

Články

PONĚMČENÝ HOLLYWOOD
V PRAZE

*Recepce „německých verzí“ a popularita zahraničních filmů
v pražských kinech počátkem třicátých let¹⁾*

Petr Szczepanik

Tato případová studie se zabývá uváděním a recepcí zahraničních filmů na československém trhu v době rané zvukové kinematografie. Hlavním předmětem zkoumání jsou zde tzv. „německé verze“ převážně amerických filmů, na jejichž příkladu se pokusím ukázat relativní popularitu německé a americké produkce s ohledem na jejich kulturní, nikoli čistě jazykové atributy. Německé verze, uváděné v pražských kinech v letech 1929–1934, hrály důležitou roli ve veřejné diskusi o kulturních a politických aspektech zvukového filmu a také ve vyjednávání o mezinárodní orientaci československého filmového trhu a výroby. Byly často považovány za hrozbu pro dominanci českého jazyka ve veřejné sféře a nepřímo i pro budoucí existenci československé kinematografie jako takové.

Popularita filmů jako nástroj recepční historie

V historických studiích o filmovém obchodu se při určování podílu produkce jednotlivých proveniencí a role importérů na lokálních trzích obvykle vycházelo z dat o cenzurovaných filmech a o počtech titulů nabízených v distribuci. Z této interpretace statistik obecně plynul závěr o dlouhodobém dominantním postavení USA na národních filmových trzích Evropy od 20. let do současnosti, které bylo přerušováno jen dočasnými změnami státních regulací dovozu (např. kontingenty, kvótami a následnými americkými bojkoty evropských národních trhů v době raného zvukového filmu, později omezeními trhu za druhé světové války a centrálním řízením a programovou orientací na vybrané země za vlády totalitních režimů).²⁾ Jak ukázal ve své přelomové studii o roli amerických

-
- 1) Tato studie vznikla díky podpoře Grantové agentury České republiky (grantový projekt registrován pod číslem 408/03/D174). Jedná se o přepracovanou a rozšířenou verzi příspěvku „The practices of exhibition and reception of German films in Czechoslovakia of the early 1930s“, který byl přednesen na konferenci „18. Internationaler Filmhistorischer Kongress“ (Cinegraph, Hamburg, 16.–20. 11. 2005).
 - 2) Srov. Zdeněk Štábl a, Vývoj filmového obchodu za Rakouska-Uherska a Československé republiky /1906–1939/. In: Ivan Klimeš (ed.), *Filmový sborník historický 3*. Praha : ČFÚ 1992, s. 5–48; Gernot Heiss – Ivan Klimeš, Kulturní průmysl a politika. Československé a rakouské filmové

filmů v Německu (resp. NSR v poválečné době) v letech 1925–1990 Joseph Garncarz, tento přístup začíná být problematický především v momentě, kdy se z kvantitativní přehledy ve filmové nabídce vyvozují závěry o největším obchodním úspěchu, diváckých preferencích a celkové ekonomické a kulturní dominanci Hollywoodu v Evropě.³⁾ Garncarz provedl radikální změnu v práci s prameny a statistickými údaji: po kritice a vyhodnocení dostupných údajů o obchodních výsledcích distribuce, prodeji lístků, uváděcích dobách a diváckých preferencích (většinou v podobě žebříčků popularity ve filmových časopisech a filmových cen) dospěl k závěru, že v Německu byly až do roku 1971 výrazně nejpobulárnější a obchodně nejúspěšnější filmy německé, nikoli americké. Již od 60. let probíhal proces amerikanizace německé filmové produkce a postupný příklon publika k americkému žánrovému filmu, ale Hollywood začal ve smyslu komerční úspěšnosti a popularity dominovat až v dalším desetiletí. Pokud se do té doby dostaly hollywoodské tituly do „top ten“ žebříčků, jednalo se o filmy, které nějakým způsobem odpovídaly normám německé pobulární kultury (námětem, žánrem, typem hereckých hvězd atd.). Tento závěr může vést k dalekosáhlému přehodnocení rozšířených představ o globální nadvládě Hollywoodu jakožto univerzální formy zábavy.⁴⁾

Přesun pozornosti od dat o produkci a cenzuře k datům o komerčním úspěchu a diváckých preferencích, který je základním metodologickým východiskem přítomné studie, kromě toho může přispět k přehodnocení celkového obrazu národní filmové kultury. Uvádění a recepce totiž určují identitu národní kinematografie neméně významným způsobem jako oblast produkce nebo národní tradice reprezentovaná ve filmech jako kulturních textech.⁵⁾ Přítomná studie si ale klade za cíl skromnější úkol. Analýza popularity filmových produktů podle národních proveniencí v pražských kinech let 1929–1934 zde nemůže být provedena v úplnosti a celé komplexnosti, protože pro tento účel by bylo třeba získat další typy dat, což mi dosud zpracované prameny neumožňují. Zaměřím se pouze na zjednodušené kritérium popularity, měřené průměrnou dobou premiérového uvádění v pražských kinech, kterou budu rekonstruovat na základě dostupných statistických

hospodářství v politické krizi třicátých let. In: G. Heiss – I. Klimeš (eds.), *Obrazy času. Český a rakouský film 30. let / Bilder der Zeit. Tschechischer und österreichischer Film der 30er Jahre*. Praha – Brno : NFA – Rakouský ústav pro východní a jihovýchodní Evropu, odbočka Brno – PVS Verleger 2003, s. 303–391; ze zahraničních publikací srov. např. Kristin Thompson, *Exporting Entertainment: America in the World Film Market, 1907–1934*. London: BFI 1986.

- 3) Joseph Garncarz, Hollywood in Germany: The Role of American Films in Germany, 1925–1990. In: David W. Ellwood – Rob Kroes (eds), *Hollywood in Europe: Experiences of a Cultural Hegemony*. Amsterdam : VU University Press 1994, s. 122–135. Na Garncarze nedávno přímo navázal Peter Krämer v příspěvku Hollywood and Germany: Notes on a History of Cultural Exchange. Předneseno na konferenci “Media in Transition: Globalization and Convergence”, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, MA, 10.–12. května 2002. Online: <http://cms.mit.edu/conf/mit2/Abstracts/PeterKramer.pdf>.
- 4) Viz např. překlad studie Richarda Maltbyho a Ruth Vasey v přítomném čísle *Iluminace*. Její autoři ovšem vycházejí převážně z britských pramenů a Velká Británie se v této otázce od Německa a pravděpodobně i ostatních evropských zemí lišila: index popularity britských a amerických filmů zde byl ve 30. letech víceméně totožný. Viz John Sedgwick, Cinema-going Preferences in Britain in the 1930s. In: Jeffrey Richards (ed.), *The Unknown 1930s: An Alternative History of the British Cinema 1929–1939*. London – New York : I. B. Tauris 1998, s. 1–36.
- 5) Srov. Andrew Higson, The concept of national cinema. *Screen* 30, 1989, č. 4, s. 36–46.

údajů a s jejíž pomocí se pokusím vyvodit relativní rozdíly v popularitě nejdůležitějších národních produkcí na místním trhu v daném časovém výseku.

Jak ukázaly výzkumy historika britského filmu 30. let Johna Sedgwicka, používajícího pro své výpočty rovnice tzv. POPSTAT indexu, je popularitu filmů na národním trhu třeba hodnotit v závislosti na řadě dalších parametrů, daných především pečlivou diferenciací distribučních cyklů a kin: v závislosti na rozlišení předpremiéry, premiéry, reprízy a obnoveného uvedení, na velikosti kina, jeho komerčním statusu na filmovém trhu (tzn. vztahu k distributorům: zda kino obvykle uvádí filmy v předpremiéře, premiéře, nebo repríze; jaká je odtud odvozená cena lístků), potenciální výši tržeb kina, na horizontální struktuře vlastnictví skupin kin a na tzv. vertikální integraci (vazbách mezi výrobcí, distributory a řetězcí kin).⁶⁾ Aplikace tohoto modelu by si vyžádala další samostatný výzkum, a proto se zde omezím pouze na hrubé a globální odhady popularity jednotlivých množin národních produkcí (nikoli jednotlivých hvězd, žánrů nebo výrobců, jak to dělá Sedgwick), vypočítané jako průměrná délka premiérového uvádění v Praze (v týdnech, přičemž pokud premiéra proběhla ve více kinech, uvádím součet týdnů). Tento postup ospravedlňuji předpokladem, že při dodržení homogenity vzorku (hrané zvukové filmy v pražské premiéře) a vysoké roviny obecnosti (národní produkce jako celky) se chyby způsobené nerozlišováním dalších parametrů minimalizují.

Výhodou údajů obsažených v hospodářských přehledech Jiřího Havelky,⁷⁾ ze kterých zde vycházím, je to, že jsou poměrně neselektivní a homogenní: zahrnují celkový korpus premiérově uváděných filmů v hlavním městě a ve skupině podobných kin, včetně jazykových mutací a ozvučených němých filmů. Nevýhodou Havelkových dat je naopak omezení na premiéry zvukových filmů převážně v premiérových kinech hlavního města (bez zohlednění repríz, uvádění němých filmů, menších a mimopražských kin), členění podle kalendářních let, a nikoli sezón, a především absence údajů o návštěvnosti a výnosech z uvádění filmů podle národních proveniencí, které Havelka začíná selektivně používat poprvé až pro rok 1937 a které – kdyby se je podařilo rekonstruovat – by mohly pomoci zpřesnit závěry vyvozené z průměrných hracích dob.

Metoda výpočtu popularity z průměrného premiérového uvádění jistě není nejpřesnější (nejpřesnější je naopak kritérium kasovního úspěchu, jak dokládá J. Sedgwick), ale není ani neobvyklá: využil ji sám Havelka,⁸⁾ z českých filmových historiků Z. Štábla⁹⁾ a byla aplikována i v zahraničních statistikách, např. v žebříčcích popularity německého oborového časopisu *Filmblätter*. Pokud jde o zaměření na pražské premiéry, Havelka si je pro své statistiky hracích dob nevybral náhodou. Naprostá většina těchto premiér probíhala v tzv. premiérových kinech, která pochopitelně nemohou reprezentovat celkové spektrum kin, ale při nedostatku jiných pramenů nabízejí relativně čistý vzorek vhodný pro analýzu, obzvláště v domácích podmínkách, kde síť kin byla značně

6) V Sedgwickově rovnici figuruje doba uvádění také, ale jen jako jedna z proměnných. Srov. John Sedgwick, *Cinema-going Preferences in Britain in the 1930s*.

7) Jiří Havelka, *Čs. filmové hospodářství I. Zvukové období 1929–1934*. Praha: Čefis 1935.

8) J. Havelka, *Čs. filmové hospodářství IV*. Praha: Knihovna filmového kurýru 1938, s. 67.

9) Z. Štábla, *Vývoj filmového obchodu*, s. 28.

heterogenní a vertikální integrace neexistovala.¹⁰⁾ Tato skupina přibližně 22 kin nebyla vytvořena nijak nahodile nebo *ad hoc*, nýbrž jednalo se o kina s vlastní organizací, Sdružením premiérových kin, přičleněným k Ústřednímu svazu kinematografů, které dodržovalo „společný postup a cenovou politiku“.¹¹⁾

Výpočet průměrné doby uvádění nemůže suplovat výzkum popularity ani výzkum kulturní recepce v jejich celistvosti, ale poskytne obecnou představu o inklinacích domácího publika k jednotlivým národním a jazykovým kategoriím filmové nabídky a o proměnách těchto inklinací v rámci období tzv. raného zvukového filmu. Nejdůležitějším přínosem těchto nově vygenerovaných údajů je to, že nabízejí kvalitativní alternativu k běžně uváděným kvantitativním datům o přítomnosti jednotlivých importérů na českém filmovém trhu a přesunem důrazu z produkce na uvádění umožní upřesnit některé představy o pozici těchto národních proveniencí v českých kinech.

