoodu a USA. Byl podle nich brutálně umlčen nenávistnou kampaní, kterou proti němu vedli v Americe ti sami lidé, kteří posílali americké vojáky do Koreje. *Kino* se v tomto ohledu vyjádřilo víc než jasně v dubnu 1951. Týdeník otiskl článek informující o tom, že

50) K. Vaňek, Chaplinův ‚Monsieur Verdoux‘.

51) Tamtéž.

52) Anon., Chaplinův Monsieur Verdoux.

53) J. Faure, *Americký přítel*, s. 95–100.

54) J. Faure, *Americký přítel*, s. 99.

55) U.S. Bans Travel to Czechoslovakia, Calls Conditions There Hazardous. *New York Times*, 2. 6. 1951, s. 1–2.

56) Irving A. Maas to the US Ambassador to Prague Ellis O. Briggs, Washington, 10. 8. 1951. NARA, RG59, DF1950–1955, 849.452.

57) Anon., Hnusná role Hollywoodu. *Kino* 6, 1951, č. 7 (29. 3.), s. 146.

58) Oleg Mašínský, Vývozci jedu. *Kino* 6, 1951, č. 12 (7. 6.), s. 274–275.

Chaplinovy slapstickové komedie nebyly povoleny do americké distribuce.⁵⁹⁾ Text doprovázela známá ikonická figura Tuláka Charlieho, jenž vypadal obzvlášť smutně. Přímo nad textem byla pak přetištěna část plakátu k americkému filmu *A YANK IN KOREA* (1951) doprovázená textem, jenž pod titulkem „Atlantická výchova“ vinil Hollywood z toho, že vymývá mozky americkým občanům a mění je v bezohledné ničitele kulturních hodnot a vrahy bezbranných civilistů.⁶⁰⁾ Kompozice jednotlivých výše zmíněných elementů chytlavě konfrontovala Charlieho s maniakálním americkým vojákem. Konfrontace jasně navozuje dojem, že je Chaplin trestán a perzekvován, protože se odvážil vystoupit a kritizovat válečné štvání Hollywoodu.⁶¹⁾

Distancování Chaplina od zbytku Hollywoodu umožnilo československé propagandě kritizovat americký filmový průmysl — jeho výrobní postupy, jeho etiku a samotné filmy. Hollywood byl vykreslen jako umělecky, ideologicky a systémově zdegenerovaný. Takový obraz ostře kontrastoval s předpokládanými kvalitami socialistické společnosti a kinematografie v socialistické společnosti. Umělecká nadřazenost, pokrokovost, humánnost a smysl pro sociální spravedlnost kinematografie v socialismu vynesla do popředí úpadek kapitalismu. Pokud byl Hollywood coby systém zdegenerovaný, tak byl zdegenerovaný i produkt, který „chrtil“. *Kino* citovalo výzkum veřejného mínění Československého rozhlasu týkající se hollywoodského filmu a preference diváků. Jeden z uvedených údajných respondentů, matka dvou dětí, Hollywood ostře kritizovala následovně: „Myslíte, že dnes, kdy Korea bojuje a celý svět pracujících se snaží budovat mír pro všechny děti, mohli bychom dopustit, aby naše mládež byla vzdělávána tou tak zvanou kulturou.“⁶²⁾ Použití tohoto citátu názorně ilustruje jak úzká spojitost existovala v rétorice tvůrců československé komunistické propagandy mezi charakterem filmové produkce a americkou vojenskou agresí.

Kapitalistický systém, argumentovala československá propaganda, je předurčen k produkci kýče a nízké kultury. Kýč je pak následně mobilizován k vojenským účelům a vojenským cílům Spojených států. „Není divu, že americký kapitalismus produkuje takovouto ‘kulturu’. Ti, kteří se snaží přimět v zájmu svých zisků k vzájemnému vraždění miliony lidí, se přirozeně snaží též vypěstovat kult zločinu, kult zabíjení,“ odsoudilo *Rudé právo* přemíru násilí v amerických filmech.⁶³⁾ Jinými slovy, americký filmový průmysl sloužil „imperialistickým a vojenským cílům Wall Street“, vývozem „jedu“ do amerických i světových kin. Hollywoodská „utopická fantasmagorie o boji ‚supermanů‘ s ‚atom-many‘, násilí, vraždy, perverzní pitvání duševních stavů chorobných a duševně vychýlených lidí...“ narkotizovaly diváky, odcizovaly je od reality a bránily jim v revoluční akci.⁶⁴⁾

