

ČESKOSLOVENSKÝ STÁTNÍ FILM

---

B. Begak a J. Gromov:

VELKÉ UMĚNÍ PRO MALÉ

---

---

Cesty dětského uměleckého filmu.

ČESKOSLOVENSKÝ STÁTNÍ FILM  
USTŘEDNÍ ČERNICKÁ ŠKOLA

~~INVENTURA~~

16/81

1447

č. 6.

II. SERIE

## Ú V O D E M .

---

Tvůrčí problémy sovětského hraného filmu pro děti stojí před námi v celé své veliké důležitosti a naléhavosti. Nutnost jejich řešení potvrdila historická resoluce ÚV VKS 'b/ o otázkách umění, obrovský růst ideově-politické a umělecké závažnosti naší kinematografie a velký zájem naší sovětské veřejnosti na výchově dětí.

Tato práce nevyčerpává všechny problémy dětské kinematografie, o nichž existuje celá řada názorů, které jsou také uplatňovány v tvůrčí praxi. Hlavním cílem naší knihy je obrátit pozornost tvůrčích pracovníků k základním problémům dětského uměleckého filmu a seznámit je s naším stanoviskem k některým otázkám.

Jsme přesvědčeni, že otázky nadhzené v této knize zaujmou nejen tvůrčí filmové pracovníky, ale každého, komu jsou blízké a drahé zájmy sovětských dětí.

Otázkami dětského filmu se v odborné literatuře ještě nikdo podstatně nezabýval. Ani naše kniha tuto problematiku nevyčerpává. Práce s dětskými herci, herecké umění v dětském filmu, umění režiséra, výtvarníka a kameramana v dětském filmu, otázky dokumentárního a vědecko-populárního dětského filmu - to jsou vesměs problémy, jež vybočují z rámce našich úvah o dětském filmu a je třeba tyto problémy ještě řešit a zaujmout k nim stanovisko.

Je možné, že naše práce bude impulsem k celé řadě prací, obírajících se tímto nejdůležitějším, nejzajímavějším a nejméně prozkoumaným oboru sovětského filmového umění.

Při práci na této knize použili jsme rad a zkušeností kolegů, pracujících v oboru dětského filmu a v oborech příbuzných. Přímou účast v práci na této knize měla vědecká pracovnice VGIKU N.E. Barská, jež spolupracovala na druhé kapitole této knihy /film o našich dětech/ a zpracovala některé otázky, spojené s dějinami dětského filmu. Radou, konkrétními poznámkami a materiálem přispěli rež. V.N. Žuravlev, A.A. Rou a V.A. Šnejderov. Jmenovaným srdečně děkujeme.

Autoři

Rušnou ulicí bžší chlapec, šikovně a hbitě proplétá se mezi chodci. "Tu, tu!" "Tu, tu!"

Je autem a zároveň hbitým šoférem. Ale za půl hodiny spatříme ho, jak se brouzdá v kaluži. Dělá parník. "Tá, tááá táá" a pluje po široké řece. "Bum, bum, bum..". S klackem v ruce kryje se mezi stromy a keři. Je nejlepším střelcem pluku. Zabil již dvacet fašistů a jistě jich zabije ještě určitě třicet.

Doma převrátí všechny židle /když mu v tom nikdo nezabrání/ a udělá z bytu tábor polární výpravy na točnu.

Obrazotvornost hraje v životě dítěte velikou úlohu. Vyvíjí se dříve než myšlení abstraktní a v dětství se nejsilněji projevuje. Díky živé obrazotvornosti a citovosti, strhnou, nadchnou a upoutají mysl dítěte umělecké postavy, dají mu mnoho zážitků a nutí k přemýšlení...

Umění pomáhá dítěti najít poměr k okolnímu světu, malým životním jevům a seznamuje ho s nimi." 1.

Tak oceňují sovětští pedagogové význam umění v životě dítěte a jejich názory jsou potvrzovány výroky velkých ruských kritiků. "Dětská kniha" - psal N.A.Dobrolubov - "má především působiti na obrazotvornost dítěte, která se nejsilněji projevuje v dětském věku a proto má být živena a usměrňována, musí působiti na jeho rozumové schopnosti, vyvolávati zvědavost, seznamovati, pokud je to možné, se světem je obklopujícím a při tom pěstovati v něm prostý mravní cit, vlastní lidské povaze a neporušovati jej pravidly umělecké morálky." 2.

