

Hnilička, Přemysl

Zvuková dokumentace českého divadla do roku 1945 : české divadlo na gramofonových deskách, rozhlasových fóliích a soukromých deskách

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. Q, Řada teatrologická. 2004, vol. 53, iss. Q7, pp. [145]-151

ISBN 80-210-3432-7

ISSN 1214-0406

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/114575>

Access Date: 29. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

PŘEMYSL HNILIČKA

ZVUKOVÁ DOKUMENTACE ČESKÉHO DIVADLA DO ROKU 1945: ČESKÉ DIVADLO NA GRAMOFONOVÝCH DESKÁCH, ROZHLASOVÝCH FÓLIÍCH A SOUKROMÝCH DESKÁCH

1. Specifika a relevantnost zvukových dokumentů pro výzkum dějin českého divadla

Až do vynálezu fonografu se historici, mapující dějiny divadla, obraceli k pramenům písemným (texty her, hudební partitury, režijní knihy, divadelní kritiky, herecké vzpomínky nebo písemné či osobní vzpomínky diváků a pamětníků atd.) a obrazovým (ilustrace v knihách, obrazy, rytiny na domech, v interiérech domů i zámků, v hrobkách atd.). Od roku 1877, kdy byl fonograf vynalezen Thomasem Alvou Edisonem (1847–1931), existovala možnost alespoň částečně (zvukově) zachovat divadelní inscenaci, v případě fonografu o to zajímavější, že záznam mohl pořídit každý vlastník fonografu. U nás bohužel nebyla tato možnost systematicky využita.¹ Přesto se však z období okolo let 1915–1945 zachovalo několik desítek, až stovek záznamů, které jsou pro historický výzkum relevantní. Charakterizujeme si nejprve některá specifika zvukových dokumentů.

Na rozdíl od záznamů písemných či obrazových byl záznam zvukový schopen reprodukovat „přímo umělecký projev v jeho časovém průběhu, výjimečně i v jeho prostorovém utváření“. (Šormová, 1971:5) Není to však záznam komplexní – chybí vizuální vjem, často i vjem prostorový, snímky byly v naprosté většině pořizovány mimo původní prostor – jeviště, v gramofonovém nebo rozhlasovém studiu.² Pro potřeby těchto studií byly herecké výkony i režijní koncepce často narušovány nebo alespoň přizpůsobovány – nepracovalo se tolik s významovými pauzami, nepoužívaly se mimohlasové herecké akce, které by zbrzdžovaly vývoj scény. Specifikům gramofonového či rozhlasového záznamu (délka záznamu 3–4 minuty/jedna strana desky) se přizpůsoboval i dramaturgický výběr ukázek z inscenací

¹ Systematicky se záznamu divadelních výstupů věnovala až Akademie věd roku 1929 a poté v letech 1942–1945 Ultraphon – viz níže.

² V počátcích rozhlasového vysílání byly uskutečňovány přímé přenosy inscenací z divadel – trpěly však absencí vizuálního vjemu a bohužel nebyly zaznamenány.

– většinou se zaznamenávaly herecké monology nebo mnohmluvné dialogy bez větších mimoslovních akcí, hudební vložky, písně apod. Všechny jmenované ukázky totiž byly schopny vytvořit samostatný celek, ačkoli byly vytrženy z inscenací. Dá se říci, že gramofonové nahrávky nebyly ani tak dokumentem divadelní inscenace, ale spíše „novou estetickou skutečností“. (Šormová, 1971:5)

Autenticita nahrávek je sporná i z dalších důvodů. Nahrávací frekvence sice probíhaly s herci, kteří postavy vytvářeli i na jevišti, docházelo však občas i k „záskokům“, kdy herec, hrající v inscenaci určitou postavu, vytvořil na nahrávce postavu jinou.³ Navíc většinou nebyl přítomen režisér divadelní inscenace, který by úpravy pro zvukový záznam osobně korigoval.⁴ V některých případech také docházelo k nahrávkám až s několikaletým odstupem od premiéry – herecký výkon se tak často proměnil a relevantnosti takového dokumentu je nutno přistupovat s opatrností.⁵ Studiové nahrávky navíc postrádají základní kontakt s divákem a vznikají mimo prostorový kontext – divadelní jeviště.

