

dostatek kritice většinou nejvíce vadí) angažovaností „ontologickou“. Z konfliktu „ontologické angažovanosti“ (projevuje se mj. odmítáním „významotvorné“ montáže) a vědomí umělosti filmové podívané (zdůrazňované evidentně stylizovaností obrazu, začleňováním titulků apod.) plyne charakteristický vnitřní konflikt Godardova díla, který můžeme považovat i za princip stytotvorný. Nespcívá tedy originalita Godardova autorského stylu ve vylučnosti výrazových prostředků a „napodobování“ cizích záběrů není dokladem abstinence vlastního stylu.

Colletova interpretace, založená na zjišťování organizujících principů Godardovy tvorby, umožňuje překlenout zdánlivé „rozdíly“ mezi jednotlivými filmy; ve smyslu dokonalejší realizace základního záměru je možné mluvit i o vývoji Godardova díla, Collet poskytuje východisko pro hodnocení nejen realizovaných, ale i budoucích Godardových filmů; ostatně od roku 1963, kdy monografie vyšla ve Francii, jich natočil Godard řadu, a — pokud jsme měli možnost zjistit — zcela potvrzují Colletovy závěry.

Pozoruhodnou Colletovu studii doplňují další zajímavé materiály, Godardovy ná-zory, ukázky scénářů, kritické panoráma, filmografie, bibliografie a obrazová příloha.

*Leo Rajnošek*

**Francis Lacassin, Louis Feuillade.** (Praha, Orbis 1968, 194 strany).

Lacassin věnuje pozornost umělci donedávna opomíjenému a podceňovanému. Odtud ten náhlý zájem o osobnost téměř zapomenutou? Souvisí to, zdá se, s intenzivní snahou o rehabilitaci umění přelomu století, o hledání východisek, která jsou v nesporném vztahu k umění dneška. Mezi nejužšími exkurze, které odhalily řadu pozoruhodných souvislostí, patří také zkoumání díla Luise Feuillade — tohoto průkopníka významu Lumièreů nebo Mélièsova.

Po pravdě řečeno. Feuillade nebyl nikdy zcela zapomenut. Jak je patrné i z materiálů zahrnutých do Lacassinovy monografie, měl nadšené zastánce v surrealistech, považujících Fantomase za svou „bibli“ a objevujících ve Feuilladových filmech estetické kvality. Feuillade byl surrealismu blízký především charakteristickou spontaneitou tvorby, tak výraznou, že bylo dokonce možné mluvit o „automatickém filmování“. Sympatie získával i neustálými konflikty s kanonizovanými normami měšťáckého umění, aplikovanými stále častěji i na film. Avšak nejvýznamnějším Feuilladovým přínosem bylo (surrealisty zejména oceňované) spojení filmu s tzv. pokleslou literaturou — krváky, melodramy, které nejenže udělalo z filmu zábavu pro nejširší masy, ale natrvalo určilo i charakter významné linie filmového vývoje. Jestliže Lumièreové ohromili diváka oživlým obrazem a Méliès fantastickou podívanou, podařilo se Feuilladovi spojit realitu s fantazií a vytvořit „reálné neskutečno“, prolínání snu a skutečnosti, založené na psychologii ztotožnění diváka s postavou. Je možné bez přehánění tvrdit, že Feuillade v elementární podobě (a díky spolehlivému instinktu) objevil i využil většiny principů, jimiž se dodnes vytváří tzv. filmové napětí fantastického dobrodružného filmu.

Tak stojí Feuillade na začátku výrazné linie filmové zábavy a stanoví i její vysoké niveau; už proto si zaslouží větší pozornosti, než jaké se mu zatím dostává ve filmových dějinách. Lacassinova monografie není pak pouhým opřašováním mrtvé minulosti, ale do značné míry i přehodnocením obrazu filmové prehistorie.

Úvodní studie vychází z podrobné znalosti Feuilladova díla a zaslouhuje ocenění už pro materiálou bohatost. Autor má ovšem výhodu v tom, že pojednává o díle dávno uzavřeném, nadto dosti jednoduchém, aplikujícím základní principy přímo „modelové“ a snadno se tudíž podřizujícím interpretacím. Lacassin se snaží o hutný, syntetický a vyčerpávající pohled na Feuilladovo dílo: postupuje chronologicky, pečlivě třídí do „období“ a tématických okruhů. Výsledkem je přehlednost, snadná orientace v materiálu; avšak metoda má i četné nevýhody: omezuje možnost pregnanějších analýz i obecnější uměleckostylistické charakteristiky díla, do značné míry stírá i rozdíly v úrovni jednotlivých filmů. Zejména však zůstává otevřen problém korespondence Feuilladova díla s dalším vývojem žánru až po dnešek, kdy by jistě bylo možné objevit řadu zajímavých souvislostí (z tohoto aspektu přistupují k Feuilladovu dílu aspoň částečně některé materiály, zhrnuté v monografii). Z celé práce je patrné nadšené zaujetí tématem, oslabující nutnou kritičnost interpretací a dodávající studii — i díky esejistickobeletристickému Lacassinovu stylu — poněkud jedno-

stranný charakter. Netřeba však tyto výhrady preceňovat: studii v mnohém doplňuje obsažný úvod Ludvíka Švába, texty, kritické panoráma a zejména obrazová příloha, která zásluhou nekonvenčního komentáře Petra Krále představuje protipól samotné studie, pouští se s ní do dialogu a značně přispívá k všestrannému pohledu na Feuilladovo dílo.

