

RANÉ PRÁCE KARLA SMRŽE O DĚJINÁCH ČESKÉHO FILMU

I

České filmové dějepisectví se dosud nestalo předmětem soustavného kritického zájmu filmologů a ostatních badatelů, kteří jsou zainteresováni na jeho rozvoji. A dosud nedospělo do stadia, kdy by si před filmovou a širší kulturní veřejností promyšleně kladlo a produktivně řešilo základní teoretické problémy své práce.¹ Stane-li před závažnými úkoly, jako je zpracování syntetických dějin českého a slovenského filmu, řeší je na konferencích, jimž nepředchází potřebná teoretická příprava a které se neřídí zásadami metodické soustavnosti. Filmově historické publikace ovšem u nás vycházejí; jejich autoři si však neujasňují teoretickou problematiku dějin filmu. Veškerá naše filmově historiografická produkce spočívá proto na chabých teoretických základech, má vysloveně populární ráz. A závěr? Přes úspěchy v oblasti filmografie² a s výjimkou několika monografických studií³ je naše filmové dějepisectví stále ve stadiu předvědeckém.

¹ Výjimkou v tomto směru je článek Luboše Bartoška *Patery jubilejních zamyšlení nad českou filmovou historiografií*. Klubový bulletin 1968, č. 2, str. 10–28 (hektografováno).

² Viz především *Československé filmové hospodářství I.–VII.*, které vydal Jiří Havelka v letech 1958–1964, a úplnou filmografii našeho hraného filmu za léta 1898–1965. *Československý němý film 1898–1930* (Praha 1957, 2. doplněné vydání 1962) zpracovali Jan S. Kolár a Myrtil Frída, *Československý zvukový film 1930–1945* (2 sv., 1965) tiž autoři ve spolupráci se Šárkou Bartoškovou, která samostatně vydala i tři filmografie poválečné produkce: *Československé filmy 1945–1957* (2 sv., 1959), *Československé filmy 1958–1959* (1960) a *Československý film 1960–1965* (2 sv., 1966).

³ Srov. např. Jaroslav Boček, *Jiří Trnka* (Praha 1963); Antonín Navrátil, *Jiří Lehovec* (Praha 1966); Luboš Bartošek, *Sbohem ctnosti boháčů* (o Vladislavu Vančurovi – Film a doba 1962, str. 230–238); týž: *Paprskem proboden obláček bílý. Filmové vlivy v české poezii dvacátých let* (Film a doba 1967, str. 540–548).

Teoretická abstinence filmových historiků není ostatně naše specifikum. Rozhlédneme-li se po světě, zjistíme, že i tam, kde filmoví historikové pracují intenzivně — ve Francii, USA, Itálii, Anglii, SSSR a Polsku — je situace obdobná: vycházejí lepší nebo horší publikace, ale bez propracované teoretické báze. Vyjdou-li filmově historická díla znamenité úrovně — mám na mysli Dějiny britského filmu Rachael Lowové⁴ a Dějiny filmu Carlose Fernandez Cuency⁵ — nejsou jejich implicitní metodologické hodnoty explicitně rozpracovány, aby se staly součástí obecného povědomí. A dají-li se filmoví dějepisci občas slyšet — viz články Georgese Sadoula⁶ a Jerzyho Toeplitze⁷ — mnohem víc se zabývají organizačními předpoklady a technickou stránkou své práce než jejími problémy teoretickými.

Tento stav je nepochybným důsledkem toho, že celá filmologie⁸ se jako vědecký obor teprve ustavuje, že není zdaleka tak propracována jako soumezná obory uměnovědné, společenskovědné a přírodovědné. Postavení filmové vědy je o to těžší, že se konstituuje v období prudkých proměn vědy vůbec a humanistiky zvláště, přičemž se neustále komplikuje jak její nadmíru variabilní předmět, tak metodický přístup k němu. Nehledě k tomu, že ve filmové vědě — na rozdíl od tradičních oborů — nepracuje početný kádr zkušených badatelů s dlouholetou praxí, kteří své zkušenosti odevzdávají z pokolení na pokolení, nýbrž jen jednotlivci první nebo druhé generace, kteří se teprve začínají organizovat ve vědecké týmy.

Abstrahujeme-li od záležitostí organizačních a personálních (úvahy o nich by nás odvedly daleko od tématu), vidíme za daných okolností několik cest, jež vedou k prohloubení vědeckých základů filmové historiografie. Z nich ukážeme aspoň na dvě.

Především je to teoretické promyšlení filmově historické práce. Je třeba ujasnit, co má být předmětem filmové historie, zda všechno, co bylo v minulosti zachyceno na filmový pás, či jen to, co označujeme

⁴ Rachael Low, *The history of british film*. Vol. I.—III., London 1948—1951. Na prvním svazku se podílel Roger Manvell. Dějiny jsou dovedeny do konce první světové války.

⁵ Carlos Fernandez Cuenca, *Historia del ciné*. Madrid, vol. I (do r. 1900) 1949, vol. II (1900—1914) 1949, vol. V (1927—1945, část 1.) 1953.

⁶ Georges Sadoul, *Paradoxy a pravdy o dějinách filmu*. Cinéma 55, Paris, 1954, č. 2; uvádíme podle polského časopisu Film na świecie 1956, č. 2, str. 65—79.

⁷ Jerzy Toeplitz, *Filmová věda a filmový výzkum — cíl a směr*. Film Quarterly 1963, č. 3; přetištěno ve Filmu a době 1964, str. 528—532. V této souvislosti můžeme odkázat i na článek Luigiho Chiariniho *Potíže a problémy filmové historiografie*, Rivista del cinema italiano, Roma, 1954, č. 11—12, resp. Film na świecie 1958, č. 13, str. 56—62.

⁸ Na rozdíl od Jerzyho Toeplitze (viz cit. článek) nerozlišuji striktně mezi filmovou vědou a filmologií. Francouzskou a italskou filmologií pokládám za vědecké snažení historicky uzavřené. Vyústilo nepochybně v prohloubené chápání nejrůznějších aspektů filmu, často velmi vzdálených od problémů tvorby, vždy však spjatých se vztahy lidského jedince či společnosti k filmu. Ve svých důsledcích nám tedy filmologie s filmovou vědou splývá. To je také usus, který se u nás rychle šíří (viz např. práce Iva Pondělíčka aj.).

jako „filmové umění“. Jde tu v podstatě o ujasnění vzájemného vztahu teorie filmu (resp. filmové estetiky) a dějin filmu. Přitom není pochyb, že v dějinách filmu bude nutno v daleko větší míře než dosud respektovat členitost filmu podle jeho struktury od filmové řeči a stylistiky přes problematiku genologickou a estetickou k filosofii filmu. Takové pojetí předmětu dějin filmu zároveň umožní, aby filmový historik v každém vývojovém stadiu kinematografie zachytil film jak v jeho výrazové specifičnosti, tak v přirozených vazbách a souvislostech s ostatními oblastmi tvůrčí lidské činnosti i se společností jako celkem. Při studiu těchto širších souvislostí připadá důležité místo filmové technice a ekonomice, jejichž prostřednictvím je film do společnosti zaklíněn mnohem pevněji než kterékoli tradiční umění (s výjimkou architektury). S pomocí sociologie a sociální psychologie by se také mělo dospět k poznání nikoli toho, jaký je společenský význam filmu vůbec, nýbrž jaký konkrétně byl v jednotlivých vývojových stadiích, čím byl podmíněn, jak se vyvíjel, proč se modifikoval a měnil. Všechny tyto aspekty bude ovšem nutno sladit s tím, co zatím filmový historik postrádá nejcitelněji: s teorií vývoje filmu.

