

Články

KINEMATOGRAF, RAKOUSKÝ STÁT
A ČESKÉ ZEMĚ 1895 – 1912

(Část první)

Ivan Klimeš

Kinematograf a rakouský licenční systém

Kinematograf pronikl na půdu rakousko-uherské monarchie přičiněním rakouského zástupce lyonské společnosti *A. Lumière et ses Fils*. Tím byl Vídeňan ze smíšené francouzsko-rakouské rodiny Eugène-Joachim Dupont¹⁾, který nový vynález představil rakouské veřejnosti poprvé v pátek 20. března 1896 v sále *K. k. Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie und Reproduktionsverfahren* (C. k. naučný a výzkumný ústav pro fotografii a reprodukční metody) v sedmém vídeňském obvodu na Westbahnstraße 25. Na toto první představení pozval redaktory předních vídeňských listů i odborných časopisů, řadu celebrit ze státních a městských úřadů i významné odborníky. Podle zpráv tisku z následujícího dne byli přítomni například sekční šéf ministerstva kultu a vyučování hrabě Latour, dvorní sekretář Müller, ředitel městského stavebního úřadu Berger, francouzský velvyslanec Lozé, ředitel nemocnice dvorní rada Dr. Böhm, baron Albert Rothschild a další.²⁾ Po krátké přednášce vládního rady Dr. Josefa Marii Edera, která přítomné zasvětila do podstaty vynálezu, předvedl Dupont tomuto vybranému publiku celkem devět minutových snímků. Tak došlo k prvnímu přímému, ovšemže neformálnímu kontaktu rakouských úředníků s kinematografem.

V týchž dnech se však poprvé kinematografem již úředně zabývala i státní instituce, totiž vídeňské policejní ředitelství, které Dupont požádal o povolení k pořádání veřejných kinematografických představení. Bylo mu uděleno o den později, 21. března 1896.³⁾

1) Dupont vedl vídeňskou pobočku lyonské obchodní agentury *J. Hours, Edel & Dupont*, která se specializovala na uvádění francouzských výrobků na rakouský trh. Srov. Srđan Knežević, *Lebende Photographien kommen... Die Anfänge der Kinematographie auf dem Gebiet des Kaisertums Österreich (1896 – 1897)*. Österreichisches Filmarchiv – ÖGFKM, Wien 1997, s. 6. Na poli kinematografie se Dupont podle všeho angažoval jen v její první, „seznamovací“ etapě, neboť po roce 1897 se už jeho jméno v souvislosti s kinematografem nikde neobjevuje. Může to souviset se skutečností, že v roce 1897 firma bratrů Lumièreových postoupila své aparáty do volného prodeje. Dupont byl koneckonců obchodník, nikoliv kočující „bavič“.

2) Tamtéž, s. 7.

3) Tamtéž, s. 8.

Na základě této vůbec první rakouské kinematografické licence pak Dupont zahájil ve čtvrtek 26. března 1896 v centru Vídně v domě na Kärtnerstraße 45 téměř dvouměsíční nepřetržitou sérii každodenních filmových představení. Ze stoletého odstupu jeví se nám to Dupontovo průkopnické vystoupení s kinematografem jako historická chvíle, ale z pohledu tehdejších státních úřadů se ve skutečnosti vůbec nic zvláštního nepříhodilo. Pouze se vynořila další atrakce – kolikátá již! –, která bude zřejmě lidi přitahovat, tedy bude za peníze předváděna, a vztahuje se na ni proto licenční povinnost.

Rakouský licenční systém se opíral o dekret dvorní kanceláře z 6. ledna 1836 sb. zák. pol. N 5 svaz. 64 obsahující „zásady o policejním dozoru nad kočujícími skupinami herců, provazolezců, gymnastů, hudebníků atd.“.⁴⁾ Hlavním jeho účelem bylo dostat pod důslednější kontrolu počet, pohyb a délku pobytu kočovných zábavních produkcí, jejichž výskyt v jednotlivých provinciích monarchie dle úvodu k dekretu nežádoucím způsobem vzrůstal. Že se ještě i na konci 19. století automaticky vztahoval na každou za úplatu předváděnou technickou novinku, plynulo z velmi otevřeného vymezení zábavních produkcí. Z nich dekret konkrétně vyjmenovává herecké trupy, provazolece, „gymnastické umělce“, muzikantské skupiny a dále konečně majitele „sonstiger Schaugegenstände aller Art“, tedy majitele atrakcí spočívajících ve vystavování či předvádění něčím pozoruhodných objektů, ať už lidí, zvířat, či předmětů. Právě do této poslední kategorie podívaných *všeho druhu* se víceméně bez problémů vešlo i úplatné předvádění veškerých technických vynálezů nabízených na konci století ve formě zábavní produkce, od rentgenu přes fonograf až po kinetoskop a kinematograf.⁵⁾

Zní to zdánlivě samozřejmě, ale zastavme se na chvíli u tohoto problému, protože toto automatické a jistě regulérní vztahování dekretu na kinematograf mělo přímo fatální vliv na rozvoj filmového průmyslu v Rakousku a otázka licencí se stala kruciólním problémem právní úpravy oboru. Zůstala jím i po celou dobu první Československé republiky. Je třeba totiž upozornit, že zahraniční praxe znala i jiný model. Kupříkladu v sousedním Německu žádná celostátní norma pro kočovné zábavní produkce neexistovala a vycházelo se tedy z živnostenského řádu z roku 1871. Ten sice zaváděl koncesní povinnost pro divadla, ale divadelní představení bylo jednoznačně definováno jako představení lidmi živě předváděné, nikoliv prostředkované nějakým technickým aparátem.⁶⁾ Jinými slovy – na kinematograf se divadelní koncesní povinnost ve vilémovském Německu nevztahovala a provozování kin tedy patřilo mezi živnosti volné. Rozvoj kin zde také zpočátku nenarážel prakticky na žádné úřední překážky. Geneze kinematografického

4) Německý originál i český překlad dekretu s komentářem viz Jiří H o r a, *Filmové právo*. Právnícké knižkupectví a nakladatelství, Praha 1937, s. 17 – 22. Dekret byl původně publikován ve sbírce *Seiner K. K. Majestät Ferdinand des Ersten politische Gesetze und Verordnungen für sämtliche Provinzen des Österreichischen Kaiserstaates*, sv. 64, 1838.

5) Obecně k tehdejšímu právnímu rámci kinematografického oboru v mezinárodním kontextu srov. Jan H e l l e r, *Úvod do práva kinematografu*. „Sborník věd právních a státních“ 13, 1913, č. 1 – 2, s. 141 – 178, a č. 3 – 4, s. 332 – 371.

6) Srov. Corinna M ü l l e r, *Frühe deutsche Kinematographie. Formale, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen 1907 – 1912*. Verlag J. B. Metzler, Stuttgart – Weimar 1994, s. 264; R. T r e i t e l, *Konzessionspflichtiges und Nichtkonzessionspflichtiges im Kinematographen-Theater*. Der Kinematograf (Düsseldorf) [2], 1908, č. 84 (5. 8.).

průmyslu proto v Německu také dosáhla takové akcelerace, jaká byla v Rakousku-Uhersku nemyslitelná.