Přes všechny jmenované výhrady však můžeme konstatovat, že zvukové záznamy na gramofonových deskách a rozhlasových fóliích jsou relevantním dokumentem, který nám může velmi dobře přiblížit dobový herecký i režijní přístup a styl tvorby.

2. Historie zvukových záznamů na našem území

2.1 Zvukové záznamy na našem území do roku 1918

První nahrávky divadelního dění na českém území Rakousko-Uherska vznikaly na fonografu na fonografických válečcích⁶ a ačkoli se většina z nich do dnešní doby nedochovala, chceme je alespoň dílčím způsobem popsat.

První nahrávky českých herců byly představeny veřejnosti v roce 1891, v rámci Zemské jubilejní výstavy. Eva Šormová v kapitole *K problematice zvukové do-*

³ Příkladem může být nahrávka Ibsenových *Nápadníků trůnu* (Ultrapophon G 12848), kde Zdeněk Štěpánek, hrající v inscenaci Jarla Skula, představuje v nahrávce krále Hákona. Celá kuriózní situace je navíc komplikována údajem na etiketě desky, kde je Štěpánek uveden jako představitel Skula.

⁴ Výjimku tvoří záznamy z inscenací Jiřího Frejky pro edici Ultraphonu *Divadelní profily*. Frejka byl totiž dramaturgem a režisérem této edice.

⁵ Např. Hamletův monolog „Být či nebýt“ Eduarda Kohouta z Hilarovy inscenace (1926), který byl natočen až v roce 1944.

⁶ Vynález fonografu a fonografického válečku učinil roku koncem sedmdesátých let devatenáctého století Thomas Alva Edison, který již dříve zkoušel zaznamenat zvuk na papírovou pásku a cínovou fólii. Od roku 1878 fonografy prodával pro použití v domácnostech a kancelářích (nepočítal totiž s jiným než krátkodobým využitím nahrávek, pořizovaných do voskového povlaku válce). Roku 1887 přišel Edison s patentem „vylepšeného“ fonografu a také s prvními komerčními nahrávkami. Fonograf byl oblíbený především pro možnost pořízení vlastních nahrávek, nevýhodou byla zpočátku netrvanlivost záznamu. Proto fonograf postupně nahradil vynález Emila Berlinera – gramofon a gramofonová deska (patent udělen roku 1887). Přesto se fonograf používal v některých odvětvích až do roku 1945 (kanceláře apod.). Gössel, 2001:9-12.

kumentace českého divadla o tom píše: „Tímto způsobem byly už v roce 1891 expertem Edisonovy společnosti zachyceny tři monology Josefa Šmahy (Othello ze stejnojmenné tragédie Shakespearovy, Vojnar v Jiráskově *Vojnarce* a Výrava v Šubrtově historickém dramatu *Jan Výrava*), dále hlas Jakuba Seiferta v monologu Pelopa z Vrchlického *Námluv Pelopových* a blíže neurčené monology z repertoáru Otýlie Sklenářové-Malé.“ (Šormová, 1971:5) Tyto nahrávky však nebyly nalezeny, stejně jako amatérské snímky Josefa Šmahy, o nichž se herec zmiňuje v knize *Z měst i vesnic. Reminiscence* z roku 1901.⁷

Míra poznání záznamů divadelních výstupů či alespoň záznamu hlasu českého herce je minimální. Je to dáno především malou životností fonografických válečků, jejich malou dostupností a mizivou možností reprodukce. Z katalogů a dřívějších historických prací (již citovaná Šormová) můžeme soudit, že většina natáčených a zachovaných záznamů hlasu českých herců je z oblasti tzv. lehkého literárního a kabaretního žánru – jde povětšinou o nahrávky kupletů a výstupů Jindřicha Mošny, bratrů Hartmannových apod. Téměř s jistotou však můžeme konstatovat, že se nezachoval žádný původní záznam z divadelního představení či alespoň pozdější záznam dílčí jeho části (monolog apod.). Jinak je tomu u operních árií či předeher – ty však naše práce nezahrnuje, protože je téměř nemožné odlišit záznam přímo související s divadelní inscenací opery od komerčního pěveckého výstupu bez souvislosti s divadelním provozem.