Druhá cesta vede přes kritickou historickoteoretickou analýzu dosavadní filmově dějepisné produkce, zejména dílčích a generálních syntéz jak dějin světového filmu, tak dějin národních kinematografií.

První cestu můžeme označit jako synchronní, druhou jakou diachronní. Nejsou samozřejmě v žádném vzájemném protikladu. Je evidentní, že i při diachronním postupu musíme se zabývat teoretickými otázkami, jež jsem právě naznačil. Každý z těchto dvou postupů má své přednosti i stinné stránky, zejména z hlediska potřeb domácí historiografie. Synchronní úvahy budou zajisté dbát především toho, aby naše historiografie udržovala krok z jedné strany s vývojem zahraniční filmologie, z druhé strany s metodologickým vývojem dnešních společenských věd, zejména semiologie, sociální psychologie, kulturní antropologie, uměnovědy a estetiky. Lze očekávat, že tyto úvahy, byť sebeaktuálnější a sebepodnětnější, převážně nebudou vycházet z materiálů a zkušeností českého a slovenského filmu. Naproti tomu diachronní postup předčí synchronní soustavností rozboru, soustředěného na práce domácích historiků. Může se přitom ovšem zase stát, že leckterý teoretický problém starší české historiografie nemá už aktuální platnost. Jinak je nesnadě, že synchronní a diachronní postup rozlišujeme jen z důvodů metodických a že v konečném výsledku obě cesty splynou v jedno – v kritický obraz aktuálního stavu a potřeb naší filmové historiografie ve vyšším stadiu jejího sebeuvědomění.

V této studii se nezabýváme počátky českého filmového dějepisectví vůbec, nýbrž jen prvopočátky historiografie českého filmu v raných pracích Karla Smrže. Dáváme přednost této zúžené diachronní problematice hlavně proto, že její rozbor je pro současnou filmově historickou práci mnohem instruktivnější: týká se prací obecně dostupných (i když už pozapomenutých), které se notabene zabývají materiálem domácí kinematografie. Vzhledem k této okolnosti může předkládaná práce sloužit jako skromný základ k postupnému poznání dobrých i špatných tradic českého filmového dějepisectví. Tyto tradice si jako historikové kriticky

neuvědomujeme. Proto z nich pro svou dnešní práci buď vůbec netěžíme, nebo se nijak nebráníme jejich negativnímu vlivu.

II

„Český film se počal vytvářeti v době, kdy ostatní národy již měly svoji určitou tradici; první jeho předválečné a válečné krůčky nemůžeme dnes již brátí vážně. Teprve po státním převratu nastává vlastní rozvoj filmového průmyslu.“ Těmito lapidárními větami charakterizuje pětadvacetiletý Karel Smrž r. 1922 ve svém *Vývoji a významu kinematografie a filmu*⁹ dosavadní vývoj české kinematografie. Je to první výpověď o českém filmu, která se opírá o hlubší názor (je uvedena v závěru citované práce) a má nesporný historizující ráz.

Výpověď má podobu teze. Od dvou let ji Smrž rozvede v samostatnou kapitolu O českém filmu, kterou zařadí do své knihy *Film*¹⁰. Když se pak v časopiseckých článcích z let 1928–1930 vrátí k vývojové problematice českého filmu,¹¹ vyjde vždy z tohoto základního pojetí; jeho problémový půdorys nepřekročí, třebaže mezitím a souběžně s nimi vyjdou další pojednání z pera Jana Kolára a Otty Rádlá.¹² Kapitola z *Filmu* a časopisecké články tvoří tedy po stránce materiálové a koncepční jistý celek – první nástin dějin českého filmu.

Je ostatně velmi sporné, můžeme-li tu hovořit o „dějinách“. Vždyť od vzniku prvních českých snímků z r. 1898, o nichž Smrž r. 1924 ještě neví, uplynulo sotva šestadvacet let! Smrž tehdy datuje vznik českého filmu rokem 1901, kdy Viktor Ponrepo založil první stálý biograf v Praze, resp. rokem 1910, kdy zahájila činnost první česká filmová výrobní Kinofa¹³. Vývoj české filmové tvorby se mu tedy scvrká na necelé

⁹ *Vývoj a význam kinematografie a filmu*. Prometheus, Praha 1922, str. 31–32.

¹⁰ *Film. Podstata, historický vývoj, technika, možnosti a cíle kinematografie*. Prometheus, Praha 1924, str. 281–288.

¹¹ *Historie a nesnáze čsl. (!) filmu*. Rozpravy Aventina 3, 1927–28, č. 18–19 (filmové dvojčíslo), str. 219–220. — *Deset let čsl. (!) filmu*. Český svět 25, č. 5 z 25. 10. 1928, str. 116–117. — Trochu historie českého filmu. Studio 2, 1930–1931, č. 6, str. 161–163.

¹² Jan Kolár, *K filmu*. Fechtner a spol., Praha 1927. Na str. 116–130 píše autor *Kroniku českého filmu*, přičemž provádí jeho první vývojovou periodizaci. — Otto Rádl, *Vývoj české filmové režie*. Studio 2, 1930–1931, č. 6, str. 174–182. K stati je připojen první filmografický *Soupis českých filmů* za léta 1898–1929 a statistické grafy (str. 183–191). Žádnou z prací, citovaných sub 10–12, Bartošek ve svém Jubilejním zamyšlení (viz pozn. 1) neuvádí; sama tato okolnost svědčí o tom, že jsou opravdu „pozapomenuty“.

¹³ *Film*, str. 281 a 282. V Rozpravách Aventina a ve Studiu klade Smrž vznik Kinofy dokonce do r. 1912. Žádný z těchto časových údajů není přesný. Smrž sám postupně tyto nepřesnosti odstraňuje. Tak v *Dějínách filmu* (Praha 1933, str. 646) uvádí už správně, že Kinofu založil František Pech už r. 1908. (Novější práce na základě listinného archivního materiálu uvádějí jméno Antonín Pech. Srov. Jaroslav Brož - Myrtil Frída, *Historie československého filmu v obrazech 1898–1930*, Praha 1959, nestránkováno, viz text u obr. 30 a 31.) Dataci otevření Ponrepova pověstného „divadla živých fotografií“ opravuje Smrž až ve své poslední práci, v *Základních chronologických datech vývoje českého a československého filmu* (Praha 1952, str. 7, hektografováno). Čteme tu, že Ponrepův biograf byl otevřen 15. září 1907.

půldruhé desetiletí. Přitom Smrž časově vzdálenější tvorbu, jež má blíže k „historii“, odmítá „brát vážně“, takže mu nakonec zbývá pouhých pět poválečných let, která jsou proň ovšem – současností nejsoučasnější.

