

Smejkal, Zdeněk

## Počátky estetické orientace v historiografii českého filmu

In: *Otázky divadla a filmu. II. Závodský, Artur (editor). Vyd. 1. Brno: Universita J.E. Purkyně, 1971, pp. 327-349*

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/120644>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

ZDENĚK SMEJKAL

## POČÁTKY ESTETICKÉ ORIENTACE V HISTORIOGRAFII ČESKÉHO FILMU

V letech 1927–1931 vycházejí tři práce o vývoji českého filmu. Nejprve Jan Kolár, filmový režisér, scénárista, herec, organizátor filmového života a publicista, vydává knížku *K filmu*; k ní je připojeno samostatné pojednání o českých filmových poměrech, jehož jádro tvoří *Kronika českého filmu*.<sup>1</sup> Tři roky nato, sotvaže skončila éra němého filmu, sleduje filmový kritik a esejista Otto Rádl „vývoj české filmové režie“ a kriticky ji hodnotí.<sup>2</sup> Konečně vychází v rámci encyklopedického hesla Československá republika stručný náčrt vývoje českého filmu, podepsaný značkou *Ur*, za níž se skrývá filmový referent *Lidových novin*, spisovatel A. J. Urban.<sup>3</sup> I když jsou to práce rozsahem nevelké, podrobně je rozebíráme z toho důvodu, abychom v nich osvětlili některé metodologické problémy české filmové historiografie.

Už z letmého srovnání tří připomenutých prací s prvním Smržovým nástinem vývojové problematiky české kinematografie<sup>4</sup> vysvítá, že Kolárův, Rádlův a Urbanův přístup se liší od výrobnětechnického východiska Smržova. Vedle nezbytného popisu a rozboru všech tří prací nabízí se tu srovnání, co nového proti mladému Smržovi vnášejí tito tři autoři do pohledu na vývoj českého filmu.

<sup>1</sup> Jan Kolár, *K filmu*. Fechtner a spol., Praha 1927, str. 109 n. Pokud neuvádíme jiný pramen, citujeme Kolára vždy z této knížky.

<sup>2</sup> Otto Rádl, *Vývoj české filmové režie*. Studio 1930–1931, str. 174–182. Veškeré citace Rádla v našem článku jsou z této studie. K Rádlův článku je připojen Soupis českých filmů za léta 1898–1929 a grafické znázornění české filmové produkce za stejné období. Tamtéž, str. 183–191.

<sup>3</sup> *Film*, OSNND-Dodatky, díl I., sv. 2, Praha 1931, str. 1290.

<sup>4</sup> V letech 1924–1930 uveřejnil Karel Smrž čtyři pojednání o historii české kinematografie. Zabývali jsme se jimi ve stati *Rané práce Karla Smrže o dějinách českého filmu*. Otázky divadla a filmu – *Theatralia et cinematographica I*, redigoval Artur Závodský, Brno 1970, str. 265–280.

Kolárova knížka *K filmu* má poněkud zvláštní ráz a poslání. Autor od počátku dává jasně najevo, že ho zajímá filmová umělecká tvorba a že se v této oblasti hodlá speciálně zabývat filmovým herectvím. Neklade si v tom směru žádné vysoké úkoly — má na mysli populární příručku, která by paralyzovala vliv tehdejších neseriózních „kinoškol“ a která by věcně a přístupně uváděla do problematiky hereckého tvoření. Kolárova publikace je tedy podobnou teoretickou monografií praktického zaměření jako dřívější příručka Karla Lamače *Jak se píše filmové libreto* (1923) nebo jako publikace Karla Smrže *Filmové zázraky* (1927). Zároveň se od nich liší tím, že se striktně nedrží ústředního tématu. Neboť Kolár, vědomě potírající dobové poblouznění reklamním kultem hvězd, je přesvědčen, že adepti filmového herectví potřebují pro svou budoucí práci široké odborné zázemí. Proto věnuje polovinu své knížky přehlednému výkladu základních otázek teorie filmu a nástinu vývoje světové kinematografie.

Naskýtá se láková možnost rekonstruovat s pomocí těchto výkladů názorovou platformu, jež sloužila Kolárovi jako východisko i pro pojednání o českém filmu. Jenže, jak jsme se už zmínili, toto pojednání není organickou součástí Kolárovy knížky; je k ní připojeno — mimo její vlastní problémový půdorys — jako samostatný, v sobě uzavřený celek. A tak nejen co do materiálu, ale i po stránce názorové je sepětí připojené kapitoly s vlastní knížkou oslabeno. Kolárovo východisko je tedy třeba rekonstruovat nikoli na základě materiálů zvnějška, nýbrž ze samého pojednání.

Než se o to pokusíme, musíme odpovědět na otázku, jaký ráz má Kolárova práce, zda s ní můžeme nakládat jako s prací historickou. Kolár se vyhýbá tomu, aby o své práci hovořil jako o „historii“ nebo o „dějinách“; v textu dává přednost méně závaznému opisnému označení „vývoj“. V mezititulku charakterizuje publikaci jako „kroniku“.

Svůj úkol formuluje Kolár takto: „Povšechným přehledem dosavadního vývoje českého filmu sleduji ten cíl podati neodvisle alespoň pramen a jmenovati osoby, které mají skutečný význam a poskytnou tomu, kdo by chtěl napříště a širěji vývojem českého filmu se zabývati, sdostatek látky, aby jednou napsaná historie začátků naší kinematografie byla věcná a objektivní.“ Především: co míní Kolár oním „pramenem“? Abychom zabránili nedorozumění, musíme poznamenat, že autor neseписuje žádnou „literaturu předmětu“, bibliografii či filmografii. Chce svým pojednáním podat objektivní svědectví, chce, aby jeho práce sama posloužila příštím historikům jako zdroj informací a orientace.

Kolár vystupuje jako pamětník. Uvádí leckterý fakt, zajímavý sám o sobě, který by bez jeho svědectví upadl v zapomenutí. Nepíše však pouhé memoáry. Jeho ctížádostí je uplatnit znalosti pamětníka k rozlišení hodnot. Jinými slovy: vycházejí z autopsie, vyzvedá fakty, díla, osobnosti, jejichž význam pro další vývoj českého filmu je podle jeho názoru evidentní. Tu už proniká hlouběji do historické práce, byť výběr, jaký provádí, je subjektivní a nedá se verifikovat, neboť autor neuvádí jeho kritéria. Nakonec provádí Kolár svrchovaně historickou práci, když vývoj českého filmu periodizuje. Tím z daného materiálu vyvozuje dynamickou abstrakci. Všechny uvedené momenty nás opravňují k tomu, abychom

Kolárovu práci pokládali nejen za pramenný materiál, nýbrž i za projev historického názírání.

Vraťme se k východisku Kolárova historického nástinu. Kolár psal svoji knížku pro domácí potřebu, ale na základě dobrých zkušeností z filmu zahraničního. České filmové poměry byly ve dvacátých letech neurovnané, rozhárané, a to jak v oblasti podnikatelské, tak po stránce tvůrčí. Stabilita filmového podnikání byla tak nepatrná, že výrobní společnosti po natočení jednoho filmu v určitém údobí likvidovaly. Schopní filmaři nemohli za těchto okolností soustavně pracovat, někdy čekali na další pracovní příležitost i několik let. Všechny připomenuté nedostatky jsou Kolárovi důsledkem toho, že se český film vždycky vyvíjel „na úzkém základě soukromokapitalistického podnikání“, že mu chyběla podpora státu a velkého bankovního kapitálu.<sup>5</sup> Proto nelze poměřovat český film nejlepšími zahraničními díly a šmahem jej zavrňovat, jak to činila tehdejší „literární kritika“. Jiný bude Hamlet, uvedený na chudé předměstské scéně v Nuslích, a jiný v řádně vybaveném Národním divadle. A právě ta předměstská aréna – uzavírá Kolár – je „filmové jeviště československé produkce“.

Kolár zároveň odmítá požadavek, aby se filmová díla posuzovala výhradně podle obsahových a uměleckých kritérií. Pokládá to za polovičatost. Prohlašuje: „Třeba ‚nejavantgardnější‘ film nás nespasí, zůstane-li slavnou epochou spíše v rubrikách literárních týdeníků než na projekčních plátnech největšího počtu kinodivadel.“ Ostří výroku nepochybně míří do tábora „literární kritiky“, z níž se tehdy rekrutovalo nejvíce stoupenců filmové avantgardy. Nebylo by však správné vyvozovat z něho, že Kolár je zásadním odpůrcem avantgardního filmu. V přehledu světové kinematografie se zmiňuje se sympatiemi o Dellucovi, Epsteinovi, Clairovi, L’Herbierovi, Poirierovi a Cavalcantim; jinde se opět dovolává názorů Epsteinových a Balázsových. Vlastní smysl Kolárova výroku spočívá v tom, že avantgardní film neodpovídá tehdejšímu potřebám české kinematografie; avantgardní film je mu spíše dobovou módou, byť umělecky plodnou, jejíž divácká základna je ovšem příliš úzká.<sup>6</sup> Český film si tento avantgardní luxus nemůže dovolit, protože byl od počátku nucen bojovat na vlastní půdě se zahraniční konkurencí o domácí publikum. Z Kolárova výroku jasně vyplývá, co autor sám už nevyslovil: pro další vývoj českého filmu nemají význam jenom průbojná umělecká díla, ale i ta, vůči nimž lze mít po umělecké stránce výhrady, která si však dovedou získat publikum a tak odolávat konkurenci filmů zahraničních.<sup>7</sup>

Ze zahraniční produkce největší význam od světové války měl v ČSR

<sup>5</sup> Srov. i Kolárův článek *O existenci českého filmu*. Přítomnost 4, č. 18, 12. května 1927, str. 282–284.

<sup>6</sup> Především ovšem proto, že avantgardní filmy se v Československu tehdy vlastně neuváděly – pro naprostý nezájem majitelů kin.

