

Případ Hugo Haas vs. Národní divadlo (1930–1935)

Hugo Haas byl do souboru činohry Národního divadla angažován v roce 1929. Skoro třicetiletého herce přetáhl z Vinohradského divadla šéf činohry Národního divadla Karel Hugo Hilar; tato herecká akvizice byla součástí jeho širšího záměru omladit a zkvalitnit soubor první české scény. V tomto období angažoval také další opory nově se formujícího souboru; vesměs šlo o osobnosti, které zde prožily celou svou kariéru, například Jiřina Šejbalová (od roku 1928), Ladislav Pešek (od roku 1929), Ladislav Boháč (od roku 1929), Olga Scheinpflugová (od roku 1929) a další. Spolu se vstupem mezi divadelní hereckou elitu se začala rozvíjet také Haasova paralelní filmová kariéra. Němá kinematografie mu mnoho příležitostí nenabízela, kromě epizodní role v JOSEFU KAJETÁNU TYLOVI (r. Svatopluk Innemann, 1925) se stejného roku objevil ve snímku Z ČESKÝCH MLÝNŮ, opět v Innemannově režii, a sérii roku 1925 zakončil v hlavní roli JEDENÁCTÉHO PŘIKÁZÁNÍ po boku operetní subrety Medy Valentové. Zvuková kinematografie se pro herce Haasova naturelu hodila mnohem víc. Exceloval ve společenských a situačních komediích, kde nejlépe vynikl jeho drmolivý přednes a smysl pro jemně odstíněnou ironii. Často hrál staré mládence a bonvivány, přičemž každého z nich nuancoval vzhledově, kostýmem i dikcí. Časem se i na plátně dočkal charakterních rolí, když si v roce 1937 zahrál hlavní postavu v adaptaci Čapkovy hry BÍLÁ NEMOC, již i sám režíroval. Jeho dalšímu rozvoji coby herce i režiséra však již doba nepřála; začátkem

roku 1939, v atmosféře rozjitřeného antisemitismu druhé republiky, dostal pro svůj židovský původ výpověď z Národního divadla a práce pro film v době chystané arizace také nebyla možná.

Materiály, které přinášíme v této edici, nás vrátí zpět do první poloviny 30. let, kdy se kariéra Huga Haase, zejména po úspěchu MUŽŮ V OFFSIDU (r. Svatopluk Innemann, 1931), dala do pohybu. Na rozdíl od některých svých generačních kolegů Haas s touto paralelní hereckou dráhou neváhal — neodradila jej ani mizivá úroveň prvních zvukových filmů ani problémy, které způsobovala synchronizace divadelních a filmových závazků. Vedení Národního divadla však nebylo připraveno dělit se o své hvězdy s jinou uměleckou, tehdy vnímanou stále jako spíš čistě zábavní, disciplínou. První česká scéna uváděla za sezónu daleko víc premiér, než je tomu dnes;¹⁾ plnila tak svou funkci významného národně-kulturního statku nasazováním klasických her u příležitosti různých státních výročí, seznamovala české umělecké prostředí s novými divadelními trendy a v neposlední řadě také vycházela vstříc svým abonentům — to vše se muselo rozložit mezi hlavní a pobočnou scénu, která se nacházela ve Stavovském divadle. Času na přípravu a nazkoušení nové inscenace bylo minimum, soubor se tedy musel podrobit přísné organizaci, aby byl program zajištěn v co nejkratším čase. Nastavený harmonogram počítal s tím, že herci budou kdykoliv k dispozici pro případné změny a situaci nezkomplikuje jejich alternativní kariéra. Národní

1) Zatímco v první polovině 30. let uváděla činohra Národního divadla zhruba třicet premiér ročně, v letech 2005–2010 je tento počet výrazně nižší, a to průměrně deset činoherních premiér na sezónu. Online: <<http://archiv.narodni-divadlo.cz>> [cit. 31. 1. 2012].