V soudobé literárněvědné publikaci vyslovuje Miloš Weingart názor, že pro tehdejší literární historii „uzrála“ literatura Ruchovců a Lumírovců a jen zčásti i literatura let devadesátých. Novější literární produkce pro svou neuzavřenost a pro nedostatečný časový odstup tehdejších dějepisců od ní netvoří vhodný předmět literárně historického bádání.¹⁴ Kdybychom přenesli Weingartův názor do oblasti filmu, dospěli bychom zajisté k závěru, že dějiny filmu jsou tenkrát nemyslitelné, neboť pro vytvoření historického soudu chybí ten nejnnutnější časový odstup. Takovým názorem bychom ovšem odzvonili filmové historiografii nejen pro dvacátá léta, nýbrž i na dalších deset patnáct let.

Je známo, že film se vyvíjí rychleji než dosavadní tradiční umění, jejichž tvůrčí zkušenosti pohotově vstřebává. Co jinde trvá desetiletí, s tím se film vyrovnává během několika málo let. Prudký vývoj filmu nutí kritiky, esejisty i historiky, aby na jeho vývojové proměny reagovali bezprostředněji, bez onoho historického odstupu, neboť i životnost filmového díla je menší. Nesmíme se také domnívat, že v prvních Smržových pracích o vývoji české kinematografie máme co činit s vědeckými díly na úrovni literárně historické produkce, na niž poukazuje Miloš Weingart.

Myšlenkovou osu Smržovy výpovědi, kterou jsme citovali úvodem, tvoří dva pojmy: filmový průmysl a filmová tradice. Smrž v knize *Film* konstatuje, že na rozdíl od Spojených států, Německa a Francie nelze hovořit „o českém průmyslu filmovém, nýbrž jen o českém filmu“. Polarizací obou zdůrazněných slov autor ostře vypichuje malovýrobní ráz českého filmového podnikání; v důsledku toho „Československo nemá své filmové tradice“¹⁵. Zdánlivě opoziční spojení filmového průmyslu s filmovou tradicí svádí k tomu, abychom oba pojmy chápali jako protiklad výroby a tvorby. Nebylo by to správné. O něco dál Smrž připomíná: „Film je... průmyslem. Potřebuje proto dokonalé zařízení strojní, zapracované odborníky technické i umělecké a především to, co je základem všeho předešlého: kapitálu! Podnik, který musí čekat, až prodá jeden film, aby mohl financovati film další, nemůže se nikdy státi podnikem nadprůměrným.“¹⁶ A když po čtyřech letech volá po zřízení „pevného průmyslového střediska“ jako nezbytného základu filmového podnikání, znovu se zaklíná: „Film je přec především průmyslem, i když je sebevíce uměním!“¹⁷ Z citovaných vět jasně vyplývá Smržův názor, že produkce filmů od případu k případu, produkce nízká, bez řádného vybavení technického neskýtá dostatečné možnosti pro tvůrčí rozmach a nemůže se proto stát ani krystalizační bází žádné filmové tradice. Smrž neupírá českému filmu ani vitalitu ani cílevědomost ani tvůrčí schopnosti. Hlavní předpoklady jeho dalšího vývoje však klade do sféry výrobní a tech-

¹⁴ Miloš Weingart, *Problémy a metody české literární historie*. Sborník filozofické fakulty Univerzity Komenského v Bratislave, roč. I., č. 12, 1922, str. 8.

¹⁵ *Film*, str. 281.

¹⁶ Tamtéž, str. 283.

¹⁷ *Rozpravy Aventina*, str. 220.

nické, finanční a obchodní: „Český film zápasí stále o uhájení své sebe-skrvnější existence. Dokázal již v mnoha případech, že jest plně schopen života, že se vyrovná i velmi dobrým filmům zahraničním po stránce technické i umělecké. Chybí mu však pevná základna finanční, která by dovolila vybudovati moderní, všemi technickými vymoženostmi vybavený ateliér a laboratoře, umožnila intenzivnější propagaci za hranicemi (neboť jenom export znamená hybnou páku filmového průmyslu, hlavně v malé poměrně naší republice)“.¹⁸

Smrž si takto vypracoval názorovou základnu pro své pojetí vývoje českého filmu. Uplatňuje se v něm jednoznačně a mnohonásobně hledisko výrobně ekonomické.

Co pokládá Smrž za základní vývojovou jednotku českého filmu? Není jí ani dílo významných tvůrců ani nejzávažnější filmy, i když filmaře a filmy Smrž napořád vyjmenovává. Filmová výroba je u mladého Smrže prius, tvorba posterius¹⁹. Je tedy logické, že v jeho pojetí základní jednotku dějin českého filmu tvoří filmová výroba.

Jak charakterizuje Smrž filmové výroby? U Illusionu uvádí jako přednost, že měl vlastní laboratoř, která zajišťovala „poměrně dobrou technickou kvalitu vyrobených filmů“²⁰. U Fenclovy Prahy neopomene poznamenat, že ji finančně podporovala Česká banka. Příčiny Fenclova nezdaru – krach výroby – spatřuje v tom, že podnikavý Fencel, aniž si zajistil spolupráci skutečných odborníků, „snad příliš záhy chtěl míti z Praga filmu podnik velkorysý, odpovídající továrnám zahraničním“. Přes všechny své nedostatky dala však Praga domácí kinematografii „první vážný impuls“, neboť vyrobila „první české filmy, které se líbily a na něž obecenstvo opravdu chodilo“²¹.

Největší význam přikládá mladý Smrž společnosti Weteb, kterou založil podnikavý a energický W. T. Binovec. Binovec podle Smrže jako první náš filmový podnikatel pochopil, že „chceme-li vyrábět filmy aktivně, musíme je dostat za hranice“. Dovedl si zajistit spolupráci zdatných umělců, sám režíroval s citem pro filmové vyjadřování, takže po počátečních finančních i uměleckých nezdarech povznesl český film „na výši schopnou konkurence s cizinou“ a Weteb se stal „opravdu hledanou značkou v českém filmovém světě“. Produkce Wetebu byla silným podnětem pro ostatní české výroby, které konkurenci Wetebu musely čelit tím, že se s ním snažily udržet krok.²²

Ve světle Smržova neskrývaného zaujetí pro Weteb dobře pochopíme, proč mnohem rezervovaněji píše o společnosti A-B, založené roku 1920. Smrž nijak neskrývá, že zásluhou společnosti A-B vznikl u nás první moderněji vybavený filmový ateliér. Předčil všechno, co jsme do té doby měli, tedy i malý ateliér Wetebu, který Binovcovi sotva stačil pro

¹⁸ *Film*, str. 288.

