

ZDENĚK SRNA

ZAMYŠLENÍ NAD ZVUKOVOU DOKUMENTACÍ ČESKÉHO DIVADLA*)

1

Na otázku, kterého edičního činu minulého roku si nejvíce vážíte, odpověděl vedoucí režisér oblasti slovesného umění firmy Supraphon Jiří Šrámek: „Především kompletu gramofonových desek, který přináší dokumenty, jež tvoří doplněk k velkému edičnímu činu ČSAV — k Dějinám českého divadla. Osmideskový soubor bude doceněn — podle mého soudu — teprve po dlouhém čase.“¹

Už první ohlasy v novinových článcích a stručných recenzích koncem r. 1971, kdy se celý komplet objevil na trhu, svědčí o tom, že česká kulturní veřejnost chápe důležitost i neobvyklost takovéto spolupráce vědecké instituce s gramofonovým podnikem. Většina těch, kdož se alespoň letmo seznámili s obsahem a smyslem zvukového doplňku Dějin českého divadla, si uvědomuje, že specifičnost divadla vyžaduje k postižení svého dějinného vývoje více nežli jen rozbor divadelních her, popis divadelních inscenací a jejich vztahu ke společenským souvislostem, životopisy autorů, herců atd.

Divadelní umění je časoprostorové a vnímáme je především kombinací zraku a sluchu. Je to málo, jestliže hlavním prostředkem pro většinu historiografie divadla je slovní rekonstrukce tohoto dynamického, proměnlivého umění, slovní popis představení, prováděný nemnoha dobovými kresbami, nákresey scén a kostýmů i novodobými fotografiemi dochovaných reálií, divadelních budov a prostorů. Jako doklad pro přibližnou představu života, byť zvláštního, uměle vytvářeného, je toho zoufale málo. Německý historik divadla Max Herrmannu přirovnával všechnu tu mrtvou dokumentaci muzejí divadelní kultury k výstavě akvárií, z nichž už vlastní život, tj. ryby a rostliny jsou dávno pryč. Zůstalo spíše jen vědomí jejich existence.

Jenom o málo více nežli sto let existuje fotografie, která nám dává možnost zachycovat alespoň statickou podobu hereckých tváří, kostýmů, situací a scén. Od konce 19. století se objevují, byť dlouho ojedinělé, pokusy zachytit optickou podobu divadla v její dynamičnosti pomocí filmového pásu. Je sice pravda, že např. záběry slavné Sarah Bernhardtové jsou svou nedokonalostí spíše komickou groteskou než pramenným dokumentem, přece však byly tu položeny základy k dokonalejšímu zachycení optické stránky hereckého umění generací následujících.

Krátce po začátku filmu objevuje se také snaha po zvukovém zachycení lidského hlasu zprvu fonogramem, vzápětí nato i na želatinových foliích a gramofonových deskách. A ještě dříve, nežli se objevil magnetofonový pásek se svými časově téměř neomezenými možnostmi, vynález zvukového filmu dal příležitost zachycovat souběžně akustickou i vizuální podobu divadelní produkce.

Nově vznikající teatologie na konci 19. a na začátku 20. století sice teoreticky uvažovala o potřebě dokumentace divadla těmito novými technickými způsoby, ale pro její slabé síly, možnosti i prostředky a stejně tak pro nedůvěru k technicky nedokonalým metodám a vý-

*) *Dějiny českého divadla, soubor zvukových dokumentů k I.—IV. svazku. Akademie Supraphon, Praha 1971. Náklad 10 000 kompletů. Gramofonové album, 8 gramofonových desek Ø 25 cm, mono, 40 stran textové části.*

¹ G 72, Supraphon-revue, roč. 8, č. 1, str. 1, 5.

sledkům, zůstávalo více méně jen u zbožných přání. Až do konce třicátých let je toho velice málo, co se natáčelo ze zvukové podoby divadla a ještě méně se toho dochovalo do naší současnosti. A jen zcela nepatrný počet z těchto zvukových záběrů si kladl za svůj cíl stát se skutečným dokumentem hercovy divadelního výkonu. U většiny dochovaných záběrů z divadelní produkce byl tu téměř výlučně zřetel, který by bylo možno zjednodušeně nazvat komerční (tj. hlavní roli tu hrály momenty atraktivnosti a působivosti pro širší okruh publika, u něhož by tyto zvukové záběry obstály jako samostatný produkt).

