

2. „Fyzická potřeba urbánního člověka“. Kino a chození do kina

Ve statistické studii o kinech v Československu, zveřejněné roku 1931 v češtině, konstatoval českoněmecký respektive sudetoněmecký expert na sčítání lidu Albin Oberschall, že „pokrok“ evropských poválečných společností signalizují čtyři „cizí slova“: „auto, aeroplán, biograf, rádio“. Oberschall dodal, že na „duševní vývoj širokých vrstev obyvательства“ má vliv zejména kino a rádio.¹¹⁵

Příběh úspěchu kina v Praze během první světové války a zejména po ní, jak ho skicuje Oberschall, nebyl nikterak samozřejmý. Když na podzim 1896 po Karlových Varech a Mariánských Lázních, Brně, Ústí nad Labem, Moravské Ostravě a Litoměřicích do českého hlavního města konečně dorazily první „pohyblivé obrázky“, nebyly zprvu ničím jiným než jednou z mnoha atrakcí „kinematiké kultury“ doby *fin de siècle*. Nabízely tedy po celé Evropě oblibenou směsici vědeckotechnického experimentu a zábavy. Skutečnost, že kino se v následujících třech desetiletích stalo jedním z významných, ne-li hlavním emblémem moderní populární kultury v Praze i jinde, se zpětně zdá být logickým důsledkem tohoto vývoje, avšak v daném okamžiku se v žádném případě nedalo nic takového předvídat. Mnoha potížemi provázený vývoj kina od mobilního místa zábavy ke stacionárnímu, nahrazení „kina atrakcí“ „kinem narace“, utváření filmového publika a spolu s tím růst filmového průmyslu byly výsledkem transnacionálních prostředkovacích a výměnných procesů.¹¹⁶

Praha, město kin – infrastruktura a aktéři

Jak prokázaly novější studie o dějích kina v prostředí jednotlivých evropských měst na počátku 20. století, vznik a etablování kina úzce souviselo s prostorovou strukturou měst. Kino do ní nejen pronikalo, ale zároveň ji také spoluvytvářelo. V mnoha evropských velkoměstech vznikaly celé „filmové čtvrti“, jako na berlínské Friedrichsstraße, na petrohradském Něvském prospektu, na londýnském Piccadilly Circus nebo na pražském Václavském náměstí. Zde se koncentrovala kina a kance- laře filmového průmyslu nejen vzhledem k infrastruktuře a zejména k návaznosti na síť místních i dálkových spojů, ale také proto, aby byla v centru velkoměsta přítomna a brána na vědomí. Zároveň vznikaly v každém ze všech těchto měst, a v příslušných jejich čtvrtích zcela specifické okružky, jimž kino propůjčovalo tvář,

115 Albin OBERSCHALL, *Statistika biografů v RČS*, Praha 1931, s. 5.

116 Vanessa R. SCHWARTZ, *Die kinematische Zuschauerenschaft vor dem Apparat. Die öffentliche Lust an der Realität im Paris des Fin de siècle*, in: Christoph CONRAD, Martina KESSEL (eds.), *Kultur & Geschichte. Neue Einblicke in eine alte Beziehung*, Stuttgart 1998, s. 283–318. – Thomas ELSÄESSER, *Filmgeschichte und frühes Kino. Archäologie eines Medienwandel*, München 2002. – Ivan KLIMEŠ, *Člověk a síť*, in: *Biograf. Filmové představení v méně éře. Illuminace*, 1993, roč. 5, č. 1, s. 45–73. – Daniel MORA, *Das Kino*, in: GETHOVEL, KNOCH (eds.), *Orte der Moderne*, s. 228–237. – Cornelia MÜLLER, *Vom Stummfilm zum Tonfilm*, München 2003.

v závislosti na sociálním složení obyvательства, na mediální infrastruktuře a nabídce jiných forem zábavy.¹¹⁷

První představení kinematografů se na přelomu 19. a 20. století konala v centru města na místech již existujících, například v hotelech, restauracích, kavárnách a hostincích. „Mobilní“ představení pořádali v Praze nejprve zejména podnikatelé z Francie, Velké Británie a Německa. Kolem roku 1900 však o nezbytnou licenci na kočovná filmová představení usilovalo stále víc domácích provozovatelů; podle filmového historika Zdenka Štábla byla většina majitelů licenci na území Čech německé národnosti.¹¹⁸

První stálá místa filmových produkcí se v českých zemích objevila roku 1907. Na počátku však nestal pražský podnikatel, ale obchodník brněnský, Dominik Morgenstern se svým kinematografem nazvaným *Empire Bio*. Po něm následovalo Divadlo živých fotografií pražského kouzelníka a eskamotéra Viktora Ponrepa, jež bylo v pozdější populární filmové historiografii často prezentováno jako údajně první stálé kino v českých zemích.¹¹⁹ Počet stacionárních kin během několika málo let rychle vzrůstal. Na počátku první světové války měly Čechy s přibližně 170 licencemi jednu z nejhustších sítí kin v habsburské monarchii, přitom ve srovnání s putovními kiny jednoznačně převažoval počet stálých kinematografů.¹²⁰ „Usazování“ kina se promítalo i do proměňujícího se jazykového úzu: podle jedné statě v časopise *Kino* z roku 1919 existovalo na počátku 20. století pro tato předválečná místa po celém světě asi šedesát různých označení. V češtině se před první světovou válkou namísto označení *kinematograf* prosadil *biograf*, případně zkrácené *bio*. Už v té době se ale tu a tam zároveň vyskytovalo dnes vylučně užívané slovo *kino* jako pojmenování místa.¹²¹

Praha byla nesporným centrem budovaného filmového průmyslu v českých zemích. A hlavní město české provincie mělo v regionu zároveň nejhustší síť kin. Do roku 1919 vzniklo na území Velké Prahy téměř čtyřicet stálých kin, z toho asi jedenáct na Novém Městě, čtyři na Starém Městě, po třech na předměstích

117 Viz mj. Brigitte FLICKINGER, *Zwischen Intimität und Öffentlichkeit. Kino im Großstadtraum*, in: Clemens ZIMMERMANN (ed.), *Zentralität und Raumgefolge der Großstädte im 20. Jahrhundert*, Stuttgart 2006, s. 135–152. – Taz, *Cinemas in the City. Berlin's Public Space in the 1910s*, *Film Studies*, 2007, č. 10, s. 72–86. – Kari PIRILMI, *Die Stadt ist der Film. Film und Metropole in den zwanziger Jahren am Beispiel Berlin*, in: Peter ALZER (ed.), *Im Banne der Metropolen. Berlin und London in den zwanziger Jahren*, Göttingen 1993, s. 111–130, zejm. s. 114.

118 Zdenek ŠTABLA, *Data o faktu z dějin československé kinematografie 1896–1945*, sv. 1, Praha 1988, s. 5–19. – *TVz. The First Cinema Shows in the Czech Lands. Film History*, 1989, č. 3, s. 203–221.

119 Pravděpodobně první stálé kino v rámci pozdějšího Československa založil roku 1905 v Bratislavě majitel hotelu, jímžem Károly Palugay. ŠTABLA, *Data o faktu* (sv. 1), s. 104–106. – Peter Mihalik, *Vznik slovenské kinematografie 1896–1948*, Bratislava 1994, s. 20. – K byrokratickým překážkami při získávání licence na provozování kina v Předlitavsku viz též Ivan KLIMEŠ, *Kinematograf. rakouský stát a české země 1895–1912*, I. část, *Illuminace*, 2002, roč. 14, č. 1, s. 73–87.

120 Sov. Ivan KLIMEŠ, *Kinematograf. rakouský stát a české země 1895–1912*, II. část, *Illuminace*, 2002, roč. 14, č. 2, s. 45–62, zejm. s. 58. – ŠTABLA, *Data o faktu* 1, s. 104–127. – Ladislav PIŠTORA, *Filmový stavěbní a kina na území České republiky. Od vzniku filmu do roku 1945*, *Illuminace*, 1996, roč. 8, č. 3, s. 35–60.

121 O původu slova „kinematograf“, *Kino*, 5. 9. 1919, č. 20, s. 7–8.

Smíchov, Vinohrady a Žižkov.¹²² V prvním desetiletí republiky jejich počet dále výrazně narostl. Statistika kin, jež začala být v souvislosti s rozvojem filmového průmyslu a se společenským uznáním kina vedena relativně pozdě až v polovině dvacátých let, vykazovala v roce 1928 v československém hlavním městě už přes devadesát biografů. Ve třicátých letech jejich počet stagnoval a pohyboval se mezi 114 kiny v roce 1930 a 109 v roce 1938. Více než čtvrtina pražských kin hrála denně.¹²³

Porovnávané-li počet kin a míst pro diváky s počtem obyvatel, ukáže se, že Praha mezi válkami byla baštou biografů nejenom v rámci českých zemí, ale i celé Evropy. I když data berlinského filmového experta Alexandra Jassona obsažená v jeho statistice kin jednotlivých evropských měst jsou naprosto nedostatečná, lze mít za to, že Praha ve srovnání s ostatními evropskými hlavními městy vykazovala relativně vysokou hustotu kin. S 87 sedadly na 1000 obyvatel disponovalo československé hlavní město pravděpodobně dokonce vyšší hustotou kin než filmové metropole Paříž a Berlín, pro něž Jasson došel k počtu 54 a 43 míst. Hustoty srovnatelné s Prahou zdaleka nedosahovaly ani Vídeň či Varšava s 36 a necelými 20 místy na 1000 obyvatel. Jedinou výjimkou bylo maďarské hlavní město Budapešť, jež vykazovalo hustotu 69 sedadel na 1000 obyvatel.¹²⁴ Také v mezinárodním srovnání, třeba s Rakouskem, Německem, Polskem a Maďarskem, disponovala ČSR velmi hustou infrastruktúrou kin. Tyto údaje lze sice relativizovat odkazem na argumenty historika médií Petra Szczepanika, že kolem roku 1930 jen 13 procent všech kin v Československu hrálo denně, místa s každenní filmovou produkcí se však soustředovala právě do velkoměst, do Prahy, Bratislavy a Brna.¹²⁵

Názvy pražských kin odpovídaly celosvětovému trendu. Často měly evokovat představy překračování hranic všedního dne, jako například toponyma Adria, Balkán, Evropa, Louvre a Orient či antická označení Kapitól, Olympic/Olympia,

122 Na Starém Městě to byla kina Pompero, Konvikt, U Vejvodů, Helios (jen v létě), na Novém Městě kina Passage, Bio Invajeldi, Imperial, Světlozor, Koruna, Lido Bio, Orient, Illusion, Lucerna, Elite a Central; na Smíchově kina Na Kravci, Sport a Majak, na Vinohradech biografy Koubovův, Minuta, Slava; na Žižkově kina Předstí, resp. kina divadlo, Ponec a Kosmorama. Tyto údaje vycházejí z prvního seznamu pražských kin, jež se podařilo dohledat: *Adressář sociálních zařízení Velké Prahy*, Praha 1919, s. 119–121. Kromě adres jsou zde uváděni i majitelé licencí. Údaje o datech založení jednotlivých kin lze nalézt v publikaci *Pražské biografie* koncem roku 1928, *Městské zprávy statistické koncedované hlavního města Prahy*, 1928, roč. 4, č. 8, s. 34.

123 *Statistiku zprávu hlavního města Prahy za léta 1925–1926–1929, 1930–1933*, s. 232; s. 434; s. 431–432. *Městské zprávy statistické koncedované hlavního města Prahy*, pravidelně od roč. 4 (1928) – Rozmanitá data týká se scény pražských kin ve třicátých letech poskytl od druhého svazku Jiří HAVELKA, *Československé filmové hospodářství (část I)*, II 1935–V 1938. – K problematice rané statistiky kin v ČSR viz též OBERSCHALL, *Statistika biografů*.

124 *Slov. tabulku 15 v příloze*.

125 V Bratislavě (městě) přifordalo v letech 1928/1929 na 1000 obyvatel 47 kin a v Brně (městě) 20 kin. A. B. KONJAKT, *Pomer kin v Brně a Bratislavě*, film, 1929, roč. 9, č. 6, s. 2. – Lokální infrastruktury kin se dají rekonstruovat jen těžko, protože většina statistik zpracovávala jen celostátní data. I u Oberschalla lze tedy nalézt jen vágní údaje o počtu kin ve městech ČSR. Podle něho mělo Brno (včetně okolí) 28 kin, Bratislava 11, Přibitz a Moravská Ostrava 10, Olomouc 7, Liberec a Prostějov 6 a České Budějovice 5. OBERSCHALL, *Statistika biografů*, s. 12.

Fénix (Phoenix) a Aero. Oblíbené byly kromě toho názvy asociující „světo“, „jas“ a „kouzlo“, jako například Lucerna, Helios, Hvězda, Roxy (zkráceně Roxana, „Zářící“, „Svítání“) a Bio Illusion. Mnohá pojmenování pražských kin se odvozovala od majitelů budov případně od zakladatelů či vlastníků licencí na místo produkci jako Pompero, Ponec, Julis nebo také podle tělocvičné jednoty Sokol. Další jména vycházela z místrnické konotaci – kromě kina Praha třeba Konvikt, Belvedere nebo Letná. Několik málo dalších nesla označení převzatá z české mytologie, například Bio Libuše na Pankráci, Bio Blaník ve Vysočanech nebo Bio Slava na Vlnohradech.¹²⁶

Pro tato často jiskřivá označení kina byl rozhodující efekt reklamního působení. Na počátku třicátých let tak existovalo na Novém Městě na Václavském náměstí Bio Hollywood, Bio American na Starém Městě a Bio Carlton v Bubenči. Ale na takovychto nevěsedních označení měl zájem i zákonodárce. Rakouský zákon o kinech z roku 1912, jenž zůstal určující právní normou v Československu i po roce 1918, proto majitele licencí nabádal k výběru takových označení místa produkci, „aby vyloučena byla záměna s jinými podniky na území obce existujícími, jakož i zdání, že jedná se o ústav humanitární aneb vědecký.“¹²⁷ V krátkém období autoritářské druhé republiky v letech 1938/39 byli vlastníci licencí a provozatelé vybízeni k tomu, aby mezinárodní jména svých podniků „čechizovali“.¹²⁸

Mekou navštěvovatelů kin se stalo nepochybně Václavské náměstí a jeho bezprostřední okolí. Mezi lety 1909 a 1914 zde vzniklo pět velkých kinosálů: luxusně vybavené divadlo připomínající Bio Lucerna (800 míst) a Bio Passage (787 míst), kubistické Bio Koruna (484 míst) a rovněž monumentální Bio Světlozor (725 míst), úzké a dlouhé Bio Illusion (428 míst), umístěné v zadním traktu domu. Spolu s výstavbou dalších budov s pasážemi po roce 1918 přibývaly i kinosály. Roku 1930 bylo na Václavském náměstí už dvanáct kin; kromě již uvedeného Bia Alfa (1100 míst) Bio Avion (437 míst), Bio Fénix (s 1200 místy v roce 1930 největší pražské kino), Bio Hollywood (475 míst), Bio Julis (499 míst), Bio Národ (670 míst) a Bio Praha (495 míst).¹²⁹ V nedalekém okolí Václavského náměstí kin přiblížně ještě jednou tolik, mimo jiné Bio Skaut (726) ve Vodickově, Bio Kapitól (1051) v Lützowově, Bio Beseda (722) a kino Urania (360) ve vedlejší ulici Ve Smečkách, Bio Adria (1003) a Bio Louvre (400) na Národní třídě a rovněž Bio Olympic ve Spálené ulici (viz mapa 4 v příloze). Uvedená kina hrála denně a až na několik

126 *Adresář sociálních zařízení*, s. 119–121 a *Seznam kin v Československé republice podle stavu 1. listopadu 1930*, Praha 1930, s. 3–11.

127 Verordnung des ehmahligen österreichischen Ministeriums des Innern vom 18. September 1912, RGBl. 191, § 13. Cit. podle *Almanach der Internationalen Filmschau*, 1930, č. 10, nestr.

128 Mimo jiné se přejmenovala kina v pražském vnitřním městě: Roxy, Adria, Alfa, Fénix, Avion, Hollywood, Passage und Illusion na Rof, Adre, Aleš, Blešk, Letka, Pasáž a Ráj. *Seznam československých kin podle stavu 1. prosince 1938*, s. 5–10. – Viz též Petr BEDNÁŘIK, *Adresář české kinematografie*, Praha 2003, s. 11.

129 Rada nových biografů se zvukovými filmy v Praze. *Večerní České slovo*, 4. 1. 1930, č. 3, s. 5. – Viz též: Die Kino-Epidemie, *Bohemia*, 8. 2. 1930, č. 34, s. 7. – Hojda se své studii zmínjuje o datnaci kinech na Václavském náměstí ve dvacátých a třicátých letech; tento počet nemohl být verifikován. HOJDA, *Der Wenzelsplatz*, s. 104.

výjimek (Beseda, Illusion, Národ, Praha) měla už v letech 1929/1930 nainstalováno zařízení na zvukový film.