¹⁹ Toto „prius“ a „posterius“ nesmíme ovšem chápat jako hodnotovou škálu, nýbrž jako vyjádření vztahu „výrobní předpoklad“ : „umělecký výsledek“. Jinak bychom dospěli k samoučelnosti filmové výroby, což je ošidivný nonsens.

²⁰ *Film*, str. 282.

²¹ Tamtéž, str. 283–284.

²² Tamtéž, str. 284–285.

vlastní produkci. Ateliér A-B znamená převrat v tom, že nejen kryl výrobní potřebu vlastní společnosti, nýbrž umožňoval i ostatním menším výrobnám, aby za natáčením interiérových scén nejezdily do Vídně a Berlína, ale pořizovaly je doma. Smrž ovšem očekával mnohem víc, hlavně co do vztahu kvantitativní výroby a kvality tvorby. Proto bez většího entuziasmu konstatuje: „Třebaže továrna A-B nesplnila všech přání, jež jsme si od ní slibovali, dala českému filmu řadu děl velmi dobrých kvalit technických i uměleckých“ (Cikáni, Moderní Magdaléna, Poslední polibek).²³

Výjimečné postavení přisuzuje Smrž mladému Vladimíru Slavinskému jako všestrannému filmaři – scénáristovi, režisérovi i herci – který se vlastními silami vypracoval „na jednoho z nejlepších lidí našeho mladého filmu“²⁴. Protože Smrž píše o Slavinském mimo spojitost s jakoukoli výrobnou (a to i v pozdějších článcích), vzniká dojem, že upouští od zřetele výrobního a přiklání se k hledisku osobnostnímu, tvůrčímu. Ač Smrž neuvádí titulem ani jeden film, víme dnes, že Slavinský všechny své filmy do r. 1922 natáčel pro Pojafilm.²⁵ Pojafilm na místě Slavinského dobře zapadá do přehledu i chronologicky. V případě Slavinského tedy ani nejde o změnu v přístupu jako spíše o nedůslednost, opomenutí či nedopatření. Je to velmi pravděpodobné už proto, že jako největší zásluhu Slavinského zdůrazňuje Smrž okolnost, že Slavinský dovedl vrátit českému filmu důvěru (rozuměj: důvěru majitelů kin a obecnstva).

Při charakteristice výroben přihlíží tedy Smrž k technickému vybavení, k účasti finančního kapitálu, ke spolupráci technických odborníků a zdatných umělců. Nejvyšší hodnotou je mu harmonický soulad mezi bohatou, plynulou výrobou a úrovní tvorby. Měřítkem hodnoty a úrovně je schopnost konkurovat cizině, především ovšem u domácího publika. Přízeň publika je základní ekonomickou jistotou, rozhodující o bytí a nebytí výroby i o stabilitě českého filmu.

Jak chápe Smrž předmět dějin českého filmu? Zjistili jsme, že přihlíží především k výrobním aspektům filmu. Je proto příznačné, že nelíčí vývoj českého filmu podle jednotlivých druhů, nýbrž že se o nich zmiňuje v rámci produkce té které výroby. Zdaleka nebere v úvahu jen film hraný, i když ten je pochopitelně ve středu jeho pozornosti. Z produkce Kinofy vyzvedá reportáž o VI. všesokolském sletu, později v Rozpravách Aventina a ve Studiu i dokument Svatojánské proudy, u Illusionu a Lucerny se zmiňuje, že natáčely i aktuality.

Zvláštní pozornosti mladého Smrže těší se film vědecký a naučný. Věnoval mu samostatný odstavec už ve svém Vývoji a významu kinematografie a filmu, kde padlo i jméno Absolonovo.²⁶ Ve filmu věnuje Smrž vě-

²³ Tamtéž, str. 286.

²⁴ Tamtéž, str. 285.

²⁵ Srov. Jan S. Kollár–Myrtil Frída, *Československý němý film 1898–1930*, str. 7n. O výrobně Poja padnou ve Smržově *Filmu* zmínky v docela jiných souvislostech na str. 286 a 288. V Rozpravách Aventina píše Smrž o Jalovcově filmové laboratoři Pojafilm, ale bez jakéhokoli vztahu ke Slavinskému. Podobně v Českém světě se hovoří o Jalovcově „výrobně a laboratoři“. Slavinského spolupráce s Pojafilmem se tu už sice konstatuje, ale dost mlhavě – Smrž praví, že Slavinský své filmy pro Pojafilm „užíval“.

²⁶ Viz str. 31 a 32.

decké kinematografii dokonce několik kapitol.²⁷ Není pak divu, že při hodnocení Fenclovy Pragy napovídá, že zde měl prof. Janda a prof. Babák r. 1918 natáčet vědecký film. Samostatně pak píše o Komeniu, Minervě a zejména o Československé společnosti pro vědeckou kinematografii, které natáčely školní, „kulturní“ a vědecké snímky a všestranně podporovaly kulturní zstep filmu využívající ho zároveň jako „širitelce vzdělanosti a pokroku“.²⁸

Nakonec zahrnuje Smrž do historie českého filmu i výrobu kinematografické techniky (projektorů, převíječek, lepiček, kopírek), vlastně i ostatních promítacích přístrojů (skioptikonů, epidiaskopů apod.). Výrobky byly určeny nejen biografům a školám, vycházely vstříc i rodícímu se zájmu o projekci rodinnou. Posléze jmenuje Smrž K. Černovského a J. Šlechtu jako první české konstruktéry dokonalých snímacích kamer.

Pojetí předmětu je tedy u mladého Smrže co nejširší. Zahrnuje filmovou techniku, ekonomiku, tvorbu i výrobu kinematografických přístrojů. Z tvorby přihlíží nejen k filmu hranému, ale i k celé tzv. nehrané kinematografii, pokud se u nás pěstovala. Smrž si neodpustí např. letmou zmínku o Slavii, která mj. natáčela propagační a reklamní snímky. Produkce Slavie není nijak významná. Smrž ji však uvádí zřejmě proto, aby dokreslil výrobní rozpětí českého filmu. Dalo by se říci, že Smrž do historie české kinematografie zahrnuje všechno, co bylo vyprodukováno českými filmovými tvůrci a výrobny, přičemž sleduje nejen produkty těchto výroben, tj. filmy, nýbrž i výrobní samy, jejich technické vybavení a průmyslové zázemí. Takto pojaté dějiny kinematografie mířily perspektivně k tomu, aby se staly širokým obrazem národní filmové kultury a civilizace.

V žádném svém pozdějším článku Smrž tak zeširoka předmět dějin českého filmu nepojal. Možná proto, že se mu v časopisech nedostávalo místa, možná i proto, že časopisy měly kulturně společenský, nikoli technickoekonomický ráz. Sotva si však Smrž tehdy připouštěl pracovní obtíže, které by vyplynuly z historického zvládnutí základních aspektů kinematografického průmyslu a filmové tvorby.