divadlo tedy v první polovině 30. let filmové aktivity svých herců cíleně omezovalo. Členové souboru tak museli složitě žádat o povolení pro každý jednotlivý film vedení činohry a ředitelství Národního divadla, které celou věc ještě postupovalo ke schválení Ministerstvu školství a národní osvěty (MŠANO). Logicky se nejsnáze schvalovaly povolenky pro natáčení v době divadelních prázdnin (ano, i ve volném čase Národní divadlo chtělo mít přehled o svých hercích) a ačkoliv se nenašel jediný případ, že by divadlo nějakou povolenku zamítlo, byla tato praxe neudržitelná z celé řady důvodů. O možnost točit se muselo žádat minimálně dva týdny předem, což zase nekolidovalo s nastavením kinematografie v první polovině 30. let; točilo se rychle, levně a jen s minimální přípravou.²⁾ Schválené žádosti se vztahovaly vždy na pevně určenou dobu, již nebylo možné protáhnout ani jinak modifikovat. Opět se dostáváme do rozporu s filmem, neboť natáčení je, v případě exteriérů, závislé na počasí a logistice a vyžaduje časovou flexibilitu všech zúčastněných.

Proti filmovacím povolenkám stály i další důvody.³⁾ V době hospodářské krize, kdy i Národní divadlo muselo MŠANu vykazovat úspory v nákladech na honorování členů souboru (hlavně sezóna 1933/34), si vedení „Zlaté kapličky“ i samotné činohry dobře uvědomovalo, jak moc se hercům hodí filmové honoráře. Složky věnované divadelním hvězdám, dochované v Národním archivu ve fondu Národní divadlo, jsou plné dopisů volajících po zvýšení gáže nebo mimořádných finančních příspěvcích — být v angažmá Národního divadla byla rozhodně věc umělecké a společenské prestiže, avšak platová stránka tomuto statusu neodpovídala. Situaci hereček obsazovaných do soudobého repertoáru dále komplikovala skutečnost, že si kostýmy musely minimálně ze dvou třetin hradit samy. Povolenky začaly z osob-

ních složek herců mizet také proto, že Národní divadlo neuneslo srovnání s ostatními divadly, která podobné procedury nikdy nezavedla. A konečně nesmíme zapomínat také na pozvolna narůstající společenský a umělecký kredit filmu. Právně konsolidovanou a zvukem vybavenou kinematografii s narůstajícím počtem adaptací klasické literatury a dramatiky už nemohli dále ignorovat ani herci s licenci první české scény.

Materiály této edice také slouží jako potvrzení premisy přínosu interdisciplinárního bádání v oblasti výzkumů českých a slovenských hvězd, respektive jako otočení důrazu v tomto typu bádání. Doposud jsme se ptali, jak mohou filmové role přispět k pochopení velkých divadelních hvězd první republiky. Je však možné tuto otázku i pootočit a tázat se, nakolik divadelní angažmá, byť v dosavadním pohledu na hvězdy hodnocená jako umělecky závažnější, napomáhají výzkumu filmových hvězd první poloviny 20. století. Ryze filmové hvězdy, nezatížené divadelními závazky, totiž v české kinematografii představovaly spíš anomálii (konkrétně Lída Baarová a Adina Mandlová) a pokud přece jen vstoupily na jeviště, činily tak z čistě prestižních důvodů. Věnovat se kinematografii znamenalo jistotu snadného výdělků, ale také rezignaci na umělecké ambice, jak o tom svědčí paměti některých hereckých osobností nebo monografie sepsané teatrology. Případ Hugo Haas dosavadní úzus poněkud komplikuje, neboť materiály zde otištěné nepřímou dosvědčují, že pro tohoto herce film nepředstavoval jen rychlé peníze, ale že jej kinematografie podněcovala a bavila stejně jako divadlo. Z korespondence mezi Hugo Haasem, K. H. Hilarem ve funkci šéfa činohry a ředitelství Národního divadla vyplývá, že díky filmovým závazkům si Haas svou divadelní kariéru do roku 1935 komplikoval a mistry ji dokonce riskoval.