"Dítě myslí ve tvarech, barvách a zvucích, proto má být poučováno názorně na konkrétních jevech, které může bezprostředně pochopit" - psal v šedesátých letech minulého století ruský pedagog K.D.Ušinski. 3.

"Pravdivé realistické umění učí dítě chápat, milovat, nenávidět a živě reagovat na lidi, zvířata a předměty, na minulost, přítomnost i budoucnost." /Lunačarskij/.

"Umění - v té neb oné formě-, a zvláště umění visuelní, jestliže jsou děti k němu správně vedeny, rozvíjí ve značné míře tvůrčí schopnosti dětí, vyvolává v nich touhu tvořit, strhuje a upoutává je a dává dítěti emocionální zážitky." 4. Pedagogové uvádějí celou řadu příkladů, ze kterých je vidět, že díla visuelního umění nezřídka dokázaly vyvolat u dětí a projevit "takové rysy dětské osobnosti, které až dosud unikaly pozornosti rodiny a školy." Máme na mysli samozřejmě ty emoce, které vyvolává podívaná. "Právě tyto emoce jsou tím vzpružným činitelem, který pozvedá dětského diváka na vyšší stupeň, vyšší, než na kterém je v podmínkách běžného, všedního života." 5. Při estetické výchově "jest z děcka vychovávána aktivní tvůrčí osobnost a rozvíjí se jeho vůle." 6.

Konečně/což je velmi důležité/ úloha estetické výchovy při výchově komunistické morálky je nanejvýše důležitá. Dítě, zvláště v mladším věku,

1/ F.Levin-Širina a D.Medžeridckaja: "Předškolní výchova."

2/ Sebrané spisy N.A.Dobrolubova sv.II, str.377-8.

3/ Vybraná díla K.D.Ušinski.

4/ B.P.Jesipov a N.K.Gončarov "Pedagogika" II.vyd.

5/ prof.E.A.Arkin "Besedy o výchově" str.192

6/ "Pedagogika" N.P.Gruzděv str. 499

osvojuje si špatné poučky, které jsou mu podávány ve formě všeobecných pravidel, ale umělecká povídka nebo pohádka, přístupná svým obsahem chápání děcka, má na děti účinný vliv a myšlenku tímto dílem vyjadřovanou chápe dítě bez obtíží, lehce a jasně.

Domníváme se, že uvedené výroky přesvědčivě dokumentují základní zvláštnosti chápání umění dětmi a význam umění v životě dítěte a sílu jeho účinku.

Z těchto důvodů je umění jedním z nejdůležitějších prostředků komunistické výchovy dětí a je to film, který z celé řady umění má největší výchovný účín.

Autoři knih o předškolní výchově, píšící o radosti, které má děcko z pohledu, shodují se v tom, že film nejvíce upoutává zájem dětí. Je zajímavé, že mají na mysli děti staršího předškolního věku /6-7 let/. Zájem dítěte o film v tak ranném věku zaznamenávají pedagogové jako typický zjev.

O síle účinku filmu na děti předškolního věku, přesvědčivě říká prof. E.A.Arkin: "Film působí na děti silněji než divadelní hra. Vysvětluje se to tím, že pohyb dítě nejvíce upoutá a nejlépe si jej pamatuje. Velký význam má barvitost a střídání osob a prostředí, dynamika obrazů odpovídající dětské chápavosti, než pomalu se rozvíjející dramatický děj na jevišti. 1.

"....dorůstající generaci nejvíce ovlivňuje film. Film rozšiřuje poznatky dětí. Jasná postava ve filmu, zvláště ve filmu mluveném, přibližuje diváku nejen věci jemu blízké, ale i vzdálené." 2.

Film nejen obohacuje znalosti, ale dává i hluboký prožitek, poněvadž nezobrazuje obyčejnou skutečnost, nýbrž ji umělecky tlumočí.

Znameníť sovětský pedagog a spisovatel A.S.Makarenko na základě svých bohatých zkušeností říká, že již od školního věku "pro kvalitu učení, správný poměr k učitelům, kamarádům a škole ...mají velký význam noviny, knihy, divadlo, film a jiné kulturní hodnoty", při čemž "film je v naší době nejmohutnějším výchovným činitelem nejen pro děti, ale i pro dospělé." 3.