Hlavním rozdílem mezi sestavováním korpusu filmů pro určení popularity na jedné straně a pro potřeby běžných filmografií na straně druhé je odlišná datace: kritériem pro řazení a dataci filmů zde může být pouze premiéra, nikoli rok výroby nebo datum schválení pro distribuci, protože ty nemají žádný vliv na recepci (byť samotné stáří filmu na recepci vliv má, zvláště v době překotného technického pokroku počátkem 30. let). Výsledné rozdíly vzniklé touto změnou kritéria jsou větší než by se mohlo zdát, protože běžně docházelo k tomu, že film byl uveden až řadu měsíců poté, co prošel domácí cenzurou (často tedy až v následujícím roce), ve výjimečných případech mohlo dojít ke zpoždění i o několik let. Druhá specifická níže použitých čísel je dána zavedením zvláštní kategorie pro německy mluvené verze amerických, britských, francouzských ad. zahraničních filmů, což by mělo vést k přesnějšímu obrazu diváckých preferencí podle národních proveniencí. Při hodnocení dat o počtu a uvádění těchto verzí je ovšem třeba zohlednit fakt, že Havelkovy seznamy, které mi sloužily jako hlavní zdroj informací, zahrnují pod pojem „verse“ nejen tzv. jazykové verze (*multiple-language versions*), ale také dabing a synchronizace voice-over komentáře v dokumentárních filmech. Třetí z níže připojených tabulek pak ukazuje žebříčky nejpobulárnějších hraných zvukových filmů, uvedených v pražských premiérách v letech 1929–1934. Tento typ přehledu, který byl sestaven na základě stejného typu dat, umožní obohatit stupnici národních produkcí o faktor jednotlivých komerčních hitů.

Historie recepce a diváckých preferencí také umožňuje navázat na podněty současné sociální a kulturní historiografie filmu (inspirované školou *Annales*), která svým modelem multitemporálních a multidimenzionálních dějin kinematografie nastolila otázku komparace historických perspektiv (mikro/makro, lokální/globální) a plurality historických časů a která se pokouší řešit problémy velkých celků prostřednictvím konstruování homogenních sérií dat. Například italský filmový historik Gian Piero Brunetta zdůraznil, že v různých rovinách kinematografie se uplatňují různá časová tempa: čas proměn uměleckého jazyka se liší od rytmu střídání technologií, posunů v názorech kritiků či

10) Skutečnost, že kina u nás provozovaly spolky, a nikoli filmové společnosti, poskytuje další důvod, proč považovat průměrné hrací doby za relativně autentické ukazatele popularity, protože se tím snižuje pravděpodobnost netržních manipulací ve prospěch určité národní proveniencie ze strany kin.

11) J. H a v e l k a, *Čs. filmové hospodářství IV*, s. 67.

od „biorytmů“ publika a setrvačnosti společenského života jako celku.¹²⁾ Podle této představy by braudelovskému krátkému trvání odpovídaly jednorázové události jako například okouzlení technickou novinkou synchronního zvuku, prvenství amerických talkies v Evropě, zavedení kontingentu či veřejné nepokoje na protest proti němčině v českých kinech, zatímco v hlubší vrstvě by v rytmu dlouhého trvání sociálního času přetrvávaly vývojové tendence mentalit, návyků a inklinací určitých skupin diváků, geopolitických celků a širších společenských struktur. V případě české kinematografie počátku 30. let je možné do různých časových temp zařadit i různé roviny konstruování národní identity a mezinárodních preferencí.

Uvádění zahraničních filmů a navštěvování kin

V krátkém období druhé poloviny roku 1929 a první poloviny roku 1930, kdy byly v rychlém sledu ozvučovány desítky kin na československém území, aniž by došlo k instalaci snímací zvukové aparatury v některém z domácích studií, se zdálo, že český filmový trh se bude orientovat spíše na Spojené státy. Je dobře známo, že během roku 1929 došlo k expanzi hollywoodských talkies do většiny západní Evropy, kde si získaly značnou popularitu jako technické novinky a vyprovokovaly urychlení rozjezdu národních produkcí zvukových filmů. Podíváme-li se na čísla o uvádění zvukových filmů v roce 1929 v Praze, zjistíme, že k největším trhákům patřily jednoznačně americké filmy, které dosahovaly až 12 týdnů premiérové hrací doby (*SINGING FOOL*, *BÍLÉ STÍNY*). I nejúspěšnější němé české filmy z roku 1929 měly mnohem kratší doby uvádění (6 týdnů se v Praze promítal *EROTIKON* a *PRAŽSKÉ ŠVADLENKY*).¹³⁾

Ale již v následujícím roce 1930 se situace rapidně změnila. Do kin se dostaly první německé zvukové filmy a hned dosáhly vysoké úspěšnosti, přičemž nejviditelnější koherentní skupinou hitů se staly filmové operety Gézy von Bolváryho (*DVĚ SRDCE VE 3/4 TAKTU*, 17 t., *DOZNĚLA PÍSEŇ*, 8 t., *TANGO PRO TEBE*, 7 t.). Americké filmy si udržely výraznou kvantitativní převahu a stále byly často velmi oblíbené (*PŘEHLÍDKA LÁSKY*, *NA ZÁPADNÍ FRONTĚ KLID*), ale nedosáhly tak spektakulárních úspěchů a společenské odezvy jako *DVĚ SRDCE VE 3/4 TAKTU* a v průměru se uváděly téměř o týden kratší dobu než filmy německé. Přibližně 27procentní rozdíl v popularitě německých a amerických filmů se poté udržel jako konstanta po celé období raného zvukového filmu, tj. do r. 1934. Výpočet doby průměrného premiérového uvádění různých zahraničních produkcí (americké, německé, francouzské, britské) dokázal, že německé filmy byly po celé toto období bezkonkurenčně nejpobulárnější, a to navzdory anti-německému diskursu žurnalistů a politiků a navzdory podvratným aktivitám nacionalistů v kinech a na ulicích v polovině roku 1930.¹⁴⁾

12) Srov. Gian Piero Brunetta, *History and Historiography of Cinema. Cinema & Cie* 2001, č. 1, s. 98–108; Germain L a c a s s e, *Cent temps de cinéma ou le cinéma dans les temps de l'histoire. Cinémas* (speciální číslo *Le Temps au cinéma*) 5, 1994, č. 1–2 (podzim), s. 15–39.

13) Určitou roli v extrémních délkách premiérového uvádění amerických filmů mohla hrát i absence širší nabídky: německé zvukové filmy dorazily do Prahy až další rok a čerstvě ozvučená kina musela rychle amortizovat půjčky na nákup a instalaci drahé aparatury.

14) Srov. Nancy M. W i n g f i e l d o v á, *Film jako otázka národní identity. Iluminace* 8, 1996, č. 4, s. 8.

Jestliže průměrná doba uvádění činila v roce 1930 u amerických filmů 2,5 týdne a u německých 3,4, pak české zvukové filmy s 9,6 týdne získaly bezkonkurenčně největší popularitu v rámci celého spektra národních proveniencí. K největším hitům patřily tituly C. A K. POLNÍ MARŠÁLEK a FIDLOVAČKA, přičemž první z nich se stal přímo symbolem nečekaného triumfu domácí produkce. Popularita českých filmů vzhledem k ostatním národním proveniencím sice v dalších letech klesala úměrně s nárůstem kvantity československé produkce, nicméně i nadále si udržela suverénní prvenství.

V letech 1930–1934 se v pražských kinech poměrně masivně prosadil nový fenomén, který by mohl poskytnout doplňkový klíč ke konstrukci národní identity českého filmového publika a jeho mezinárodních preferencím: v roce 1930 se do domácí distribuce dostala první sada neněmeckých filmů v německých jazykových úpravách. Nabízí se proto otázka, zda kalkulace některých zahraničních výrobců a distributorů, předpokládajících větší inklinaci domácího publika k německému než k anglickému nebo jinému cizímu jazyku, odrážela i skutečné preference českých diváků.

Praktiky uvádění zahraničních filmů na československém trhu lze schematicky rozdělit do sedmi základních kategorií, z nichž všechny se uplatňovaly v pražských kinech již od roku 1930:

- originální verze s podtitulky (příp. mezititulky);
- jazykové verze;
- dabing;
- postsynchronizace komentáře v dokumentech;
- tzv. mezinárodní neboli kontinentální, příp. kombinované verze (zvukové verze se zpěvem, ruchy a neartikulovanými hlasovými projevy, kde jsou nezpívané cizojazyčné dialogy nahrazeny hudbou a podtitulky nebo mezititulky);
- originální verze s českými vsuvkami;
- němé verze zvukových filmů.

Jak nepřímě dokládají explicitní poukazy na absenci titulků v novinových článcích, bylo titulkování nejpozději od roku 1930 v Praze všeobecně přijímanou normou, ačkoli některé z první vlny talkies, uváděných v druhé půli roku 1929 a v roce 1930, mohly být předváděny bez překladu nebo jen s minimem titulků. Novináři pokládali české titulky za standard a komentovali je jen v případech, kdy chtěli upozornit na jejich absenci nebo kritizovat nekvalitní překlad či jazykové chyby.¹⁵⁾ Pomineme-li tuto standardní kategorii, čili originální verze s vkopírovanými podtitulky, byly z hlediska recepce nejdůležitější a nejdiskutovanější skupinou filmů předváděných kolem roku 1930 jako „české verze“ nikoli české jazykové verze (ve smyslu *multiple-language versions*),¹⁶⁾ ale spíše verze

15) Např. distributor německé verze ATLANTICU byl opakovaně kritizován za to, že kopii dodal bez českých titulků. Viz Odpor proti německým zvukovým filmům. Nové snahy po třech porážkách německé verse. *České slovo*, 14. 3. 1930, č. 63, s. 9; J. V. J., Atlantic bricht alle Rekorde (Ale o jeho osud metali los...). *České slovo*, 7. 3. 1930, č. 57, s. 15.

16) Ty byly vyrobeny jen čtyři: tři českojazyčné verze filmů produkovaných společností Paramount v joinvilleských ateliérech – TAJEMSTVÍ LÉKAŘOVO, SVĚT BEZ HRANIC a ŽENA, KTERÁ SE SMĚJE – a ŠTVANÍ LIDÉ, česká verze Fehérových GEHETZTE MENSCHEN.

s českými vsuvkami a tzv. mezinárodní verze.¹⁷⁾ Obecně lze říci, že angličtina zněla v pražských kinech méně často, než jak by tomu nasvědčovaly počty dovezených filmů, protože v mezinárodních verzích byla nahrazována synchronizovanou hudbou a titulky. Nejdůležitější – z hlediska recepce – skupinu filmů spadajících do kategorie jazykových verzí v užším smyslu naproti tomu tvořily nikoli česky mluvené verze, ale německé verze amerických filmů vyráběné americkými společnostmi. Totéž lze říci o dabingu: první hrané filmy dabované do češtiny byly uvedeny v roce 1934, ale první americký film dabovaný do němčiny se v Praze hrál již v lednu 1930. Situace byla odlišná v oblasti celovečerních dokumentárních filmů, kde bylo v letech 1930–1934 předváděno 70 % cizích titulů v originální verzi a téměř 30 % (12 ze 42) postsynchronizováno českým komentářem, zatímco jen jeden americký dokument byl přeložen do němčiny.

