

Literární obzor

Kinematograf v rakouském císařství

Srđan Knežević: *Lebende Photographien kommen... Die Anfänge der Kinematographie auf dem Gebiet des Kaisertums Österreich (1896 – 1897).*

Österreichische Gesellschaft für Filmwissenschaft, Kommunikations- und Medienforschung – Österreichisches Filmarchiv, Wien 1997, 32 stran.

Jméno srbského filmového historika **Srđana Kneževiće** (1957) není čtenářům *Iluminace* neznámé. Mohli se s ním setkat již v roce 1994, kdy pro *Iluminaci* shromáždil nejstarší filmové právní normy z českých zemí a zpracoval soupis žadatelů o kinolicence v Čechách do roku 1910.¹⁾ Byl to jeden z dílčích výstupů jeho zaníceného zájmu o počátky kinematografie na území Rakouska-Uherska. Neznám druhého člověka, který by s takovou posedlostí systematicky objížděl centrální i oblastní archivy, stejně jako regionální knihovny všech zemí bývalého Předlitavska, aby dohledal faktografické detaily o prvních filmových představeních v tehdejší Rakousku a prvních místních držitelích kinematografických licencí. Je nadevší pochybnost, že se mu při jeho ambici po úplnosti podařilo shromáždit mimořádně objemnou sumu často dosud zcela neznámých informací, sumu unikátní nejen svým celorakouským nadhledem, ale i zrovnoprávněním center a regionů. Teď jde o to, co s ní.

V útlé brožůře formátu A4 *Lebende Photographien kommen...* Knežević myslím poprvé propojil své regionální sondy a pokusil se podat obraz počátků kinematografie na celém území rakouského císařství. Už to samo zasluhuje zvýšenou pozornost, neboť středoevropská filmová historiografie se stále ještě nevymanila ze zajetí „národněkulturního“ klíče a nadále energicky parceluje nadnárodní celky, aniž docenjuje jejich význam pro rozvoj regionálních kinematografických aktivit. Nejvyšší čas uplatnit konečně i pohled z druhé strany. Upřímně řečeno – nezdá se, že by si Knežević tento opravdu přínosný rys své studie v plném slova smyslu skutečně uvědomoval, že by jej domýšlel a něco z něho při práci vyvozoval. Pohybuje se sice po všech korunních zemích se sympatickou samozřejmostí, ale vlastně z toho vůbec nic netěží. Má v rukou jedinečný soubor informací a neklade si nad ním žádné otázky. Podle všeho patří Srđan Knežević k tomu typu (filmových) historiků, kteří svou práci považují za ukončenou nalezením faktu. Otázka po jeho příčinách a smyslu jako by zůstávala za horizontem jejich uvažování. Zcela v intencích Rankeho klasické teze, že postará-li se historik o fakta, postará se Boží prozřetelnost o smysl; ten tu však přišel hodně zkrátka. S tak zatvzrzelým (poklesle) pozitivistickým stanoviskem, jaké prezentuje recenzovaná práce, se na sklonku 20. století setkáme snad už jen právě na půdě filmové historiografie, resp. v té její odnoži, jež má laické kořeny a jež vytlačována univerzitním bádáním o kinematografii, dožívá v bezelstné imunitě vůči všem trendům a metodologiím historické vědy.

Přitom právě kinematografie z přelomu 19. a 20. století se těší v posledních deseti letech zvýšené badatelské pozornosti, dílem související se stoletým výročím vynálezu kinematografu.

1) Srđan Knežević, *První právní předpisy pro kinematografii na území Čech, Moravy a Slezska (1896 – 1918)*. „*Iluminace*“ 6, 1994, č. 2, s. 79 – 81 [úvod k edici]; *Nejstarší filmové právní předpisy*. Tamtéž, s. 83 – 106. T ý ž, *Žadatelé o udělení prvních kinolicencí v Čechách (1896 – 1910)*. Tamtéž, s. 119 – 126.