V českých poměrech to platí prakticky až do r. 1929, kdy dochází k prvnímu pokusu o skutečnou dokumentaci českého divadla v rámci rozsáhlé akce České akademie věd a umění. Fonografická komise akademie vedená Josefem Zubatým zaslouhou Otokara Fischera dala vedle téměř čtyř a půl sta záznamů etnografických nahrát také 14 snímků divadelních.² Na deskách firmy Pathé vyšlo několik skutečně dokumentárních zvukových záznamů z oblasti českého činoherního divadla.

Tento pokus o vědeckou dokumentaci fónické podoby soudobého českého herectví, omezený bohužel jenom na Prahu a zde toliko na pár nejvýraznějších zjevů, zůstal ke škodě celé české kultury na více nežli deset let pokusem ojedinělým. Záznamy, které se objevily v průběhu třicátých let z divadelní sféry (vyjímáme vlastní problematiku snímků operních a těch nemnoho ojedinělých záznamů, které jsou v rozhlasových archívech a také v majetku jednotlivých herců a hereček a kterým bude třeba věnovat zvláštní péči a pozornost) byly vyvolány komerčním zájmem a soustřeďují se ponejvíce k hudební složce her, k písním.

Je třeba ocenit velké výsledky, které přinesla spolupráce české gramofonové společnosti (zprvu Ravitas, později Ultraphon), vedené bratry Janem a Františkem Valentínem, s Osvobozeným divadlem a s loutkovým divadlem Josefa Skupy. Zůstala nám výrazná a rozsáhlá akustická podoba obou divadel a právě díky gramofonové desce stala se jejich tvorba skutečným majetkem celého národa, pevnou součástí jeho kulturního vědomí. Plným právem můžeme tvrdit, že bez této gramofonové publicity byl stopa, kterou dodnes zanechává Osvobozené divadlo v české kultuře, nebyla zdaleka tak hluboká a trvalá. V těchto souvislostech (do jisté míry se to týká také produkce Burianova Děčka aj.) je třeba docenit význam gramofonové desky pro české divadlo, pro celou oblast slovesné kultury; o její významu pro hudební sféru nebylo nikdy pochyb.

Významným činem, navazujícím na pokus České akademie věd a umění, byla ediční pozornost Ultraphonu českému divadlu od r. 1940, kdy za redakce Jaroslava Procházký byly natočeny snímky ze soudobé inscenace Burianova D 40, z Nezvalovy *Manon Lescaut*. Soustavným se stalo toto úsilí ve spolupráci s režisérem Jiřím Frejkom. V letech 1942–1945 realizoval tento režisér 53 snímků z 43 her. Vedle skutečné dokumentace živého soudobého díla (od počátečního Plautova *Pseudola* ve Frejkově režii s Ladislavem Peškem a Janem Pivcem v pražském (Národním) divadle z r. 1942 až po záznam nejmladšího divadla své doby, Větrníku v r. 1943 a 1944, vydaný v závěru této etapy) věnuje se Frejka také rekonstrukci v paměti umělců i obecnstva dosud živých režii Hilarových, Borových, Frejkových aj., z let třicátých (u *Hamleta* s Eduardem Kohoutem dokonce z r. 1926, u *Peera Gynta* v brněnském Národním divadle za režie Walterova z r. 1928 atp.).

Přestože se v poválečné době rozvíjely technické možnosti zvukového záznamu rychlým tempem, vedle fonopásky se zdokonalila také gramofonová deska (mikrozápis na 33 $\frac{1}{3}$ ot. místo 78 ot/min., nový materiál výlisků, který nesoumí, zdokonalení nahrávачho i reprodukčního procesu, pro mluvené slovo dokonce 16 ot/min., možnosti stereofonie, soustavy HI-FI aj.), pozornost pro skutečnou divadelní dokumentaci klesá, byť oblast slovesné dramaturgie na deskách se přece jen postupně rozšiřuje. Záběry z Burianova D 46 (*Cyran z Berg-racu*, *Romeo a Julie*), ze *Cyryna* v Salzrově režii v pražském Národním divadle se Zdeňkem Štěpánkem a nemnoho dalších jsou studiovými dokumenty vývoje českého divadla v době těsně poválečné. I tady, samozřejmě nejenom z komerčních potřeb, dochází k natáčení dílčích celků, především monologů, dialogů, event. některých scén. Jako první kompletní jevištní inscenace natočená na gramofonové desky (standardní 78 ot/min) se uvádí Burianova *Vojna* z r. 1954 a po ní až brněnské nastudování *Komedie o umučení* z r. 1969 a Smočkovo *Bludíště* z r. 1969. Je to dlouho po snímcích operních inscenací, které přinesly na rozdíl od činoherních téměř vždy zaručený komerční úspěch.