Pro pochopení postoje rakouského státu ke kinematografům je neobyčejně produktivní sledovat, jaké podmínky zde měli divadelníci. Nejen proto, že se brzy vyvinou v ostře vyhraněnou konkurenční profesní skupinu s krajně negativním stanoviskem ke kinům, ale zejména proto, že mezi divadelní a kinematografickou legislativou existuje řada velmi zajímavých paralel. V Rakousku na rozdíl od pozdějšího Německa nespádalo divadelní podnikání pod živnostenský řád⁷⁾, nýbrž je již od roku 1850 upravovalo speciální nařízení ministerstva vnitř. č. 452/1850 vydané na základě nejvyššího rozhodnutí ze dne 14. listopadu 1850, tzv. divadelní řád. V § 1 se pořádání divadelních představení vázalo na oprávnění nazývané divadelní koncesí. Tu podle § 14, příloha C, min. nař. č. 10/1853 ř. z. udělovala zemská správa politická. Koncese byla výlučně osobní povahy, tj. divadelní podnik mohla provozovat pouze osoba, na jejíž jméno byla koncese vystavena. Představení pak se mohla podle § 1 divadelního řádu konat pouze v divadelních budovách nebo v prostorách k tomu účelu speciálně schválených (reální koncese). Na udělení divadelní koncese nebyl žádný právní nárok (např. po splnění stanovených podmínek) a záleželo zcela na volném uvážení úřadu, zda koncesi udělí, či nikoliv. Protože neexistovala žádná předepsaná forma řízení, mohl úřad koncesi odepřít bez udání důvodů. Stejně tak zcela o své vůli rozhodoval o délce trvání koncese, neboť norma žádnou dobu platnosti koncese neurčila. Divadelní řád konečně stanovil též pravidla preventivní cenzury – žádná hra nesměla být uvedena bez předchozího povolení zemské správy politické. Jen pokud již byla provozována v hlavním městě některé jiné korunní země, povinnost žádat o povolení odpadala. I povolení k uvedení dramatického díla bylo možno odepřít bez uvedení důvodů.⁸⁾ Jak vidno, řešil divadelní řád otázku divadel pouze z hlediska policejního.

Teoreticky přicházel divadelní řád v úvahu i jako výchozí právní norma pro kinematograf. Bránily tomu však mimo jiné dvě skutečnosti. Divadelní řád sice nedefinoval pojem divadelního představení a byl tu tedy jakýsi prostor pro aplikaci i na představení filmové, ale přece jen by takový výklad asi narážel na tradiční obsah tohoto pojmu. Meritorní rozdíl mezi divadlem a filmem spočíval ve vystupování živých osob. Je ovšem pravda, že filmové představení v němé éře mívalo řadu živých prvků. Leckde vystupovali recitátoři, kteří živě komentovali předváděné filmy, v mnoha kinech projekci doprovázela živá hudba anebo bylo promítání prokládáno živými výstupy tanečními, hudebními, eskamotérskými apod. po způsobu varietních divadel.⁹⁾ Bylo by tedy čím argumentovat, tím spíš,

7) První živnostenský řád platný pro celou rakouskou říši byl vydán patentem z 20. prosince 1859 ř. z. č. 227. V průběhu dalších desetiletí byl několikrát významně novelizován, naposledy zákonem z 5. února 1907, č. 26 ř. z.

8) *Řád divadelní. Nařízení od ministerium záležitostí vnitřních dne 25. listopadu 1850.* Obecný Zákoník říšský a Věstník vládní pro císařství Rakouské, 1850, částka CLIV, č. 454, s. 1976 – 1980. Dále srov.: Václav Dušil, *Divadlo*. In: *Slovník veřejného práva československého. I.* Brno 1929, s. 408 – 411; Alois Chytil, *K otázce divadelního zákona*. „Časopis pro právní a státní vědu“ 4, 1921, č. 3 – 4, s. 181 – 192.

9) Podoba filmového představení v němé éře poutá v posledních letech stále větší pozornost badatelů. Srov. např. monotematické číslo časopisu *Iris* (č. 22, automne 1996) věnované recitátorům, dále srov. Richard Abel – Rick Altman (eds.), *The Sounds of Early Cinema*. Indiana University Press, Bloomington – Indianapolis 2001; Ivan Klimeš, *Člověk a stroj v biografu. Filmové představení v němé éře*. „Iluminace“ 5, 1993, č. 1, s. 45–72.

že na tato živá vystoupení se kinematografická licence nevztahovala a vyžadovala zvláštní povolení.¹⁰⁾ Také kapelníci v biografech museli mít vlastní samostatnou licenci pro hudební produkci. Pohybujeme se tu ovšem ve zcela spekulativní rovině, neboť možnost právního „ztotožnění“ divadelního a filmového představení nebyla současníky diskutována. A co je důležité, hovoříme zde už o rozvinuté formě filmového představení z desátých let, kterou umožnil teprve rozvoj stálých kin, nikoliv o podobě představení z let devadesátých. Poprvé se také příklad divadelního řádu vynořil v rozpravách o kinematografické legislativě teprve krátce před první světovou válkou.

Druhý problém představovala povaha divadelní koncese – byla to koncese reální, tedy vázaná na schválené divadelní prostory, která vlastně akcentovala stacionární provozy. To by znamenalo, že by se od samého počátku musely kinematografické projekce konat jen v divadelních sálech. K takovému prostorovému omezení však dobová praxe kočovného zábavního podniku v prvních letech jeho existence nezakládala nejmenšího důvodu. V tomto smyslu mohl divadelní řád vstoupit do hry, jak už řečeno, teprve až s rozmachem stálých kin, ale to už se zase intenzivně pracovalo na novém divadelním zákonu a zcela určitě by takový záměr narazil i na odpor divadelních kruhů.

Není předmětem naší práce zkoumat, nakolik byl divadelní řád produktem éry bachovského policejního státu, jak upozorňovali jeho kritici a neúspěšní iniciátoři nové divadelní legislativy na přelomu století.¹¹⁾ Nás zajímají jeho relace ke kinematografické praxi. Formuloval témata leckdy blízká či přímo identická s těmi, jež se později týkala i provozu kin, a konstituoval tak model, který se v mnohém situaci kinematografů podobá. Vázanost živnosti na časově omezenou koncesi, resp. licenci, naprostá závislost na libovůli úřadů, problém cenzury atd. – to vše divadla a kina spojovalo. Po stránce formální však rakouský stát řešil oba obory odlišně. Celou oblast divadelních aktivit rozdělil vlastně na jakousi „hlavní“ část (standardní divadelní představení), pro niž vydal speciální právní normu, a část „vedlejší“ (specifické zábavní, „kvazidivadelní“ produkce, loutkové divadlo), kterou ponechal v působnosti dvorního dekretu z roku 1836. Můžeme se dohadovat, že se vycházelo z odlišnosti provozních podmínek produkcí, ale divadelní řád má jistě i hlubší, kulturní motivaci. V polovině 19. století se zde dostávalo relativně řádného právního rámce divadlu jako společensky etablované měšťanské instituci, jejíž význam v národním životě viditelně vzrůstal. Divadelní řád tak jasně oddělil divadlo od ostatních zábavních produkcí, jež měly úřady i vzdělaná veřejnost sklon vnímat jako „produkce pochybné ceny“.¹²⁾ Navzdory četným snahám a leckdy až úpornému úsilí kina nikdy takového společenského statusu jako divadla nedosáhla a z pohledu rakouských státních úřadů zůstala vždy v poněkud odílném společenství různých periferních zábav, do roku 1912 i ve smyslu legislativním. Samostatné, byť provizorní právní normy s celostátní působností se kina dočkala ministerským nařízením ze dne 18. září 1912,

10) Srov. J. Hora, *Filmové právo*, s. 35 – 36.

11) Srov. Max Eugen Burkhard, *Ein österreichisches Theaterrecht*. Manz, Wien 1903; A. Chytil, *K otázce divadelního zákona*, s. 182 – 185.

12) Tak tyto produkce označil výnos českého místodržitelství z 26. 6. 1872, č. 31477, urgující přísné dodržování starších předpisů. Srov. Josef Ulbrich, *Handbuch der oesterreichischen politischen Verwaltung II*. Alfred Holder, Wien 1890, s. 166; J. Heller, *Úvod do práva kinematografu*, s. 356.