Podle mých výpočtů, při nichž jsem vycházel jednak z Havelkových statistik, jednak z údajů o zvukových stopách cenzurovaných filmů ve *Věstnicích ministerstva vnitra*,¹⁸⁾ se v letech 1930–1934 dostalo do pražských kin celkem 50 německých verzí zahraničních celovečerních hraných filmů. 11 z nich bylo dabováno nebo synchronizováno, dva byly vyrobeny jen v německé verzi a zbytek byly jazykové verze. Největší skupinu tvořily filmy vyrobené a distribuované americkými společnostmi a jejich filiálkami: Paramountem (11), MGM (7) a Foxem (4), další výraznou skupinu představovaly výrobky British International Pictures (6), jejichž domácí distribuci zajišťovala společnost Slavia.

Pozice německých verzí v pražských kinech se rázně změnila na přelomu let 1934 a 1935. Ve vyhlášce ministerstva obchodu č. 131.126/34 ze 14. listopadu 1934 (s doplňkem č. 6320/35 s platností od 24. ledna 1935) bylo stanoveno, že dovoz filmů „bude povolován jenom v jazykové verzi československé a v jazykové verzi země původu.“ Příslušný paragraf se výslovně týkal také dabingu: „Dubbovati dovezené filmy pro předvádění v Československu do jiného jazyka jest dovoleno jenom v případech, kdy filmy tyto byly dubbovány především do jazyka československého.“ Explicitně se zde nařizovala také

17) K četným mezinárodním verzím patřily např. téměř všechny výrobky Foxu z roku 1930 a také některé tituly ostatních amerických výrobců uvedené v Praze v letech 1930 a 1931 (např. Fordova *PONORKA S 13* nebo *KARNEVAL UMĚLCŮ* s Charlesem Farrellem vyrobené Foxem, *LOŤ KOMEDIANTŮ* Universalu), někdy i filmy německé (např. Lamačova *SENSACE*), ale také zahraniční žurnály z roku 1930. Viz měsíční seznamy cenzurovaných filmů ve „Filmových hlídkách“, jež byly součástí *Věstníku ministerstva vnitra Republiky československé*. K diskusi o mezinárodních verzích srov. ksž [Karel Smrž], Všechny předváděné Foxovy filmy... *Rozpravy Aventina* 5, 5. 6. 1930, č. 36, s. 461; ksž [K. Smrž], Předvádění Foxfilmu... *Rozpravy Aventina* 6, 9. 10. 1930, č. 3, s. 34–35; ksž [K. Smrž], Rozdíl mezi původní mluvenou verzí... *Rozpravy Aventina* 6, 19. 11. 1930, č. 9, s. 106. K nekomentovanějším filmům s českými vsuvkami patřily *HOLLYWOOD REVUE* a *PARAMOUNT REVUE*, ale české vložky či prology se objevily i v dalších titulech.

18) Soupisy filmů schválených, nebo naopak zakázaných cenzurním sborem pro československou distribuci byly měsíčně zveřejňovány v tzv. „Filmové hlídce“ *Věstníku ministerstva vnitra Republiky československé*. V soupisech „Filmové hlídky“ se již od druhé poloviny roku 1930 objevovaly cenné upřesňující informace o zvukové stopě, např. „zvukový s německým dialogem“, „zvukový bez dialogů“, „zvukový s českým úvodem a anglickým dialogem“, „zvukový s angl. dialogem a franc. písní“, „zvukový s část. angl. a něm. dialogem“. Komparací s dobovými reklamami a s Havelkovými seznamy, kde jsou až na výjimky označeny všechny „verze“, je tedy možno dosáhnout značné přesnosti v diferenciaci mezi zahraničními filmy s českými vsuvkami, „internacionálními verzemi“ a jazykovými verzemi či dabingem.

povinnost titulkování všech zahraničních filmů v originálním znění: „Veškeré kopie dovezených filmů, předváděné v jazykové versi některé menšiny, musí být opatřeny vkopírovanými titulky v jazyce československém. Titulky musí být zhotoveny v tuzemsku.“ Vyhláška zároveň vyhrazovala prostor pro udělování výjimek vázaných specifickými podmínkami. O jaký druh výjimek šlo především, lze odvodit z následující verze vyhlášky z 23. ledna 1937: „Do němčiny dubbované filmy mají být předváděny pouze v místech, kde je více než 50 % obyvatel německé národnosti.“¹⁹⁾ Havelka v komentáři k tomuto usnesení navíc uvádí, že zákazem mají být postiženy především německé verze amerických filmů.²⁰⁾ Pro rok 1935 bylo ještě cenzurou schváleno k distribuci 16 německých verzí amerických, britských, francouzských a italských filmů, ale žádný z nich se již nedočkal pražské premiéry. Bylo uvedeno pouze několik maďarských a dánských produktů, jež Havelka označuje jako německé verze. Německé verze amerických a anglických filmů se do pražských kin vrátily až roku 1938 (verze šesti amerických a jednoho anglického snímku). Za specifických podmínek druhé světové války pak německé verze neněmecké produkce (hlavně italské a francouzské) doslova zaplavily česká kina a neněmecké zahraniční filmy v originálním znění se dostaly do menšiny.²¹⁾

Snahy o zákaz nebo alespoň regulaci uvádění německých verzí v Praze se sice objevovaly již před rokem 1934, ale nebyly příliš úspěšné. 26. září 1930 byla z podnětu Zemského svazu kinematografů pod tlakem zářijových demonstrací zřízena „Komise pro distribuci dovážených zvukových filmů“, kde zasedali zástupci Zemského úřadu, policejního ředitelství, Obchodní komory a Zemského svazu kinematografů a jejímž úkolem bylo omezit předvádění filmů s německými dialogy na 3–4 premiéry ve velké Praze.²²⁾ V prosinci téhož roku svaz publikoval zvláštní oznámení, ve kterém nařizoval, aby kina označovala zvukovou verzi a jazyk dialogů ve všech tištěných reklamách a programech.²³⁾ Komise rovněž deklarovala zákaz uvádění všech německých verzí a v dubnu 1932 prohlásila, že „bude bezvýhradně trvat na svém původním usnesení, podle něhož nepřipustí v Praze předvádění filmů výroby americké, anglické, francouzské a j., jsou-li opatřeny německým dialogem“.²⁴⁾ Z vyjádření lze usuzovat, že tento zákaz byl poprvé vydán již minimálně o rok dříve a rozeslán majitelům kin jako zvláštní oběžník. Jenže aktivity této samoregulační komise se od počátku setkaly s odporem distributorů, kteří chtěli exploatovat všechny německé verze, které již měli zakoupeny. Vliv komise byl proto slabý již

19) J. H a v e l k a: *Čs. filmové hospodářství I*, s. 5–9; J. H a v e l k a, *Čs. filmové hospodářství III. Rok 1936*. Praha: Knihovna Filmového kurýru 1937, s. 19. Soupis 342 míst (254 v Čechách, 78 na Moravě, 10 na Slovensku), kde se směly hrát německé verze, byl publikován in: J. H a v e l k a, *Seznam čs. kin podle stavu 1. května 1937*. Praha: Knihovna filmového kurýru 1937.

20) J. H a v e l k a, *Čs. filmové hospodářství III*, s. 40.

21) Viz J. H a v e l k a, *Filmové hospodářství v Zemích českých a na Slovensku 1939–1945*. Praha: Čs. filmové nakladatelství 1946, s. 40.

22) Zdeněk Š t á b l a, *Data a fakta z dějin Čs. Kinematografie 1896–1945*. III. Praha: ČSFÚ (interní tisk) 1990, s. 164–164; Komise pro distribuci dovážených zvukových filmů. *Filmový kurýr* 4, 28. 11. 1930, č. 48, s. 1.

23) *Filmový kurýr* 4, 5. 12. 1930, č. 49, s. 1.

24) V Praze se nesmějí předvádět německé verze. *Filmový kurýr* 6, 29. 4. 1932, č. 18, s. 1.

od jejího založení, a dále slábl od počátku roku 1931.²⁵⁾ Nejpadnějším důkazem je pohled na soupis německých verzí, které se v letech 1931 a 1932 promítaly v pražských kinech (viz tabulka č. 4).²⁶⁾ Od roku 1932 se snahy komise staly bezpředmětnými díky kontingentu.

Poněmčený Hollywood: recepce „německých verzí“

Popularita „německých verzí“ ovšem byla od počátku až do roku 1934, kdy jejich uvádění v Praze víceméně skončilo, jednoznačně nízká. Přesto se jich již druhý rok 1931 v pražských kinech objevil trojnásobek oproti roku předchozímu, což jasně vypovídá o tom, jak výrobci a distributoři hodnotili národní identitu českého publika a kulturní charakter lokálního trhu.²⁷⁾ V následujících letech počet německých verzí cizích filmů postupně klesal až téměř na nulu.²⁸⁾ Jediným titulem, který se zařadil mezi nejúspěšnější skupinu snímků, byla německá verze francouzského filmu NETOPÝR, která ale za svou oblibu pravděpodobně vděčila tomu, že v ní hrála Anny Ondráková a režíroval ji Karel Lamač.

Německé verze měly specifický kulturní význam vzhledem k přítomnosti angličtiny v českých kinech, což je nejzjevnější ve vztahu k britským titulům z období kontingentu (1932–1934). Kdybychom vycházeli z údajů o distribuci, zdálo by se, že britské společnosti, těžící z embarga hlavních amerických dovozců, v této době svými produkty Prahu přímo zaplavily, ale po odečtení německých verzí britských filmů se ukazuje, že britská angličtina zněla v domácích kinech jen velmi sporadicky, dokonce méně často než němčina z neněmeckých produkcí. Zároveň je ale zřejmé, že popularitou se německé verze nemohly rovnat americkým filmům v originálním znění, ale především a s mnohem větším rozdílem původním německým produktům. České publikum tedy zřetelně rozlišovalo mezi kulturními a estetickými hodnotami spojenými s původními německými filmy na jedné straně a do němčiny převedenými filmy na straně druhé a neřídilo se pouze kritériem vyšší srozumitelnosti.

Ačkoli velká část novinářů denního tisku, a někdy dokonce i publicisté oborových časopisů, vystupovali tak, jako by si neuvědomovali dlouhodobou přitažlivost německé produkce pro české diváky a zdůrazňovali nacionalistické zájmy a obavy z tzv. germanizace, v dobovém diskursu se objevily také výpovědi, které dokazují, že soulad mezi českým publikem a německými filmy byl v kontrastu k cizosti pociťované vůči filmům americkým všeobecně známou skutečností. Toto povědomí se projevovalo především v periodikách

25) H., Kdo je viněn? *Filmový kurýr* 5, 20. 3. 1931, č. 12, s. 1.