<sup>7</sup> Toto hledisko je jistě vynuceno tehdejší situací české kinematografie. Není však nijak ojedinělé. Srov. pozdější zkušenost, podle níž by nemohl bez Slavinského natáčet Otakar Vávra, fakt, že Vittorio De Sica hereckým vystupováním ve slabších filmech si vydělával na svá vrcholná díla, nebo i Svitáčkovo prohlášení z poloviny šedesátých let, že je ochoten dále natáčet své nenáročné, ale divácky vděčné snímky, „jen když Schorm bude moci dál dělat své filmy“. – Na tomto základě by se daly rozlišit filmy na komerční a umělecky ambiciózní. Ale Kolár toto rozlišení prakticky neprovádí.

film americký. Avšak právě v době, kdy Kolár píše svou knížku, cítí se české obecnstvo přesyceno „stále týmiž náměty hlavně amerických filmů“ a odvrací se od nich. Není to ostatně příznak ryze český a nedá se redukovat na přízeň obecnstva. V Přítomnosti Kolár píše: „Nesmírný rozmach americké filmové industrie hrozí zkolonizovat ve své sféře celý svět a stará Evropa začíná důsledně ve všech státech chránit svoji neodvislost. Boj nabývá nové tvářnosti, protože v evropské produkci začíná přicházet k slovu pravé, nové umění filmové, které je vzácnější a dražší než plochý standard, jaký nám v nesmírném množství dodává Amerika.“<sup>8</sup> Jestliže se neomezíme na návštěvnický aspekt a k evropským snahám po pravém filmovém umění přiřadíme i film český, nemůžeme u Kolára nekonstatovat jistou antinomii. Spočívá v tom, že objektivními podmínkami české filmové výroby („předměstská aréna“) nedají se omlouvat umělecky slabší díla, byt měla sebevětší úspěch u diváků. Estetické hledisko, orientující se na umělecké hodnoty, rozchází se tu zjevně s hlediskem výrobnětechnickým a distribučním, zkrátka ekonomickým.

Čím se Kolár konkrétně zabývá, co je předmětem jeho zájmu? Na rozdíl od mladého Smrže, který přihlížel k technickým a výrobním aspektům filmu, ke všem druhům hrané i nehrané kinematografie i k průmyslové výrobě optické a kinematografické techniky, dochází u Kolára k zúžení zorného pole. Kolár především zcela opomíjí kinematografický průmysl. Jinak ovšem přihlíží k filmové technice, výrobě a k distribuci.

Technické novinky a vybavení výroben sleduje Kolár v souvislosti s jednotlivými díly a osobnostmi až do r. 1920, kdy byl vybudován ateliér společnosti A-B. Zmínky jsou velmi lakonické. Dovídáme se z nich, že Kinofa měla vlastní laboratoř, že výrobek Illusionu Pan profesor, nepřítel žen (1913) byl v úvodní pasáži kolorován, že Max Urban zakoupil pro svůj ateliér první osvětlovací lampy, že při natáčení exteriérů Kolárova Akordu smrti (1919) se v ČSR poprvé užilo odrazných desek pro dosvětlování, čímž se dosáhlo výborné fotografie. Ateliéru A-B přikládá Kolár zásadní význam. Neopomene přitom ovšem zdůraznit, že vybudování ateliéru v dané době bylo nevyhnutelně nutné, neboť „dosavadní díla dobrých českých režisérů dosáhla již takové úrovně, že se dalo pokračovati jediné s použitím nejmodernějších na tu dobu technických prostředků“. Kolár zřejmě vychází z vlastních zkušeností: interiéry filmů Zpěv zlata (1920) a Příchozí z temnot (1921), které patří k vrcholům tehdejší české produkce, musil natáčet v berlínských ateliérech Am Zoo. Ale ani ateliér A-B neznamená všechno. Jeho zásluhou dosahuje sice český film v letech 1920 až 1922 dobrých výsledků, „brzy však domácí produkce upadá do typické metody překotného filmování bez ladu a skladu, český film roste kvantitativně, neprohlubuje se kvalitativně“. Škoda, že Kolár tento svůj postřeh zevrubněji nerozvedl a nedoložil. Mohl se mu stát důležitým opěrným bodem při hodnocení české filmové produkce dvacátých let. Kolárovo tvrzení zároveň poněkud upravuje jeho vlastní tezi, podle níž nevalné objektivní podmínky jednoznačně omezují českou tvorbu. Ukazuje se přinejmenším, že ani podstatné zlepšení technických podmínek nevede nutně ke zvýšení umělecké úrovně.

<sup>8</sup> Přítomnost 1927, str. 283.

Pozorujeme, že Kolár — stejně jako Smrž — zhusta přihlíží k ekonomickým aspektům filmového podnikání, ale na rozdíl od něho vidí filmovou techniku, výrobu i obchod v užším sepětí s tvůrčí prací. Smrž nejčastěji prostě konstatuje, že ta která výrobní byla vybavena určitým zařízením; Kolár inklinuje k tomu chápat vybavení jako složku, která podporuje možnosti filmové tvorby a vede zpravidla, byť nepřímou, i ke komerčním úspěchům. Nepůsobí však sama o sobě, nýbrž ve spojení s racionální organizací a tvůrčí potencií.<sup>9</sup> Již ve spojování technických, výrobních a distribučních hledisek s tvorbou se tedy ukazuje, že mezi mladým Smržem a Kolárem dochází k posunu od výrobních zřetelů ke zřetelům tvůrčím.

Ze sféry svého zájmu vyloučil Kolár také celou oblast nehrané kinematografie (např. vědecký film). Kromě dvou dokumentárních snímků z r. 1912 — Svatojanských proudů a VI. sletu všesokolského — má Kolár na zřeteli výhradně film hraný. Taková redukce může být vyvážena jen intenzivnějším zaměřením na samu filmovou tvorbu. Dá se tedy očekávat, že Kolárovo pojetí předmětu bude vnitřně členitější. Tomu odpovídá — ve shodě s celkovým zaměřením knížky — i stálá pozornost, již Kolár věnuje hercům.

Podle úkolu, který si vytkl, orientuje se Kolár především na osobnosti. Uvádí je jménem, vyzvedá je z řady méně významných. Uvedení jména eo ipso znamená kladné hodnocení (nebo aspoň jisté uznání, i když autor slovy vyjadřuje odsudek, jako je tomu u Kvapilova Ahasvera, 1915).

Pojetí předmětu souvisí u Kolára úzce s jeho orientací na tvůrčí osobnost. Z toho ovšem vyplývá, že tvůrčí osobnost by se měla stát základní vývojovou jednotkou filmové historie. V textu pojednání není tento moment příliš výrazný. Snad ani být nemůže. Z důvodů objektivních i pro slabost Kolárovy metody. Český film němé éry postrádá tvůrčí duchy, kteří by mu vtiskli pečeť vlastní osobnosti a zároveň usměrňovali jeho další vývoj. Vzniká zjevný rozpor mezi Kolárovou orientací na tvůrčí osobnost a mezi objektivní nemožností, aby se osobnost v nepříznivých podmínkách dvacátých let plně prosadila. Kolár provádí výběr osobností, ale u žádného tvůrce nedokládá, proč ho pojal mezi vyvolené. Tak sice učinil první důležitý krok — oddělil zrna od plev —, není však s to jakkoli diferencovat vybrané osobnosti navzájem mezi sebou. Je nucen spokojit se s jejich výčtem. Osobnost jako základní jednotku filmového vývoje můžeme tedy u Kolára brát jako předpoklad úkolu, který si postavil, nikoli jako princip, který ve své práci (ať vědomě či nevědomky) realizuje. Kolárův nástin se v důsledku toho stává jakýmsi adnotovaným soupisem osob, které se tak či onak o rozvoj českého filmu zasloužily, meritum jejich zásluh se však nedokládá a nerozebírá. Soupisový ráz Kolárovy práce je ještě zvýrazněn tím, že k vývojovému přehledu je jako doplněk připojen soupis 65 herců a hereček, z nichž jen asi čtvrtina je uvedena v souvislém textu.

Hledáme-li příčiny Kolárova ztroskotání, najdeme je v nerozvinuté charakteristice filmových děl. VI. slet všesokolský byl „velmi krásně zfilmován“, Svatojanské proudy mají „prvotřídní“ a Pan profesor, nepřítel žen „dobrou fotografii“, Slavínského Sněženky (1920), Zlatá žena (1920) aj.

<sup>9</sup> Tento postoj odpovídá tehdejšímu postavení Jana Kolára v české kinematografii. Srov. i citovaný článek z Přítomnosti.

jsou díla „vyhraněné režie a fotografie“, Kolárův Příchozí z temnot je „největší snímek dosavadní české produkce“, Antonovi Cikáni (1921, podle K. H. Máchy) platí za „klenot českého filmu“ atd. I když nakrásně budeme souhlasit s výsledným hodnocením zmíněných filmů, řekne nám to pramálo o tom, v čem jejich hodnota spočívá. Vedle výběru, který je sám o sobě hodnotícím aktem, dostáváme soud, nikoli však jeho motivaci. Jsme upozorňováni na významné dílo, ale nejsme seznamováni s jeho vlastnostmi. Nerozvedená charakteristika díla znemožňuje jakýkoli závěr o tvůrci. I když konkrétní příčiny nerozvitého předmětu u Smrže a u Kolára jsou různé, výsledek je stejný: žádnému z nich se nepodařilo vyložit, čím se vyznačují vybraní tvůrci a jakými vlastnostmi svých děl vstupují do historie české kinematografie.

K překonání soupisového rázu své práce míří Kolár vývojovou periodizací. Protože je to první vývojová periodizace českého filmu, zaslouží si zvláštní pozornosti.

Jednotlivá údobí označuje Kolár takto: Historické začátky. Doba převratová dobou zrodu. Založení filmové továrny A-B r. 1920. Třetí epocha: stabilizace (rok 1925–26). Jde tedy o jakousi ouverturu a tři vlastní periody. Sledujeme-li dataci jednotlivých úseků, nenalzáme vždycky přesné vyznačení časových mezí. Nejúplněji jsou vymezeny historické začátky: vznikem prvních českých snímků v r. 1898 z jedné strany a výbuchem první světové války ze strany druhé. Třetí údobí má pochopitelně vymezen jen terminus a quo — rok 1925. Také předcházející druhé údobí je vyznačeno jen počátečním mezníkem: stal se jím rok 1920, kdy byl vybudován ateliér společnosti A-B. Nejméně zřetelnou hranici má údobí první. Pravda, jeho terminus ad quem je rok 1920 jako počátek údobí následujícího. Pokud však jde o jeho časový práh, mohli bychom se podle označení „doba převratová — dobou zrodu“ domnívat, že za vývojový mezník byl vzat rok 1918 jako rok vzniku Československé republiky. Obsah subkapitolky však naznačuje, že toto údobí je poněkud širší<sup>10</sup> a že vznik samostatného československého státu je v něm sice významnou událostí, časový předěl však netvoří. První údobí vyplývá tedy ze zarámování jednak historickými počátky, jednak založením ateliéru A-B. Je dáno lety 1915–1920. V datech vypadá Kolárova periodizace takto: historické počátky: 1898–1914, 1. údobí: 1915–1920, 2. údobí: 1920–1924, 3. údobí: od r. 1925.

