

Analyticky nejistá i široce přístupná. Filmová propaganda v podání Richarda Taylora

Richard Taylor, *Filmová propaganda: Sovětské Rusko a nacistické Německo*. Praha: Academia 2016.

Důležité vstupní upozornění: třebaže byl český překlad knihy historika Richarda Taylora pořízen na základě druhého anglického vydání z konce devadesátých let, klíčové poznatky a způsob argumentace představil autor již v letech sedmdesátých. Proto lze publikaci *Filmová propaganda: Sovětské Rusko a nacistické Německo* (2016) snadno i vcelku oprávněně nařknout, že nepřihlíží k aktuálním výzkumným perspektivám, přičemž některé zvláště antikvární postupy výkladu zmíním. Především však zamýšlím obecněji posoudit účinnost a aplikovatelnost autorem předloženého pojetí filmové propagandy.

Taylor k němu přistupuje v úvodní kapitole, která pátrá po vhodné definici propagandy. Navazujících přibližně tři sta stran nabízí případové studie dvou kinematografií: (a) sovětské od dvacátých do konce čtyřicátých let, (b) německé v době vlády NSDAP. Výklad v obou případech zahájí historické pozadí s patřičným zřetelem ke stavu filmového průmyslu, jakož i záměrům státní moci využít médium pro prezentování oficiálních idejí. Následuje stručný výčet preferovaných

témat, potažmo žánrů, zatímco analýzám zvolených děl — každou případovou studii zastupují čtyři filmy — se obsáhle věnuje bezmála polovina knihy. Pečlivá struktura a systematická patří mimo vši pochybnost k přednostem textu. Totéž bohužel nelze vždy říci o argumentaci v rámci jednotlivých kapitol.

Kdopak by se propagandy nebál

Pojem *propaganda* zvládá po desetiletí dráždit a pohlcovat všemožné — původně nezamýšlené — významy, z nichž mnohé šikovně zavádějí odpůrci uvedeného slova. K čemusi podobnému mají, soudím, výborně nakročeno například pojmy *multikulturalismus* nebo *globalizace*. Jak k nim přistoupit? Pakliže někoho seriózně zajímá multikulturalismus, seznámí se s vlivnými proponenty daného konceptu, zasadí jejich názory do konkrétního myšlenkového směru a konfrontuje zastánce s fundovanými ideovými odpůrci.¹⁾ Pokud k nim nicméně dotýčný přidá holé definice multikulturalismu odvozené kupříkladu z programů politických stran, patrně se mu pojem za-

1) K vlivným navrhovatelům náleží např. Charles Taylor – Amy Gutmanová (eds.), *Multikulturalismus: Zkoumání politiky uznání*. Praha: EPOCH – Filosofický ústav AV ČR 2004. Zasazení do myšlenkového směru nabízí Pavel Barša, *Politická teorie multikulturalismu*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury 2004. Zdrucující i poučenou kritiku konceptu přináší např. Giovanni Sartori, *Pluralismus, multikulturalismus a přistěhovalci: Esej o multietnické společnosti*. Praha: Dokořán 2011.

čne nepříjemně rozbíhat do všech světových stran. A právě na podobné obtíže naráží Richard Taylor při úvodním vymezení tématu.

Autor si je dostatečně vědom unikavosti pojmu *propaganda*, jeho pejorativního nádechu. Naneštěstí hned zkraje zkoumá možnosti „stanovení bezpříznakové definice“ (s. 19), což nepokládám za adekvátní řešení. Taylora vede k předkládání všemožných definic, u nichž postupně seznává, že se leckdy vzájemně vylučují. Například uvádí klíčový předpoklad, podle něhož by propaganda neměla být kontroverzní, ovšem vzápětí výrok zmírní. Propagandu označí za veřejnou činnost, leč v téže větě uznává, že „ve vysoce zpolitizovaných společnostech se dá samozřejmě těžko udržet rozdíl mezi veřejným a soukromým světem“ (s. 30). Přestože je kritičnost při nakládání s vratkým pojmem příkladná, může ve výsledku působit frustrujícím dojmem, když za zdánlivě pevným rozlišením následuje dovětek „ačkoli obojí je často neoddělitelně propojeno“ (s. 312).