26) Výjimečným případem byl v tomto ohledu skandál spojený s policejním zákazem německé verze českého filmu AFÉRA PLUKOVNÍKA REDLA. Viz H., Těžká práce distribuční komise. *Filmový kurýr* 5, 13. 3. 1931, č. 11, s. 1.

27) Německých verzí bylo tehdy v pražských kinech víc než filmů ze všech ostatních zemí mimo ČSR, USA a Německo dohromady.

28) V roce 1932 se naopak začínají množit zahraniční přírodní a cestopisné dokumenty s postsynchronizovaným českým komentářem, z nichž první se ovšem objevil již roku 1930, a od roku 1934 i hrané filmy dabované do češtiny.

nastavených kriticky k pravicovým nacionalistickým tendencím, čili v *Právu lidu* a *Českém slově*:

Ukazuje se, jak přes všechny politické sympatie a nesympatie z války a převratu, přes všechno hromadné ježdění do západní ciziny a přes všechno zuřivé učení se francouzštině a angličtině v poválečných letech, tkvíme stále hluboko v oblasti německých vlivů, německého ovzduší myšlenkového i citového. Musí se vidět a slyšet, s jakou rozkoší reaguje při tomto filmu české publikum, když rozumí německému slovu a vtipu, aniž je nuceno vyčkávat na překlad českých titulků. Při anglických a francouzských mluvených filmech, byť byly umělecky sebe cennější, nikdy jste zdaleka nic takového nezažili. Je nebezpečí nyní hlavně v tom, aby velká mezinárodní produkce filmová, pracující ve mnohojazyčných verzích, vidouc tento nepopíratelný úspěch německého zvukového filmu u nás, nezařadila šmahem Prahu a Československo do německé reprodukční oblasti. Nač riskovat české verze a zvyšovat jimi výrobní náklad filmů, když je možno odbýti u nás tak lehce znění německé!²⁹⁾

Z citátu je zřejmé, že již v průběhu roku 1930 se německé verze rychle konstituovaly jako svébytný objekt kulturních obav a ohnisko diskusí o hospodářské budoucnosti československé kinematografie.³⁰⁾

Praxe uvádění německých verzí se v českém tisku setkala s jednoznačně negativním přijetím a stala se zdrojem různých zákroků ze strany oborových svazů, spolků a státních úřadů. Německé verze se hlavně zpočátku (roku 1930) jevíly jako důkaz toho, že zahraniční výrobci a distributoři mají tendenci začlenit Československo do kategorie německo-jazyčných trhů a že – přes údajné přísliby některých z nich – neplánují systematictější výrobu českých verzí. Karel Smrž výmluvně vyjádřil své rozhořčení nad možností, že by tento druh hybridních produktů na českém trhu trvale nahradil originální verze:

Pomýšlí-li zdejší filiálka M.G.M. uvést tento film [TOUHA KAŽDÉ ŽENY] v německých nebo smíšených územích, nelze proti tomu ničeho namítat. Kdyby měl však býti promítán v Praze nebo v jiných místech českých, bylo by třeba proti jeho uvedení co nejrozhodněji protestovati. Nikdo se nepozastaví nad tím, bude-li hrán německy film vyrobený v Berlíně, ale připustíme-li, aby anglicky mluvené filmy americké byly u nás hrány v německých verzích, zařadíme se sami do německé oblasti a po prvním pokusném balonku zaplaví nás německými verzemi všechny americké výroby.³¹⁾

Stejný názor opakovaně zazníval z článků *Filmového kurýru*, který reprezentoval především zájmy Zemského svazu kinematografů v Čechách. Základním argumentem kritiků

29) O německých filmech a jejich nebezpečí kulturním. *České slovo*, 25. 9. 1930, č. 227, s. 5.

30) Na rozdíl od termínu *multiple-language versions*, jazykové verze, který je zaveden v současných filmově-historických pracích, odkazoval dobový termín „německá verze“ k mnohem širšímu sémantickému poli, tj. k jakékoli náhradě původní řeči filmu, přičemž pojem „verze“ mohl mít v dobovém diskursu ještě obecnější dosah, a sice mohl označovat jakýkoli film, u nějž byl určen způsob jeho uvedení (včetně „originální verze“).

31) ksž [Karel Smrž], *Touha každé ženy*. *Lidové noviny* 38, 6. 6. 1930, č. 284, s. 11.

zde byla „zjevná snaha Ameriky, udělat si z Československa německou exploitační kolonii“.³²⁾ Pro majitele kin, kteří v průběhu roku 1930 nelibě sledovali pokles obliby amerických talkies, nebyly hlavní motivací kritiky ani tak obavy z germanizace, protože protesty proti uvádění populárních německých filmů by byly z ekonomického hlediska kontraproduktivní, jako spíše teorie, že výroba německých verzí brzdí příchod češtiny do kin, od kterého si slibovali zvýšení zisků: „Budou-li u nás i nadále promítány německé mluvicí filmy, nedojde nikdy k výrobě českých verzí v zahraničí [...]. Pak by k nám cizina importovala německý mluvicí film, po př. jen jeho verzi, jak se již stal pokus z Ameriky.“³³⁾ *Národní politika* vyjádřila tutéž obavu v nacionalistickém duchu:

V těchto německých verzích amerických filmů tkví podle názoru domácích filmařských kruhů velké nebezpečí, ježto americké výroby naši republiku lehce by mohly zařaditi po úspěchu německých verzí v Praze do německého rayonu svých zájmů a požadavek českých verzí potom nedal by se již u amerických producentů filmových uplatniti.³⁴⁾

První články o německých verzích, odrážející jejich kulturní recepci, se objevily v souvislosti s projekcí snímku PROSTÁ DUŠE 14. ledna 1930 v kině Passage, což byl výrobek United Artists s původním názvem LUMMOX, jehož německy dabovaná verze nesla název DER TOLPATSCH. Je paradoxní, že tento americký výrobek byl v novinách komentován jako první německy mluvený film v Praze. Díky rychlosti, s jakou se dostal do Prahy, jsou české recenze unikátním dokladem rané kulturní recepce dabingu:

Pražská filmová obec měla včera v poledne v biografu „Passage“ malou sensaci: první německy mluvený film, který přivezli United Artists. Protože pak Němci jsou důkladní, je to hned stoprocentní mluvený film. Tedy především bez hudby a jejího doprovodu sedíte jako v divadelním hledišti a posloucháte usazenou melodramatickou americkou historii o nemotorné, srdečné, láskyplné, kruté osudem stíhané služce, která v české transkripci překřtěna na PROSTOU DUŠI, kdežto německá verze jí říká drsněji TOLPATSCH, což znamená asi Nemehlo. Hraje ji skvěle nová americká herečka Winifred Westoverová, chvílemi připomínající robustní Lehmannovou, chvílemi jemně trpitelskou Bergnerovou. Hraje ji však skvěle jen dokud neotevře úst. Neboť dodatečným nahráním německého textu na místo původního anglického vzniká trapný nesoulad: pohyb mluvicích úst se neshoduje se slovem, které z nich vychází. Herečka na obraze otevírá ústa pro jiné slabiky a pro jiné shluky hlásek nežli se ozývají z reproduktoru. Tak je to se všemi rolemi ve filmu. A nad to ještě hlasy mají mrtvou, neoduševnělou barvu a chvílemi zdají se přicházeti cize, z docela jiné vzdálenosti, nežli naznačuje iluze obrazu. Technicky je to mnohem nedokonalejší nežli jiné americké zvukové a mluvicí filmy, které k nám dosud přišly a zdá se, že je to jen vina této násilné německé synchronisace.

32) Troufalost Ameriky, s. 2.

33) Provedou kina generální stávkou? Před zákazem německých mluvených filmů. *Filmový kurýr* 4, 30. 5. 1930, č. 22, s. 1.

34) Předvádění německých verzí amerických filmů v pražských biografech. *Národní politika*, 24. 9. 1930, č. 263.

Ten, kdo se domníval, že německy mluvený film může být našemu obecenstvu bližší nežli anglické, bude velmi zklamán: tahle němčina je chvílemi stejně nesrozumitelná jako bývá angličtina lidem, kteří ji neovládají. Něco jiného by to snad bylo, kdyby to byl opravdu německý film, hraný německými herci. Takto to není ani ryba ani rak a dokonce už žádný politický problém. Většina pozvaných českých diváků to pociťovala jako pravou úlevu, když na konec bylo slyšeti kousek hudby aspoň z kočovného kolovrátku [...].³⁵⁾

V dubnu 1930 následoval v kině Avion další, (pravděpodobně) dabovaný britský film se slavnou dvojicí dánských komiků Carlem Schenstrømem a Haralodem Madsenem PAT A PATAČON V RAKETOVÉM OMNIBUSU. Další měsíc měla v kině Passage premiéru první německy mluvená jazyková verze britského snímku HAI TANG. Ale ještě v květnu 1930 bylo stále běžné mluvit o „německých verzích“ primárně jako o dabovaných filmech, nikoli jazykových verzích:

Je totiž nutno rozlišovat mezi mluvicím filmem vyrobeným v Německu a mezi americkými filmy v německé verzi. [...] Verse jsou vyráběny většinou dodatečnou synchronisací anglického filmu. Osoby na plátně mluví jiným jazykem, než se ozývá z mluvicího aparátu. Menšina filmů je vyráběna skutečně pro každou versi s jinými herci. Amerika, vycházejíc z předpokladu, že většina našich návštěvníků ovládá němčinu spíše než kterýkoli jiný jazyk, pokusila se k nám dovážet tyto německé verse. Bylo proti nim spontánně protestováno [...] teprve, když sem byly dovezeny verse německé. Proti anglicky mluveným filmům, pokud je nám známo, neozval se nikdo. A přece, je-li protestováno teprve teď, vyzní protest silněji jako protest proti tomu, že je to jazyk německý a nikoli jako prostý projev pro film v české verzi.³⁶⁾

Podrobnější pozornost byla věnována jazykové verzi amerického filmu Victora Sjöströma s českým distribučním názvem *Touha každé ženy*, jež byla promítnuta žurnalistům v červnu 1930, ale premiéry se dočkala až v příštím roce. Čeští novináři si dobře všimli, že Vilma Bánkyová a Henry Armetta, kteří vystoupili v hlavních rolích amerického originálu i německé verze, nemluví německy jako rodilí mluvčí: „[...] její němčina je nemožná stejně jako němčina představitele Itala, který vlastně po celý film skuhrá a jeho herecký výkon je pod úrovní.“³⁷⁾

První jazykovou verzí, která se stala zdrojem politického konfliktu mezi distributorem a českými nacionalisty, byl ATLANTIC E. A. Duponta, unikátní případ mezi jazykovými verzemi díky své výpravnosti a nákladné produkci, jenž byl uveden 15. srpna 1930 v kině Fénix. Přesněji řečeno, jednalo se o konflikt mezi distribuční společností a majitelem kina, Čs. červeným křížem, který pozdržel jeho uvádění a kritizoval praxi promítání německy mluvicích filmů v Praze.³⁸⁾

35) Í, Poněmčený film v Praze. *České slovo*, 15.1. 1930, č. 13, s. 5.

36) Josef T r o j a n, Proti německému mluvicímu filmu? *Právo lidu*, 31. 5. 1930.

37) Troufalost Ameriky: Pro ČSR stačí přece německá verze! *Filmový kurýr* 4, 1930, č. 22, s. 2.

38) Viz N. M. W i n g f i e l d o v á, Film jako otázka národní identity, s. 8.

