

Limity, lesk i rétorika filmových profesionálů. Filmové průmysly nacisty okupovaných zemí

Pavel Skopal – Roel Vande Winkel, eds., *Film Professionals in Nazi-Occupied Europe: Mediation Between the National-Socialist Cultural “New Order” and Local Structures* (Cham: Palgrave Macmillan, 2021).

Jakmile filmovědně orientovaný student projeví zájem o zpracování přehlíženého historického tématu v oblasti lokálních aktérů nebo struktur, tedy problematiky filmových profesionálů a jim blízkých institucí, může si za současného rozložení tuzemských akademických sil vysloužit přinejmenším vstupní pozornost pedagogických autorit. Cokoli opomíjené nebo nezpracované pochopitelně nezakládá na výzkum, který by automaticky inspiroval armádní množství kolegů a útočil na záviděníhodný index citovanosti. O úspěchu značně rozhoduje realizované — či alespoň realizovatelné — provázání lokálního výkladu s širším fenoménem, případně kladení zvědavých otázek, jež k takovému kroku vybízejí.

Přesně takovéto vykročení se snaží nabídnout loňská anglicky psaná kolektivní monografie v péči Pavla Skopala a Roela Vande Winkela. Editoři si nadvakrát odmítají připisovat klíčové zásluhy tím, že by objevovali málo známé lokální profesionály několika filmových průmyslů evropských zemí během druhé světové války (7). Odhalování historií opomíjených jedinců jim naopak slouží jako předpoklad ambiciózního projektu, který lokální aktéry řetězí s problematikou mezinárodní expanze kinematografie třetí říše. Následujících devět příspěvků pokrývá situaci v sedmi ukrojených a okupovaných územních celcích (dnešní Belgie, Česká republika, Francie, Nizozemsko, Norsko, Polsko, Ukrajina) a nahlíží problém z perspektivy kulturního transferu politických i ekonomických hodnot, konkrétně ve smyslu agresivního prosazování zájmů expandující kinematografie na úkor okupovaných průmyslů. Slovy autorů, kapitoly se snaží „kontextualizovat fenomén toho, jak různými způsoby srůstaly německá kinematografie a filmové kultury jiných zemí“ (*to contextualize the phenomenon of how German cinema and the film culture of other countries coalesced in various ways*, 7).

Publikace tedy staví místní filmové profesionály do rolí vyjednavačů či mediátorů dvou zřetelně vymezených zájmů. Na jedné straně šlo o agendy kulturního aparátu třetí říše, jejíž vrcholní zástupci lokálního aktéra okupovaného území instalovali do funkce a očekávali, že splní kulturní a ekonomická zadání ve prospěch německého hegemonu. Na straně druhé pak dotčené filmové průmysly vykazovaly jménem téhož aktéra dílčí setrvačnost: úsilí tvarovat, obházet a přizpůsobovat nucené direktivy vlastním představám, aby vnější zásah neústil v naprostý kolaps zavedených praxí. Lokální protagonisté byli lidé uprostřed: zprostředkovatelé mezi nároky dvou mocensky nerovnoměrných stran, přičemž tato nerovnováha podněcovala různě účinné taktiky jednání.

Takto poskládané důrazy pohotově odrážejí dvě možná úskalí historikova řemesla. Zaprvé, řečeno slovníkem autorů, zde hrozí „*top-down*“ perspektiva, konkrétněji nepružně pojatá institucionální ana-

lýza, jež by z ptačí perspektivy hleděla na strukturu a aktéry vytrácela ze zřetele coby pouhé pasivní vykonavatele rozkazů. Výklad by takto uvízl v rekonstrukci kontextu a snadno by se mohl utopit ve spletnosti síti orgánů, pravomocí a pokynů. Sborník přitom vhodně naznačuje (28), že představy okupačních sil o parametrech kulturní politiky měly do minuciózní rozpracovanosti někdy daleko a dočasně ponechávaly určitý analyticky vděčný rozsah každodenních voleb. Jde tedy o „rekonstrukci rozsahu možností, jež měli k dispozici lidé žijící v okupovaných společnostech“ (*a reconstruction of the range of options that people living in the occupied societies had at their disposal*, 8). Zadruhé, monografie si ani neklade za cíl lokálním osobnostem připisovat nerealisticky velkolepé zásluhy. Navzdory dílčímu manévrovacímu prostoru filmoví profesionálové v příspěvcích soustavně tahali za kratší konec, přičemž v prioritních otázkách (jednak ekonomicky zabarvených, jednak antisemitsky laděných) neměly jejich intervence sebemenší význam. A zatímco *wehrmacht* koncem války nedobrovolně vyklízel obsazená území, *happy end* na spolupracovníky Němců zpravidla nečekal. Devět historických příběhů přibližuje nikoli zcela nahodilý, ovšem dílčím způsobem nevyzpytatelný ekosystém jiskřivých mezilidských vztahů a chladných norem.