Smrž se sice ve svém původním pojednání o českém filmu porůznu zmíní o filmu zpravodajském („aktuality“), dokumentárním, populárně vědeckém („kulturním“), vědeckém a reklamně propagačním, nikde však nevytláčí, k jakým změnám tu došlo, jak se jednotlivé druhy filmu vyvíjely, jaké vývojové souvislosti se v nich vytvářely, co eventuálně vyvolalo tento pohyb. Smržovi ovšem nejde o druhové rozvrstvení českého filmu, nýbrž o vnitřní rozrůznění jednotlivých výroben, resp. o výrobní

²⁷ Jsou to tyto kapitoly: *Umělé krácení doby pohybu filmem* (str. 207–212), *Umělé prodloužení doby pohybu filmem* (str. 213–215), *Kinematografie vysokofrekvenční a balistická* (str. 216–230), *Mikrokinematografie* (str. 231–234) a *Rentgenkinematografie* (str. 235–242).

²⁸ *Film*, str. 286–287. Zde se Smrž zmiňuje o svém „velikém (dvouvečerním) filmu Radium“ jako o hotovém díle. Ve skutečnosti bylo Radium dohotoveno až r. 1930 jako film sice dlouhometrážní, ale „jednovečerní“. Srov. vlastní Smržův údaj ve sborníčku *Karel Smrž*, Praha 1958, str. 55 (hektografováno).

specializaci některých firem a společností na určitý druh filmu. Tak se znovu oklikou přes pojetí předmětu přesvědčujeme, s jakou důsledností za základní vývojovou jednotku české kinematografie pokládá Smrž filmovou výrobu.

Octli jsme se před neobyčejně závažnou otázkou, která má klíčový význam pro Smržovo pojetí vývoje českého filmu právě jako dějin filmu. Jakou zásadou se Smrž řídí při líčení vývojového pohybu českého filmu? Podle jakého principu řadí základní jednotky do vývojové linie? V čem spatřuje jejich významové pojítko, jakýsi „smysl dějin“ našeho filmu?

Technicko-ekonomická orientace nedovoluje Smržovi, aby líčil historii české kinematografie jako sled filmových děl, seskupených podle tvůrčích osobností, žánrů či různých idejí do základních vývojových linií. Vychází-li z pojetí filmové výroby jako ze základní jednotky dějin filmu, nabízí se mu, aby pro vývojové uspořádání těchto jednotek volil princip nejjednodušší: chronologii jejich vzniku. Chronologie vzniku filmových výroben se u Smrže stává prvním principem, podle něhož se líčí dějiny českého filmu. Smrž se ho důsledně drží i tam, kde — jak jsme viděli v případě Vladimíra Slavínského — od něho napohled upouští.

Ač Smrž projevuje sklon zahrnout do dějin české kinematografie všechny její průmyslové i tvůrčí složky, nelze to chápat tak, že v časové posloupnosti uvádí prostě všechno. Princip přísné chronologičnosti nijak nevyklučuje zásadu, podle níž musí historik z množství faktů uvážlivě vybírat. Ani mladý Smrž nepodává úplný výčet filmových výroben. Z doby předválečné ovšem nemůže neuvést všechny tři výroby, ale od r. 1915 do r. 1923 shledáváme v nových filmografiích přes padesát výroben, o kterých není u Smrže ani zmínka.²⁹ Není pochyb, že alespoň většina z nich mu byla známa nebo si o nich mohl opatřit informace, vždyť pracovaly převážně v letech 1919—1922.

Proto tím větší význam je třeba přikládat výrobnám, které Smrž do své historie pojal. Projevuje se tu dvojitá tendence. Smrž u jednotlivých výroben zjevně (Weteb) nebo skrytě (Slavínský) zdůrazňuje jejich momenty vývojové, posilující spojitost české filmové výroby. Příznačný po této stránce je *Excelsior*, jehož produkce se nepovznesla nad průměr; v *Excelsioru* však začínal Svatopluk Innemann, Karel Lamač a Otto Heller, jejichž přínos pro další vývoj českého filmu nelze přehlédnout.

Zároveň Smrž význam jednotlivých produkčních společností diferencuje podle toho, jak se jejich výroba rozvinula, nakolik se stabilizovala, jakých tvůrčích výsledků se dopracovala. Jistě nelze přehlédnout, že z trojice předválečných výroben se v souvislosti s Kinofou jmenovitě uvádí jen reportážní *VI. všesokolský slet* (ostatní tvorba se shrnuje pod anonymní označení „několik krátkých veseloher“), kdežto u *Illusionu* a u *Asumu* vypočítává Smrž po čtyřech filmech, přičemž u *Asumu* figuruje jméno jeho hlavní herečky Anny Sedláčkové z Národního divadla.³⁰ Z po-

²⁹ Srov. Myrtíl Frída—Jan S. Kolár, *Československý němý film 1898—1930* a Jiří Havelka, *50 let československého filmu*, Praha 1953.

³⁰ Detailnost rozboru není třeba přehánět. Ve *Studiu Smrž* píše jenom o *Kinofé* uzavíraje s odzbrojující samozřejmostí: „Likvidací *Kinofy* končí vlastně celá předválečná etapa českého filmu“ (str. 162).

válečných společností cení si Smrž nejvíce Wetebu. Projevuje se to jednak tím, že mu věnuje celou stránku, jednak tím, že kromě režiséra jsou vypočtení čtyři nejvýznamnější herci (Suzanne Marwille, V. Ch. Vladimirov, Vl. Majer, J. Sedláček), dva kameramani (J. Brichta, J. Kokeisl) a dvanáct filmů. Pokud jde o filmy, Smrž je v pozdějších článcích třídí na „první naivní pokusy“ (Pro hubičku do Afriky, A vašeň vítězi), na filmy „slušné úrovně“, které popř. „mohly konkurovat s tehdejšími filmy zahraničními“ (Za svobodu národa, Irčin románěk, Adam a Eva) a na několik snímků dobré nebo pozoruhodné umělecké kvality (Poslední radost, Madame Golvery, Děvče z Podskalí). Zato se marně pídíme po názvech filmů Vladimíra Slavinského. Význam Slavinského je však expressis verbis vyjádřen tak jednoznačně, že to Smrž zřejmě pokládal za zbytečné. V Rozpravách Aventina Smrž ostatně připomíná pět jeho raných filmů (Láska je utrpení, Sněženky, Zlatá žena, Děvče ze Stříbrné hranice, O velikou cenu).

V druhém plánu, v oblasti tvorby, tedy shledáváme, že pro vývoj českého filmu do poloviny dvacátých let měl největší význam W. T. Binovec a Vladimír Slavínský. K nim je třeba přiřadit Jana Kolára³¹. Kolárovi připisuje Smrž záslužný objev Anny Ondrákové a Karla Lamače. Z jeho tvorby nejvýš hodnotí Zpěv zlata a Příchozího z temnot, které označuje jako „prvé české snímky mezinárodní úrovně“³².