"....nelze ani doceniti výchovný význam filmu jako umění nejnázornějšího a nejprístupnějšího" zdůrazňují ve svém dopise redakci novin "Kultura a život" dětští spisovatelé L.Kassil a S.Maršak. "Ani dětská kniha ani divadlo /Mjadých/ mladého diváka neproniknou tak k milionům dětských srdcí jako film. Filmové plátno musí být pro naše děti otevřeným oknem, kterým uvidí rozlohu a bohatství, život jejich národů a hrdinství a budování naší vlasti. Dětský film musí býti ještě ve větší míře než kniha učitelem, politickým vychovatelem a milovaným přítelem dětí." 4.

Nenajde se u nás dítě školního nebo předškolního věku, které by nevědělo, co je to film, nevidělo alespoň jedenkrát film a nemilovalo jej. Divadlo nemůže konkurovati teritoriální rozšířeností filmu.

S putovním kinem setkáme se v odlehlém čukovském sídlišti, právě tak jako ve vysokohorské vesnici na Pamiru, v tábořišti na dalokém severu, nebo v aulu /vesnice/ kavkazských hor. A všude mezi plnými diváky, kteří nadšeně přijímají film, jsou děti.

1/ prof. E.A.Arkin: Osobní života "Škola a rodina" 1947 č.9.

2/ Pedagogika red. prof. E.A.Kairov .

3/ A.S.Makarenko: "Přednášky rodičům" str. 98 a 101

4/ L.Kassil a S.Maršak "Kultura a život" 1947 - "Kdy už konečně Sojuzdět-film začne vyrábět dětské filmy?"

Vliv filmu je obrovský. Daleko větší, než působení literatury, poněvadž ani nejvýstižnější a nejbarvitější literární popis se nemůže srovnat s přesvědčivostí a vyčerpávající jasností filmového výrazu.

Z těchto názorů o vlivu filmu na děti vyplývá důležitý poznatek : o zvláštní odpovědnosti při práci na filmu pro děti.

V posledních resolucích ÚV strany o otázkách literatury, divadla a filmu je zdůrazňován velký význam sovětského umění pro výchovu naší mládeže v duchu komunismu.

A.A. Ždanov ve svém referátu o časopisech "Hvězda" a "Leningrad", vytýčil úkoly mladé sovětské generace: "upevňovat sílu a moc socialistického sovětského řádu a plně využít všech možností sovětské společnosti pro nový, nevídaný rozkvět blahobytu a kultury. Pro zvládnutí těchto velkých úkolů musí být mladá generace vychována tak, aby se nebála překážek, ale aby je vyhledávala a překonávala. Naši lidé musí být vzdělání, vysoce politicky uvědomělí, s vysokými kulturními a morálními požadavky a s uměleckým vkusem. Proto potřebujeme, aby naše literatura, časopisy nestály stranou současného dění, ale pomáhaly straně a lidu vychovávat mládež v duchu věrnosti a oddanosti sovětskému řádu a službě zájmům lidu." 1.

Ve výchově mladé generace musí film pro děti zaujmouti důležité místo. Aby tento film splnil úspěšně svoje poslání.. jest nutno ukazovati dětem takové filmy, které jsou přístupné jejich chápání a které rozšiřují jejich obzor." 2.

Ve svém referátu "Úkoly školního filmu", který přednesla N.K. Krupská v pedagogicko-vědecké sekci státní vědecké rady v r.1927, vyzdvihla výchovný a poučný význam filmu pro děti. Zmínila se o vlivu, který má filmová podívaná na psychologii dítěte a jak je dítě citlivé k dobru a zlu, což musejí mít stále v patrnosti pracovníci v kinematografii a zvláště tvůrci filmu pro děti. Film má rozšiřovat obzor dítěte, má být zajímavý nejen s hlediska poučení, ale hlavně má dítě vychovávat a vštěpovati mu určitý světový názor. V souvislosti s tím poukazovala N.K. Krupská na rozkladný a zhoubný vliv buržoasního filmu pro děti. Dokonce i tak "nevinné" scény, v nichž se zračí opovržení k práci a vychvaluje bohatství a lenost - mají rozkladný vliv na mysl dítěte. Takovéto myšlenky, které dítě podvědomě přejímá z filmu, překázejí správné komunistické výchově. Přednáška N.K. Krupské obsahovala zcela konkrétní pokyny, jaký má být film pro děti. Mezinárodní solidarita, školní život, boj nového se starým - to jsou náměty, které má, podle mínění N.K. Krupské, zpracovávat dětský film. Tento film má být přímým organizačním činitelem při výchově dětí k solidaritě a sjednocení.