Recenzovaná kolektivní monografie představuje seriózní, vysoce profesionální akademický výstup, schopný na mezinárodním poli povzbuzovat příbuzné projekty. Prospívá prestiži tuzemského filmovědného prostředí a svědčí o rostoucím přeshraničním renomé některých českých badatelů střední generace. Kniha samotná provádí cenný kulturní transfer: shlukuje autory neanglicky mluvících zemí, kteří mnohdy již tematicky publikovali v domácích jazycích. Následující polemické momenty tedy budiž vnímány v duchu celkově pozitivního dojmu.

Jádro knihy hledejme ve schopnosti vnést do argumentace rovnovážně strukturu i filmového profesionála, respektive tyto dvě entity nestavět do protikladu a hledat cesty, jak je ve výkladu nenásilně sloučit. Úvodní kapitola výzkumnou pozici vysloví, když krom jiného s odvoláním na Williama H. Sewella aktérství pokládá za složku struktury a táže se, zda ji aktér jednoduše potvrzoval, případně do jaké míry mohl tuto strukturu posouvat a měnit (8–9). Jak z kapitol vyplynulo, šlo o hádankovitý úkol. Představení aktéra nebo struktury v psaném textu totiž stále až příliš svádí ke starosvětsky pojatým životopisním náčrtům, respektive popisům zacíleného historicko-institucionálního kontextu. O úspěšnosti výkladového splynutí filmového profesionála a struktury v jednotlivých příspěvcích rozhodla jednak dostupnost pramenů, jednak um vypravěče.

Dilema místy vyřešily mezery v dochované dokumentaci, tudíž zejména polský příspěvek Krzysztofa Trojanowského a francouzský historický příběh Anthonyho Rescigna více než na jednotlivé aktéry spoléhaly na rekonstrukci okolního dění. Částečně tak činil i ukrajinský text Tatiany Manykiny: jakkoli spíše nepřekvapivě biograficky pojatý, spolu s Trojanowskim a Rescignem představuje badatelsky cenný prvovýstup bez přílišné opory v sekundární literatuře, a ukrajinský zvukař Ivan Nikitin vychází z vyprávění vcelku plasticky po profesní i osobní stránce. Není tomu tak pokaždé: ve francouzské kapitole (235–253) začne výklad osudu Heinricha Meisenzahla teprve za více než polovinou hlavního textu (245). V podnětné a přísně lokalizované analýze distribuční praxe naneštěstí Meisenzahl — politicky spolehlivý manažer se zkušenostmi s řízením kin — připomíná vynucený ornament. Bezmála dvoustránkové shrnutí mu věnuje výmluvnou zmínku až v poslední větě, kde jej autor poněkud bezradně označí za „muže, který v dějinách nezanechal žádnou stopu a jehož poválečný osud zůstává neznámý“ (*a man who left no trace in history and whose post-war fate remains unknown*, 253).¹⁾

1) Stať Anthonyho Rescigna evokuje spíše předchozí — méně aktérsky založené — badatelské výstupy editora Pavla Skopala. Srov. Pavel Skopal, *Filmová kultura severního trojúhelníku: Filmy, kina a diváci Československa*,

