

Rajnošek, Leo

[Collet, Jean. Jean-Luc Godard]

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. D, Řada literárněvědná. [1970]-1971, vol. 19-20, iss. D17-18, pp. 269-270

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/108257>

Access Date: 30. 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.

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 východoslovenské 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 specičnost (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-

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 materiálovou 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-