Taková „kultura“ nebyla schopná naplnit pokrokovou a vzdělávací roli, kterou plnily filmy v socialistických zemích. V socialistické společnosti nebylo v této linii uvažování hlavním cílem filmů přinášet zisk, ale přispívat do formování nového systému politického vzdě-

59) Anon., I Chaplinovy grotesky na indexu. *Kino* 6, 1951, č. 10 (26. 4.), s. 195.

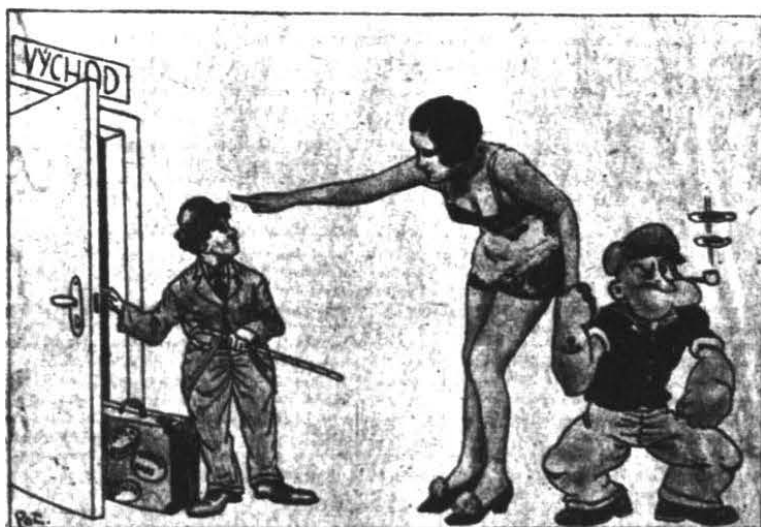
60) Anon., Atlantická výchova *Kino* 6, 1951, č. 10 (26. 4.), s. 195.

61) Anon., I Chaplinovy grotesky na indexu.

62) Stanislav Šteindler, Stýská se nám po hollywoodském filmu? *Kino* 7, 1952, č. 25 (4. 12.), s. 476.

63) Ivana Lažanská, Americká kultura. *Rudé právo* 30, 1950, č. 276 (22. 11.), s. 5.

64) Oleg Mašinskij, Vývozci jedu; Grigorij Alexandrov, Hollywood ve službách válečných štváčů. *Rudé právo* 34, 1951, č. 29 (4. 2.), s. 5; A. Andrejev, Reakční umění ve službách amerického imperialismu. *Kino* 6, 1951, č. 6 (15. 3.), s. 130.



— Běž, Charlie! Zde není místa pro podněcovatele míru — ale pro představitel americké kultury!!!

Obr. 3. Tulák Charlie není znovu vítán.

lávání obyvatel. Filmy byly „nástroje pravdy“.⁶⁵⁾ Aby byl film skutečně filmem pokrokovým, musel aktivně přispívat do „revolučního třídního boje“.⁶⁶⁾ O což se Chaplin podle československé propagandy snažil od MODERNÍ DOBY, přes DIKTÁTORA až k MONSIEURU VERDOUX. Narozdíl od běžného hollywoodského filmu jeho snímky „neodvádí diváka od palčivých problémů dneška“.⁶⁷⁾ Z odlišování mezi standardním hollywoodským produktem a Chaplinovými filmy se rodila druhá část Chaplinova hvězdného obrazu — Chaplin-pokrokový umělec.

