

avšak pro odborného čtenáře jsou jenom víceméně beletristickým doplňkem, navíc bez souvislosti s dobovou literaturou.

Poslední část knihy je věnována ukázkám textů a nápěvů. Jsou rozděleny podle historických vývojových kategorií od tradiční městské lidové písně (A) přes předběžnové pouliční popěvky (B) a parodované popěvky poloviny 19. století (C) po přejeté komerční kuplety (D). Rozdělení podle druhů, funkce nebo stupně folklorizace je označeno jako „věcná skupina“ arabskými číslicemi, zatímco píšňové typy (vlastně jsou to jednotlivé ukázky, neboť jejich typologii autor neuvádí!) jsou řazeny buď podle formově-obsahových kritérií nebo podle chronologie. Toto rozdělení není příliš přehledné a umožňuje různou interpretaci, neboť již samo východisko není jednoznačné. Podle původu jsou zde také kramářské texty, i dětské písně a rýmovaná melodická reklamní vyvolávání. Podle možností jsou publikovány také textové a nápěvové varianty s uvedením čtených pramenů. O podmínkách interpretace hovořil autor v citované již druhé části knihy, částečně také v úvodu (str. 22–75 a 165–230), a to bez vzájemných odkazů, takže vyhledávání souvislosti zbývá na čtenáře. Ukázky jsou probrány ve stejném žánrovém pořadí jako ve třetí části prvního dílu knihy (str. 75–144). V závěru je připojen abecední seznam píšňových typů s udáním jejich zařazení (A–D), soupis literatury a vyobrazení (knihy je doplněna 32 dobovými obrazy, fotografiemi textů a titulních listů písní, reprodukcemi plánu Berlína ze 30.–40. let 19. století aj.).

Jako celek je práce Lukase Richtera cenným souborem materiálu slovesných a hudebních tvarů, což se dá vyzvednout jako jeden z hlavních kladů knihy, neboť ostatní autoři většinou přihlížejí jenom k textové stránce skladeb. Při jasnějším teoretickém východisku může posloužit jako reprezentativní sbírka berlínských pouličních popěvek 19. století.

Bohuslav Beneš

Jurij Ovsjannikov, *Lubok — The lubok. Russkije narodnyje kartinky 18.–19. století.* (Sovetskij chudožnik, Moskva, s. a. [1968], 33 strany + 83 vyobrazení)

Ruské lubky jsou jedním z nejzajímavějších jevů pololidové tvorby východních Slovanů. Vědecký a editorský zájem o ně však je poměrně skrovný, i když první zmínky o nich nacházíme k roku 1810. Seriózní badatelé jako Snegirev, Belinskij, Buslajev aj. si všimli „ruských lidových obrázků“ především ve vztahu k lidové pohádce a k bylinám, až teprve D. A. Rovinskij vydal pětisvazkový katalog, doplněný čtyřmi svazky atlasu s vyobrazeními (1881). Do začátku našeho století vyšlo kolem stopadesáti prací, zabývajících se lubkem; asi ze čtyřiceti studií, slovníkových a encyklopedických hesel sovětského období je toliko jeden sborník věnován úplným textům a obrázkům (E. P. Ivanov, 1937). Posledním záslužným činem bylo uveřejnění téměř kompletní bibliografie o ruských lubcích z pera vynikajícího historika ruské literatury a divadla P. N. Berkova, ve sborníku *Russkij folklor II* (Moskva–Leningrad 1957, str. 353–362).

Tyto údaje však autor ve svém úvodu neuvádí. Jeho edice je zřejmě zaměřena především na informaci ciziny způsobem v ediční praxi málo obvyklým. Asi třetina každé strany je totiž věnována anglickému výtahu z ruského úvodního textu, který je přehledem dosavadních názorů na lubok a výkladem o jeho dějinách. Toto znamenité uspořádání stránek (moderního formátu 240×280 mm) je zároveň i graficky vyvážené a umožňuje pohodlně sledovat výklad. Ovsjannikov se odvolává na práce sovětských literárních medievalistů, zvláště S. A. Klepikova, srovnává běloruské a ukrajinské tisky s ruskými a velmi dobře poukazuje na úzké sepětí původních „nábožných“ obrázků s německými i biblickými tisky z poloviny 16. století. Současně se více než patrně projevují výtvarné vlivy pravoslavi a Byzance. Jakkmile začaly vycházet ilustrované biblické příběhy, byly již lubky uznávaným kulturním jevem. Autor vyzvedá primát ukrajinských tisků, po nichž následovaly výrobky moskevských tiskáren, jak dosvědčuje nejstarší tisková deska, nalezená Klepikovem teprve v roce 1928.

