

šinovou účast štátu už počas Slovenskej republiky, a tak sa známy Benešov znárodňovací dekrét číslo 50 dotkol na Slovensku iba majiteľov kín a distributérov“ (s. 1). Toto pojetí, ktoré nachádzame již ve výše zmíněné historické práci Petera Mihálíka, je ovšem ztěžší udržitelné, neboť nadřazuje údajnou kontinuitu kinematografickou (podpořenou v podstatě jen faktem státní podpory národnímu slovenskému filmu, tj. stát od roku 1939 vlastnil 51% společnosti Nástup) nad zjevnou diskontinuitu historickou, státoprávní i organizační v rámci samotné kinematografie. Tato „proslovenská“ interpretace inkriminovaného období je do značné míry přiznačná pro celé pojetí dějin slovenské kinematografie; jakoby hlavní hybnou silou i cílem byl více než co jiného neustálý zápas o sebeurčení vůči starší a silnější kinematografii české. Explicitně to vyjadřuje například konstatování že „v období Slovenského štátu 1939–1945 sa vybudovali personálne, inštitucionálne a čiastočne i technické predpoklady nezávislej národnej produkcie“, zatímco „v oslobodenej Československej republike zvíťazila centralizačná stratégia a odsunula slovenskú filmovú výrobu do úlohy regionálneho štúdia“ (s. 111). K pozdějšímu komunistickému režimu se již autoři staví podstatně nesmiřitelněji a s odkazem na paradoxy vývoje slovenského filmu píší, že „za hlavní paradox /.../ možno označit fakt, že takmer všetky vynikajúce diela našich dejín sa zrodili v rokoch autoritatívnej komunistickej vlády. /.../ Film bol súčasťou totalitnej spoločnosti, ale kvalitné diela boli podmienkou jej zničenia“ (s. 527).

Dejiny slovenskej kinematografie svým způsobem naplňují i završují ideu paradoxního vývoje včetně skrytého „českého komplexu“. Zatímco česká kinematografie, jedna z nejstarších v Evropě a s poměrně velkým objemem výroby (v současnosti 20 filmů ročně) na své dějiny stále marně čeká, jedna z nejmladších evropských kinematografií své psané *Dejiny* již má, a to paradoxně právě v době, kdy tamní produkce hraných dlouhometrážních filmů (v posledních letech dva až tři tituly ročně) poklesla téměř na úroveň, na níž byla v samotných počátcích pravidelné výroby na přelomu čtyřicátých a padesátých let.

Dejiny slovenskej kinematografie představují ve svém celku dílo, jež zaslouží obdivu; a v česko-slovenském kontextu jsou pobídkou, aby i zdejší oborové bádání konečně přešlo z fáze „teží k dějinám“ a dílčích analýz k syntézám, o jejichž potřebnosti dokázali generace českých filmových historiků jen mluvit.

Jiří Voráč

ČESKO-RAKOUSKÁ SPOLUPRÁCE V OBLASTI DIVADELNÍ KULTURY

V polovině března 1998 se konala ve Vídni dvoudenní konference českých a rakouských teatrologů na téma Česko-rakouská spolupráce na divadle. Tuto konferenci pořádal brněnský Ústav divadelní a filmové vědy Masarykovy univerzity a Ústav divadelní vědy Vídeňské univerzity za pomoci Rakouského

ústavu pro východní a jihovýchodní Evropu. Konference, která měla neformální charakter pracovního setkání, se konala již podruhé. První setkání tohoto druhu a na stejné téma se uskutečnilo v roce 1995 v Brně. Tehdy se ukázalo, jak důležitá je spolupráce českých a rakouských teatrologů při výzkumu divadla, a to nejen v historickém období existence habsburského monarchistického státu. Německé (a německy mluvící) divadlo na našem území je totiž dosud stále nedostatečně probádanou kapitolou divadelní historie. To si také uvědomoval brněnský teatrolog, prof. Bořivoj Srba, který ve věci koordinace historiografických aktivit v oblasti divadelní kultury oslovil tehdejšího vedoucího vídeňského Ústavu divadelní vědy, prof. Wolfganga Greiseneggera, a zahájil tak tradici česko-rakouských setkání.