A přece nám tu figurují v seznamech Supraphonu přinejmenším další dvě divadelní hry na deskách: Vrchlického — Fibichovy *Námluvy Pelopovy* (78 ot/min) a Zeyerova — Sukova

² Opírám se tu o údaje obsažené v úvodním článku Evy Šormové *K problematice zvukové dokumentace českého divadla* v brožuře doprovázející recenzované album a o články Jaroslava Procházký: *Živý dějepis divadla*, G 66 — Supraphon-revue, roč. 2, č. 4, 5, 7.

pohádka *Radúz a Mahulena* (33 $\frac{1}{3}$ ot/min), obě obsazené předními představieli českého hereckého umění, většinou z Národního divadla v Praze. Nejsou to dokumenty (ani studiové) divadelních inscenací. Tady vstupuje na scénu dramaturgie gramofonového producenta, která podobně jako už dříve ve sféře hudební (kam je připojována i opera) dává vzniknout dílu, event. souboru v podobě, jaká se nikdy neobjevila na pódiu nebo na jevišti. Podobné nahrávky mají základní estetický význam jako samostatný umělecký projev a pro teatrologické účely představují svým způsobem jenom nepřímou dokumentaci tam, kde jde o zvukovou podobu těch herců, kteří působí na jevišti. Nejinak je tomu i v případech tzv. profilových desek různých hereckých osobností. Zachycují zvukový projev herců, ale toliko část nahrávek má přímou dokumentační cenu teatrologickou. Vedle studiových úryvků hereckých monologů uvádějí se také nahrávky rozhlasových inscenací nebo her, s nimiž herci nikdy nevystoupili na jevišti. Nejde tedy vždycky o zvukové zachycení celistvé podoby jevištního výkonu.

Divadelněvědnou cenu skutečného dokumentu fonické části divadelního představení mají snímky, které zachycují zvukovou podobu také vzájemného vztahu hlediště a jeviště, tedy snímky natočené přímo při představení. Po tom, co „live“, tj. živé nahrávky vnikly do hudební praxe, především u pop music, ale (třebas ojedinelé) i u vážné hudby (a zato je co děkovat rozhlasové praxi přenosu koncertů a magnetofonové nahrávací technice) dostávají se postupně i divadelní živé nahrávky na gramofonové desky. První u nás je pokusný experiment se Smočnovým *Bludištěm* z r. 1969. Výrazně jako dokumentu je užito nahrávek připomených ke vzpomínkové knize *Jiří Šlitr* z r. 1970. Jde o dvě desky Ø 17 cm 33 $\frac{1}{3}$ ot/min se záběry ze hry *Jonáš a tingl tangl* (nahráno v r. 1966), ze hry *Dábel z Vinohrad* (nahrávka z téhož roku) a z poslední inscenace S+Š, *Jonáš a dr. Matrace* (nahrávka z roku 1969). Roku 1971 vyšla také živá nahrávka představení Jana Vodňanského a Petra Skoumala *S úsměvem idiota*, která je vlastně záznamem z 87. reprízy. Deska nachází především ohlas jako zvuková připomínka zhlédnuté inscenace, i když v jisté míře je záznam schopen obstát i samostatně.

Z teatrologického hlediska je tedy třeba rozlišovat skutečný, přímý dokument živého představení, který má plnou hodnotu zachycení zvukové podoby divadelního představení, dále zvukovou dokumentaci provedenou ve studiových podmínkách bez přítomnosti obecnstva a posléze studiovou rekonstrukci inscenace nikoliv už živé, ale práce jen žijící v povědomí svých tvůrců, především herců. Hodnota těchto skutečných dokumentů záleží v jejich autentičnosti, která je samozřejmě v každém z uvedených případů poněkud jiná. Jemnější a podrobnější posouzení vyžaduje dokumentace hereckého umění, která nikoli vždycky souvisí s divadelním projevem; je to vzhledem k jevištním kracím někdy svědectví přímé, jindy nepřímé.