Většina míst filmových produkcí na Václavském náměstí a v jeho bezprostředním okolí patřila kromě biografů Beseda, Illusion a Urania do skupiny takzvaných premiérových kin, která měla právo exkluzivního promítání aktuálních filmů. Tam byly vstupenky drahé a rovněž architektura a běžný provoz těchto filmových paláců připomínaly „exkluzivní“ divadelní kulturu.¹³⁰ Kina na Václavském náměstí profitovala zároveň z dalších míst zábavy v jejich přímém sousedství, do nichž jejich diváci zavítali před návštěvou kina nebo po ní. Předseda Sdružení premiérových kin, sám majitel několika takových premiérových kin, Oswald (Oswald) Kosek v jednom novínovém článku poznamenal, že začátky filmových představení volili provozovatelé uvážlivě. Poslední produkce začíná v pražských premiérových kinech už ve 20.15, aby návštěvníci kina mohli ještě zajít do některé z okolních kaváren, restaurací nebo buřetů a pak se stačili ještě tramvaj nebo autobusem dostat před půlnocí domů. Noční tarify městské dopravy byly vyšší, proto se mnoho návštěvníků zábavních podniků v centru vyhnělo pozdním návratům.¹³¹

Mezinárodní i domácí filmové podniky si své kanceláře zařizovaly na Václavském náměstí a kolem něho, v bezprostředním sousedství premiérových kin. Na příklad československé zastoupení filmové společnosti UFA mělo sídlo v pasáži Koruna, United Artists a MGM v pasáži Avion respektive v pasáži Fénix. Paramount ve Štěpánské. Filmy domácí filmové společnosti A-B byly distribuovány z kanceláří v paláci Lucerna. Kanceláře společnosti Elektafilm, Moldaviafilm, Slaviafilm a dalších podniků byly podobně jako kanceláře zájmových svazů československého filmového průmyslu a redakce filmových časopisů rovněž umístěny na Václavském náměstí nebo v jeho bezprostředním okolí. Oblíbeným dostaveníčkem filmových pracovníků byly pak kavárny Urban a Rokoko, sídlici nedaleko pasáže Avion.¹³² Pro filmové pracovníky byla zřízena u pasáže Fénix na Václavském náměstí linka taxislužby, která je rychle a pohodlně dopravila do Studií Barrandov filmové společnosti A-B. Na stejnojmenném návrší na jihovýchodním předměstí Prahy vznikl z popudu podnikatele Miloše Havla počátkem třicátých let se státní podporou Hollywood *en miniature*, který měl zvýšit konkurenceschopnost československého filmového průmyslu na středoevropských a východoevropských trzích. Srovnání s Hollywoodem bylo přes odlišné rozměry v československém tisku nasnadě. Například jeden autor v deníku *Prager Presse* poznamenal: „Tento kousek světa

za hranicemi Prahy připomíná Kalifornii. Čisté vzhůru po svazích se klikatící silnice, zelenající se svahy, město, jež klesá stále níže a nebeská baň Klenoucí se stále výše [...] – to všechno má jedinečné kouzlo.“¹³³

Téměř třetina všech pražských kin byla soustředěna na Novém a Starém Městě Pražském a ve čtvrti Holešovice-Bubny, rovněž náležející k I. až VII. obvodu. Tuto koncentraci v pražské *citty* lze vysvětlit tím, že právě tam se našlo vhodné obchodní centrum města. Počet obyvatel tam sice pozvolna klesal, zbyl však stále reprezentovali „sociální střed“. V *citty* bylo také několik důležitých dopravních uzlů, takže mnoho obyvatel na svých každodenních cestách mezi prací a domovem nemohli vnitřní město minout. I mnoho dalších městských obvodů ve Velké Praze ale mělo dobrou infrastrukturu kin. Zejména kina ve XII. obvodě Vinohrady, který přímo sousedil s Novým Městem a stejně tak se v něm pohybovala relativně silná zaměstnanecká vrstva, byla co do velikosti a vybavení prostor určených k produkci srovnatelná s prostorami ve vnitřním městě. Roku 1930 bylo na Vinohradech deset kin, mezi nimi Bio Maceška a Bio Radio v Radiopaláci s 900 a 800 sedadly. Obě se nacházela na tehdejší Fochově třídě (dnes Vinohradská), na ose prodloužení Václavského náměstí. Vinohrady tudíž byly vedle obvodů vnitřního města (I. až VII.) také jedinou městskou částí, která vykazovala vyšší hustotu kin [měřeno počtem sedadel na 1000 obyvatel] než Velká Praha celkem.¹³⁴

Žižkov a Nusle, dvě s Vinohrady sousedící městské části, jejichž nejpříznačnější složku obyvatelstva tvořili dělníci a zaměstnanci,¹³⁵ se jedna i druhá mohly s devíti kiny sice pochlibit hustotou sítí kin, avšak na rozdíl od kin na Vinohradech měla „bia“ na Žižkově výrazně menší kapacitu. To platilo i pro bývalé pražské předměstí Smíchov. Všimneme-li si blíže topografického rozložení kin ve Velké Praze kolem roku 1930, bude patrné, že vysokou hustotu sedadel v kinech vykazovaly i menší a ve svém sociálním složení silně heterogenní pražské městské části jako Košíře, Břevnov a Podolí. Naopak některé dělnické obvody jako Vysočany, Vršovice a především Karlín zaznamenávaly hustotu nižší.¹³⁶

Prechod na zvukový film a jeho rozšíření v Praze lze sledovat mimo jiné s pomocí statistiky kin z roku 1930. Nákladními aparaturami na zvukový film byla nejprve vybavena kina ve vnitřním městě, která si to vzhledem k vysoké návštěvnosti mohla dovořit. Zatímco na Novém Městě vyměnila své promítací přístroje téměř všechna kina už v první sezoně zvukového filmu 1929/1930 a na Starém Městě a na Vinohradech přibližně polovina všech sálů určených k filmovým

130 Toto vědecké přímýkání k divadelní kultuře se např. v Bohemii setkalo s kritikou. Garderoben-Wucher in *Prager Kinos, Bohemia*, 25. 2. 1930, č. 49, s. 7.

131 NA, fond MZV/VA I, k. 2099, Oswald KOSEK, Und abends – in das Kino!, *Prager Illustrierter Montag*, 21. 12. 1936, č. 51. Wehrachtssonderbeilage - Filmzeitung Prag, nestl.

132 Slov. kalendářové v publikaci *Almanach der Internationalen Filmschau* uveřejňované adresáře (dochovaný pro

období let 1926-1935) – kromě toho Adresář filmového oboru, in: Karel LEXA, Jaroslav MENCÍK (eds.), *Jak se vede v kino a přijívono*, Praha 1932, s. 137-153.

133 Zw. Das neue A-B-Filmatelier auf dem Barrandov, *Prager Presse*, 24. 5. 1931, č. 141, s. 5. - Viz též *Gah Prags künftige Filmstadt*, Barrandov – Prags Hollywood, *Prager Presse*, 2. 5. 1932, č. 121, s. 1 – F. S., Hollywood am

134 Slov. tabulku 16 v příloze.

135 Slov. mapku 2 a a 2 b v příloze.

136 Slov. tabulku 16 v příloze.

projekcím, v ostatních městských částech se to podařilo jen v ojedinelých případech. Přechod na zvukový film přesto i tam proběhl v následujících letech mimořádně rychle. Roku 1935 existovala v Praze už jen dvě menší kina, která pouštěla němé filmy, a sice nejstarší kino ve městě, na Starém Městě usazené Pompero, a kino Legie malých v Holešovicích.¹³⁷

Enormní počet pražských kin nelze vysvětlit jen silnou poptávkou, ale i praxí udělování licencí zemským úřadem, tak jak jí předepsalo ministerstvo vnitra. Od roku 1920 přiděloval úřad licence na projekci se ucházely četné spolky, sponšijním společenstvem. O získání licence na projekci se ucházely v první řadě protože si od lukrativního obchodu s promítáním filmů slibovaly v první řadě finanční přírůdek anebo dokonce možnost sanovat své finance. V důsledku finanční přírůdek anebo dokonce možnost sanovat své finance. V důsledku převisu nabídky, jenž takto vznikl, i daní, které bylo nutno v hojně míře odvádět, byly spolky anebo provozovatelé kin, těmito spolky dosazení do funkce jakýchkoli najemců či výkonných ředitelů, nezřídka vystaveni finančním obtížím; to v odborných kruzích co chvíli vyvolávalo nové diskuse o změně praxe ve vydávání licencí. Na vládní úrovni se jim však nedostávalo sluchu.¹³⁸

S požadavkem, aby licence na provozování kin byly udělovány obecně prospěšným organizacím, naléhaly na vládu v sezoně 1919/20 zejména nacionalistické korporace jako Národní rada československá a různé zájmové spolky válečných invalidů. V popřevratové době využívaly rozšířené obavy z ekonomického obohacení některých podnikatelů a veřejně varovaly před prodáváním „cizozemských koncesí“. I když osobně napadaly i české „milionáře“ jako majitele Lucerny Miloše Havla a architekta a majitele pasáže Melantrich Františka Weyra, měly v první řadě na mysli „lidi, kteří pro blaho naší republiky zchla nic neudělali – anebo dokonce pracovali proti ní, což lze říci především o židovských majitelích kin“.¹³⁹ Podle údajů policejního ředitelství byli roku 1920 v Praze pouze tři majitelé kin židovského vyznání: zatímco provozovatele kin Orient a Konvikt Evžena Steina a Arnoalda Reimanna přiřadili úředníci policejního ředitelství k „české národnosti“, majitelku kina Elite, Hermíně Antuschové [Hermine Antusch], přiřkli

označení „německé národnosti, Israelitka“.¹⁴⁰ Licenci na kino Elite, které provozovala, dostal počátkem roku 1921 Kruh starodružníků, na kino Konvikt spolek Vincentinum a kino Orient obdržela Národní jednota severočeská. Další licence získala například Ústřední škola dělnická na bio Koruna, československý Červený kříž na bio Lucerna, Osvětový svaz na bio Passage. Spolek invalidů československých legií na letní Bio Helios a Filantropická družina na Bio Illusion.¹⁴¹ Někteří z dřívějších majitelů kin se se spolky dohodli na odstupném, své kino tedy prodali, jiné bývalé vlastníky spolky „převzaly“ jako zástupce respektive vedoucí provozu. „Smlouvy o dosazení zástupce [...] nejsou ve většině případů [zejména v Praze] ničím jiným než skrytými najemními smlouvami“ a vláda nemá možnost tomu nijak čelit, jak na počátku třicátých let konstatoval právník Jiří Hora.¹⁴²

Ačkoli filmové zájmové spolky neustále kritizovaly praxi udělování licencí, ačkoli protestovaly proti vysokému zdanění filmové branže a požadovaly zavedení koncesí namísto licencí, zemský úřad i v případě nově zřizovaných kin uděloval licence obecně prospěšným spolkům.¹⁴³ Na počátku třicátých let vlastnila například Národní jednota severočeská licenci na bio American, spolky Beth Haam a židovské ústředí pro sociální péči licenci na kino Roxy či Lidová akademie. Umělecká beseda, Spolek Čechů a Slováků z Ruska licence na Avion, Alfa a Hollywood na Václavském náměstí.¹⁴⁴ Většinu licencí na provozování kin však v Praze i v celém Československu obdržela česká tělocvičná jednota Sokol. Jen v Praze disponovala počátkem třicátých let osmnácti licencemi. Většina těchto promítacích sálů byla kina střední velikosti s kapacitou zhruba 300 míst. Nepatřila k lukrativním kinům pražského vnitřního města, sídlila v městských částech a ve čtvrtích s vyšším podílem dělnictva, jako byl například Žižkov, Karlín a Smíchov, anebo na okraji města, jako například v městských částech Bohnice, Liboc, Záběhlice, Jinonice a Sedlec. Výjimkou bylo do poloviny třicátých let Sokolem provozované Bio Národ [později Gaumont a Apollo] na Václavském náměstí a Bio Carlton v Bubenci, kina disponující 670 a 720 sedadly.¹⁴⁵

- 137 HAVELKA, Frh II [1935], s. 39. – *Seznam československých kin podle stavu 15. listopadu 1935*. Praha 1935, s. 3-8.
- 138 K licencím systému v Československu stov. Gerrot HEISS, Ivan KLIMĚŠ, Kulturní průmysl a politika. Československé a rakouské filmové hospodářství v politické krizi třicátých let/Kulturindustrie und Politik. Die Filmwirtschaft der Tschechoslowakei und Österreichs in der politischen Krise der 30er Jahre. In: *tž. (eds.), Obraty času Český a rakouský film 30. let/Bilder der Zeit. Tschechischer und österreichischer Film der 30er Jahre*. Praha 2003, s. 303-383; s. 392-483, cit. s. 306-308; s. 395-399. – Ivan KLIMĚŠ, *Kinožákon 1919, Illuminace*. 1998, roč. 10, č. 4, s. 119-139. – Petr SZCZEPANK, *Konzervy se slovy*. Brno 2009, s. 80-81.
- 139 NA, fond MV/SR, sign 9/283/4, k. 207, P. E. MALÝ, Váleční invalidé a biografy, *Národní demokracie*, 11. 8. 1920, č. 187, s. 4. – Slov tamtéž, Národní rada československá Ministerstvu vnitra, 22. 7. 1920, ro. Biografy, *Sociální služba Věstník úřadu pro péči o válečné poskozené v Čechách*, 1919, roč. 1, č. 6, s. 11-12; Jan VAVROUŠEK, *Jak dlouho ještě? Úvaha o pražských biografech*, *Nový život. Ústřední orgán Družiny československých válečných invalidů, vdov a pozůstalých*, 1920, roč. 4, č. 21-22, s. 1-2. – NA, Fond MZV/VA I, k. 2096, Svaz osvobodiv v Praze, atd., *Kinematograf kultury a národu* [Ministerstvu vnitra a Zemské správě politické], *České slovo*, 21. 11. 1920, č. 273, s. 6. – K ohl. válečných invalidů při přidělování licencí na provozování kina viz též STEGMANN, *Kriegsdeutungen*, s. 141-145.

- 140 NA, fond MV/SR, sign 9/283/4, k. 207, Policejní ředitelství Zemské správě politické, *Kinematografické licence ve Velké Praze*, 22. 4. 1920. Známy pražský provozovatel kina a filmový podnikatel Osvald Kosek, jenž pocházel z židovské rodiny, podle údajů policejního ředitelství konvertoval ke katolictvu. Ke Kosekovi, jenž na konci třicátých let emigroval do USA, a k Reinmannovi, roku 1944 zavražděnému v Osvětimi, viz BEDNÁŘÍK, *Arizace*, s. 129 a s. 130-131.
- 141 V jednáni o licencích na provozování kina z let 1919/1920 stov. celý spis NA, fond MV/SR, sign 9/283/4 [2], k. 208.
- 142 Jiří HORA, *Das Verpachten der Kinolizenzen. Die rechtliche Bedeutung des Verpachtes und der Ungültigkeit der Verträge über die Verpachtung der kinematographischen Lizenzen*. Praha 1932 (čes. originál 1931), s. 28.
- 143 K opět se rozvíjející diskusi o uspořádání živnosti provozovatelů kin zejména v Praze na počátku třicátých let viz např. pr. K příčinám kritické situace biografů, *Film*, 1929, roč. 9, č. 6, s. 1. – Die schwierige Wirtschaftslage der Kinos, *Bohemia*, 26. 2. 1930, č. 49, s. 7. – Politische Konzessionsienierung der Kinos?, *Internationale Filmschau*, 1930, roč. 12, č. 8, s. 1-2. – Jaromír LEXA, *Nesnáze našich kin*, *Film*, 1930, roč. 10, č. 12, s. 1-3.
- 144 Československá kina, *Praha 1930*, s. 3-11. – *Seznam kin v ČSR podle stavu 1. ledna 1933*. Praha 1933, s. 3-9.
- 145 Československá kina [1930]. – *Seznam kin v ČSR [1933]*. – *Seznam československých kin [1935 a 1937]*. – OBRSCS-HALL, *Statistika biografů*, s. 15-20. – Režisér Jiří Weiss vzpomínal na své částe náležitosti kina Sokola v Karlíně. Dozrávalo při nich jeho rozhodnutí stát se filmovým režisérem, Jiří WEISS, *Bílý mercedes*. Praha 1995, s. 17-18.

S konkurencí moderních biografů zejména v centru Prahy zápasilo i jediné německé kino Wran-Urania, provozované vzdělavacím spolkem Urania. Po zdoluhavém vyjednávání s politickou zemskou správou a s ministerstvem vnitra o licenci, včetně prosebné žádosti prezidentovi v listopadu 1923, otevřelo v boční ulici Václavského náměstí Ve Smečkách. Kino tím nahradilo filmová představení, která spolek Urania pořádal zprvu sporadicky v kině Sanssouci a později pravidelně v kině Alma.¹⁴⁶ Licence přitom nebyla vázána na podmínku povinné nasazovat české mezititulky nebo titulky, třebaže zemský úřad se to později pokoušel revidovat.¹⁴⁷ Od filmové sezony 1934/35 měly být ve všech „německých“ kinech v ČSR nasazovány u filmů v němčině české titulky. Do jaké míry byl tento požadavek v praxi skutečně naplňován, není zřejmé.¹⁴⁸ Kino Urania se ve dvacátých letech profilovalo především uvádněním dokumentárních filmů zvaných tehdy „kulturní filmy“. Podařilo se mu tak upoutat „krutý inteligence toho druhého národa“, jak stálo ve spolkovém časopise z listopadu 1927. Promítání „kulturních filmů“ však nebyl žádný lukrativní obchod, kino Urania se proto na konci dvacátých let stále více uchýlovalo k hraným filmům.¹⁴⁹

Vedení Uranie se zejména ve fázi přechodu na zvukový film obávalo výrazného úbytku publika: jestliže Urania jako jediný kinematograf v Praze dosud promítala němé filmy s německými mezititulky, ve všech pražských kinech teď běžely německé mluvené filmy v originále s českými titulky. Urania si na jaře 1930 sice rychle pořídila aparaturu na zvukový film, ale nejnovější a komerčně nejspěšnější filmy se uváděly nejdříve v premiérových kinech a do kina Urania přicházely místy až s několika týdenním, někdy dokonce několikaměsíčním zpožděním. V provolání k zahájení druhé sezony zvukového filmu 1930/31 vedení spolku proto apelovalo na „německé publikum v Praze“:

Německé kino Wran-Urania je za nynější krize ve dvojnásob obtížném postavení. Jakožto německé kino je odkázáno na návštěvníky z řad početně slabé německé menšiny v Praze a musí obstat v souměří s českými kiny uvádějícími německé zvukové filmy. [...] Podpořte horlivým a stálým navštěvováním jediné německé kino, které se sice ani dnes nepyšší honosným zařízením neněmeckých pražských kin,

146 Urania obdržela licenci až po kompromisu s pražskou pobočkou spolku plicních pacientů, který rovněž usiloval o licenci. Název Wran byl odvozen od jména obce Vrané nad Vltavou (Wran) kde sídlila léčebna spolku.

K jednáním srov. Spis NA, fond MV/SR, sign. 6/121/27, k. 2681. – K událostem předcházejícím otevření kina a k samotnému otevření v roce 1923, při němž byl promítán film *Wilhelm Teil* viz: Die Eröffnung des Wran-Urania-Kinos. *Urania-Nachrichten*, 1923, roč. 1, č. 4, s. 2. – *Von deutscher Kultur in der Tschechoslowakischen Republik. Festschrift zur Eröffnung des neuen Urania-Hauses*, Prag 31. Oktober 1933, s. 15–17.