Československá propaganda oslavovala Chaplinovy filmy v přímém kontrastu k hollywoodské produkci jako pokrokové. Sám Chaplin byl vyzdvihován jako pokrokový umělec, kterého zajímal život malého, obyčejného člověka, a jako muž, který „nebojácně slouží pokroku, demokracii a svobodě“.⁶⁸⁾ Chaplin podle *Práce* „nesešel na scestí, byl a zůstává přítelem socialismu milujícím lidstvo“.⁶⁹⁾ Důkazem pokrokovosti Chaplinova díla byla logicky jeho perzekuce v USA. Podle socialistických režimů se kapitalistické státy neuměly vyrovnat s progresivním uměním, jako byly Chaplinovy filmy, jinak než tím, že je označily za subverzivní a vymazaly je tak z většinové kultury.⁷⁰⁾ Zmíněný proces vyloučení a neslučitelnosti mezi pokrokovou a většinovou americkou pop-kulturou shrnovala ve zkratce karikatura otištěná v časopise *Kino* v prosinci 1952, která zachycovala spoře oděnou „pin-up girl“ a Pepka Námořníka jak, jako zástupci pop-kultury, vykazují Charlie Chaplina s kufříkem pryč se slovy: „Běž, Charlie! Zde není místa pro podněcovatele míru — ale pro představitele americké kultury!!!“ (Obr. 3.)

Rys pokrokovosti spojovaný s Chaplinem tak umožnil československé propagandě vykreslit nejen Hollywood, ale celou americkou společnost jako zpátečnickou, stojící v opozi-

65) Jindřich Puš, Film zbraní pravdy. *Kino* 4, 1949, č. 26 (22. 12.), s. 396.

66) Václav Kopecký, O socialistickém realismu. *Kino*, 1949, č. 12 (9. 6.), s. 1163.

67) Josef Štrých, Dopis první. *Kino* 4, 1949, č. 13 (23. 6.), s. 189.

68) B. Brejcha, Světobčan Charlie Chaplin.

69) E. Radok, Umění.

70) Anon., Chaplin o Ridgwayovi a ostatních. *Kino* 7, 1952, č. 26 (18. 12.), s. 483.

ci ke kvalitám společnosti socialistické. V roce 1953 přirovnalo *Kino* v článku nazvaném „Po Darwinovi také Chaplin na indexu v Tennessee“ Chaplinovy filmy k Darwinově evoluční teorii:

Tak jako se tamní mládež nesmí ve škole dovědět, že člověk — ať bílé či barevné rasy — pochází z opice, nesmí se tamní mladí lidé ani v kinech potěšit velkým uměním Chaplinovým. [...] Chaplin je prostě — jako Darwin — pro „ctihodné politiky“ z Tennessee příliš „nebezpečný“, poněvadž miluje lidi bez rozdílu původu a rasy a je všemi lidmi bez rozdílu — kromě smečky reakčních pokrytců — stejně milován.⁷¹⁾

Zařazení Chaplina do stejné společnosti s Darwinem bylo příkladem pozoruhodného rétorického obratu, který umožnil komunistické propagandě zdůraznit rasismus v americké společnosti, a tím následně šířit obraz Ameriky coby fašistického státu. Československá komunistická propaganda mobilizovala v tomto případě dva provázané argumenty. Na jedné straně byla americká společnost prezentována jako zaostalá, náboženská, odmítající vědu, a tím pádem odmítající modernitu. Na straně druhé, specifická jižanská lokace (Tennessee) evokovala rasismus a lynčování. „Podstatnými prvky amerického způsobu života jsou cizoložství a zločiny,“ psalo *Kino*, „organickou základní součástí americké demokracie je soudce Lynch a rasismus a jakožto vzory humanismu jsou předváděny vyhubení Indiánů, pronásledování černochů...“⁷²⁾ Rozehrávání rasové otázky bylo jednou z nejmocnějších a často používaných útočných „zbraní“ komunistické propagandy vůči Spojeným státům a to nejen ve 40. letech, ale po celé období studené války.⁷³⁾ Rasismus ostatně vnímala i americká politická reprezentace a propaganda jako Achillovu patu Spojených států v ideologickém boji se SSSR.⁷⁴⁾ Obvinění z rasové diskriminace sloužila jako důkaz, že je americký systém nejen fašistický, ale že je také na evolučním řetězci jeden nebo dva kroky za systémem socialistickým.