Všechno ostatní má povahu dubiозní rekonstrukce, prováděné z hlediska své doby. Jakákoliv rekonstrukce, byť i podle poměrně přesného hudebního záznamu má vždycky povahu nově vytvořeného uměleckého díla; podává naši představu o původní podobě díla. Můžeme sem stejně tak zařadit Průchovy *Hrdiny okamžiku*, v nichž se autor vědomě snaží podat umělecký obraz typu, charakteru i životních zvláštností slavných českých herců 19. století v interpretaci předních jejich následovníků padesátých let 20. století, jako naše dnešní interpretace barokní opery, ukázky z divadla středověkého, renesančního atp.

2

Deskový komplet vydaného alba *Souboru zvukových dokumentů* je především určen jako doplněk ke čtyřem svazkům *Dějín českého divadla* (pátý, event. šestý svazek bude věnován hudebnímu divadlu od r. 1848 do r. 1945). Nicméně vydavatelé připomínají, že slouží také jako samostatný celek gramofonové produkce pro milovníky divadla a mluveného slova na deskách. Komentář doprovodné božury je rozdělen na několik kapitol. První dvě, které následují po úvodu do problematiky Evy Šormové (*K problematice zvukové dokumentace českého divadla*), odpovídají koncepci dosud vyšlých svazků a zahrnují dějiny českého divadla jako celku od počátku 18. století do jeho konce, a odtud pak do r. 1848, jejich autorem je Adolf Scherl. Třetí svazek *Dějiny* je specializován na historii českého činoherního divadla v letech 1848 až 1918 a další bude zahrnovat činoherní divadlo v období od r. 1918 až do r. 1945. V tomto smyslu jsou také rozděleny další kapitoly brožury (Ljuba Klovová a Milan Obst). Zvláštní kapitolou komentářové studie je Jaromíra Pačlta *Zvuková dokumentace scénické hudby v letech 1848–1945*. Už tento pohled na základní rozdělení, ještě před tím, nežli si přehrajeme první snímky, signalizuje základní přístup pořadatelů. Dalo by se předem usuzovat, že album se zaměřuje na rekonstrukci nejdůležitějších etap a proudů

českého divadla, přičemž využívá skutečně dokumentárních záběrů, že se nezabývá po r. 1848 rekonstrukcí a dokumentací hudebně dramatického divadla (přesněji operou a operetou, neboť ukázky ze scénického melodramu tu zařazeny jsou), že věnuje značnou pozornost také rekonstrukci scénické hudby.

Je to záměr, který by byl přijatelný, i když sám poměr ukázek nově natočených a skutečně dokumentárních by svědčil o příliš velké převaze oněch posledních padesáti let nad předešlými údobími. Ze 60 ukázek v kompletu osmi desek je 25 nahrávek pořízených zvlášť pro toto album, nebo je přežato z rozhlasových nahrávek naší současnosti, zatímco zbylých 35 nahrávek je ve větší nebo menší míře dokumentárních, autentických. Záhy zjistíme, že u oněch prvních 25 snímků jde výhradně o hudební čísla nebo o příklady zpěvoherní či v pozdějším údobí o příklady rekonstrukce scénické hudby. Je tedy album koncipováno tak, že užívá vybraných ukázek rekonstrukce hudebních momentů ve vývoji českého divadla, zatímco v oblasti činoherní je výhradně užito dokumentů skutečných.