Leo Rajnošek

Edward Csató, Leon Schiller (Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1968, 590 stran)

Podnětná a rozporuplná osobnost největšího polského divadelního režiséra Leona Schillera patří ke klíčovým postavám polského divadelního života ve 20. století. Potřeba hlubšího osvětlení jeho činnosti a role vedla v minulých letech řadu autorů k publikování nejrozmanitějšího materiálu a prací. Po několikaletém mlčení, které následovalo po odvolání Schillera z Teatru Polského a po jeho smrti v roce 1954, byla to především redakce Pamětníka Teatralnego, Schillerem založeného, která soustavně publikovala nová schilleriana. Z obšírnějších příspěvků vynikly práce Zbigniewa Raszewského a Jerzyho Timoszewicze. Nejintenzivněji se zabýval Leonem Schillerem předčasně zemřelý teatrolog a kritik Edward Csató, který dosavadní poznatky podstatně doplnil a celou problematiku představil takovým způsobem, že můžeme mluvit o zdařilé monografii.

Edward Csató byl pro tuto práci znamenitě připraven. Byl všeobecně uznávaným divadelním odborníkem; přes svůj krátký život dovedl rozvinout širokou teoretickou i praktickou činnost v polských i mezinárodních divadelních institucích. Od druhé světové války psal divadelní kritiku, od roku 1952 byl šéfredaktorem časopisu Teatr, redigoval každoroční Almanach Sceny Polskiej a na universitě v Toruni přednášel divadelní vědu. Pro zahraniční zájemce vydal ve francouzštině a angličtině nárys současného polského divadla (*Le théâtre polonais contemporaine; The Polish Theatre*, Varšava 1963), který vyšel roku 1967 v rozšířené verzi polsky: *Polski teatr współczesny pierwszej połowy XX. wieku*. Vysoce byly oceněny jeho sbírky esejů *Dwie strony rampy* a *O Prometeuszu i ciuchach*, stejně jako *Szkice o dramatach Słowackiego*, jejichž druhou část připravoval.

Rozsáhlou schillerovskou problematiku rozdělil Csató do šesti kapitol: Cesta Schillera-režiséra, Země dětských let, Schillerova „velká reforma“, Monumentální divadlo, Od „politického divadla“ k „neorealismu“, Schillerovy utopie a poučení.

Csató se neomezil na medailón Schillerovy osobnosti a zasazení jeho práce do rámce tehdejšího polského divadelního života. Značná část knihy pojednává o Schillerových novátorských snahách na pozadí evropské divadelní kultury, především na pozadí reformátorských snah. Csató je dělí zhruba na tři etapy: počáteční, od meiningenských přes Antoina po Stanislavského, kdy vzrostla úloha režiséra a kolektivní hry celého souboru, zdůrazňovala se historická a psychologická pravda, věrnost realitám, hlavní důraz se kladl na představovaný obsah; naproti tomu ve druhé etapě se hlavně zdůrazňoval způsob představení, inscenace sama byla ústřední otázkou, text ustupoval do pozadí; třetí fázi váže Csató s expresionismem (hlavně v Německu) a avantgardním směry (hlavně v Sovětském svazu). První fázi v Polsku nejlépe realizoval Tadeusz Pawlikowski se svým krakovským souborem, o druhou se téměř současně s Craigem osobitým způsobem pokoušel Stanisław Wyspiański, třetí se projevila na polských scénách v meziválečném období především zásluhou Schillerovou.

Leon Schiller, který se při svých zahraničních toulkách setkal v Paříži s E. G. Craigem a psal do jeho proslulého orgánu *The Mask*, byl největším polským propagátorem velkého anglického reformátora divadla. V praxi uplatňoval Craigovy názory na autonomní postavení jeviště i režiséra. Nezacházel však do krajnosti v libovolné manipulaci s textem dramatického díla, stejně jako doceňoval individuální herecký projev. Ve vývoji Schillerových názorů i v praktické scénické činnosti se silně odrazila třetí fáze divadelní reformy a specifická situace polského divadla a literatury, jakož i společenských a sociálních zápasů té doby.

Leon Schiller se narodil (1887) a vyrůstal v Krakově, který byl v době jeho mládí nejživějším centrem polského literárního a hlavně divadelního života. Debuty Kisielewského, Rydla a hlavně *Svatba* Wyspiańskiego vyvolaly tu na přelomu století oprávněnou naději na nová vyzrálá díla polské dramatiky. V týchž letech 1899–1901 uvedl Wyspiański v krakovském divadle základní díla polského romantismu (*Kordian*, *Dziady*,