č. 191 ř. z., ale tato norma vycházela z dvorního dekretu z roku 1836 o kočovných produkcích bez ohledu na to, že těžiště dění se již dávno přesunulo na tzv. „podniky s pevným stanovištěm“ neboli stálá kina. Nařízení ministerstva vnitra znamenalo v koncepční rovině jen malý posun vpřed a mnohem spíše reagovalo na vzrůst sociálního vlivu kin, než že by vyjadřovalo nějaké zvláštní docenění jejich kulturního a společenského významu. Rozdíl v postoji úřadů k divadlům a ke kinům se projevil rovněž při vyřizování žádostí o prodloužení koncese, resp. licence. Zatímco u divadel vše probíhalo prakticky bez problémů a pro divadelní kruhy nepředstavovala tato otázka nějaký vážný či snad dokonce existenční problém, v kinematografii to bylo velice výbušné téma. Rakouské úřady se totiž snažily právě prostřednictvím licencí brzdit prudký rozmach kin, zejména pak kin cestovních.

Ještě něco měly obory divadelní a kinematografický společného. Oba vnímaly svou stávající právní úpravu jako zastaralou a nevyhovující stupni rozvoje oboru ani každodenní běžné praxi. Oba vyvinuly velké úsilí, aby prosadily novou, modernější legislativu. V roce 1910 – 1911 se uskutečnily písemná i ústní anketa k divadelnímu zákonu,¹³⁾ po nichž následovaly až do roku 1918 četná bezvýsledná jednání včetně legislativních iniciativ. Podobně v roce 1911 – 1912 uspořádalo ministerstvo vnitra písemnou a ústní anketu k otázce kinematografů, jejichž výsledkem bylo zmíněné nařízení označené ovšem v prováděcím výnosu jako „předběžná úprava“.¹⁴⁾ Téměř ihned také začala vposledku neúspěšná jednání o jeho novelizaci.¹⁵⁾ V roce 1918 pak obě základní oborové právní normy, tedy divadelní řád i min. nař. č. 191/1912 ř. z., recipovala Československá republika. Ačkoliv se na nové právní úpravě obou oborů od popřevratových let opakovaně pracovalo, nebyla příprava zákonů nikdy dovedena do zdárného konce, takže obě nevyhovující a zastaralé rakouské normy zůstaly nakonec v Československu v platnosti po celé meziválečné období.¹⁶⁾

13) Srov. dotazník k písemné anketě o divadelnictví, Österreichisches Staatsarchiv (dále jen ÖStA), Allgemeines Verwaltungsarchiv (dále jen AVA), fond Ministerium des Innern 1848 – 1918, in genere (dále jen MdI), k. 2159, čj. 5529/1910. Dále srov. A. Chytil, *K otázce divadelního zákona*, s. 183.

14) Srov. J. Hora, *Filmové právo*, s. 23.

15) Srov. Ivan Klimeš, *Majitelé kin a rakouská státní správa 1912 – 1918*. „Iluminace“ 10, 1998, č. 3, s. 171 – 179.

16) K otázce divadelní legislativy srov. V. Dušil, *Divadlo*, s. 408 – 411; Jan Nechutný, *Když jsme dělali divadelní zákon*. In: *Český herec. Sborník Svazu českého herectva 1909 – 1939*. Svaz českého herectva, [Praha] 1940, s. 24 – 29; Oldřich Koblížek, *Právní základ divadel*. Program divadla Práce 1, 1945 – 1946, č. 1 (1. 10. 1945), s. 17 – 22. K otázce kinematografické legislativy srov. Ivan Klimeš, *Kinozákon 1919*. „Iluminace“ 10, 1998, č. 4, s. 119 – 136; *Kinematografický zákon a spor o biografy 1919 – 1922*. Tamtéž, s. 140 – 186 (edice dokumentů); Ivan Klimeš, *Stát a filmová výroba ve dvacátých letech*. „Iluminace“ 9, 1997, č. 4, s. 141 – 149; *Osnova zákona k podpoře domácí filmové výroby*. Tamtéž, s. 151 – 175 (edice dokumentů). Rakousko bylo alespoň v oblasti divadla po rozpadu monarchie úspěšnější – snahy o reformu divadelní legislativy zde završil zákon č. 441/1922 B.-G.-Bl. (Schauspielergesetz). Energičtěji a rozumněji se ovšem zachovalo i v otázce licencí pro kina, srov. Gernot Heiss – Ivan Klimeš, *Kulturní průmysl a politika. Československé a rakouské filmové hospodářství v politické krizi třicátých let*. In: Gernot Heiss – Ivan Klimeš (eds.), *Obrazy času. Český a rakouský film 30. let / Bilder der Zeit. Tschechischer und österreichischer Film der 30er Jahre*. NFA – OSI odbočka Brno, Praha – Brno 2002, s. 326.

Podoba aktuálního provozu kinematografických podniků a jejich potřeby na přelomu století tedy aplikaci divadelního řádu vylučovaly. V úvahu pak pro kinematograf už vůbec nepřicházel živnostenský řád, z jehož působnosti byly „podniky pro veřejné zábavy a všeliká představení“ vyňaty vyhlášovacím patentem z 20. prosince 1859, č. 227, ř. z., čl. V, písm. o. Zůstával tedy dvorní dekret jako jediná možná a na přelomu století jistě nezpochybnitelná varianta. Teprve prudkým rozvojem kinematografického průmyslu, který záhy změnil charakter biografu ve stacionární instituci masové zábavy a osvěty, teprve sílící kinofikací, jejíž základ tvořila stálá kina, začal se kinematograf dekretu vzdalovat. Dvorní dekret z roku 1836 se především přednostně zabývá kočovnými podniky:

Odstavec 1

„Od nynějška smějí být udílěna povolení ku produkcím kočujících tlup hereckých, provazolezců, gymnastických artistů, potulných šumařských skupin jen od zemských presidií, ježto jen tato jsou s to, aby měla potřebnou evidenci o počtu těchto lidí, zemí se potulujících, a s ohledem na poměry místa i kraje, dále na blahobyt obyvatel usoudila, zda vůbec, kde, na jak dlouho jeví se přípustnými takovéto produkce bez škodných důsledků, zvláště když dnes vyžadují také vyšší politické ohledy, aby byly podrobeny vyššímu dozoru všechny potulné, s obyvateli země do tak blízkého styku přicházející takovéto společnosti a podniky, pod kteroužto záminkou mohou také nebezpeční lidé se potulovati.“¹⁷⁾

Dekret nicméně dle některých právníků umožňoval vztáhnout jej i na podniky se stálým působištěm, byť to otevřeně neformuluje. Lze to pouze dedukovat ze znění a celkového obsahu druhého odstavce:

Odstavec 2

„Také v provinciálních hlavních a jiných městech, v nichž jsou státní policejní ředitelství anebo policejní komisařství, musí produkce, deklamace a podívané všeho druhu za peníze býti učiněny závislými na povolení zemských presidií. Tato mají si však předběžně, než rozhodnou, dáti podati zprávu od těchto policejních orgánů.“¹⁸⁾

Základní a nejhlubší problém však spočíval v celkové intenci dekretu. Ten směřoval nejen ke kontrole, ale také k omezující regulaci zábavních produkcí, protože je vnímal jako *a priori* podezřelou a vlastně nežádoucí sféru. V odstavci 5 se doslova říká: „[...] všeobecně však jsou zemská presidia přísně zavázána trvání těchto koncesí pokud možno omezovati a jejich hromadění co nejpečlivěji zamezovati.“¹⁹⁾ Deklarovala to ostatně již preambule dekretu, v níž se zdůvodňovalo jeho vydání:

„Až na nejvyšších místech vešlo ve známost, že počtu potulných hereckých trup, provazolezců, gymnastických umělců, potulných muzikantských skupin či majitelů

17) J. Hora, *Filmové právo*, s. 17.