Francouzská a polská kapitola naproti tomu slouží za vzor toho, jak srozumitelně i hutně představit vstupní historický kontext jako základ pro neméně suverénní popis struktur. Na sborníku lze ocenit, že přispěvatelé tlačí ke stručným dějinným exkurzím. Jakkoli se v norské kapitole zkraje knihy o režisérovi a filmovém funkcionáři Leifu Sindingovi bezprizorně dočteme o třiceti tisících námořnících v obchodní flotile coby norském válečném příspěvku úsilí Spojenců (22), jedná se o výjimečný případ. Její autor Thomas V. H. Hagen má v knize i druhý příspěvek o říšských aktérech v Norsku, zpracovaný ve spolupráci s Tobiasem Hochscherfem. Na něm vynikne, jak podstatná je pro výkladové sloučení aktéra a struktury přiměřeně zvolená organizace textu. Zatímco většinu kapitol jednoduše i logicky zahajuje historický a/nebo institucionální nástin, uvozující filmového profesionála do zřetelných vyprávěcích kulis, Hagen a Hochscherf pomyslně rozšiřují metodologickou část, když úvodem hovoří o kulturní politice třetí říše i dosavadních výzkumných důrazech (včetně fixace na ikonického Josepha Goebbelse). Následují barvitě medailonky dvou říšských aktérů a působení Leifa Sindinga, je muž Hagen věnoval předchozí kapitolu. Závěrečná část se pak od protagonistů odkloní ke koncentrované ekonomické analýze norského filmového trhu, načež shrnutí zmíní obě osobnosti jen okrajově. Byť koncepční řešení nepostrádá nápaditost, působí mírně zmateně.

Rovnovážného sloučení filmového profesionála a struktury dosáhla především vynikající stat Roela Vande Winkela o belgickém partnerském tandemu, dále vysoce důvtipný nizozemský příspěvek Egberta Bartena o Janu Teunissenovi a metodologicky precizní text Pavla Skopala o českém aktérovi Miloši Havlovi. Ve prospěch prvních dvou autorů hraje patrně i skutečnost, že o svých aktérech dříve publikovali ve svých mateřských jazycích.²⁾ Jejich texty naznačují, jak může historikovi prospět několikaletý odstup: k definitivnímu dočištění historického příběhu do strhující a čtenářsky atraktivní, přitom akademicky žádoucí podoby.³⁾

Winkel nastiňuje strukturu v kratičkém úvodu a obratně ji zvládá provazovat s působením dvojice aktérů. Konkrétně tedy s režijní a posléze funkcionářskou dvojicí Jan Vanderheyden a Edith Kiel, je-

NDR a Polska, 1945–1970 (Brno: Host, 2014). Lucie Česálková – Pavel Skopal, eds., *Filmové Brno: Dějiny lokální filmové kultury* (Praha: Národní filmový archiv, 2016).

- 2) Roel Vande Winkel – Dirk Van Engeland, *Edith Kiel & Jan Vanderheyden: pioniers van de Vlaamse film* (Brussels: Cinematek, 2014). Egbert Barten, „Van gevierd avantgardis tot paria: Leven en werken van Jan Teunissen, 1898–1975,“ in *Jaarboek Mediageschiedenis* 3, Karel Dibbets et al. (Amsterdam: Stichting Mediageschiedenis, 1991), 73–103. Rovněž Pavel Skopal mohl alespoň okrajově odkazovat na starší, česky psanou studii, jíž ovšem v poznámkách oproti dvěma předchozím autorům neuvedl. Srov. Pavel Skopal, „Tuláci ‚Novou Evropou‘: Říšská filmová politika a exportní možnosti protektorátní kinematografie“, *Iluminace* 30, č. 4 (2018), 9–30.
- 3) Krátká obecná odbočka k formální a jazykové úpravě: redakční úroveň textů bych označil za velmi solidní, do preciznosti schází pouze o kousek větší důslednost při finalizaci. Výsledek budí dojem nedostatečné časové rezervy těsně před odevzdáním rukopisu a bezděky naznačuje, jaké části patrně vznikaly teprve v závěrečné fázi zpracování. Zatímco jednotlivé historické příběhy prošly precizní korekturou a jakékoli překlepy anglické, německé ani české jsem vůbec nenacházel, úvodní metodologické slovo dvojice editorů obsahuje nápadné dvě chyby v němčině: spojení „Propaganda-Abteilung“ (5) v množném čísle postrádá závěrečné „n“; slovo „Volk-saufklärung“ (5) zase obsahuje přebytečné písmeno „h“, přičemž dále v textu je notorická lidová osvěta uváděna správně. Chyba se vyskytuje ještě ve slovním obratu „The periodical ‘Deutsch-Norwegische Monatsheft’“ (64), neboť podstatné jméno (*das Monatsheft*) by mělo střední rod vyjádřit buď určitým členem na začátku, případně koncovkou *Norwegisches* (v tomto případě se ovšem jedná o citaci, patrně odkazující na nesprávný původní zápis). Ojedinelý překlep z angličtiny — jedno nadbytečné „l“ ve slově „powerfull“ (145) — se zase usadil v závěrečném soupisu poznámek za kapitolou. A do třetice, české názvy byly v celé knize pohlédány, aby nakonec zrádná diakritika nadělala chyby v rejstříku na konci knihy: například „Syndikát čs. půjčoven“ (272, dále 268, 269). Slovním spojením z dalších řečí (norština nebo nizozemština) jsem nevěnoval pozornost vzhledem k nulové znalosti těchto méně obvyklých jazyků.

