

Gizewiusz, Ceynowa aj.) a sám psal o sbírkách polských písní (Waclawa z Oleska, J. Woykowské). K této činnosti se zaměřovala i Purkyněm založená a vedená Literárně-slovanská společnost při vratislavské universitě, v níž se vzdělávali buditelé polskosti, sběratelé a překladatelé lidových písní slovanských národů (Berwiński, Zmorski, Estkowski atd.).

Velmi cenná je rovněž třetí kapitola o působení ideí Chodakowského na polskou literaturu období romantismu. Je možno říci, že v polském písemnictví od dvacátých let 19. století až do nástupu generace pozitivistů (kritických realistů) po lednovém povstání r. 1863 převládá zaměření na problematiku lidovou, projevující se ve sbírání a publikování folklóru (především písní), v přepracovávání a parafrázích lidové slovesnosti nebo v častém využívání lidových motivů v originální literární tvorbě. Rovněž literární kritika věnovala projevům lidové kultury mimořádnou pozornost. Tehdy také roste sláva Chodakowského. V roce 1832 jej uvádějí do své poezie Kollár a Puškin, Chodakowski se stává častým hrdinou polských literárních děl, E. Dembowski jej nazval „jitřenkou našeho písemnictví“.

Ve srovnání s dřívější literaturou o Chodakowském přináší Maślanka v této kapitole též řadu důležitých poznatků a zjištění, např. to, že Chodakowski studoval německé práce z té doby (též Herdera), že se k nim však stavěl kriticky, nepřečeňoval je a postupoval zcela samostatně. V lidové písní viděl především historické hodnoty, považoval ji za velmi cenný historický pramen, přičemž jej symbolika některých slov zaváděla až k fantastickým hypotézám, čehož se ovšem při tehdejšímu stavu vědeckého poznání stěžil mohl důsledně vyvarovat. Maślanka tuto jednostrannost koriguje podle výsledků pozdějších prací daného oboru.

Zdařilá Maślankova práce, vycházející z pramenného materiálu a vedená širokým srovnávacím hlediskem, logicky sevěřná a kriticky hodnotící dřívější badání i práce samého Chodakowského, přesně určila zásluhy autora rozpravy *O Sławiańszczyźnie przed chrześcijaństwem* o polskou a slovanskou etnografii, ocenila jeho novátorský přínos pro další vývoj polské literární tradice i národní kultury. Od Chodakowského nastává zásadní změna v pohledu na prostý lid, dříve odlišné pojmy „lid“ a „národ“ začínají pomalu splývat. Od romantického přelomu probíjovaného definitivně Mickiewiczovými *Baladami a romancemi* je po několik desetiletí otázka lidovosti, poměru k lidu a jeho kultuře, jedním z hlavních kritérií pro hodnocení přínosu do pokladnice národní kultury.

Celkovou hodnotu publikace zvyšuje ještě podrobná bibliografie prací Chodakowského, jeho korespondence a literatury o něm. Její úplnost jen dotvrzuje úsudek o celé práci, jejíž problematika byl přesně stanovena, materiálově plně zvládnuta, přehledně a jasně prokomponována a představena. V souvislosti s některými probíranými otázkami nabízejí se další příbuzné jevy (např. v části o pracích z doby Chodakowského, pojednávajících o původu, kolébce, historii a rozmístění Slovanů, byla by možná zmínka o různém východisku a zaměření některých publikací, zvláště německých, často ovlivněných politickými a mocenskými úmysly, s čímž se váže nutnost polemizovat s těmito mylnými názory — to jsou však pro zvolené téma práce otázky spíše podružné). Pozornosti zaslouží též formulační přesnost a účelnost vědeckého aparátu. Snad jen na str. 97 je třeba doplnit autora článku *Słowianie*, publikovaného v časopise *Siolo* 1866, sv. 1, str. 163—174. Podle bibliografie E. Kołodziejczyka byl jím Paulin Świącicki (píšící též pod jménem Paulin Stachurski nebo pod pseudonymem Zorian), dramatik, publicista a překladatel, spolupracovník řady časopisů, převážně lvovských.

Jarmil Pelikán

Aleksander Kumor, **Karol Irzykowski, teoretik filmu** (Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1965, 258 stran, 1 obrazová příloha).