Nedomnívá se, že toto je nevhodnější, ba vlastně jediná cesta, jak prohlašuje ve svém interview František Černý,³ jestliže se mísí jistý druh rekonstrukce s jistým druhem dokumentárních záběrů. Jestliže jde přísně vědecky o dokumenty, pak v sousedství autentických zvukových záběrů je jakákoliv zvuková podoba dochovalých partitur jakkoliv „konečniců určité objektivní východisko“, přece jen hypotetickou rekonstrukcí. Připustíme-li možnost rekonstrukčního obrazu uzlových bodů vývoje českého divadla, pak vedle zpěvně-deklamačního úryvku z muzejního *Mastičkáře* není o nic více „šarlatánské“ (v termínu Františka Černého) pokusit se o slovní rekonstrukci části textu. Je to jistě těžší a složitější, s menší nadějí na pocit úspěchu, byť jazykový materiál nám poskytuje jistou oporu pro dohad o zvukové tvářnosti, sousedství latinského přednesu a řada dalších nepřímých indicií by tu dala stejný podnět ke vzniku nového uměleckého díla, jako vzniklo v kterémkoliv uvedeném hudebním příkladu. *Planktus Panny Marie* v kritickém přepise Plokové a v přednesu Marie Mrázové a Iva Žídka je naše současná umělecká interpretace a přesvědčení, že nikdy neznel v době svého vzniku tak, jak ho slyšíme dnes, v té kultivovanosti, čistotě, preciznosti dílce atp., nelze žádnými seriózními důkazy vyvrátit.

Je tedy třeba hovořit o nedůslednosti při spojení obou hledisek, jimiž byla vedena kompozice deskového alba k *Dějním českého divadla*, v uplatňování přísné dokumentárnosti a hypotetické rekonstrukce. Kdyby byla všechna pozornost soustředěna k základní dokumentaci, bylo by se na oněch osmi deskách našlo dosti místa pro podrobnější a důkladnější výběr z dochovaného materiálu, hlavně z konce dvacátých a z třicátých let. Bylo by možno věnovat odpovídající pozornost dokladům rozsáhlé a rozmanité činnosti E. F. Buriana a podat plnější obraz jeho přínosu českému divadlu, dostalo by se alespoň trochu místa na připomenutí mohutné osobnosti Václava Vydrů — v albu je jediný monolog,⁴ ale i Zdeňka Štěpánka⁵ a snad by se dostalo i na doklady o mimopražském herectví třeba Jarmily Urbánkové a dalších herců, neboť tu a tam se najdou unikátní nahrávky i v soukromých archívech.

Proporční spojení rekonstrukce s dokumentem v uvedeném rozsahu by nutně musilo věnovat větší pozornost nejen hudební ale i divadelní rekonstrukci, a to z epoch středověku, renesance i z doby obrození a rozsah dokumentů by musil být omezen na pouhé ukázky. Optimální by bylo uvažovat vedle skutečných dokumentů také o albu ukázek z vývoje českého divadla, kde by s pedagogickými záměry byla podána rekonstrukce (být, jak už bylo řečeno, vlastně v současné umělecké podobě) významných momentů historie českého divadla, od *Mastičkáře*, resp. *Hry Tři Marii*, přes renesanční ukázky, barokní suity v Burianově zpracování k obrozeneckým ukázkám z Tháma, z Boudy atp. až po soudobý dokument.

Problém rekonstrukce — dokument má v realizované podobě ještě jednu, zcela podstatnou podobu. Vedle své poznávací funkce, ba vlastně neoddělitelně s ní mají všechny tyto ukázky také hodnotu estetickou, hodnotu uměleckého dokladu, který by měl obstát zcela samostatně.

³ Ojedinelý počín, G 72, Supraphon-revue, roč. 8, č. 2, str. 3.

⁴ V albu je jediný monolog Vydrův v roli Mikoláše Arnessona z Ibsenových *Nápadníků trůnu*, režie Jan Bor z r. 1941. Ukázka ze Sofoklova *Oidipa krále* v Hilarově režii, na desce č. 6, str. 11, nepřináší Vydrův hlas, ačkoliv je herec v seznamu nejdražších osob v *Poznámkách* uveden v postavě Teiresia. V tomto albu byla totiž realizována jenom část standardní nahrávky z druhé strany desky Ultraphon č. 12849, a Vydrův Teiresias byl na první její straně.