Čím jsou jednotlivá údobí dána, co je vymezuje? Kromě roku 1920 tvoří jejich rozhraní výrobní úpadek a opětná konjunktura, která po něm nastává. Zpočátku se po roce 1907 zakládají stálá kina; jejich síť postupně tvoří ekonomickou základnu filmové tvorby v prvních výrobních. Světová válka však tyto výroby nemilosrdně smete. Tím končí historické počátky českého filmu. První údobí pak začíná — pauzou. V prvních dvou válečných letech se neděje téměř nic. Teprve jediný film, natočený v r. 1916, Fenclovo Zlaté srdéčko, sejde se s narůstajícím válečným hladem po zábavě, který se stává hlavním motorem překotného filmového podnikání v bloko-

<sup>10</sup> V citovaném článku *O existenci českého filmu* Kolár praví: „Český film vznikl soustavněji od r. 1917“ (str. 282).

vaném Německu a Rakousko-Uhersku.<sup>11</sup> Stejná příčina působí zřejmě i prudký rozvoj českého filmu v prvních letech poválečných. Druhé údobí končí lety 1923–1924; tehdy v důsledku všeobecné hospodářské krize „odumřela doslova celá česká výroba“ a „filmaři, kteří nechtěli opustit svůj obor, odešli pracovat za hranice“. Ale když se zdálo, že nastává konec českého filmu, odvrací se obecenstvo od zahraničních, především amerických filmů, a podporuje, zejména na venkově, film český. Tak v letech 1925 až 1926 dochází k novému rozmachu domácího filmového podnikání, tentokrát už na zdrcavějším obchodním základě nežli před krizí.

Odišný ráz má rok 1920, předěl mezi prvním a druhým údobím. Těž on úzce souvisí s výrobou, nesignalizuje však úpadek produkce a její opětý vzestup, nýbrž představuje nejdůležitější bod na produkční křivce českého filmu v letech 1917–1922. Tento mezník je dán vybudováním ateliéru společnosti A-B. Kolár praví: „Založení továrny A-B filmu a výstavbu prvního prostorného elektrického ateliéru považujeme proto za významné, protože byla to především existence ateliéru, která umožňovala další práci a přímo, doznejme, i experimenty.“ A-B film přetrval i krizi – dodává Kolár – a „existuje dodnes k značnému prospěchu českého filmu“. Na základě výjimečného postavení, jakého se v periodizaci dostává ateliéru A-B, dá se tvrdit, že Kolár mu přikládá význam osy, kolem níž se otáčí veškeré české filmové dění němeého období.<sup>12</sup>

Označili jsme Kolárovu periodizaci za první vývojové členění českého filmu. Tím jsme zároveň řekli, že u mladého Smrže se žádné takové členění nevyskytuje. Výsledek této dedukce nemůžeme brát doslova. Víme, že historické počátky českého filmu Smrž odmítal „brát vážně“ a tím je – podobně jako Kolár – vyděloval z jeho vlastní historie. Konstatoval výrobní krize v roce 1914 i po první světové válce. Kolár tedy neoperuje jinými fakty nežli Smrž, vědomě je však vyhraňuje. Smrž vidí přerývky a krize, Kolár je pozvedá na periodizační mezníky.

Co tvoří náplň údobí? V čem spočívá jejich význam? K jakému vývojovému posunu dochází jejich směnou?

Náplň a význam údobí jsou dány pouhou konstelací tvůrčích osobností, jejichž dílo blíž charakterizováno není,<sup>13</sup> a celkovým hodnocením tvorby. Tak jsou historické počátky reprezentovány kamerou Jana Křiženeckého, Antonína Pecha a Aloise Jalovce, Steimarovým filmem Pan profesor, nepřítel žen, režii Maxe Urbana a herectvím Anny Sedláčkové. Jinak Kolár předválečnou produkci zavrhuje pro „bídnou fotografii, nicotný námět, diletantskou hru a překreslenou [rozuměj: přehnanou – Z. S.] gestikulaci“.

<sup>11</sup> V této souvislosti uvádí Kolár pěkný sociologický postřeh, který by se neměl přehlédnout: „Podnětem byla tu neobyčejná konjunktura kin, která nahrazovala vyčerpanému obyvatelstvu domov, divadlo i kavárnu a umožňovala obyvatelstvu i vojsku v zázemí jedinou kratochvíli.“ (*K filmu*, str. 118).

<sup>12</sup> Je zajímavé, že Karel Smrž ještě po druhé světové válce uvedl založení ateliéru A-B jako jediný výrazný periodizační předěl v historii české kinematografie. Viz jubilejní seriál *Půl století českého filmu*. Filmové noviny 2, 1948, č. 27–31, vždy str. 2.

<sup>13</sup> Rozdílnost jejich významu vyjadřuje Kolár nikoli pojmově, nýbrž graficky: jména těch významnějších jsou vysázena proloženě.



Púdorys údobí 1915–1920 tvoří režiséři Antonín Fencel, Jan Kolár, Václav Binovec a Vladimír Slavínský. K nim se druzí herci, kteří tehdy vstupují do filmu: Antonie Nedošínská, Suzanne Marville, Zdena Kavková, po válečné přerývce opět Alois Sedláček, Josef Rovenský, Karel Lamač. Jako kameramani vyniknou Karel Degl, Jindřich Brichta, Otto Heller a Svatoopluk Innemann. Těmto filmařům připadá podle Kolára největší zásluha o umělecký vzestup českého filmu.

Pro léta 1920–1924 jsou nejrepresentativnějšími režiséry Jan Kolár, Karel Anton a Svatoopluk Innemann, k nimž se řadí Vladimír Slavínský, Josef Rovenský a Karel Lamač. Herecké souhvězdí tvoří Anny Ondráková, Nataša Cyganková, Rudolf Myzet, Miloš Vávra, Theodor Pištěk a Eman Fiala. Z kameramanů dosahují nejvyšší úrovně Václav Vích a zvláště Otto Heller. Ateliér A-B umožňuje náročnější práci, ale tvorba po roce 1922 zplání.

V posledním údobí omezuje se Kolár na „vlastovky“, které po předchozí krizi ohlašují novou prosperitu. Jsou to vesměs filmy vycházející z domácích literárních předloh, např. Krňanského Vdavky Nanynky Kulichovy (1925, podle I. Herrmanna). Z tvůrců uvádí Kolár jenom režiséra Gustava Machatého, herečku Jarmilu Vackovou a herce Jana Speergera. Jinak na výběr dalších osobností vědomě rezignuje, neboť by prý musil opakovat jména uvedená už dříve. Pro toto údobí jsou příznačné „nevšední kasovní úspěchy českých filmů, i když [filmy] nejsou co do kvality na výši předešlé doby“. Možná se do tohoto hodnocení promítá subjektivní fakt, že s předchozím údobím byl Kolár jako tvůrce spjat mnohem pevněji, možná jde o nedostatek historického odstupu, který jsme v celkových hodnotících soudech konstatovali též u mladého Smrže. Kolár ovšem může přihlédnout jen ke dvěma prvním létům údobí, které tvoří konec němé éry; teprve následující roky přinesou nejlepší filmová díla: Pražského Batalion (1927), Fričova Varhanika u sv. Víta (1929), Machatého Erotikon (1929) a Junghansův Takový je život (1929).

Viděli jsme, že s pomocí významných událostí z oblasti filmové výroby Kolár jednotlivá údobí vyhraňuje a jasně vyčleňuje. Ačkoli vývojové mezníky vycházejí z dat výrobních, nejsou allogenetické,<sup>14</sup> ústrojně korespondují se stavem a tendencemi filmové tvorby: ve dvou případech ji negativně podmiňují (se zánikem výroby přirozeně zaniká i tvorba), v jednom případě vyjadřují strmý produkční i tvůrčí vzmach.

Po umělecké stránce nejsou jednotlivá údobí u Kolára nijak blíže charakterizována. Reprezentuje je vždy několik tvůrců a děl, k nimž Kolár sem tam připojí lakonickou poznámku; ale ani z osobností ani z děl nic pro dané údobí nevyvozuje. Proč tomu tak je?

Členitost předmětu, tj. tvůrčích, uměleckých aspektů filmových děl, je nevelká, ač Kolár věnuje pozornost nejenom režisérům, ale i hercům a kameramanům. Jednotlivé filmy a tvůrci nanejvýš dostávají určité statické, sumární označení nebo hodnocení, na jehož základě figurují v přehledu jako jednotka výčtu, aniž se spojují s jinými díly a osobnostmi do

<sup>14</sup> Je ovšem otázka, zda z hlediska filmové tvorby máme pokládat předěly, vyvozené z výrobní sféry filmu, za allogenetické či nikoli.

souvislejších linií podle příbuznosti tematické, žánrové, myšlenkové, popř. typologické a slohové.

Ukazuje se, že s pomocí enumerativního postupu nelze blíže určit ani ráz a profil jednotlivých údobí. Ta se od sebe liší širšími dobovými okolnostmi a výrobnětechnickými podmínkami tvorby, nikoli však povahou tvorby samé. Je příznačné, že Kolár v třetím údobí upouští od jakéhokoli výběru děl a osobností. V této rezignaci se neprojevuje, jak se domníváme, nedostatek časového odstupu od více nežli 50 filmů, vyrobených v letech 1925–1926, alespoň nikoli v první řadě. Autor spíše podvědomě cítí, že dalším výčtem děl a osobností, nota bene už jednou nebo vícekrát uvedených, plnějšiho obrazu údobí nedosáhne.

Tím zároveň ztroskotává Kolár i ve vyjádření vývojového pohybu. Jako vypočítává tvůrce a filmy, tak vedle sebe klade jednotlivá údobí. Je to paradox, podmíněný rozparem v samé metodě: vývojová údobí jsou jasně stanovena, ale žádný vývoj nevyjadřují. Na dně Kolárovy rezignace na selekci tvůrců a děl v třetím údobí nalézáme možnost vyjádřit český film let 1917–1926 jako celek s pomocí těch, jejichž jméno se nejčastěji opakuje ve všech údobích v souvislosti s nejzávažnějšími tvůrčími činy. Ale ani tímto směrem Kolár své síly nenapřel.

Dodejme několik vět o problémovém vyznění Kolárovy práce. Exploatace populárních děl české literatury, která nepochybně přispěla ke vzrůstu divácké prosperity, nevedla bohužel k „žádoucí stabilitě kvality českých filmů“, neboť nedošlo zatím k třídění filmařů podle talentu. Proto také Kolár požaduje, aby se zmenšila závislost českého filmu na domácí literatuře „čistě lokálního významu“ a na základě dosavadních zkušeností usiluje o hodnotovou orientaci české filmové výroby. Svůj postulát v tom směru nevydává za nic světoborného: stačí orientovat se „světově, s přesným odhadem lokálního významu filmu jako zboží a odborným výběrem pracovníků skutečně schopných a dokonale věci znalých [spět] k vytvoření filmu umělecky bezvadného“.

Z uvedených slov je patrné, že Kolár projevil zdravé ambice nejen historika české kinematografie, ale i kritika českých filmových poměrů; opíraje se o vývojovou zkušenost, měl ctížadost uváženě zasahovat do praktické organizace českého filmového podnikání.