To, co jsme dosud řekli o pojetí předmětu filmové historie u mladého Smrže, můžeme nyní doplnit dalším zjištěním. Smrž se nespokojuje výčtem filmů a tvůrčích pracovníků té které výroby (režisérů, herců, kameramanů). Tvorbu charakterizuje nejčastěji lakonickou větou, aniž svůj soud dokládá. Tak Slavinského scénáře, režie i hra jsou „promyšlené, nepřepjaté a umělecky cenné“,³³ Weteb dal českému filmu „inteligentní, kultivovanou herečku Suzanne Marwille“³⁴ a Karel Anton mu přinesl „řadu kladných hodnot uměleckých“³⁵.

Jak vidět, film jako záležitost tvůrčí je u Smrže ve stínu filmové výroby naprosto nerozvinut. Smrž sleduje rozvoj českého filmu v rovině horizontální, do šířky, takže se nakonec předmětem filmové historie stávají všechny druhy filmů (chybí jen animovaný film, který se u nás tehdy ještě nepěstuje). Naproti tomu pokud jde o vertikální poznání filmového díla, směrem do hloubky, zůstává Smrž napovrchu. I tu však musíme popravdě konstatovat, že v rámci jednotlivých výroben neuvádí úhrn jejich produkce, ale že provádí tu přísnější, tu méně přísnou selekci. Kritéria výběru zůstávají ovšem skryta. Jako by se Smrž řídil tainovskou zásadou, že o hodnotě díla nebo tvůrce svědčí už to, že se jím zabývá.

Očekávali bychom, že Smrž načrtne základní vývojové souvislosti v oblasti tvorby, alespoň v jejich stavu klíčivém. Nerozvitost vertikálního členění předmětu však žádné takové zjišťování neumožňuje. Po této stránce nepřinášejí Smržovy rané práce zjola nic.

³¹ Smrž v doslovu ke Kolárově knížce *K filmu*, str. 131.

³² Srov. články v Rozpravách Aventina a v Českém světě.

³³ *Film*, str. 285.

³⁴ Rozpravy Aventina, str. 219.

³⁵ Český svět, str. 117.

Mohli bychom se nyní domnívat, že Smržův první nástin historie českého filmu má s dějinami dost málo společného. Smrž sice pořádá materiál podle chronologie vzniku filmových výrob, ale konkrétní vývoj českého filmu, postupné proměny, jimiž procházel, nijak nezachycuje. Tato domněnka je plně oprávněná, pokud se týká tvorby. Tu vlastně jen její horizontální členění na jednotlivé druhy filmů a na specializované výroby naznačuje, že český film se rozmohl natolik, že se štěpí. Jinak musíme vzít zavděk souhrnnými charakteristikami. V roce 1922, kdy český film prošel nebyvalou konjunkturou, píše Smrž tyto sebevědomé věty: „Neměli jsme filmových tradic, neměli jsme zainteresovaného kapitálu, a co hlavního, neměli jsme odborných sil – ať už technických či uměleckých v době, kdy cizina překvapovala již svými díly. Šli jsme však za určitou myšlenkou a šli jsme jistě důsledně a pevně. Za krátkou dobu svého vývoje vyrovnal se český film plně po stránce technické i umělecké produkci zahraniční.“³⁶ O šest let později, když v jubilejním článku k desetiletí republiky provádí bilanci filmu, nasazuje docela jiný tón: „Přehlízíme-li to, co bylo vykonáno za poslední desetiletí, dostáváme se do nálady pramálo optimistické pro domácí film. Snímky, které přinesly nějaké kladné umělecké hodnoty . . . bychom spočítali na prstech a běžný průměr má prozatím cestu za hranice – jediné východisko z neутěšené situace finanční – naprosto uzavřenu lokalitou svých námětů a diletantstvím svého provedení.“³⁷

Co miní onou „lokalitou námětů“, vysvětluje Smrž blíže v Rozpravách Aventina, když odmítá výtku, že „nedovedeme filmovat nic jiného než literaturu“. Dovolává se německých, francouzských, amerických a anglických zkušeností a tvrdí, že záleží na tom, co se pro filmovou adaptaci zvolí a jak se adaptace provede. U nás volíme buď díla spisovatelů sice známých (Sv. Čecha, J. S. Machara, B. Němcové) nebo literaturu „okouzlující statisícovou armádu čtenářů Pražanky, Hvězdy a Zpravodaje“, kde dominují B. Brodský a V. Neubauer – vždy však literaturu příliš lokálně podmíněnou.³⁸ Náš film se však musí stát „internacionálním jako většina filmů světového trhu“.³⁹

Necitoval jsem obě souhrnné výpovědi proto, abych lacinou konfrontací ukázal na rozpor mezi nimi. Vyslovené soudy jsou podmíněny tehdejšími aktuálními stavem českého filmu a Smržovým bezprostředním vztahem k němu. Lze říci, že v důsledku toho se v nich projevuje nedostatek historického odstupu.

Po výrobní stránce říká Smrž o vývoji českého filmu mnohem víc. Víme už, že Smrž r. 1924 nejstarší české snímky z r. 1898 ještě nezná. Proto o nich píše později. Nám tu ostatně nejde o ně samy, nýbrž o to, co píše Smrž o období, které po nich následuje: „Zatímco se v cizině pomalu začínalo rodit ze zajímavé hříčky filmové podnikání, jež vede po letech ke skutečnému průmyslu, nevykonalo se u nás celých patnáct

³⁶ *Vývoj a význam kinematografie a filmu*, str. 32.

³⁷ *Český svět*, str. 117.

³⁸ *Rozpravy Aventina*, str. 220.

³⁹ *Film*, str. 284.

let⁴⁰ nic, co by nějak navazovalo na slibný počátek“. Zmeškal se vhodný start pro budování filmového průmyslu, takže Kinofa a ostatní naše předválečné výroby nemohly v produkci hraných filmů konkurovat zahraničním výrobcům.⁴¹ Český film tedy po slibném začátku ihned opět na delší dobu zaniká.

V letech 1908–1914 produkuje tři výroby – Kinofa, Illusion, Asum. Liší se poněkud technickým vybavením, zaměřením své produkce (Asum se specializuje na hrané filmy, kdežto Kinofa a Illusion vedle nich natáčeji i snímky reportážní a dokumentární) i jejím rozsahem. Jedno však mají společné: slabý finanční základ. Žádná z nich nevydrží náraz první světové války, všechny likvidují. Český film odumírá podruhé.

Smrž se nerad smíruje s tímto faktem, třebaže se na předválečný film dívá jako na pouhou historickou zajímavost. V oněch letech se u nás nenašel podnikavý finančník, který by zorganizoval filmovou výrobu na reálném obchodním základě. Situace pro český film byla za války velmi příznivá, neboť 1) tehdejší nejvyspělejší evropským kinematografiím – italské a dánské – byly uzavřeny hranice ústředních mocností; 2) „od r. 1916, kdy touha po osvobození a zvýšená láska pro všechno české zachvátila celý národ, byl by český film snadno prodělal svoje dětská léta“; 3) nebylo konkurence amerického a francouzského filmu a „obecenstvo, přesycené nechutnými a nevkusnými německými slátaninami, bylo by rádo uvítalo a morálně podporovalo dobrý film původní“.⁴² Smrž uvažuje velmi citlivě o vnitřních a mezinárodních souvislostech, o politických a sociálních aspektech válečného postavení české kinematografie. Tím víc vyniká, jak velkou šanci propásala.