Úskalí částečně spočívá v nahromadění postojů mnoha různých autorů, které ovšem pokaždé nezastupují jeden souvislý proud myšlení, proto se obtížně hledá přinejmenším rámcová shoda na definici. Závažný problém vidím v začlenění citace Lva Trockého (s. 32), což paradoxně implikuje dojem hladkého přechodu od, řekněme, amerického sociologa Williama Albiga (s. 24) k marxistickému revolucionáři. Poslední dvě věty zavání protimluvem, proto je objasním: u Trockého a Josepha Goebbelse autorův výklad spočívá vesměs v praktickém využití propagandy pro politické účely, nikoli důkladném *teoretizování* o pojmu. Proto by mohla vzniknout spekulace, že zatímco například badatelé Albig a Lindley Fraser se v pojetí propagandy rozcházejí, Albig a Goebbels rozumějí pod uvedeným pojmem prakticky totéž (není doložen opak), pouze první hodnotí propagandu značně zdrženlivě, zatímco druhý zkoumá její potenciál.

Propaganda není výlučným prvkem totalitních režimů a její přítomnost v demokraciích západního typu Taylor připouští, nicméně na konkrétních příkladech tezi opouští. Například připomíná, že negativní konotace připisoval slovu *propaganda* již britský slovník z roku 1842 (s. 322). Jelikož se citovaní západoevropští a američtí badatelé staví k propagandě přinejmenším rezervovaně, vytváří text dojem bezmála dvoustleté tamní rezistence vůči pojmu. Což je obtížné doložit: za druhé světové války se úřady ve Spojených státech — v souvislosti s výrobou vládních dokumentů a týdeníků na podporu válečného úsilí — zdráhaly užívat dané slovo předně kvůli tehdejší asociacím s mocnostmi Osy, nikoli domnělým, desítky let trvajícím animozitám vůči pojmu.²⁾ Mimochodem, autor tyto projekty v osamoceně zmínce nečekaně staví do kontrastu s německými týdeníky. Uvádím pasáž v plném znění:

„Struktura německého válečného týdeníku se podstatně odlišovala od skladby týdeníků, které vyráběli západní spojenci. Na jedné straně se mnohem více soustředil na účinek obrazu než slova, takže apeloval spíše na city než na rozum. Na druhé straně zesílil apel na iracionalitu, jedna scéna se prolínala do další pomocí kontrastu obrazů, i když mezi nimi neexistovalo žádné logické spojení a ani je nespojovaly okolnosti. Britské a americké týdeníky byly jasné rozčleněné a každá část byla zřetelně označena“ (s. 224–225).

Mám výhrady vůči očividnému stranění týdeníků západních spojenců; tím spíše, že vyslovené argumenty nepokládám za přesvědčivé. Komentáře amerických válečných týdeníků pravidelně spoléhaly na úderná a jednoduchá hesla, což se příliš neshoduje s apelováním na rozum. Kromě toho jasné rozčlenění a zřetelné označení — s čímž lze v zásadě souhlasit — nevylučovalo možnost začlenění kontrastních obrazů v rámci jednotlivých částí, byť mi současně připadá ošemetné klást rovnítko mezi iracionalitu a kon-

2) Thomas Schatz, *Boom and Bust: American Cinema in the 1940s*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press 1999, s. 406.

trastní obrazy bez logických spojení.³⁾ Rozpaky dále vzbuzuje jednoznačná obhajoba amerického filmu *THE HOUSE OF ROTHSCHILD* (1934), jehož záběry využili tvůrci antisemitského dokumentu *VĚČNÝ ŽID* (1940). Taylor zmiňuje „prvek nadsázky“ (s. 269) hollywoodského filmu z tzv. před-kodexového období, jenže nespecifikuje, v čem přesně spočívá. Klíčí tradiční otázka: je možné bezpečně odlišit židovský vtíp od vtípu o Židech, který zákeřně roznáší nenávistné předsudky?⁴⁾