⁵ Štěpánek je tu v albu rovněž zastoupen vlastně jedním monologem, a to nepříliš typickou ukázkou z Molièrova *Tartuffa* v Dostalově inscenaci z r. 1944. V *Nápadnicích trůnu* jde jen o příznávku Václava Vydrůvi v roli Krále Hókona, kterou v inscenaci nehrál. Viz poznámku v brožuře u příslušného snímku.

jako osobitý výběr ukázek umění českého divadla. Měl by poskytnout možnost zaposlouchat se jak do překrásného *Planktu*, do ukázek z opery *Constanza e Fortezza*, do scén z českých oper (Míčovy, Loosovy, Antošovy, Brixioho), ale stejně tak do expresivně vzrušených kadencí herectví Vydrova, do podivuhodně úsporného, drásavého projevu Zakopalova nebo melodické linie přednesu Marie Burešové atp. Avšak už při prvním poslechu je zřejmo, že tomuto požadavku zůstalo snad album nejlépe dlužno. Soudobá zvuková technika přepsu umožňuje, aby v konkurenci dnešních stereofonních nahrávek zůstaly v novém lesku dávné hvězdy operního nebe. Enrico Caruso, Benjamino Gigli, Aureliano Pertille i pěvci Prozatímního a Národního divadla a stejně tak slavní instrumentalisté vycházejí na deskách nejruznějších světových značek v pečlivě „očistěných“ nahrávkách. Naši hudební technici sklídili v zahraničí nejedno uznání za technicky nejlepší reedice standardních desek. A ani velice pečliví hudební vědci nehovoří v těchto případech o tom, že by zde byla znehodnocena dokumentární hodnota záběrů; právě naopak. Hlasové kvality, úmbre, rytmus, pojetí role atp. se potlačením technických vad původní nahrávky staly v plné míře i zážitkem estetickým.

Pro *Soubor zvukových dokumentů k I.—IV. svazku Dějin českého divadla* bylo užito dvojitého druhu záznamů. Jednak technicky perfektních, současných, jednak přehrávek z dochovaných standardních desek, matric, pásků, folií, fonografů, válečků atp. Tyto dokumentární záběry byly převzaty bez podstatných úprav šelestí, pazvuků a jiných rušivých momentů. (Tuto skutečnost je možno zjistit porovnáním se zvukovou podobou dostupných standardních desek.) Snad tyto úpravy opravdu nejsou ve všech případech provést. Ale je tu příklad, který potvrzuje, že něco se přece jen dělat dá. Nahrávka č. 32 na desce č. 5, str. 9. přináší kabaretní parodii Vlasty Buriana a Dalibora Ptáka *V italské opeře*, pořizenou v roce 1928 na desce His Master's Voice AM 2058. Tento snímek byl upraven pro komerční reedici z humoru Vlasty Buriana — Supraphon DV 15 300. Zvuk je poměrně čistě „vytažen“ a teprve závěr snímku přesvědčuje, že jde o upravenou verzi. Kabaretní nahrávka Ference Futuristy z téhož roku nebo o něco mladší (č. 31) je pro šum velice nezřetelná, stejně tak neúměrně velký šum provází nahrávku Bohuše Zakopala (č. 38), Eduarda Kohouta (č. 39) a dokonce i nahrávka Dykova Krysaře v provedení Burianova Děčka (z r. 1946) je přehlcena šumem (č. 53). Ve velmi nedobrému stavu jsou obě rozhlasové folie ze zvukového archivu Čs. rozhlasu v Brně (č. 49 Josef Skřivan; č. 45 Zdenka Gráfová a K. Höger), zatímco o tři roky starší folie s Olgou Scheimpflugovou z r. 1933 (č. 43) je až na jemné praskání zvukově zřetelná.

Jestliže existují technické možnosti, jak zvukové záběry očistit, a použije-li se jich v případech komerčních, vyvstává otázka, proč při tomto ojedinělém a záslužném činu edice zvukových dokumentů nebyla tato cesta nastoupena všude tam, kde to alespoň trochu šlo. Vybledlé fotografie upravujeme do kontrastu pro tisk a dokumentaci, restaurujeme umělecká díla architektury i výtvarnictví. Stejně tak si toho zaslouží též dokumenty divadelního umění.