Tři roky po Gawrakově „Janu Epsteinovi“<sup>1</sup> vyšla další polská práce z dějin filmové estetiky — monografie „Karol Irzykowski jako filmový teoretik“, knižní debut varšavského badatele Aleksandra Kumora. Rozbor a výklad teorie tvoří u Gawraka jenom jednu složku rozvětvené činnosti J. Epsteinova (který byl významným režisérem), kdežto předmětem Kumorova zájmu jsou výhradně teoretické názory K. Irzykowského (který se prakticky filmováním nezabýval). Z tohoto hlediska je Kumorova monografie problémově „čistější“, neboť její předmět je jednodušší.

Mýlil by se však ten, kdo by z toho vyvozoval, že její autor měl úkol snadnější. Je pravda, že Karol Irzykowski (1873—1944) je v oblasti filmu autorem „unius libri“ — „Desáté múzy“, kterou vydal r. 1924. Těžšíše jeho působení však spadá do literární kritiky, v níž proslul zejména prudkými výpady proti formalismu („Walka o treść“, 1929) a proti povrchnímu traktování literatury („Beniaminek“, 1933). Jestliže chtěl Kumor uspět, musel zvládnout kritické dílo Irzykowského jako celek a v přirozené souvislosti s literárními názory utřídít, rozebrat a vyloužit i jeho názory filmové estetické. Že to nebyl úkol snadný, o tom svědčí jinak pronikavá studie zkušeného Stawara,<sup>2</sup> který nedokázal vlenit „Desátou múzu“ do celkového obrazu velkého kritika, čímž v jeho výkladu vznikla citelná mezera. Tuto mezeru jen zčásti zaplnil bystrý publicista

K. T. Toeplitz v předmluvě k reedici „Desáté múzy“;<sup>3</sup> zhodnotil zde v podstatě správně filmové estetický traktát Irzykowského a snesl mnoho zajímavých postřehů — přesto však jeho esej zanechal v pozorném čtenáři pocit neuspokojení, neboť vnitřní strukturu názorové soustavy Irzykowského v této knize nepostihl.

A právě tady nazazuje Kumor páku tím, že šťastně volí ústřední problém. Je jím otázka obsahu a formy u Irzykowského vůbec, a v „Desáté múze“ zvláště. Z tohoto bodu obhlíží všechny dílčí problémy, jimiž se ve své monografii zabývá.

Irzykowského pojetí obsahu bylo ovlivněno jeho orientací na německou idealistickou filosofii (Hegela znal prostřednictvím Hebbela, jemuž věnoval samostatnou literární studii); ta ho vedla ke striktnímu rozlišování „ducha“ a „hmoty“. V estetice byl heteronomista, jež veškeré působení uměleckého díla redukoval na intelektuální hodnoty. Ve své kritické praxi byl Irzykowski exkluzivista („klerk“), zdůrazňující hlavně samu intelektuální analýzu.

Podle obsahu jako hodnoty dělí Irzykowski poezii na přípravnou (nepřetvořený materiál skutečnosti), bojující (boj člověka o zvládnutí skutečnosti) a triumfální (víze uskutečněných ideálů štěstí). Obsah jako strukturu člení na dynamické pořadající „hierarchie“ (historicky proměnlivá škála ideálů, jež dávají lidskému jednání perspektivu) a na materiální anarchizující „aktuality“ (jež člověka odvádějí od ideálů „absorbující ho absolutními hodnotami chvilé“). Mezním případem bezpojmové, čiré „aktuality“ je hudba. Přechodným útvarem je lyrika.

V této soustavě stojí nejvýše literatura jako vlastní oblast duševní skutečnosti („hierarchie“, poezie bojující a triumfální). „Fotografickému“ filmu, nejvíce poplatnému hmotě, je vyhrazena sféra „aktualit“ a přípravné poezie. Proti tomu kreslený film, jehož možnosti Irzykowski tenkrát dobře tušil, stejně jako literatura na hmotě nezávisí, je doménou svobodného ducha. Kumor přesvědčivě rozebírá tuto antinomií „fotografického“ a kresleného filmu a dochází k závěru, že kreslený film byl Irzykowskému v oblasti kinematografie manifestem výlučnosti („klerkismu“).