"Musíme" - říká Krupská - "dát dětem takové filmy, které by je sjednocovaly. Jsou děti, které mají schopnost uskutečňovati a napodobovati viděné. Právě tyto děti, které si odnáší z filmu mnoho poznatků, budou jádrem pro organizování ostatních dětí." 3.

Uvedené výroky N.K. Krupské o dětském filmu platí i dnes.

1/ A.A. Ždanov, referát o časopisech "Hvězda" a "Leningrad".

2/ N.K. Krupská "Věnovati pozornost všestranné výchově dětí "

článek v pionýrském časopise v r.1937 č.6, str. 10-13.

3/ "Cestou k nové škole" č.3 , str.111, r.1927.

Co je to dětský umělecký film? Je to hraný umělecký film pro děti mladšího, středního a staršího dětského věku, tedy pro děti od 6 do 17 let.

Někteří pedagogové míní, že období dětského věku od 13 do 14 až do 17 do 18 let patří k jinošskému věku. "Avšak jinoch je již dospělý člověk - a na to mají pamatovati všichni dospělí ve škole, ve společnosti, pro správné pochopení jinošství a správného poměru k němu." - Zdůrazňuje prof. E.A.Arkin. 1.

V 18 letech se v podstatě dokončuje formování mladého člověka a on vstupuje do první životní fáze dospělého člověka. Tento názor je potvrzován určením věku plnoletosti Stalinovou ústavou. Pokusíme se určit hranice věku pro mladší, střední a starší dětský věk :

Děti mladšího věku jsou děti od 6 do 9 let  
středního věku od 9 do 13 let a  
starší od 13 do 16 až 17 let.

Tomuto věkovému rozdělení, které se v podstatě kryje s vývojem dítěte, odpovídají zájmy dítěte a schopnost chápání uměleckých děl.

Věkové hranice, které jsme uvedli, jsou přibližné. Ve skutečnosti se mohou značně měnit podle životních podmínek a výchovy dítěte. Zdálo by se, že při tvoření filmu pro děti mělo by být přihlíženo k věkové hranici. Ale není tomu tak. O věkové hranici a o filmu pro děti není ještě jednotného mínění.

Mezi tvůrci filmu pro děti i mezi částí kritiků byly ještě nedávno rozšířeny v této otázce dva radikální názory. První skupina byla toho mínění, v nichž jako hlavní osoby účinkují děti, jsou skutečnými dětskými filmy, zkrátka, že pro děti mladšího a středního věku je nutno vytvářet filmy, ve kterých by hlavní úlohy hrály děti.

Průvrženci této "teorie" v podstatě namítali, že bez dětských herců je mnohem pochopitelnější a bližší dětský filmový hrdina než dospělý, že děti nechápou a nezajímají se o život dospělých zrovna tak, jako film ze života dětí není schopen opravdově zaujmout dospělého diváka. Tento názor ztrácí na přesvědčivosti již tím, že jeho apologetové zde vychází zjevně z nesprávného předpokladu. Dětský věk hlavního herce nikterak ještě neřeší otázku, zda je takovýto film s dětskými herci filmem ryze dětským, anebo dětem bližším. Vždyť ani román Dostojevského "Výrostek" ani Čochovova povídky "Zlý chlapec", ani Renardův "Zrzek" nejsou v žádném případě díly pro děti, ačkoliv jsou v nich děti hlavními osobami. Zastánci druhé rozšířenější "teorie" naopak vycházeli z toho, že filmy o dětech jsou prý pro děti nezajímavé, že dospělí herci mají u dětí větší váhu, že dítě se vždy snaží napodobit dospělého, ale nerado prý napodobuje dítě jiné, což je prý zjev biologický a vyplývá z toho, že dítě se snaží přejímat životní zkušenosti od lidí starších. Dítě - říkali - nebude napodobovat sobě rovného a nemůže od něho přejímat životní zkušenosti, pokud je ten druhý sám nemá.

Právě proto prý děti sledují s malým zájmem film, ve kterém hlavní úlohu hrají děti a naopak, s velkým zájmem přihlížejí filmu, ve kterém hrají dospělí nebo alespoň chlapci. Proto prý je nejmilovanějším dětským hrdinou "Čapajev" a film "Čapajev" je u dětí nejoblíbenější. Zastánci tohoto názoru zapomínají na ohromný úspěch knihy Arkadije Gajdara "Timur a jeho parta", která vyvolala mezi dětmi timurovské hnutí.

