

slovu jeho vlastní vzpomínky: od dětských zážitků až po dobu herecké zralosti. V posledních medailónech tvoří pak Deylovy vlastní zkušenosti podstatnou část textu, přičemž objektivní zápis cizího vyprávění a autentické vzpomínky navazují na sebe zpravidla bez rušivých švů. Deyl je autorem spolehlivým a věcným. Jednotlivé portréty jsou faktograficky bohaté prostá enumerace rolí a angažmá nabývá však nad lidským přetepleným podáním převahy jen zřídka) a nerozplývají se v nezávazném fejetonizování a banalitách. Nesrovnalosti se objevují vzácně a nejsou nijak podstatné (např. lišící se biografická data F. Kaňkovského a A. Gabriela v textu a obrazové příloze, neujednocený přepis jména herečky Luisy Kaucové — uvedena též jako Kautská). Čas od času neváhá Deyl citovat dobové divadelní kritiky (J. Neruda, J. Arbes, V. Mrštík, J. Ladecký, J. Vodák, J. Merhaut, J. Kvapil, K. Šípek, A. Kraus, S. K. Neumann) nebo memoáry svých spoluherců (V. Budil, F. Kaňkovský).

Poslední vzpomínková práce národního umělce Rudolfa Deyla (provází ji vítaná obrazová příloha s civilními či jevištními fotografiemi všech probíraných divadelníků a snímky staveb několika předních arén) výstižně přiblížila a do jisté míry i rehabilitovala divadelní kvas pražských arén, provinčních scén i kočovných společností na přelomu 19. a 20. století. Poskytující poutavé poučení širší veřejnosti, supluje zároveň v nejednom ohledu dosud nenapsané monografické studie.

Jarmila Krystýnková

*Słownik biograficzny teatru polskiego 1765—1965.* (Na základě materiálů Stanisława Dąbrowského zpracovala redakce ve složení: Zbigniew Raszewski (hlavní redaktor), Zbigniew Wilecki (zástupce hlavního redaktora), Maria Wosiek, Krystyna Zawadzka, Hanna Garlińska-Zembruska (ikonografie). (Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1973, stran XIV + 908; tištěno ve dvou sloupcích nonpareillem — 197,5 vydavatelských archů.)

Institut Sztuki Polské Akademie Nauk připravil pro divadelníky, milovníky divadla a historiky tohoto umění pozoruhodnou knihu — *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765—1965*. Tato kniha je úvodním svazkem díla, jehož vydávání má pokračovat stále. Hlavní redaktor Zbigniew Raszewski načrtává v předmluvě zásady, podle nichž byl slovník vypracován.

Slovník obsahuje hesla o „lidech divadla“, kteří působili v polském divadelnictví od otevření Teatru Narodowego a kteří zemřeli do konce roku 1965. První datum se nabízelo přirozeně, protože Teatr Narodowy je první stálé divadlo v Polsku, hrající pro veřejnost profesionálně v polské řeči. Dvouleté výročí tohoto divadla vytvořilo druhý mezník (datum bylo jenom zaokrouhleno k závěru roku 1965).

Do slovníku jsou zahrnuti činoherci, sólisté opery, sólisté operety, sólisté baletu, režiséři, scénografové, dirigenti, dramaturgové a ředitelé divadel. Pomíjejí se tu členové sborů, divadelních orchestrů a členové baletu. Začlenění nebyli ani dramatikové, pokud neprovozovali žádnou z výše uvedených činností.

*Słownik biograficzny teatru polskiego 1765—1965* měl ovšem také své předchůdce. Raszewski (za redakční kolektiv) s vděčností připomíná Wojciecha Bogusławského, který ve svých *Dzielach dramatycznych* (vycházela od r. 1824) podal dvanáct medailónů svých nejvýznamnějších kolegů, v nichž popsal hercův zevnějšek, jeho specializaci (emploi) a uvedl jeho nejzajímavější postavy. Varšavský herec Józef Majewski (1805—1855) shromáždil materiály pro divadelní slovník. Jeho nástupcem byl herec-životopisec Michał Chomiński (1821 až 1886), který zachoval zprávy o divadelním životě ve Varšavě. Na popud Władysława Krogulského zpracoval slovníček polských divadelníků od r. 1765 do poloviny 19. století Jan Tomasz Seweryn Jasiński (1806—1879). Třetí etapu v slovníkářství polského divadla tvoří nedávno zemřelý badatelé (Mieczysław Rulikowski (1881—1961) a Stanisław Dąbrowski (1889—1969). Oba autoři se rozhodli napsat slovník, který by zahrnoval látku od r. 1765 po jejich současnost. Rulikowski měl zpracovat divadelníky varšavské, Dąbrowski divadelníky z ostatních krajů a měst. Poslední zanechal na 6000 osobních hesel, které se pak staly cenným východiskem pro nynější slovník. Sám Dąbrowski se zúčastnil přípravných prací k dnešnímu akademickému slovníku od r. 1955 a pokračoval v nich až do r. 1962. První předsedkyně redakční rady tohoto slovníku byla doc. Irena Schillerowa, po její smrti (1967) zastával toto místo Zbigniew Raszewski. Slovník šel do sazby r. 1971.

V Polsku bylo divadlo — vedle kostela — jedinou institucí, která za všech dob (i v dobách záborů) udržovala polskou řeč a posilovala jednotu polské kultury. Proto pochopíme,

že slovníku, který zachycuje všechna podstatná fakta k biografii polských divadelníků, byla věnována velká péče a že vyšel ve 12 000 exemplářích.