147 NA, fond MV/SR, sign. 6/121/27, k. 2681. Zemský úřad Ministerstvu vnitř: Spolek Prager Volksbildungsvereine Urania v Praze/Kinematografická licence, 9. 1. 1933]. Ministerstvo vnitř: Zemskému úřadu. Spolek Prager Volksbildungsvereine Urania v Praze/Kinematografická licence, 7. 4. 1933.

148 KUČERA, Minderheil, s. 232.

149 o. l., Ein Wort an unsere Mitglieder. *Urania*, 1927, roč. 4, č. 11, s. 261–262, cit. s. 261.

leč nepostrádá intimního charakteru, a Vaši podpory si zaslужuje především pro ten dobrý německý film, jenž je v něm pěstován.¹⁵⁰

Relativně rychlý a nákladný přechod na zvukovou aparaturu a zároveň s tím zvýšení frekvence představení v únoru 1930 nepřinesly Uranii očekávaný efekt.¹⁵¹ Zaznamenaný jsou jen počty návštěvníků „kulturních“ filmů, které často doproč 22 000 a na počátku třicátých let se pohyboval mezi 12 000 a 16 000. Důvod, proč návštěvníků těchto naučných filmů ubýlo, výroční sborník Uranie z roku 1933 neuvádí; je však nepochybné, že pokles začal v sezóně 1930/1931, kdy Urania tak jako většina ostatních pražských kin přesešla na techniku zvukového filmu.¹⁵²

Němecti obyvatelé Prahy dávali zřejmě stejně jako jejich čeští spoluobčané přednost filmovým palácům, ve kterých byl kolem roku 1930 kromě reklamních příloh listu *Prager Tagblatt* vždy vystaven i nenápadně upravený německý program s množstvím textu nazvaný *Das Kinoprogramm*, jenž každý týden informoval o programech kin Adria, Alfa, Avion, Capitol, Kotva, Lucerna, Passage a Světozor.¹⁵³

Také po přestěhování Uranie do nové spolkové budovy v Klimentské ulici se sálem pro 500 diváků roku 1933 vedení zdůrazňovalo, že jediné „německé“ kino v Praze udržuje v provozu pouze „s krajními oběťmi“. Ucházelo se o diváky především argumentem, že kino patří „k nejtuhlejším a nekrásnějším pražským biografům“. Proto, aby program ztrátilivní, organizovalo vedení Uranie kolem Oskara Frankla ve třicátých letech premiéry filmů z Německa a Rakouska či premiéry německých verzí světových filmových produkcí. Dále pak pořádali cykly jako *Nezopomenutelný film* nebo *Veselé populární filmy večerjška* a dětská odpoledne.¹⁵⁴

Kino s programem, který by se obracel výlučně na židovské obyvatelstvo, v Praze neexistovalo. Ačkoli spolek Beth Haam v přízemí svého spolkového domu v Dlouhé ulici, otevřeného roku 1928, zřídil kino Roxy, jehož licenci vlastnil do začátku třicátých let společně se Židovským ústředím pro sociální péči, nebylo toto kino zařízeno na filmy v jidiš nebo v hebrejštině nebo na „židovské“ svazy. Jeho program byl naopak srovnatelný s ostatními kiny. Několik let po otevření postoupily

150 An unsere Mitglieder und Freunde! *Urania*, 1930, roč. 7, č. 12, s. 118. Provolání Uranie uveřejněny i deniky *Prager Tagblatt* a *Bohemia* v mírně odlišném znění: An das deutsche Publikum Prags. *Bohemia*, 12. 9. 1930, č. 215, s. 5. – An das deutsche Publikum Prags. *Bohemia*, 12. 9. 1930, č. 215, s. 7. – Viz také o rok později Unser Wran-Urania-Kino. *Urania*, 1931, roč. 8, č. 7, s. 86. – Das Wran-Urania-Kino. *Prager Tagblatt*, 12. 9. 1931, č. 213, s. 6.

151 Das Wran-Urania-Kino als deutsches Tonfilm-Kino. *Bohemia*, 28. 2. 1930, č. 51, s. 5. – Wran-Urania-Kino. *Prager Tagblatt*, 28. 2. 1930, č. 51, s. 6. – D., Tonfilmtaufe im Urania-Kino. *Bohemia*, 1. 3. 1930, č. 52, s. 6.

152 Von deutscher Kultur, s. 52 a s. 53–54.

153 Das Kinoprogramm, 1928–1933.

154 Slov. zprávy v *Urania*, 1936, roč. 13, č. 7–8, s. 36–37. – Filme von Anno dazumal. „Unvergessliche Filme“. *Urania*, 1937, roč. 14, č. 1, s. 7.

oba spolky svou licenci Odbornému sdružení kinooperátérů. Filmy se židovskými náměty či filmová představení iniciovaná židovskými organizacemi běžely v jiných pražských kinech, například v Biu Kotva v Revoluční a v Biu Koruna a Biu Apollo na Vaclavském náměstí. Uvedená kina promítala v letech 1935 a 1938 dokumentační filmy vyrobené od Elektafilmu *Podesát let Palestiny* (hebrejský titul: *Zot Hitarim*, Baruch Agadati, Palestina 1935) a *Zaslibená země* (Avodah, Helmar Lerski, Palestina 1935), z nichž každý vlastním způsobem líčil život v Palestině.¹⁵⁵ Oba filmy byly z iniciativy Československo-palestinské obchodní komory, společnosti Jaffa Cinema Exchange a Pražského okresního sionistického komitétu (Prager Zionistsches Distriktskomitee) znovu promítány roku 1938 v pražských kinech Koruna a Apollo.¹⁵⁶ Praha vdečila za svou proměnu v město kin a za vysoký status vzkvétajícího centra filmového průmyslu v Evropě především několika jazyky hovořícím židovským i nežidovským producentům, majitelům půjčoven a umělcům.¹⁵⁷ Ti všichni dbali o vysokou míru propojení na mezinárodní úrovni, ve filmovém oboru běžného, jež bylo ku prospěchu produkci domácích filmů pro relativně omezená navíc několikajazyčná odbytíště. Pražští filmoví podnikatelé se museli potýkat zejména s nacionalistickou propagandou v tisku, který před výtržnostmi vyvolanými zvukovým filmem i po nich neustále varoval před „bonémčováním“ kin, zejména v hlavním městě.¹⁵⁸ Zástupci pražského filmu v té souvislosti už na jaře 1930 uspořádali několik zvláštních představení, na kterých se postupně promítaly anglické, případně francouzské a německé verze jednoho a téhož filmu a pak se o nich diskutovalo. Po výtržnostech v září 1930 následovala další kola diskusí o budoucnosti německého zvukového filmu v Praze. Filmoví podnikatelé v četných interview a v příspěvcích do odborného i denního tisku zdůvodňovali nezbytnost importu německých filmů pro Československý filmový trh a zdůrazňovali, že většina českého publika stejně rozumí spis německému než anglickému či francouzskému jazyku. Navíc poukazovali na význam německého kapitálu a silného filmového průmyslu, bez jehož podpory by budování Československé produkce zvukového filmu bylo podstatně ztíženo.¹⁵⁹

155. Film Avodah byl v pražském kině Kotva uveden v filmu 1935 přejmenováním z prvních svých promítání na světě vůbec Avodah [online]. *Cinematographie des Holocaust: Dokumentation und Nachweis von jüdischen Zeugnissen*. In: Projekt des Fritz Bauer Instituts, Frankfurt am Main. Dostupné z <http://www.cine-holocaust.de/> [cit. 5. 9. 2009]. - HAJEK, Čeněk (1995). S. 65 [Zde se na rozdíl od Cinematographie neudává měsic premiéry květen, nýbrž říjen]. Viz k tomu Film: Märchen über Palästina in Prag. Selbstwehr, 18. 2. 1938, č. 7, s. 2.
156. Eine Palästina-Film. Märchen Palästina-Film. Avodah. Selbstwehr, 25. 2. 1938, č. 8, s. 7. - Max BROD. Der Avodah-Film [Segen der Arbeit]. Selbstwehr, 17. 3. 1938, č. 11, s. 7. - Arthur ENGLANDER. Gedanken über den Palästina-Film „Avodah“. Selbstwehr, 1. 4. 1938, č. 13, s. 6.
157. Filmová historiografie se dosud soustředovala pouze na konec písobení židovských filmových tvůrců. O nejzávažnějších představitelích srov. především BEJDNÁŘIK, Arzave, s. 115-131. - Ivan KLIMĚŠ. Die „Entjudung“ der tschechischen Filmindustrie. In: Arzave, OZÁČEK, Martin PRŮCHA [eds.]. *Unerwünschten Kino. Der deutschsprachige Fremdenfilm 1934-1937*. Wien 2000, s. 77-83. - SZCZEPANIK, Konzery, se slovy, s. 36-37.
158. Např. NA TONU MZV/VA 1. k. 2097. Jak biograficky komentují Prahu, *Národní politika*, 11. 10. 1931, č. 278, s. 3.
159. Wir und der Vorfilm. Aus einem Interview mit Direktor Auerbach [Elektafilm]. Prag, *Lichtspieluhr*, 1929, rok 8, č. 8, s. 1-2. - Otto SONNENFELD. Německý mluvící film v pražských kinech, *Film*, 1930, rok 10, č. 2, s. 3. - Jaká je situace? *Film*, 1930, rok 10, č. 9, s. 4-6. - Poslední události, *Film*, 1930, rok 10, č. 11, s. 1-2 [Zde zejména příspěvek

Osvald Kosek, předseda Sdružení premiérových kin a provozovatel několika pražských kin, v článku pro *Národní listy* na konci roku 1932 konstatoval, že „německý film“ je pražskému publiku nejbližší, „především pro svou srozumitelnost“ a svou schopnost přizpůsobit se „vkusu publika střední Evropy“. Kosek vyzvedl skutečnost, že v důsledku trvajících bojů uvaleného na Československý filmový trh americkým filmovým průmyslem jsou komerčně nejspěšnější filmy produkovány v Německu. Snažil se sice distribuovat i francouzské filmy, píše, ty však nevedly k očekávanému ekonomickému výsledku.¹⁶⁰

Z Brna pocházející filmový podnikatel Otto Sonnenfeld, který ve třicátých letech vedl mimo jiné společnost Slaviafilm a pražské kino Apollo, se zmínil o dalším pozitivním vedlejším efektu „nové polyfonie“ na stříbrném plátně: rozšiřování jazykových kompetencí. V interview pro český časopis *Film* Československého svazu filmového průmyslu a obchodu Sonnenfeld optimisticky prohlášoval:

V tomto postupu doby je nemyšlitelné téměř, že postarší člověku znalost jediného jazyka, tím jistě nikdy neapeluje na změnu jeho národního citění, ale může vítati tuto novou možnost poznání, zdokonalení v cizí řeči, právě jako dříve mnoho lidí učilo se v kinech český číst. Není pravda, že mluvícím filmem se končí jeho mezinárodnost, jak prohlašovali jeho četní odpůrci, naopak bude jim spojeno národností spolužití a pochopení všesvětového míru způsobem nejdálejší.¹⁶¹

Za mezinárodní orientací Československého filmového trhu se vehementně zasažoval také ředitel Elektafilmu, v Halici narozený filmový podnikatel Josef Auerbach, který vedle Miloše Havla, Levoslava Reichla a Osvalda Koska patřil k nejcharismatictějším a nejspěšnějším obchodníkům ve sféře pražského filmu.¹⁶² V článku pro *Prager Film-Kurier* zdůrazňoval, že pokud chce produkce Československých filmů dosáhnout světové úrovně, nesmí se spoléhat na „vlastenecké pocity“.¹⁶³

- Ludvika Kantůrka na s. 2]. - Nationalismus. *Film*, 1930, rok 10, č. 12, s. 3. - Josef AUERBACH. Očekávání jinojazyčných verzí českého filmu. *Národní listy*, 25. 12. 1931, č. 353, příspěvek „Český zvukový a mluvící film je věc národní a veřejnou...“ nestr. - Příspěvek Ludvika KANTŮRKA k 2097. - Příspěvek Josefa AUERBACHa do ankety „Rund um das Kontingent“. *Prager Film-Kurier*, 22. 4. 1933, č. 4, s. 3.
160. NA. Fond MZV/VA 1. k. 2097. Osvald Kosek o situaci pražských kin. *Národní listy*, 25. 12. 1932, č. 356, příloha „Český film do lepší budoucnosti“, s. 3. - Viz též I. Kra. Rozhovory s Osvaldem Kosekem. *Kino*, 1931, rok 1, č. 5, s. 59. Americký filmový průmysl bojkotoval mezi lety 1932 a 1934 Československý filmový trh prostřednictvím ekonomické vlny zavazeda pro posílení domácího filmového trhu systém kontingentů. Srov. k tomu především HEISS, KLIMĚŠ. *Kulturní průmysl/Kulturindustrie*, s. 310-315, s. 401-406.
161. SONNENFELD. *Německý mluvící film v pražských kinech*.
162. Auerbach, který měl od roku 1934 trvalé bydliště ve čtvrti Barrandov byl členem Národního odboru v Praze na Smíchově, přechodně byl předsedou pražského Hagibetu. Od roku 1934 zasedal pro veřej. a svou rodinu o Československé občanství. Jeho žena Olga Pěčková byla rodilá Češka roku 1879 vstoupila s ním, Československým státním příslušníkem, však Československého občanství později Josef Auerbach odešel, spolu se Miroslavem a jejich třemi dětmi získal končité v září 1938. Na počátku dubna 1939 se při posouzení vystěhoval do Francie. NA. Fond PA II. evidence obyvatelestva Auerbach Josef, 1895. - NA. Fond PA Praha II. vstřebávací společen. 1931-1940, sign. A 548/12, k. 4419. Auerbach Josef, 1895.
163. Příspěvek Josefa Auerbacha do ankety „Rund um das Kontingent“.

Auerbach vzbudoval ve dvacátých letech z akciové společnosti Elektafilm je-
den z největších pražských filmových podniků, který se soustředoval především
na distribuci německých, československých a francouzských filmů. Ve třicátých
letech zaujal jeho podnik vedoucí postavení také ve výrobě československých fil-
mů.¹⁶⁴ Své první velké úspěchy sklízel Elektafilm na počátku éry zvukového filmu,
když distribuoval světově úspěšný hudební film *Dvě srdce ve třicetiletém taktu*
[Zwei Herzen im Dreivierteltakt] a vyrobil i distribuoval komedii *C. a k. polní mar-
šálek*, uvedenou v Praze v říjnu 1930. V režii Karla Lamače hrál hlavní roli v české
i německé verzi známý komik Vlasta Burian. Česká verze byla promítána 22 týdnů
a překonala rekord filmové operety *Dvě srdce ve třicetiletém taktu*, kterou bylo
možno až do výtržnosti v souvislosti se zvukovým filmem na konci září 1930 na-
vštívit v pražských premiérových kinech po dobu sedmácti týdnů.¹⁶⁵

Společnost Elektafilm měla v distribuci kromě toho také první český zvukový
film *Tomka Šibenice* režiséra Karla Antona, ozvučený až dodatečně v jednom
parížském studiu a opatřený jen nemnoha dialogy. Snímek si svou premiéru
odbyl v únoru 1930. Tento film byl založen na motivech povídky *Die Himmelfahrt
der Galdentoni* [Nanebevstoupení Tonky Šibenice], příběhu pražské prostitutky
od Egona Erwina Kische. Scenáři napsal filmový kritik Willy Haas, rodilý Pražan,
tehdy žijící v Německu. Kameramanem byl Eduard Hoesch, který z Německa
pocházel.¹⁶⁶

Společnost Elektafilm distribuovala také první český natočený zvukový film
Když struny lkají, který přišel do kin koncem září 1930. Toto melodrama vídeň-
ského režiséra Friedricha Fehéra se u české i německé pražské kritiky setka-
lo s rozdílným hodnocením. Zejména z kritiky deníku *Bohemia*, který filmu vyřikal
„nečistě artikulovanou“ češtinu, bylo patrné, že na své německé čtenáře hledí
jako na potenciální návštěvníky „českých“ kin v Praze. *Bohemia* to ve své kritice
shrnuje takto:

Škoda, že se k tomuto obrazové a zvukově dobře nasnímanému, leč volbou scé-
náře tak zásadně pochybenému mluvenému filmu propůjčili dobří čeští a němečtí

164 BEDNAŘIK, *Arizace*, s. 116–118. Elektafilm distribuoval mezi lety 1929 a 1934 celkem 102 filmů. Nastudovala Ufa
Praha s 87 filmy. S osmi hlavními filmy stála společnost Elektafilm od roku 1931 v čele produkce hlavních filmů
v ČSR a také v následujících letech se pohybovala na předních pozicích. HAVELKA, *ČFH I* (1929–1934), s. 12–17 a s.
136.

165 K uvedeným filmům slov. především MÜLLER, *Vom Sturmfilm*, s. 315–332. – Petr MAREŠ, *Jazyky, herci
a publikum. C. a k. polní maršálek versus Der Falsche Feldmarschall*, *Iluminace*, 2004, roč. 16, č. 2, s. 93–100. –
Petr SZCZEPANIK, *Konstruktce mezinárodního prostoru v jazykových verzích české výroby*, *Iluminace*, 2004,
roč. 16, č. 2, s. 77–91. – Informace o časových českých zvukových filmech poskytuje také lexikon *Český hraný film.
II. část: 1930–1945*, Praha 1998.