Erzy začaly do náboženské tematiky pronikat světské výjevy, zpočátku historické, později také výjevy z ruských bylin. Od konce 17. století se lubok stává vzdálenou analogií francouzských a německých lidových tisků. Nebylo by nevhodné připomenout při této příležitosti populární edici francouzských lidových písní a dětského folklóru C. Roye, v níž je očištěna řada těchto tisků, zvláště mědirytin; lidových ovšem jen v přeneseném smyslu slova, neboť ve skutečnosti jde o tvorbu pololidovou, jak dokazuje nejen styl řezbářské poloprofesionální práce, nýbrž i připojené texty. Lubky zachycují též lidové alegorie politických událostí (myši pochovávají kocoura — Petra

Velikého), reagují na soudobý život lidových vrstev na vesnici a ve městě a dostávají postupně společenskou funkci evropských kramářských tisků, ovšem s hlavním důrazem na obrázek — což nepochybně souviselo s úrovní vzdělanosti. Jejich ideologický vliv byl celkem malý; Ovsjannikov např. uvádí, že přes ostrou protialkoholní kampaň lubků se v letech 1775—1865 zvýšil počet moskevských hospod osmkrát, zatímco počet obyvatelstva se pouze ztrojnásobil. Lubky někdy dokonce posloužily jako doklad původního vzhledu architektonických památek, např. při jejich renovaci po druhé světové válce.

Kdybychom chtěli zkoumat analogii mezi lubkovou a pololidovou tvorbou za hranicemi Ruska, našli bychom řadu obdob. Lubkové tisky byly sice spíše knížkami lidové podívané než knížkami lidového čtení, ale to zřejmě mělo své důvody. Autor bohužel nerozšiřuje svůj pohled i na tvorbu 19. a začátku 20. století, takže se dobrovolně vzdává vyzvednutí řady souvislostí lubkové literatury a tvorby ruských spisovatelů-klasiků. Také souvislost s ruským světem pohádek a s bylinou odlišuje východoslovanské lubky od kramářské produkce. Světské tisky však zvláště v 19. století plnily tytéž mimoestetické funkce, jako pololidová skládání ve střední a západní Evropě; nejde tu začasť o genetické souvislosti, nýbrž o souvislosti typologické a kulturně historické.

V souboru ilustrací převládají barevné reprodukce; často zde najdeme i celostránkové zvětšeniny detailů s maximální pozorností k barvě a charakteru originálu. V závěru publikace však chybí soupis alespoň nejdůležitější literatury (má-li kniha seriózně informovat zahraničního čtenáře) a uvedení sbírek, z nichž byly ukázky pořizeny. Nevyjasněná zůstává otázka, proč autor neobsáhl historii lubků až do počátku 20. století. Několik vět posledního odstavce na str. 33 dává tušit, že tato tvorba již neodpovídala jeho poněkud romantickému estetizujícímu pohledu, což odsunulo do pozadí nepopíratelný ideový přínos, který měl text řady lubků 19. století s verši Krylovovými, Puškinovými a Někrasovovými.

Moderní výtvarné pojetí celého souboru, vybaveného lakovanou obálkou se čtyřmi dalšími barevnými reprodukcemi lubků, je vcelku přínosem pro badatele, zabývajícího se pololidovou tvorbou i vývojem lidového výtvarného umění. Ofsetový tisk umožnil poměrně dobře dodržet původní tóny vodových barev, jimiž byly dřevoryty ručně zdobeny, a zachovat tak jejich celkový ráz. Ve srovnání s českou edicí, která se u nás objevila v polovině čtyřicátých let, je současný sovětský soubor nepochybně přínosem.

Bohuslav Beneš

Jean Collet, Jean-Luc Godard. (Praha, Orbis 1969, 183 strany).

Filmové dílo J. L. Godarda vyvolávalo a vyvolává četné diskuse: jakkoli se kritika převážně shoduje konstatováním nesporných kvalit Godardových filmů, je při jejich interpretaci nebo bližším vymezení přinejmenším nejednotná. Důsledkem je hojně opakovaná povrchní představa o Godardovi jako „enfant terrible“ světového filmu, autorovi bez vlastního stylu, vždy originálně improvizujícím či především šokujícím výstředními experimenty. Jean Collet dokazuje povrchnost takových zjištění: ukazuje Godardovo dílo jako projev pregnantní koncepce, ruší představy o „vlivech“ a samoučelném extrémismu.

Collet se nepokouší o oblíbené „sledování vývoje“ Godardova díla: jde mu především o stanovení principů určujících podstatu Godardova výrazu i smysl či „význam“ jeho filmů. Podle něho se Godard snaží o jakousi rehabilitaci kinematografu, když film nechce (ani nemůže) realitu poznávat, nýbrž jen ukazovat. Takové zjištění zřejmě odpovídá Godardově představě o charakteru filmového sdělení: jeho specifičnost (například proti literatuře) je ve schopnosti zachycovat přítomnost; a přítomný čas je časem vidění, nikoliv poznání. Film pak nemůže vyjádřit např. kauzální souvislosti, pokoušet se o globální interpretace reality; je souhrnem izolovaných autonomních „pohledů“ — záběrů, z nichž každý ruší svou překvapivostí povědomí příčinného schématu, k jehož utváření divák podvědomě inklinuje. Ze snahy o realizaci této myšlenky vyplývá i „výstřednost“ Godardova stylu.

Neznamená toto zjištění ani diskvalifikaci filmu, ani nevede k umělecké anarchii; na celém Godardově díle je patrný vliv přesné apriorní koncepce odvozené z funkce, kterou Godard filmu přisuzuje, snaha nahradit „ideologickou“ angažovanost (její ne-