Irzykowski podal jednu z prvních definic filmu jako umění: „Film je vizuálním obcováním člověka s hmotou“. V tomto obcování zvláštní význam příkl pohybu. Film měl zobrazovat především působení člověka na hmotu; kde se duch stýká s hmotou nejbezprostředněji (tj. v člověku jako jednotce psychofyzické), tam je film esteticky nejpůsobivější. Přílišné zdůrazňování smyslového pohybu vedlo pak Irzykowského až k apoteóze filmu čirého pohybu.

Uvažujeme-li o vztahu obsahu a formy jako o materiálu a jeho uspořádání (v čase), docházíme k závěru, že Irzykowski byl sice programovým stoupencem obsahové estetiky, bytostně však inklinoval k formalismu. Řečené s Kumorem: Krajní „aktuality“ zavedly autora „Desáté múzy“ tam, kam dospěl i zásluhou krajních „hierarchií“... Extrémy se setkaly. Jeho filmová estetika připomíná pohyb po kruhu dvěma opačnými směry. Duševno a smyslovost se rozběhly, aby se na druhé straně kruhu opět spojily (s. 157).

Ke stejnému výsledku dospívá Kumor i rozбором názorů Irzykowského na filmovou řeč.

Překvapivá proměna programové obsahovosti ve faktický formalismus má ovšem u Irzykowského hlubší příčiny. S pomocí K. Wyky je Kumor odhaluje: tkví v metodologickém konvencionálním Irzykowského. Irzykowski, tento „Savonarola intelektu“ (St. Kisielewski), ač dlouhodobý spolupracovník socialistického „Robotníka“, nikdy se neangažoval do ideových sporů své doby, stavěje vždy nade všechno intelektuální hodnoty samy o sobě. Avšak orientace na sám intelekt, na sám způsob myšlení, proces dovozování a rozboru, na samu „intelektuální hru“ mimo konkrétní ideologie, znamená právě formalismus.

V poslední kapitole své monografie konfrontuje Kumor Irzykowského s prvními průkopníky filmové estetiky — s Canudem, Epsteinem a Balázsem. Smyslem srovnání ovšem je vývojové zařazení Irzykowského. Kumor se letmo dotýká styčných bodů mezi Irzykowským a uvedenými estetiky, avšak konkrétní místo „svému“ teoretikovi nevykazuje. Prostě na jeho historické zařazení rezignuje. Dal se tu pravděpodobně omezit prvními historiografy filmové estetiky Aristarkem (Storia delle teorie del film) a Agelem (Esthétique du cinéma), kteří počátky filmové estetiky spojují téměř výhradně s autory italskými a francouzskými (mezi nimi i Canudem, Epsteinem a Balázsem). Bude však třeba zevrubněji prostudovat německou filmovou literaturu z počátku našeho století, např. Konráda Langeho, který by měl k filmu negativní vztah, přece se jím zabýval ve třech knihách. Langeho (i jiné německé autory) Irzykowski znal a citoval. V mnohém jsou si blízcí. Jak se zdá, bude Irzykowského místo mezi Langem a oněmi třemi autory, tj. na přechodu od negativního programu studia filmu k jeho programu pozitivnímu.

Kumorova práce o Irzykowském je málo efektivní, zato však velmi efektivní. Autor shromáždil veškerý dostupný materiál, pečlivě jej rozebral a utřídil. Přemíra citací a parafrází neustále narůstá plynulý tok výkladu, ale přesvědčivost jednotlivých tvrzení i logická konstrukce celku tím získává. Zkrátka snadná čtivost je obětována vyčerpávající dokumentaci, čtenářský efekt vědeckému účelu.

Ve svých analýzách, podložených znamenitou heuristikou, dospívá Kumor — zcela adekvátně

pracovní metodě Irzykowského — k závěrům obecně estetickým a filosofickým. I v tom je nemalý význam jeho monografie. Aristarco a Agel se pokusili o první syntetické vylíčení dějin filmové estetiky. Ve svých pracích však spíš shrnují, než zobecňují, a tam, kde se odvažují historických soudů, postrádáme u nich namnoze historickou analýzu, podrobnou dokumentaci, spojitost s širší filosofickoestetickou problematikou. Prameně monografie, zejména knižní, jsou v této disciplíně velkou vzácností. Gawrakova, zvláště pak Kumorova kniha ukazují, jak jsou takové monografie potřebné, má-li se práce v dějinách filmové estetiky vědecky prohloubit.

Zdeněk Smejkal

### Poznámky

<sup>1</sup> Zbigniew Gawrak, *Jan Epstein. Studium natury w sztuce filmowej* (Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1962).