jichž životní peripetie obsáhnou většinu institucionálních, ekonomických i tvůrčích argumentů: mnohaletou cestu od málo kompetentních, leč byznysově šikovných filmařů až k čelním funkcionářským postům v okupované Belgii. Kromě toho se autor nezdráhá prezentovat vděčný příběh detektivně pátracím způsobem. Zatímco ukrajinská stať si školskou strukturou kazí vzrušující zápletku, když v prvním odstavci (171) poslušně vyžradí vše zásadní z Nikitinova života, zkušenější Winkel zadržuje podstatná fakta, aby je vyložil až ve správný moment. Když se koncem předposlední strany (114) v šokujícím zvratu vrací zapřená manželka z Paříže a svrchovaně mění pravidla hry, samovolně (a ne-diegeticky) mi naběhl motiv *Suspense Dramatico* z telenovely *Rosalinda* (1999). Melodramatický tón nastolí i Egbert Barten: „vrcholy slávy, uměleckého uznání, prestižních úřadů i hluboká údolí politického pochybení, umělecké frustrace a zapomenutí“ (*high summits of fame, artistic recognition, prestigious offices, and deep valleys of political malpractice, artistic frustration, and oblivion*, 197). Nizozemský příběh rovnovážně propojuje profesionála se strukturou, splňuje parametry akademického výstupu, a přitom neupouští od rozverně hravého jazyka, jenž nadhledem okysličuje temné dění.

Tato vítaná rovina příspěvkům ze středovýchodní Evropy bohužel místy schází, s výraznější výjimkou stať Terezy Czesany Dvořákové a Volkera Mohna, která vyniká nezvyklou mírou zaujatosti sude-toněmeckým funkcionářem Wilhelmem Söhnelem a jeho barvitě nevázaným životem.⁴⁾ Čtení těchto kapitol místy vede až k oikofobnímu povzdechnutí. Například polská kapitola uvede krutý kontext okupace a několikerého dělení Polska lidsky pochopitelným, leč vyhoceným jazykem totální zkázy: „bezohledná politika teroru, represe a drancování, vykořisťování a vyhlazování obyvatelstva“ (*ruthless policy of terror, repression, and plunder, to exploit and exterminate the population*, 222). Že schází patřičný nadhled nad situací, projeví závěr (230–231), kde se autor nechává poněkud nekriticky vést raně poválečnou rétorikou čistých komisí, osobních výpovědí a novinových článků, které obsahují mnoho účelové slovní výplně pro politicky vyprofilované soudobé publikum (zejména proto vychází obviněný režisér Jan Fethke vcelku neuchopitelně). Ukrajinský příspěvek je v tomto bodě vyzrálý a obezřetný, pro změnu však Ivana Nikitina kuriózně tituluje slovem profesor s velkým počátečním písmenem a označuje jej za génia (173). Obě vyzní poněkud nuceně, zvláště když text zároveň obchází detailnější výklad složitých technických inovací, jimiž Nikitin přispěl.

