

Kramerius 5

Digitální knihovna

Podmínky využití

Knihovna poskytuje přístup k digitalizovaným dokumentům pouze pro nekomerční, vědecké, studijní účely a pouze pro osobní potřeby uživatelů. Část dokumentů digitální knihovny podléhá autorským právům. Využitím digitální knihovny a vygenerováním kopie části digitalizovaného dokumentu se uživatel zavazuje dodržovat tyto podmínky využití, které musí být součástí každé zhotovené kopie. Jakékoli další kopírování materiálu z digitální knihovny není možné bez případného písemného svolení knihovny.

Hlavní název: **Film a doba**

Vydavatel: **Sdružení přátel odborného filmového tisku**

Vydáváno v letech: **1955 -**

Číslo ročníku: **19**

Číslo výtisku: **9**

Datum vydání čísla: **9.1973**

Identifikátor ISSN: **0015-1068**

Stránky: **(470) - 471, (472) - 473, 474 - 475, 476, 477, 478 - 479, 480, 481**

Zdeněk Štábla
• ČESKÝ
KINEMATOGRAF •
NA VÝSTAVĚ
1898

Před sedmdesáti pěti lety, v neděli 19. června 1898, na Výstavě architektury a inženýrství v Praze, pořádáné v místech, kde se nyní nachází Park kultury a oddechu Julia Fučíka, byl bez velké slávy a reklamního halasu otevřen pavilón „Českého kinematografu“. Jeho majiteli byli dva mladí, do praktického života teprve nedávno vstoupivší výpomocní technici stavebního úřadu při pražském magistrátu, Jan Kříženecký a Josef

Pokorný. Tímto, v bývalém Rakousku-Uhersku prvním českým výrobním a zároveň i reprodukcčním podnikem, začíná vlastní historie českého filmu. Iniciátorem myšlenky „Českého kinematografu“ byl nesporně Kříženecký. K „oživeným fotografiím“, jak se tehdy filmům říkalo, měl blízko jako fotograf amatér. Jeho výtvarně osobitě a na svou dobu technicky dokonale provedené fotografie mu zajistily populari-

tu mezi fotografy amatéry a otevřely mu cestu do Klubu fotografů amatérů v Praze, kde byl brzy zvolen i do jeho výboru. Když byla v Praze koncem roku 1896 uspořádána první kinematografická představení (pořadatelé byli Francouzi a Angličan) stal se Kříženecký jejich nadšeným obdivovatelem. Jako fotograf a zejména jako dokumentátor architektonických památek (1) musel si být vědom důležitosti záznam významných společenských událostí. Mohl se o tom přesvědčit nejlépe sám na představení Lumierova kinematografu v hotelu de Saxe, kde byl předveden i jeden ze snímků pořízených při korunovaci cara Mikuláše II., předvádějící sestup carského korunovačního průvodu po kremelských schodech do korunovačního sálu. O koupi kinematografického přístroje začal Kříženecký vážně uvažovat v souvislosti se

svou účastí na přípravách Výstavy architektury a inženýrství. Kříženecký byl tehdy zaměstnán ve výstavní kanceláři pražské obce, která se rovněž zúčastnila příprav plánované výstavy. Výstava, kterou hostlal uspořádat Spolek inženýrů a architektů, měla navázat na obchodní a politický úspěch pražské Jubilejní výstavy z roku 1891, dokumentující pracovní výsledky českého národa za poslední století. Nová výstava se měla ještě hlouběji



Svatební fotografie Jana Kříženeckého a Jany roz. Gýrové, pořízená 1898 v době trvání výstavy architektury a inženýrství



Záběr z Kříženeckého bratroho snímku DOSTAIVENÍČKO VE MLYNČICI (první fáze)

obrátkit do minulosti a zachytit téměř tisíciletý vývoj naší architektury a technické činnosti. Její význam byl rovněž politický a měl být odpovědí na četné pokusy podceňovat kulturní a technickou výpěstlost českého národa jak v minulosti, tak i v přítomnosti. Výstava měla prokázat, že i český národ je schopen na poli kultury a techniky úspěšně soutěžit se všemi kulturními národy světa. Zdá se, že právě tyto souvislosti přiměly Křiž-

neckého, aby se rozhodl ukoltečnit myšlenku českého kinematografu. Ten neměl být jen módním doplňkem výstav (kinematograf již tehdy nechyběl ani na jedné významnější výstavě), ale jedním z dalších důkazů, že český národ je schopen držet krok se světovým vývojem; svým přínosem a významem odpovídal jejímu duchu a její ideové koncepci.

Křiženecký se nechtěl spokojit s úlohou pouhého demonstra-

tora „oživených fotografií“, ale uvažoval o natáčení vlastních snímků. Sám však neměl dostatek peněz, ale jeho nadšené vyprávění o kinematografu, zvláště o Lumérovi, který byl podruhé v Praze na sklonku roku 1897, uchvátilo zejména jeho přítele ze studií a nyní i jeho kolegu na stavebním úřadě, Josefa Pokorného, který slíbil, že promluví se svým otcem a pokusí se ho přimět, aby jim potřebné peníze na takovýto aparát zapůjčil.

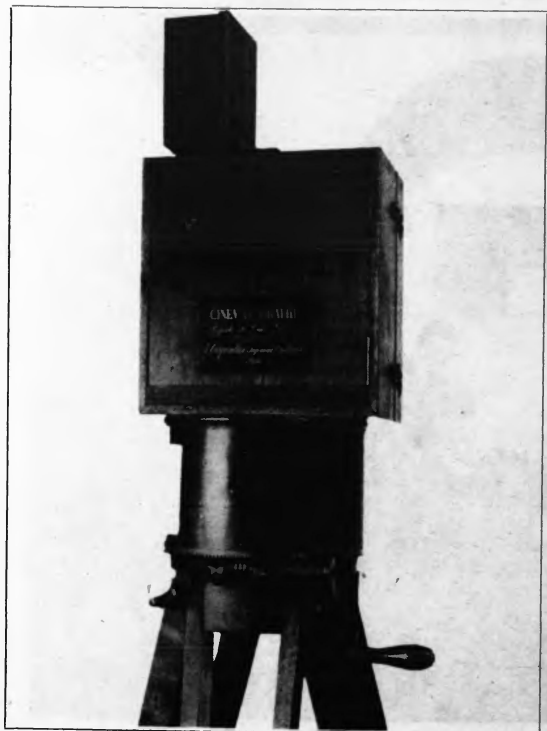
Nejmladší bratr Josefa Pokorného, Vincenc, který byl náhodným svědkem tohoto důležitého rozhovoru mezi synem a otcem, jej později popsal takto: „Jednoho večera, někdy v březnu roku 1898, vypravoval s velkým nadšením můj bratr... o epochálním vynálezu bratrů Lumierů z Lyonu, kteří sestavili fotografický aparát, kterým lze přijmouti na film asi 18 m dlouhý za jednu minutu asi osm set obrazů,

takže lze fotografovat předmět v pohybu. Když se film vyvolá a zhotoví z něho pozitiv, možno tímž aparátem pozitiv opět promítat, takže promítané obrazy jsou jako živé.“ (2) Dále Vincenc Pokorný uvedl, že toto výmluvné a detailní bratrovo líčení bylo jen pouhým diplomatickým úvodem k prosbě vznesené na otce, aby jemu a jeho kolegovi z kanceláře, Janu Křiženeckému, zapůjčil peníze na zakoupení jedné z firmou Auguste a Louisa Lumière v Lyonu a ob-