166 NFA, *Filmový materiál Tomka Šibenice*, režie: Karel ANTON, ČSR 1930. – K premiéře slov. mj. Stavrosini premiéra
Tonky Šibenice, *České slovo*, 28. 2. 1930, č. 51, s. 9. – J. V. Š., *Tomka Šibenice – první český zvukový film*, *České
slovo*, 1. 3. 1930, č. 52, s. 5. – r. r., *Rosenheim, Richard*, Karel Anton stěhl vor: Tomka Šibenice als Tonfilm im „Aia“;
Prager Tagblatt, 25. 2. 1930, č. 51, s. 3–4. [není obsaženo ve vydání listu *Prager Tagblatt* v ONB]. Všechny články:
NFA, výstřížkový archiv, bez signatury.

herci; jejich jména budetez raději zaměřena. Doufejme, že Češi vlastními silami
zplodí lepší mluvené filmy.¹⁶⁷

Vzdor tomuto neúspěchu zůstal Elektafilm spolu s filmovou společností A-B
předním filmovým podnikem v ČSR. Zároveň existovalo množství menších pod-
niků, které rovněž usilovaly o to, aby se Praha stala „filmovým centrem malých
národů“.¹⁶⁸ Sebevědomí a optimismus pražského filmového průmyslu na počátku
éry zvukového filmu vyjadřovala mimo jiné roku 1932 publikovaná sbírka karika-
tur *Panoptikum československého filmu od Žet do A* na Slovensku narozeného
kreslíře Ivana Sorse.¹⁶⁹ Byl to pokus poskytnout v očích československé veřej-
nosti pozitivní obrázek o pražském filmu a jeho aktech, protože ti byli často
ostouzeni jako nepoctiví obchodníci.¹⁷⁰ Filmový dramaturg Otakar Hanuš ve své
předmluvě k umělecky nepřilís náročným karikaturám podtrhl, že filmaře pova-
žuje za „lidi živé. Jejichž jednání jest ovlivněno horečným tepem moderního ži-
vota, lidí energujícímu zápasu vystavené, a proto snad někdy podivné, vynikající,
mrzuté, veselé – a obě lecky snad přespříliš –, ale vždycky konec konců dobré,
slušné a poctivé.“¹⁷¹ Různé subjekty pražské filmové profese jako podnikatele,
režiséry, herce, kritiky, provozovatele kin a technický personál kreslil Ivan Sors
s humorem a ironií, přitom nezdůrazňoval jejich národnost ani jazyk. Většinu
portrétů doprovázelo krátké české nebo německé motto, které si vyobrazené
postavy pravděpodobně samy vybraly.

Německým popiskem byly opatřeny například portréty filmového podnikate-
le Josefa Auerbacha, dále Hugo Sinaibergera, vydavatele v Praze vycházejícího
časopisu *Internationale Filmschau*, brněnského provozovatele kina Dominika
Morgensterna nebo novináře Franka Argüse (*Prager Film-Kurier*), Otto Brandeise
[*Internationale Filmschau*] a Richarda Rosenheima (*Prager Tagblatt*). Redaktor
německého deníku *Sozialdemokrat* Walter (Valtr) Lustig podobně jako někteří

167 D., Ein schlimmer Anfang. Wenn die Seiten [sic] erklängen... *Bohemia*, 28. 9. 1930, č. 229, s. 8. Tlud německé verze
znel: „Ihr Junge“.

168 Přispěvek Josefa Auerbacha do ankety „Rund um das Kontingent“.

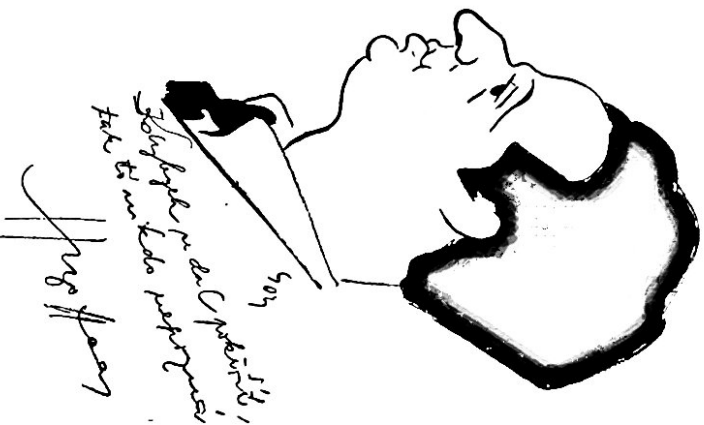
169 Ivan SORS, *Panoptikum československého filmu od Žet do A. Karikatury malíře Ivana Sorse*, Praha 1932. R. 1934
byla část karikatur uveřejněna také v *Prager Film-Kurier*. Ivan Sors narozený na Slovensku [horní Uhry] [v], jm.
Isidor Stern] žil mezi lety 1927 a 1939 občas v Praze, kde relativně často střídal bydliště či podnájem. Přiležitostně
dostával zakázky na ilustrace od deníku *Pravo lidu* a *Prager Tagblatt*. Počátkem března 1939 emigroval
pravděpodobně do Paríže. NA, fond PR Praha II, výšeobecná spisovna, 1931–1940, sign. S 6166/20, k. 1128. Stern
Isidor [Sors Ivan] 1895. – NA, fond PR II – EO, Stern Isidor [Sors Ivan] 1895. – AHMP, fond MHVP I, Prezidium rady
a magistrátu, sign. 2284/14/1841, k. 736. Herbert Hoover/Ivan Sors, 1929/30. – Slovenský biografický slovník,
sv. 5, Martin 1992, s. 318. – Sorsovým pravděpodobně největším dílem na zakázku jakžto kreslíře byla slička
portrétu poslanců československého parlamentu. Viz Vladimír ZADĚRA [ed.], *Nás parlament. 300 původních
kresb Ivana Sorse*, Praha 1931.

170 Mezi vákani byli filmoví podnikatelé často označováni také jako „magnáti“; pražský tisk dával s chutí k lepsšímu
zprávě o zatčení známých lidí od filmu kvůli daňovému podvodu, např. roku 1933 o Josefu Auerbachovi. Ludvík
a Otto Kantůrkovičky. Často se však ukázalo, že to je jen fáma; aťev tak svědčí především o hubbucké mediálně
negeln státních institucí vůči mladému průmyslovému odvětví. Viz např. NA, fond MZVVA I, k. 2097. Falsche
Gerüchte um Prager Film magnaten. Kantůrks Verhaftung reizt die Phantasie. *Bohemia*, 26. 9. 1933, č. 225, s. 3.
171 Otakar HANUŠ, Krásní pánové a duchaplné dámy, in: SORS, *Panoptikum*, nestř.

7. Hugo Haas.
Karikatura Ivana Sorse.
In: Sors, Ivan: Panoptikum
československého filmu
od Žel. do A. Karikatury malíře
Ivana Sorse. Praha 1932, nestr.

8. Felix Kühne.
Karikatura Ivana Sorse.
In: Tamtéž.

9. Emil Meissner.
Karikatura Ivana Sorse.
In: Tamtéž.



další bilingvní představitelé filmové profese svůj portrét naopak signovali česky psaným mottem.¹⁷²

Sors, respektive portrétování si v hojně míře pohrávali s vizuálními a jazykovými klišé. Je to patrné především na portrétech filmového distributora Emila Meissnera a herců Hugo Haase a Felixe Kühneho, jež obsahují náznaky jejich židovského původu, ať je to atribut „židovského nosu“ nebo častého vyprávění židovských vtípů. Treba Meissner je citován otázkou „Copak mám takový nemožný židovský nos?“, a Hugo Haas výrokem „Kdybych se dal pokrýt, tak to nikdy nepozná“. Nos má přitom přehnaně ohnutý. [Viz obr. 7 a 8.]

Karikatura Felixe Kühneho, bilingvního filmového herce, který často vystupoval ve vedlejších „židovských“ rolích, odkazuje na jeho roli ve filmu *Muži v offsidu*,¹⁷³ kdy je citován větou: „To je zrovna tak jak v ty anekdotě. Jak jeli ty židé do Jeruzaléma. [Viz obr. 9.] Sorsovy karikatury vzdor těmto někdy až zatěžejícím klišé a stereotypům působivě znázorňovaly transkulturní kontakty a propojení v pražské filmové branži. Transnacionální výměna se neomezovala jen na ekonomické kontakty a vztahy,¹⁷⁴

¹⁷² SORS, Panoptikum, nestr.

¹⁷³ Tamtéž. K Haasovi a ke Kühnovi viz též kapitola IV. 3.

¹⁷⁴ Sors, K tomu též dialogický „adresát filmem“ Otto RÄDL [ed.], První československý sborník pro film a divadlo 1933/Erstes tschechoslowakisches Lexikon für Film und Bühne 1935, Praha 1935.



ale přinejmenším v počátcích československé výroby zvukových filmů se odrážela i ve filmu samém. Dva, respektive tři z raných československých zvukových filmů, již zmiňovaný film *Tonka Šibenice* z roku 1930 a *Aféra plukovníka Redla* a jeho německá verze z roku 1931, vycházely z literárních předloh Egona Erwina Kische.¹⁷⁵

Nicméně filmový kritik Willy Haas byl v esejí o stavu československého zvukového filmu o několik let později nucen konstatovat, že filmaři dosud nevyčerpali všechny možnosti jazykové a kulturní rozmanitosti československé společnosti. Lze si přát, píše Haas, aby se této renesance plnohodnotnými a charakteristickými díly nyní účastnili i německo-československý a maďarský kulturní okruh republiky, kulturní jazykové minority vůbec: to se doposud bohužel nedálo.¹⁷⁶

¹⁷⁵ Básník Tonky Šibenice, jak Prager Tagblatt uváděl Kische, hovořil o několika měsících později před premiérou filmu *Tonka Šibenice*, natáčeného v Praze, o svých dojmech z Hollywoodu ke 2500 posluhačům ve velkém sále Lucerny, n. r. [Richard Rosenheim], Vorlesung Egon Erwin Kisch, Prager Tagblatt, 27. 11. 1929, č. 277, s. 4. - Egon Erwin KISCH, Bankett in Hollywood, Prager Tagblatt, 24. 11. 1929, č. 275, s. 3. - Ke jmenovaným filmům srov. Český hraný film II (1930–1945), s. 25–27 a s. 355–356. - Ivan KLIMEŠ, Die deutschen Prager Schauspieler und die technische Filmindustrie. Am Rande der deutschen Version des tschechischen Filmes „Afera plukovníka Redla“/Der Fall des Generalstabs-Oberst Redl (1931), in: JAKUBCOVÁ, LUDVOVA, MADL [eds.], Deutschsprachiges Theater, s. 362–365.

¹⁷⁶ Willy HAAS, Der tschechoslowakische Tonfilm am Wendepunkt, Prager Rundschau, 1936, rok. 6, s. 328–345, cit. s. 335.

Kino stejně jako ostatní média bylo schopno vyjadřovat kulturní rozmanitost městské společnosti a povznášet se nad linie etnicko-národnostních hranic jen v omezené míře. Nicméně kino přispívalo k tomu, že se rozplývaly hranice mezi vysokou a populární kulturou. Podstatný podíl na tom mají umělkyně a umělci pěstující intenzivní vzájemnou výměnu se svým nežidovským okolím.¹⁷⁷

Kulturní význam kina oceňoval také pražský překladatel a novinář Otto Pick, v článku o pražském německém divadle poukázal na to, že zasluhou kina se vytvořilo „nové vnímavé publikum“. Jsou pro ně v neposlední řadě typické jeho jazykové znalosti. Pick vyslovil domněnku, že „zásluhou častého a pravidelného uvádění německých zvukových filmů“ mezi Čechy spíše ještě vzrostla něho znalost německého jazyka, ba přímo jevšítní mluvy.¹⁷⁸ V pražském filmovém publiku spatřoval proto důležitý potenciál, jehož by bylo „šikovně sestaveným repertoárem a příslušnou agitací“ možné využít (nejen) pro divadelní scény německého jazyka.¹⁷⁸

Publikum

Množství vstupenek do kina, které se každoročně prodaly v Praze, bylo enormní. Vrchol dosáhl na počátku éry zvukového filmu: roku 1930 bylo v československém hlavním městě prodáno zhruba 16,74 milionů lístků. Vzдор počínající hospodářské krizi, jež v období let 1933 až 1935 také v Praze zapříčinila pokles počtu prodaných vstupenek na něco přes 12 milionů, zůstával tento počet ve třicátých letech relativně vysoký a pohyboval se v Praze kolem 15 milionů za rok.¹⁷⁹ Tento komerční úspěch, který se v mnoha zemích začal rodit už těsně před první světovou válkou, měl v neposlední řadě původ v tom, že kino v sobě působivěji než jiná místa moderní spojovalo paradoxy urbáních životních sfér rozkročených mezi realitou a fikcí, blízkostí a distancí, cizostí a důvěrností. Historička Brigitte Flickinger na příkladu Petrohradu, Berlína a Londýna ve své srovnávací studii o kinech ve velkoměstském prostoru mezi lety 1900 a 1930 poukázala na „moderní“ zkušenost prostorové sftsnosti, kterou nehledě na odlišné rámcové podmínky měst učinili i Pražané:

Z prostorového hlediska tenkrát „jít do kina“ znamenalo nakrátko zaměřit sftsněné prostředí soukromého bytového prostoru za veřejnou prostorou neméně hustě zalidněnou a dát se filmovým zážitkem unést do jiných, neznámých světů, nakrátko se oddat snům o jiném než vlastním životě. V tomto smyslu pomáhala

návštěva kina překonávat počáteční osamělost v cizím velkoměstě lidem nově přišedším, kteří v důsledku změny místa pobytu přišli o své sociální prostředí a dosud si nestačili vytvořit nové.¹⁸⁰

Flickingerová klade do popředí své studie socio-topografické, infrastrukturní a intermediaální faktory světa velkoměstských kin a na tomto základě pak formuluje závěry o návštěvnících kin. Rozhodující ve výzkumu historie kina není už filmový vkus, významu nabývá zážitek z chození do kina. Cílem této a dalších největších studií je pochopit a popsat diváckou obec nikoli jako výlučně homogenní, pasivní a manipulovatelnou masu ani jako souhrn představitelů alternativní veřejnosti, nýbrž jako „aktivní publikum“ v tom kterém jeho historickém kontextu.¹⁸¹

Jeden problém výzkumu historie kina však přetrvává: je jim nedostatečné množství dochovaných pramenů vztahujících se k relativně novým, komerčním místům pro využití volného času v prvních dekádách 20. století. Pro Prahu je sice doloženo nemálo spisů o přidělení licence na provozování kina zemským úřadem, ojedinele jsou k dispozici takéž akta policejního ředitelství dokumentující nedostatky jednotlivých promítacích sálů či celých budov rázu stavebně-technického či z hlediska protipožárních předpisů a existují i záznamy o běžných přestupcích proti věkovému omezení u filmových představení.¹⁸² S jejich pomocí však nelze ani přibližně získat komplexní obraz pražského filmového publika. Instruktivnější jsou v tomto ohledu dvě sociologické studie o specifických skupinách publika, jeden publicisticko-humoristický pramen a vzpomínky na to, jak se za první republiky chodilo v Praze do kina. Různým způsobem svědčí o účinnosti sociálních hranic a jejich každodenním překračování. Etnicko-kulturní a jazykové národnostní hranice nehrají v těchto materiálech žádnou anebo jen podřadnou roli.

První výzkum, jenž analyzoval kino jako zábavu pro volný čas v Praze, provedl sociolog Rudolf Mudroch. V rámci šife založené „sociálně-psychologické studie“ o pražských čteníckých učních ve dvacátých letech zkoumal četnost jejich návštěv kina a jejich filmový vkus. Podle Mudrocha byli čteníckí učni jednou z největších skupin zájmů odborného výcviku v Praze. Téměř 80 procent z více než 600 dotazovaných čteníckých učňů pocházelo z venkova a nevyrušovalo ve velkoměstě. Bylo mezi nimi i „několik Němců, Američan a dva Poláci.“¹⁸³

180 FLICKINGER, *Zwischen Intimität und Öffentlichkeit*, s. 141.

181 Clemens ZIMMERMANN, *Das aktive Publikum. Die alte Stadt. 2001*, roč. 28, č. 3, s. 206-216. - Brigitte FLICKINGER, *Kino und Ins-Kino-Gehen als Stadterfahrung bis 1930. England und Russland im Vergleich. Die alte Stadt. 2001*, roč. 28, č. 3, s. 217-229. - Karl Christian FÜHRER, *Auf dem Weg zur „Massenkultur“*. Kino und Rundfunk in der Weimarer Republik, HZ, 1996, roč. 262, s. 739-781.

182 AHMP, fond MHMP II, Peterát XII, pro informace, osvětlu a tělesnou výchovu divadelní oddělení, 1851-1957, k. 205-208. - NA, fond MV/SR, Všeobecné záležitosti, výk. se filmu a biografů, 1918-1940, sign. 9/283, k. 207-212.

183 Rudolf MUDROCH, *Biograf a inteligence. Zvláštní otisk z časopisu Česká Mysl*, 1928, č. 3, s. 1. - Údaje o národnosti čteníckých pocházejí ze studie uveřejněné v plném znění: VZ, *Poměry čteníckých učňů v Praze*, Praha 1929, s. 96.