Studie o Miloši Havlovi má v publikaci zvláštní pozici. Většina textů totiž rekonstruuje osudy tvůrců postavených před vesměs bolestná kulturněpolitická zadání, tři stať (Hagen a Hochscherf, Dvořáková a Mohn, Rescigno) pak představují přímo zvnějšku dosazené kulturněpolitické aktéry, s nimiž lze sotva sympatizovat. Miloš Havel se vymykal: vlivný filmový profesionál se mazaně pohyboval mezi politickou i tvůrčí sférou. Kolektivní monografie od prvních stran bez ustání přibližuje nešťastné osudy těch, již si kompenzovali nadčasové mocenské ambice ve zcela neutěšeném kontextu, někdy patrně kombinované s háčovsko-husákovským komplexem. Když do změti selhání a lidské marnosti vnikne sebejistý Havel, který dlouho platil za synonymum úspěchu, působí bezmála rušivě: analogicky asertivnímu, hollywoodskému Oskaru Schindlerovi na přehlídce evropských uměleckých filmů s melancholicky založenými antihrdiny. Text od první věty nešetří superlativy; Havel je na prvních dvou stranách (137–138) dvakrát označen za nejvlivnějšího a jeho studio za nejmodernější (s taktickým tlumením slovem *arguably*, hned třikrát v této části). Lidským sympatiím rozumím, jenže pochvalná slova fantom (153), šarm (z citace, 154), charisma (156) zaznívají zas a znovu. Za mnohoslovně přepjatý pokládám i popis novináře Ferdinanda Peroutky „respektovaná legenda“ (*respected legend*, 151).

4) Autoři se s jeho peripetiemi jako by téměř nechtěli rozloučit: „Poválečný osud Wilhelma Söhnela je tak dramatický, že by zasloužil samostatnou kapitolu“ (*The post-war fate of Wilhelm Söhnel is so dramatic that it could warrant a separate chapter*, 136).

Nejenže se nejedná o bezpříznakový popis, místy do něj lze implicitně вплéat i politické zápasy jednadvacátého století. Váhám například, zda je opravdu udržitelné označit Kramářovu a Rašínovu Československou národní demokracii (ČsND) za „jedinou liberální politickou stranu na československé politické scéně třicátých let“ (*the only liberal party in the Czechoslovak political scene of the 1930s*, 162).⁵⁾ V ideové logice výkladu nepochybně má formulace opodstatnění, a především náběh na kontinuitu: liberálně stranicky usazený český aktér je obrazovým doprovodem zachycen na dvou fotografiích (152, 157), přičemž obě momentky jej zaznamenávají s pětiletým synovcem Václavem (hádáte správně, prezidentem Václavem Havlem). Nemíním vyvolávat duchy anti-havlovské ukřivdnosti, akorát si kladu otázku, jak moc má politická profilace akademiků ponechávat stopy v kulturněpoliticky orientovaných odborných výstupech a zda ovlivňuje samotné vstupní parametry výzkumu.

K první úvaze zhruba toto: strategii implicitního hodnotového přihlášení v publikacích podobného zaměření pokládám za přijatelnou. Rozhodně méně křiklavou než angažované explicitní výroky, rovněž vyspělejší než nevěrohodné předstírání apolitické ulity. Jakkoli historicky situované výroky typu „Krise liberální demokracie napříč středovýchodní Evropou“ (*The crisis of liberal democracy throughout East-Central Europe*, 164) vytrhávají z ukotvení do sledovaného období a znějí spíše v duchu komentářů denního zpravodajství, šetří se jimi a přísně vzato popisují fenomény jazykem, který v mírně odlišné úpravě skutečně existoval i počátkem čtyřicátých let.⁶⁾ Za zásadnější přešlap vnímám pouze ojedinělé, ahistorické přenášení dnešního výraziva do překladu dobových výroků. Přestože nelze závidět tomu, kdo hledal vhodný anglický ekvivalent slova *nejlevější*, řešení (*the extreme left side of the political spectrum*, 156) necitlivě vkládá Elmaru Klosovi do úst žurnalistickou floskuli polistopadové éry.⁷⁾