a také na výdaje, jež si vyžádá jeho instalace na Výstavě architektury a inženýrství. „Můj bratr...“ psal dále, „tvrdil otci, že se jim naskytá příležitost získat vedlejší příjem a že lehce budou moci z výtečtu představení splatit zapůjčený obnos. Můj otec, společník firmy Klubal a spol., továrna kočárů, jejich žádosti vyhověl. Oba nadlenci, jakmile dostali peníze, zahájili jednání s firmou Auguste a Louisa Lumière v Lyonu a ob-

jednali kinematografický aparát s příslušenstvím, stojan a projekční oboukrovovou lampu a podle zasláného jim seznamu asi dvanáct filmů. Výběr těchto obrazů byl zcela nahodilý, neboť v seznamu byl uveden název bez bližšího popsaní, tak že některý nevyhovoval...“ (3) Zaopatřit si ve střední Evropě roku 1898 kinematografický přístroj nebylo již nesnadné. Od druhé poloviny roku 1896 se občas objevoval v některých pražských a mimopražských

německých novinách inzerát vídeňské fotografické manufaktury Lechner, doporučující a dodávající přijímač a projekční aparát vlastní konstrukce „neunavující oči“. Ve vídeňských novinách Neue Freie Presse (29. července 1896) prohlášovala francouzská firma Werner o svém cinétophographu, který doručovala s kolekcí obrazů z francouzského života, že přinese každému jeho majiteli velké jmění. V Praze nebyly neznámé ani



Lumierova kamera, kterou Jan Křiženecký natočil první české „oživené fotografie“ (originál v Národním muzeu)



Záběr z Křiženeckého hraného snímku DOSTA VĚNČÍČKO VE MLÝNČÍ (druhá řada)

výrobky berlínské firmy Mes-
ter, k níž se v Berlíně záhy při-
pojili i další němečtí výrobci
kinematografických přístrojů:
Duskes, Buderus, Liesegang,
Nisch, Barling aj. Také Lumi-
erové v květnu 1897, když
viděli, že neudrží monopolní
postavení v Evropě, upustili
od zásady filmy a přístroje ne-
prodávat a prostřednictvím
svých zahraničních koncesio-
nářů inzerovali jejich prodej.
Kříženecký dal přednost Lumi-
erovu přístroji před výrob-

ky jiných firem. Bolo to ze-
jména pro jeho praktičnost,
neboť sloužil nejen jako při-
jímací kamera, ale po jedno-
duché úpravě se mohl změnit
v projektor nebo v kopírku.
Byl rovněž snadno přenosný
a jednou z jeho velkých před-
ností byla mechanická přes-
nost. Otázka přesnosti byla
tehdy vlastně otázkou dokona-
lého transportu filmu strojem.
Druhé firmy vyráběly pověsti-
ně kameru a projektor jako
dva samostatné přístroje a je-

řích pořízen bylo proto mno-
hem nákladnější. V tomto po-
čátečním období kinemato-
grafie, kdy se často v jedné
osobě sdružoval jak výrobce
filmů, tak i jejich demonstra-
tor, byl Lumierův přístroj tím
nejjednodušším.
Kříženecký s Pokorným obdr-
želi z Lyonu přístroj, neosvět-
lený filmový materiál a filmy
někdy v první polovině května.
Podle účtu Lumierovy firmy
z 3. května můžeme zjistit, že
cena Lumierova kinematogra-

fického přístroje (kompletní
typ se vším příslušenstvím pro
snímání negativů) činila tehdy
2000 franků (podle tehdejšího
devizového kursu 100 fr. =
47,67 zlatek; jedna zlatka měla
hodnotu dvou rakouských ko-
run). Z účtu dále vyplývá, že
Kříženecký složil s Pokorným
předem zálohu 1000 fr., zbýva-
jící částku spláceli v měsíčních
splátkách po 200 až 300 fr.
Vincenc Pokorný ve své vzpo-
mínce vyličil, jak právě dole
filmy zkušebně promítali v by-

tě jeho rodičů. Přesto, že po-
užili k prosvětlení filmů slabé-
ho světla z petrolejové lampy,
takže předváděné obrazy byly
hodně tmavé, nevyšli z údivu.
Nejvíce nadšen projekci byl
otec Pokorného.
Jak je patrné ze zprávy uve-
řejněné 6. května 1898 v Ná-
rodních listech (4), Kříženec-
ký a Pokorný nejprve uvažo-
vali o možnosti konat kinema-
tografické produkce ve vědec-
kém divadle Uranii, které by-
lo budováno v arcádu výsta-

viště podle návrhu arch. Os-
valda Polivky. Divadlo mělo
být vyhrazeno především po-
učným přednáškám a v někte-
rých případech také koncertům
a divadelním představením.
Výkonný výbor výstavy se
zřejmě inspiroval podobnými
divadly, jež vznikla v nedávné
době v Berlíně, Vídni a Buda-
pešti. V těchto speciálních
divadlech, zasvěcených před-
evším poučným přednáškám
s experimenty a názornými
demonstracemi, sehrál důle-

itou úlohu také kinematograf.
Kříženecký a Pokorný byli
zřejmě o existenci a posláni
těchto zahraničních divadel
dobře informováni, a proto se
obrátili na výstavní výbor
s žádostí, aby jim bylo umož-
něno pořádat kinematogra-
fická představení právě v této
nově postavené divadelní bu-
dově.
Je-li k dohodě nedošlo pro
změnu koncepce výstavního
divadla, v kterém se měly nyní
konat především koncerty a di-

valdelní představení, byla do-
jednána stavba nevelkého dře-
věného pavilónu, pokrytého
dehtovou lepenkou. Pavilón
byl situován za hlavní výstav-
ní halou téměř naproti Krémě
umělců, nazývané také pro
své recesní pojetí U neomyšla.
V sousedství po jeho levé strá-
ně byl pavilón velkoobchod-
níka s vínem Karase, po pra-
vě pak sousedil s prodejnou
tabáku. Prostředí divadla Ura-
nie by bylo pro kinematograf-
mnohem důstojnější a odpo-



Záběr s Kříženeckého hraného snímku DOSTA VĚNÍČKO VE MLÝNICI (třetí fáze)



Josef Svoboda-Malostřanský ve snímku SMÍCH A PLÁČ

vidalo by lépe významu, který mu Kříženecký přičítal. Vedení výstavy však smysl „Českého kinematografu“ nepochopilo a vyhradilo mu místo okrajové, ve sféře zábavních atrakcí, sloužících k oddechu výstavních diváků. (5) Fotografie kinematografického pavilónu nebyla doposud objevena a tak nám musí postačit jen jeho popis, pořízený podle paměti Vincence Pokorného. V průčelí přízemního pavilónu, po obou stranách hlavního vchodu, byly dva kiosky; levý z nich sloužil jako pokladna a v pravém měl Vojtěch Balvín, pekař z Rytířské ulice, prodej pečiva. Hlavní vchod ústl do aleje pod světlou fontánou, požutátkem z Jubilejní výstavy, nově upravenou dle návrhu arch. Rozštlapila. Kromě hlavního vchodu měl pavilón ještě několik dveří postranních, určených k východu. Celá stavba byla asi osm metrů široká a šestnáct metrů dlouhá. Byli nad hlavním vchodem nápis „Český kinematograf“, Pokorný s určitostí tvrdit již nemohl. Nad vchodem mezi kiosky byla malá, plechem obložená místnost, kde byl umístěn kinematografický přístroj. Kolaudační komise, vyslaná výkonným výborem, který rovněž vydal povolení k projekci filmů, dbala s velkou přísností, aby byly dodrženy všechny bezpečnostní předpisy. Pro případ požáru byl připraven džber s vodou (!) a na každém představení musel být přítomen člen hasičského sboru. Takováto opatření si vynutila celá série požárů při kinematografických projekcích, z nichž nejkatastrofálnější byl požár na dobročinném bazaru v Rue Jean Goujon v Paříži, kde byl instalován kinematografický přístroj Joly Normandinův a kde si katastrofa vyžádala na dvě stě obětí. Všechny tyto požáry byly zaviněny neopatrným zacházením s nitrocelulózovým filmem, nebezpečným pro svou hořlavost a výbušnost. O bezpečnost se staraly příslušné úřady — pravda ne vždy a všude se stejnou důsledností — jež také stanovily patřičné bezpečnostní normy, aplikované nejen na konstrukční řešení projektorů, ale i na stavbu projekčních kabin.