Česká filmová produkce se pak rozvinula v posledním roce války, zejména však v prvních letech po válce. Film prožíval závratnou konjunkturu. Podnikalo se o překot, většinou na slabých finančních základech. První hospodářská deprese smetla většinu výroben (mezi nimi např. i Weteb). Měla velmi nepříznivé důsledky: silně otrásla důvěrou v český film.⁴³ I když o tom Smrž konkrétně nehovoří – jeho kniha vyšla roku 1924 a v pozdějších článcích se tímto momentem nezabývá – produkce opět klesá téměř až na bod mrazu (8 celovečerních filmů za r. 1924). Česká kinematografie musí odtud začínat vlastně už počtvrté.

Vývoj české kinematografie do poloviny dvacátých let je tedy neustále přerušován. Ono trojí přerušení nevysvětluje Smrž ze stejného hlediska. Poprvé na vysvětlení vlastně rezignuje; poukazuje jenom na odlišný vývoj kinematografie v zahraničí. U druhého přerušení uvádí sice příčiny (slabý finanční kapitál výroben, výbuch světové války), více se však zabývá jeho dobovými okolnostmi a důsledky. Poválečný pokles výroby, který se téměř rovná jejímu třetímu přerušení, nejúplněji vysvětluje z jeho ekonomických a sociálních příčin. V objasňování souvislostí trojího

⁴⁰ Smrž vychází z vlastního údaje, že Kinofa byla založena r. 1912, kdežto ve skutečnosti – jak už víme (viz poznámku 13) – vznikla už r. 1908. Správně by tedy mělo být nikoli „patnáct let“, nýbrž „deset let“, ale rozdíl nic na podstatě věci nemění.

⁴¹ Rozpravy Aventina, str. 219.

⁴² Rozpravy Aventina, str. 219; *Film*, str. 282–283.

⁴³ *Srov. Film*, str. 285.

přerušení výroby můžeme spatřovat počátky pragmatického chápání dějin českého filmu.

Vraťme se k úvodní dvojici pojmů, k vzájemnému vztahu filmového průmyslu a filmové tradice. Poznali jsme, jak důsledně uplatňuje Smrž výrobně technické hledisko, že vychází z potřeby průmyslově organizované, stabilní, plynulé výroby, kterou pokládá za základ filmového podnikání. Taková výroba se opírá o ateliéry, vybavené moderní kinematografickou technikou, má zajištěný obchodní odbyt doma i v zahraničí, spočívá na dostatečně silných finančních základech. Jen taková výroba se podle Smrže může stát matečným základem filmové tradice. Smrž totiž chápe tradici jako něco stálého, vyzkoušeného, zaběhnutého, spolehlivého, jako něco, co zaručuje spojitost, plynulost, kontinuitu.

Tu jsme dlužni určité vysvětlení. V prvním svém pojednání o českém filmu Smrž několikrát zdůraznil, že jsme zemí bez filmové tradice. Když však objeví staré veselohry Jana Křiženeckého a Josefa Švába-Malostranského Výstavní párkář a lepič plakátů a Dostaveníčko ve mlýnici,⁴⁴ podtrhne, že vznikají téměř současně s Melièsovou a Reulosovou Strašnou nocí, která se prý v dějinách filmu označuje jako první filmová veselohra.⁴⁵ Na základě této časové koincidence Smrž důrazně prohlašuje, že český film tradici má, dokonce tradici velmi čestnou, která však byla záhy přerována.⁴⁶ Změnil Smrž svůj původní názor? Či jde o pouhou kontradikci? Osvětlili jsme už, jak mladý Smrž chápe tradici. Z tohoto hlediska je zřejmé, že u snímků z r. 1898 nejde o tradici ve vlastním slova smyslu, nýbrž o podnětný příklad, impuls, vzor. Tradice je přece jen jisté vědomí souvislostí, jaké ony zapadlé kratičké filmy navodit nemohly.

Smrž velmi případně prohlásil, že máme „český film“, tj. souhrn, určité kvantum filmů natočených za český kapitál domácími výrobny, postrádáme však „český filmový průmysl“, tj. stabilní plynulou výrobu, a proto nemáme žádnou filmovou tradici. Filmová produkce, která trpí takovými výkyvy, že během čtvrtstoletí třikrát zaniká, nemůže poskytnout základnu pro žádnou tvůrčí tradici. Celkový ráz nebo — chcete-li — smysl kratičkových dějin českého filmu je tedy Smržovi dán nedostatkem tradice, jeho výrobní a tvůrčí diskontinuitou.

⁴⁴ Vedle Párkáře uvádí Smrž ještě tituly dva: Překazené dostaveníčko a Scéna u mlýnice. Dlouho se domníval — ostatně nejen on — že jde opravdu o dva filmy. Ukázalo se však, že tyto dva tituly se vztahují k jednomu a témuž snímku, u něhož se ustálil název Dostaveníčko ve mlýnici. Srov. M. Frída—J. S. Kolár, *Československý němý film 1898—1930*, str. 45.

⁴⁵ Rozpravy Aventina, str. 219. Srov. i Studio, str. 161. Smrž necituje pramen, z něhož přejímá tvrzení o Strašné noci. V *Dějínách filmu* (str. 644) praví mnohem obezřetněji, že „hrané filmy vyráběl pouze Méliès“ a že „podle Coissaca“ uvedli Lumièrové Pokropeného kropiče pravděpodobně až r. 1900, takže Křiženeckého filmy „patří jistě mezi prvé hrané filmy, které byly kdy vyrobeny“. Biofilmografie, připojená k publikaci *Georges Méliès* (Orbis, Praha 1966, str. 124) řadí Strašnou noc do Mélièsovy produkce z roku 1896.

⁴⁶ Rozpravy Aventina, str. 219; Český svět, str. 116.

Sledujeme-li činnost Karla Smrže na poli dějin českého filmu, nesmíme přehlédnout drobný, ale neobyčejně důležitý fakt. V součinnosti s L. Hontym převedl Smrž r. 1926 nejstarší české snímky z r. 1898 — Žofínskou plovárnu, Dostaveníčko ve mlýnici a Výstavního párkáře a lepiče plakátů — ze starého lumièreovského filmu na soudobý filmový materiál. Nabízí se především otázka, proč to bylo třeba udělat. Důvod je jasný: aby se ony filmy zachránily.

Lumièreovský filmový materiál byl poněkud odlišných rozměrů než normalizovaný film konce němé éry. Nepatrnost této odchylky umožňovala překopírování starých filmů bez složitých úprav a propočtů. Z druhé strany ovšem lumièreovský filmový pás měl po stranách každého okénka jen jeden pár perforačních otvorů, a to kulatých. Proto se staré snímky na soudobých projektorech nedaly promítat.