Identifikování rasismu jako charakteristického rysu americké společnosti umožnilo československé propagandě rozvinout systematické rámování USA coby fašistického státu.⁷⁵⁾ Základem této strategie bylo vytváření paralely mezi americkým kapitalismem a imperialismem Třetí říše.⁷⁶⁾ Američtí imperialisté jsou „Hitlerovými dědici“, prohlásilo *Rudé právo* na titulní straně svého prvního čísla roku 1951. „Německý imperialismus byl rozdrcen. Ale na jeho místo nastoupil imperialismus americký,“⁷⁷⁾ dodal deník, který následně propojil imperialistickou agresi a kapitál dodatkem, že zatímco „Hitler chtěl zgermanisovat celý svět. Američtí miliardáři chtějí celý svět zamerikanisovat, chtějí nastolit světovládu dolarového imperialismu...americký imperialismus je vtělením a vyvrcholením všeho, co obłudného a hnusného zplodil kapitalismus...“⁷⁸⁾

71) Anon., Po Darwinovi i Chaplin na indexu v Tennessee. *Kino* 8, 1953, č. 1 (1.1.), s. 3.

72) G. Avarin, „Filosofie“ Hollywoodu. *Kino* 5, 1950, č. 21 (12. 10.), s. 480.

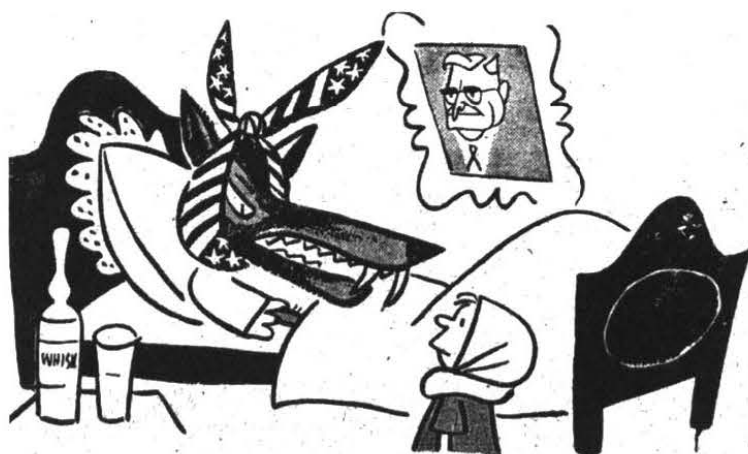
73) Viz. například Paul Swann, The Little State Department: Washington and Hollywood's Rhetoric of the Postwar Audience. In: David W. Elwood – Rob Kroes (eds.), *Hollywood in Europe, Experience of Cultural Hegemony*. Amsterdam: VU University Press 1994, s. 193–194.

74) Nicholas J. Cull, *The Cold War and the United States Information Agency: American Propaganda and Public Diplomacy, 1945–1989*. Cambridge: Cambridge University Press 2008, s. 71.

75) ČTK, Další tři černoši v USA zavražděni. *Rudé právo* 31, 1951, č. 31 (7. 2.), s. 3.

76) Anon., Americký imperialismus — dědic Hitlera. *Rudé právo* 31, 1951, č. 26 (1. 2.), s. 1.

77) Tamtéž.



Malý národ: „Na co máš takové velké zuby, babičko?“

Obr. 4. Americký imperialismus v přestrojení. Amerika jako krvelačný vlk ohrožující malý národ (Tvorba, 30. 9. 1948).

Denacifikace Německa po druhé světové válce a ekonomická pomoc Německu v rámci Marshallova plánu pak byla v očích komunistické propagandy nezbytně pouhou maškardou. Pod záminkou mezinárodní pomoci Američané usilovali o vybudování silného Německa a německé armády na prahu východního bloku. Tato armáda se stane „americkou údernou pěstí proti Sovětskému svazu, proti zemím lidové demokracie, proti nám,“ uzavřelo *Rudé právo*.⁷⁹⁾ Inspirovaná známou pohádkou „O červené karkulce“ shrnula *Tvorba* imperialistickou a vojenskou hrozbu, kterou představovala rekonstrukce Německa, v karikatuře, jež ukazovala Československo jako malou dívčenko vydanou na pospas Spojeným státům, metaforicky vykresleným jako krvelačný, whisky popíjející vlk (Obr. 4). Hollywood byl opět, jako jeden z hlavních agentů, kteří pomáhali udržovat americký systém, obviněn z klíčové role v imperialistických a expanzivních zájmech USA.⁸⁰⁾ V avizování způsobu, jakým bude komunistická propaganda vykreslovat Hollywood v souvislosti s válkou v Koreji, se americký filmový průmysl v podstatě měnil v nemilosrdného žoldnéře, který se nijak nelišil od Nacistů.⁸¹⁾ Sovětský časopis *Sovietskoje Iskusstvo* dokonce přirovnalo Erica Johnstona, prezidenta MPAA, k nacistickému ministru propagandy Josefu Goebbelsovi. Celkem nepřekvapivě to byl právě Johnston, kdo byl obviněn z vyštívání Charlie Chaplina z Hollywoodu.⁸²⁾