Jednotlivá hesla — je jich 6 298 (činohercům je věnováno 3 555 hesel, zpěvákům 441 hesel, tanečnickům 361 hesel, ostatním, režisérům, ředitelům atd., 475 hesel) — jsou komponována správně taktó: záhlaví, životopis, charakteristika činnosti, dokumentace (biografie, ikonografie, filmografie, nahrávky) a ilustrace, které jsou trojího typu: tzv. okénka (malé portréty, zpravidla poprsí) zalamaná do textu, jednobarevné ilustrace a barevné ilustrace. Poslední dva druhy obrazů mají snahu ukázat pokud možno herce v akci; slavný herec bývá obrazově doložen v několika rolích. Nebarevné obrázky nevyšly v díle příliš zdařile, barevné, tištěné na křidlovém papíře, jsou dobré.

Není sporu o tom, že sami polští badatelé a polští divadelníci přijdou s cennými připomínkami k divadelnímu slovníku. Českému čtenáři imponuje svědomitost při shledávání všech údajů k životopisu jednotlivých divadelníků (např. pro život Ludwika Solského, který je tu sledován sezónu od sezóny — herec se dožil téměř sta let). Při oceňování výkonů autoři hesel, kteří nejsou uváděni (ani šifrou ne), hojně citují pamětníky toho kterého zjevu, hlasy kritiky o něm apod.

Jak víme, v Československu se teprve připravují dva divadelní slovníky: český a slovenský. Čtenář je dostane do rukou až za několik let. Polský slovník (bratrskému národu k němu blahopřejeme) může přinést našim autorům hesel i redaktorům mnohá cenná poučení.

Artur Závodský

A. A. Jelistratova, *Gogol a problémy západoevropského románu* (Nauka, Moskva 1972, 304 strany)

V poslední době věnuje sovětská literární věda mnoho pozornosti komparatistickým tématům. Tento přístup umožňuje autorům osvětlit některé dosud nerozřešené problémy v dílech ruských spisovatelů na pozadí vývoje jiných evropských literatur.

Sovětskou badatelku A. A. Jelistratovovou znají čtenáři z prací o anglickém romantismu, o Byronovi a o vztahu romantismu a realismu. Ve své nejnovější knize zabývá se autorka dílem N. V. Gogola, zejména románem *Mrtvé duše*, a hledá typologické spojitosti s vrcholnými díly západoevropské prózy. Tím se její studie zařazuje do mohutného proudu nejnovějšího bádání o Gogolově díle, které do jisté míry zůstává pro literární vědce záhadou. Nikoli nadarmo uvádí Jelistratová první kapitolu své knihy citátem z Prospera Merimée: „Přistupuji k analýze románu pana Gogola. Do záhlaví vepsal poema. Toto záhlaví je svého druhu záhadou, jinou záhadou je sám román . . .“

Badatelka se v úvodu své knihy kriticky vyrovnává jak s ruskými a sovětskými pracemi o Gogolovi a západoevropských literaturách, počínajíc Veselovským a končíc Kulešovem a Čičerinem, tak s buržoazními výklady umělcova díla. Zde si zejména všímá teorií Vladimíra Nabokova, Victora Erlicha a Janka Lavrina, kteří v souladu s obecnými tendencemi západní literární vědy považují Gogola za umělce „iracionálního chápání světa“ a jeho dílo analyzují ve vztahu k Franzi Kafkovi, Jamesi Joyceovi a francouzskému surrealismu. Autorka v polemice s koncepcí Vladimíra Nabokova vidí hlavní odlišnost Gogolovu od Joyceova *Odyseya* v tom, že Gogol směřoval od mnohosti faktů a chaotické skutečnosti k syntéze, zatímco Joyceovým krédem je rozpad celistvého obrazu na nepostizitelné střípky. Nabokovovy teorie uvádí Jelistratová také do souvislosti s protisovětskými snahami buržoazní politiky. Nesouhlasí s Erlichovým mechanickým hledáním souvislosti mezi Franzem Kafkou a Gogolem ve spojitosti s kafkovskou idejí degradace člověka, který je schopen kdykoli ztratit svoji lidskou podobu (povídka *Proměna*). U Gogola vidí Jelistratová nejen humánní rozměr, ale také důvěru v lidské schopnosti, ačkoli ovšem nepopírá vnější shody s Kafkou (např. líčení Sobakeviče jako medvěda). Lavrinovu koncepci spojitosti Gogola s modernisty a surrealisty považuje za typický pokus vytrhnout Gogolovo dílo z kontextu realistického písemnictví. Ztotožňuje se s prohlášením Paula Eluarda v Moskvě r. 1952, že „Gogolův génus se zrodil z ruského patriotismu“ a je proniknut vírou v lidi.

Vlastní teze osvětluje Jelistratová ve třech kapitolách, z nichž první je věnována problematice žánru, druhá charakterům a třetí zkoumá *Mrtvé duše* v souvislosti s utopickým románem. Na začátku první kapitoly konstatuje, že „ani v sovětské literární vědě není jednoduše chápání žánrových zvláštností Gogolovy poémy“. Badatelka to dokládá teoriemi A. Čičerina, V. Kožinova a dalších a polemizuje s nimi. Poukazuje na typologické podobnosti s Rabelaisem, Cervantesovým *Donem Quijotem* a s byronskými lyricko-epickými