## 2

Nejstručněji pojednává o vývoji českého filmu A. J. Urban<sup>15</sup> — jeho práce zaplňuje necelou stránku. Krajiní stručnost je dána tím, že jde o encyklopedické heslo. Na rozdíl od Smrže i Kolára existuje Urbanovo filmové heslo samo o sobě a je prosto jakéhokoli názorového zázemí v podobě úvodních nebo závěrečných obecných úvah.

---

<sup>15</sup> Zabýváme se dříve Urbanovým příspěvkem, ač vyšel později nežli Rádlova studie. Činíme tak proto, že — jak dál ukážeme — Urban se těsněji přimyká ke Kolárovi. Naproti tomu nic nenaznačuje, že by znal Rádlovu studii. Tuto okolnost můžeme vysvětlit tím, že vzhledem k delší výrobní lhůtě jednotlivých svazků Ottovy encyklopedie musil Urban text svého hesla zpracovat dříve, než začátkem července 1930 vyšlo 6. číslo Studia, věnované českému filmu.

Urban jmenuje všeho všudy dvanáct filmových titulů. Z toho tři připadají na počátky z r. 1898<sup>16</sup> a tři na počátky zvukové éry (Tonka Šibenice, Když struny lkají, C. a k. polní maršálek). Polovina ze zbývajících šesti se týká produkce Kinofy (Sen starého mládence, VI. slet všesokolský, Svatojanské proudy), takže pro jádro českého filmu němého období zbývají jenom tři filmy, a to: Zlatý klíček, Vdavky Nanynky Kulichovy a Demánová (1928).

Většinu titulů tvoří filmy hrané. Je tedy nasnadě, že Urban – podobně jako Kolár – zaměřuje se především na tuto oblast. Avšak tři z dvanácti filmů, tj. celá čtvrtina, jsou dokumenty. U Kolára v tom spatřujeme jistou „licenci“, motivovanou nepochybnými uměleckými hodnotami Svatojanských proudů a VI. sletu všesokolského i jejich zahraničním ohlasem. Jinak je tomu u Urbana. Nejde tu zřejmě o žádné „vybočení“, nýbrž o názor. Větší význam nežli filmům hraným přikládá totiž Urban „filmům dokumentárním, kulturním a průmyslovým“, které zvláště v Elekta-Journalu dosáhly „nejen značného počtu, ale i velmi slušné technické úrovně“. Zdůrazněním kvantity a dobré techniky, která má být samozřejmým předpokladem, nevyslovil Urban velké uznání tvůrcům hodnotám oněch žánrů, šťastně však vyzvedl jako praktické příklady uměleckého dokumentu Brichtovu Demánovou a „filmy Plickovy ze Slovenska“.<sup>17</sup> Tím vlastně vyznačil linii českého uměleckého dokumentu. Urban rozšířil rozpětí předmětu o umělecký dokument. V tom smyslu bychom mohli uvažovat rovněž o dalších žánrech nehrané kinematografie („kulturní“ a průmyslové filmy), které Urban vysoko vyzvedá. Nepřekonatelnou překážkou je však fakt, že se jimi Urban v textu blíže nezabývá: neuvádí ani tituly filmů, ani jména jejich tvůrců.

Pokud jde o vertikální členitost filmového díla, nedá se říci, že je u Urbana na nízkém stupni nebo že je minimální. Prostě není. U žádného němého filmu nenalzáme sebemenší charakteristiku, byť jen jediným adjektivem, které by nám naznačilo, v čem spatřuje autor jeho přednosti a hodnotu. Jen neúspěch Kvapilova Zlatého klíčku vysvětluje Urban tím, že není „dosti filmový“. Další autor tedy – po mladém Smržovi a po Kolárovi – operuje nerozvinutým filmovým dílem. Není pochyb, že po této stránce stojí Urban ze všech tří historizujících publicistů na nejnižším stupni.

Převážnou většinu tvůrců nespojuje Urban s žádným konkrétním filmem. Protože tvůrčova hodnota je mu dána tím, že je ve velestručném přehledu uveden jménem, mohli bychom se domnívat, že režisér je sem zařazen za úhrn svého díla a herec za úhrn svých rolí, tj. že všechny filmy daného režiséra nebo všechny role daného herce jsou – alespoň přibližně – stejně dobré. To se nepotvrzuje ani u Kolára, Slavinského, Lamače a Machatého, natož pak u Binovce, Antona, Pražského či Inne-manna. Jestliže tvůrce není brán jako úhrn díla, zbývá jediný výklad: v Urbanově encyklopedickém hesle dobyl si místa každý, kdo vytvořil aspoň jedno pozoruhodnější dílo, resp. kdo odvedl aspoň jednu význam-

<sup>16</sup> Vedle Výstavního párkáře a Překaženého dostaveníčka uvádí se pořád ještě Scéna ve mlýnici.

<sup>17</sup> Tehdy šlo o snímky Za slovenským ľudom (1928) a Po horách, po dolách (1929).

nější hereckou kreaci. Jakmile tento limit splnil, dostal se mezi Urbanovy filmové Olympány. Domníváme se, že i v tomto případě — ba právě v něm — měl být titul filmu uveden.

Po tomto výběru nenásleduje u Urbana už nic nežli výčet. Setkáváme se v něm se jmény, která už známe od Kolára. Navíc jmenuje Urban jenom Karla Nolla, Vlastu Buriana a Jindřicha Plachtu.<sup>18</sup> Vzhledem k vysokému hodnocení uměleckého dokumentu, jehož úroveň do značné míry závisí na práci kamery, je pozoruhodné, že z kameramanů uvádí Urban jenom Ottu Hellera. Jako nejsou charakterizovány filmy, nejsou charakterizováni ani tvůrci.

Nemělo by smyslu, abychom podrobně znovu sledovali to, co se s železnou zákonitostí prosadilo u Kolára: vnitřně nečlenitý filmový výtvar neumožňuje charakteristiku tvůrce, který se nemůže stát základní jednotkou filmového vývoje, takže ve výčtu figuruje jen jako znak, jako symbol blíže neurčené umělecké hodnoty. Tyto symbolické hodnoty jsou kladeny vedle sebe, aniž se spojují ve vyšší vývojové celky, aniž jsou s to vyjádřit vývojovou dynamiku tvorby, ať už v rámci určitého časového úseku nebo v celém sledovaném historickém období.

Zdá se však, že Urbanovi nezáleží tak na filmu jako na kinematografii.<sup>19</sup> Zdůrazňuje spíše celkový obraz vývoje českého filmového podnikání. Z tohoto hlediska se dá pochopit, že nemusí být důležité, je-li jmenován ten či onen film, či není-li uveden film žádný.

Jaký je Urbanův celkový obraz? Vývoj české kinematografie líčí Urban podle Kolára. Odlišuje se od něho až charakteristikou údobí 1925—1929, jehož průběh už Kolár ve své knížce sledovat nemohl. Urban vytýká, že i tehdy česká filmová produkce trpěla „neurovanými poměry organizačními“, takže nebylo dost peněz na „práce většího stylu“. A když po přestavbě ateliéru A-B byla v Čechách zahájena výroba zvukových filmů, obchodní bilance prvního „zvukového roku“ byla nepříznivá: značně vzrostly výrobní náklady, ale jazyková oblast, pro kterou se české „zvukové a mluvčí filmy“ natáčely, byla velmi malá.<sup>20</sup>

Zatímco filmy jsou v Urbanově náčrtu uváděny velmi útržkovitě, takže vývoj tvorby, zejména v letech 1912—1929, vyjádřit nemohou, základní vývojové momenty filmové výroby jsou zachyceny v posloupné plynulosti lépe. Celkový obraz vývoje české kinematografie je tedy mnohem spojitější a zdařilejší nežli obraz umělecké tvorby.

<sup>18</sup> Urban píše „Eman Plachta“, což je zřejmě kontaminace Emany Fialy a Jindřicha Plachty.

<sup>19</sup> Kinematografií chápeme jako souhrnný pojem pro filmovou techniku, výrobu a tvorbu. Srov. *Přehledný kulturní slovník*, Mladá fronta, Praha 1964, str. 162.

<sup>20</sup> Urbanův pesimistický závěr je odrazem tehdejšího stanoviska našich výrobců. Obrovský divácký úspěch Lamačova C. a k. polního maršálka s Vlastou Burianem v hlavní roli však veškeré obavy toho druhu vyvrátil. Aby se snížily náklady, natáčel se tento film zároveň ve dvou jazykových verzích — české a německé. „Ukázalo se však — píše Smrž — že tento film by byl býval aktivní i tehdy, kdyby se natáčel pouze v české verzi — —.“ *Dějiny filmu*, Družstevní práce, Praha 1933, str. 677.

Dvěma rysy liší se syntetická studie Otty Rádl a *Vývoj české filmové režie*<sup>21</sup> od předcházejících prací Karla Smrže a Jana Kolára: 1. jako časopisecký článek je zcela samostatná, 2. je první historiografickou prací o českém filmu, vycházející ze soustavného soupisu filmů daného období.

Rádl loajálně uvádí, že jeho soupis není první prací toho druhu. Snímky staršího data sepsal na základě „přehledu řed. Fr. Horkého“,<sup>22</sup> který o některé údaje doplnil, čerpaje z časopisů a ze zpráv pamětníků. Od r. 1922 opírá se Rádl o cenzurní materiál, předložený ministerstvu vnitra. Rádlův soupis se soustřeďuje na hrané filmy, ponechávaje stranou „velice významné filmy vědecké a dokumentární“.

Musíme si ovšem uvědomit, že Rádl pořídil soupis, nikoli podrobnou filmografii, jak ji chápeme dnes. Po titulu tedy neuvádí všechna data o filmu, omezuje se jenom na výrobce, na režiséra, popř. na jednoho nebo dva představitele hlavních úloh. U produkce z let 1923–1928 přidává navíc údaje o metráži filmů, zato však upouští od informací o hercích. U filmů z r. 1929 naopak už nenalzáme údaje o metráži, zato jsou rozšířena filmografická data o tvůrcích: vedle režiséra je uvedeno až šest herců, dále scenárista a kameraman, výjimečně též autor předlohy a výtvarník.