Závěr

Podle československé propagandy byl Charlie Chaplin obětí amerického kapitalismu a imperialismu. Byl stíhán ve Spojených státech a vyloučen z Hollywoodu kvůli svému pokrokovému politickému smýšlení a kvůli humanistickým poselstvím jeho filmů. Jak ukázala tato

78) Tamtéž.

79) Jiří Žák, Americké rejdy v západním Německu skončí krachem. *Rudé právo* 31, 1951, č. 29 (9. 2.), s. 2.

80) Anon., Americký imperialismus — dědic Hitlera.

81) Anon., Hnusná role Hollywoodu.

82) Mich M a k l j a r s k i j, Člověk s licom modeli. *Sovietskoje Iskusstvo*, 8. 1. 1949, s. 4; Anon., Yank W i n, Lose In 'Curtain' Areas. *Variety* 173, 1949, č. 5 (12. 1.), s. 3–9.

studie, stal se Chaplin také „obětí“ československé propagandy, která „unesla“ jeho hvězdný obraz a jeho filmy a interpretovala je způsobem, jenž konvenoval jejím cílům. V ideologických bitvách studené války mezi socialismem a kapitalismem ve 40. a 50. letech byl Chaplin zredukován československou propagandou na vyhnance a pokrokového umělce. Oba koncepty umožnily komunistické propagandě vykreslit útoky na Chaplina ze strany Výboru vyšetřování neamerické činnosti a ze strany amerických imigračních úřadů jako střet mezi „podněcovateli míru“ a mezi americkými válečnými štváči. Chaplin byl vyhoštěn z Hollywoodu a z USA, protože se odvážil ve svém dramatu *MONSIEUR VERDOUX* zobrazit americkou společnost jako fašistickou. Spojené státy byly ukázané jako imperialistický agresor, který si nezadal s Nacisty. Americká vojenská agrese byla přitom financována z Wall Street a podporována hollywoodskou propagandou. V období války v Koreji byl tak Chaplin jednou z obětí na domácí frontě. Kritizování Hollywoodu jako hnízda válečných štváčů bylo klíčovou součástí této anti-americké rétoriky. Hollywood byl předváděn jako místo odcizení, odosobněné produkce Fordismu, útlaku a vykořisťování ve jménu zisku. Chaplin byl naproti tomu reprezentován jako pokrokový umělec-individualista, který stál proti hollywoodskému systému. Koncept vyhnance ve spojení s konceptem pokrokového umělce umožnil komunistické propagandě vykreslit nejen Hollywood, ale celou americkou společnost jako zpátečnickou a podřadnou v porovnání se společností socialistickou.

Chaplin zastupoval humanismus v hluboce nehumánní kultuře, individualismus v systému útlaku, pokrokovost ve zdegenerované společnosti. V podstatě reprezentoval socialistické hodnoty v kapitalistickém systému, za což musel být potrestán.