18) Tamtéž, s. 17. Dále srov. J. Heller, *Úvod do práva kinematografu*, s. 356.

19) J. Hora, *Filmové právo*, s. 18.

ostatních zábavních akcí všeho druhu, kteří se potulují rakouskými provinciemi, už delší dobu přibývá.

Potulování těchto lidí zvláště s neobvyklými předměty k vystavování nebo produkcemi veřejného druhu je na újmu morálce a podporuje sklony k zahálce. Mnozí takoví vaganti jsou při nedostatečnosti zmíněných cest obživy obcím i vrchnosti částečně na obtíž, zčásti si svou obživu pokouší doplnit nedovoleným způsobem, a proto už dlouho existující a čas od času obnovovaná policejní nařízení uložila již šéfům zemí za povinnost působit tím směrem, že povolení k takovým produkcím a podívaným budou přísně zvažována a zřídka kdy udělována, zejména ale, že individuí, spadajícím do výše uvedené kategorie a které nejsou c. k. poddanými, bude odmítnut vstup na c. k. území, a ti, kteří již na území vstoupili, budou závazným cestovním příkazem odesláni nejprůmějšší cestou do zahraničí a na řádný průběh jejich přechodu se bude dohlížet.

*Nehledě na tato často opakovaná policejní nařízení, jsme se v tomto směru s tímto rozmáhajícím se nešvarem nepotkali dostatečně často a bližší proniknutí do těchto stále přetrvávajících příčin a stále více a více se rozmáhajících nepřístojností vedlo k přesvědčení, že je tomu na vině především různorodé chování, které politické úřady pozorovaly při udělování povolení k výše zmíněným produkcím a představením.*²⁰⁾

Třetí odstavec dekretu pak úřady nabádal, aby při posuzování žádostí postupovaly s co největší opatrností a přísností, čtvrtý pak znevýhodňoval cizince. Těm měly být povolovány jen produkce skutečně pozoruhodné a hodnotné a jen „ve lhůtách co možno omezených“ a po náležitém prověření osoby žadatele. Dekret ponechává zcela na vůli povolovacího úřadu, na jak dlouhou dobu povolení udělí, neboť to závisí – jak rozkládá odstavec pátý – na místních poměrech, vzácnosti produkce, na její hodnotě apod.

Kinematograf tedy ve svých počátcích rozmnožil velice pestrou skupinu zábavních atrakcí všeho druhu, které spadaly pod tento dekret. Jestliže dvorní dekret z roku 1836 neměl velkou ambici tyto atrakce co možná v úplnosti vyjmenovat (byl by to z našeho pohledu stejně výčet neaktuální), nařízení místodržitelů, kteří čas od času předpisy pro tuto oblast aktualizovali a zpřesňovali, již takový výčet z pochopitelných důvodů obsahovala. Nebude na škodu si zde tyto atrakce pro širší zábavní kulturní kontext kinematografu připomenout. Čerpáme zde z nařízení moravského místodržitele o představeních a „vystavování zvláštností“ provozovaných za účelem zisku z 21. října 1903, tedy z doby ještě před vznikem stálých kin.²¹⁾ V odstavci 1 se sděluje, že osoby, které za účelem zisku provozují dále uvedené produkce, k tomu potřebují zvláštní licenci, jejíž udělení přísluší c. k. místodržitelství. A jmenovány jsou doslova tyto produkce a atrakce: mne-motechnika, počtářství, hádání myšlenek, přednášky, zpěv a hraní na hudební nástroje, kejklřství, gymnastika, zápasnictví, vzduchoplavba, ekvilibristika, taneční umění, umělá jízda na koni, představení s nacvičenými zvířaty, vystavování nebo předvádění věcí zvláštních a neobyčejných, zvěřinců, výtvorů přírodních nebo uměleckých (muzeí,

20) Srov. J. H o r a, *Filmové právo*, s. 20 – 21. (Preambuli zde citujeme v překladu Yvety Blovké.)

21) První stálé kino v českých zemích *The Empire Bio Co.* (pozdější Centralkino) otevřel v Brně 8. června 1907 Dominik Morgenstern.

panoram, panoptik apod.), mechanických, optických a akustických přístrojů všeho druhu (loutkových divadel, stínových obrazů, stereoskopů, kinematografů, fonografů, gramofonů atd.), ale i střelnice, houpačky, skluzavky, kolotoče či přístroje k měření síly.²²⁾ Odjinud pak můžeme toto spektrum rozšířit ještě o fonograf, rentgen, ale také třeba o vykládání karet. Taková byla spolu s divadly aktuální nabídka profesionálně provozovaných zábav na přelomu století na Moravě, ale jistě i v ostatních zemích monarchie.

Kinematograf mezi ně, jak je zřejmé, velice dobře zapadal. Starší generace filmových historiků se nad tímto společenským zařazením pozastavovaly. Chápaly je jako deklasování filmu a jeho podřízení „prastarému“ dvornímu dekretu z první poloviny 19. století jim připadalo jako výsměch novému médiu, které tak zřetelně symbolizovalo příchod moderního věku. Toto hodnocení ovšem tyto historikové přejímali z české filmové publicistiky třicátých let, jednak přímo angažované v zápase o modernizaci filmové legislativy a jednak stále ještě *a priori* protirakousky zaujaté. Ahistoricky tak projektovaly do počátků kinematografie její průmyslovou, kulturní i uměleckou budoucnost, ale kinematograf do té rodiny „obskurních“, méně vážených světských zábav bezpochyby patřil. Ani jeho vynálezci bratři Lumièrovi nedokázali zahlédnout jeho obrovské perspektivy a k tomu, aby film nabyl na společenském významu, aby se tyto perspektivy staly zjevné, bylo potřeba času. Teprve industrializace oboru, k níž došlo v průběhu prvních dvou desetiletí 20. století, učinila z kinematografie nové perspektivní odvětví. Vymanila film ze společenství pouťových a jarmarečních atrakcí a získala mu svébytný společenský status, který pak musely respektovat i státní úřady. Do té doby však nebylo žádného důvodu, aby na něj na celostátní úrovni „vizionářsky“ reagovaly.

Stáří dvorního dekretu se za první republiky stalo nejednou předmětem účelové skandalizace. Kupříkladu majitelé kin psali v holdu T. G. Masarykovi k jeho 80. narozeninám v roce 1930 o „poutech zastaralých utlačujících předpisů z doby absolutismu“.²³⁾ Pro starší etapy filmové historiografie bylo příznačné, že dějiny začínaly teprve vynálezem kinematografu. Vše před symbolickým lumièrovským datem 28. prosince 1895 bylo prehistorií, do níž se vstupovalo jen kvůli vystopování historické geneze vynálezu, a jakékoliv starší datum v jiné nežli technické souvislosti působilo jako kuriozita. Letopočet 1836 tak vyvolával u laiků pobavený údiv, ale sotva by se nad takovým stářím platné normy pozastavili právníci. Ostatně v jiných zemích byla situace po právní stránce obdobná a některé státy Rakousko i zastiňovaly. Ve Velké Británii například platil pro schvalování kinematografických představení v Londýně a okolí zákon z roku 1751.²⁴⁾ Ve Francii se autorskoprávní spory záhy vyvolané četnými filmovými adaptacemi literárních a dramatických děl řešily dle zákona z roku 1791.²⁵⁾ Nejsou tedy právní podmínky kinematografu v Rakousku něčím nepřirozeným, kuriózním či snad přímo unikátním. Kinematografický obor prostě musel nejprve nabýt síly a přesvědčit

22) Nařízení c. k. místodržitele na Moravě zde dne 21. října 1903, jež se týče představení a vystavování zvláštností, provozovaných za výdělkem. Zákony a nařízení zemská pro Markrabství Moravské, 1903, částka XV, nař. č. 69, s. 108 – 109. Srov. též ŮStA, AVA, MdI, k. 2172, čj. 38941/1911.