O potřebě pořizovat zvukové záznamy hereckých výkonů psal kromě Jindřicha Vodáka (1896:181) i již citovaný Josef Šmaha: „Což kdyby ústav, jakým jest Národní divadlo, kdyby povolání odborníci stali se majiteli strojků (fonografů), jež by i po letech reprodukovati mohly nejvíce charakteristická místa z různých úloh veškerých žijících sólistů Národního divadla vůbec?“ (Šmaha, 1901:205)

Nevelký, ba mizivý zájem o záznam částí divadelních inscenací můžeme konstatovat i po nástupu gramofonové desky. Nahrávky divadelních výstupů jsou na deskách zachycovány jen sporadicky, spíše náhodně bez dramaturgické koncepce. Důvody jsou zřejmé – až do konce dvacátých let 20. století totiž na našem území působily pouze pobočky zahraničních firem, které přirozeně neměly žádný zájem o soustavné mapování české kultury. Tyto pobočky také postrádaly dramaturgii obecně – tituly se většinou natáčely pouze za účelem rychlého vydělku. Nevznikaly tedy nahrávky monologů českých herců, ale opět spíše snímky z kabaretních scén či nahrávky různých dechových kapel, „virtuosů v pískání“, „zvonků“ apod.

Rozhodujícím faktorem však nebyl pouze ekonomický zřetel, ale i tehdejší možnosti nahrávacích studií. Až do konce dvacátých let se totiž nahrávalo tzv. akusticky (mechanicky).⁸ Pokud se zaznamenával výkon orchestru či jiného hu-

⁷ „Krátke po herecké slavnosti ocitl jsem se ve společnosti, kde umělec fotograf, divadelní amatér, zachycoval ve fonograf kolorатурní pasáže a trilky mladistvé pěvkyně. Majitel značně zdokonaleného toho stroje ujišťoval mne, že zvččnil již celou řadu členů Národního divadla na svých válečkách, a žádal mne též o příspěvek. Nedal jsem se pobízet.“ (Šmaha 1901: 89)

⁸ Josef Kotek tento systém popisuje takto: „Šlo o zpěv a nástrojovou hru směřovanou do trychtýřovitě, jehlanovitě zúžené zvukovky nebo více zvukovek. Jejich prostřednictvím se intenzita zvukových vln přenášela přímo na rydlo, vepisující akustický záznam do horizontálně se

debního tělesa, museli se jeho členové rozesadit kolem nahrávací trouby tak, aby byl zvuk co možná nejvyváženější. Přesto však bylo obtížnější kvalitně zachytit samostatný lidský hlas – jako byl například herecký výstup. Primitivní nahrávací technika nebyla schopná zachytit jednotlivé hlasové nuance hereckého výkonu, „zvuk nebyl (...) příliš dobrý a hlavně ve vysoké a nízké poloze vyzníval oproti originálu značně zkresleně“. (Kotek, 1998:18) Vznikaly tedy spíše nahrávky komického a kabaretního rázu.

Proto jsou pro nás zajímavé a raritní i takové tituly, jakým je komický monolog Jindřicha Mošny *Dědeček*⁹ či dramatické scény *Žižkova smrt*, *Havlíčkův odjezd do Brixenu*, *Jan Hus na sněmu kostnickém*, *Jan Žižka a Korybut* a *Jan Žižka z Trocnova*¹⁰ v provedení Kabaretní společnosti Aloise Tichého z Pražského Dvorního pivovaru ve Štěpánské ulici. V prvním případě jde o vzácný záznam mimodivadelního výstupu J. Mošny, v dalších o dryáčnický sehrané scény z dějin českého národa, které ve své době měly působit na vlastenecké cítění národa.¹¹

2.2 Zvukové záznamy v ČSR od roku 1918

Zájem o dokumentování divadelního dění nevzrostl bohužel ani po vzniku samostatného československého státu. Platí totéž, co bylo poznamenáno v minulé kapitole – zahraniční firmy neměly zájem mapovat českou divadelní kulturu, nebyla ani vyhovující technika. Tak i po roce 1918 vznikají nahrávky kabaretních výstupů, popěvek, kupletů, šlágrů – skutečný záznam divadelních výstupů předních českých herců zjišťujeme až v roce 1929.