Mudrochovým záměrem bylo především vyvrátit tenkrát převládající tezi, podle níž navštěvování kina má škodlivý vliv na sociální chování a inteligenci mladistvých. Pro svou zkoumanou skupinu Mudroch zjistil, že častěji do kina chodí především učni lépe vzděláni a že počet mladistvých návštěvníků kin se stoupající věkem vzrůstá.¹⁸⁴ Podle toho tedy do kina jednou za týden zašla téměř polovina všech dotazovaných učňů mezi 17 a 18 lety. S věkem se rozrůstala také skupina mladých „fanoušků kina“, jak vypátral Mudroch. Dvakrát a vícekrát chodilo do kina mezi dvěma a jedenácti procenty čtrnáctiletých až osmnáctiletých. Vzhledem ke specifickému rozvržení volného času v čísnickém povolání je podle Mudrocha zcela běžné, že učni navštíví kino někdy i vícekrát během jednoho dne.¹⁸⁵

Jeden z důvodů stoupajícího počtu návštěvníků kin nad 16 let, jež Mudroch nezmiňuje, spočíval v častém věkovém omezení přístupnosti filmových představení. Mladistvým pod 16 let byl oficiálně odepřen přístup na mnoho filmů, i když věková omezení byla v praxi často obcházena. Současníci vytýkali zejména provozatelům kin mimo pražské vnitřní město, že věk návštěvníků nekontrolují. Ani rodiče na to prý příliš nedbají a berou s sebou děti na nepřístupné filmy, jak o tom kriticky hovořili různí činitelé ze sféry školské či církevní politiky.¹⁸⁶

Četnost návštěv kin nezávisí jen na věku, ale podle Mudrocha i na výši inteligentního kvocientu [IQ]. Ten je rozhodující i pro volbu filmů. Učňové s vyšším IQ tak projevovali vyšší zájem o umělecky náročné filmy, mezi něž zahrnoval mimo jiné různé historické filmy. Učňové s nižším IQ dávali naopak přednost vícedílným americkým filmům, kovbojským a detektivním příběhům a komediím. Mudroch byl podle svého názoru oprávněn k tvrzení, že největší oblibě se u „slabomyslných“ těší zejména Chaplinovy komedie. Úspěchy Charlie Chaplina a dalších filmových komiků vysvětloval obecnou „únavou lidstva“ po světové válce.¹⁸⁷

Mudrochova studie poskytuje jen několik málo orientačních bodů o sociální praxi chození do kina v hlavním městě. Přesto z ní vyplývá, že mnoho učňů vzdor svému skrovnému rozpočtu chodilo do kina často a shlédlo tam širokou paletu filmů. Jestliže se Mudroch pokoušel na jedné straně vyvracet image kina jako zařízení mládeži nebezpečného, vykresloval na druhé straně velice schematicky obrázek zkoumané skupiny, kterou kvalifikoval podle inteligentního kvocientu. Na výši IQ závisela podle něho jak četnost návštěv kina, tak výběr filmů. V jeho studii chybí především topografický popis sítě pražských kin. Je zcela nejasné, která kina v Praze si učni oblíbili.

184 MUDROCH, *Biograf*, s. 2.

185 Tamtéž.

186 Tu a tam byli pražští provozatelé kin testáni pokutami, když mladistvým dovolovali vstup na představení do 16 let nepřístupná. Viz např. NA, fond MV/SR, sign. 6/103/102, k. 2677; Bio Carlton a Bajkal v Bubenci, Střížnost, 27. 2. 1930

187 MUDROCH, *Biograf*, s. 4.

Předmětem další „sociálně-psychologické studie“ z meziválečné doby nebyla profesní skupina, nýbrž sociální třída: práce se zabývala trávením volného času v Praze, mimo jiné i chozením do kina. V dizertaci ukončené roku 1932 na Karlově univerzitě zkoumala socioložka Georgianne Angus Horock, pocházející z USA, aktivity pražské *working class* ve volném čase. Zahrnula sem velkou skupinu ženských i mužských kancelářských zaměstnanců nižšího služebního zařazení (účetni, stenografy, kancelářské asistenty), obchodníků s drobným zbožím, samostatných kvalifikovaných dělníků, prodávaců v obchodech, kvalifikovaných dělníků v malých podnicích a v průmyslu, nevyučených pracovníků i nezaměstnaných.¹⁸⁸

Na rozdíl od Mudrocha zkoumala Horocková řadu faktorů ovlivňujících „volnočasové“ chování Pražanů nižších příjmových skupin. O tom, jak zaměstnanci a dělníci tráví volný čas, rozhodují podle jejího názoru především faktory věk, pohlaví, příjem, zaměstnání, rodinná situace, bytová situace a vzdálenost mezi bydlištěm a pracovištěm.¹⁸⁹ Horocková zdokumentovala skutečnost, že zaměstnanci a dělníci nemají přístup ani k dostatečnému, ani dostatečně pestřému programu volného času, třebaže jeden faktor, a sice čas, s nímž lze svobodně nakládat, doznal podstatného zlepšení zavedením osmihodinového pracovního dne v letech 1918/1919. Problémem není objem volného času, píše Horocková, nýbrž sřízněné bytové podmínky, nové sídelní oblasti na pražské periferii nedostatečně opatřené infrastrukturou a velké vzdálenosti mezi bydlištěm a pracovištěm, v jejichž důsledku velká část volného času přichází vlnivě: Horocková mimo jiné konstatovala, že většina dotazovaných nebydlí v téže čtvrti, ve které pracuje. Dotazovaní potřebovali na cestu do práce a zpět zpravidla mezi 40 a 90 minutami. Horocková navíc zdůraznila, že obyvatelstvo v nově vzniklých bytových okresech mimo historické centrum je „příliš mladé a heterogenní“ na to, aby rozvíjelo „život v pospolitosti“. Většina je proto nucena využívat rozmanitých možností využití volného času v cíty.¹⁹⁰

Zvlášť znevýhodněné s ohledem na náplň volného času připadaly Horockové zaměstnankyně a dělnice. Ženy mají nejenom výrazně nižší příjem než jejich mužští kolegové, ale kromě toho je zatěžuje i práce v domácnosti.¹⁹¹ Neaktivnější tak byli ve volném čase mladí neženatí muži. Ti podle Horockové tráví volný čas zhušta mimo domov. Zvlášť oblíbené mezi nimi byly výlety do přírody („*outings*“), většínou do blízkého okolí Prahy. Horocková tu pokazuje na širokou oblibu turistiky, v Praze a v českých zemích silně rozšířené už před rokem 1918.¹⁹²

188 Archiv Univerzity Karlovy [dále AUK], Šarifka disertace, Česká univerzita, č. 1771; Georgianne A HOROCK, *The Use of Leisure Time of the Prague Working Class. A psychological and sociological study*, Prague 1932, ct. s. 17 -

O chování pražského dělnictva ve volném čase viz též HOLLUBEC, *Lite periferie*, s. 145-180.

189 HOROCK, *The Use of Leisure Time*, s. 294-295.

190 Tamtéž, s. 297, také s. 189-190 a s. 215.

191 Tamtéž, s. 192, s. 271-286.

192 Tamtéž, s. 204/16-204/17.

Kupodivu se však ve své studii nezmiňuje o hnutí trampingu, který v české kulturní paměti zapustil zvlášť hluboké kořeny: ve dvacátých a třicátých letech ho propagovali převážně mladí muži z řad pražského dělnictva. Inspirováni po válce americkými dobrodružnými filmy putovali po bližším i vzdálenějším okolí Prahy a rozbíjeli si tam kempy i provizorní (stanové) tábory.¹⁹³

K nejoblíbenějšímu povvražení pražských dělníků patřilo kromě těchto výletů chodit ve volném čase do hospody a do kina; výše příjmu neměla podle Horokové na četnost návštěv kina rozhodující vliv. Horoková dokonce zjistila vyšší frekvenci návštěv v nejnižších příjmových skupinách. Přednost návštěvě kina ve svém volnu by před jinými možnostmi dala také většina mladých neprovdaných žen.¹⁹⁴ Horoková se s Mudrochem shodovala v tom, že nezanebatelná část pražských obyvatel jde do kina několikrát týdně. Vyzozovala to z počtu míst, která kina nabízela, a z četnosti filmových představení v Praze, jež umožňovala, aby každý obyvatel Prahy zašel do kina jednou týdně. Otázkou, proč se tehdy kino těšilo zvláštní oblibě, se Horoková zabývala ve své práci jen krátce a všeobecně, protože motivy návštěv kina nebo jiných aktivit volného času nebyly předmětem její kvantitativní analýzy. Připomněla dobrou infrastrukturu kin ve větších městech, která mnoha lidem umožňovala zajít do kina poblíž domova, mírné ceny ve srovnání s jinými nabízenými možnostmi využití volného času i obecnou atraktivitu „pohyblivých obrázků“. Ty osloví každého – „nehledě na věk nebo etnický původ, fyzický stav, sociální třídu (a do příchodu mluvčících obrázků nehledě ani na jazyk)“.¹⁹⁵ Horoková v té souvislosti dodala, že obecenstvo láká nejenom nabídka filmů, ale i samy budovy kin a jejich architektura. Zkušenosti z filmových představení podle ní potvrdily, že dělníci žijící ve špatných bytových poměrech si aspoň nakrátko užívají pobytu v prostředí vyvolávajícím dojem krávy a luxusu.¹⁹⁶

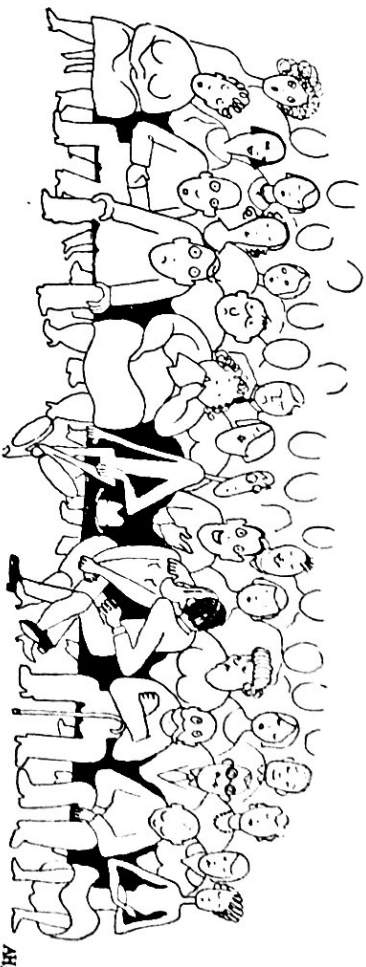
Studie Horokové má oproti sociologovi Mudrochovi tu přednost, že se autorka zaměřila nejenom na chování větší skupiny obyvatelstva ve volném čase, ale že tyto jeho projevy zkoumala podle řady kritérií. Z dnešního pohledu je přesvědčivé zejména srovnání různých nabídek užití volného času a úvahy o různých faktorech organizace volného času v Praze z hlediska geografie města a specifík pohlaví. Na základě svého kvantitativního přístupu nemohla však ani ona prakticky nic říct o individuálních motivech a zvyklostech „chození do kina“. Umělecko-estetické svědectví o pražském filmovém publiku první republiky přinesl karikaturista a spisovatel Adolf Hoffmeister se svým humoristickým

193 Kulturní historie trampingu v Československu, jež by dostala vědeckým požadavkům, dosud chybí. – acha. [Smoláčková, Fr.], Tramping, in: *Ottův slovník naučný nové doby* 6/2, Praha 1943, s. 1201. – HOLLUBEC, *Lidé periferie*, s. 158–160.

194 HOROKOVÁ, *The Use of Leisure Time*, s. 253–255, s. 294.

195 Tamtéž, s. 177–182, cit. s. 180.

196 Tamtéž, s. 180.



10. Adolf Hoffmeister, *Obecenstvo kin*, I. část. In: *Studio* roč. 1/č. 1 [1929], s. 17.

cyklem pro filmový časopis *Studio*. Slovem i obrazem v něm přibližoval různé motivy, jež vedou městské publikum k tomu, aby chodilo do kina. Podle Hoffmeistera lze diváky rozlišovat podle místa, filmu, polohy městské části, ročního období, příjmu, denní doby, podle svátků a víkendů a konečně podle počasí. Jisté je jen to, říká Hoffmeister, „že všichni chtějí vidět a každý uvidí jinak.“¹⁹⁷

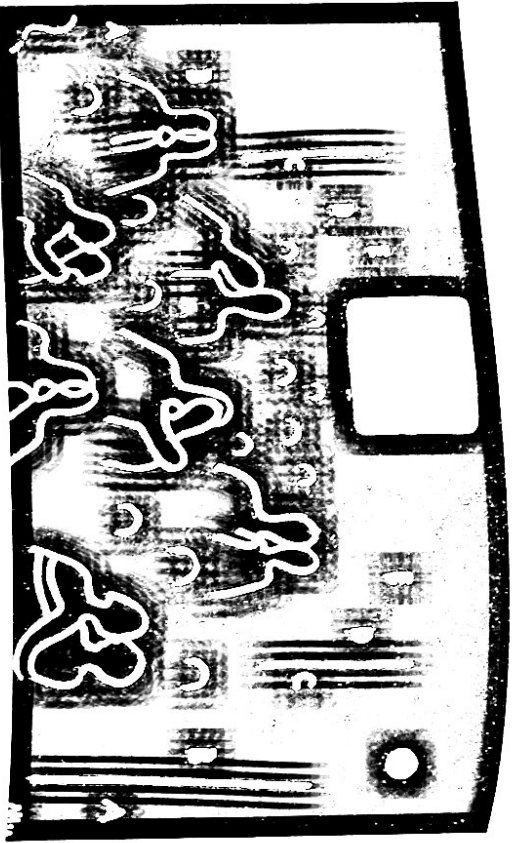
Na příkladu pražských kin sestavil Hoffmeister typologii publika, která se řídila rozčleněním hlediště na různé úseky parketu a lóží (viz obr. 10 a 11). První řadu u plátna obsazuje „barevný národ jednoho sta kluků“, kteří se válejí „smíchy a nadšením“. Za nimi, v parketu D, se podle Hoffmeistera usazují „malí lidé“ jako vrátní, posluhovačky, revizoři, číšníci a šetrné hospodyně. Tento sektor přízemí je „sřazavým údolím, vzlyká sentimentem, který houpe těžkými hrdry účtyhodných rozměrů a muchlá šátek u nosu a očiček.“¹⁹⁸ Mimo to zde sedí starší lidé, kteří si kvůli slabému zraku nebo v důsledku příliš častých návštěv kina nemohou dovojit lepší místa. Místa v parketu C a B preferují podle Hoffmeistera „intelektuálové“ v řadách divácké obce. Ti jsou k filmům velmi kritičtí, ale u estetiky zvlášť povedených scén jsou ochotní i zatleskat. Lze zde kromě toho narazit na

kávové společnosti stárnoucích tučnic, povídavé, klepařské židovky, mající ustavičnou starost o nějakého Oskarka, nebo líčící hyřivost pana Kleina, nebo ještě horší kroužky abiturientek Vyšší dívčí školy z roku 1894. Zde prameni pomluvy a klepy, zde jsou kořeny účtyhodného plemeneňí úsudků o nemravnosti světa, o kráse českého filmu a o jiných hanebnostech. Zde ztotožněn s rubem inteligence, která se vyznačuje spíše sádem, sedí zřejmě i obryšlený censor, chrchlaje vzteky a pase se nad zmražením Krážíčku Potěmčina.¹⁹⁹

197 Adolf HOFFMEISTER, *Obecenstvo kin*, I. část: Milenci, *Studio*, 1929, roč. 1, č. 1, s. 17. – Týž, *Obecenstvo kin*, II. část: Další a neřestí kin, *Studio*, 1929, roč. 1, č. 3, s. 83–84.

198 Tamtéž, s. 84.

199 Tamtéž.



11. Adolf Hoffmeister. *Obecenstvo kin. II. Část. In: Studio* roč. 1/č. 3 (1929), s. 83.

Do nejzajímavějšího sektoru kinosálu umístil Hoffmeister „bohaté“ a „krásné“ návštěvníky, flamendry jako barmany, koncertní mistry a tanečnice, staré mládence, nevěrné manžely, zamilované páry a prostitutky i diváky s volňásky. Zde stejně jako v lóžích převažuje neřest nebo láska. V Hoffmeisterových očích byly vůbec nejdůležitějšími návštěvníky kin milenecké páry všech odstínů a *singles* toužící po lásce: bez nich si kino nelze představit. Zamilovaným se nabízejí především kina v centru Prahy, jež nesídlí přímo na Václavském náměstí, jako například Bio Kapitól v Lützowově, Bio Beseda v ulici Ve Smečkách, Bio Olympic ve Spálené a Bio Konvikt na Starém Městě. Hoffmeister kromě toho doporučoval kina Ponoc na Žižkově a Na Knížci na Smíchově. Ve jmenovaných kinech se ze dne stane večer už „ve tři hodiny odpoledne“.²⁰⁰ Hoffmeister zároveň kritizoval nadměrně luxusní vybavení mnoha pražských kin s jejich skvostnými lampami, lóžemi a závěsy po stranách promítacího plátna, i zákaz kouření platný ve všech pražských kinech. Na rozdíl od kin v Paříži jim chybí „teplá atmosféra“.²⁰¹

Svým humoristickým, od resentmentů nikoli zcela oproštěným cyklem představil Hoffmeister kino v Praze především jako komunikativní zážitkový prostor, jehož podliníky byli ženy i muži různého věku z rozdílného sociokulturního prostředí, což naznačili třeba zmínkou o „klepařských židovkách“. Kino je v jeho po-dání „tělesná potřeba městských lidí a jejich očí“.²⁰²

200 HOFFMEISTER, *Obecenstvo kin. I. část. Jaromír Novák*, autor článku o prostituci v Praze, připustil, že kino je jedním z mála míst, kde prostitutky nalézají rozptýlení a odpočinek. *Kina, kavárny i bary patřící zároveň především na Václavském náměstí a v okolí k nejdůležitějším místům navazování kontaktů se zákaznický Jaromír NOVÁK, Prostitutky a jejich svět. I/II. část. Příloha*, II, 11. 1926, č. 44, s. 698–701; 18. 11. 1926, č. 45, s. 714–717.