V projekčním sále, na nepatrně se svažující udusané zemi,

byly rozestaveny jednoduché, nenatřené židle. Celkem jich bylo sto osmdesát; tvořily patnáct řad po dvanácti židlích. Plátno napnuté na zadní stěně pavilónu bylo asi pět metrů vysoké a šest dlouhé. K vnitřnímu a zevnímu osvětlení se používalo Edisonových žárovek.

Nedávno byl v pozůstalosti Bohumila Veselého, soukromého sběratele filmů a filmových archiválií, objeven účet za tento kinematografický pavilón. Byl vystaven 21. června 1898 tesařským mistrem Jiřím Labuškou a zahrnoval jak náklady za kompletní stavební materiál, tak i částku stanovenou za práci. Podle tohoto účtu přišla stavba našeho prvního biografu včetně vyplechování projekční kabiny a napnutí filmového plátna na 738 zl.

Promítání a všechny ostatní úkony s ním spojené obstarávali zpočátku majitelé podniku sami, později jim pomáhal Vincenc Pokorný a jeho přítel z reálky, jistý Pacák. Oba pomocníci vykonávali svou práci bezplatně, jen slečna pokladní a uvaďč byli honorováni.

Představení se konala vždy od tří hodin odpoledne do pozdních hodin večerních. Poslední představení končilo zpravidla s vypnutím světelné fontány.

Podle zachovaných vstupenek byla místa dvojího druhu: první, podle vzoru divadel, bylo vpředu před plátnem a stálo třicet krejcarů, za druhé se platilo dvacet krejcarů. Dětský listek měl jednotnou sazbu deset krejcarů.

Představení nebyla pravidelná a podřizovala se zájmu návštěvníků. Návštěvy byly zpočátku malé, kromě nedělí, a stoupaly teprve tehdy, když se v „Českém kinematografu“ v daleko větší míře počaly uvádět původní „živé fotografie“.

O tom, že na výstavě budou uváděny původní snímky, mohla se pražská veřejnost dozvědět ještě před otevřením kinematografického pavilónu. V Národních listech ze 6. května je uvedeno:

„Představení budou pozoruhodná zvláště tím, že budou předvádět živé výjevy ze života výstavního, takže jest úplně možno, že mnohý návštěvník výstavy uží při nich i sama sebe živého...“ (6)

Úspěch „Českého kinematografu“ závisel především na tom, podaří-li se experiment s původními snímky. Po osmnácti měsících, jež uplynuly od prvního pražského kinematografického předvádění v hotelu U černého koně, veřejnost již téměř ztratila zájem o „oživené fotografie“.

Jednotlivé filmy z repertoáru zahraničních a také domácích putovních kinematografických podniků si byly navzájem tak podobné, ne-li dokonce stejné, že u diváků vznikl dojem, že od kinematografu již nelze očekávat nic nového. Pocho-pitelně to mělo za následek celkový pokles zájmu o kinematograf; nezám o něj byl již citelný při druhé pražské návštěvě Lumièrova kinematografu roku 1879. Jedině snímky zachycující místní události mohly znovu oživit zájem Pražanů o kinematograf a o to se do té doby nikdo z nás nepokusil.

Kříženecký a Pokorný začali s pokusným natáčením hned poté, co z Paříže obdrželi kinematografický přístroj. Vincenc Pokorný se zmínil o jednom takovém prvním natáčení:

„Rušný život na Purkyňově náměstí na Královských Vinohradech natáčel Kříženecký z nějakého vyššího místa asi před nynější kavárnou Valdek a jak tuším s valníku, který tam náhodou stál. Kolem nás se ovšem kupili náhodní chodci, takže můj nejstarší bratr Josef musel stále diváky v jízdě dráze vybízet, aby se nestavěli, ale chodili, jakož se staral o to, aby na obraze bylo co nejvíce pohybu...“ (7)

Práce s Lumièrovou kamerou nebyla o mnoho složitější než s obyčejným fotografickým aparátem, avšak vyžádala si určitou praxi. Kříženecký si musel zprvu neustále uvědomovat, že má v kazetě jen sedmáct metrů neosvětleného materiálu, což pro něho znamenalo, že mohl otáčet klikou jen po dobu jedné minuty. Aby se snímek povedl, záleželo také hodně na tom, v kterém okamžiku začal klikou otáčet. Kříženecký měl k dispozici pouze jedinou kazetu na neosvětlený film a chtěl-li v jednom dni pořídit několik obrazů, musel ji po každém snímku znovu nabít. To znamenalo vždy vyhledat nějakou temnou místnost a v ní nasadit do

kazety nový film, teprve potom mohl pokračovat v natáčení. Při natáčení obvykle asistoval i Josef Pokorný, který se staral, aby mělo hladký průběh. Pokaždé nebylo třeba shánět povolení, ale někdy se bez něj točit nedalo. Dejme opět slovo Vincenci Pokornému:

„Intervence, aby bylo umožněno natáčení obrazu, konal můj bratr, a to tehdy, když se měl natáčet výjezd parní stříkačky k ohni, kdy velitel hasičů musel dát nejen svolení, ale i příkaz k provedení nástupu a výjezdu, nebo při filmování Žofínské plovárny, kde správce plovárny musel dát povolení a plavčík měl dohled...“ (8)

Stejně jako Lumièrové, chápali i čeští průkopníci smysl kinematografu v jeho věrné reprodukci života. Zvolenou událost snímali tak, jak se odehrála před kamerou, aniž do ní nějak zasahovali a uměle si ji přizpůsobovali. Nejednou se však stalo, že správně neodhadli situaci a stali se tak její obětí.

V Podbabě, kde přednosta stanice dovolil Kříženeckému nafilmovat projíždějící vlak, mohlo dojít dokonce k úrazu. Kříženecký postavil kameru příliš blízko kolejí, takže nápor vzduchu, způsobený rychlým jedoucím vlakem, povalil aparát se stativem a s ním i vyděšeného Kříženeckého. Nezbylo než vyčkat příjezd druhého vlaku a filmování opakovat, tentokrát z poněkud větší vzdálenosti.

Ferdinand Gýra (9), švagr Kříženeckého, který mu rovněž asistoval při natáčení, se zmínil ještě o dalším případě, kdy se Kříženeckému snímek nepovedl. Tak například měsíc před tím, než byl zahájen provoz „Českého kinematografu“, 19. května 1898, došlo na Vltavě k výbuchu na parníku František Josef I. Když se Kříženecký o nehodě dozvěděl, spěchal s kamerou k místu neštěstí. Podařilo se mu nafilmovat výjev, jak zástup lidí pozoruje z břehu záchranné akce na postiženém parníku a jak právě k tomuto shluku lidí přijíždí umrlčí vůz pro dvě oběti výbuchu. Tento snímek se do repertoáru „Českého kinematografu“ nikdy nedostal, neboť se nepovedl.