Příspěvky na letošní vídeňské konferenci pokrývaly historicky značně rozsáhlé údobí od národního obrození až po konec dvacátého století. Dalibor Tureček ve svém referátě rozkryl vliv vídeňské lidové hry na formování českého divadla především v první polovině 19. století. Vídeňský bohemista Gero Fischer zase vyzdvihl opačnou tendenci — formování českého divadla ve Vídni a jeho vliv na vídeňské divadelní prostředí. Upozornil zejména na ochotnické spolky, které uváděly od šedesátých do osmdesátých let hry u nás zakázaných dramatiků. Řada referátů byla věnována divadelní avantgardě. Adolf Scherl se věnoval postavě významného operního režiséra Renata Morda, původem Rakušana, který působil ve třicátých letech na pražském jevišti Nového německého divadla a významně přispěl k proniknutí avantgardního pojetí divadla do oblasti operní režie. Mordovi se podařilo provést v Praze renesanci německé opery (inscenoval Wagnera, Mozarta aj.), na jevišti německého divadla však uváděl se značným ohlasem také opery české. Edda Fuhrichová se ve svém příspěvku zabývala jiným velkým avantgardním režisérem — Maxem Reinhardtem — který je předmětem jejího celoživotního výzkumu. Tentokrát zkoumala jeho vztah k vídeňskému meziválečnému divadlu. Českou inscenační reflexi operního díla Albana Berga představila brněnská teatroložka Helena Spurná. Hned dva referáty se zabývaly divadlem židovské komunity na našem území — Doris Karnerová analyzovala fenomén hledání identity v pražském židovském divadle v letech 1910–1939 a meziválečným divadelním aktivitám židovského obyvatelstva v Brně se zase věnovala Ursula Stambergová. Obdobím druhé světové války se zabýval Bořivoj Srba — představil divadelní aktivity „totálně nasazených“ Čechů v pracovních táborech na území tzv. Ostmarky, tj. bývalého Rakouska. Několik příspěvků se zabývalo živou divadelní současností — Barbora Schnelle hovořila o znovuobjevování principů politického divadla v obou zúčastněných zemích a srovnávala nové hry Elfriede Jelinekové a Romana Sikory. Bylo zmíněno i dramatické dílo dalšího velkého rakouského společensky-kritického dramatika Thomase Bernharda — o již uskutečněných, ale také připravovaných bernhardovských inscenacích referoval Václav Cejpek, dramaturg, který se Bernhardovi soustavně věnuje prakticky i teoreticky. Július Gajdoš pak interpretoval hru *Don Juan* dramatika Ödöna von Horvátha — jeho příspěvek byl koncipován jako obrana mužství ve světě převrácených hodnot, kdy se i donjuanství může stát ženskou doménou.

Součástí třídenního pobytu ve Vídni byla i návštěva vídeňského Burgtheatru, kde měli čeští účastníci možnost zhlédnout repertoárovou novinku — hru Elfriede Jelinekové *Ein Sportstück* v režii Einara Schleeffa.

Jednání konference proběhlo ve velmi přátelském a otevřeném duchu. V diskusních blocích šlo především o to, porovnat stanoviska a doplnit téma o poznatky z vlastního vědeckého výzkumu. Konference byla úspěšná nejen z hlediska výměny odborných poznatků, byla to také příležitost k navázání tolik potřebných osobních kontaktů se zahraničními teatrology.

Příspěvky pronesené na letošní vídeňské konferenci by měly vyjít ve zvláštním čísle časopisu *Maske und Kothurn*, příspěvky ze setkání minulého pak budou doplněny o další články z oblasti německého divadla na našem území a vyjdou péčí Ústavu divadelní a filmové vědy FF MU za podpory brněnské odbočky Rakouského institutu pro východní a jihovýchodní Evropu ve zvláštním sborníku. Budou tak učiněny další podstatné kroky ke zmapování situace německy mluvícího divadla u nás.

Barbora Schnelle