201 HOFFMEISTER, *Obecenstvo kin. II. část*, s. 83.

202 Tamtéž

Fakt, že publikum hledá v kině především rozptýlení, zážitek a oddech, dokládala také anketa časopisu *Studio*, která vyšla ve stejné době jako Hoffmeisterův humoristický cyklus. Téměř všechny redakční dotázané osoby různých povolání, z nichž většina žila v Praze, uvedly, že chodí do kina rády a často.²⁰³ Dokonce i lidé vykonávající intelektuální a umělecká povolání, jako třeba germanista Arnošt Kraus nebo skladatel Karel B. Jiráček, připustili, že v kině nacházejí příjemné rozptýlení. Jiráček zdůraznil, že chodí do kina už dvacet let, a nestyděl se za to ani dřív, kdy chození do kina bylo „v lepší společnosti“ považováno ještě za cosi nepřístojného. Jeden student práv, který sdělil, že chodí do kina dvakrát týdně, oceňoval „eleganci, luxus, krásné ženy, skvělá prostředí a někdy také krásu a umění“, jichž se mu v kině a na plátně dostává. Pro něho vůbec bylo kino cenově relativně dostupnou a příjemnou formou zábavy.²⁰⁴ Dotazovaní se zároveň zmiňovali o tom, že by dávali přednost zahraničním a zejména americkým filmovým představením před českými, protože jsou v uměleckém a technickém ohledu většinou lepší. Často uváděli filmy Charleho Chaplina. Třebaže anketa časopisu *Studio* neměla reprezentativní charakter, učinil časopis první krok v tom směru, že se začal zabývat filmovým publikem a jeho zkušenostmi a přáními. Navrhoval, aby se ankety prováděly přímo v kinech, a bylo se tímto způsobem možno dozvědět víc o potřebách publika. K dalšímu takovému výzkumu diváckého mínění však už nemělo dojít. Časopis, který patřil k umělecky nejnáročnějším filmovým periodikům v Praze, musel své vycházení kvůli finančním problémům svého nakladatelství Avenitum už po půldruhém roce zastavit.²⁰⁵

Lidé, kteří nebyli činní ve filmové profesi, na všední praxi chození do kina v Praze za první republiky vzpomínají spíše zřídka. Přesto lze ve vzpomínkách některých Pražanek či Pražanů tu a tam narazit na zmínky, jež svědčí o atraktivitě, jakou mělo kino mezi válkami především pro mladá lidi. Zvlášť působivě vyličila zážitky z kina v dětství a mládí například Bohumila Grögerová. Česká spisovatelka, narozená roku 1921 v Praze, svému spolubesedníkovi v knize *Klkyňáky paměti* vyprávěla, že bývala vášnivou návštěvnící kina:

Nebyl týden, kdy bych se svojí nejlepší přítelkyní nebyla v kině. Bylo jich tedy v Praze naseto a začínaly už i barevné filmy. Chodily jsme především na vypravě americké snímky, na Gretu Garbo, Clarka Gable a na Chaplina. Jako první jsem – to bylo ještě s tatínkem za ruku – viděla King-Konga. Tehdy mě ty strašidelné, katastrofické filmy uchvacovaly, ráda jsem se bála.²⁰⁶

203 Anketa *Studio*, *Studio*, 1929, roč. 1, č. 1, s. 22–25. Redakce se dotazovala celkem patnácti osob z toho třinácti mužů a dvou žen.

204 Tamtéž, s. 23 a 25.

205 Tamtéž, s. 25.

206 GRÖGEROVÁ, *Klkyňáky paměti*, s. 14–15.

Občas se pokoušela dostat na filmy takzvané zamilované, na které byla podle zákona ještě příliš mladá. A tak si od maminky občas půjčila lodičky na podpatku a klobouk, aby u pokladnu působila starším dojmem. To se jí však pokážď nepovedlo.²⁰⁷

Její vrstevnice Ruth Bondy na své první filmové zážitky za první republiky vzpomíná s mnohem menším nadšením. Filmy, které měla jako dítě vidět, přicházely „z jiného světa“, kromě „barevných cukrátek] americké kinematografie“ viděla „řadu českých komedií pro celou rodinu“ pojednávajících většinou „o příběhu lásky mezi chudou dívkou a bohatým mladíkem“ nebo o lidech, „kteří museli překonat překážky nepřejčné rodiny [...] než dospěli k cudnému, vysvobozujícímu poliibku“.²⁰⁸ Tyto filmy postřádaly jakékoli styčné body s její „skutečností“. Bondy si zároveň vzpomíná na film *Modré světlo* [Blauos Licht] Leni Riefenstahlové, který viděla na školním představení v kině Urania. Výroky jejích učitelů v duchu německého nacionalismu si s obsahem filmu tenkrát nedávala do souvislosti.²⁰⁹

Vzpomínky Grögerové, Bondyové a dalších svědčí především o dominanci amerických a českých zábavných filmů v Praze třicátých let.²¹⁰ Ve své studii o přechodu na zvukový film v ČSR to potvrzuje i historik filmu a médii Petr Szcepanik. Americké filmy podle něho na československém trhu dominovaly zejména na počátku éry zvukového filmu. V letech následujících se na škále oblíbenosti pražského publika zcela nahoře umísťoval naopak československý film. Přestože od dvacátých let existovaly kulturněpolitické restrikce vůči filmům z Německa a Rakouska – nejvyšší podíl mezi filmy cenzurovanými ministerstvem vnitra měly filmy z německé produkce –, těšily se tyto filmy u pražského publika rovněž velké oblibě.²¹¹ Szcepanik zároveň prokázal, že k nejoblíbenějším americkým produkcím třicátých let patřily především ty, ve kterých měli hlavní slovo němečtí emigranti. Tak například byl mezi pražskou filmovou veřejností velice populární režisér Ernst Lubitsch. Szcepanik z toho vyzvozuje, že pro úspěch filmů v Praze, které byly vyrobeny v Německu nebo na nichž se podíleli umělci pocházející z Německa, byla rozhodující především

„kulturní blízkost narativních a ikonografických vzorců německé populární kultury“ jejich obliba ve druhé polovině třicátých let neklesala, naopak, už před zřízením protektorátu se relativně dobře prodávaly rovněž komedie a dramata vyrobené v nacionálněsocialistickém Německu.²¹² Seznamy nejúspěšnějších potvrzovanou už současnky, že publikum si nevybralo podle „vlasteneckých“ hledisek. Tak například jeden novinář *Prager Presse* zjistil, že „hlavní maximou“ pražského filmového publika je „zábavnost[.] jednoduchost, přirozenost, původnost“.²¹³ Pražské filmové publikum se v tom nelišilo od publika v jiných městech a zemích. Přední roli hráli především zážitky čtení od publika. V tom smyslu filmy zabývající se problémy současnosti byly spíš výjimkou.

Praha na plátně.

Filmový svět žižkovského majitele obchodu s kontěkcí Richarda Načeradce jedním z mála svědectví a svědectví zároveň nanejvýš populárních, je uměleckým způsobem reflektují urbánní život v Praze první republiky, je zfilmované románové vyprávění o pražském židovském majiteli obchodu s kontěkcí a „fotbalovém fanatikovi“ Richardu Načeradce. Jeho autor, spisovatel Karel Poláček, pocházející z maloměsta Rychnov nad Kněžnou v severovýchodních Čechách, ho uveřejnil roku 1930 pod titulem *Ze života klubového přívržence* jako román na pokračování v humoristickém časopise *Dobry den*, v deníku *České slovo* a souběžně německy v *Prager Abendzeitung* – večerním vydání listu *Prager Tagblatt*. Překlad do němčiny pořídili sloupkař a spisovatel Ernst Feigl. Roku 1931 vyšel román také v renomovaném nakladatelství Fr. Borový, nyní s novým titulem *Muži v offsidu*. Knihu ilustroval – stejně jako už předtím v *Českém slově* a v *Prager Abendzeitung* – karikaturista Antonín Pelc.²¹⁴ V témže roce prodávala filmová společnost A-B stejnojmenný film, Karel Poláček napsal scénář a Svatopluk Innemann ho režíroval. Film měl u publika jednoznačný úspěch.²¹⁵ V pražských premiérových kinech se promítal dvanařt týdnů a patřil tak vedle československé komedie *To neznáte Hadimřsku* [14 týdnů] a *Kouzlo vařičku* [The Smiling Lieutenant] Ernsta Lubitsche [12 týdnů] ke třem nejoblíbenějším

207 Tamtéž. „Nepřístupné filmy“ je častá figura v autobiografických pražských dělníku. HOLLUBEC, *Lidé periferie*, s. 164.
208 BONDY, *Ve stěsiti*, s. 67–68, cit. s. 67.

209 Tamtéž. Vzpomínky Ruth Bondyové se zde pravděpodobně překrývaly s četbou knihy Siegfrieda Kracauera *From Caligari to Hitler*, která vyšla poprvé roku 1947 v angličtině. Kracauer v Riefenstahlové rozporům debutu *Modré světlo*, který nešetřila vytvořila ještě před převzetím moci nacionálními socialisty ve spolupráci s maďarským židovským filmovým teoretikem a komunistou Bělou Balázsem, spatřovala zjevně známky nacionálního kultu nacionálněsocialistické diktatury. Siegfried KRACAUER, *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*, Princeton – Oxford 2004, s. 258–260. – Ke Kracauerově známé a zároveň kontroverzní filmové interpretaci viz mj. Hanno LOEWY, *Das Menschenbild des fanatischen Fatahsten oder: Leni Riefenstahl, Bela Balász und das „Blauo Licht“* [online], *Arbeitspapier Nr. 29 des SFB „Literatur und Anthropologie“*, Online-Publikation, Konstanz 1999. Dostupné z: <http://ihr-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:352-opus-5694> [cit. 28. 9. 2015].

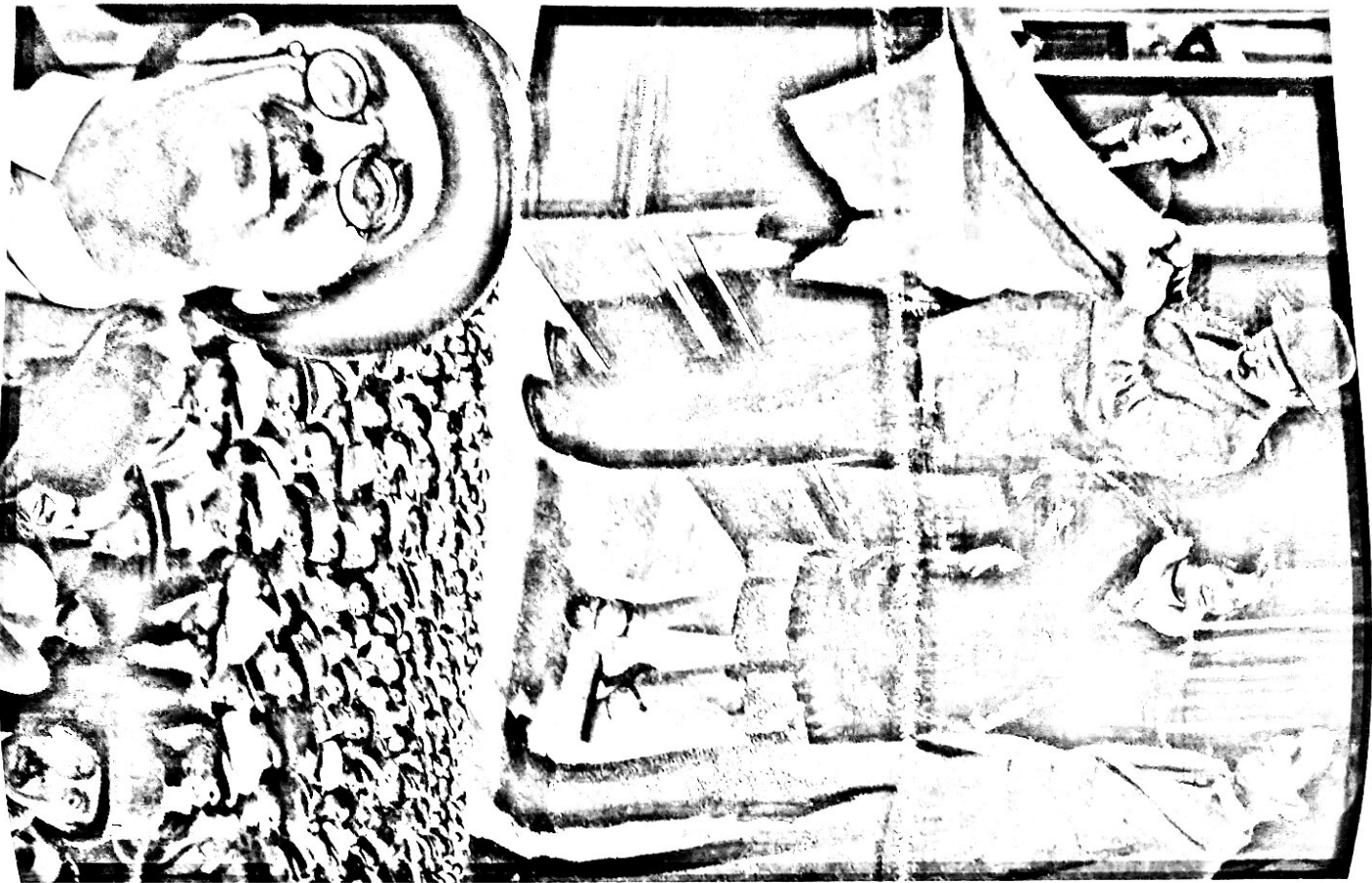
210 Viz např. též BRÖD, *Jestě že člověk neví*, s. 55–56, i příklady in HOLLUBEC, *Lidé periferie*, s. 163–164.

211 SZCEPANIK, *Konzerly se slovy*, s. 301–327. Szcepanik sestavil seznamy deseti nejoblíbenějších filmů pro každý z roku v období let 1929 až 1939. Za základ svých propočtu vzal mj. dobu promítání filmu a kapacitu pražských premiérových kin. Tamtéž, s. 314–322.

212 Tamtéž, s. 307–308, cit. s. 307. Kulturní „blízkost“ nejen na základě jazykového porozumění, nle jednou připomínal i za první republiky už současnky, jako například filmový podnikatel Oswald Kosek a Josef Auerbach. *MA*, fond MZV/JVA I, k. 2099, A. H., Filmjahr 1935. Hausse in Filmen – Publikum reserviert, *Prager Presse*, 1. 1. 1936, č. 1, s. 6.

214 K publikacím a recepcím historii románu Miláda ČHLBOVÁ, Ediční poznámka, in: Karel POLÁČEK, *Muži v offsidu. Ze života klubových přívrženců*, Praha 1996, s. 293–302. Vyňatky z románu vycházejí dále také v nakladatelském časopise *Almanach Křemeň*, 1930/1931, s. 185–188. Německý překlad ve třicátých letech ani po roce 1945 v knižní podobě nevyšel; rukopis se ve skrovné pozůstatosti Ernsta Feigla nachoval. LA PNP, fond Ernst Feigl.

215 Decera Karla Poláčka vzpomíná, že rodina se díky úspěchu filmu dočkala bahobylu a přestěhovala se do velkého bytu na Smíchovské jířina JELINOWICZOVÁ, Můj otec Karel Poláček, in: Jaroslav KOLAR (ed.), *Liudové noviny o Karel Poláček*, Boskovice 1998, s. 210–218, cit. s. 213–214.



12. Neznámý autor, fotomontáž se scénami z filmu „Muži v offsidu“. In: Kino roč. 1/č. 1 (1931), s. 1.

filmovým dílům roku 1931.²¹⁶ Volnému pokračování filmu režirovanému Gustavem Machatým a nazvanému *Načeradec, král kibičů* (ČSR 1932, 7 týdnů), které dostalo do kin už o pět měsíců později, se už na úspěch předcházejícího zfilmování nepodařilo navázat.²¹⁷ Na jaře 1933 následovala ještě rozhlasová hra *Muži v offsidu*, kterou vysílal Československý rozhlas (Radiojournal). Hra byla v zásadě založena na dialozích prvního z obou filmů;²¹⁸ ten vzhledem ke své velké popularitě také tvoří těžiště následující analýzy.²¹⁹

O čem pojednává příběh Richarda Načeradce a co mu vyneslo takový úspěch, že ho na počátku třicátých let během krátké doby rozšířovala tři moderní masová média – tisk, film a rozhlas? Syžet filmu opírající se o román pojednává o maloměstském sekularizovaném světě Richarda Načeradce, dobře situovaného židovského obchodníka s konfekcí.

Během fotbalového zápasu klubů Slavia Praha a Viktoria Žižkov mírně nakažený Načeradec náhodou narazí na Emanu Habáška, nezaměstnaného syna krejčího, který se na stadion dostal bez placení. Eman se svým ovdovělým otcem bydlí rovněž na Žižkově, ale ve skrovněm jednopokojovém bytě, ve kterém otec zároveň provozuje svou krejčovskou dílnu. Eman je stejně jako Načeradec nadšeným fotbalovým fanouškem. Zářímcem Eman horuje pro místní klub Viktoria Žižkov, Načeradcová náklonnost patří prestižnímu klubu Slavia. Oba se při sledování zápasu dostanou do prudkého sporu, který se urovná až na policejním okrsku. Načeradec nakonec zaplatí pořádkovou pokutu za sebe i za svého soka. Ve smířlivém gestu Emanovi dokonce nabídne místo ve svém obchodě s konfekcí. Načeradec si od Emanova příjeti slibuje inspirativní hovory o fotbale, které mu dají zapomenout na všední den a na neustálé spory s manželkou. Emanův nástup do funkce majitelova asistenta je počátkem nejen dalších slovních pútek mezi oběma fotbalovými fanoušky, ale stojí i u zrodu soukromého štetší krejčovského syna. Eman se v novém zaměstnání seznámí se svou budoucí ženou Emilkou, která pracuje jako šička v módním salonu Šmalfusová, podnikku Načeradcovy obchodní partnerky. Emilka, pocházející z maloměstského rodiny holiče Šefelína, bydlí na bývalém nususelském předměstí.²²⁰

Když se Emilčin cholerický otec dozví o jejím vztahu s Emanem a po urovnání několika nedorozumění nakonec svolí ke sňatku, Načeradec, jeho žena Hedvika a především její příbuzný, „vypravěč anekdot“ Ignác Kauders, usnadňují oběma

²¹⁶ Právská premiéra se konala 11. 9. 1931. *Český hraný film II (1930–1945)*, s. 211–212. – SZCZEPANIK, Konzervery se slovy, s. 316.

²¹⁷ Premiéra byla 12. 2. 1932. *Český hraný film II (1930–1945)*, s. 217–218.

²¹⁸ K rozhlasové verzi srov. Sarah HOUTERMANS, *Mediale Zwischenwelten. Audiovisuelle Kunst in der Tschechoslowakei (1919–1939)*, Köln a d. 2012.

²¹⁹ První z obou filmových podob byla na programu československých kin ještě ve druhé polovině třicátých let. Viz k tomu žádost o obnovení promítací licence: NA, fond Cenzurní sbor kinematografický při ministerstvu vnitra – Filmová cenzura, 1928–1939 [dále CSK/MV – FC], K. 159, č. 288. Paramount, filmová společnost s r. o./Garantourt Pictures [Rudolf Jelínek], Cenzurnímu sboru Ministerstva vnitra, 2. 2. 1937.