Implicitní hodnotové přihlášení může jít ruku v ruce s tlumením politicky zaměřených soudů. Kniha výtečně popisuje lidskou náročnost situace, aniž by zakrývala, že šlo pokaždé o volbu konkrétního jednotlivce. Vstupní kapitola odmítá „moralizující slovník kolaborace a rezistence“ (*moralizing vocabulary of collaboration and resistance*, 9). Sympaticky tím vyjadřuje dilem generační skepsi k předchozím, s minulostí se nekonečně vyrovnávajícím debatám, kde padají až příliš snadno emotivní slova o zradě a hrdinství. Z jedné strany lze pochopit, pokud někoho lehkost při výkladu historických traumat dráždí: záměr „analyzovat strategie a rozhodnutí jednotlivce bez psychologické zátěže zvažování dobrých nebo špatných úmyslů“ (*to analyse an individual's strategies and decisions without the psy-*

5) ČsND přestala existovat již před polovinou třicátých let, když v roce 1934 jejím sloučením s dalšími formacemi vzniklo Národní sjednocení; subjekt spojovaný předlistopadovou historiografií s krajně pravicovými tendencemi. Jan Mařica v rozsáhlé práci cituje člena ČsND Františka Ježka („Byla tak liberální, že si tam mohl víceméně každý dělat, co chtěl. Liberální svoboda to dovoľovala“) a naznačuje, že liberalismus partaje spočíval do značné míry v tom, že nepředstavovala jednotný monolit a tolerovala zpětně problematické frakce. Ikonou ČsND byl Karel Kramář, identifikovaný mnohem silněji s konzervativním a nacionalistickým smýšlením. Citováno podle Jan Mařica, *Od Československé národní demokracie k Národnímu sjednocení* (Brno: Masarykova Univerzita — Filozofická fakulta, 2016), 249. Srov. Eva Broková — Josef Tomeš — Michal Pehr, *Agrárníci, národní demokraté a lidovci ve druhém poločase první Československé republiky* (Praha: Masarykův ústav a Archiv AV ČR, 2008), 130–202. Jan Bílek — Luboš Velek, eds., *Karel Kramář (1860–1937): Život a dílo* (Praha: Masarykův ústav a Archiv AV ČR — Historický ústav AV ČR, 2009), 492–563.

6) Např. „tisk liberalisticko-demokratické doby nalézáme v nejtěsnějším spojení se Židovstvem“. Citováno podle Wolfgang Wolfram von Wolmar, *Němec o českých problémech* (Praha: Orbis, 1941), 37.

7) Srov. Elmar Klos, „Dovětek za tečkou“, in *Černobílý snář Elmara Klose*, ed. Jan Lukeš (Praha: Národní filmový archiv, 2011), 204. Na tomto místě je nutné zdůraznit, že takto detailní poznámky k českému příspěvku plynou z toho, že autor recenze žije na tomto území. Lze předpokládat, že norský či nizozemský recenzent, patřičně znající tamní jazyk, realie a historické debaty, by analogicky přistoupil k těmto studiím.

chological burden of weighing good or bad intentions, 9) zní značně studeně a nezúčastněně. Z druhé strany takto rozdrážděný čtenář pocítí alespoň škodolibou úlevu nad tím, jak se staví autorům monografie do cesty právě termín *collaboration*. Ten totiž neevokuje pouze moralizující slovník, nýbrž může odkazovat k pojmům současného akademického bádání: kolaborativní principy potom místo staromódního hajlování popisují modely aktuální kreativní spolupráce.⁸⁾ Úvodní kapitola s citlivostí pojmu pracuje a zprvu jej ve starém významu uzamyká do uvozovek (2, 3), od nichž záhy upouští, jelikož postupuje k dnešnímu vymezení (*collaborative research*, 3), aby následně uvozovky opustila tam i onde (5, 6, 9, 10). Pozdější statě užívají slovo místy tak, že si lze představit souhru obou významů (53, 65, 66), což působí lehce provokativně, a nakonec vede k úvaze, zda (cokoli) *kolaborativní* nezní — přinejmenším v češtině — ještě stále poněkud jazykově neuváženě.