Celková situace uvádění německých filmů v Praze se vzápětí zdramatizovala vlivem protiněmeckých demonstrací koncem září 1930. Tyto události byly již dostatečně podrobně popsány,³⁹⁾ a proto se jim zde nebudu podrobněji věnovat. Zaměřím se zde pouze na výmluvný detail ze zpráv, které do Berlína o demonstracích posílalo německé vyslanectví v Praze. Ačkoli vyslanec Walter F. Koch bral protiněmecké projevy v rámci tzv. „Tonfilmaffäre“ obecně velmi vážně a byl nastaven kriticky k reakcím úřadů a politiků, i on si uvědomoval, že negativní postoj k německy mluvícím filmům zastávají jen úzké, politicky motivované skupiny obyvatel, a že široké vrstvy českého diváctva mají německý film naopak v oblibě. Svou hypotézu, že za nepokoji stojí americké půjčovny, které ztrácejí na českém trhu odbyt, podpořil pozorováním, že „ve dvou známých pražských kinech byly americké zvukové filmy opakovaně promítány před prázdným hledištěm“. Popularita německých filmů se mu naproti tomu jevila mnohem vyšší:

V Praze bydlí přibližně 30.000 Němců. Počet návštěvníků představení německých zvukových filmů tudíž dovoluje učinit logický závěr, že velká část českého obyvatelstva chodí na německé filmy. Vysvětlení spočívá v tom, že Češi většinou ne-li mluví, tedy alespoň rozumějí německy, zatímco angličtinu neznají.⁴⁰⁾

Ačkoli ještě kolem 23. září 1930 si Masarykův lidovýchovný ústav na uvádění německých verzí oficiálně stěžoval u státních úřadů,⁴¹⁾ obecně již v době protiněmeckých demonstrací nepatřily německé verze k hlavním tématům veřejné debaty, protože pozornost se plně soustředila na německé trháky typu DVĚ SRDCE VE ¾ TAKTU a NESMRTELNÝ LUMP, které přitahovaly do kin překvapivé množství českých diváků: „Dnes však, kdy se promítají v Praze mluvící filmy neněmeckého původu v německých verzích, ty listy, které zahájily boj s předvídaným na druhé straně výsledkem proti německým mluvícím filmům, mlčí, dokonce tyto filmy inserují.“⁴²⁾ Byl by problém německých verzí zastíněn diskusemi o původních německých a prvních českých zvukových filmech, jejichž úspěch změnil představy veřejnosti o budoucnosti české kinematografie, proces veřejné diskuse o německých verzích přetrvával po celý rok 1930 a v oslabené míře až do roku 1933. Nicméně verze se až do doby 2. světové války již nikdy nedostaly do centra pozornosti denního ani oborového tisku.

Kromě několika výjimek byly názory na uvádění a ekonomickou i estetickou hodnotu německých verzí, vyjadřované v denním a oborovém tisku, jednoznačně negativní. Důvody a argumenty takového hodnocení ovšem mohly být různé. První typický přístup směřoval německé filmy s německými verzemi a společně je označoval za nástroj germanizace,

39) Viz N. M. Wingfieldová, c. d.; Dagmar Moravcová, *Československo, Německo a evropská hnutí 1929–1932*. Praha: Institut pro středoevropskou kulturu a politiku 2001.

40) Manfred Alexander (ed.), *Deutsche Gesandtschaftsberichte aus Prag. Teil III.*, S. 298. Rukopis (bude publikován in: *Veröffentlichungen des Collegium Carolinum* Bd. 49/III). Jinde Koch navíc uvedl, že film DVĚ SRDCE VE ¾ TAKTU vidělo 300 tisíc diváků, ačkoli počet pražských Němců se odhaduje na 30–35 tisíc. Viz D. Moravcová, c. d., s. 201.

41) Předvádění německých verzí amerických filmů v pražských biografech. *Národní politika*, 24. 9. 1930, č. 263.

42) Zbytečné národnostní nedorozumění. *Filmový kurýr* 4, 5. 9. 1930, č. 36, s. 1.

jež byla považována za největší hrozbu pro rozvoj české kultury a národní jednoty. Některé z těchto tvrzení dokonce odkazovaly na Rakousko-Uhersko a tehdejší praxi dvojjazyčnosti, která skončila po vzniku republiky zavedením povinného českého překladu všech veřejných napsů, což se vztahovalo i na filmové mezititulky a podtitulky.

Druhý, sofistikovanější typ kritiky byl artikulován v oborových časopisech, především ve *Filmovém kurýru*, jenž byl díky svým vazbám na majitele kin logicky proti všem restrikcím dovozu, včetně německé produkce. Podle kinomajitelů spočívalo hlavní nebezpečí německých verzí, jak bylo již uvedeno výše, v zamezení americké výroby českých jazykových verzí a dabingu.

Třetí přístup, charakteristický pro filmovou kritiku, zdůrazňoval estetickou a kulturní podřadnost verzí obecně a žádal distribuci originálů:

Milieu a atmosféra filmu v cizině natáčeného neodpovídaly mentalitě národa, v jehož řeči byl film natáčen. Kromě toho platí pro americké verze, zvláště německé, které jsme měli příležitost u nás shlédnout, že jim chybějí dobré herecké výkony, kterých nemohlo být dosaženo pro špatný výběr hereckého materiálu v Americe v jiné řeči než anglické.⁴³⁾

Ačkoli recenze konkrétních německých verzí často odkazovaly k přítomnosti německého jazyka neutrálním tónem, někdy se samotný princip výroby verzí stal argumentem pro kritiku. To bylo časté v případech filmů, v nichž vystupovali herci, kteří nemluvíli němec-ky jako rodilí mluvčí, například Buster Keaton v německy mluvené jazykové verzi snímku *Frigo, svůdce žen*:

Tato americká fraška se k nám uvádí, kdoví proč, ve špatné německé verzi, Frigo v ní mluví docela anglickou němčinou, němečtí herci jsou tu vesměs podprůměrní [...].⁴⁴⁾

Chápeme konečně, že při této koncepci filmu zvolila zdejší filiálka místo původní verze anglické, jež by byla zcela nesrozumitelná, raději verzi německou, z jejíž dialogů se divák alespoň doví, oč tu jde. Pro Bustera Keatona, těžce zápasícího s nejnepřístupnějšími německými slovy, jest to však bohužel další handicap.⁴⁵⁾

Jako příklad kritiky zaměřené na kulturní specifičnost originálního prostředí děje, které je v rozporu s německými dialogy, je možné uvést recenzi německé verze Kordova a Pagnolova filmu *MARIUS*, jenž měl pražskou premiéru 6. května 1932 v kině Adria:

Škoda, že u nás je předváděna německá verze upravená Alfredem Polgarem: vidět scény ze skutečné Marseille se Starým přístavem, jeho bary, před nimiž jsou vloženy ústřice, vidět nejružnější zástupce pestrého marseillského obyvatelstva a slyšet při tom Alberta Bassermann a [Jakoba] Tiedtkeho mluvit německy je cosi

43) Problém řečí a verzí. *Filmový kurýr* 5, 17. 7. 1931, č. 29, s. 1.

44) Dr. O. R., Nové filmy v Praze. *České slovo*, 6. 11. 1931, č. 258, s. 11.

45) ksž, Frigo – svůdce žen. *Rozpravy Aventina* 7, 1931, č. 9, s. 70–71.

protismyslného a rušivého. Jsou-li vkopírovány české podtitulky, bylo by daleko logičtější promítat originální francouzskou verzi.⁴⁶⁾

Reakce tisku, českých úřadů, oborových svazů a podnikatelů na německé verze lze chápat jako jedinečný výraz procesu osvojování zvukového filmu a vyrovnávání se s problémem cizojazyčnosti, jehož přítomnost ve veřejném životě zvukový film zviditelnil a posílil. Protože české verze zahraničních filmů tvoří zanedbatelnou složku uváděné produkce a protože český dabing se začal rozvíjet až se značným zpožděním, jsou reakce na německé verze vzácným dokladem o tom, jak se česká kultura a filmový průmysl vyrovnávaly s problémy rozštěpení těla a hlasu, překladu a kulturní adaptace, jež jsou tak charakteristické pro raný zvukový film jako celek.

Dlouhé trvání v dějinách filmové recepce

Celková čísla o popularitě různých národních produkcí jednoznačně ukazují, že vysoká obliba amerického zvukového filmu měla charakter krátkodobého boomu, jednorázové senzační události probíhající jako určitý povrchový výkyv v orientaci domácí recepce, která se již od roku 1930 začala profilovat do stabilnější hierarchie preferencí, kde na prvním místě stál dlouhodobě český film a na druhém film německý, od roku 1935 pak americký. Tato hierarchie již neměla charakter krátkodobé události, ale delšího procesu probíhajícího v pomalejším časovém rytmu, který si udržel svou povahu i po počátečním extrémním výkyvu, kdy české filmy roku 1930 převýšily svou popularitou téměř čtyřnásobně americké tituly z téhož roku a dvojnásobně dokonce i americkou produkci z předešlého, „amerického“ roku 1929. Na této stabilnější tendenci příliš nezměnil ani konec kontingentu, který znamenal obnovení dovozu nových produktů společností sdružených v MPAA, což by se na první pohled mohlo jevit jako podnět k většímu zájmu českého publika o hollywoodské filmy, mezi nimiž se opět ve větší míře objevily vysokorozpočtové velkofilmy. Zájem o americké filmy se ale v roce 1935 zvedl jen o 8 % vzhledem k roku předchozímu, z 2,3 na 2,5 týdne, v následujícím roce ještě mírně na 2,6 t. a v letech 1937 a 1938 opět klesal na 2,5 a 2,2 t. Výraznou změnou naopak začíná procházet obliba filmu německého. Počínaje rokem 1935 se zájem českého publika o německou produkci strmě snižuje: nejprve klesne o 30 % v roce 1935 (2,1 t.), pak po mírném nárůstu následujícího roku (2,3 t.) opět silně klesá: na 1,8 t. (1937) a 1,5 t. (1938). Česká produkce si udržuje trvalé prvenství, byť i zde dochází k mírnému poklesu: 4 t. (1935); 3,5 (1936); 3,9 (1937); 3,6 (1938).⁴⁷⁾ Důvody poklesu popularity německého filmu po roce 1934 v této studii, zaměřené primárně na rané zvukové období, nemohu plně rozkrýt, nicméně lze předpokládat, že významnou roli sehrály změny v německém filmovém

46) F. K., Marius. *Lidové noviny* 10. 5. 1932, č. 238, s. 5.

47) V těchto doplňkových výpočtech se omezují na dobu do začátku druhé světové války a jako zdroj využívám Havelkovy ročenky: *Čs. filmové hospodářství II.–V.* Praha : Knihovna filmového kurýru 1936–1939. Od roku 1936 vycházím z Havelkových vlastních součtů týdnů premiérových hracích dob pro jednotlivé národní provenience a odečítám od nich údaje odpovídající verzím.

průmyslu samotném, které se na zahraničním trhu nezačaly projevovat hned po nástupu nacistického režimu, ale až po několika letech. Dalším důvodem zkracování hrací doby nejen u německých, ale i u českých filmů, mohl být konec kontingentu, kdy celkově vyšší počet filmů (zvláště amerických, o které byla veřejnost předchozí roky částečně ochuzena) mohl vytvářet tlak na rychlejší střídání nasazovaných titulů.