„Český kinematograf“ zahájil programem sestávajícím z de-

seti „oživených fotografií“; tři z nich byly dílem Křiženeckého, zbývající byly zakoupeny v Lumièreově továrně. Z původních snímků to byly:

Svatojánská pouť v československé vesnici, *Poslední výstřel z děla na baště sv. Tomáše a Purkyňovo náměstí na Královských Vinohradech*.

Novinová zpráva věnovaná „Českému kinematografu“, uveřejněná 22. června 1898 v Národních listech, uchovala věrný popis těchto prvních tří českých snímků z pražského života:

„*Svatojánská pouť v československé vesnici*“. V plném svitu slunečním míhají se světlé toalety přecházejících dam, za veselé hudby taneční víří na vyhrazeném místě neúnavně taneční páry a vzadu točí se kolotoč a produkují se umělci na provaze. Ruch a život výstavní pouti zachycen tu znamenitě v plné své svěžesti a barvitosti dojmu. Nebo *Polední výstřel*. V jedné minutě předvedena celá machinace nabíjení, vystřelení a vyčištění děla. Na obraze *Purkyňovo náměstí na Královských Vinohradech* víří pravý šum velkoměstského života, kde mezi vagony elektrické dráhy prolétají se vozy a chodci a plným tryskem ujíždějí cyklisté...“ (10)

Autor zprávy neopomenul na závěr konstatovat, že provedení českých obrazů v ničem nestojí za francouzskými vzory, jimž směle může svou čistotou a plastičností konkurovat. Postupně, podle toho, jak se v průběhu výstavy měnil program, přibývaly stále nové původní obrazy, které svým stylem a vnitřní dynamikou se nijak podstatně nelišily od předchozích. Snímky *Alarm staroměstských hasičů* a *Výjezd parní stříkačky k ohni* byly realizovány za podpory správy Staroměstského obecního dvora. Správa umožnila, aby bylo provedeno nastoupení a výjezd hasičského mužstva jako při skutečném požáru. Za spolupráce pražských Sokolů byly pořízeny obrazy *Voltýžování jízdního odboru Sokola pražského na bělouši Vasilu za účasti pěti borců na cvičišti na Letné*, *Cvičení s kužely na letním sokolském cvičišti pod Nebozítkem* aj.

Některé „oživené fotografie“ byly natočeny rovnou na výstavišti. Jde zejména o *Přenesení kolébky Františka Palackého z Hodslavic na výstaviště, Hand-*

cké banderium a Průvod královníků. K nim se přidružují výjevy z významných událostí pražského života jako například *Poklepy na základní kámen pro pomník Františka Palackého*, *Defilování vojska o Božím těle na Královských Hradčanech* a *Útok pražského dělostřelectva*.

Zároveň s těmito kratičkými aktualitami pořídili majitelé „Českého kinematografu“ tři veselé inscenované „oživené fotografie“, v nichž hlavním aktérem byl známý pražský písničkář, kabaretní herec, knihkupec a nakladatel Josef Šváb-Malostranský. Hrané snímky se nazývaly:

Dostaveníčko ve mlýnici, *Výstavní párkát a lepič plakátů a Smích a pláč*, známý též jako *Sólový výstup pana Švába-Malostranského*.

Jejich názvy nebyly definitivní a měnily se podle okamžitého nápadu toho, kdo je z kabiny oznamoval. Tak například *Dostaveníčko ve mlýnici* bylo vyvoláváno jako *Scéna ve mlýnici* nebo jako *Švábovo ptekažené dostaveníčko*, zatímco *Výstavní párkát a lepič plakátů* byl nazýván *Buřtářova nehoda Unesmýsla*. Šváb-Malostranský se přihlásil k filmování na podkladě novinové zprávy oznamující přípravu „Českého kinematografu“, uveřejněné již koncem dubna. V dopise adresovaném Křiženeckému (11) neopomenul podotknout, že byl prvním Čechem, který na Jubilejní výstavě 1891 zazpíval a promluvil několik slov do Edisonova fonografu, a jelikož byl nositelem již jednoho prvenství, chtěl získat i prvenství v oboru kinematografického herectví.

„Zvolil mne,“ napsal Šváb-Malostranský, „znaje mne z působení ve Švandově divadle a na národopisné. Rozsah filmu byl tehdy omezen na nejmenší míru, bylo tedy zatěžko vytvořit pro něj vhodná libreta. Rozhodl jsem se tedy pro krátké mimické scény. První z nich byla historika u mlýnice, kde za pozadí užito pro národopisnou stavěná staročeská mlýnice – tedy první český hraný film měl již do detailu přesně stavěnou dekoraci.“ (12)

Podle V. Pokorného, který byl očitým svědkem natáčení, humorné scénky aranžoval Šváb-Malostranský, zatímco Křiženecký je jen snímal. Jelikož neměl k dispozici další herce,

rozhodl se Šváb-Malostranský obsadit zbývající role neherci, které získal přímo na výstavišti. Pro scénu u mlýnice přemluvil k účinkování číšníci z blízké vinárny a mlynářského zaměstnance dohlížejícího ve mlýně. Mlynáře hrál Ferdinand Gýra, který v druhém komickém obraze o párkaři a lepiči plakátů vytvořil postavu lepiče.

K natáčení se přikročilo obvykle po jedné krátké zkoušce. V případě *Výstavního párkáče* se výjev ještě dvakrát znovu natáčel. Všechny tři varianty, jež se v některých detailech od sebe liší, jsou uloženy v Čs. filmovém archivu.

Dostaveníčko ve mlýnici mělo za základ jednoduchý anekdotický příběh: německý záletník v slamáčku se dvořil na lávce před mlýnicí krásné mlynářce. Byl však pozorován práškem, který na to upozornil mlynáře, a ten spolu s chasou zřídil záletníka tak, že mu z parádního slamáčku zbyly jen smutné trosky. Druhý film zachycoval setkání dvou tehdy typických pražských figurek: lepiče plakátů a párkaře s kotlíkem. Lepič plakátů, který vybíral v kotlíku párek, nechtěně vylil na párky lepidlo. Oba snímky, příbuzné svou dějovou jednoduchostí, končily po vzoru Lumièreových fabulovaných snímků výpraskem nebo rvačkou. V obou těchto inscenovaných „oživených fotografiích“ byla dekorace zastoupena reálným prostředím. Ani v tom se nelišily od komických scén Louise Lumiéra. Všichni ostatní tehdejší výrobci, počínaje Edisonovou společností a konče Angličanem W. Paulem a Němcem O. Messterem, používali v hraných snímcích plátných divadelních dekorací. Snad to bylo proto, že u nich představa jakékoli dramatické hry, tedy i filmu, byla automaticky spojována s divadlem. Možná, že tím chtěli výrazněji odlišit nebosnad dokonce i povýšit hraný snímek nad běžnou „oživenou fotografií“.