Obrat v situaci zapříčinily dva faktory. Mechanický záznam nahradil kvalitnější elektrický¹² – bylo tedy možno natáčet i divadelní výstupy. Nová nahrávací zařízení byla schopna zachytit nový herecký styl, který ve dvacátých letech uplatňoval Karel Hugo Hilar na Vinohradech i v Národním divadle – expresionismus a posléze i civilismus. Stejně tak nový způsob záznamu lépe vyhovoval k záznamu voicebandových kreací a pěveckých výstupů Burianova divadla D.

Druhým faktorem byl zájem fonografické komise České akademie věd o zaznamenání kulturního života československé společnosti. V roce 1929 totiž pověřila Akademie nahrávací společnost Pathé pořízením celkem 466 nahrávek – šlo o záznamy českých hudebních těles, hlasů významných kulturních a vědeckých pracovníků, ale i lidových vypravěčů a zpěváků z různých oblastí republi-

otáčejícího voskového talíře. Z toho se pak galvanickou cestou vyráběly lisovací matrice vlastních desek.“ (Kotek, 1998:18)

⁹ Gramophone Concert Record, 1903.

¹⁰ Omega, asi 1908-1915.

¹¹ „Lze však těžko připustit hypotézu, že by šlo před rokem 1918 (...) o parodii vlasteneckého tématu. Předpokládáme naopak, že umělecky poměrně konzervativní obecnost lidových šantánů (...) naslouchalo těmto výjevům s vážnou tváří a úctou.“ (Klosová, 1971:18)

¹² Opět použijme Kotkova charakteristiku: „Zvukové vlny, přijímané nyní již mnohem citlivějším mikrofonem, (se) přeměňují na slabé vlnění elektromagnetické, takto se převádějí do zesilovače a teprve odtud do nahrávací hlavy s rycí jehlou. Toto rydlo i nadále ovšem zaznamenávalo zvukový výsledek do voskového talíře který stále ještě zůstával základem vlastního výrobního procesu gramofonových desek.“ (Kotek, 1998:18)

ky. Kromě těchto unikátních záznamů vzniklo také 14 nahrávek divadelních vystoupení předních českých herců – Marie Laudové – Paříkové, Václava Vydry st., Václava Vydry ml., Bedřicha Karna či Leopoldy Dostalové.

Tyto nahrávky byly pořízeny na gramofonové desky o průměru 25 cm, jejichž jedna strana obsáhne zhruba 3 minuty záznamu. Tím byla ovlivněna i dramaturgie nahrávek – šlo většinou o monology či dialogy samostatného rázu, které mohly fungovat i samostatně, vytrženy z kontextu inscenace. Jen výjimečně byl úryvku ze hry věnován větší prostor – např. úryvek z Goethova *Fausta* v přednesu Václava Vydry st. (Mefisto) a Václava Vydry ml. (Žák) byl pořízen na 4 stranách 2 desek, monolog Marmeladova z dramatisace Dostojevského *Zločinu a trestu* v přednesu Bohuše Zakopala obsáhl 4 desky (8 stran).

Další obrat v záznamu českého divadelního života na gramofonové desky nastal vznikem původních českých gramofonových firem – Esty a Ultraphonu. Z nich pak především dramaturgické vedení Ultraphonu považovalo záznam českého kulturního života za samozřejmou součást své činnosti, a to především po překonání úvodních krizových let. Jejich úspěchu na českém trhu pomohlo i zvýšení ochranných cel na „dovoz zbytného a doma vyrobitelného zboží“ (Kotek, 1998:21), tedy i na gramofonové desky. V roce 1933, kdy se clo zvýšilo na 42,50 Kč za 1 kilogram desek (tj. zdražení na trhu asi o 8,50 Kč na 1 desku), gramofonový trh značně prošídl a obě české firmy měly větší pole působnosti. Smluvně si Ultraphon zavázal Osvobozené divadlo, Loutkové divadlo Spejbla a Hurvínka, Nové divadlo Oldřicha Nového, Děčko E. F. Buriana, Národní divadlo a další.¹³ Záznamy z těchto divadel vycházely jak v běžné produkci, tak ve zvláštních edicích (např. *Živé divadlo* nebo *Divadelní profily*).