Stejná vývojová křivka, složená ze dvou výkyvů v počátečním stavu (extrémní popularita amerického a pak českého filmu) a následné stabilizace hierarchie český/německý/americký film, se v rámci zkoumaného období 1929–1934 ukazuje i na základě žebříčku hitů. V prvním roce americkým zvukovým filmům nekonkurovala žádná další zvuková národní produkce, ale jejich vysokou oblibu je možné měřit srovnáním s mnohem nižší návštěvností českých němých filmů z téže doby (ty dosáhly průměrně 3,1 týdne). V dalších letech se americké filmy vyšplhaly na přední příčky obliby již jen zcela výjimečně.

Co můžeme vyčíst z relativní popularity „německých verzí“? „Německé verze“ byly především výrazně méně populární než německé filmy v běžném smyslu, tedy produkce označené a chápáné jako německé – průměrně o 25 %. Na základě tohoto čísla lze bezpečně usoudit, že kalkulace amerických výrobců a jejich distributorů, kteří údajně uvažovali o začlenění Československa do německy mluvících trhů, neodrážely skutečné preference domácích diváků. Vyšší popularita německých, a dokonce i amerických filmů jasně dokazuje, zaprvé, že publikum stavělo estetické a kulturní hodnoty filmů výše než pouhou srozumitelnost (kterou nabízely verze převádějící angličtinu do němčiny), a za druhé, že německé filmy tvořily nejpobulárnější část dovážených výrobků nejen z důvodu jazykové blízkosti, ale především z důvodu blízkosti kulturní. Pokud stanovíme lokální kritérium pro kvantitativní definici hitu jako osm týdnů premiérového uvádění (což je číslo, které se jeví jako nejvhodnější pro český filmový trh první poloviny 30. let), bude jedinou německou verzí ve skupině nejúspěšnějších filmů za celé zkoumané období Lamačův NETOPÝR, který se liší od ostatních verzí především obsazením české hvězdy Anny Ondrákové.

Podobně i v případě amerických filmů zjišťujeme, že po počátečním krátkodobém boomu v druhé polovině roku 1929 se hollywoodské produkty v letech 1930–1934 dostaly do skupiny trháků již jen třikrát, v letech 1931 a 1932 (oproti 27 českým a 10 německým hitům za dobu 1930–1934), a to díky titulům PŘEHLÍDKA LÁSKY, KOUZLO VALČÍKU a NA ZÁPADNÍ FRONTĚ KLID. Každý z těchto filmů je nápadně evropský, ba dokonce německý buď svým stylem, námětem, žánrem nebo hvězdným obsazením. KOUZLO VALČÍKU a PŘEHLÍDKA LÁSKY jsou filmová opereta a hudební romantická komedie, obě režírované Ernstem Lubitschem s Mauricem Chevalierem v hlavní roli, zatímco NA ZÁPADNÍ FRONTĚ KLID, natočený podle předlohy E. M. Remarquy, se odehrává v německém maloměstě a na německo-francouzské frontě první světové války. Nebyly to tedy westerny, horory, muzikály ani revue, ale typ filmů, na jaký byl český divák zvyklý z ostatní evropské, především německé produkce. Hlavní skupinu zahraničních hitů v českých kinech, tvořenou německými filmy jako DVĚ SRDCE VE 3/4 TAKTU, NA ZÁPADNÍ FRONTĚ 1918, PRIVÁTNÍ SEKRE-TÁŘKA nebo KONGRES TANČÍ, lze najít rovněž v seznamech nejpobulárnějších filmů na německém trhu té doby, které sestavil Joseph Garnarz.⁴⁸⁾ Vůdčí postavení české zvukové

48) J. Garnarz, *Hollywood in Germany*, s. 123.

produkce z období 1930–1934 je v součtu hitů ještě zřetelnější než v průměrných číslech odvozených ze souhrnu národní produkce: českých trháků se tehdy v kinech objevovalo třikrát více než německých a dokonce devětkrát více než amerických, přičemž bezkonkurenční superhvězdou pražských kin se stal Vlasta Burian, jehož filmy obsadily první místa v letech 1930–1933.

Zdá se tedy, že role amerických filmů v českých kinech v době raného zvuku by měla být přehodnocena ve světle popularity a že význam německé produkce pro konstituování kulturního obrazu zvukového filmu v ČSR byl větší, než by bylo možné předpokládat pouze na základě dat o nabídce v distribuci. Srovnávací vzorek „německých verzí“ ukazuje, že vyšší popularita německých filmů nebyla zapříčiněna vyšší srozumitelností jazyka, ale spíše kulturní blízkostí příběhů a ikonografie německé populární kultury, jejíž osvojování českým publikem se vyvíjelo dlouhodoběji a v pomalejším historickém čase, než byl rychlý čas technických novinek a senzací, jaké nabídl americké talkies v druhé půli roku 1929. Sociální rovina mentalit se totiž vyznačuje výrazně pomalejším historickým časem:⁴⁹⁾ v této rovině byly české země stále součástí rakousko-německých sfér vlivu, což se projevilo – navzdory známým demonstracím proti německy mluvícím filmům – vysokou návštěvností německých představení raných zvukových filmů, která byla pro tehdejší filmové publicisty nepochopitelná.

Pro hlubší pochopení historických zákonitostí recepce v dějinách české kinematografie bude ovšem potřeba provést další výzkumy, které budou pracovat s širším spektrem pramenů a dat než přítomná studie. Dosavadní výsledky zde prezentovaného výzkumu totiž nechávají řadu problémů otevřených. Kdybychom hledisko popularity, čili poptávky, zpětně konfrontovali s daty o nabídce, nabízí se otázka, jaké byly vlastně kauzální vztahy mezi kvantitou nabídky a poptávky, proč distribuce nereagovala pružněji na divácké preference. Umožňovaly tuto situaci konkrétní praktiky amerických filiálék v Praze, které i na přeplněném českém trhu⁵⁰⁾ dokázaly hollywoodským filmům zajistit kvantitativní výhodu, ačkoli německé produkty byly žádanější? K těmto agresivním praktikám s cílem eliminovat konkurenci i za cenu snížených zisků mohlo patřit zvláště tzv. *block-booking*, nucené půjčování filmů po celých balíčcích za velmi nízkou cenu. Balíček obvykle obsahoval jeden „zaručený“ hit a pak skupinu méně atraktivních filmů, přičemž tato skupina mohla být tvořena 10, 15, ale také až 40 tituly. Ačkoli tuto techniku znali již od počátku 20. století i evropští výrobci a distributoři, byli to pouze Američané, kdo ji dokázali efektivně využít, protože vyráběli filmy v dostatečné kvantitě a díky velkému domácímu trhu se jim vrátily náklady bez ohledu na zahraniční distribuci, a tudíž je mohli v cizině půjčovat za extrémně nízké ceny. Ve Francii tato taktika vedla k masivnímu vytlačování domácích nabídky, na což si místní výrobní společnosti roku 1929 stěžovaly ambasádě USA. Američanům podle nich nebylo možné konkurovat, protože „půjčovali své filmy za jakoukoli cenu, která třeba ani nepokrývala opotřebení kopií, jen proto, aby nám tím

49) Srov. analýzy různých projevů tohoto fenoménu v hlavních národních filmových kulturách Evropy in Pierre Sorlin, *European Cinemas, European Societies, 1939–1990*. London : Routledge 1991.

50) K problému nedostatku hracích termínů a vysokého přebytku distribuční nabídky vzhledem k reálné potřebě, kterému čelili dovozci do ČSR od druhé poloviny 20. let do zavedení kontingentu, srov. G. Heiss – I. Klimeš, *Kulturní průmysl a politika*, s. 310.

zablokovali přístup do kin“.⁵¹⁾ Související strategií amerických výrobců a distributorů bylo tzv. *blind booking*, nucené půjčování filmů, které majitelé kin ještě nemohli vidět nebo se informovat o jejich obsahu a kvalitě, protože často ještě ani nebyly dokončeny. Obě tyto metody byly zakázány britským zákonem „Cinematograph Films Act of 1927“ a v samotných Spojených státech začaly být v téže době předmětem právních sporů, ale například ve Francii zůstaly legální do roku 1934.⁵²⁾ V ČSR byl sice ve směrnicích ministerstva obchodu pro povolovací praxi v dovozu z roku 1931 zakotven zákaz „navěšování programů“ a „prodeje naslepo“, ale jak v této souvislosti v roce 1935 upozornil Jiří Havelka, pravidla se příliš nedodržovala nebo obcházela.⁵³⁾

Pokud by byl prokázán signifikantní vliv těchto distribučních strategií na hrací doby amerických filmů v pražských kinech, hypotéza o reálné nižší popularitě, a tím i nižším kulturním vlivu hollywoodských produktů vzhledem k filmům německým a českým, by se tak dále upevnila. Další otázkou je, jaký byl vlastně účinek bojkotu českého trhu ze strany velkých amerických výroben v době kontingentu (1932–1934), kterému předcházela drastický propad diváckého zájmu o americké filmy, a zda si Američané na jeho konci vyjednali nějaké zvláštní podmínky, které nejsou zřejmé z vyhlášek. Měl tento bojkot a dočasný úbytek americké nabídky za cílený následek přesycenost domácího publika německým zbožím a byl příčinou obnovení poptávky po hollywoodských výrobcích po roce 1934? Tyto otázky zde ovšem musíme nechat nezodpovězeny, protože jejich řešení přinese jen další výzkum v archivech amerických výrobců a v pramenech dokumentujících fungování lokální distribuce a uvádění.

51) Cit. in: Jens Ulf-Møller, Hollywood's „Foreign War“: The Effect of National Commercial Policy on the Emergence of the American Film Hegemony in France, 1920–1929. In: Andrew Higson – Richard Maltby (eds.), „Film Europe“ and „Film America“. *Cinema, Commerce and Cultural Exchange 1920–1939*. Exeter : Exeter University Press 1999, s. 202.

52) Za upozornění na možný vliv těchto amerických distribučních metod děkuji Ivanu Klimešovi. K americkým právním bojům o *block-booking* srov. J. A. Aberdeen, Block Booking Battle in Congress. Online: http://www.cobbles.com/simpp_archive/blockbook_neely.htm. K zakazu *block-booking* v „Cinematograph Films Act of 1927“ srov. „British Official Publications Collaborative Reader Information Service“. Online: <http://www.bopcris.ac.uk/cgi-bin/displayrec.pl?searchtext=Cinematograph+Films+Act&record=/bopall/ref8001.html>. Pro dobový český popis tohoto zákona a zakazu *blind-booking* srov. „důvodovou zprávu“ doprovázející návrh filmového zákona z roku 1929, in: I. Klimeš (ed.), Osnova zákona k podpoře domácí filmové výroby. *Iluminace* 9, 1997, č. 4, s. 159. K francouzsko-americkým sporům o *block-booking* srov. J. Ulf-Møller, Hollywood's „Foreign War“, s. 187–188.