Rádlův soupis má řadu nepřesností v titrelech (Scéna ve mlýnici vedle Překaženého dostaveníčka), ve vrocení některých filmů (Pět smyslů člověka, Sen starého mládence, Ahasver, Zlaté srdéčko) atd. Bylo by zbytečné zabývat se jimi podrobněji – jsou přirozeným průvodním jevem v práci tak průkopnické, jako je Rádlůva. Vytknout můžeme nedostatky, jimž se při troše pozornosti dalo zabránit. Např. Kubáskovo Děvče z tabákové továrny je zaznamenáno dvakrát, a to v roce 1928 a 1929. U Kreutzerovy sonáty, zařazené v soupise do r. 1926, v textu však vrocené do r. 1927, uvádí se jako její režisér František Kubišta, ač o ní Rádl hovoří jako o významném díle Gustava Machatého. Nepochopitelný je fakt, že produkce z let 1923 a 1924 je uváděna souhrnně bez přesného zařazení filmů do jednoho nebo do druhého produkčního roku. V textu nalzáme zmínku, že „ještě r. 1915 natáčí Brabec spolu s T. Červenkovou poslední veselohru přimykající se k nejstarším filmům“; s největší pravděpodobností má Rádl na mysli Brabcův film *Láska a dřeváky* z r. 1914, na němž se ovšem Thea Červenková jako režisérka nepodílela. Ať už však v tomto soupise nalzáme jakékoli nedůslednosti, jedno je jisté – Rádl si byl jasně vědom jeho účelu. Napsal: „Poříditi soupis české filmové tvorby bylo nezbytným předpokladem pro její kritické hodnocení.“

Rádlův důraz na kritické hodnocení jako na konečný cíl práce nutí nás

<sup>21</sup> Neměla to být jediná Rádlůva syntetická práce o českém filmu. V závěrečné poznámce k svému *Filmu ve XX. století* (Dvacáté století. Co dalo lidstvu. Díl VIII. Nové směry a proudy. VI. Orel, Praha 1934, str. 137) autor praví, že pro nedostatek místa nebylo možno do tohoto díla zařadit už hotový „podrobný vývoj kinematografie v Československu“ aj. Dotazem u Rádlůva bratra Bedřicha, bývalého redaktora *Kinorevue*, jsem však zjistil, že takovou práci O. Rádl nejen nikde jinde neuveřejnil, ale s největší pravděpodobností vůbec nenapsal.

<sup>22</sup> Rádl o něm blíže neinformuje. Nevíme tedy ani, zda šlo o přehled tištěný či jen rukopisný. Pátral jsem po něm, ale bezvysledně.

k zamyšlení, zda a nakolik jsme oprávněni pokládat Rádlova studii za práci filmově historickou. Vedle spíše kritického než historického účelu, který autor sleduje, nemůžeme přehlédnout nadpis stati, který vyzvedá režii jako vlastní předmět autorova zájmu. Jde o kritické zhodnocení české filmové režie, či o historii českého hraného filmu?

Rádl praví, že se snažil „zachytiti vývojové směrnice [rozuměj: tendence, Z. S.] českého filmu v pohledu na jeho historické začátky a vývoj jeho režie v přesvědčení, že režisér je představitelem jeho stylu a odpovědným za jeho uměleckou úroveň“.<sup>23</sup> Na jiném místě, v souvislosti s Martinem Fričem, formuluje Rádl své pojetí režiséra takto: je to „organizátor, ústřední mozek celého díla, ovládající všechny vůle spolutvůrců, udávající jim směr a vykazující jim role“. Takto chápaná historie režie nemůže pominout podstatné vývojové aspekty umělecké filmové tvorby vůbec. Rádlova studie má tedy širší platnost, než jak napovídá její titul, a odpovídá zaměření, které ve filmovém dějepisectví převažuje dodnes. Podle tohoto pojetí dějiny filmu jsou v podstatě dějinami filmové režie.

Přihlédněme ještě k napětí mezi historickým a kritickým přístupem k českému filmu. Rádl prohlašuje: „— — — české filmové kritiky dosud není: vše, co bylo o českém filmu dosud napsáno, představuje pouze drf drobných referátů a monografických výseků, psaných namátkou při té které příležitosti, bez hlediska vývojového a beze smyslu pro zásadní stupnici hodnot, která je podstatou vši kritické tvorby.“ Aby se však mohla rozvinout kritika, je třeba začít „od kořenů práci historickou, poříditi soupis látky a určit časové mezníky“. A orientovat se na uměleckou hodnotu, danou stylem, jehož demiurgem je režisér. Ukazuje se, že napětí mezi historickým a kritickým přístupem ke zkoumané látce je toliko zdánlivé, že ve skutečnosti neexistuje. Rádl jako málokterý kritik předválečného období si zcela jasně uvědomil, že kritické hodnocení filmu bez znalosti jeho historického vývoje není možné, a obě hlediska organicky spojil.

To, co jsme dosud řekli, objasňující vztah Rádlovy studie k filmové historii, do značné míry odpovídá na otázku, jaká jsou její východiska. Rádl v tom směru nenechá ostatně nikoho na pochybách, když téměř jako motto své práce cituje programové prohlášení Otakara Štorcha-Mariena k prvnímu ročníku Studia: „Studio chce v první řadě vyzdvihnout to, co tvoří z filmu umění právě tak vážné, jako je poezie, hudba a malířství. Nebudeme se ve Studiu podrobně zabývatí nicotnými filmy jen proto, že jsou ‚původní‘. To nebude pro nás polehčující okolnost. Neboť máme-li něčeho ve své filmové výrobě dosáhnouti, musíme začít ji hodnotit podle světového měřítká. Dnes, v roce 1928, není už třeba být sentimentální. Budeme první, kteří radostně se postavíme za český hodnotný film. Podprůměrný bude v nás mítí největší nepřátele.“<sup>24</sup>

<sup>23</sup> V *Poznámce k svazku věnovanému českému filmu* (Studio 1930–1931, str. 191). Poznámka je podepsána šifrou *or*, která se nepochybně skládá z iniciál Rádlova jména.

<sup>24</sup> Tamtéž. Rádl ovšem prohlášení Otakara Štorcha-Mariena necituje, nýbrž parafrázuje. Zde je původní znění: „Studio, měsíční revue pro filmové umění, bude sloužit filmu v prvé řadě jako produktu uměleckému, neboť film je uměním stejně jako hudba, malířství, poezie. Film je uměním pohybu a myšlenky, jsouc současně souhrnem mnoha krás. Proto mu patří významné místo v kultuře mo-

Přístup k historii českého filmu se vyhranil. Rádlovi už nejde o širokou obhlídku české kinematografie, jak tomu bylo u mladého Smrže. A nehodlá omlouvat umělecky slabší filmy malostí českých výrobních poměrů a diváckým úspěchem, jak to do jisté míry činil Kolár. Divácké popularity jednotlivých filmů a tvůrců si všímá také Rádl, ale nepřikládá jí ani platnost hodnoty, ani se nad ní nepozastavuje jako nad důležitým faktorem ekonomickým. Rozhodující je mu hodnota estetická, posuzovaná bez jakékoli místní a dobové „sentimentality“. V subjektivní rovině je dán tento rozdíl mezi Smržem, Kolárem a Rádlem rázem jejich vzdělání<sup>25</sup> a temperamentem. K tomu však přistupuje i objektivní fakt, že od r. 1927, kdy byl založen Klub za nový film, rychle se rozvíjí také naše filmová kritika. Rádlova studie má po této stránce už jiné kritické zázemí nežli první nástin Smržův či o něco pozdější Kolárův. Smrž se orientoval na výrobu a techniku jako na základ kinematografie. Kolár si vytkl za úkol vyzvednout tvůrčí osobnost, ale při stálém zřeteli k výrobním poměrům přenesení těžiště do tvůrčí oblasti nakonec spíše jen manifestoval. Proměnu výchozího stanoviska důsledně uskutečnil až Otto Rádl. Dosáhl toho tím, že přehlížel výrobní poměry, upínaje veškerý svůj zájem k filmovému umění? Ne tak docela.

Rádl sleduje vývoj výroby do r. 1917. Jakmile se výrobní poměry ustálily, pouští je ze zřetele. Jen tu a tam s jejich pomocí dokresluje charakteristiku tvůrce (jako u V. Binovce) nebo vysvětluje jeho individuální neúspěch (jako u Kolára a M. Hajskeho). Na rozdíl zejména od Kolára Rádl zcela opomíjí dokonce nejzávažnější fakty, jako je vybudování ateliérů A-B nebo pokles výroby v r. 1924.

Nejvíce se Rádl liší od svých předchůdců závěry z pomezí výroby a tvorby. Konstatuje, že český film byl dosud především komerční záležitostí. Rozhodující byl vždycky podnikatel, finančník, majitel výrobní firmy — o režisérovi se uvažovalo až v druhé řadě. Tak se česká kinematografie stala „typickým obrazem výrobního postupu bez tvůrčí nutnosti“. Z tohoto stavu neviní Rádl ani podnikatele (jeho cílem je zisk) ani herce („nemůže než poctivě provést svěřený úkol, nebo jej odmítnout“), nýbrž jen a jen českého filmového režiséra.

Aby nedošlo k nedorozumění: Rádl neobhazuje české filmové poměry. Stejně jako jiní ví o malých hmotných prostředcích a o nedostatečném ateliérovém vybavení. Nechce však výrobními poměry zastírat jasný a ostrý pohled na tvůrčí potenci, umělecké ambice a pracovní schopnosti režisérů.

Rádl zjišťuje, že mezi českými filmovými režiséry se za půldruhého desetiletí nenašel jediný, kdo by z lásky ke svému povolání přidal k minimálním hmotným prostředkům jednou vlastní kapitál a natočil „tři sta

---

derního člověka. Studio bude revu kosmopolitické úrovně. Nebude se zabývat malichernostmi a osobními ježitostmi, ale tvůrčími klady a fakty s filmem souvisejícími. Což jest dostatečným programem.“ (Studio 1928–1929, č. 1, 2. strana obálky.) Odchytky obou prohlášení jsou takového stupně, že věty uvedené v textu můžeme pokládat za vlastní krédo Rádlovo. „Citace“ Storch-Mariena je dobrou ukázkou Rádlova sklonu vyostřovat myšlenky, postoje, soudy.

<sup>25</sup> Smrž měl vzdělání technické, Kolár právnické, Rádl humanitní (doktorát filosofie).

metrů“ něčeho, co by bylo „vášnivým vyznáním umělecké osobnosti“. Kromě Zlaté ženy Vladimíra Slavínského a Batalionu Přemysla Pražského nerodil se žádný český film „ve vášnivém boji strašného tvůrčího okamžiku, žádná myšlenka nepřemohla, nezavalila, nedrtila svého tvůrce, žádný námět nebyl nošen po léta na srdci a živen krví vlastních cév“. České filmy vznikaly na objednávku, cestou chladné konstrukce, bez pravého tvůrčího zaujetí. Proto mezi nimi není žádné „umělecké dílo moderní evropské úrovně“ ani „jediný geniální kých“. Česká filmová produkce je podle Rádl obrazem průměru.