23) „Zpravodaj Zemského svazu kinematografů v Čechách“ 10, 1930, č. 3, s. 3 – 4.

24) Srov. Rachael L o w, *The History of the British Film. 1906 – 1914*. George Allen & Unwin Ltd., London 1949, s. 59.

25) Srov. J. H e l l e r, *Úvod do práva kinematografu*, s. 172 – 176.

o svém společenském významu (případně nebezpečnosti), než si vymohl vlastní specifickou legislativu.

Udělování licencí

Z udělování licencí pro pořádání veřejných kinematografických představení vytvořil si stát půdu pro uplatňování nejvyššího bezprostředního vlivu na kinematografii. Ani filmová cenzura, která je historiky obvykle studována právě jako oblast deklarovaného státního zájmu, neměla ve skutečnosti na rozvoj kinematografie takový dopad jako tato daleko méně transparentní a zcela neokázalá sféra působící namnoze jen jako jakási nezáživná byrokratická zauzlina. Byl-li nějaký film cenzurou zakázán, snížilo to výrobci i distributorovi výnosy z exploatace filmu, ale nijak je to neohrožovalo v jejich dalším podnikání v oboru. Jak už bylo řečeno, ne v každém státě licenční povinnost existovala a ne každý stát ji účelově využíval, ale právě Rakousko rozmach kin prostřednictvím licenčního řízení značně brzdilo a po rozpadu monarchie v roce 1918 se v českých zemích stejně jako na Slovensku stalo udělování licencí nástrojem politicky motivovaných změn struktury vlastníků a provozovatelů kin.²⁶⁾ Navíc zde stát významně reguloval celý proces kinofikace oblasti i co do počtu kin a tím *de facto* ovlivňoval komerční atraktivnost místního trhu, zasahoval tedy do celkového procesu industrializace oboru. Zejména v desátých letech bylo přitom ve hře opravdu mnoho – ve volné soutěži se tehdy totiž rozhodovalo o tom, které kinematografie zaujmou na trhu pozici „velmocí“, které jim budou pouze sekundovat a které přijmou rovnou roli outsiderů. Jak dokazuje prudký vzestup dánské kinematografie počátkem desátých let, šanci měly i státy malé a co do hospodářského významu druhořadé.

Rakousko-Uhersko představovalo sice svou celkovou rozlohou 622 321 km² a počtem obyvatel 45,4 milionu (1900) dostatečně mohutný celek, aby jeho teoretické šance na vlivné postavení na rodícím se mezinárodním kinematografickém trhu nebyly zanedbatelné, ale handicapovalo ho několik závažných faktorů. Především šlo v případě tohoto státního útvaru o celky dva, nikoliv jeden. Rakousko-uherské soustátí mělo, jak známo, společnou měnu, armádu a zahraniční politiku, vše ostatní zůstávalo plně v oddělené kompetenci Vídně a Budapešti. Proto se také právní rámec kinematografického oboru v Předlitavsku lišil od koncepce zalitavské, a to velmi podstatně, jak ještě uvidíme. Vztahy mezi rodící se rakouskou a uherskou kinematografií navíc nebyly nijak systematicky rozvíjeny²⁷⁾ a je tedy na místě posuzovat kinematografické směřování těchto celků samostatně. V případě Předlitavska pak do hry dále vstupují přímo dramatické rozdíly v hospodářské a kulturní rozvinutosti jednotlivých oblastí říše a konečně i mnohonárodnostní charakter Rakouska, kde autonomistické ambice nevládnoucích etnik působily

26) K tomuto procesu v českých zemích srov. I. Klimeš, *Kinozákon 1919*, s. 119 – 136. K situaci na Slovensku srov. Václav Macek – Jelena Paštěková, *Dejiny slovenskej kinematografie*. Osveta, Martin 1997, s. 32 – 35.

27) Například tiskový orgán Říšského svazu majitelů kinematografů v Rakousku časopis *Kinematographische Rundschau* věnoval daleko soustředěnější pozornost dění v Německu než v Uhrách, jen počátkem desátých let zde po jistou dobu vycházela dvoustránková příloha v maďarštině.

odstředivou silou.²⁸⁾ Připočteme-li pak k těmto objektivním danostem ještě restriktivní strategii rakouských úřadů vůči kinům zakotvenou v rakouském licenčním systému, pochopíme, proč se rakouská kinematografie v oné soutěži před první světovou válkou neprosadila do první linie. Důsledky, které z toho vyplynuly pro proces kinofikace, si jasněji uvědomíme ze srovnání Vídně s Berlínem, kde žádná omezení pro zakládání kin neexistovala. Ve více než dvoumilionovém Berlíně (1905) zaznamenaly úřady v únoru 1907 již 139 kin, i když jich bylo patrně mnohem více. Odhaduje se, že v letech 1907 – 1912 kolísal počet berlínských kin mezi 300 až 400.²⁹⁾ Zato dvoumilionová Vídeň měla v roce 1907 (kdy v půlmilionové velké Praze otvírá Viktor Ponrepo první stálé kino) pouhých 10 kin, k 1. dubnu 1909 to bylo 74 kin (tedy jedno kino na 27 000 obyvatel)³⁰⁾ a teprve v roce 1913 se počet vídeňských kin vyšplhal na 126.³¹⁾ Ve srovnání s českými zeměmi měl pak samotný Berlín před první světovou válkou více kin než Čechy, Morava a Slezsko dohromady, tedy území s více než 10 miliony obyvatel. (V roce 1913 zde úřady registrovaly celkem 277 kin.)³²⁾ A doplníme tato čísla ještě o údaje celostátní. V celém Rakousku-Uhersku (1900: 45,4 milionů obyvatel) uvádějí statistiky pro rok 1913 celkem 833 kin (706 stálých a 127 cestovních),³³⁾ zatímco v Německu (1900: 56 mil.) překročil již v roce 1912 počet kin 1500 a do roku 1914 stoupl na téměř 2500.³⁴⁾ V samotném Rakousku (1900: přes 26 milionů obyvatel) registrovaly úřady koncem roku 1911 celkem 601 kin (418 stálých, 183 cestovních). Zatímco v Německu byla řada hustě zalidněných průmyslových oblastí, nacházelo se v Rakousku podle sčítání lidu v roce 1900 pouze 12 měst, jejichž počet přesahoval 50 000 obyvatel. Vedle pražské aglomerace patřily z českých měst do této skupiny pouze Brno a Plzeň. Dalšíh 14 měst v českých zemích překračovalo v roce 1910 počet 20 000 obyvatel, což znamenalo, že v nich podle licenční praxe rakouských úřadů mohlo být zřízeno více než jedno kino.

Pravda je, že to, co jim uchystal kinematograf, úřady u žádné jiné zábavní produkce nikdy nezažily. Byly vystaveny nekončícímu nárůstu žádostí o licence, procesu, který jako by neměl strop. Vypovídalo to nejen o podnikatelském zájmu o nový vynález, ale stejnou měrou, ba především o společenské poptávce. Zatímco u ostatních zábavních produkcí se

28) Jistou stmelující roli v kinematografickém oboru sehrával sice asi do poloviny desátých let Říšský svaz majitelů kinematografů v Rakousku, ale i v něm nakonec převládly partikulární zájmy jednotlivých zemských sekcí, což vedlo k jeho rozpadu. Pokud se pak týče filmové výroby, je příznačné, že vídeňské kruhy filmařské aktivity v provinciích neregistrovaly a že se česká a haličská produkce do Vídně prakticky nedostala.