Československo a další sovětské satelity se v první polovině 50. let snažily koupit několik Chaplinových filmů. Zvláštní zájem měly na jeho posledním snímku *SVĚTLA RAMP* (1952). Společnost United Artists (UA), která film distribuovala, za něj chtěla jeden a půl milionu dolarů v době, kdy ČSR platila za americký film v průměru tři tisíce dolarů.⁸³⁾ Československo probralo nabídku se SSSR a dalšími satelity a nabídlo UA sumu dvě stě tisíc za práva na film pro celý region. UA obratem odmítli. Vzhledem k tomu, že byl Chaplin proslulý striktní osobní kontrolou nad svými filmy, je pravděpodobné, že to byl právě on, kdo rozhodl, že se jeho filmy za nabízenou cenu za železnou oponu neprodají. Snahy československé komunistické propagandy tak dostávají paradoxní hořkou příchuť. Chaplin — vyhnanec, pokrokový umělec, velký humanista, oběť anti-komunistických útoků a člověk odcizený kapitalismu — byl, hlavně a především, kapitalista a opatrný obchodník.

Přeloženo a upraveno z anglického originálu „No Place for Peace-Mongers: Charlie Chaplin, Monsieur Verdoux (1947), and Czechoslovak Communist Propaganda“, Historical Journal of Film, Radio and Television 29, 2009, č. 3, s. 271–292.

Studie vznikla s přispěním grantu Grantové agentury Univerzity Karlovy v Praze (číslo grantu 258126) a byla v roce 2009 oceněna prestižní cenou „Routledge-IAMHIST Junior Scholar Outstanding Article Award“.

83) Anon., Iron Curtain Lands after Chaplin Films. *The Hollywood Reporter* 131, 1954, č. 35 (18. 10.), s. 1.

Mgr. Jindřiška Bláhová, Ph.D. (1979)

Absolvovala School of Film and Television Studies na University of East Anglia ve Velké Británii a Katedru filmových studií Filosofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze. Její doktorská práce, zaměřená na ekonomické a politické zájmy Hollywoodu ve východní Evropě po druhé světové válce nazvaná *A Tough Job for Donald Duck: Hollywood, Czechoslovakia, and Selling Films Behind the Iron Curtain, 1946–1951*, získala v roce 2011 Bolzanovu cenu Univerzity Karlovy. Vedle řady odborných publikací v češtině týkajících se dějin československé a americké kinematografie a průmyslu, kulturních a institucionálních dějin filmu, filmových festivalů či trezorových filmů vyšly její studie v anglickém jazyce v *Historical Journal of Film Radio and Television*, *Film History* a *Post Script*. V současné době se mimo jiné věnuje výzkumu v oblasti filmových festivalů a distribuce a roli hollywoodských hvězd v komunikační propagandě.

(Adresa: jindriska_blahova@yahoo.com)

Citované filmy:

Diktátor (The Great Dictator; Charlie Chaplin, 1940), *Moderní doba* (Modern Times; Charlie Chaplin, 1936), *Monsieur Verdoux* (Charlie Chaplin, 1947), *Světla ramp* (Limelight; Charlie Chaplin, 1952), *Yank in Korea, A* (Lew Landers, 1951).

SUMMARY

"No Place for Peace-Mongers"*Charlie Chaplin, Monsieur Verdoux (1947), and Czechoslovak Communist Propaganda*

Jindřiška Bláhová

Drawing upon archival documents and popular press, this study examines the role of Charlie Chaplin and of Hollywood in Czechoslovak Communist propaganda of the late 1940s and early 1950s. It explores the ways that, against the backdrop of the escalating Cold War, the country's regime engaged with and interpreted Chaplin's star persona, his work and his off-screen life. It shows that Chaplin was presented to the Czechoslovak public as an outcast and a progressive artist and that these two main tropes served as a platform upon which general tensions between capitalism and socialism could be articulated and various anti-American narratives could be constructed. The primary purpose of this strategy was to convey to Czechoslovak citizens the fundamental flaws of a degenerate American society and its corrupt capitalist system and to reaffirm the superiority of socialism. By examining the appropriation of Chaplin and his star persona by Czechoslovak communists for propaganda intentions, this study contributes to the fledgling debates about the various roles that U.S. popular culture played behind the Iron Curtain. Where existing studies focused mainly on the notion of the Americanization of indigenous cultures and of the reconciliation of American popular culture with national identities and/or on business and industrial dimension of relations between Czechoslovak Film Monopoly and representatives of American film companies or the U.S. government, this study takes a different approach by exploring the ways American popular culture was used by a communist government to communicate ideological messages. In doing so, it expands our understanding of how the Cold War was fought on the cultural front in the Eastern bloc.