V opoponentském posudku k disertační práci o Jiřím Mařánkovi, kulturněpolitickém aktérovi poválečné, zestátněné československé kinematografie, uvedl editor Pavel Skopal skepticky, že „možnost vypovídat o institucionálních strukturách skrze perspektivu jedince, navíc se značně limitovaným vlivem na ústřední děje, je omezená. Potenciál takové ‚decentrované‘ perspektivy směřuje spíše k analýze fungování mocenských dispozitivů než ‚institucionálního vývoje‘.“⁹⁾ Reagoval tím na slova autorky Mariky Kupkové, která vliv Mařánka rétoricky bagatelizuje. V tomto smyslu se nabízí spekulace, zda příběh jediného autenticky silného filmového profesionála Miloše Havla nereprezentoval při vstupních parametrech výzkumu ideální, žádoucí případ. A zároveň takový, který s hromaděním dalších lokálních osobností stále více vystupoval jako svého druhu unikátní. Nakonec měl totiž každý z nich pouze limitovaný vliv na dění, jakkoli institucionální vývoj kolem nich čile probíhal. Proto u podobného výzkumu tak záleží na silné metodologické opoře, která přesahuje příběh a tlumí opoponentskou poznámku. I v tomto bodě studie o Havlovi vyniká nad ostatními příspěvky.¹⁰⁾

Tímto způsobem lze publikaci ocenit za snad i mimoděčné přispění k fenoménu, někdy předběžně označovanému zlomyslným spojením *failure studies*. Do něj mohou spadat jak selhání tvůrců při umělecké práci, tak kupříkladu produkčně-ekonomické nesnáze, které vedou i k nerealizaci filmového díla.¹¹⁾ Působí půvabně, že kniha o filmových profesionálech uprostřed dalekosáhlých změn lokálních struktur věnuje zkraje zvláštní poděkování Williamu Gillespiemu (v) — možná míří za autorem *Film Posters of the Third Reich* (2007).¹²⁾ Proč by však nemohla mrkáním narážet i na plodného skotského herce (1894–1938) vedlejších rolí, který po léta působil v němé éře, mnohdy bez přiznání kreditu v titulcích? Výzkum těchto poloskrytých aktérů probíhá a klade otázky, jež vypovídají o únavě z hvězd a velkých jmen.¹³⁾

8) Např. Petr Szczepanik a kol., *Studie vývoje českého hraného kinematografického díla* (Praha: Státní fond kinematografie, 2015).

9) Citováno podle Pavel Skopal, „Posudek oponenta disertační práce Mariky Kupkové: ‚Z písaře ministerským radou: Působení Jiřího Mařánka v kinematografii čtyřicátých a padesátých let‘“, Katedra filmových studií FF UK, 9. červen 2017, 2.

10) Pavel Skopal důsledně pracoval s některými sociologicky orientovanými pojmy (například s konceptem transakčních sítí) a začlenil je do výkladu. To není samozřejmostí u mnoha dalších studií, které bez teoretizujících odboček rovnou vyprávějí. Proto nelze říct, že by veškeré statě rétoricky spojoval nějaký navracející se termín a metodologický proponent, spíše obecnější a editorsky usměrňovaná inklinace.

11) Např. Becky Bartlett, *Badfilm: Incompetence, Intention and Failure* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2021). James Fenwick – Kieran Foster – David Eldridge, eds., *Shadow Cinema: The Historical and Production Contexts of Unmade Films* (New York: Bloomsbury, 2020).

12) William Gillespie – Joel Nelson, *Film Posters of the Third Reich* (Los Angeles: GN Productions, 2007). Srov. *The William Gillespie Collection*, cit. 25. 8. 2022, <https://germanfilms.net/gillespie/>.

13) Např. Linn Lönnroth, „‘Certainly No Clark Gable’ — Reflections on the Journalistic Discourse about Hollywood

Studenti s filmově-historickými aspiracemi by mohli zpozornět, jelikož chtějí působit v akademickém prostředí, kde střední generace filmových badatelů v posledních letech vytrvale zaplňuje dříve nedostatečně pokrytá, mnohdy velká témata. Pakliže zamýšlí přispět na stále prochozenějším poli českého historického výzkumu závažnějším prvovýstupem a neuvíznout v nadměrně lokální analýze či opatrném zpřesňování výstupů o generaci starších autorit, mohou krom jiného vstupní perspektivu zkraje pootočit a soustředně zvažovat, jak podchytit a adekvátně nakládat právě s různými variacemi na *failure*. Jedno je však i pro ně jisté: kolektivní monografie *Film Professionals in Nazi-Occupied Europe: Mediation Between the National-Socialist Cultural "New Order" and Local Structures* bude náležit k těm, jež by mladším aspirantům neměly uniknout.