29) C. Müller, *Frühe deutsche Kinematographie*, s. 30. Autorka zde mimo jiné připomíná jeden dobový berlínský vtíp: Sejdeme se na rohu, kde není žádné kino. Ke zřízení kina nebylo v této době potřeba žádného povolení, což ovšem znamená, že proces kinofikace v Německu není zdokumentovatelný.

30) G. Walter, *Die Entwicklung der Kinematographentheater in Wien*. „Der Kinematograph“ (Düsseldorf) [3], 1909, č. 133 (14. 7.), s. [4].

31) Zdeněk Štábla, *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896 – 1945*. Sv. 1. Interní tisk ČSFÚ, Praha 1988, s. 106 – 107.

32) Tamtéž, s. 107.

33) Tamtéž.

34) Jürgen Spiker, *Film und Kapital. Der Weg der deutschen Filmwirtschaft zum nationalsozialistischen Einheitskonzern*. Verlag Volker Spiess, Berlin 1975, s. 17. (Spiker vychází z práce Alexandra Jassona *Der Film in Ziffern und Zahlen 1895 – 1925*. Berlin 1925.)

dlouhodobě žádné dramatické početní výkyvy nevyskytovaly, v případě kinematografu začalo být v průběhu prvního desetiletí 20. století stále zřejmější, že se zde rodí fenomén, který vyžaduje samostatné specifické řešení. Nechme promluvit čísla: jestliže se na české místodržitelství obrátilo (často opakovaně) v letech 1896 – 1900 s žádostí o udělení kinolicece 51 žadatelů, v období 1901 – 1910 to již bylo 545 osob³⁵⁾ a v roce 1913 už moravské místodržitelství vyřizovalo na sto padesát žádostí za jediný rok³⁶⁾. Tento trend úřady zneklidňoval, a to tím spíše, že stále platný dekret z roku 1836 je zavazoval nikoliv tomuto trendu vyjít vstříc, nýbrž mu **čelit**. Zemské úřady také, jak se zdá, postup vůči žadatelům mezi sebou konzultovaly.³⁷⁾ Některé z nich pak – jako například místodržitelství moravské – vydaly samostatné předpisy upřesňující nižším instancím administrativní stránku licenčního řízení anebo se na kinematograf vztahovaly podobné starší předpisy týkající se povolování zábavních produkcí vůbec.³⁸⁾

Co tedy musel učinit člověk, který se rozhodl provozovat biograf, ať už cestovní, či stálý? Jaké byly jeho šance na získání licence, jaké byly jeho povinnosti a jaké měl záruky? Udělování licencí k pořádání kinematografických představení spadalo výlučně do kompetence zemského úřadu, v jehož správním obvodu mýnil žadatel působit, v případě českých zemí tedy českého místodržitelství v Praze, moravského místodržitelství v Brně a zemské vlády slezské v Opavě. Tato kompetence vycházela nejen z dvorního dekretu z roku 1836, ale i z nařízení ministrů vnitra, spravedlnosti a financí ze dne 19. ledna 1853, na základě něhož mohly okresní úřady povolovat ve svém obvodu produkce pouze takovým osobám, které již disponovaly povolením zemského úřadu.³⁹⁾ Víme, že se úřady snažily celou agendu zjednodušit. Například české místodržitelství – dle popisu praxe z roku 1906 – delegovalo každý rok zvláštním výnosem pravomoc prodlužovat v předchozím roce udělené licence k produkcím na úřady I. instance. Toto zmocnění se však netýkalo licencí pro kinematografická představení,⁴⁰⁾ takže zemský úřad nebylo teoreticky možno obejít. Není vyloučeno, že okresní úřady na toto omezení občas „zapomněly“ a udělily kinematografickou licence o své vůli. Výnos týkající se causy žateckého podnikatele Franze Josefa Oesera, jemuž v roce 1902 české místodržitelství odebralo licenci

35) Srov. Srđan Knežević, *Žadatelé o udělení prvních kinolicec v Čechách (1896 – 1910)*. „Iluminace“ 6, 1994, č. 2, s. 119 – 126.

36) Příslušná agenda je uložena v Moravském zemském archivu (dále jen MZA), fond B 14 Moravské místodržitelství 1786 – 1918, ml. (dále jen MM), fasc. 7582 – 7588.

37) Dokládá to dopis štyrského místodržitele moravskému místodržitelství ze dne 25. 10. 1910, v němž žádá o sdělení, jaké zkušenosti má tamní úřad s udělováním licencí pro kinematografická představení, neboť žádosti o ně se prý v poslední době množí. MZA, MM, fasc. 7579, čj. 88500/1910.

38) Takových normálů například dohledal Knežević ve sbírce normalí českého místodržitelství za období 1869 – 1911 celkem jedenáct. Srov. Srđan Knežević, *První právní předpisy pro kinematografii na území Čech, Moravy a Slezska (1896 – 1918)*. „Iluminace“ 6, 1994, č. 2, s. 80.

39) Tamtéž, s. 79.

40) Zmocnění se dále nevztahovalo na žádosti o licence k dramatickým, deklamačním a zpěvním produkcím, k přednáškám všeho druhu, k vystavování kabinetů voskových figur a anatomických muzeí, k provozu stálých zábavních podniků (hudební a zpěvní síně, varieté apod.), k taneční výuce, dále na licence promlčené a na licence udělené na kratší dobu než jeden rok, na žádosti o rozšíření předmětu licence a konečně na žádosti cizinců. Přípis českého místodržitelství ministerstvu vnitra ve Vídni, Praha 19. 10. 1906; ŮStA, AVA, Mdl, k. 2157, čj. 47679/1906.

kvůli pořádání nemravných představení „pro pány“, v závěru jistě nikoliv náhodou zdůrazňuje, že povolení k produkcím může okresní hejtmanský udělit jen takovým osobám, které vlastní místodržitelskou licenci k produkcím s kinematografem.⁴¹⁾

Pokud majitel licence k cestovnímu kinu měnil působiště a chtěl eventuálně přejít se svým podnikem do sousední korunní země, musel znovu žádat o licenci i zde a následně jednat s příslušným okresním úřadem i s obcemi. Při vyřizování žádostí o licenci měly vždy přednost osoby místně příslušné, naopak systematicky byli znevýhodňováni cizinci, horší pozici však měli i žadatelé z jiných korunních zemí Předlitavska. To koneckonců vyplývalo už z dlouhodobé praxe generované dvorním dekretem z roku 1836. Dlužno však podotknout, že zpočátku tomu tak nebylo. V prvních letech se na šíření kinematografu v českých zemích podnikatelé ze zahraničí či ostatních korunních zemí významně podíleli. Jen z Vídně zamířilo do Čech v letech 1896 – 1900 pět kinematografistů, další přicházeli ze Saska, z Bavorska.⁴²⁾ Ale jak rostl zájem domácích podnikatelů, situace se postupně měnila. Můžeme-li pak věřit Kneževicově soupisu 545 žadatelů o licence u českého místodržitelství v období 1901 – 1910,⁴³⁾ měl každý šestý žadatel trvalý pobyt mimo obvod českého místodržitelství a každý jedenáctý byl cizí státní příslušník (šlo většinou o Němce ze Saska a Bavorska). Z ostatních oblastí Předlitavska vyjma Moravy a Slezska přišlo celkem 27 žádostí (z toho 17 z Vídně), dalších 18 žadatelů pak pocházelo z Moravy či ze Slezska. Na 60 % žádostí cizinců přitom spadá do posledních tří let sledovaného období, a to nejen proto, že se celkově zvyšoval počet lidí působících v této branži, ale jistě i v důsledku obrovské konkurence, která se vytvořila v Německu po boomu kin v letech 1906 – 1907. Prudký rozmach stálých kin zde zužoval prostor pro cestovní biografie a nutil jejich majitele hledat nějaká jiná působiště. Rakousko jim ovšem v tomto ohledu žádnou perspektivní alternativu neskýtalo, naopak s růstem počtu žádostí se šance cizinců dramaticky snižovaly. Centrální úřady ve Vídni byly navíc od roku 1907 vystaveny tlaku čerstvě založeného Svazu majitelů kinematografů v Rakousku (Verband der Kinematographenbesitzer in Oesterreich, od roku 1910 Reichsverband der Kinematographenbesitzer in Oesterreich), který hned na svém prvním sněmu požadoval, aby cizinci byli vůbec zbaveni možnosti získat v Rakousku kinematografickou licenci.⁴⁴⁾