Škoda jen, že tyto pozoruhodné materiály ne-

2) Srov. Ivan Klimeš, Kulturní průmysl a politika. Vývoj v Československu. In: Gernot Heiss – Ivan Klimeš, *Obrazy času. Český a rakouský film 30. let. Bilder der Zeit. Tschechischer und österreichischer Film der 30er Jahre*. Praha – Brno: NFA 2003, s. 310–315.

3) Například František Černý ve svých akademických Dějinách českého divadla vidí za cíleným omezováním filmových aktivit členů činoherního souboru poněkud abstraktnější vysvětlení. Národní divadlo tak podle něj činilo „v zájmu zachování specifiky jevištního hereckého projevu“. František Černý, *Dějiny českého divadla IV. Činoherní divadlo v Československé republice a za nacistické okupace*. Praha: Academia 1983, s. 360.

mají svůj pandán v Oddělení písemných archiválií Národního filmového archivu. Rámcové smlouvy s herci, stejně jako účetní výkazy k jednotlivým filmům, z nichž se dají konkrétní honoráře vyčíst, se objevují až ve druhé polovině 30. let, například smlouvy s herci pro film *ČECH PÁNEN KUTNOHORSKÝCH* (r. Otakar Vávra, 1938). Obchodní stránka herecké kariéry je pak nejlépe podchycena v archiváliích z období Protektorátu Čechy a Morava. Centrální dozor nad kinematografií vykonávalo Českomoravské filmové ústředí (ČMFÚ), jemuž musely filmové společnosti hlásit veškeré finanční operace. Například Lucerna-film musel v některých případech vysvětlit, proč konkrétní herci dostali uvedený honorář; takto se alespoň v náznaku rozkrývají informace o odměňování herců a jejich dlouholetých kontraktech.

I přes svou fragmentárnost nám tyto materiály umožňují vidět herce v jejich praktickém fungování; stranou všech tezí o uměleckém poslání a hereckém étosu.

Šárka Gmíterková

Archeografický úvod:

Dokumenty shromážděné v této edici pocházejí všechny z Národního archivu v Praze, z fondu Národní divadlo, ze složky Hugo Haas. Většina textů, tedy ty adresované Haasovi ze strany divadla, jsou prosté strojopisy, dokumenty, jejichž původcem bylo Ministerstvo školství a národní osvěty, jsou též strojopisy, avšak vepisované do předtištěných listů s hlavičkou ministerstva. Dopisy podepsané Hugo Haasem jsou perem psané rukopisy.

V přepisu jsme se pokusili zachovat co nejvěrnější grafickou podobu textů, tedy včetně velikosti a typu písma, odsazování, podtržení a podobně. Zachováváme též nesjednocené psaní uvozovek (anglický typ, kombinace jednoduchých a obyčejných uvozovek). S ohledem na zachování jazykové osobitosti dobového textu ponecháváme též zvláštnosti na všech jazykových rovinách: zápis slov sezona, premiera bez zdĺoužení, slova difference, tekstová (zkouška), kon-

covka -ti v infinitivu sloves a další. Upravovali jsme jen interpunkci.

Texty jsou doplněny poznámkovým aparátem připomínajícím některá specifika zápisu, rozvedeny a kontextualizovány jsou též údaje týkající se konkrétních zmiňovaných divadelních představení, filmů a osob v korespondenci zainteresovaných či jinak zmiňovaných.⁴⁾

Přepsala a poznámkami opatřila

Lucie Česálková.

4) Pro tuto práci posloužila zejména databáze Národního divadla dostupná online <<http://archiv.narodni-divadlo.cz>>, [cit. 20. 2. 2012].