Úvodní debatu o propagandě autor přetavil do pracovní definice, která bohužel s ohledem na rozsah a ambice kapitoly působí poněkud chudokrevně: „Propaganda je pokus ovlivnit veřejné názory publika prostřednictvím přenosu idejí a hodnot“ (s. 31). Autorem stanovená definice propagandy nepřímou předpokládá, že pokus ovlivnit veřejné názory přenosem idejí a hodnot probíhá pomyslným „vykomunikováním“ dohodnutých myšlenek; komunikační model ovšem často vnáší do popředí konkrétní osoby na úkor zevrubného objasnění role jim nadřazených aktérů: vlivných institucí, orgánů či organizací. Za mnohem podstatnější přitom pokládám nenápadnou dřívější zmínku, v níž Taylor odmítá dva typy definic: (a) příliš obecné, podle nichž lze za propagandu označit takřka cokoli, (b) příliš zhuštěné, jež marně usilují o postižení všech rozlišovacích znaků propagandy. Autor tím mimořádně pronikavě odhalil slabiny mnoha dosavadních uvažování o filmové propagandě.

Příklad zhuštěného pojetí filmové propagandy nabízí filmový badatel Steve Neale v textu, který vyšel téměř souběžně s prvním vydáním recenzované knihy. Neale si přesně všímá, že pejorativní

nádech pojmu vyplývá z „liberálně humanistického“ světonázoru převážné většiny těch, již o propagandě píší. Vzápětí stanoví množství podmínek, na základě nichž lze mluvit o filmové propagandě: aspekty narativní, žánrové, produkční či distribuční. Jeho rozlišení zůstává natolik přísné, že by z Taylorova výběru pod propagandu spadal vlastně pouze *VĚČNÝ ŽID* a patrně *TRIUMF VŮLE* (1935), kdežto ostatní filmy by měly nanejvýš *propagandistickou funkci*, jak Neale pozoruje u hraného snímku *ŽID Süß* (1940).⁵⁾ Historik Dan Nimmo naproti tomu reprezentuje obecné pojetí; inspirativně rozlišuje vlivné školy myšlení o propagandě, čímž problém staví méně rozbíhavě. Následně předkládá typologii čtyř případů možného výskytu filmové propagandy: (a) zjevná propaganda, (b) částečně zahalená (*partially veiled*) propaganda, (c) skrytá propaganda, (d) potenciální propaganda.⁶⁾ Nimmův příspěvek je podnětný, nicméně třetí i čtvrtý bod ponechává neúměrný prostor pro svévolné aplikace při omezeném zohlednění produkčního prostředí.

Zatímco Neale stručně a elegantně objasňuje, v čem spočívají nesnáze při definování propagandy, Nimmo myšlení o propagandě více zpřehledňuje, když pečlivě uvádí jednotlivé myšlenkové směry. Oba tak činí obratněji než Richard Taylor, který pátrá po adekvátní definici propagandy lehce klopotně. Úvodní kapitola jeho knihy přesto zaslouží respekt: jednak pro očividnou obeznamenost s náročným tématem, jednak pro nadhled nad riziky, jež vyplývají z obecného a zhuštěného pojetí filmové propagandy. Steve Neale totiž naznačuje, že pod pojem *propaganda* bychom měli řadit toliko dokumentární filmy, kdež-

3) Více k americkým týdeníkům a vládním dokumentům na podporu válečného úsilí např. Thomas Schatz, *Boom and Bust*, s. 402–413. Německé dokumenty (včetně týdeníků) vzniklé za vlády NSDAP podrobně řeší Hilmar Hoffman, *The Triumph of Propaganda: Film and National Socialism, 1933–1945*. Providence — Oxford: Berghahn Books 1997.

4) Na možné dvojznačné vyznění filmu *THE HOUSE OF ROTHSCHILD* upozorňuje Judith E. Donelson, *The Holocaust in American Film*. New York: Syracuse University Press 2002, s. 18–30.

5) Steve Neale, *Propaganda*. *Screen* 18, 1977, č. 3, s. 9–40. Srov. Steve Neale, *Triumph of the Will: Notes on Documentary and Spectacle*. *Screen* 20, 1979, č. 1, s. 63–86.