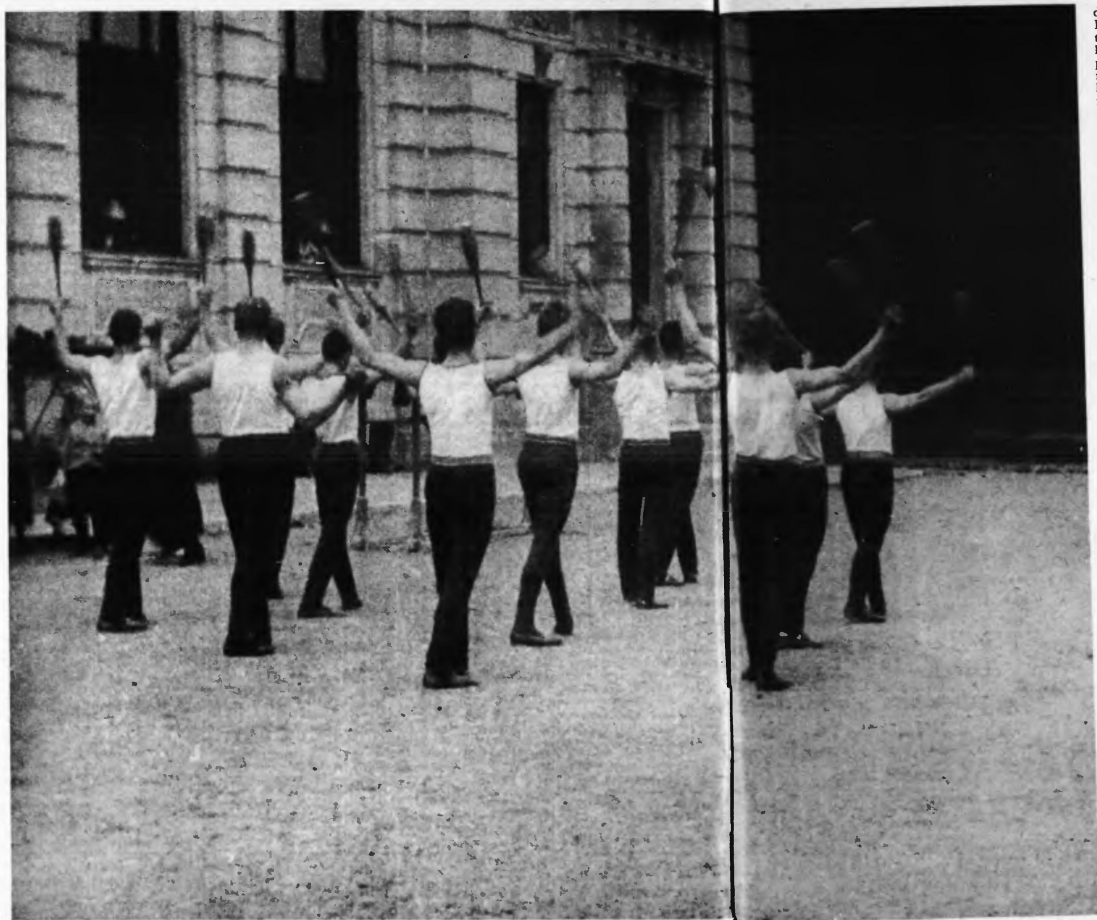
Lumièreové ani Křiženecký u hraných filmů nezapřeli, že byli především fotografy. Smysl pro realitu byl u nich vyvinut mnohem silněji a nedovoloval jim použít náhražky skutečnosti. Reálné prostředí jim vyhovovalo lépe. Bylo pro ně zajímavější a přirozenější. Pro Křiženeckého mělo navíc i svůj význam. Jak

Dostaveníčko ve mlýnici, tak i *Výstavní párkát* se odehrávaly přímo na výstavišti. Působ těchto snímků spočíval také v tom, že diváci poznali místa, kde se děj odehrával. Je docela možné, že tyto snímky chápali jako veselé aktuality z výstavního života.

Třetí film byl jakousi mimickou studií Švábovy tváře, natočené v detailu. Normální výraz jeho tváře přecházel do smíchu a ze smíchu do strašného pláče. S oblibou se kolem Švábova detailního snímku vytvářela legenda, která tvrdila, že je to jeden z prvních, ne-li vůbec první detail v historii filmu, vzniklý ještě před detailem proslavivším D. W. Griffitha.

Stačí nahlédnout jen do knihy Jindřicha Brichty Edison ukázal cestu (13) a zjistíme, že detailnímu snímku Švábovy tváře předcházelo v detailu natočené kýchání Freda Otta, člena osazenstva Edisonových laboratoří, určené ještě pro kinetoscropy, ve Smržových Dějinách filmu (14) se dočteme, že detailního záběru použil roku 1896 Georges Méliès a roku 1897 Emile Reynaud ve fotomalbě *První doutník*, pocházející z doby, kdy tento slavný francouzský vynálezce nahradil kreslené pásy svých světelných pantomim fotografickými obrazy.

Ani po stránce tematické nebyl Křiženeckého snímek *Smích a pláč* původní. Prokazuje to zmínka o filmu *Vom Ernst zum Lachen* z roku 1897 – tedy o rok dříve – uvedená v knize Oskara Messtera Mein Weg mit dem Film. (15) Messterův film, podobně jako film Křiženeckého, byl rovněž pantomimickou studií natočenou v detailu. Populární německý mim Franz Amon v ní předváděl, téměř shodným způsobem jako Šváb-Malostranský, proměnu výrazu tváře. V Lumièreově katalogu z roku 1898 je mezi komickými scénami, pořízenými Georgem Hatotem v Paříži, snímek s názvem *Jean qui pleure et Jean qui rit*, který byl patrně další obdobou Švábova sólového výstupu. V případě Křiženeckého, jak lze předpokládat, asi nešlo o vědomou kopii Messtera nebo Lumièreova filmu, ale o náhodnou shodu, jež vyplynula z dobové konvence. (16) Křiženeckého detailní záběr měl naprosto jinou funkci než



detail v Griffithových filmech. Působivost Kříženeckého detailu byla dána neobvykle vyhlížejícím zvětšením tváře na plátně, na němž každý sebe- menší minuciózní pohyb byl zvět- řen do téměř monstrózní grima- sy. Obraz Svábovy tváře byl tímto způsobem zkariko- ván a to byl možná také hlavní důvod, proč Kříženecký tchý detailu použil.

V Griffithových filmech detail sám o sobě neměl žádný hlub- ší smysl. Nabyl jej teprve teh- dy, byli-li uvedeni do vzájemné- ho vztahu k záběrům před- cházejícím a následujícím, te- dy pokud se stal součástí fil- mové skladby vyprávějící ně- jaký příběh. Pro Kříženecké- ho byl roku 1898 detailní zá- běh ještě samostatnou a svým obsahem uzavřenou „ožve- nou fotografií“. Mluvit o sním- ku *Smith a pláz* v souvislosti s filmovým detailem, tak jak jej chápal Griffith, je zásad- ním nedorozuměním.

Většina Kříženeckého „oži- vených fotografií“ byla nato- čena statickou kamerou a jen v jednom případě, jako tomu bylo u snímku pořízeného ze zadní plošny jednoho vlaku, o němž se rovněž zmínil F. Gy- ra, bylo použito „pohyblivé kamery“. Ani tentokrát to ne- byl objev Kříženeckého, ne- boť s „pohyblivou kamerou“ jsme se mohli setkat již dříve u některých snímků Lumie- rova kameramana Eugèna Pro- mia. Mám na mysli jeho dav- ný snímek *Panoráma na Grand- kanálu*, pořízený roku 1896 v Benátkách z plovoucí gon- doly. Původní nebel ani ná- pad promítnout snímek z Zo- linské plovárny pozpátku, aby se plavci vynořovali z vody a skákali k překvapení obcen- stva zpět na můstek, navodily nepostrádaný citu pro dyna- tomu, že za původce tohoto ná- padu se považovali jak Sváb- Malostranský, tak i Viktorin Sulc, spolupracující s Kříže- neckým ve výstavní kanceláři, členem do tří plánů. Dosřed- kově o tom psal později ve svých vzpomínkách. (17)

Pražané se s tímto v historii filmu prvním filmovým trikem seznámili v hotelu de Saxe již v říjnu 1896. Lumierův agent předváděl pozpátku snímky *Bourré zdi* a *Dianiny lázně v Miláně*. Podle George Sa- doula objevitelem tohoto tri- ku byl rovněž Promio.