V poválečném období Rádl tedy nepřihlíží k výrobním podmínkám tvorby. Zároveň ostře vyhrocuje otázku umělecké hodnoty. Proto se v pojetí předmětu od Smrže i Kolára podstatně liší. Filmové dílo je u Rádl mnohem členitější, třebaže Rádl nebere na zřetel ani herce, ani kameramany. Jinak tomu ani nemůže být. Členitost díla, kriticky posuzovaná ve svých hodnotových aspektech, je nezbytným předpokladem důrazu, kladeného na uměleckou hodnotu.

Už na soupise filmů jsme poznali, že Rádl soustřeďuje svou pozornost výlučně na hraný film. Výjimku tvoří tři dokumentární snímky z doby před první světovou válkou – Žofinská plovárna (1898), VI. slet všesokolský a Svatojanské proudy. Ve shodě se Smržem a Kolárem vyzvedá Rádl jejich fotografickou hodnotu, ale na tom nepřestává. Jestliže se v Žofinské plovárně uplatňuje trik obráceného pohybu, takže plavci se vynořují z vody nohama napřed a krásným obloukem přistávají na odrazovém prkně, je na uvážení, zda je to prvek, odpovídající dokumentárnímu filmu. Skutečnost je zde upravena filmovou technikou, přetvořena podle jistého režiséřského záměru – směrem ke grotesce. Stejně tak formulace, že v VI. sletu všesokolském objevuje jeho tvůrce poprvé „fotogenickou krásu zmechanizovaného pohybu lidských mas“ a že Svatojanské proudy konstituovaly u nás „dokumentární film přírodní“, úzce souvisí s hodnocením těchto snímků po stránce režijní a estetické. Rádl zde naráží na plodnou problematiku – že totiž hranice filmového estetična se nekryjí s hranicemi hraného filmu. Sám ji však nesleduje a nerozvíjí. Krůček dál v tomto směru, jak jsme poznali, udělal Urban.

Rozhodující novum v Rádlově pojetí předmětu nespočívá v jeho horizontálním rozpětí – to je nepochybně užší než u Smrže a nikoli širší než u Kolára a Urbana – nýbrž v jeho vertikálním členění. Vlastním předmětem Rádlova historického zájmu není prostě filmové dílo, ale filmové dílo umělecké, nebo ještě lépe: film jako umělecký tvůrčí čin. Svá náročná sudidla Rádl ovšem neuplatňuje absolutně – řídí se hlediskem vývoje. Sleduje zrání hodnot se zvláštním zřením k režijnímu projevu specificky filmovému, k využití výtvarně stylistických možností kamery, k postižení živé současnosti filmem, k jeho niternému sepětí s českým prostředím a mentalitou i k úsilí o začlenění české tvorby do souvislosti širších, evropských. Rádl si ovšem uvědomuje, že ve dvacátých letech „estetický útvar nového filmu je téměř definitivně nalezen“ a že čeští režiséři „přejímají průměrný a ustálený útvar filmu světového a nejsou objeviteli nových hodnot ani nových vizuálních světů“.

Filmové dílo souvisí Rádlovi těsně s osobností jeho původce. Stručná charakteristika díla je spjata s tvůrcem tak úzce, že nejčastěji splývá



s jeho typologickou a slohovou charakteristikou nebo aspoň s jejím náznakem. Stejně jako Kolár orientuje se též Rádl na tvůrčí osobnost. A co Kolárovi v důsledku nerozvitého předmětu zůstalo odepřeno, toho dosahuje Rádl s překvapivou lehkostí: tvůrčí osobnost režiséra stává se mu základní jednotkou filmové historie.

Rádl upouští od vnitřní periodizace němého filmu. Uznává jenom jeden předěl: rok 1917. „Poválečná produkce se počíná již r. 1917“, praví. „Od té doby se teprve počíná vlastní vývoj české filmové režie.“<sup>26</sup> V Rádlově pojetí jsou tedy léta 1917–1930 jednotlivým obdobím, vnitřně už nijak nečleněným. Pokud význační režiséři pracovali po celé toto třináctiletí, netřísťí se obraz jejich tvorby na jednotlivá údobí.

Z rozdělení němé éry na období před r. 1917 a na období po něm ovšem vyplývá, že se Rádl zajímá hlavně o pozdější stadium, od něhož počátky českého filmu výrazně oddělil. Toto oddělení je tak striktní, že se rovná odtržení: souvislost počátků s vlastním vývojem filmové režie je přefata, čímž jsou počátky postaveny mimo vlastní historii českého filmového umění. Zní proto paradoxně, jestliže kapitolku o nich opatřil Rádl výmluvným nadpisem „Veliké počátky“. Tím víc nás zajímá, jaký je obsah počátků a jak Rádl vidí jejich problematiku.

Vývojovou linii počátků, stejně jako u Smrže a Kolára, tvoří podle Rádla jména Kříženecký, Šváb, Pech, Urban a Jalovec. Rádl obohacuje „stavební“ materiál o Žofínskou plovárnu, o zfilmovanou Prodanou nevěstu (1913) a o nejmenovanou Lásku a dřeváky, ale z těchto snímků — až na první z nich — nic pozoruhodného nevyvozuje. Nová je však interpretace VI. sletu všesokolského a Svatojanských proudů, která spolu s charakteristikou Žofínské plovárny naznačuje autorův odlišný přístup k filmové dokumentaristice. Hlavní zásluhu o rozvoj hraného filmu přičítá Rádl Maxu Urbanovi, kterého označuje za dobrého a iniciativního organizátora a „muže širokého rozhledu a inteligence“. Urban soustředil kolem Asumu pracovníky různých profesí (herce Járu Sedláčka, malíře Otakara Štáfla), kteří spolu s ním působili jako režiséři. Jinou skupinu režisérů (Alois Wiesner, Jiří Steimar) organizoval kolem Illusionu Alois Jalovec.<sup>27</sup>

Produkce Urbanova Asumu „s živými časovými náměty, nedokonalou fotografií a velikou jevištní gestikulací“ vyrovná se podle Rádla uměleckým „počátkům filmové výroby zahraniční“. Naproti tomu filmy Illusionu, natáčené „na umělecky bezvýznamné náměty“, pokračují v „jedné z mála dobrých tradic českého filmu“ — mají dobrou fotografii. V souhrnných Rádlových hodnoceních — stejně jako v úvodním konstatování, že jména Kříženeckého a Švába patří „historické reminiscenci“ — zaslech-

<sup>26</sup> Do r. 1917 klade Rádl i vznik Kvapilova Ahasvera, který je mu východiskem, byť negativním, k české cestě za filmovou specifičností. I když vrátíme Ahasvera do r. 1915, jak to odpovídá dnešnímu stavu vědění, nic se tím na celkovém obraze a na Rádlově koncepci nezmění. Vyplní se jen prázdná let 1915 a 1916, jimž už u Kolára hrozilo, že zůstanou jalovým ostrovem mimo jakoukoli souvislost s celkovým obrazem doby a s jejími vývojovými tendencemi.

<sup>27</sup> Mezi „asumovce“ řadí Rádl ještě redaktora Rudolfa Kafku a mezi „illusionisty“ Rudolfa Mejkala a Václava Kříženského. Nové filmografie je uvádějí buď jenom jako herce nebo jejich jména vůbec neznají (srov. Jan S. Kolár - Myrtíl Frída, *Ceskoslovenský němý film 1898–1930*, 2. vyd., Praha 1962).

neme leckde ohlas z Jana Kolára. Rádlový soudy jsou však analytičtější, specifikovanější, a proto i případnější. A hlavně: nevedou Rádlu k téměř apriornímu odsudku předválečné éry.

Je jistě sympatické, že se Rádl vymanil z názorových schémat dosavadních publicistů. Operuje však v podstatě stejným historickým materiálem jako Smrž a Kolár. I když zčásti naznačil, v čem spatřuje klady předválečné epochy, zůstává dlužen podrobnější rozbor a argumentaci, která by podepřela jeho diametrálně odlišný generální závěr o „velikých počátcích“ českého filmu.

Jádro českého filmu němé éry tvoří podle Rádlu tři skupiny filmových tvůrců. Do první zahrnuje Jaroslava Kvapila, Antonína Fencla, Jana Kolára a W. T. Binovce. Do druhé řadí Vladimíra Slavinského, Přemysla Pražského, Karla Antona a Svatopluka Innemanna. Třetí se skládá z Karla Lamače, Gustava Machatého a Martina Friče. Z ostatních upozorňuje Rádl na Zdenku Smolovou, vystupující v našem filmu pod pseudonymem Zet Molas, a na Miloše Hajskeho. Dá se říci, že postup od Kvapila a Fencla k Machatému a Fričovi respektuje v podstatě chronologii, která je základem, nikoli však ústředním principem Rádlový historie. Proto ji autor směle porušuje, kdykoli usiluje o celistvou charakteristiku tvůrčí osobnosti v rámci skupiny. Tak Kolárovu tvorbu sleduje Rádl až po Svatého Václava (1930), ale pak se hned vrací do let 1918–1919, k Binovcovým počátkům.

Tvůrčí osobnost tvoří u Rádlu nejen základní jednotku filmové historie, nýbrž je zároveň úhelným kamenem každé typologické skupiny. Tvůrce je obecně charakterizován už zařazením do určité skupiny. V jejím rámci se jeho charakteristika rozvádí a specifikuje. Vystává otázka: co je pro Rádlovu historickou konstrukci příznačnější — tvůrčí osobnost či typologická skupina? Na tuto otázku se těžko hledá jednoznačná odpověď. Osobnost tvoří v Rádlově přehledu základní stavební jednotku — jakýsi zindividualizovaný panel. S pomocí osobností-panelů sestrojuje Rádl typologické skupiny; mohli bychom je přirovnat k hlavním místnostem, z nichž každá má odlišný ráz. Avšak ani panely, ani místnosti nejsou konečným cílem. Tím je celá stavba — obraz českého filmu němé období.

Skupina jako dílčí abstrakce je v historiografii českého filmu důležité novum, je však u Rádlu zatím jen nahozena; mnohem propracovanější jsou charakteristiky režisérů.

Jak Rádl určuje jednotlivé skupiny? Jak v jejich rámci charakterizuje tvůrce? První skupina nese označení „od divadelníků k cineastům“. Kvapil a Fencel tu platí za „divadelní předchůdce“ a Kolár s Binovcem za „objevitele nových cest“. Rádl správně vyzoroval: do Kvapila, vyvrátě osobnosti českého divadla, vkládaly se naděje, že pohne kupředu i českým filmem. Avšak ani v anekdotickém Ahasverovi ani v čapkovském Zlatém klíčku Kvapil „neovládá výrazových možností kamery a zůstal stroze divadelním“. Je pozoruhodné, že Rádl z hlediska filmu hodnotí výše Fenclovy snímky Zlaté srdéčko a Pražští adamité, nasycené současností a vycházející z pozorování života lidových vrstev, nežli Kvapilovu neživotnou a nefilmovou „novoromantickou symboliku“. Proto také Fencla řadí až za Kvapila, ač se tím dostává do jistého napětí s chronologií.