6) Dan Nimmo, *Political Propaganda in the Movies: A Typology*. In: James Combs (ed.), *Movies and Politics: The Dynamic Relationship*. New York – London: Garland Publishing, Inc. 1993, s. 271–294.

to benevolentní typologie Dana Nimma pro změnu umožňuje příliš snadné, až potměšilé zařazení sporných případů: například westernu *V PRAVÉ POLEDNE* (1952). Oběma krajnostem se Taylor vyhýbá.

O kultu vybraných filmů a jeho důsledcích

Richard Taylor se specializuje na evropské dějiny dvacátého století a projevy politické propagandy. Ač nevzešel z okruhu filmových studií, předmět výzkumu nikterak nepodceňuje, a dokonce tuším, že v některých titulech nalezl nefalšované zálibení. Zamrzí, že menší sympatie chová v tomto ohledu grafik českého vydání Jakub Krč, který se neinspiroval relativně strýzlivým přebalem britského originálu; na obálku umístil barvotiskovou momentku generalissima Stalina z *PÁDU BERLÍNA* (1949), což bohužel přináší zkreslenou představu ještě před otevřením knihy. Publikace totiž sleduje vesměs kanonická díla věhlasných tvůrců, byť vynechání určitých titulů není vždy adekvátně objasněno. Zatímco *KŘÍŽNÍK POTĚMKIN* (1925) autor opomíjí, neboť „se o něm už tolik napsalo“, *TRIUMF VŮLE* (1934) zařazuje, „protože byl jednoduše příliš důležitý, než aby se dal pominout“ (obojí s. 16). Na stránkách *Iluminace* pak možná vyvolá přátelské pousmání Taylorova věta, jíž obhazuje vynechání méně dostupných děl: „Psát o filmu, na který se čtenář nemůže sám podívat, postrádá smysl“ (s. 16).⁷⁾

Z pracovního zařazení autora vyplývá, že při výkladu spoléhá zejména na svědomitý popis, kdežto analýzu stylistických prostředků či žánro-

vých vzorců záměrně upozaďuje. Kdokoli tedy chová vůči tematické analýze averzi, publikaci shledá značně neuspokojivou. Přibližování zápletky v dlouhých odstavcích nesporně vyžaduje trpělivost, naštěstí je Taylor zručný a místy nesmírně poutavý vypravěč. Jelikož pod přenosem idejí a hodnot rozumí z valné části rétorické proklamace, opakovaně předkládá repliky postav nebo vypravěče. Mnohdy v neúměrné délce: jádro analýzy *TRIUMFU VŮLE* (s. 247–260) je zaplněno citacemi téměř z jedné třetiny. Pakliže zůstává snímek němý, uvádí autor hojně mezititulky, což platí zvláště pro analýzu *TŘÍ PÍSNÍ O LENINOVÍ* (1934). Svižnosti výkladu dále neprospívá, když začne citace interpretovat, byť většinou přinášejí prostá, a tudíž srozumitelná poselství. Text například upozorňuje na vystoupení Josepha Goebbelse a jeho závěrečné zvolání („To, co tu je, zůstane: my už neodejdeme!“). Taylor objasňuje: „Ve svém projevu se snažil přesvědčit posluchače, že navzdory očekávání, nebude nacistická vláda jen přechodným jevem“ (obojí s. 217, nesprávně umístěná čárka za slovem *očekávání* v původním textu). Obávám se, že obdobně nadbytečně, až naivně (a tedy smutně) působí výčitka směrem k antisemitskému dokumentu: „Tvůrci neprojevovali žádnou snahu po porozumění židovské situaci, natožpak aby vyjádřili trochu sympatií k jejich historickým osudům“ (s. 274).⁸⁾

Uvedu pár slov obecně k úrovni českého překladu. Pokládám jej za přijatelný, byť prosvítá anglická výstavba vět a vyšinití z větných vazeb mohlo být méně (s. 96, 133, 157, 188, 196, 258).

7) V dalších studiích ovšem autor upouštěl od citovaného postoje. Srov. Richard Taylor, *Red Stars, Positive Heroes and Personality Cults*. In: Richard Taylor – Derek Spring (eds.), *Stalinism and Soviet Cinema*. London – New York: Routledge 1993, s. 69–89.