Z předchozího líčení je zřejmé, že Kříženecký a Pokorný nej- větší zdroj inspirace našli v Lu- mierově kinematografu. Také programová sestava byla vy- tvářena podle vzoru Lumierů. Porovnáme-li program „Čes- kého kinematografu“ s pro- gramem, který byl předváděn Lumierovým agentem v Pra- ze, najdeme mnoho podob- ností. Společná je nejen te- matika jednotlivých obrazů, ale i programová skladba. Po- rovnáme takový snímek, jako je *Ulok pražského dělostřelce*. Jeho analogii najdeme v Lu- mierově snímku *Ulok kavalérie*. Kříženeckého *Parkyho ná- mětí* nám připomene Lumie- rovo *Náměstí v Drážďanech*, *Gítěl s kužely Sokola malo- stranského* – *Sermítka Sokla*, *Volýtkování Sokla pražského* – *Cočinou jízdu* a tak bychom mohli pokračovat dál ve srovnávání jednotlivých foto- grafů, včetně hraných snímků. V programu nechyběly ani snímky z ciziny. Nebyly dílem Kříženeckého, ale byly za- koupeny přímo z Lyonu.

To, že se Kříženecký s Poko- rným inspirovali právě u Lu- mierů, svědčí o jejich dobrém vkusu a snaze navázat na to, co v této době kine- matograf byl schopen předsta- vovat. Potvrzuje to také Sa- ra, který ve svých Dějinách filmu (18) říká, že filmový re- pertoir byl jedním z tajem- ství velkého úspěchu Louise Lumiera. Bylo tomu tak aspoň v samotných počátcích kine- matografu; tehdy Lumierův program reagoval nejcitlivěji na požadavky diváků.

Jestliže tvůrci „Českého kine- matografu“ neplnili nic no- vého v jeho námětové oblasti a napodobovali jen cizí vzory, pak rysy osobitosti nalzenné ve fotografickém podání Kří- ženeckého filmů, jež nikdy neopouštěly citu pro dyna- miku a vnitřní napětí. Tak například snímek *Statujánká* *podělaná v českolousanské vesnici*. Jeho obrazová kompozice byla roz- řezána do tří plánů. Dosřed- kově nahoře byly situovány tan- čící páry, v zadním plánu vpravo byl kolotoč a v před- ním plánu vlevo se produk-ovali provazochodci. Každý plán měl svou vyhraněnou po- řadovou akci. Divák byl nu- cen sledovat jednotlivé plány postupně, tak jako když pro- hlíží malířské dílo. Toho dne však bylo na obraze tolik, že v tak krátkém čase, daném projekcí filmu, divák vše ne- věstí zdroj inspirace našli v Lu-

mě uvědomil i Kříženecký, neboť u svých dalších „oživených fotografií“ volil téma dějově již méně složité, kde středem pozornosti byla jen jediná pohybová akce. Náměty vybíral podle toho, jaké skýtaly pohybové možnosti.

Někdy se pohybová akce rozvíjela v malebně působícím prostředí a v takovém případě volil Kříženecký větší odstup kamery od snímáného objektu, aby malebnost okolí byla v obraze rovněž zachycena. Díky tomu neztratil snímek *Voltyžování jízdního odboru Sokola pražského* ani dnes nic ze své emocionální působivosti. Výjev se odehrává na Letenské pláni. V dále nad horizontem se zvedá majestátní silueta Pražského hradu, v popředí se v kruhu prohání bělouš cvičený pěti borci. Výtvarně působivá kompozice a neobyčejně šťastná souhra nejrůznějších odstínů šedi a černi vyvolává u tohoto snímku pocit něčeho monumentálního.

Fotografie hraných snímků, vybudovaných na situační zápletky, se svým pojetím blížily žánrovým obrázkům, které Kříženeckému nebyly cizí. Se žánrovými prvky jsme se setkali také u jeho statických fotografií dokumentujících architekturu a stavební slohy, kde byly využity k tomu, aby dotvářely dobovou atmosféru a oživovaly jinak mrtvé prostředí.

Kříženeckého „oživené fotografie“ odhalovaly zajímavost a krásu pohybu a podtrhávaly malebnost prostředí. V této harmonické, někdy i kontrastní vazbě pohybu a prostředí odkrývaly vnitřní dynamiku snímávané skutečnosti. Právě na těchto hodnotách byla vybudována jejich fotogeničnost. Uvědomit si to, znamenalo pochopit specifiku nového, teprve se rodícího filmového výrazu.

Kolik „oživených obrazů“ natočil Kříženecký pro Výstavu architektury a inženýrství, není známo. Bezpečně víme o devatenácti. Jejich názvy uvedli zpravodajové ze Světového zoru a z Národních listů (19), když psali o „Českém kinematografu“, jiné uvedl Vincenc Pokorný a Ferdinand Gýra. Ale to zřejmě nejsou všechny. A to ani když k nim připočteme i ty, o nichž vypravuje Gýra jako o nezdařených. V úctě Lumiérový firmy z 3. května

1898, o němž jsme se již zmínili, je zaúčtováno šest negativních a šest pozitivních filmových pásů v ceně 22 franků za kus. Z dopisů firmy Lumiérů z 23. května dále vyplývá, že Kříženecký s Pokorným objednali ještě dalších dvacet pět kusů pozitivního a negativního neosvětleného materiálu. Podle těchto dokladů mohl Kříženecký zhotovit jedenatřicet „oživených fotografií“. Bohužel jsou to jediné dochované písemné doklady vztahující se k roku 1898. Proto s ohledem na jejich neúplnost nelze s určitostí tvrdit, že Kříženecký již další filmový materiál neobjednal.

Technické zpracování filmů s výjimkou několika prvních, které byly k vyvolání a ke kopírování poslány do Lumiérových továren v Lyonu, prováděl Kříženecký v bytě svých rodičů v Ječné ulici 20a. Snímek *Voltyžování jízdního odboru Sokola pražského*, který náležel ještě k těm, jež byly laboratorně zpracovány v Lyonu, se Lumiérovým spolupracovníkem tak zalbil, že požádal Kříženeckého, aby jej s nimi vyměnil za jiný. A tak se Kříženeckého snímek objevil pod číslem 1037 a pod francouzským názvem *Volte à cheval à Prague* v Lumiérově katalogu z roku 1899 jako jeden z mnoha jeho filmů bez bližšího udání autora.

Kopírování prováděl Kříženecký v Lumiérově kameře, která byla k tomuto účelu již uzpůsobena. Do dvojité kazety, speciálně ke kopírování zhotovené, navinul se na horní jádro neosvětlený pozitivní film, zatímco na jádro spodní patřičný negativ. Oba materiály byly uloženy v kazetě tak, aby se mohly společně odvíjet; přitom negativ se odvíjel na straně blíže k objektivu. Tyto dva vrstvou k sobě přitisknuté pásy se pak zalozily do filmové dráhy. Otáčením kliky se společně posunovaly, a to tak, že osvětlený pozitivní materiál se navíjel do kovové kazety uvnitř aparátu a negativ spadal mimo kazetu. Jednotlivá filmová okénka byla prosvětlována petrolejovou lampou otvorem pro objektiv.