Na základě podobného protikladu ambiciózní akademičnosti a živého

smyslu pro současnost klade k sobě Rádl filmové průkopníky Kolára a Binovce, kteří „objevovali v době, kdy ještě o českém filmu nebylo ani představy“. Rádl vyzvedá Kolárovy přednosti: cit pro herecké talenty, jichž do filmu přivedl celou řadu, žánrovou pestrost tvorby od grotesek a detektivek přes společenské a „selské“ drama až k „paralele filmu historického se souběžným námětem moderním“ (Příchozí z temnot) a k historickému velkofilmu. V tom všem se podle Rádla projevuje Kolárův „mysl pro orientaci české filmové tvorby a pro její potřeby“. Z druhé strany však Rádl vytýká Kolárovým filmům „suchost, vykombinovanost, nedostatek schopností pro zachycení horké životní reality“. Krásnou ukázkou britkého a zároveň citlivého soudu je Rádlova kritika Svatého Václava. Pokládá jej za „svědomité dílo byrokraticky reprezentativní, jemuž nechýbí nic než život a realita, objevitelská vize dějinná a moderní zájem o skutečnost, v obsahu živý děj a ve výrazu vše jednotící styl: to je téměř vše, co může filmu chybět“. A přesto se ho Rádl ujímá před nevybíravými útoky soudobé kritiky. Kolárovo ztroskotání pokládá za velmi čestné. Poukazuje na režisérovu „immensní“ práci, vykonanou v krajně stísněných výrobních podmínkách, a uzavírá: Kolárovi budeme vděční, „až bude natočen dlouhý velký český film, který se všemu může naučiti z tohoto prvního“. Při hodnocení Kolára projevuje se Rádl nejen jako bystrý kritik, ale i jako uvážlivý historik se smyslem pro spravedlnost a vývojovou souvislost. Výstižnější charakteristiku Kolárova díla dosud nikdo nepodal.

Do dalších dvou skupin zahrnuje Rádl režiséry, kteří „reprezentují [to] nejlepší, co bylo v českém filmu vytvořeno“. Ve srovnání se Šmrzem a Kolárem Rádl markantně přesunuje těžiště významu. Vrcholné hodnoty poválečného období už nepředstavují Binovec a Kolár. Ze jmen, zdůrazňovaných dříve, zůstává mezi Rádlovými vyvolenci jenom Slavínský, resp. Anton s Innemannem. Tento posun nemusí vyplývat ze změny hodnotících kritérií. Mnohem spíše byl výsledkem rozvíjející se produkce, která koncem třetího desetiletí vynesla zejména Antona, Pražského, Friče a Machatého. Čím se liší obě skupiny? Slavínského, Pražského, Antona a Innemanna pokládá Rádl za tvůrce, „zakotvené rázem své tvorby a rázem svého publika spíše v půdě domácí“,<sup>28</sup> kdežto filmy Karla Lamače, Martina Friče a Gustava Machatého mají už mondénnosti svých námětů mezinárodnější ráz a řídí se požadavky „běžného standardu evropského“.

Z režisérů národní linie je podle Rádla nejvyhraněnější osobností Vladimír Slavínský. Rádl ho označuje přímo za programově národního tvůrce, který se ukazuje ve svých nejlepších filmech (Sněženky, Zlatá žena, O velkou cenu) jako „tvrdý a mužný typ, přicházející z horského kraje, jenž poznal zemi bídy a těžkých zápasů o chléb a zachoval si snivost horáků, sentimentalitu jejich snů o krásném životě, odvahu k boji za vymanění ze zla a jasnou sílu vedoucí je na cestě k slunci“.<sup>29</sup> Rádl zdůrazňuje, že

<sup>28</sup> Rádl píše „v tvorbě“, jde však o zřejmou záměnu slov.

<sup>29</sup> O Zlaté ženě Rádl prohlašuje, že je to „jeden ze dvou nejlepších českých filmů“. Tím druhým je zřejmě Pražského Batalion. Rádlova prohlášení tohoto druhu musíme brát s rezervou. Přesvědčuje nás o tom text pod dvěma obrázky ve *Filmu ve XX. století*: „Dva nejlepší české němé filmy: Mrštílkova Pohádka máje — a Takový je život — —.“ *Dvacáté století*, díl VIII., str. 119.

scénáře Slavinského mají pevnou myšlenkovou kostru a přesnou dramatickou stavbu (což tehdy v českém filmu zdaleka nebylo běžné) a že Slavinský věnuje svědomitou péči i jejich nastudování. Jako u Binovce i u Slavinského vyzvedá Rádl pozitivní stránky jeho práce, nevyznačuje však meze jeho talentu.

Rádlova charakteristika Vladimíra Slavinského nasvědčuje tomu, že základem zařazení tvůrce do národní skupiny je spíše látka, vytěžená z určitého prostředí, nežli výraznější slohotvorné úsilí jako projev národní mentality a kultury. Postrádáme zde také skladebný princip, podle něhož byli k sobě řazeni tvůrci předchozí skupiny. Individualizované charakteristiky Slavinského, Antona, Pražského, Innemanna stejně jako charakteristiky Lamače, Machatého a Friče klade Rádl prostě vedle sebe, aniž s jejich pomocí zvýrazňuje národní či mezinárodní linii, kterou tvůrci svým dílem reprezentují.

Z nevelké skupiny českých filmových „Evropanů“ zaslouží pozornosti především Rádlova charakteristika všestranného, houževnatého a pohotového Karla Lamače. Jako divadelní školení vtisklo Slavinskému smysl pro stavbu a řád, tak klíčem k osvětlení práce Lamačovy jsou podle Rádla jeho filmové technické vynálezy a patenty. Rádl vyzvedá Lamačovu technickou dokonalost ve stavbě scén i v členění celku a krásnou fotografii. Z Lamačovy tvorby na první místo klade filmy, které vznikly adaptací českých literárních a dramatických předloh (Velbloud uchem jehly, 1926 – podle Fr. Langra; Pantáta Bezoušek, 1926 – podle K. V. Raise; Lucerna), k nimž řadí také Karla Havlíčka Borovského (1925): odlišují se obsahově od „laciné internacionální machy“ ostatních Lamačových filmů. V oblasti veselohry – vzhledem k vulgárnosti většiny českých veseloherních filmů – vyslovuje Rádl Lamačovi uznání „za těch několik lehkých, zábavných a elegantních komedií“ (Saxofon-Suzi, 1928, Bibi, 1929, Anny, pozor, policajt, 1929), psaných pro Anny Ondrákovou a úspěšně uváděných v cizině. Jako „režisér uhlazených prostředí“ nevynikl Lamač ve filmech z venkovského prostředí, ani jako tvůrce filmového Švejka, byť tento film byl jedním z největších Lamačových mezinárodních úspěchů. Lamač sice učinil Švejka „přijatelným i pro salónní vrstvy návštěvníků líbivých filmů, vzal mu však jeho nejvlastnější podstatu, jeho přizemnost a zemitost, jeho rudimentární sílu, jeho kousavou satiru, jeho nelítostné odhalení správných proporcí společenských srovnáním lidsky krásného a dojemného idiota se vši tou věčně stejnou omezeností třeptivých uniforem“.

Rádlova charakteristika práce Karla Lamače patří k nejzdařilejším. Jistě proto, že za její syntetickou podobou se rýsuje její analytický základ. Zároveň však téměř každé Rádlovo tvrzení vyžaduje objasnění nebo provokuje k polemice. Především je tu rozpor základní. Na jedné straně zařadil Rádl Lamače mezi nejlepší české tvůrce, kteří usilují o umělecký výraz, na druhé straně pokládá jeho tvorbu „za veliký klad českého komerčního filmu“. Komerčnost zajisté souvisí s povahou Lamačova díla i s podstatou Lamačova tvůrčího naturelu. Přesto však jeho dílo čeká dosud na zevrubný historickosrovnávací rozbor, který v něm citlivě oddělí umělecké hodnoty od komerčního zboží. Rádl ostatně tuto čáru naznačil, jakkoli ji svým závěrečným výrokiem o celkovém komerčním rázu Lamačovy tvorby zrušil: nejvýše stojí díla, vycházející z domácích předloh. Tato skutečnost však

dává podnět k úvaze, že Lamač aspoň nejlepší částí svého díla není tak vysloveným kosmopolitou, jak by mohlo vyplývat z toho, že je označen za hlavního reprezentanta mondénního evropanství v českém filmu. Touto částí své tvorby by dobře zapadl do národní skupiny. Nemáme Rádlovi za zlé tato protičečení. Lamačova tvorba dvacátých let je velmi rozsáhlá, nedá se obsáhnout lapidární charakteristikou. Tím větší je Rádlova zásluha, že se pokusil o zařazení Karla Lamače a že přitom jeho charakteristiku tomuto zařazení nepřizpůsobil.

Mimo naznačené skupiny zaujala Rádlu Zdenka Smolová. Nepodařilo se jí sice dokončit ani gautierovskou *Mademoiselle Maupin* ani *Nezvalův Karneval*, ale „její nadšená a marná snaha o vybědnutí z kletby vulgárních námětů českého filmu zaslouží uznání“. Rádl zároveň podává klíč k pochopení tolikrát vysmívaného *Mlynáře a jeho dítěte* (1928). Označuje tento film jako vtipné zpracování larmoyantní komedie „ve stylu naivního lidového obrázkářství“. Podobný režijní pokus představují *Loupežníci na Chlumu* Miloše Hajskeho (1926, podle K. Legera). Pokud je mi známo, nikdo z českých filmových publicistů tuto podnětnou Rádlovu interpretaci ani nerozvedl ani nevyvrátil. Přitom Rádl filmy *Zet Molas* a *Miloše Hajskeho* pokládá za „jediné, co by se dalo třeba jen svými úmysly přiřaditi k pojmu avantgardy“.

Poprvé v práci o vývoji českého filmu dochází u Rádlu k tomu, že výsledná charakteristika tvůrců se opírá o syntetickoanalytický soud. A poprvé se z tohoto historicky konkrétního materiálu vyvozuje verifikovatelné zobecnění — tvůrci se řadí do skupin podle vnitřní příbuznosti svého díla. I když toto zobecnění není propracováno, i když je dáno jen obecným označením skupiny a příslušností jednotlivých tvůrců k ní, je tady a musí se s ním počítat.