Pro všechny solventní zájemce nicméně existovala jedna cesta, jak se licenčnímu řízení vyhnout, a to licenci odkoupit od nějakého úspěšného žadatele. Nebyla to sice cesta úplně legální, ale skutečnost, že se s licencemi – zejména ve Vídni – obchodovalo, nasvědčuje

41) Výnos českého místodržitele ze dne 15. 11. 1902; ÖStA, AVA, MdI, k. 2172, u čj. 38941/1911.

42) Údajně jako první z obyvatel českých zemí obdržel licenci 26. září 1896 tábořský průkopník Ignác Schächtl. Srov. Zdeněk Štábla, *Ignác Schächtl. Tábořský průkopník kinematografu*. Texty ČSFÚ č. 6, Praha 1978, s. 25 – 29.

43) Soupis byl pořízen na základě podacích protokolů, nikoliv spisového materiálu, který se pravděpodobně nedomáhal. Zároveň nutno zdůraznit, že jde pouze o žadatele a že nevíme, kolik a kteří z nich uspěli. (Soupis ovšem nebude zřejmě kompletní, chybí tu například licence pro Kříženeckého Český kinematograf na Výstavě architektury a inženýrství v roce 1898.) Srov. S. Kneževic, *Žadatelé o udělení prvních kinolicencí v Čechách (1896 – 1910)*, s. 119 – 126.

44) *Erster österreichischer Kinematographentag*. „Kinematographische Rundschau“ (Wien) 1907, č. 20 (15. 11.), s. 1 – 3.

tomu, že se takovým způsobem přijít k licenci dalo a že tuto praxi zřejmě úřady do určité míry tolerovaly, alespoň pokud šlo o licence ke stálým kinům. Za licenci k dobře umístěnému kinu ve Vídni se počátkem desátých let platilo 20 000 až 25 000 K. Podle společného podání Ústřední divadelní komise (Theater-Zentralkommission) a Říšského svazu majitelů kinematografů v Rakousku stáli za obchodem s licencemi především stavební spekulanti, kteří investovali do výstavby kin, přičemž kalkulovali s tím, že tím úřady postaví před hotovou věc. Napojení na poslance a jiné vlivné osoby pak jejich pomocí získávali protekční licence. Dříve nežli příslušný úřad žádost stihl vyřídit, byla prý již licence zpravidla prodána.⁴⁵⁾ Vídeňský korespondent düsseldorfského časopisu *Der Kinematograph* zmiňuje ve Vídni známý případ jedné dámy, která na základě přízně jistého poslance obdržela potřikrát za sebou kinolicenci a potřikrát za sebou ji také prodala, aniž by výkonu kinematografické živnosti věnovala jediný den.⁴⁶⁾ V deníku *Neuer Wiener Tagblatt* dokonce kdosi nabízel, že za 11 000 K obstará licenci pro kterýkoliv vídeňský obvod.⁴⁷⁾ Zda se takové praktiky vyskytovaly i v českých zemích, o tom v tuto chvíli nemáme žádných zpráv. Rozmach stálých kin neměl v provinciích to překotné tempo, jaké zažívala milionová velkoměsta typu Vídně neřkuli Berlína, takže se zde možná obchod s licencemi ani nestačil rozvinout. Objevovaly se však občas i inzeráty na licence cestovní, není tedy důvodu se domnívat, že se obchod licencemi českých zemí vůbec netýkal.⁴⁸⁾ Podstatnější je otázka, jakou měl tento obchod formu. Předpisy totiž požadovaly osobní provozování licencované živnosti. Například v nařízení moravského místodržitelství ze dne 21. října 1903 se ve 4. odstavci praví: „Licence smí používati jen ten, na jehož jméno je vystavena. Na vyzvání úřadu musejí býti předloženy příslušné cestovní listiny nebo průkazy o všech osobách, jež v průvodu majetníka licence cestují.“⁴⁹⁾ Stejně nařízení s nepodstatnými změnami vydala o několik měsíců později i zemská vláda slezská.⁵⁰⁾ K obchodování licencemi tedy muselo docházet jedine formou nějaké skrytého pachtu, což je metoda, která se později bohatě rozžila, ačkoliv ji ministerské nařízení č. 191/1912 ř. z. v § 9 výslovně zakazovalo. V Československé republice k tomu dokonce vydatně přispěla vláda, která svou strategií při udělování licencí od roku 1920 k pachtýřské praxi kinematografické kruhy *de facto* donutila.⁵¹⁾

45) Dopis Ústřední divadelní komise a Říšského svazu majitelů kinematografů v Rakousku ministerstvu vnitra ve Vídni, Vídeň, 11. 12. 1911; ÖStA, AVA, MdI, k. 2172, čj. 4096/1912. Členy Ústřední divadelní komise byly Svaz rakouských divadelních ředitelů (Verband österreichischer Theaterdirektoren), Rakouská divadelní jednota (Österreichischer Bühnenverein) a Všeobecný rakouský hudební svaz (Allgemeiner österreichischer Musikverband). K obchodu s licencemi srov. též Rudolf Huppert, *Wiener Brief*. „Der Kinematograph“ (Düsseldorf) [5], 1911, č. 258 (6. 12.), s. [10].

46) Rudolf Huppert, *Ein österreichisches Kinogesetz*. „Der Kinematograph“ (Düsseldorf) [5], 1911, č. 237 (12. 7.), s. [4].

47) Podle: *Neue Kinematographentheater?* „Kinematographische Rundschau“ (Wien) 1911, č. 190 (29. 10.), s. 2 – 4.

48) Srov. např. *Oesterreichische Kinokonzession zu vergeben*. „Der Kinematograph“ [5], 1911, č. 213 (25. 1.), s. [14]. (Zde byla zrovna nabízena cestovní licence pro Slezsko, inzerent udával vídeňskou adresu.)

49) Nařízení c. k. místodržitele na Moravě ze dne 21. října 1903, č. 69 z. a n. z.

50) Zákony a nařízení pro vévodství Horní a Dolní Slezsko, 1904, částka XVI (18. 7.), nař. č. 36.

51) Srov. J. Hora, *Filmové právo*, s. 63 – 86; též, *Propachtování kinolicence*. Praha 1935; I. Klimeš, *Kinozákon 1919*, s. 133 – 135.