Bez zbytečných nedostatků není ani doprovodný text gramofonového alba, vcelku důkladný, dobře informující a podrobný. V *Poznámkách* je uveden také latinský a italský text prvních snímků alba i s českým překladem. Je to scéna s Maří Magdalenou ze *Svatojirské hry*, italský text a překlad Fuxovy opery *Constanza e Fortezza*, latinský text a překlad ukázek z Brixioho zpěvohry *Erat unum cantor bonus*. I když v případě ukázek zpívaných nebo přednášených v českém jazyce bylo by zbytečné uveřejňovat text, přece jen k *Planktu Panny Marie* a k ukázkám z české barokní opery (např. z Loosovy *Opery o komínku*) by uvedení textu značně napomohlo porozumění a orientaci. Za technický nedostatek je tu třeba považovat chybějící stopáž jednotlivých ukázek, neboť desky slouží také k pedagogickým účelům a ani na vignetách desek ani v komentujícím materiálu nemůžeme srovnat časovou délku jednotlivých ukázek. Ze by tu měl být např. obsah některých her, resp. oper např. u Míčovy *O původu Jaroměřic*, má-li album sloužit také jako samostatný celek, že citovaný text neodpovídá tomu, který se zpívá v ukázce (snímek č. 19, ukázka z Kitilovy opery *Bianca a Giuseppe* a text u notové ukázky na str. 15 brožury), že v poznámkách se uvádí herec, který v ukázce není, že úvodní verš ukázky není přesně citován (snímek č. 40 *Král Oidipus*, Václav Vydra na něhož se při redakci a krácení snímku už nedostalo, a citovaný začátek zní přesně: „Hó, hó, jaké to nic, synové smrti, jaké to nic je tento vezdejší život!...“), to jsou jen drobnosti, které se vyskytnou u sebepečlivěji korigovaného díla. Podstatnější připomínkou tu může být poznámka k řazení jednotlivých ukázek, které jednak neodpovídá na deskách vždy tomu, jak je uváděno v souvislostech komentáře, jednak postrádá logickou, tedy buď žánrovou nebo časovou posloupnost. Ukázky 53, 54, 52, 50, 51, jsou v textu uváděny v citované souvislosti po sobě, na deskách v početním sledu; melodramatická ukázka Laudové-Horčicové nahananá v r. 1929, herečkovou nastudovanou v r. 1905 a 1911, je zařazena na desce č. 4 mezi ukázkami ze scénické hudby, nahrávkami z r. 1970: Vojtěcha Hřimalého, sbor z *Faráře z Podlesí*, premiéra r. 1871 a Kovařovicovou mezíhrou z F. A. Šubertovy *Lásky Raffaelovy*, premiéra

r. 1888 a Sukovou hudbou k *Radúzovi a Mahuleně*, premiéra r. 1898 atp.). I skutečnost, že se v albu špatně orientujeme, není zanedbatelná. V *Poznámkách* jsou číslovány samostatně jednotlivé snímky, ale bez údaje na které desce, event. na které straně desky jsou uvedeny (je třeba vždy znovu nahlížet do úvodního seznamu). Strany desek jsou číslovány na vignetách i na obalech (z papíru nevalné kvality, potištěného obrazovým materiálem z dějin českého divadla, vztahujícím se k obsaženým ukázkám) a je třeba je vždycky vytažovat z obalů, abychom mohli přečíst údaje na vignetě.

Výhrady, připomínky i úvahy, které tu uvádím na okraj zvukové dokumentace k Dějinám českého divadla jsou příliš zásadního rázu, než abychom se mohli připojit k bezvýhradnému přijetí tohoto činu, jaké nacházíme v glosách, zprávách, nebo k úvaze Jiřího Srámka, že toto album dojde ocenění až v budoucnosti. Není sporu o tom, že skutečně přináší mnoho pro širší poznání děl v podniknuté rekonstrukci (zminěné již ukázky z barokních oper), zajímavým a instruktivním způsobem ukazuje specifickou funkci scénické hudby (zvláště na příkladu V. Hřimalého kompozici sboru poutníků a svatebčanů ze hry *Farář z Podlesí*, která vydává svědectví též o jevištním pojetí a realizování hry), že i v oblasti dokumentu přineslo album některé unikátní a nedostupné snímky (Zakopal, Skřivan aj.), ovšem ve zvukově téměř nečitelné podobě.

A protože můžeme jen stěží očekávat, že by v brzké době došlo na gramofonových deskách znovu k velkému edičnímu činu, který by byl zaměřen k dějinám českého divadla, nezbude než příští generaci se znovu pokusit o velký úkol: přinést novou reedici zachovalých zvukových dokumentů z první půle 20. století technicky v jakosti co nejdokonalejší a usilovat o zvukovou rekonstrukci nejvýznamnějších článků vývoje českého divadla. Naším úkolem v současné době pak je vyhledávat a zachraňovat ty zvukové dokumenty, které ještě existují.