8) Autorovi přitom unikly jemnější rétorické nuance. V analýze *VĚČNÉHO ŽIDA* uvádí větu komentátora: „Válečné tažení do Polska nám poskytlo příležitost poznat Židy v jejich hnízdištích“ (s. 263). Úvodní dvě slova Taylor nekommentuje, ačkoli se jedná o rafinovaný posun. Původní znění obsahuje podstatné jméno *der Feldzug* (válečné tažení, kampaň, případně polní tažení). V češtině rozdíl příliš nevzní, leč zvolené slovo elegantně zjemňuje ofenzivní, útočný akt. Překladatelka Petruška Šustrová zvolila adekvátní variantu, kdežto Richard Taylor v anglickém vydání nahrazuje *der Feldzug* jednoduchým slovem *válka*, což veškeré rétorické odstíny zakrývá: „The war in Poland has given us the opportunity to get to know Jewry at its heart“. Citováno podle Richard Taylor, *Film Propaganda: Soviet Russia and Nazi Germany*. London: I. B. Tauris 1998, s. 175. Za objasnění ošidných odstínů podstatného jména *der Feldzug* bych rád poděkoval své matce, Adrianě Mišúrové, učitelce německého jazyka.

Doporučil bych častěji přeformulovat původní znění, pakliže v češtině vyníže kostrbatě: „Pokud by lidský rozum opravdu ovládaly vášně, pak je pravděpodobné, že by se je ‚propaganda‘ snažila oslovit a využít jich“ (s. 27). Celkově se přesto podařilo zachovat spád textu a vypravěčské nadání autora. Redakce pečlivě dohlédla na překlady zmíněných filmů, a v poznámkách u česky přeložených textů dokonce uvádí dvojí stránkování: původní a umístění v českém překladu. Jediná vážnější výhrada k českému znění se váže na větu z kapitoly o preferovaných tématech: „V takto bipolárně vymezeném fikčním světě se diváci dokázali postavit na stranu, kterou představovali propagandisté, a tím i proti táboru stojícímu na opačné straně“ (s. 82). Taylor pojem *fikční světy* nepoužívá a myslím, že není vhodné jej do textu zanášet, neb uměle vytváří dojem přítomnosti konkrétní výzkumné perspektivy.⁹⁾

Není současně pravda, že by autor bezvýhradně opomíjel filmově-teoretické myšlení. Ve skutečnosti plodně aplikuje hned několik pojmů, které přejímá z klasických textů Sergeje Ejzenštejna nebo Dzigy Vertova, tudíž kupříkladu analýza ALEXANDRA NĚVSKÉHO (1938) překvapí poučenými pasážemi o funkci střihu. Uvedené analytické mřížky ovšem Taylor uplatňuje toliko na ploše analýzy jednoho díla. Pokud režisér nic podobně ambiciózního nese-psal, v lepším případě se autor spoléhá na publikované paměti. Publikace naneštěstí obsahuje některé analýzy bez mřížek a bez pamětí, na což doplácí především PÁD BERLÍNA a STRÝČEK KRUGER (1941). S tím souvisí nedostatky při rekonstrukci produkční historie jednotlivých děl, čímž odpadá další možnost, jak rozkrýt propagandistické působení.

Případovým studiím předchází rozsáhlé kapi-

toly, jež přibližují sledované filmové průmysly a opět se inspirují dříve publikovanými výstupy. Tento postup není automaticky ku prospěchu: text totiž vykazuje známky závislosti na soudobém hodnocení sociologa a kritika Siegfrieda Kracauera, jehož vlivná kniha o výmarské kinematografii byla nesčetněkrát problematizována pozdějšími generacemi filmových badatelů.¹⁰⁾ Nicméně při odmyšlení přílišného vlivu Kracauera zůstává hutný, uvážlivě strukturovaný a poučený vhled do problematiky, který přehledně přibližuje institucionální dohled nad kinematografiemi i ekonomické souvislosti výroby. Autor sleduje roli státu, kontrolních orgánů a vzájemné interakce mezi aktéry. Například v německé kapitole si podrobně všímá působnosti zastřešujících organizací ve vztahu k systému finančních podpor nebo praxi předběžné cenzury. Ruská část zaujme krom jiného detailním popisem situace rodícího se průmyslu před rokem 1917, což Taylor — tam i jinde — opírá o četné ruskojazyčné prameny. Přehled dvou filmových průmyslů bych označil za vrchol knihy a doporučil jej k prostudování, byť mnohé informace budou patrně vyžadovat dvojí ověření a doplnění aktuálnějšími výstupy.