53) Směrnice určovaly provádění vyhlášky MPOŽ z 9. 11. 1931 č. 129.606/31, která přerazovala dovoz zvukových hraných filmů do povolovacího řízení. Zákaz „navěšování (navazování) programů“ a „prodeje naslepo“ dokazuje, že tato praxe byla v předchozích letech na českém trhu běžná. Text vyhlášky srov. in *Věstník ministerstva průmyslu, obchodu a živností* 12, 1931, s. 686; Srov. též J. Havelka, *Čs. filmové hospodářství* I., s. 4. Srov. též návrh ministerských směrnic pro provádění povolovacího řízení in: Archiv Ministerstva zahraničních věcí, III. sekce 1918–1938, k. 407, č.j. 139497/31.

Tabulka 1.

Dlouhometrážní hrané zvukové filmy v české distribuci (na základě dat z cenzury)

	1929	1930	1931	1932	1933	1934
ČSR	–	8	23	24	44	37
Německo	–	74	151	82	87	74
USA	48	149	145	36	19	24
Francie	–	10	20	21	29	22

Tabulka 2.

Popularita dlouhometrážních hraných zvukových filmů podle národní proveniencce

	1929		1930		1931		1932		1933		1934	
ČSR	–	–	5	9,6	18	6,2	23	7	29	5,1	32	5,1
Německo	–	–	36	3,4	106	2,7	121	2,9	73	3,9	81	3
USA	20	4,8	136	2,5	116	2,1	45	2	24	2,7	24	2,3
Francie	–	–	14	2	11	1,5	13	2,8	24	3	26	3
německé verze	–	–	7	2	21	2	15	2,4	4	–	3	–

Průměr obliby za 1929 (1930) – 1934	
1. ČSR	6,6
2. Německo	3,2
3. USA	2,7
4. Francie	2,5
5. německé verze	2,4

Tabulka č. 2 udává:

1. počet hraných zvukových filmů určité národní proveniencce uvedených v pražské premiéře (zvlášť jsou uvedeny údaje o německých verzích neněmeckých, nikoli ovšem českých, filmů);
2. průměrnou dobu premiérové hrací doby (v týdnech – zaokrouhleno na jedno desetinné místo).⁵⁴⁾

54) V případě, že je počet filmů v dané kategorii nižší než pět, nevypisují průměrnou dobu uvádění, protože při takto nízkém počtu by číselný údaj o průměru mohl být zavádějící. V počtech amerických filmů nejsou započteny německé, španělské a italské verze amerických filmů; totéž platí i pro filmy francouzské; ve výpočtech obliby českých filmů nejsou započteny německé verze českých filmů, americké filmy s českými mluvenými vložkami a synchronizované verze němých filmů, jsou zde naopak započteny české jazykové verze (nikoli verze dabované) zahraničních filmů. Do německých verzí zahraničních filmů jsem nezapočítával tituly, které Havelka (*Čs. filmové hospodářství I*) označuje jako německé verze rakouských a švýcarských filmů a dále německé verze zahraničních dokumentů. Datace filmů se neřídí tak jako hlavní Havelkovy hlavní seznamy datem cenzury, nýbrž datem premiéry (dle seznamu premiér na s. 177–198).

Tabulka 3.

Žebříček nejpůvodnějších hraných zvukových filmů v pražských kinech 1929–1934⁵⁵⁾

rok	Film	země	týdny
1929	SINGING FOOL (Lloyd Bacon, 1928)	USA	12
	BÍLÉ STÍNY (White Shadows in the South Seas; W. S. Van Dyke, 1928)	USA	12
	ČTYŘI DÁBLOVÉ (Four Devils; Friedrich Wilhelm Murnau, 1928/29; ozvuč. verze)	USA	11
	LOĎ KOMEDIANTŮ (Show Boat; Harry A. Pollard, Arch Heath, 1929)	USA	9
	ARCHA NOEMOVA (Noah's Ark; Michael Curtiz, Darry F. Zanuck, 1928)	USA	8
1930	C. A K. POLNÍ MARŠÁLEK (Karel Lamač, 1930)	ČS	22
	DVĚ SRDCE VE ¾ TAKTU (Zwei Herzen im Dreiviertel-Takt; Géza von Bolváry, 1930)	N	17
	PŘEHLÍDKA LÁSKY (The Love Parade; Ernst Lubitsch, 1929)	USA	12
	FIDLOVAČKA (Svatopluk Innemann, 1930)	ČS	12
	NESMRTELNÝ LUMP (Der Unsterbliche Lump; Gustav Ucicky, Joe May, 1930)	N	9
	NA ZÁPADNÍ FRONTĚ KLID (All Quiet on the Western Front; Levis Milestone, 1930)	USA	9
	NA ZÁPADNÍ FRONTĚ 1918 (Westfront 1918; Georg W. Pabst, 1930)	N	8
	DOZNĚLA PÍSEŇ (Das Lied ist aus; Géza von Bolváry, 1930)	N	8
1931	TO NEZNÁTE HADIMRŠKU (Karel Lamač – Martin Frič, 1931)	ČS	14
	KOUZLO VALČÍKU (The Smiling Lieutenant; Ernst Lubitsch, 1931)	USA	12
	MUŽI V OFFSIDU (Svatopluk Innemann, 1931)	ČS	12
	PRIVÁTNÍ SEKRETÁŘKA (Die Privatsekretärin; Wilhelm Thiele, 1931)	N	9
	MILÁČEK PLUKU (Emil Artur Longen, 1931)	ČS	9
	TŘETÍ ROTA (Svatopluk Innemann, 1931)	ČS	9
	ON A JEHO SESTRA (Karel Lamač – Martin Frič, 1931)	ČS	8
	POSLEDNÍ BOHÉM (Svatopluk Innemann, 1931)	ČS	8
1932	KONGRES TANČÍ (Der Kongreß tanzt; Erik Charell, 1931)	N	8
	LELÍČEK VE SLUŽBÁCH SHERLOCKA HOLMESA (Karel Lamač, 1932)	ČS	17
	ŠENKÝŘKA „U DIVOKÉ KRÁSY“ (Svatopluk Innemann, 1932)	ČS	12
	PÍSEŇKÁŘ (Svatopluk Innemann, 1932)	ČS	12
	ANTON ŠPELEC, OSTROSTŘELEC (Martin Frič, 1932)	ČS	11
	PŘED MATURITOU (Vladislav Vančura, 1932)	ČS	10
	FUNEBRÁK (Karel Lamač, 1932)	ČS	9
	NETOPÝR (La Chauve-souris; Pierre Billon, Karel Lamač, 1931)	F (n)	8
	SŇATKOVÁ KANCELÁŘ (Svatopluk Innemann, 1932)	ČS	8

55) Pro každý rok vybírám tituly, které dosáhly alespoň osmi týdnů premiérového uvádění. Je-li stejný počet týdnů u více filmů, upravuji pořadí podle toho, který titul měl pražskou premiéru dříve. Pro české překlady používám výhradně původní distribuční názvy. “(n)”, a “(f)”, značí, že jde o německou, respektive francouzskou verzi.

ILUMINACE

Petr Szczepanik: Poněmčený Hollywood v Praze

1932	MALOSTRANŠTÍ MUŠKETÝŘI (Svatopluk Innemann, 1932)	ČS	8
	QUICK (Robert Siodmak, 1932)	N	8
	ČIKÁNSKÁ SYMFONIE (The Blue Danube; Herbert Wilcox 1932)	VB(f)	8
	KANTOR IDEÁL (Martin Frič, 1932)	ČS	8
	QUICK (Robert Siodmak, 1932)	N	8
	ČIKÁNSKÁ SYMFONIE (The Blue Danube; Herbert Wilcox 1932)	VB(f)	8
	KANTOR IDEÁL (Martin Frič, 1932)	ČS	8
	POD CIZÍ VLAJKOU (Unter falscher Flagge; Johannes Meyer, 1932)	N	8
	FANTOMAS (Fantômas; Pál Fejös, 1932)	F	8
	ZAPADLÍ VLASTENCI (Miroslav J. Krňanský, 1932)	ČS	8
1933	POBOČNÍK JEHO VÝSOSTI (Martin Frič, 1933)	ČS	15
	MADLA Z CIHELNY (Vladimír Slavínský, 1933)	ČS	10
	OKÉNKO (Vladimír Slavínský, UFA, 1933)	ČS	9
	CESTA DO ŽIVOTA (Puťovka v žižň; Nikolaj Ekk, 1931)	SSSR	8
	PÍSEŇ PRO TEBE (Ein Lied für dich; Joe May, 1933)	N	8
	U SVATÉHO ANTONÍČKA (Svatopluk Innemann, 1933)	ČS	8
	ŠEST ŽEN JINDŘICHA VIII. (The Private Life of Henry VIII.; Alexander Korda, 1933)	VB	8
	PERNÍKOVÁ CHALOUPKA (Oldřich Kmínek, 1933)	ČS	8
1934	ZLATÁ KATEŘINA (Vladimír Slavínský, 1934)	ČS	12
	ROZPUSTILÁ ČIBI (Csibi, der Fratz / Früchtchen; Max Neufeld, Richard Eichberg, 1934)	Rak	11
	DOKUD MÁŠ MAMINKU (Jan Svíták, 1934)	ČS	9
	MOSKEVSKÉ NOCI (Les Nuits moscovites; Alexis Granowsky, 1934)	F	9
	MÉ SRDCE TOUŽÍ PO LÁSCE (Mein Herz ruft nach dir; Carmine Gallone, 1934)	N	8
	BITVA (La Bataille; Nicolas Farkas, Viktor Tourjansky, 1933)	F	8
	ŽIVOT VOJENSKÝ – ŽIVOT VESELÝ (Jan Svíták, 1934)	ČS	8
	NEZLOBTE DĚDEČKA (Karel Lamač, 1934)	ČS	8

Tabulka 4.

*Soupis německých verzí, uvedených v pražských kinech v letech 1930–1934*⁵⁶⁾

1930

Prostá duše (Der Tolpatsch – Lummo; Herbert Brenon, 1930) dabing, USA, Passage, 14. 1. 1930.
Pat a Patachon v raketovém omnibusu (Pat und Patachon im Raketenomnibus – The Rocket Bus / Alf's Carpet; W. P. Kellino, 1929) dabing [?], GB Avion 2; 25. 4. 1930.

Hai Tang (Hai-Tang. Der Weg zur Schande; Richard Eichberg, 1929/1930 – The Flame of Love; Richard Eichberg – Walter Summers, 1929/1930) MLV, GB, Passage 3, 9. 5. 1930.

Atlantic (Atlantic; A. Dupont, 1929 – Atlantic; A. Dupont, 1929) MLV, GB; Fénix 5; 15. 8. 1930.

Kibic (Der Kibitzer – The Kibitzer; Edward Sloman, 1930) dabing [?], USA; Kotva 1; 29. 8. 1930.

Sensace divadla Tivoli (Sensation des Theaters Tivoli – Gold Diggers of Broadway; Roy del Ruth, 1929) dabing [?], USA; Passage 1; 3. 10. 1930.

Moc a marnost milionů (Millionen sind nicht alles – Such Men Are Dangerous; Kenneth Hawks, 1930) částečně MLV [?], částečně „mezinárodní verze“, USA, Fénix 1, 17. 10. 1930.

1931

Neděle života (Sonntag des Lebens; Leo Mittler, 1930 – The Devil's Holiday; Edmund Goulding, 1930) MLV, USA; Olympic 1; 13. 2. 1931.

Touha každé ženy (Die Sehnsucht jeder Frau; Victor Sjöström, 1930 – A Lady to Love; Victor Sjöström, 1930) MLV, USA; Kotva 1; 6. 3. 1931.