Fenomén kina figuruje v pracích ze sociálních a kulturních dějin, je jedním z významných témat výzkumu médií (Medienforschung), stejně jako vědy o komunikaci (Kommunikationswissenschaft), tvoří neodmyslitelnou součást dějin všedního dne (Alltagsgeschichte) etc. etc. Tím jak každý po svém pootáčejí problém kina, se všechny tyto přístupy navzájem doplňují, nastolují nová témata, kladou starým pramenům nové otázky a ve výsledku podstatně korigují obraz vytvořený úzce zaměřenou filmovou historiografií. Včleňují totiž kino a film do celku společenského, kulturního a hospodářského života. Zda je autor s touto novou literaturou (zdaleka ne jen filmovou) obeznámen, nelze z jeho práce vyčíst. V jeho textu žádné stopy nezanechala a v přebujelém poznámkovém aparátu se odkazuje výhradně na archivní prameny a dobová periodika. Podobně by vzhledem k pravděpodobné faktografické nasycenosti většiny Kneževičových prací jistě každý zájemce o toto období uvítal odkazy na další studie tohoto autora (má jich prý kolem 30), leč i ty zůstávají utajeny.²⁾

Abychom nedávali průchod jen svému zklamání, zastavme se u roviny ryze faktografické, v níž spočívá jistý přínos této brožury. Detailní archivní výzkum autorovi umožnil zpřesnit některé údaje či dokonce vyvrátit tradované omyly. Nejzávažnější oprava se týká osobnosti Eugèna Duponta, zástupce společnosti bratrů Lumièrových v Rakousku-Uhersku, který v březnu 1896 ve Vídni uspořádal první kinematografická představení na území monarchie a předvedl vynález i samotnému císaři. Rakouská i česká literatura jej dosud znala jen jako Eugèna, pravděpodobně na základě matriky farního úřadu sv. Štěpána ve Vídni autor jméno opravil na Eugène-Joachim. Za své vzala i teze, že je původem z Lyonu (viz Walter Fritz, Zdeněk Štábla, Agnes Bleier-Brodyová ad.) – Dupont byl vídeňský rodák z francouzsko-rakouské rodiny kuchaře hraběte Harracha a později c. k. inspektora dvorní kuchyně. Stal se podílníkem obchodní agentury J. Hours, Edel & Dupont, přičemž oba jeho francouští partneři Joseph Hours a Paul Edel pocházeli právě z Lyonu. Agentura prostředkující francouzským firmám vývoz zboží do Rakouska-Uherska byla zaregistrována jak ve Vídni, tak v Lyonu. Tam se s ní také zkontaktovala i společnost bratrů Lumièrových, jež zpočátku zvolila – stejně jako Edison – model kontrolovaného šíření svého vynálezu prostřednictvím smluvních zástupců. Dupont tuto činnost ukončil hned v roce 1897, ale Kneževič zde zřejmě příliš přeceňuje roli, kterou měl v Dupontově rozhodování sehrát strašlivý požár pařížského dobročinného bazaru 4. května 1897 způsobený právě kinematografem a následný pokles návštěvnosti na vídeňských kinematografických produkcích Dupontem organizovaných. (Viedeň prožívala katastrofu obzvlášť citlivě – mezi 150 oběťmi požáru byla i vévodkyně z Alençonu, tedy Žofie, nejmladší sestra rakouské císařovny Alžběty.) Podstatnější byla jistě skutečnost, že přibližně v téže době změnila firma Lumière obchodní strategii a dala své kinematografy do volného prodeje. Tím zanikla jistá výlučnost Dupontova postavení a jeho další působení na tomto poli tak pro něho ztratilo smysl. Šlo přece o podnikatele s četnými jinými obchodními aktivitami. S Dupontovým jménem bylo dosud spojováno i první známé filmové představení v českých zemích 15. července 1896 v Karlových Varech. Z lumièrovského programu to alespoň usoudil Zdeněk Štábla.³⁾ Kneževič tuto domněnku nepotvrzuje, naopak bez jakékoli spojitosti s Dupontem nalézá v Karlových Varech a posléze v Mariánských Lázních trojici Vídeňanů Morize Nadlera, Nathan Goldschmieda a Edmunda Markuse.