Znamení kapitoly o dvou filmových průmyslech bezděky prokazují určitou tékavost případových studií, které staví výklad přesně opačně. Namísto vysvětlení produkčního systému a jeho běžných projevů spoléhají na kanonická díla a/nebo svého druhu odchylky: antisemitský titul v žádném případě nereprezentuje typický produkt německých filmařů v období vlády NSDAP. Jedná se spíše o krajní a nahodilé doklady konkrétních politických kampaní. Taylor ostatně připomíná, že ani Joseph Goebbels nepatřil zpočátku k zastáncům TRIUMFU VŮLE a obecně

9) „The audience can then identify with the forces that the propagandist represents against the forces to which he opposed“. Citováno podle Richard Taylor, *Film Propaganda*, s. 51.

10) Taylor opatrně uznává slabiny Kracauera, načež ovšem velmi nešťastně sestavuje škatulku jeho oponentů: „Šlo jednak o lidi, kteří nebyli schopni přijmout film jako seriózní uměleckou formu a kteří na film neuplatňovali stejná kritéria, jaká by uplatnili na divadelní hru, ale opakují to i další generace filmových nadšenců“ (s. 203). Srov. Siegfried Kracauer, *Dějiny německého filmu: Od Caligariho k Hitlerovi: Psychologické dějiny německého filmu*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství 1958.

preferoval nepřímé propagandistické působení na bezpečném podloží žánrové zábavy (s. 244). V souladu s argumentací filmově-průmyslových kapitol by prospělo promyšlení méně vyhraněných a typičtějších děl: kupříkladu filmů CELÝ SVĚT SE SMĚJE (1934) a VELIKÁ LÁSKA (1942), pokud setrvám u těch věhlasnějších. Volbou odchylek autor místy sugeruje pocit, že pod propagandu spadají toliko filmy, které doporučují kohosi svrhnout, uvěznit nebo pro jistotu rovnou vyhladit. Taylor přitom analýzu hudebních komedií skutečně zvažoval, avšak usoudil, že „by bylo přímé srovnání vzhledem k rozsahu publikace problematické a příliš složité a nemohl bych ho pojednat v plné šíři“ (s. 17).

Velmi stručný závěr (s. 311–314) odhaluje silné i slabé stránky dosavadního výkladu. Zatímco v otázkách organizace kinematografie je Taylor schopen inspirativní syntézy poznatků, jednotlivé analýzy v žádné zobecňující zakončení nevyšlují. Obávám se tedy, že jakkoli bude čtenář po přečtení citlivěji nahlížet na autorem zvolené filmy, nezíská v dostatečné míře nástroje pro případný vlastní rozbor dalších propagandistických děl. Nabízí se pochopitelně otázka, zda může sáhnout v tuzemském prostředí po odpovídající alternativě. Zájemcům o obdobně laděnou perspektivu bych doporučil seriózní, motivicky rozvlátnou a čtivou esej historika Petra Kopala, krom jiného autora doslovu k recenzované knize.¹¹⁾ Zároveň krátce zmíním dva texty, které při kladení souvisejících otázek postupují odlišně, čímž předznamenanám možnou pozici recenzované knihy v českém badatelském prostředí.

Zkoumat propagandu lze s ohledem na stylistickou a narativní výstavbu díla, což ve stručném nástřelu dosvědčuje filmový badatel Radomír D.