Tyto zvukové záznamy divadelního života získaly nový význam v letech tzv. druhé republiky (1938–1939) a tzv. Protektorátu (1939–1945) – ilustrovaly svěbytný kulturně-umělecký život českého národa (proto ostatně edice *Divadelní profily* existovala v letech 1942 – 1945).¹⁴

Vedle pasívní, tj. dokumentační a zábavné funkce měly však nahrávky na gramofonových deskách i funkci „iniciační“ – nezaznamenávaly pouze, ale také ovlivňovaly tvorbu divadel i jejich pozdější zvukové záznamy.

Příkladem vlivu zvukových záznamů na vznik dalších gramofonových nahrávek může být osud několika písní Osvobozeného divadla. V roce 1930 v inscenaci Sever proti Jihu zazněla píseň *Mercedes*. Toto Ježkovo tango okamžitě zpopulárnělo a bylo natočeno hned v několika verzích různými dobovými interprety a orchestry.¹⁵ Voskovec, Werich i Ježek byli tímto úspěchem překvapeni

¹³ Objevují se ovšem i výjimky – např. na Estě vyšly nahrávky písní z *Lazebníka sevillského* z repertoáru D37 nebo scénky Divadla Spejbla a Hurvínka Josefa Skupy.

¹⁴ Edice *Diskotéka dramatického umění – Divadelní profily* zaznamenala celkem 53 snímků ze 43 her. Dramaturgicky i režijně ji vedl Jiří Frejka. Kromě soudobých inscenací zaznamenala (pod Frejkovým vedením) i několik starších inscenací Hilarových, Borových, Salzrových, Dostalových a Jernekových.

¹⁵ Dostupným příkladem budíž nahrávka s Jaroslavem Gleichem a orchestrem Jaroslava Ježka (Odeon A 186840), která je natočena na MC *Osvobozené divadlo 7* mezi neautentickými nahrávkami. Supraphon (Ultraphon) 5068-4 801.

a nutno říci, že nemile. Proto jejich vlastní nahrávka pro Ultraphon byla *Mercedes – parodie*, kde oba protagonisté zpívají na Ježkovu melodii jinou textovou verzí. Podobně vznikly i parodie na písně *Prodám srdce* nebo *Nebe na zemi*.

Kuriózním příkladem vlivu gramofonových desek na divadelní inscenaci je *Televizní revue* (1930) Loutkového divadla Feriálních osad. Vznikla v období častých zájezdů Josefa Skupy se Spejblem a Hurvínkem: na jevišti se sice vedle průvodkyň revuí – Máničky a paní Frňoulové (interpretovala Anna Kreuzmanová) – objevily i loutky Spejbla a Hurvínka, jejich hlasy však byly reprodukovány z gramofonových desek.

Se zajímavými dokumenty českého divadla se při výzkumu setkáváme i na rozhlasových fóliích. Od roku 1924, kdy na území ČSR začal vysílat rozhlas a především pak v pozdějších letech, kdy se jeho program rozšířil z vysílání zpráv i na vysílání hudby a mluveného slova, musely gramofonové firmy na tento vývoj zareagovat. Většina z nich vyřešila novou situaci zákazem vysílání svých nahrávek v rozhlasu – obchodní zástupci firem se obávali, že vysílání jejich desek by snížilo odbyt.¹⁶ Na to rozhlas zareagoval koncem dvacátých let nahráváním a lisováním vlastních desek. Vyráběly se z méně kvalitního materiálu (želatina na kovovém podkladu), ale pro náš výzkum mají velký význam a historickou hodnotu – jejich výroba (většinou pouze o jednom kusu) se nemusela řídit komerčními hledisky. Většinou se záznamy pořizovaly pro opětné odvysílání (přednášky, hudební nahrávky apod.) anebo z dokumentačních důvodů (úryvky z rozhlasových her, recitace, úryvky z rozhlasem přenášených divadelních inscenací). Tak nám zůstaly zachovány i záznamy voicebandu – sboru Erýnií z Burianovy inscenace *Evžena Oněgina* nebo projev Václava Jiříkovského, ředitele Národního divadla v Brně, a mnoho dalších titulů.