<sup>2</sup> Karol Irzykowski, *Cięższy i lżejszy kaliber. Krytyki i eseje. Wybrał, wstępem i przypisami opatrzył Andrzej Stawar*, (Nakł. Czytelnik, Warszawa 1957).

<sup>3</sup> Karol Irzykowski, *Dziesiąta Muza. Zagadnienia estetyczne kina*, (Filmowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1957).

*Maria Bobrownicka, Dramat czeski i słowacki na scenach polskich* (Ossolineum, Wrocław—Warszawa—Kraków 1965, Polska Akademia Nauk — Oddział w Krakowie, Prace Komisji Słowianoznawstwa, Nr. 9, 240 stran).

Práce M. Bobrownické vychází z potřeby zaplnit mezeru v dosavadním bádání o vzájemných kulturních vztazích polsko-československých. Práce M. Szyjkowského, K. Krejčího, W. Bobka, J. Magnuszewského, J. Słizińskiego aj. si všimaly převážně vzájemných literárních vztahů a vlivů jedné literatury na druhou; nejčastěji šlo o polské vlivy na českou a slovenskou literaturu nebo o ohlas polské kultury u nás. Bobrownicka rozšiřuje sledovanou problematiku o divadlo a zaměřuje se na uvádění českých her v Polsku. Aktuálnost její práce se zvyšuje dnešní rozsáhlou spoluprací polských a československých divadel. Pro stanovení správného programu této spolupráce a v zájmu maximálního využití dnešních možností pro tuto spolupráci je nutno důkladně poznat kulturní tradice druhé strany, její divadelní život v minulosti i dnes, najít nejhodnější díla k vzájemnému obohacování. Hlubší poznání a objevení nejstálějších hodnot je zde pravým východiskem. Směřují k němu i konference divadelních umělců a teoretiků v poslední době, jakož i rozvíjející se spolupráce mezi jednotlivými divadly, vzájemné návštěvy a výměna jednotlivých umělců i celých souborů.

Nad prací M. Bobrownické si znovu uvědomujeme, že Poláci mají před námi předtích nejen v mistrovském uvádění našich her na polskou scénu (především zásluhou vynikající režisérské osobnosti Leona Schillera), ale rovněž ve vědeckém postizení a zhodnocení divadelní spolupráce. My uvádíme několikrát více polských her na našich scénách, ale nemáme podobné inscenační úspěchy; postrádáme rovněž podobnou větší práci vědeckého charakteru o polských hrách u nás.

Rozsáhlá problematika značné rozmanitosti přejímaných her a jejich předvádění na různých polských scénách přinutila autorku omezit se na úsek nejdůležitější — na činohru hranou profesionálními divadly. Loutkové divadlo bylo vzato v úvahu pouze v případě Drdových *Hrátek s čertem* a Jiráskovy *Lucerny*, obou přejatých z normální scény a těšících se v Polsku mimořádnému zájmu.

Autorka sleduje uvádění našich her od r. 1851 (tehdy se ukázaly ve Lvovském divadle první české hry: *Paní Marjánka, matka pluku* J. K. Tyla a *Monika* J. J. Kolára) až do r. 1962. Až do druhé světové války šlo výlučně o hry české; po ní se polské publikum seznamuje též se slovenskými autory. Za těchto více než sto let předvedlo několik desítek polských scén asi 150 premiér 35 českých a slovenských autorů. Autorka si velmi pečlivě všimá nejen her samých, jejich překladů a charakteru inscenací, ale též jejich ocenění publikem a divadelní kritikou. Pro lepší pochopení polské divadelní tradice českým čtenářem připojila základní informace o polských divadlech a divadelní kultuře, která byla zvláště v Krakově a ve Lvově bohatá a vyspělá. Sympatické je též to, že autorka nevidí problematiku jen literárněhistoricky, ale snaží se co nejvíce proniknout do vlastního divadelního života a postihnout tendence moderního divadla. Proto si všimá práce režiséra i herce, scénografa i dekorátéra; seznamuje nás s nejlepšími řediteli a režiséry divadel, nejvýraznějšími hereckými osobnostmi a s charakterem jejich umění.

Polské divadlo v 19. století leckde předčilo divadlo naše. Rovněž v naší dramatické produkci bylo málo děl, která mohla v Polsku vyvolat hlubší zájem nebo přispět k rozvoji polského diva-