2) Srđan Kneževič je autorem disertační práce o prvních filmových představeních a kočovných kinech v Jugoslávii v letech 1896 – 1900. Dále srov. např.: Srđan Kneževič, *Prva kinematografska prikazivanja u Ljubljani (1896 – 1900)*. „Zgodovinski časopis“ 40, 1986, č. 3, s. 283 – 290; též, *Prva kinematografska predstava v Ljubljani*. „Dokumenti slovanskego gledališkega in filmskega muzeja“ 20, 1984, č. 43, s. 259 – 262.

3) Srov. Zdeněk Štábla, *Kinematografické projekce v Čechách a na Moravě v letech 1896 – 1897*. ČSFÚ, Praha 1979, s. 27 – 30.

Převyprávěný seznam dalších osmi desítek podnikavců, kteří si v prvních dvou letech kinematografie pořídili v Rakousku promítací přístroj, obsahuje řadu zajímavých informací, ale ty jako by z něho spíše jen bezděčně prosakovaly. Vynořují se tu před námi celé trasy cestovních kin, jež lze rekonstruovat z výčtu jejich jednotlivých štací, údaje o sociálním statusu jejich provozovatelů, ale je zde i defilé nejrozumnějších prostředí, v nichž se promítalo. Nalezneme tu materiál ke komparaci kinematografického „zatížení“ jednotlivých regionů. To vše provokuje k domýšlení, k obecnějším otázkám, k úvahám vedeným nad příčnými řezy materiálem. Bohužel, provokuje to snad zainteresovaného čtenáře, nikoliv – zdá se – autora. Ten zde prezentoval až neuvěřitelný nezájem o interpretaci, o vyšší míru zobecnění, k němuž jej kvalifikuje bohaté materiálové zázemí i letitý zájem o dané téma. Pak se ovšem nabízí otázka, zda by jeho badatelským výstupům opravdu více neslušela forma soupisu. Bylo by to žánrově čistší.

Ivan Klimeš

Historický dialóg dvoch kultúr

Vladimír Godár: *Kacírske quodlibety*.

Music forum, Bratislava 1998, 184 stran, náklad neuveden.

Vladimír Godár je známy predovšetkým ako skladateľ filmovej hudby, menej známy je ako skladateľ vážnej hudby a skoro neznámy ako teoretik. Táto hierarchizácia popularity však nemôže slúžiť ako hodnotová stupnica Godárových aktivít, pretože tieto sú rovnocenné alebo, inak povedané, sú navzájom komplementárne, a to dokonca v tom zmysle, v akom ho používa Vladimír Godár, ale o tom ešte celkom určite bude reč.

Svoje teoretické názory Vladimír Godár sprístupňuje českému a slovenskému čitateľovi v prvej knihe, nesúcej názov *Kacírske quodlibety*. Ako si to môžeme prečítať na zadnej strane obálky knihy, „jednotlivé texty *Kacírske quodlibety* vznikali počas horúceho leta roku 1992 ako akési relaxačné cvičenia po ukončení štvorzväzkovej vedeckej práce *Battaglia a mimesis* [doteraz nebola publikovaná – pozn. P. M.] Na rozdiel od tejto práce som ich písal najmä pre seba, pričom pri formulovaní okruhov problémov a ich riešení som sa snažil nezdôrazňovať princípy kauzálneho myslenia, ale orientovať sa skôr pomocou myslenia v analógiach.“ Lenže oslabenie princíпов kauzálneho myslenia v prospech analogického myslenia nemožno považovať za negatívum či dokonca za sklz na plochu voľných asociácií. Skôr naopak, práve myslenie v analógiach umožnilo Godárovi odkrývať vzťahy aj medzi najvzdialenejšími a na prvý pohľad nesúrodnými regiónmi, obdobiami či vrstvami. Túto tendenciu hádam najsignifikantnejšie dokumentuje text s názvom *Orient – Occident*, ktorá s jemnou iróniou interpretuje blízkosť Orientu s Occidentom. Myslím si, že akýkoľvek komentár by len likvidoval spomínanú jemnú iróniu, a preto radšej uvádzam jeden obsiahlejší citát, ktorý hovorí za všetko: „Daisetz Teitaro Suzuki v práci *An Introduction to Zen Buddhism* v kapitole *Praktický zen* tvrdí, že život je základom všetkého,