Převedení starých filmů na nový normalizovaný formát s dvoupárovou hranatou perforací nepůsobilo žádné mimořádné potíže. Největší svízele spočívala v samém kopírování. Celá operace vyžadovala nevšední trpělivost a opatrnost, neboť emulze starých křehkých negativů na mnoha místech od celuloidového podkladu odchlípla a sebemenší neopatrnost je mohla definitivně zničit. Smrž s Hontym překopírovali ony snímky políčko po políčku, což při sedmnáctimetrové délce filmů znamená přes 2700 obrazových políček. Výsledek této trpělivé práce, kterou financovala Československá společnost pro vědeckou kinematografii, byl poprvé předveden veřejnosti na Výstavě soudobé kultury v Brně r. 1928.

I když je tento čin v práci Karla Smrže ojedinělý, nesmíme se naň dívat jako na nahodilou libůstku jeho původce. Smrž pocítil nutnost zachránit první české filmy před zánikem. Tím dokázal, že má smysl pro film jako technickou a kulturně historickou hodnotu. Jako filmový historik projevil i hluboké porozumění pro potřeby vlastní dílny. Zároveň naznačil jeden z nejdůležitějších úkolů filmového archivnictví — chránit staré filmy před rozpadem a rozkladem.

Tyto úkoly Smrž nikdy nezdůrazňoval. Je dokonce možné, že si jich nebyl plně vědom. Vždy spíš uváděl, že filmy překopíroval proto, aby i soudobé publikum mělo možnost zhlédnout počátky české kinematografie.⁴⁷ Ať tak či onak, dnes hodnotíme Smržův čin ještě v jiných souvislostech, než jej svého času viděl sám. Počátky akce na záchranu starých filmů jsou u nás spjaty se jménem Karla Smrže. Svým činem položil Smrž jeden z úhelných kamenů našeho filmového archivnictví.

Závěr

Jakých výsledků jsme se dobrali v raných Smržových historiografických pracích o českém filmu?

Smrž pokládá film především za průmysl. Vycházející ze svého výrobně technického hlediska orientuje se na filmovou výrobu jako na zá-

⁴⁷ Srov. *Dějiny filmu*, str. 343.

kladní vývojovou jednotku české kinematografie. V rámci výroben přihlíží k technickým a ekonomickým aspektům filmu a do dějin českého filmu zahrnuje všechny druhy hrané a nehrané kinematografie, které se v Čechách pěstovaly, i průmyslovou výrobu veškeré kinematografické techniky.

Filmové výroby řadí k sobě podle chronologie jejich vzniku. Tím do dosud chaotického materiálu vnáší jistý vývojový řád. Chronologie vzniku filmových výroben se tak stává prvním principem, podle něhož se líčí vývoj českého filmu. V úzké souvislosti s tímto principem provádí Smrž nutný výběr historických faktů — výroben, tvůrců, filmových děl. Tlak technicko-výrobních hledisek mu však nedovoluje, aby rozvinul poznání filmových děl do hloubky. Proto je u něho film jako artefakt naprosto nerozvinut. V důsledku toho uzavírá si Smrž přístup k tvůrčí problematice a v oblasti tvorby nenačtrtává žádné vývojové souvislosti.

Šťastnější je Smrž ve vylíčení trojího narušení vývoje českého filmu do poloviny dvacátých let. V objasnění sociálně ekonomických příčin a mezinárodních souvislostí těchto krizí spatřujeme počátky pragmatického chápání dějin českého filmu. Výrobní labilita české kinematografie neposkytla domácí tvorbě dostatečnou základnu pro vytvoření filmové tradice. Charakteristickým rysem českého filmu do poloviny dvacátých let tedy je výrobní a tvůrčí diskontinuita.

V r. 1926 překopíroval Smrž ve spolupráci s L. Hontym nejstarší české filmy z r. 1898 na soudobý filmový materiál; zachránil je tak před zánikem. Tímto činem stal se Smrž zakladatelem důležitého odvětví českého filmového archívnictví.

Únor 1969

FRÜHERE ARBEITEN ZUR GESCHICHTE DES TSCHECHISCHEN FILMS VON KAREL SMRŽ

Karel Smrž (1897—1953) ist vor allem als Autor der Geschichte des Films (1933) bekannt. Er hat allerdings schon in den Jahren 1924—1930 etliche Arbeiten veröffentlicht, von denen namentlich die früheste einen ersten ernsthaften Versuch um einen Abriß der tschechischen Filmgeschichte darstellt.

Für Smrž ist der Film vornemlich Industrie. Ausgehend von seinem technischen Produktionsstandpunkt, orientiert er sich auf die Filmproduktionsstätte als grundlegende Entwicklungseinheit des tschechischen Kinematographie. Im Rahmen der Filmproduktionsstätten zieht er die technischen und ökonomischen Aspekte des Films in Betracht und bezieht in die Geschichte des tschechischen Films sämtliche Gattungen der Spiel- und Dokumentarfilme ein, die in Böhmen gepflegt wurden, sowie die industrielle Produktion der gesamten kinematographischen Technik.

Die Filmproduktionsstätten reiht Smrž nach der Chronologie ihrer Entstehung. Damit brachte er in das bisherige chaotische Material entwicklungsgemäß eine gewisse Ordnung. Die Chronologie der Entstehung von Filmproduktionsstätten wurde somit zu einem ersten Prinzip, nach dem die Entwicklung des tschechischen Films dargestellt wurde. In engem Anschluß an dieses Prinzip traf Smrž auch die notwendige Auswahl der historischen Fakten — der Produktionsstätten, der Filmschaffenden und der Filmwerke. Der Druck der produktionstechnischen Gesichtspunkte erlaubte es ihm jedoch nicht, eine tiefgehende Erkenntnis der Filmwerke zu erwirken. Der Film als Artefakt ist bei ihm daher völlig unentwickelt. Smrž versperrte sich infolgedessen den Zugang zur schöpferischen Problematik und bringt im Bereich des Filmschaffens keine entwicklungsgemäßen Zusammenhänge.

Mehr Glück war Smrž in der Darstellung der dreimaligen Unterbrechung der Entwicklung des tschechischen Films bis Mitte der zwanziger Jahre beschieden. In der Beleuchtung der sozialökonomischen Ursachen und internationalen Zusammenhänge dieser Krisenerscheinungen sehen wir die Urfänge der pragmatischen Auffassung der Geschichte des tschechischen Films. Die labile Produktion der tschechischen Kinematographie vermochte dem einheimischen Filmschaffen keine zulängliche Grundlage schaffen für die Herausbildung einer Filmtradition. Ein charakteristischer Zug des tschechischen Films bis Mitte der zwanziger Jahre ist daher die Diskontinuität der Filmproduktion und des Filmschaffens.

Im Jahre 1926 hat Smrž in Mitarbeit mit L. Honty die ältesten tschechischen Filme aus dem Jahre 1898 auf zeitgemäßes Filmmaterial umkopiert und sie auf diese Weise vor der Vernichtung gerettet. Durch diese Tat wurde er zum Begründer eines wichtigen Fachbereichs des tschechischen Filmarchivwesens.