Nejmenší množinou nahrávek, které jsou pro náš výzkum relevantní, jsou záznamy na soukromých fóliích a deskách. Tyto si mohl od poloviny třicátých let pořídit kdokoli v jednom exempláři za určitý poplatek v soukromých nahrávacích studiích (v Brně např. studio Lídl v pasáži Alfa). Nahrávalo se na stejný materiál, jaký byl používán při výrobě rozhlasových fólií. S těmito deskami se setkáme v případě úryvku z Euripidova *Krále Oidipa* z Městského divadla v Kladně (premiéra 1943), který si natočil představitel titulní role Otomar Krejča v roce 1943 v soukromém nahrávacím studiu v Jíčině.

¹⁶ První firmou, která povolila své nahrávky vysílat rozhlasem a paradoxně si tím finančně pomohla (srv. rozhlasový a posléze i prodejní úspěch „*Cikánky*“ Karla Vacka), byl Ultraphon.

POUŽITÉ PRAMENY A LITERATURA

- Celkový katalog gramofonových desek Supraphon – Ultraphon – Esta*, 1948. Praha 1948.
- ČERNÝ, F. 1977. *Dějiny českého divadla 3 : Činohra 1848–1918*. Praha 1977.
- _____. 1983. *Dějiny českého divadla 4. Činoherní divadlo v Československé republice a za nacistické okupace*. Praha 1983.
- Generální katalog čs. gramofonových desek Supraphon*. Praha 1960.
- GÖSSEL, G. 2001. *Fonogram. Praktický průvodce historií záznamu zvuku*. Praha 2001.
- _____. 1999. *Od Fonogramu k Fonogramu. Týdeník Rozhlas 52/1999*.
- HNILÍČKA, P. 1999. *Brněnská léta Oldřicha Nového*. Brno 1999. Seminární práce ÚDFV FF MU.
- _____. 1999. *Nové divadlo Oldřicha Nového 1935–1945 – Repertoár Nového divadla s přihlednutím k hudební komedii jako žánru a k hereckému typu Oldřicha Nového*. Brno 1999. Seminární práce. ÚDFV FF MU
- JUST, V. 1993. *Vlasta Burian – Mystérium smrti*. Praha 1993.
- KAZDA, J. 1978. *Soupis zvukových záznamů díla E. F. Buriana*. Praha 1978.
- KLOSOVÁ, L. 1971. *Zvuková dokumentace českého činoherního divadla v letech 1848 – 1918*. In *Dějiny českého divadla – Soubor zvukových dokumentů k 1. – 4. svazku*. Praha 1971.
- _____. 1987. *Život za divadlo*. Praha 1987.
- KOTEK, J. 1998. *Dějiny české populární hudby a zpěvu 2. (1918–1968)*. Praha 1998.
- LOCHMAN, A. 1955. *Gramofonová deska*. Praha 1955.
- MALÍK, J. 1965. *Úsměvy dřevěné Thálie*. Praha 1965.
- MATZNER A., POLEDŇÁK, I., WASSERBERGER, I. 1990. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby – Část jmenná, československá scéna*. Praha 1990.
- MESZNER, J. *Diskografie Oldřicha Nového*. Nevydáno, rkp.
- Národní divadlo a jeho předchůdci – Slovník umělců divadel Vlastenského, Stavovského, Prozatímního a Národního*. Praha 1988.
- SUCHÝ, O. 1991. *Vlasta Burian*. Praha 1991.
- ŠMAHA, J. 1901. *Z měst a vesnic – Reminiscence*. Praha 1901.
- ŠORMOVÁ, E. 1971. *K problematice zvukové dokumentace českého divadla*. In *Dějiny českého divadla – Soubor zvukových dokumentů k 1. – 4. svazku*. Praha 1971.
- VODÁK, J. 1896. *Z Národního divadla. Čas 10/1896*.

CZECH THEATRE AUDIO–DOCUMENTATION BEFORE 1945 CZECH THEATRE ON RECORDS, RADIO-FOILS, AND PRIVATE RECORDINGS

The article is a part of a thesis which charts and describes Czech theatre audio–documents preserved on records, Radio–foils and private recordings from before the year 1945. The author deals with their authenticity and relevance to the research into the history of Czech theatre. He also presents outlines of recording studios and their production profiles in order to elucidate the position of stage–records on the market.