²²⁰ K sociální struktuře obou městských částí viz mapu 2a a 2b v příloze.

cestu do manželství: židovská rodina se přičiňuje o materiální blaho páru a opatřuje mu komfortní jednopokojový byt. Na konci filmu mají Eman a Emilka svatbu ve velkolepém neogotickém kostele svatě Ludmily na náměstí Miru na Vinohradech (tehdejší Mírově) a společně s rodiči, Načeradcovou rodinou a několika známými z fotbalového stadionu ji oslavují v nedaleké hospodě, kam pravidelně docházel pan Načeradec. Ten samozřejmě vyrovnává i účet za celý večer. A za dočazband Melody Boys hraje v hospodě fotbalovou hymnu „Dej gól“, hosté tímco přinývají a již rozlažení otcové snoubeneckého páru na závěr zkoušejí štěstí ve stolním fotbalu.²²¹

Pres enormní úspěch *Mužů v ofsídu* u publika vynášela československá kritika nejednoznaně soudy. Mnoho novinářů sice považovalo film za dosud nejlepší československou komedii, zároveň však připouštěli, že ne zcela dosahuje mezi národní úrovně. Podle jejich názoru odvedli režisér, autoři scénáře, někteří herci a kameraman dobřý, nikoli však vynikající umělecký výkon. Základ překvapivého diváckého úspěchu spatřovali kritici shodně v literární předloze spisovatele Karla Poláčka, jenž se podílel na obou zfilmovaných podobách. Například novinář Otto Rádl v deníku *České slovo* zdůraznil: „Poprvé jsme viděli sujet ze současného života, s hlavními představiteli v dobrých rolích, poprvé jsme poslouchali dialogy plné ironie a humoru, které se zcela lišily od dosavadních šablon.“²²² Dokonce v týdeníku *Přítomnost*, jejíž šéfredaktor Ferdinand Peroutka hodnotil Poláčkovo spisovatelství umění spíše rezervovaně, vyzvedl novinář Franta Kocourek ve své kritice okolnost, že autor dokáže rozlišovat mezi komikou založenou na „třítě-kritice“ a komikou vázanou na obraz.²²³ Kromě Poláčkovy předlohy se filmoví kritici pochvalně zmiňovali především o výkonu mladého, teprve třicetiletého herce Hugo Haase v roli podstatně staršího majitele obchodu a otce rodiny Richarda Načeradce.

Franta Kocourek v *Přítomnosti* dále psal: „Jeho maska, hra tváře, gestikulace i mluva jsou tak bezprostřední a navzájem tak vyvážené a srostele v komický typ, jak jsme to v českém filmu ještě neviděli.“²²⁴ Haasovi, pocházejícímu z brněnské židovské rodiny, jenž si do té doby získal jméno především jako herec pražského Národního divadla, se s jeho rolí pana Načeradce podařilo vykročit k nadmíru úspěšné kariéře v československém filmovém byznysu třicátých let. V té

pokračoval nejen jako herec, ale i jako režisér a scenárista.²²⁵ Za své herecké výkony dostal roku 1937 státní filmovou cenu, za první republiky nejdůležitější oficiální poctu pro filmové tvůrce. Rok předtím mu byla cena odeprána, protože tehdejší ministr obchodu Josef V. Najman (Živnostenská strana) odmítl vyslovit s rozhodnutím filmové rady souhlas kvůli hercovu židovskému původu. To, že Haas cenu rok nato přece jen dostal, souviselo v neposlední řadě s kritikou, které ministrovu rozhodnutí podrobili někteří novináři a odborníci: společně s reputací, které Haas nepochybně požíval v českých kulturněpolitických kruzích.²²⁶ Haase pro jeho komický talent označovali někteří jako „československého Chaplina“.²²⁷ Chybí mu však Chaplinův „rozlet“, jak kriticky poznamenal filmový kritik Jan Kučera roku 1937 v *Kalendáři česko-židovském*. Kučera dodal, že Haasovo umění je „skromnější“, protože je prezentováno „v našem prostředí a v naší sociální struktuře“. „Je nám o to příjemnější, že Haas je náš a že víme, že je náš.“²²⁸ Kučerovo srovnání Haase s Chaplinem bylo natolik nasnadě, že židovská i nežidovská (světově) veřejnost vnímala nežidovského komika pocházejícího z Velké Británie od počátku jeho kariéry většínou jako umělce „židovského“. Tento pohled přejal i Kučera ve svém esejí o „židovských“ režisérech, zveřejněném už roku 1930.²²⁹

Kučera však srovnání Haase a Chaplina neopíral o obě role pražského židovského obchodníka s textilem Richarda Načeradce, jejichž úspěch považoval za „nezasloužený“. Spojoval ho výlučně s Haasovými pozdějšími komickými, ale nežidovskými rolemi, například ve filmu *Ulička v ráji* (ČSR 1936). Svým negativním posouzením Haasovy role Načeradce se Kučera lišil od ostatních kritiků, kteří ho hodnotili jednoznačně pozitivně. Tito kritici si zas málo všimli nebo vůbec opomíjeli „židovské rysy“ Načeradcovy role či židovský původ hlavního představitele. V rámci demokratického tisku tvořila výjimku *Národní politika*, když vyzvedla okolnost, že „rasová komika“ hlavního představitele vyvolala „smích a potlesk na otevřené scéně“.²³⁰

225 Existuje několik populárních Haasových portrétů: LA PNP, fond Olga Scheinpflugová, inv. č. 4244; Jaroslav Brož, Frida MYRTIL, Hugo Haas, Ostrava 1971; - Valéria SOCHOROVSKÁ, Hugo Haas, Praha 1996 (bávnovně Brno 1971); - Jolana MATĚJKOVÁ, Hugo Haas, *Život je pes*, Praha 2005.

226 J. K., Osluda filmovými cenami, *České slovo*, 30. 10. 1936, č. 252, s. 6. - Týž, ještě o filmových cenách, *České slovo*, 31. 10. 1936, č. 253, s. 6. - Die Film-Staatspreise, *Prager Presse*, 27. 10. 1937, č. 296, s. 5. - b2. Filmové ceny k 28. říjnu, *Pravo lidu*, 27. 10. 1937, č. 253, s. 7. Všechny články z. NA, fond MZV/VA I, k 2099 - Haas byl stejně jako Karel Poláček členem Společenského klubu a tamější stolič společnosti, tzv. „táletunový“ ORZOF, *Battle for the Castle*, s. 159.

227 Ernst RENAUD, Film in Prag, in: WARSCHAUER, *Prag heute*, s. 83-91, cit. s. 88.

228 Jan KUČERA, Hugo Haas - velká osobnost českého filmu, *Kalendář česko-židovský*, 1937/1938, roč. 57, s. 168-173, cit. s. 171. Zvýraznění v originále.

229 Týž, Dva židovští režiséři, *Kalendář česko-židovský*, 1930/1931, roč. 50, s. 244-246; zejm. s. 244. - Ke vzhledu Chaplina jako židovského komika slov. též Jim HOBBERMAN, The First „Jewish“ Superstar Charlie Chaplin, in: Váž. Jeffrey SHANDLER (eds.), *Entertaining America: Jews, Movies, and Broadcasting*, Princeton - Oxford 2003, s. 34-39.

230 NFA, fond VA, bjb. [Bretislav JEDLIČKA-BRODSKÝ], Muži v ofsídu, *Národní politika*, 14. 9. 1931, č. 252, s. 4.

221 Kromě fotbalového pochodu byl pro film charakteristický song štek „šjem, pořáď šjem“, Obě skladby pocházejí od Emany Fialy, který hrál ve filmu roli Emany Habáská *Český hromy film II* (1930-1945), s. 211-212.

222 O. R. [Otto RÁDL], Velký úspěch nového imenanova filmu, *České slovo*, 11. 9. 1931, č. 212, s. 6. - Viz též Váž. Muži v ofsídu, *České slovo*, 18. 9. 1931, č. 218, s. 10. - JI., Muži v ofsídu, *Národní osvobození*, 13. 9. 1931, č. 251, s. 10. - JI. [Josef TROJAN], Muži v ofsídu, *Pravo lidu*, 13. 9. 1931, č. 214, s. 9. Všechny články in: NFA, VA, bez signatury.

223 Franta KOCOUREK, Několik českých filmů, *Přítomnost*, 2. 12. 1931, č. 48, s. 763-765, cit. s. 765. - Viz též Ferdinand PEROUTKA, Autor v ofsídu, *Přítomnost*, 4. 2. 1931, č. 5, s. 72-76.

224 KOCOUREK, *Několik českých filmů*, s. 765. - Viz též O. S. M. [Otakar ŠTORCH-MARIEN], Muži v ofsídu, *Studio*, 1931/1932, roč. 3, č. 1, s. 78. - NFA, VA, Rud. [Rudolf] NEKOLA, O českých filmech, *Lidové noviny*, 19. 12. 1931, č. 635, s. 12.

Podle čeho mohlo filmové publikum na počátku třicátých let poznat, že Načeradec je židovský obchodník s konfekcí, i když náboženské a kulturní konotace v komedii *Muži v offsidu* na rozdíl od románu a druhého filmu do značné míry chybějí?

Na rozdíl od románu, ve kterém Načeradec stejně jako Eman Habáška už na začátku děje na policejní státnici udávají svou příslušnost k „mojižskému“ respektive československému vyznání, ve filmové scéně, jinak koncipované podobně, konfese protagonistů nezazní. Ve filmu byl vymečen i Načeradcův sen o fotbalovém máci klubů A. C. kněží vs. S. K. rabini – A. C. reprezentuje Spartu a S. K. Slavii –, jejíž těsně vyhrálo druhé z obou mužstev.²³¹ Přesto se i ve zfilmované podobě několikrát naznačuje, že Načeradec ve vnímání sebe sama ani v očích druhých lidí neprestal být „někdo jiný“, neprestal být „žid“. Jako „poznávací znamení“ posloužilo autorovi románu i filmářům rozmanité propojení vizuálních, sociálních, jazykových a mimických stereotypizací. Načeradec má „židovský nos“, jak to v souboru karikatur Ivana Sorse naznačuje už sám Haasův portrét (viz obr. 7), a tlusté břicho.²³² Velká neformální Načeradcova postava má stejně jako vyzábáď figura chudého krejčího a ovdovělého táty Habáška poukazovat na socioekonomickou situaci aktérů. Bohatství rodiny Načeradcovy je také dobře vidět na velikosti a zařizení jejího bytu, jenž ve srovnání s domácnostmi českých křesťanských rodin Habáškovy a Šefelínovy působí přímo přepychově. Například Načeradec sleduje přenos fotbalového zápasu z Vídně u monumentálního rozhlasového přijímače a jeho elegantně oblečená žena s nápadným perlovým náhrdelníkem na krku přijímá ve dvou scénách hosty, příbuzné a Emilčinu matku, u velkého, bohatě prostřeného stolu.²³³

Tyto stereotypy samy však ještě nepostačují, plně se ozřejmí a ke slovu přijdou teprve v kombinaci s jazykovým a rétorickým vyhrcočením charakterů: Načeradec používá z němčiny přejatou formu oslovení ve třetí osobě, onikání, jež v češtině od poloviny 19. století pomalu ustupovalo a od té doby bylo v literatuře považováno za „oslovení typicky židovské“.²³⁴ Ovšem další jazykové prostředky, jako například výroky z jidiš nebo z němčiny, na rozdíl od předlohy ve filmu téměř zcela chybějí. Přesto i pro první zfilmování *Mužů v offsidu* platí teze jazykovedce Petera Kosty, že u Poláčka je pro označení jeho židovských protagonistů rozhodující především řečové chování. Časté vzájemně se překrývající repliky

231 Slov. kap. 8. „Tlustý pán projevil dobré srdce“, kap. 53. „Sen tlustého šéfa“ a kap. 54. Retiráti o zápasu A. C. kněží versus S. K. rabini“, POLÁČEK, *Muži v offsidu*, s. 31–33, s. 153–159.

232 V románu je Načeradec označován často jako „tlustý pán“ respektive „tlustý muž“.

233 Sekvence II.7 a III.33, filmový protokol I. K. Vzhledem k tomu, že dialogy, jež byly předloženy cenzurnímu úřadu, se obtížně oddělují od dialogů ve znění uchovaném na DVD, odkazujeme na filmový protokol sesívaný za pomoci vydání na DVD, *Muži v offsidu*, český humoristický a sportovní film, režie: Svatoopluk INNEMANN, ČR 1931. DVD, Praha 2006.

234 Tilman BERGER, Die sprachliche Charakterisierung von Juden in der tschechischen Prosa des 20. Jahrhunderts, in: Peter KOSTA, HOLT-MEYER, NATASCHA DRUBEK-MEYER (eds.), *Juden und Judentum in Literatur und Film des slavischen Sprachraums. Die geniale Epoche*, Wiesbaden 1999, s. 73–94, zejm. s. 88–90.

doplněné silnou gestikulací ve stylu otázka–proti otázka a rovněž převracení argumentů během rozhovoru jsou podle Kosty nejdůležitější rysy, jimiž se rodina Načeradcova odlišuje od jiných, nežidovských charakterů.²³⁵ To obecně odpovídá dobovým stereotypům na konci 19. a počátkem 20. století, podle nichž hlasité překřikování a expresivní gestikulace byly považovány za typicky „židovský“ způsob mluvy.

Také v sémantickém ohledu se ve filmu vyskytne několik málo odkazů na židovský původ protagonistů. Nejvýraznější to je ve scéně, kdy Načeradec společně se svou ženou a příbuznými popiji doma kávu a čeká na přímý přenos fotbalového zápasu Vienna – Slavia z Vídně. Rodina a její hosté se mezitím baví a podivují se Načeradcovu zanicení pro fotbal:

Max [příbuzní]: Takový je to, ta dnešní generace. Samá kopaná, samej šport, uvidíte, že to nepovede k ničemu dobrému.

Ignác [příbuzní]: Ale dyť tadyhle Richard není žádná mladá generace – dyť je to starej chlap...

Heda [manželka]: A táta vod děti – Bůh ví, co na těch kopáristech pořád vidí...

Načeradec: Tak teď toho docela vážně mám dost! Co se chce vode mě? Chce se mě nadávat eště za to, že se jeden vo všechno stará, dře se vod rána do věčera a má hlavu takhle velkou? Co chcete?

Heda: Ale, Richard!... jsi už přece starší muž... protokolovanej obchodník... dyť to ani není kulantní behat pořád na hřišti a křičet gól, gól, gól!

Načeradec: Tak vidíte to! Já sem mezi svejma vlastnima lidma jako prodanej. Já nemám žádnou radost na světě, takovej život mě může bejt ukradenej...

[Vynechávka: Moderátor v rádu oznámí fotbalové utkání, Načeradec sedí ve vedlejších pokojích u radiá, fotbalový reportér Josef Laufer zahajuje živý přenos.]
Ignác: To mi připadá jako v tý anekdotě, jak ti dva cestující jeli v tom vlaku a ten jeden povídá...

Starý žid: Prosim tě, nech si ty svoje anekdoty...

Ignác: Já to nedopovím... já to nedopovím... [Smích příbuzných]

Starý žid: Jo, to je teď svět... uvidíte, že židi příjdou k vyhubení. Za mých časů, to byl svět! Á, její!

Všichni: Á, její!

Příbuzný: A dnešní svět? Á, její!

Všichni: Á, její!²³⁶

235 Peter KOSTA, Zur Kultur- und Sprachspezifik von Karel Poláček's Werk. Ina příkladu překladatelských problémů *Bylo nos pat a Muži v offsidu*, in: TÝž, MEYER, DRUBEK-MEYER, *Juden und Judentum in Literatur*, s. 95–112, zejm. s. 102–105. Charakteristická je např. scéna dialogu Načeradce a jeho ženy [sekvence II.7] o přijetí Emany Habáška, které s ní Načeradec neprojednal. NA, *Fond CSK/AV – FC*, k. 159, A–B, akc. film. tov. Praha Censurnímu sboru podanému při Ministerstvu vnitra, *Muži v offsidu* [scéna], list 7.

236 Sekvence II.7.

jen jednou během celého filmu, v této scéně, padne slovo „Židé“. Vyslouví ho host, jenž ve scéně určené pro cenzuru nese označení „starý Žid“. Zároveň tu zvlášť výrazně do popředí vystupují řečové projevy v „židovské“ stylizaci. Jsou ještě podtrženy několikrát opakovaným povzdechem „Á, jeji!“. V další scéně krátce nato konečně i Načeradec sám naznačuje, že je židovského původu. Rozčilí ho verbální výpady, jimiž ho Eman popichuje kvůli prohrě Slavie s Vionnou: „Voní sou antisemit! [...] Veni Veni! Takovej antisemit mně může bejt ukradenej!“²³⁷

Další náznak židovského původu protagonisty poskytl příměním vybrané pro hrdinu, Načeradec, i když velká část návštěvníků kin to pravděpodobně nepostřehla. Narážkou na stejnojmenné malé město ve středních Čechách jižně od Prahy, kde sídlila menší židovská obec, označil Poláček jednu z možných cest vnitřně české migrace do Prahy od druhé poloviny 19. století.²³⁸ Podobnou cestu popsal Egon Erwin Kisch: také v jeho povídce *Tonka Šibenice*, zfilmované roku 1930, nese postava židovského podomního obchodníka na Starém Městě pražském z doby přelomu století jméno Načeradec. Jeho roli ztvárnil bilingvní herec Felix Kühne.²³⁹ Právě on v *Mužích v offsidu* představoval Ignáce Kauderse, anekdoty vyprávějícího, obchodnický zdatného příbuzného konfesionáře Načeradce. I Kühne v Sorsových humoristických portrétech představitelů československého filmového odvětví podobně jako Hugo Haas odkázal na svou roli v této komedii: citoval začátek anekdoty. Kühneho, jehož bylo možno spatřit ve vedlejších rolích mnoha československých filmů i v jejich německých verzích, brala česká i německá filmová kritika na vědomí především ve spojitosti s jeho ztvárněním „židovských osobek“ a zmiňovala se o něm převážně pozitivně (viz obr. 8).²⁴⁰

Kromě různých stereotypizací, které vystihují židovský charakter pana Načeradce a dalších figur v *Mužích v offsidu*, můžeme postřehnout i takové, jež ho vzdor jeho etnicko-kulturní „jinakosti“ spojují s českými nežidovskými postavami. Načeradec například důsledně mluví obecnou češtinou, a přitom se vyjadřuje obratněji než jeho české nežidovské protějšky. To, že společně jazykové zázemí je založeno na vzájemnosti, je naopak v románě vyjádřeno výrazněji než ve filmu. Především mladý Eman tam v rozhovorech s Načeradcem užívá slova z jidiš

237 Sawersee II:21 - Viz též NA, fond CSKJMW - FC, k. 159. *Muži v offsidu* [scenáři], list 12 [zadní strana].

238 Románová a filmová postava Richarda Načeradce pochází z Měrekova, malého středněčeského městečka Koberova nad Sudem, Jaroslav POLÁČEK, *ROČNÍK ČSFA, Dějiny Židů ve Vlasti*, in: Hugo GOLD (ed.), *Die Juden und Judenagenten Böhmens in Vergangenheit und Gegenwart. Ein Sammelwerk*, Brünn/Praha 1934, s. 699. Uváděné záměry, které byly provedeny, Načeradec známo také ze šarimovské pohádky Karla Janotiča *Etena*, poprvé uveřejněné roku 1854. Karel ERBEH, *V Načeradci*, in: *Viž: České pohádky*, Praha 1939, s. 77-78.