Kokeš. Podle něj *rétorická forma* — čili rovněž propaganda — deformuje vyprávěcí systém, neboť (a) zastavuje dějový vývoj ve prospěch rétorických vsuvek, (b) ohýbá například žánrové vzorce, aby byly v souladu s formulovaným poselstvím.¹²⁾ U Kokeše lze vycítit vzdálenou ozvěnu propagandistické funkce Stevea Neala; byť uvedený text necituje, výrazně vychází z myšlení filmového badatele Davida Bordwella, který při vlastním objasňování rétorické formy v minulosti uváděl právě dotýcnou studii.¹³⁾ Ač tedy Neale psal zejména o propagandě, zpětně se zdá, že jeho text nabízí uplatnění spíše k volnější a méně zatížené propagandistické funkci. Oba předpoklady deformací lze snadno prověřit na Taylorem analyzovaných filmech. Autor recenzované knihy si uvedené strategie uvědomuje, věnuje jim ovšem okrajovou pozornost. Jednou v souvislosti s rétorickou vsuvkou stručně uvádí: „Pro vývoj samotného děje má však nepatrný význam“ (s. 299). Jestliže autor učí čtenáře rozpoznat postupy propagandy, účinněji než popisem jednotlivých titulů by svého cíle dosáhl stanovením podobně aplikovatelných předpokladů.

Vedle výzkumu estetických tradic zůstává zásadní kontext produkční či organizační. Koncept propagandy v tomto směru opouští filmová badatelka Lucie Česálková v kolektivním sborníku věnovaném českým krátkým účelovým filmům padesátých let, jež *propagují* různé aspekty socialistického průmyslu, kultury i životního stylu. Snímky o stolování či pravidlech házené věru nevyvolávají silnou asociaci se slovem *propaganda*. Autorka mimoto nepokládá za dostačující převládající pojetí propagandy coby komunikačního nástroje. Proti němu staví pro výklad politického a sociálně-kulturního kontextu zejména soubor

11) Petr K o p a l, *Imaginace (stalinské) totality. Filmová propaganda jako historický problém*. 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. 227–265.

12) Radomír D. K o k e š, *Rozbor filmu*. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity 2015, s. 181–182.

13) David B o r d w e l l – Kristin T h o m p s o n, *Film Art: An Introduction*. New York: Alfred A. Knopf 1986, s. 81. Cituji druhé vydání. Český překlad knihy (2011) byl pořízen z devátého vydání, ve kterém již Steve Neale a jeho text o propagandě v argumentaci nefigurují.

metod diskursivní analýzy, když se snaží prostřednictvím analýzy souhry různých mediálních textů v rámci širších kampaní porozumět obecnějším strategiím oslovení publika.¹⁴⁾ Diskursivní analýza tradičně spoléhá na začlenění rozmanitých pramenů a vzájemnou interakci mnoha aktérů. Richard Taylor ve filmově-průmyslových kapitolách překračuje schéma prostého komunikačního přenosu, nicméně analýzy děl zpravidla opět spoléhají na „vykomunikování“ idejí ze strany vlivných tvůrců.

Důležité rozlučkové upozornění: nemám v úmyslu stavět české badatele — vzešlé z okruhu filmových studií — nad britského historika. Připomínám, že původní kniha Richarda Taylora měla na konci sedmdesátých let záslužnou průkopnickou povahu a po všech těch letech zůstává svěží i přístupný text, který bych k seznámení doporučil, nehledě na předložené výtky. Publikaci pokládám za seriózní a užitečný úvod do problematiky (nejen) pro zájemce z řad široké veřejnosti. Pokud by Taylorova kniha sestávala výhradně z výkladu politického a filmově-průmyslového kontextu i promyšleněji vymezila pojem *propaganda*, nesnesla by výraznější námitky. Nicméně polovinu textu zabírají sporné analýzy a překlad odborného textu je nutné posuzovat rovněž z hlediska přínosu pro tuzemské bádání. Česká mutace vstupuje do prostředí, kde může začínajícím i pokročilejším badatelům představit myšlení k osvojení a dalšímu rozvíjení. Což bych v případě analytické části považoval za krok zpět, poněvadž se obávám, že Richard Taylor neposkytuje funkční nástroje k analýze filmové propagandy, byť je schopen její předpoklady obratně nastínit.

Martin Mišúr

14) Lucie Česálková, Úvod: K (ne)užitečnosti českého krátkého filmu 50. let. In: Lucie Česálková (ed.), *Film — náš pomocník: Studie o (ne)užitečnosti českého krátkého filmu 50. let*. Praha – Brno: Národní filmový archiv — Masarykova univerzita 2015, s. 18–21.