Žádný předpis nestanovil, na jakou dobu mohou či mají úřady licenci vydávat. Délku platnosti licence ponechal již dvorní dekret z roku 1836 na zemských úřadech a následující desetiletí na tom nic nezměnila. Ustálila se nicméně praxe, že se licence vydávaly na dobu jednoho roku, v případě cizinců pak na dobu kratší, zpravidla dvou až tří měsíců.⁵²⁾ Každý držitel licence mohl požádat o její prodloužení, na opětovné udělení licence však nebyl žádný nárok. Tím se dostáváme k snad nejslabšímu článku rakouského licenčního systému, který samozřejmě vůbec nepředpokládal možnost industrializace některého z typů zábavních produkcí, a neobsahoval proto ani žádné podpůrné či stabilizační prvky. Beznárokovost licence spolu s její krátkodobou platností staly se pro majitele kin zdrojem permanentní nejistoty a také permanentní nespokojenosti. Byly v příkrém rozporu s industrializačním trendem kinematografie, konkrétně s rozmachem stálých kin. Zřízení stálého kina vyžadovalo značné investice, přitom však podnikatel neměl žádnou záruku, že se bude moci této živnosti věnovat delší dobu. Právě tato nelogická a nezdravá situace přiměla podnikatele hledat úhybné boční cesty. Napětí mezi náhle vyžilým licenčním systémem a expanzivním vývojem kinematografie řešily, resp. tlumily úřady tím, že majitelům stálých kin prodlužovaly licence víceméně automaticky (obdobně jako u divadel) a že nad obchodem s licencemi přivíraly oči.

Stojí za to, pohlédnout v této souvislosti do druhé části monarchie. Také v Uhersku vyšly na přelomu století předpisy stanovující podmínky pro živnostenské provozování nejrůznějších zábav. Podle nařízení uherského ministra vnitra ze dne 4. srpna 1901 č. 64.573/1901 týkajícího se pořádání veřejných zábavních produkcí⁵³⁾ musel mít pořadatel produkce povolení (licenci) od policejních úřadů na městské či okresní úrovni (nikoliv zemské, neboť tento článek v uherské správní struktuře chyběl; cizincům pak musel udělit povolení přímo ministr vnitra). Povolení se sice vydávala podle § 9 nanejvýš na čtyři měsíce, ale zato § 6 obsahoval toto klíčové ustanovení: „Policejní povolení **budiž uděleno** [zvýraznil I. K.], není-li jeho odepření odůvodněno ohledy na veřejnou bezpečnost, veřejné zdravotnictví nebo jinými policejními ohledy a prokáže-li žadatel úředním vysvědčením mravní spolehlivost svoji jakož i všech členů působících u společnosti a poskytne-li dostatečné jistoty, že jak on sám, tak i jednotlivci patřící k jeho společnosti budou přesně zachovávatí platné předpisy policejní.“⁵⁴⁾ Podle dobového právního výkladu lze z tohoto paragrafu vyvozovat – po splnění uvedených podmínek – nárok na udělení licence.⁵⁵⁾ Po rozpadu monarchie způsobil tento paragraf v Československu

52) Srov. přípis českého místodržitelství ministerstvu vnitra ve Vídni, Praha 19. 10. 1906; ÖStA, AVA, MdI, k. 2157, čj. 47679/1906.

53) Jmenovány jsou koncerty, taneční zábavy, recitace, přednášky, koncerty pěveckých spolků, kouzelnická a cirkusová představení, představení s jedním nebo několika zvířaty, veřejná předvádění a ukazování ohňostrojů, menažerií, anatomických, panoptických a jiných podobných muzeí, loutkových nebo strojních divadel, výtvarná hra na flašinet, kolovrátek, citeru a vůbec hudební nástroje na dvorech, ulicích, náměstích, veřejných místech, dále houpačky (vzdušné, lodičkové a kolové), siloměry a houpací dráhy. Kinematograf uveden jmenovitě ještě není, ale nikdo nikdy nezpochybnil, že se toto nařízení týká i jeho. Tvrdí-li tedy Zdeněk Štábla, že „rakouské úřady řadily kinematograf mezi kočovné podívané, zatímco uherské jej postavily na roveň koncertů a divadelních představení“, dopouští se tím ve srovnávání postojů rakouských a uherských úřadů hrubé dezinterpretace. Z. Štábla, *Data a fakta...* Sv. 1, s. 5.

54) Srov. J. Hora, *Filmové právo*, s. 255 – 265.

55) Tamtéž, s. 265.

poněkud kuriózní situaci. Československá republika, jak známo, převzala dva právní řády – rakouský a uherský. S nimi pak i dva možné přístupy k udělování kinolicencí. Slovenské nařízení ze dne 1. listopadu 1919 č. 174/1919 přeneslo na Slovensko model rakouský, ale na Podkarpatské Rusi zůstal zachován po celou první republiku model uherský s nárokovým typem kinolicence.

Vraťme se však k povinnostem držitele licence. Její vydání bylo ještě podmíněno zaplacením daně podle zákona zde dne 25. října 1896, č. 220 ř. z. Doklad o tom, že se podrobil bernímu jednání, potřeboval pak novopečený majitel licence v další fázi, tj. na okresním politickém nebo policejním úřadu, u něhož si žádal o povolení k produkci v dotyčném okrese. Tato povolení, která se vyznačovala přímo na licenci, vydávala okresní hejtmanství, jinak v Praze a Brně policejní ředitelství, v Liberci magistrát, v Moravské Ostravě policejní komisařství a v ostatních statutárních městech (Znojmo, Jihlava, Olomouc, Uherské Hradiště, Kroměříž, Opava a Frýdek) pak obecní rady. Na okresní úrovni musel ještě majitel licence požádat o kolaudaci prostor, v nichž chtěl představení konat. Třetí typ nezbytného povolení se již týkal přímo příslušné obce – majitel licence si je musel vyžádat od místního policejního úřadu. (U statutárních měst splývalo udělení okresního a místního povolení v jeden úřední akt.) Provozovatelé sezónních cestovních kin, kteří chtěli obsáhnout větší území, si museli své působení v kraji s okresními i obecními úřady rozhodně vykorespondovat předem.

Uspořádat byl jedině kinematografické představení tedy znamenalo získat nejprve všechna tři zmíněná povolení – zemské, okresní a obecní. Na všech třech úrovních záleželo zcela na volné úvaze dotyčného úřadu, zda povolení udělí, či nikoliv. Neúspěšný žadatel tedy nemohl zamítavé rozhodnutí právní cestou napadnout.⁵⁶⁾

(Pokračování)

PhDr. Ivan Klimeš (1957)

Vystudoval hudební a divadelní vědu na FF UK v Praze (1976 – 1981), po studiích pracoval v Čs. filmovém ústavu nejprve jako redaktor odborné literatury, poté jako vědecký pracovník. V současné době vede oddělení teorie a dějin filmu NFA a zároveň působí jako odborný asistent na katedře filmové vědy FF UK. V *Iluminaci*, ve *Filmovém sborníku historickém*, *Filmu a době* aj. publikoval řadu studií z dějin české kinematografie a jejích kulturněhistorických kontextů; pro *Iluminaci* rovněž připravuje edice historických pramenů. Téma vztahu kinematografie a státu v období do roku 1945 tvoří v poslední době těžiště jeho badatelského zájmu.

(Adresa: Národní filmový archiv, oddělení teorie a dějin filmu,
Bartolomějská 11, 110 00 Praha 1)

56) Srov. Geza M o d e r n, *Ein Kinematographengesetz. Die Rechtslage der Kinematographenbesitzer in Oesterreich und ihre Forderungen für die Zukunft*. „Kinematographische Rundschau“ (Wien) 1911, č. 184 (17. 9.), s. 5 – 6. Model kinematografického provozu před vydáním ministerského nařízení č. 191/1912 ř. z. popsala ve své diplomové práci také Julietta Z a c h a r o v á, *Kinematografie a rakouský stát. Ke genezi kinematografické legislativy do roku 1918*. Katedra filmové vědy FF UK, Praha 2001.

Poznámka autora

Tato studie vznikla díky podpoře Research Support Scheme (grantový projekt RSS č. 325/1999) a autor tímto využívá příležitosti k poděkování této instituci.