239 Viz např. NEA, fond JA, Felix KÜHNE, *Wie ich den Načeradec studiert habe*, *Prager Abendzeitung*, 26. 2. 1930, [č. 49], s. 2. V druhém filmu, *Načeradec, Král křivců*, hrál Kühne židovského štamgasta a členáře novín v pražské kavárně.

240 ROL, *Muži v offsidu* - Výjimkou byla recenze v *Neuer Morgen*. Podle recenzenta působilo Kühneho ztvárnění slyše (i když v jeho ústí o *židovský žargon* takřka zoufalé: „d... Männer im Offside, *Neuer Morgen*, 14. 9. 1931, č. 37, s. 3. - K reportáři Kühneho roli slov, příslušné záznamy in *Český hrany film II* (1930-1945).

a z hebrejštiny jako *chomr* [lidot], *šmús* [lbost, keč] a *untám* [neškovný, hloupý člověk], které ve filmové podobě nezapomenějí.²⁴¹

Pojítka mezi pražskými židovskými a nežidovskými postavami vyplývá i románu i ve filmu v první řadě z mnohovrstevnatých vazeb ke konkrétním místům v Praze. Žádnou roli tak nehrají tradiční místa pražských Židů v centru. Lokalizací, kde se Načeradec setkává se Židy i Nežidy, jsou kromě Načeradcova obchodu a bytu především místa prožívání volného času jako fotbalový stadion, hospoda, popřípadě v románu a ve druhém filmu kavárna. Všechna tato místa jsou situována především na okraji centra, v pražských městských částech Žižkov a Vinohrady a také na vrchu Letná, kde v těsném sousedství ležely stadiony tří nejrenomovanějších pražských fotbalových klubů Slavie, Sparty a DFC (Deutscher Fußball-Club).²⁴² Na stadionu Sparty několik let trenovala fotbalová sekce Hagboru, než od roku 1926 získala vlastní fotbalové hřiště v nově zřízeném sportovním areálu Hagbor v Praze-Strašnicích.²⁴³ Společným trvalým soupeřím jmenovaných velkých oddílů byl klub Viktoria Žižkov, jenž měl svůj stadion na bývalém pražském předměstí Žižkov. Viktoria Žižkov byla považována za klub českých dělníků a drobného měšťanstva; ve filmu ho reprezentuje především krejčovský syn Eman Habásko a jedna vedlejší postava, otec čtyř dětí Hátě. Ve scénách fotbalového zápasu Slavie a Viktorie Žižkov na začátku a pak Slavie a Sparty na konci filmu představili filmaři pražské fotbalové stadiony jako místa komunikativních zážitků, kde se setkávají lidé nezávisle na věku, pohlaví a sociální příslušnosti. V těchto scénách je nápadná zejména přítomnost mladších i starších žen mezi publikem, jež míří na stadion samy nebo v doprovodu muže případně s dětmi i bez nich.²⁴⁴

S výjimkou postavy Richarda Načeradce se etnicko-kulturní popřípadě jazykové národnosti rozdílly fotbalových hráčů a diváků ve filmu nijak nelyžují. Třeba pražský klub DFC není ve zfilmované podobě na rozdíl od románu vůbec zmíněn. V něm je jedna epizoda věnována jistému panu Katzovi, který byl na bývalém pražském Židovském Městě v Kaprově ulici - Načeradcovými slovy - horuje pro „Deficit“ (DFC), protože to je „starovětský a ortodoxní Žid“.²⁴⁵ DFC měl skutečně nezanedbatelný počet židovských přívrženců, jak uvádí Ka-

241 KOSTA, *Zur Kultur- und Sprachspezifik*, s. 100.

242 K historii fotbalu za první republiky a jeho literární reprezentaci srov. STEFAN ZWICKER, *Männer, manchmal im Absicht, Fußball als Thema in der tschechischen Literatur und seine gesellschaftliche Rolle in Vergangenheit und Gegenwart*, *Süßer Jahrbuch* [N. F.] 2001, č. 15, s. 95-112; zejm. s. 100-105. - *Viž: Fußball in der deutschsprachigen und in der tschechischen Gesellschaft*, *Literatur und Publizistik. Ansätze zu einer vergleichenden Studie*, *Druckem* [N. F.] 2000, č. 8, s. 247-284.

243 V důsledku organizačních a finančních problémů fotbalové mužstvo pražského Hagboru ve dvacátých a třicátých letech dočasně zaniklo. Teprve v roce 1933 se opět utvářelo Československé ligy, Karel KUDRTEL, *MÄCHER, Dähny* 1933, roč. 8, č. 5-6, s. 11.

244 Sekvence 11, 13, 32, 34.

245 Kapitola 24 „Povídka o panu Katzovi“ in: POLÁČEK, *Muži v offsidu*, s. 67-69, cit. s. 68.

rel Knöpfelmacher ve své krátké historii Hagjboru. Ti se k projektu židovského fotbalového klubu v Praze přinejménším zpocátku stavěli skepticky.²⁴⁶ Nicméně všechny uvedené pražské kluby hrály aspoň občas ve společné lize a čeští i němečtí židovští i nežidovští hráči čítali bez ohledu na národní příslušnost nebo mečí, židovskou orientaci v různých manšaftech i v československé národní jednatelce.²⁴⁷

Případ mladého pražského bankovního zaměstnance jménem Paul Heller, kolportovaný listem *Prager Tagblatt* v souvislosti se zřícením jedné tribuny, dokládá, že i mnoho fotbalových fanoušků se pro návštěvu toho či onoho stadionu nerozhodovalo podle etnicko-kulturních nebo jazykově národnostních atributů. Heller přišel o život jednu prosincovou neděli roku 1934 během ligového zápasu Slavie a Brna-Židenic, když se zřítla tribuna na pražském stadionu Slavie. *Prager Tagblatt* informoval, že Heller téhož dne viděl už derby DFC, svého kmenového klubu, s teplickým FK. Po krátké polední pauze vyrazil na zápas Sparty s Čechii Martin a poté sledoval střetnutí Slavie s Židenicemi na stadionu Slavie, kde se ono tragické neštěstí událo.²⁴⁸

Ve filmu je blízkost mezi fanoušky bez ohledu na jejich původ patrná především z toho, že Načeradec se vzdor náklonnosti k jinému klubu přáteli s mladým nežidovským fotbalovým nadšencem Emanem. Pociťuje k němu větší náklonnost než ke svým židovským příbuzným včetně své ženy, v jejichž očích byl pro svou fotbalovou náruživost odsouván na vedlejší koleji. Načeradecova blízkost s Emanem se projeví například v již citované scéně u rádia, přerušované záběry ze zábavního parku Eden. Zatímco Načeradec v sobotu odpoledne přichá před svou rodinou k rádiu, aby si poslechl fotbalový přenos z Vídně, Eman s Emilkou se baví v parku v Edenu na pražské periferii. Tak jako oni na různých atrakcích, třeba na horské dráze, prožívá i Načeradec u rádia pocity „jako na horské dráze“.²⁴⁹ Načeradec rozdechlely vzrušením sedí u rádia a spolu s ním nepochybně mnoho dalších Pražanů nadšeně poslouchajících rozhlasového sportovního reportéra Josefa Laufera. Záběry rozhlasového přenosu z Vídně, na nichž je vidět Laufer u mikrofonu a které jsou zakomponované v prostřizích do filmu, tvoří kromě toho důležitou vazbu na mimofilmovou skutečnost. Laufer byl jednou z prvních „rozhlasových hvězd“ v Československu. Podle vzpomínek Ernsta Wodaka a dalších byl Laufer obdařen schopností rychle vnímat i „vynikající paměť“, „přítom vysokém tempu bleskové jmenoval nejenom naše hráče, ale i cizí, a nikdy se nepletl“.²⁵⁰ „Rozhlasovou scénou“ v *Muzích v offsidu* lze tudíž chápat zároveň jako

hommage na první živý přenos z ciziny v československém Radiojournalu, který se podle Lauferových pamětí uskutečnil v srpnu 1929 při zápasu mezi Viennou a Slavií na hřišti Hohe Warte.²⁵¹ Tato scéna zaujímá ústřední postavení ve filmu tudíž nejen s ohledem na sémantickou charakterizaci protagonisty respektive jeho rodiny jakožto lidí „židovského původu“, ale i vzhledem k propletání dvou vyprávěcích linií, ke kterému zde dochází: Načeradec sedícího v neděli odpoledne u rádia spojuje s Emanem a Emilkou užívající si v zábavním parku Eden, radost z počátku, ze zážitku.²⁵²

Autor Karel Poláček a herec Hugo Haas vytvořili v postavě Richarda Načeradce domnělý „prototyp“ „akulturovaného“ pražského Žida, v němž se čtenáři a diváci mohli poznávat bez ohledu na jazyk, konfesi i sociální původ. Tak recenzent *Prager Abendzeitung* ve své kritice nazvané „Der Fanoušek-Film“ k Hugo Haasovi alias Richardu Načeradecovi poznamenal:

Praha se na plátně poznává. Při útoku na linii jedenáctky, při homerických slovních půtkách na fotbalovém bitevním poli, podle gramofonových aparátů v přenosném kufříku a především podle rodinného života konfekačního Načeradce prostoupeného „fanouškovstvím“, Hugo Haas jako „pražský konfekační“ zde vytvořil postavu, jež samozřejměmu úspěchu filmu navíc propůjčila i umělecký ráz. Je plný humoru tenhle Načeradec, stále nabroušený a pokaždé rezignující, nevtravý a lidový ve slovech i v pohybech, pravdivý až do morku kostí.²⁵³

Další německy píšící filmový novinář Otto Brandeis v *Internationale Filmschau* zdůraznil, že film rozeznivá „smířlivé“ tóny. Na příkladu „dvou extrémních případů [židovského obchodníka a jeho zaměstnance]“ se zde předvádí, „jak mičůda dokáže srovnat všechny protiklady rasy, stavu, výchovy a zájmů“.²⁵⁴

„Smířlivé tóny“ filmu posloužily i filmové distribuci Paramount jako zdůvodnění žádosti o propůjčení predikátu „kulturněvzdělávací film“, kterou společnost v létě 1931 podala cenzurnímu úřadu ministerstva vnitra. Film, kterému byl tento predikát propůjčen, byl osvobozen od daně ze zábavy. Ve svém zdůvodnění firma psala, že tento zábavní film nejenže „rozptýlí a pobaví diváka po denní práci, propaguje tělesnou výchovu, ale má také „nanejvýš smířlivé vyznění pro všechny vrstvy obyvatelstva naší republiky“.²⁵⁵ I když tento predikát získaly komedie

246 KNÖPFELMACHER, *Dějiny Ž. S. K. „Hagjbor“* (1926), s. 2-3.

247 ZWICHER, *Männer*, s. 100. Srov. též podobné popisy pražských fotbalových klubů, zejména DFC, i jejich hráčů a fanoušků in WODAK, *Prag*, s. 34-65.

248 Katastrophenlag des Fußballs in Der Tod eines Fußballfanatikers, *Prager Tagblatt*, 4. 12. 1934, s. 3 a 4. - Viz cit. k tomu též WODAK, *Prag*, s. 49.

249 Sekvence II.7-11.9.

250 WODAK, *Prag*, s. 62.

251 Tento živý přenos byl koprodukcí s rakouským rozhlasem. Laufer ve svých pamětech vzpomínal, že na koncertě relace promluvil k rakouským posluchačům a jeho rakouský kolega k českým. Pro sportovního novináře Laufera znamenala tento přenos začátek velké, ale krátké kariéry rozhlasového komentátora. V roce 1939 byl pro svůj židovský původ z rozhlasu propuštěn. Josef LAUFER, 50 let v našem sportu, Praha 1968, s. 147-151 a s. 271.

252 Scéna má ve filmu ústřední význam i pro svou intermedialní dimenzi. HOUTERMANS, *Medicine Zwischenzeiten*.

253 NFA, fond VA, 1s, Der Fanoušek-Film [Bios Lucerna and Kotval], *Prager Abendzeitung*, 11. 9. 1931, (č. 212), s. 2.

254 o. b. [Otto BRANDEIS], *Männer im Offside. Internationale Filmschau*, 1931, roč. 13, č. 9, s. 10.

255 NA, fond CSK/MV - FC, k. 159, č. 288. Paramount Film [R. Jelinek] Ministerstvu vnitra 20. 7. 1931.

umělecky mnohem méně náročné – jako třeba filmování vlastenecké veselohy *Fidlovačka* (ČSR 1930), kterou režisoval Svatopluk Innemann –, v případě *Muži v ofsidu* cenzurní sbor ministerstva vnitřní věci udělil predikát odmítl. Odůvodnil to tím, že obraz ani dialogy filmu neodpovídají „hodnotě“ predikátu.²⁵⁶

Židovský původ žižkovského obchodníka textíliem Richarda Načeradce a mnohočetné a ambivalentní vazby této postavy k české a německé kultuře a jazyku a rovněž k židovské tradici byly ve filmu na rozdíl od románu, pokud a jazyk zachyceny jen v názvu. Nicméně židovský kontext protagonisty byl výboj, zachyceny jen v názvu. Nicméně židovský kontext protagonisty byl výboj, zachyceny jen v názvu. Nicméně židovský kontext protagonisty byl výboj, zachyceny jen v názvu. Nicméně židovský kontext protagonisty byl výboj, zachyceny jen v názvu.

3. Facit

V memoirové literatuře vzniklé po roce 1945 převažuje obraz Prahy první republiky jako kulturně rušné metropole. Praha za svůj „vzestup“ tedy vděčila té okolnosti, že se stala hlavním městem nového československého státu. To odpovídalo i všeobecné interpretaci ve dvacátých a třicátých letech: přestože proměna v moderní velkoměsto proběhla v hlavních rysech již před „převrácením“, současněji ji asociovali především s novým státem. Je však paradoxní, že dobových časníci ji asociovali především s dvacátých a třicátých let máme mnohem méně popisů moderního velkoměsta ze dvacátých a třicátých let máme mnohem méně než reminiscenci na „starou“ Prahu. V textech autorů, kteří tak jako Norbert Fryd, Frank Warschauer nebo Zvi Hirsch Wachsmann reflektovali město coby jeho noví obyvatelé, emigranti či návštěvníci, se v pozici emblému moderní urbanity ocitlo Václavské náměstí. Popisovali ho nejenom v jeho funkci místa (české) národní paměti, ale především jako prostor náhodných setkání velkoměstských lidí různého původu. Od konce 19. století vznikala na Václavském náměstí a jeho blízkém okolí hustá síť míst zábavy a oddechu, jež využívali stejnou měrou domácnosti, co se přistěhovali, migranti i návštěvníci. O přístupu na tato místa a jejich užívání nerozhodovaly jazykově národnostní atributy, ale především sociální situace a vkus konzumentů.

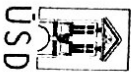
V pozici jednoho z nejoblíbenějších míst urbánní zábavy v Praze první republiky se ocitlo kino. Václavské náměstí bylo sice centrem pražského filmového města, ale množství promítacích prostor lišících se velikostí, vybavením

a nabídkou bylo rozmístěno po celém městě. Za proměnu města ve filmovou baštu „nové“ Evropy plnou kin vděčila Praha především filmovým producentům a distributorům se zájmem o věc a s dobrými vzájemnými vazbami na mezinárodní úrovni, i publiku, které se v produkci a konzumu filmu neřídilo toliko jazykově národnostními kritérii, jak to často sugerovala nacionalistická propaganda. Kulturní heterogenost producentů i publika byl dobový československý film dvacátých a třicátých let i na plátně s to reflektovat jen v omezené míře. To vyplývá ze závěrečné analýzy filmové komedie *Muži v ofsidu*. Židovský kontext hlavní postavy Richarda Načeradce je na rozdíl od románové předlohy traktován pomocí několika málo, vizuálně však o to silněji působících stereotypizací. Tyto záměrně zvýrazněné kontury sice pomáhají udržovat při životě domnělé etnicko-kulturní rozdíly, svou ironií a podrobným vyličením míst urbánní zábavy však film zároveň obsahoval poselství, že etnicko-kulturní a sociální vymezení nejsou nikdy cosi fixního, neměnného.

ZIDÉ — DĚJINY — PAMĚŤ

EDITORI
KATEŘINA ČAPKOVÁ, ÚSTAV PRO SOUDOBÉ DĚJINY AV ČR
MICHAL FRANKL, ŽIDOVSKÉ MUZEUM V PRAZE

EDIČNÍ RADA
BENJAMIN FROMMER, NORTHWESTERN UNIVERSITY
HILLEL J. KIEVAL, WASHINGTON UNIVERSITY IN ST. LOUIS
INES KOELTZSCH, MASARYKŮV ÚSTAV A ARCHIV AV ČR
MICHAEL L. MILLER, CENTRAL EUROPEAN UNIVERSITY



ÚSTAV PRO SOUDOBÉ DĚJINY AV ČR, v.v.i.



ŽIDOVSKÉ MUZEUM V PRAZE

Praha rozdělená i sdílená

Česko-židovsko-německé vztahy 1918-1938

Ines Koeltzsch