Filmovou laboratoř zřídil Kříženecký v koupelně. Za finančního přispění Pokorného dal zhotovit dřevěný otáčecí buben na vyvolání filmů a k tomu

větší plechovou vyasfaltovanou nádobu na vývojku. Osvětlený film se navinul na buben a ten se pak ponořil zároveň s filmem do nádoby s vývojkou, kde se za postupného otáčení vyvolával. Po vyvolání a ustálení koupal Kříženecký film za stálého přítoku vody ve vaně. K usušení jej rozvěšoval po nábytku ve vedlejším pokoji.

Všechny tyto úkony konal Kříženecký vždy v noci při slabém červeném osvětlení. V notici uveřejněné 29. července 1898 ve Světovém zoru, v níž je pojednáno o Kříženeckého „oživených fotografiích“, je vyzdvížena úspornost, s jakou byly filmy vyvolány. Právě se v ní:

„Oproti Lumiérovi, který spotřebuje na vyvolání jednoho filmu dvacet litrů vývojk, podařilo se českým provozovatelům zredukovat toto množství na tři litry.“ (20)

Podle Fotografického obzoru z 10. srpna 1898, kde se rovněž píše o „Českém kinematografu“, je uvedeno, že materiálové náklady jen jednoho „pruhu časových snímků“ si vyžádaly třicet zlatých. (21) Pokorný tvrdil, že investice vložené do „Českého kinematografu“ na Výstavě architektury a inženýrství se pohybovaly mezi 4000 až 5000 zl.; to odpovídá skutečnosti. Výdaje za kinematografický přístroj, negativní a pozitivní materiál, přesáhly 1500 zl. K nim musíme připočítat ještě výdaje za nákup originálních francouzských kinematografických obrazů, náklady na postavení dřevěného pavilónu a jeho vybavení, poplatky za pronájem výstavního prostoru, podíl vyžadovaný z čistého výtěžku zábavních podniků a řadu dalších výloh spojených s provozem „Českého kinematografu“ a s výrobou „oživených fotografií“. Investovaná částka nebyla nijak malá, uvážíme-li, že na podkladě tehdejších inzerátů bylo možno zakoupit za 10 000 zl. zánovní rodinný dům na pokraji Prahy. Navíc, její návratnost byla spojena s velkým rizikem, neboť „oživené fotografie“ — jak již bylo řečeno — ztratily mnoho ze své prvotní přitažlivosti. Uvážíme-li, že tato investice se oběma podnikatelům vrátila ještě se ziskem, pak je to jen důkazem toho, že „Český kinematograf“ byl na výstavě úspěš-

ný a dokázal přilákat značný počet návštěvníků výstavy.

Výstava architektury a inženýrství nedosáhla významu předcházejících výstav. Chyběla jí přitažlivost, a navíc byla stylově nejednotná — historické slohy se mísily se secesí — což dodávalo výstavě dojem velkého zmatku. Z toho všeho zbyla Pražanům jen vzpomínka na panoráma Bitvy u Lipan a na divadlo Uranie, předobraz budoucího Vínohradského divadla. Nikdo z návštěvníků si tehdy neuvedomoval, a také ani dost dobře si nemohl uvědomit, jakou budoucnost napovídá Kříženeckého „Český kinematograf“. Kříženeckému bylo později přičítáno kdejaké prvenství, jež fakticky prvenstvím nebylo, ale přitom se zapomnělo, že jeho přičiněním hyla Praha v habsburské monarchii prvním městem, kde se začalo úspěšně s natáčením filmů. Je sice pravda, že se o to dříve pokusili bratři Sziklayové v Budapešti (1896), ale jejich filmy byly tak nekvalitní, že se nedaly na veřejnosti promítat. (22) Vlastní počátky maďarského filmu se proto posunují až do roku 1901, kdy hlavní strojník a fotograf osvětlové společnosti Uranie v Budapešti, Béla Zsitkovszky, natočil na popud a podle libreta Gyula Pekara film *Tanec*, předvádějící nejrůznější taneční vystupy. I v jiných oblastech rakousko-uherské monarchie se začalo s výrobou filmů až po Praze. V Krakově ji roku 1903 zahájil po „amatérském“ způsobu Joachim Traczyk; další zmínka o filmování v Haliči se vztahuje až k roku 1907 (Grunwald a Kleinberger). Ve Vídni se začalo s natáčením filmů ještě později než v Budapešti a Krakově. Nejnovější výzkumy rakouských filmových historiků, zvláště Ludwiga Geseka a Waltera Fritze, potvrdily, že první pokusy o výrobu filmů se uskutečnily ve Vídni až roku 1906, tedy osm let po Kříženeckém. Tvůrcem prvních vídeňských filmů, kdy šlo jen o přírodní snímky a záběry z vídeňských ulic, byl fotograf Anton Kolm, který pak roku 1908 vytvořil první rakouský hraný film *Von Stufe zu Stufe* a roku 1911 se zasloužil o založení filmové společnosti Wiener Kunstfilm.

Všechny doposud známé „oživené fotografie“ pořízené ve

Vídni před rokem 1906 byly dilem zahraničních kameramanů. První, kdo ve Vídni natáčel, byl Lumiérův zaměstnanec Promio. Se svým vídeňským spolupracovníkem Werschingerem zhotovil v dubnu 1896 snímek z Ringu a snímek z Kärtnerstraße, který byl zároveň i pohledem na budovu, kde byly tehdy promítány Lumiérovovy filmy.

Téměř všude, kam Lumiérové zástupci s kinematografem zavítali, vzniklo i několik snímků místních, jež se obvykle staly senzací programu. V Lumiérově filmovém katalogu z roku 1897 najdeme v oddílu Rakousko-Uhersko zároveň se snímky vídeňskými, o kterých jsme se již zmínili, i tři „oživené obrazy“ z Budapešti; nikde však není ani nejmenší zmínky o filmech z Prahy. Kříženecký byl nesporně první, kdo v Praze natáčel.

To, že se Kříženecký chopil kamery jen příležitostně a že se k ní v pozdějších letech vracel jen po delších přestávkách, vyvolalo dojem, že od samého počátku byl a později zůstal v oblasti kinematografie amatérem. To však odporuje tomu, co jsme si dosud o Kříženeckém řekli.

Jako amatér by nemohl při představeních „Českého kinematografu“ vybírat vstupné, neboť za filmového amatéra je považován jen ten, kdo filmy natáčí bez zřetelů výdělečných a kdo je promítá neveřejně. Proto Kříženeckého kinematografické vystoupení na výstavě 1898 nebylo v ničem amatérské. Způsob, který zvolil pro výrobu a předvádění svých filmů, odpovídal počátečním formám kinematografu i v jiných zemích. To, že nepokračoval dále ve výrobě filmů a ke kameře se vracel po delší přestávce, bylo způsobeno vnějšími příčinami, a nikoliv jeho amatérskými zásadami. Pokračovat ve výrobě filmů mohl Kříženecký jedině tehdy, pokud by byl našel odbytiště pro své filmy. A jelikož je nenalezl, byly všechny další plány na filmové podnikání zbytečné. Jak se brzy ukázalo,

orientace na Lumiérův kinematograf, byť i zprvu reprezentoval po technické a kulturní stránce jeho nejprogressivnější podobu, se stala osudnou. Osudnou v tom smyslu, že způsobila neprodejnost jeho filmů. Oblast Rakouska-Uherska a také sousedního Německa byla převážně zásobena kinematografickými přístroji, jež byly konstruovány pro filmy s tzv. Edisonovou perforací; Lumiérových přístrojů bylo do těchto zemí prodáno jen málo. Způsobila to počáteční zásada Lumiérů: přístroje a filmy neprodávat. V druhé polovině roku 1897, když Lumiérové změnili toto stanovisko, bylo prodejních příležitostí ve střední Evropě již málo.