Martin Mišúr (Univerzita Karlova)

Bibliografie

- Barten, Egbert. „Van gevierd avantgardis tot paria: Leven en werken van Jan Teunissen, 1898–1975“, in *Jaarboek Mediageschiedenis* 3, Karel Dibbets et al. (Amsterdam: Stichting Mediageschiedenis, 1991), 73–103.
- Bartlett, Becky. *Badfilm: Incompetence, Intention and Failure* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2021).
- Bílek, Jan – Luboš Velek, eds. *Karel Kramář (1860–1937): Život a dílo* (Praha: Masarykův ústav a Archiv AV ČR — Historický ústav AV ČR, 2009).
- Broklová, Eva – Josef Tomeš – Michal Pehr. *Agrárníci, národní demokraté a lidovci ve druhém poločase první Československé republiky* (Praha: Masarykův ústav a Archiv AV ČR, 2008).
- Česálková, Lucie – Pavel Skopal, eds. *Filmové Brno: Dějiny lokální filmové kultury* (Praha: Národní filmový archiv, 2016).
- Fenwick, James – Kieran Foster – David Eldridge, eds. *Shadow Cinema: The Historical and Production Contexts of Unmade Films* (New York: Bloomsbury, 2020).
- Gillespie, William – Joel Nelson. *Film Posters of the Third Reich* (Los Angeles: GN Productions, 2007).
- Klos, Elmar. „Dovětek za tečkou“, in *Černobílý snář Elmara Klose*, ed. Jan Lukeš (Praha: Národní filmový archiv, 2011), 201–209.
- Lönroth, Linn. „‘Certainly No Clark Gable’ — Reflections on the Journalistic Discourse about Hollywood Character Actors, ca. 1915–1949“, *IAMHIST Blog*, 2020, cit. 25. 8. 2022, <https://iamhist.net/2020/04/certainly-no-clark-gable/>.
- Lönroth, Linn. „‘I don’t have a skull... Or bones’: Minor Characters in Disney Animation“, *Animation: an Interdisciplinary Journal* 16, č. 2 (2021), 36–50.
- Mařica, Jan. *Od Československé národní demokracie k Národnímu sjednocení* (Brno: Masarykova Univerzita — Filozofická fakulta, 2016).
- Skopal, Pavel. *Filmová kultura severního trojúhelníku: Filmy, kina a diváci Československa, NDR a Polska, 1945–1970* (Brno: Host, 2014).

Character Actors, ca. 1915–1949“, *IAMHIST Blog*, 8. 4. 2020, cit. 25. 8. 2022, <https://iamhist.net/2020/04/certainly-no-clark-gable/>. Linn Lönroth, „‘I don’t have a skull... Or bones’: Minor Characters in Disney Animation“, *Animation: an Interdisciplinary Journal* 16, č. 2, (2021), 36–50.

- Skopal, Pavel. „Posudek oponenta disertační práce Mariky Kupkové: ‚Z písaře ministerským radou: Působení Jiřího Mařánka v kinematografii čtyřicátých a padesátých let‘“, Katedra filmových studií FF UK, 9. červen 2017.
- Skopal, Pavel. „Tuláci ‚Novou Evropou‘: Říšská filmová politika a exportní možnosti protektorátní kinematografie“, *Iluminace* 30, č. 4 (2018), 9–30.
- Skopal, Pavel – Roel Vande Winkel, eds. *Film Professionals in Nazi-Occupied Europe: Mediation Between the National-Socialist Cultural “New Order” and Local Structures* (Cham: Palgrave Macmillan, 2021).
- Szczepanik, Petr a kol. *Studie vývoje českého hraného kinematografického díla* (Praha: Státní fond kinematografie, 2015).
- The William Gillespie Collection*, cit. 25. 8. 2022, <https://germanfilms.net/gillespie/>.
- Winkel, Roel Vande – Dirk Van Engeland. *Edith Kiel & Jan Vanderheyden: pioniers van de Vlaamse film* (Brussels: Cinematek, 2014).
- von Wolmar, Wolfgang Wolfram. *Němec o českých problémech* (Praha: Orbis, 1941).