Přehlédneme-li Rádlovu studii z hlediska individuálních charakteristik filmových režisérů, nemůže nám uniknout protiklad mezi předválečnými počátky a obdobím 1917—1930. Zatímco dvacátá léta jsou ve svých hlavních představitelích charakterizována sdostatek, postrádáme takovou charakteristiku u předválečných tvůrců. Tento protiklad se ještě vyostří, jestliže si uvědomíme, že přes hodnoty, které sám vyzvedl, Rádl dvacátá léta ztrácuje, kdežto neurčité hodnoty z let 1898—1916, které nám nedokázal přesvědčivě přiblížit, vynáší jako „veliké počátky“. Při zachování vši historické obezřetnosti musíme konstatovat, že materiál a pozorování, jež autor snesl, objektivní platnost tohoto protikladu nepotvrzují.

Za němou érou českého filmu dělá Rádl definitivní nesmiřitelnou tečku: „Některí litují zániku české produkce němých filmů: snad mají k tomu právo po stránce obchodní. Po stránce umělecké nenalzáme upřímného důvodu k lítosti. S němou technikou se pro nás chtěj nechtěj skončilo období provinciální selanky a přichází nutnost tvořiti podle měřítek evropských.“ Pádny odsudek svědčí o tom, že v Rádlovi zvítězil kritik nad historikem. Hodnoty a souvislosti, které Rádl zmapoval, samy přesvědčují o tom, že čeští filmaři získali v němém období cenné zkušenosti. Ve výrazovém rozvrstvení jejich tvorby můžeme vypořizovat momenty, které se ve třicátých letech rozvinou v charakteristické znaky českého filmového slohu.

•

Můžeme shrnout výsledky, ke kterým jsme dospěli. Jan Kolár vyhraněněji pojímá předmět, jímž se mu stává filmová tvorba, hraný film, aniž přitom ztrácí ze zřetele, jak je tvorba podmiňována výrobou. Výrazně člení vývoj českého filmu na základě faktů z výrobní sféry. Vědomě se orientuje na tvůrčí osobnost jako na základ filmového dění. I když veškeré jeho historické úsilí ztroskotává na nerozvitém pojetí filmového díla, tím, že za základ filmových dějin prohlásil tvůrčí osobnost, vytyčil historiografické práci správný směr.

Protikladem vývoje kinematografie, který je zachycen výstižněji, a vnitřních proměn tvorby, na které se nedostalo, ocitá se A. J. Urban v blízkosti mladého Smrže. Neopírá se však o něho, nýbrž o Kolára, od něhož přejímá i metodu. Nepřekonává úskalí Kolárovy metody, nýbrž přivádí ji ke krajním negativním důsledkům: omezuje se na suchý výčet vybraných tvůrců bez náznaku jakýchkoli vývojových linií a souvislostí. Pokud jde o tvorbu, má Urbanovo heslo platnost pouhého chronologického katalogu vybraných jmen. Výjimku tvoří pojetí uměleckého dokumentu, jehož vývojovou linii vede Urban od Svatojanských proudů k filmům Karla Plicky.

Úkolu, který vytkl Kolár, ujme se Otto Rádl. Shromáždí, popíše, rozebere a vývojově utřídí filmový materiál — hraný film němeého období. Filmovou problematiku radikálně zhumanizuje. Vydělí hlavní tvůrčí zjevy, charakterizuje jejich dílo, sestaví je do skupin podle vnitřní příbuznosti a dospěje až k obecným závěrům. Tím provede vlastní historickou práci. Proto jeho studii Vývoj české filmové režie pokládáme za dílo, jímž se konstituovala historiografie českého filmu. Zároveň je v celé Rádlově studii patrné, že se autor soustředil výhradně na předmět svého zájmu, čímž českou filmovou tvorbu odtrhl a izoloval od širších kulturních, společenských a historických souvislostí.

Metodický vývoj historiografie českého filmu v letech 1924—1931 je dán úsilím o vymezení předmětu, o jeho uchopení a základní historické opracování. Toto úsilí bylo korunováno prvotním úspěchem v práci Otty Rádla. Po ní už nemůže jít o prosté uchopení předmětu. Před historiky stojí nový úkol: prohloubit výklad předmětu a objasňovat jej ve stále širších a hlubších historických souvislostech.

## DIE ANFÄNGE DER ÄSTHETISCHEN ORIENTIERUNG IN DER TSCHECHISCHEN FILMGESCHICHTE

An die Arbeiten des jungen Karel Smrž über die Entwicklung des tschechischen Films knüpfen drei Abhandlungen an, eine von Jan Kolár (aus dem Jahr 1927), eine von Otto Rádl (aus dem Jahr 1930) und eine von A. J. Urban (aus dem Jahr 1931).

*Jan Kolár* geht von den realen Bedingungen der tschechischen Filmproduktion aus, die in ihrer technischen Ausstattung und finanziellen Unterstützung weit hinter den ausländischen Filmproduzenten zurücksteht. Kolár sieht seine Aufgabe darin, vornehmlich diejenigen schöpferischen Persönlichkeiten hervorzuheben, die sich unter den gegebenen Umständen wohl am meisten um die Entwicklung des tschechischen Films verdient gemacht haben. Er befaßt sich ausschließlich mit dem Spielfilm, wobei er seine Aufmerksamkeit vor allem den Filmregisseuren und -schauspielern zuwendet. Da auch Kolár gleich Smrž nicht die Auffassung vom Film als Kunstschöpfung weiter entwickelt, begibt er sich zugleich der Möglichkeit, die schöpferischen Persönlichkeiten zu charakterisieren. Er begnügt sich damit, die Schöpfer von der Menge der anderen abzusondern (Auswahl) und sie dann bloß aufzuzählen (Enumeration). Der größte Beitrag Kolárs besteht in der ersten Periodisierung des tschechischen Films, dessen Entwicklung er in die historischen Anfänge ohne besondere Bedeutung (bis zum Jahr 1914) und in die drei eigentlichen Zeitabschnitte (1915–1920, 1920–1924, ab 1925 aufwärts) gliedert. Die einzelnen Zäsuren erscheinen durch den Verfall der Filmproduktion gegeben, nur das Jahr 1920 steht im Zeichen ihres Aufschwungs. Einen Markstein bildet hier die Gründung des gut ausgestatteten Ateliers der AB-Gesellschaft, das bei Kolár innerhalb der gesamten Stummfilm-Periode eine Schlüsselstellung einnimmt. Im Rahmen der einzelnen Perioden zieht Kolár die Produktionsverhältnisse in Betracht, und zwar stets mit Rücksicht auf das Filmschaffen als den Kern der Kinematographie. Die einzelnen Zeitperioden vermochte Kolár allerdings nicht zu spezifizieren, aus welchem Grunde es ihm auch nicht gelang, die Entwicklungsdynamik des tschechischen Films zu erfassen. Wenn er auch die sich gestellte Aufgabe nicht erfüllt hat, so hat er dennoch der weiteren geschichtlichen Forschungsarbeit eindringlich die Richtung gewiesen: den Mittelpunkt ihres Interesses sollte die schöpferische Persönlichkeit bilden.

Von Kolár geht offensichtlich auch *A. J. Urban* aus. Seine Arbeit hat die Form eines enzyklopädischen Schlagworts. Er beschäftigt sich nicht mit den Filmwerken und ihren Schöpfern, sondern umreißt vielmehr die gesamte Entwicklungsbewegung der tschechischen Kinematographie. Dieses Unternehmen ist im Grunde genommen ersprießlich, wenn auch bei Urban im Gegensatz zu Kolár der Gesichtspunkt der Produktion über die Aspekte des Schaffens Oberhand gewinnt. Doch die Klippen der Kolárschen Arbeit hat er nicht überwunden: er beschränkt sich auf eine trockene Aufzählung ausgewählter Filmschöpfer, ohne dabei die Entwicklungslinien und -zusammenhänge auch nur anzudeuten. Er hat auf diese Weise eigentlich bloß ein Verzeichnis, einen chronologischen Namenkatalog zusammengestellt. Eine Ausnahme bildet hier die Auffassung der künstlerischen Filmdokumentaristik, deren Entwicklungslinie Urban vom Film „*Svatojanské proudy*“ (1912) bis zu den Filmen Karl Plickas führt.

Dort, wo Jan Kolár Schiffbruch erlitt, zeitigte *Otto Rádl* Erfolg. Gleich Kolár schenkte auch er seine Aufmerksamkeit nur dem Spielfilm (er fügt seiner Arbeit ein erstes filmographisches Verzeichnis der tschechischen Spielfilme aus den Jahren 1898–1929 an), bietet aber zum Unterschied von ihm eine lapidarische Charakteristik der Filmwerke. Aus ihren starken, aber auch schwachen Seiten leitet er kritischerweise seine Charakteristik der einzelnen Filmschöpfer ab, die er in mehrere Gruppen aufteilt. Er äußert sich vornehmlich – hierin mit Kolár übereinstimmend – über die Anfangsperiode bis zum Jahr 1914, die er recht hoch einschätzt. In der

Nachkriegszeit hebt er weder die Bedeutung des AB-Ateliers noch die Produktionskrise von 1924 hervor, sodaß er diesen Zeitabschnitt als ein Ganzes auffaßt. Er sieht hierin vor allem eine wichtige Wendung der Theaterleute (Jaroslav Kvapil, Antonín Fencel) zu den „Cineasten“ Jan Kolár und W. T. Binovec, die den Grundstein zu unserem Filmschaffen gelegt haben. Die übrigen teilt er in solche, deren Schaffen in heimischem Boden wurzelt (Vladimír Slavínský, Karel Anton, Přemysl Pražský, Svatopluk Innemann), und in mondäne Filmschöpfer von „internationalem“ Rang (Karel Lamač, Gustav Machatý, Martin Frič). Die Persönlichkeit wird bei Rádl zur Grundeinheit der Filmgeschichte. Und wenn er auch nicht alle Schöpfer mit derselben Treffsicherheit charakterisiert – zu den gelungensten Porträts dürften Kolár, Anton und Lamač gezählt werden – so gelangt er doch zu den ersten, unmittelbar aus dem Material induktiv hergeleiteten Verallgemeinerungen. Kolár entschuldigt die tschechischen Filmschöpfer mit Rücksicht auf Mangel in der Produktion und an Geldmitteln. Rádl leugnet zwar diese Mängel keinesfalls, doch schiebt er die Hauptschuld an dem niedrigen Kunstniveau des tschechischen Films auf die Regisseure, die nicht aus innerem Drang und Trieb schaffen, sondern auf Bestellung. Aus dem Grunde hat sich auch kein eigenständiger tschechischer Filmstil herausgebildet. Rádl hat mit der Beschreibung, Analyse und Klassifikation des Materials der Stummfilm-Periode eine grundlegende historische Arbeit geleistet und wurde so zum eigentlichen Begründer der tschechischen Filmgeschichte. Indem er sich jedoch lediglich auf den eigentlichen Gegenstand seines Interesses konzentrierte, hat er das Filmschaffen von den breiteren kulturellen, gesellschaftlichen und historischen Zusammenhängen losgelöst und isoliert.