Olympia (Olympia; Jacques Feyder, 1931 – His Glorious Night; Lionel Barrymore, 1929) MLV, USA; Metro 1; 20. 3. 1931.

Anna Christie (Anna Christie; Jacques Feyder, 1930 – Anna Christie; Clarence Brown, 1929/1930) MLV, USA; Lucerna 4; 3. 4. 1931.

Mys ztracených lidí (Menschen im Käfig; E. A. Dupont, 1930 – Cape Forlorn; E. A. Dupont, 1930) MLV, GB; Fénix 1; 27. 4. 1931.

Poslední píseň (Liebeslied; Constantin J. David – Gennaro Righelli, 1930 – La canzone dell'amore; Gennaro Righelli, 1930) MLV, I; Valdek 1; 15. 5. 1931.

Znáš-li onen kraj pohádkový (Kennst Du das Land... Der Roman zweier Menschen; Constantin J. David, 1931 – Terra madre; Alessandro Blasetti, 1931) MLV, I; Avion 1; 3. 7. 1931.

Monsieur le Fox (Monsieur Le Fox; Hal Roach, 1931 – Men of the North; Hal Roach, 1930) MLV, USA; Hollywood 1; 17. 7. 1931.

Čokoládová princezna (Kopfüber ins Glück; Hans Steinhoff, 1930 – Chacun sa chance; Hans Steinhoff – René Pujol, 1930) MLV, F; Metro 1; 14. 8. 1931.

56) Tento soupis byl sestaven na základě komparace řady zdrojů, mj. Havelkových seznamů, „Filmových hlídek“ *Věstníku ministerstva vnitra*, filmografické databáze American Film Institute, filmografických databází jazykových verzí, které sestavil německý filmový historik Hans-Michael Bock, jemuž tímto děkuji za pomoc, a také s využitím dobových recenzí a reklam v českém tisku. Tituly jsou řazeny dle data pražské premiéry; u každého je uveden nejprve český distribuční titul, v závorce pak titul německé verze, režisér německé verze (v případě, že se jedná o jazykovou verzi), originální titul, režisér původní verze, rok výroby, za závorkou typ verze (MLV čili jazyková verze, nebo dabing, případně „jen německá verze“, tj. neněmecký film natočený pouze v němčině), země výroby, pražské premiérové kino, počet týdnů premiérového uvádění, datum premiéry. Chybí-li údaj o týdnech premiérové hrací doby, znamená to, že v Havelkových seznamech není film uveden; otazník značí nejistotu ohledně typu verze: zda šlo o dabing, nebo MLV, případně o neněmecký film vyrobený pouze v německé verzi.

- Jeho přítelkyně Anetta* (Seine Freundin Annette; Felix Basch, 1930 – The Lady Lies; Hobart Henley, 1929) MLV, USA; Avion 1; 14. 8. 1931.
- Je Mary Duganová vinna?* (Mordprozeß Mary Dugan; Arthur Robison, 1930 – The Trial of Mary Dugan; Bayard Veiller, 1930) MLV, USA; 2 (Koruna 1, Radio 1); 14. 8. 1931.
- Maska padá* (Die Maske fällt; Wilhelm Dieterle, 1930 – The Way of All Men; Frank Lloyd, 1930) MLV, USA; Olympic 2; 28. 8. 1931.
- Snoubencova vdova* (Die Bräutigamswitwe; Richard Eichberg, 1931 – Let's Love and Laugh; Richard Eichberg, 1931) MLV, GB; Avion 3; 4. 9. 1931.
- Přepojme na Hollywood* (Wir schalten um auf Hollywood; Frank Reicher, 1931; za využití scén z filmu *The Hollywood Revue of 1929*; Charles Reisner, 1929) jen němec. verze, USA; Hollywood 1; 18. 9. 1931.
- Va banque!* (Va Banque. Alles oder Nichts; Erich Waschneck, 1930 – Le joker; Erich Waschneck, 1930) MLV, F; Koruna 2; 25. 9. 1931.
- Tropické noci* (Tropennächte; Leo Mittler, 1930 – Dangerous Paradise; William A. Wellman, 1930) MLV, USA; Radio 1; 2. 10. 1931.
- Frigo, svůdce žen* (Casanova wider Willen; Edward Brophy, 1931 – Parlor, Bedroom and Bath; Edward Sedgwick, 1931) MLV, USA 5 (Radio 1, Roxy 2, Světozor 2); 30. 10. 1931.
- Provdám se za svého muže* (Ich heirate meinen Mann; E. W. Emo, 1931 – Her Wedding Night; Frank Tuttle, 1930) MLV, USA, Passage 2; 27. 11. 1931.
- Rozhodná noc* (Die Nacht der Entscheidung; Dimitri Buchowetzki, 1931 – The Virtuous Sin; George Cukor – Louis Gasnier, 1930) MLV, USA; 3 (Avion 2, Olympic 1); 27. 11. 1931.
- Lidé za mřížemi* (Menschen hinter Gittern; Paul Fejos, 1930/1931 – The Big House; George Hill, 1930), MLV, USA Alfa 3; 4. 12. 1931.
- Co s autem bez peněz* (Ein Auto und kein Geld, Luise Fleck – Jacob Fleck, 1931) jen němec. verze, H; 4 (Hollywood 2, Světozor 2); 11. 12. 1931.

1932

- Koncert* (Das Konzert; Leo Mittler, 1931 – Fashions in Love; Victor Schertzinger, 1929) MLV, F; Světozor 1; 15. 1. 1932.
- Netopýr* (Die Fledermaus; Karel Lamač, 1931 – La Chauve-souris; Pierre Billon, Karel Lamač, 1931) MLV, F; 8 (Fénix 2, Hollywood 3, Světozor 3); 29. 1. 1932.
- Konec světa* (Ende der Welt / La Fin du monde; Abel Gance, 1931) dabing [?], F; Fénix 2, 11. 3. 1932.
- Madame má vycházku* (Madame hat Ausgang. Ein verliebtes Abenteuer; Wilhelm Thiele, 1931 – L'Amoureuse aventure; Wilhelm Thiele, 1931) MLV, F; Metro 2; 8. 4. 1932.
- Dnes libá Paříž* (Heut' küßt Paris / Die nackte Wahrheit; Karel Anton, 1931 – Nothing But the Truth; Victor Schertzinger, 1929) MLV, F; Praha 2; 22. 4. 1932.
- Seržant X* (Sergeant X; Wladimir von Strischewski [= Vladimir Strijewski], 1931 – Le Sergent X; Vladimir Strijewski, 1931) MLV, F; Alfa 2; 29. 4. 1932.
- Marius* (Zum goldenen Anker; Alexander Korda, 1931 – Marius; Alexander Korda – Marcel Pagnol, 1931) MLV, F; Adria 1; 6. 5. 1932.
- Matčino srdce* (Seed; John M. Stahl, 1931) dabing, USA; 2 (Hollywood 1, Skaut 1); 6. 5. 1932.
- Děvče z Montparnassu* (Das Mädel vom Montparnasse; Hanns Schwarz, 1932 – La petite de Montparnasse; Hanns Schwarz – Max de Vaucorbeil, 1932) MLV, F; Gaumont 2; 13. 5. 1932.
- Dědic krve* (Väter und Söhne; Victor Sjöström, 1930 – Markurells i Wadköping; Victor Sjöström, 1931) MLV, S; Avion 2; 3. 6. 1932.

Dobrodružství gardového důstojníka (Kampf um die Frau (Die Tundra); Friedrich von Maydell, 1931/32 – Erämaan turvissa; Kalle Kaarna – Friedrich von Maydell, 1931), MLV, Fin; Praha 1; 22. 7. 1932.

Každá žena něčím vábí (Jede Frau hat etwas; Leo Mittler, 1930 – Honey; Wesley Ruggles, 1930) MLV, USA; Passage 1; 5. 8. 1932.

Pochodem pochod (Schritt u. Tritt – I kantonnement; Lau Lauritzen, 1932) němec. synchronizace, DK; 3 (Radio 1, Světozor 2); 5. 8. 1932.

Muži kolem Lucie (Die Männer um Lucie; Alexander Korda, 1931 – Laughter; Harry d'Abbadie D'Arrast, 1930) MLV, USA; 3 (Olympic 1, Skaut 2); 11. 11. 1932.

Bum bác! (Knall und Fall / Krudt med knald; Lau Lauritzen, 1931) němec. synchronizace, DK; 4 (Koruna 2, Louvre 2); 2. 12. 1932.

1933

Ingagi (Ingagi; William Campbell, 1931) němec. synchronizace, USA; Skaut 4; 17. 2. 1933.

Stíny londýnských nocí (Der Greifer; Richard Eichberg, 1930 – Night Birds; Richard Eichberg, 1930) MLV, GB; 4 (Koruna 2, Praha2); 31. 3. 1933.

Dobrodružství krále Pausola (Die Abenteuer des Königs Pausole; Alexis Granowsky, 1933 – Les aventures du roi Pausole; Alexis Granowsky, 1933) MLV, F; 6 (Kotva 3, Lucerna 3); 27. 10. 1933.

Pan Saval milionář (Rund um eine Million; Max Neufeld, 1933 – Une fois dans la vie; Max de Vaucorbeil, 1933) MLV, F; 6 (Juliš 3, Passage 3); 1. 12. 1933.

1934

Krok s cesty (Schritt vom Weg – The Man Who Came Back; Raoul Walsh, 1931) dabing, USA; Světozor 1; 10. 8. 1934.

Yankee dvorním radou (Ein Yankee als Hofrat – A Connecticut Yankee; David Butler, 1931) dabing, USA; Fénix 3; 10. 8. 1934.

Plující svět (Die schwimmende Welt, 1931/1932 – Transatlantic; William K. Howard, 1931) dabing [?], USA; Juliš 1; 17. 8. 1934.

Další citované filmy

(mimo tituly uvedené v seznamu hitů a německých verzí):

Aféra plukovníka Redla (Karel Anton, 1931), *Erotikon* (Gustav Machatý, 1929), *Der Fall des Generalstabs-Oberst Redl* (Karel Anton, 1931), *Gehetzte Menschen* (Friedrich Fehér, 1932), *Hollywood Revue* (The Hollywood Revue of 1929; Charles Reisner, 1929), *Karneval umělců* (High Society Blues; David Butler, 1930), *Paramount Revue* (Paramount on Parade; Dorothy Arzner, Otto Brower, Edmund Goulding, Ernst Lubitsch ad.; režie českých vsuvek Charles de Rochefort, 1930), *Ponorka S 13* (Men Without Women; John Ford, 1930), *Pražské švadlenky* (Přemysl Pražský, 1929), *Sensace* (Die vom Rummelplatz; Karel Lamač, 1930), *Svět bez hranic* (Julius Lébl, 1931), *Štvání lidí* (Friedrich Fehér, 1933), *Tajemství lékařovo* (Julius Lébl, 1930), *Tango pro tebe* (Ein Tango für Dich; Géza von Bolváry, 1930).

Petr Szczepanik, Ph.D. (1974)

Odborný asistent FF MU a vědecký pracovník oddělení teorie a dějin filmu NFA; v současné době člen Graduiertenkollegu „Mediale Historiographien“ ve Weimaru; zabývá se mj. nástupem zvukového filmu v kontextu dějin médií.

(Adresa: szczepan@phil.muni.cz)