Lumiérové zvolili kruhovou perforaci proto, aby se na jejich kinematografických přístrojích nedaly promítat filmy opatřené Edisonovou perforací a také proto, aby se jejich filmy nedaly promítat na jiných projektorech. Pro Lumiéry to zpočátku byla forma obrany proti nežádoucí konkurenci, pro Kříženeckého překážka stojící v cestě dalšímu rozšiřování jeho filmů. Tato nepředvídaná okolnost zavinila stagnaci jeho kinematografického podnikání.

Po skončení Výstavy architektury a inženýrství, když byl zbourán pavilón „Českého kinematografu“ a když došlo k finančnímu vyrovnání mezi oběma partnery, opustil Josef Pokorný Prahu. Usadil se v Moravské Ostravě jako stavitel. K filmování se již nikdy nevrátil. Tato okolnost způsobila, že s plynoucím časem se na jeho zásluhu o „Český kinematograf“ zapomnělo. Na rozdíl od Pokorného Kříženecký pokračoval ještě nějakou dobu v promítání filmů z výstavy a čas od času se vracel i k filmování. Jeho návraty do filmového podnikání a jeho filmová tvorba z pozdějších let představují nejranější období v historii českého filmu a směřují od počátečních pokusů na výstavě 1898 až k prvním filmovým společnostem v roce 1912.

POZNÁMKY

- (1) Již v raných Kříženeckého fotografických pracích lze vysledovat nevědní zájem o fotografování architektury a uměleckých objektů. Kříženecký za své několikaleté amatérské a později profesionální fotografické činnosti, jež od roku 1902 byla součástí jeho pracovní náplně na městském stavebním úřadě, zhotovil několik tisíc snímků mizející Prahy. Za tyto práce získal řadu českých uznání a medailí na nejrůznějších fotografických výstavách.
- (2) V. Pokorný: Počátky českých kinematografických filmů (rukopis), str. 1. Sepsáno pro potřebu Národního technického muzea v Praze, říjen 1952.
- (3) Tamtéž, str. 1.
- (4) Český kinematograf. Národní listy, roč. XXXVIII., 5. května 1898, č. 125, str. 3.
- (5) I z hlediska kompetentních úřadů byl kinematograf, jehož předvádění se tehdy povolovalo v zemích koruny české na podkladě dekretu dvorské kanceláře ze dne 6. ledna 1836, automaticky řazen mezi potulné kejklře, houpáky a komedianty a podle toho také úřady s jeho majiteli zacházely.
- (6) Stejný pramen jako poznámka 2.
- (7) Citovaná pasáž je z dopisu Vincence Pokorného Národnímu technickému muzeu v Praze. Pokorný v něm upřesňuje některé údaje o „Českém kinematografu“. Dopis je datován 3. 2. 1953.
- (8) Tamtéž.
- (9) Ferdinand Gyra popsal tyto přehody redaktoru J. Voldánovi a ten je uveřejnil ve Večerníku Národních listů a v anketě Vzpomínky našich čtenářů na první počátky kinematografu u nás. Dopis je datován 19. 2. 1927.
- (10) Český kinematograf. Národní listy, roč. XXXVIII., 23. června 1898, č. 171, str. 6.
- (11) Originál dopisu Švába-Malostranského je v archivu pro dějiny techniky a průmyslu při Národním technickém muzeu.
- (12) O prvních filmech. Vzpomínka nestora českých filmových herců. Filmový kurýr, roč. 4, 1930, č. 10, str. 12.
- (13) Edison ukázal cestu, Orbis, Praha 1959, obrazová příloha, obr. č. 61.
- (14) Dějiny filmu, Družstevní práce, Praha 1933, str. 191 a 318.
- (15) Mein Weg mit dem Film, Max Hesses Verlag, Berlin 1936, str. 97.
- (16) Předvádění mimické studie vyjadřující přechod od smíchu k pláči nebo naopak, bylo tehdy oblíbeným číslem kabaretního repertoáru a setkávalme se s ním v devadesátých letech minulého století nejenom na domácích scénách, ale také v zahraničí. Rovněž mezi kuplety Švába-Malostranského, vydanými vlastním nákladem, najdeme jeden z názvů Od smíchu k pláči. Byl vydán ještě před vznikem Kříženeckého filmu.
- (17) V. Šulc napsal o tom v anketě Vzpomínky našich čtenářů na první počátky kinematografu u nás (Večerník Národních listů, 9. února 1927) a J. Švába-Malostranský v článku Vzpomínka na první filmování v Praze (Rozpravy Aventina 1927-1928).
- (18) Histoire générale du cinéma, Tome I, L'invention du cinéma 1832-1897, Les Éditions Denoël, Paris 1946, kapitola VIII., str. 305-415.
- (19) Světozor, roč. XXXII., 1898: č. 37 (29. 6.), str. 440. Národní listy, roč. XXXVIII., 1898: č. 171 (23. 6.), str. 3, č. 181 (3. 7.), str. 2, č. 191 (13. 7.) str. 3, 9. 202 (24. 7.), str. 2, č. 276 (7. 10.), str. 2, č. 285 (16. 10.), str. 2.
- (20) Výstava architektury a inženýrství (atrakční a zábavní podniky). Světozor, roč. XXXII., č. 1, 15. srpna 1898, str. 2.
- (21) Český kinematograf na výstavě architektů a inženýrů. Fotografický obzor, roč. VI., 1898, č. 8, str. 125.
- (22) Byly to snímky z návštěvy císařského manželského páru na výstavě Milénia v Budapešti. Po neúspěšném pokusu natáčet vlastní filmy otevřeli bratři Sziklayové na Andrássyho ulici v Budapešti první biograf v Uhersku. Promítali v něm filmy dovážené z ciziny.

FILMOGRAFIE

Ve filmografii jsou uvedeny jen filmy pořízené Kříženeckým a Pokorným roku 1898. Jsou zde zaznamenány jen ty názvy filmů, o nichž můžeme s určitostí tvrdit, že byly Kříženeckým natočeny. Filmy označené hvězdičkou se zachovaly a jsou uloženy ve filmotéce Ča. filmového ústavu. U všech filmů je jednotná metráž 17 m.

- Alarm staroměstských hasičů
- Cvičení s kužely Sokola malostranského
- Cyklisté
- Defilování vojska o Božím těle na Královských Hradčanech
- Hanácké banderium
- Polední výstřel

- Výstavní párkař a lepič plakátů
- Přenesení kolébky Fr. Palackého z Hodslavic na výstaviště
- Průvod královniček
- Purkyňovo náměstí na Královských Vinohradech
- Rychlovák v Podbabí
- Slavnost zakládání pomníku Fr. Palackého
- Smích a pláč
- Svatojánská pouť v československé vesnici
- Švábovo zmařené dostaveníčko
- Útok pražského dělostřelectva
- Voltýžování jízdního odboru Sokola pražského
- Výjezd parní stříkačky k ohni
- Žofínká plovárna