Již pouhé srovnávání těchto dvou děl vylučuje oba uvedené názory na dětský

1/ Prof.E.A.Arkin: "Jinošství" - Rodina a škola č.12 r.1947

film a ukazuje, že obě uvedená hlediska na dětský film jsou příliš krajní a že pravdu je nutno hledat někde uprostřed. Je nám zcela jasné, že filmem pro děti může být film, ve kterém hlavní představitelé jsou děti, zrovna tak, jako filmy, kde mezi účinkujícími osobami není ani jedno dítě.

Specifičnost dětského filmu není určována podobnými vnějšími znaky. Někteří tvůrčí pracovníci a kritici tvrdí, že každý skutečně umělecký film může být současně filmem pro dospělé i pro děti. Při tom poukazuje na filmy "Lenin v Říjnu", "Suvorov", "Kutuzov", "Mládí Maxima Gorkého", ale nejčastěji a především stále téhož "Čapajeva" jako dílo vysoce umělecké a ideové hodnoty. Přívrženci tohoto názoru spatřují úkol jenom v tom, že je nutno vytvářet umělecká a hodnotná díla - budou se líbit dětem i dospělým - říkají. Avšak je tomu tak? Vždyť Apuleův "Zlatý osel" nebo Mupassantův "Miláček" jsou také umělecky hodnotná díla. Nenažde se však zdravě myslící člověk, který by chtěl dokazovat, že tato díla jsou skvělou četbou pro děti. Právě tak nelze dokazovat, že každý dobrý film je ve stejné míře dobrý pro dospělé i pro děti a že čím vyšší je umělecká úroveň filmu, tím je přístupnější pro všechny bez ohledu na věkovou hranici.

Toto hledisko v podstatě likviduje otázku o zvláštnosti a specifičnosti dětského filmu a ti, kteří toto hledisko zastávají, v podstatě říkají, že dětský film nemá žádných zvláštností a výlučností a všechny řeči o výlučnosti dětského filmu jsou fetišistickým závojem, jehož účelem je zakrýt nedokonalost samotného umění.

Musíme vytvářet díla vysoce umělecko-ideová a proto zajímavá a přístupná divákům všech věkových hranic t.j. jak dospělým tak i dětem. Tak to říkají oni. Avšak tímto způsobem formulovaná otázka o výlučnosti dětského umění přivádí k nesprávným závěrům. Skutečně, pro děti se mají vytvářet jenom vysoce umělecká díla. Avšak dětská literatura, která je plnoprávným členem velké sovětské literatury pro mládež a dospělé, uchovává si svou zvláštnost a specifičnost zrovna tak, jako literatura určená pro mladé čtenáře různého věkového stupně.

Zrovna tak je to s dětským filmem. Není každé dílo pro dospělé užitečné a pro děti zajímavé. Avšak v umění socialistického realismu každé dílo pro děti má být uměleckým dílem, jež by pochopitelně dovedlo zaujmout i dospělé.

Pro děti se vytvářejí díla s ohledem na jejich věk a tak, aby je mohly pochopit. Avšak je-li to dílo umělecké - pak je cenné a zajímavé pro člověka každého věkového stupně.

L. Kassil v jednom ze svých článků, pojednávajícím o dětském filmu, psal :

"...Obávám se, že .... lidé ve svém pedagogickém zápalu a k tomu neznají úkolů sovětského umění pro děti, se vrhnou do boje na ochranu dětí před "rozkladným" vlivem svěžích, smělých básnických obrazů v dětském umění. A zde, jako nikde jinde, je zapotřebí smělosti, svěžích barev a důvtipu. Je zcela nežádoucí a nepřipustné, aby díla určená pro děti byla podávána úmyslně upravená a "učesaná". Již při scénáři je nutno přihlížet ke zvláštnostem dětského vjemu. Avšak z toho nevyplývá, že takový film nebude zajímavý pro dospělého diváka, protože dobrá dětská kniha nebo dětská hra nebo dětský film zrovna tak zaujme dospělé, jako skutečné umění, které "neslevuje". 1.

Skutečnost, že vedle knih vydávaných speciálně pro děti, nalezneme v literatuře dosti knih, které se staly milovanou četbou dětí určitého věku, není popřením výlučnosti dětské literatury. Sovětští umělci, kteří vy-

tvořili a vytváří zcela nové, obsahem i formou umění pro děti jaké jsme dosud neměli před revolucí a které nemají a nemohou mít v jiných státech, se projeví při pojetí dětské specifičnosti jako novotáři a revolucionáři. Popírání výlučné zvláštnosti umění pro děti znamená popírat novotářský význam tohoto uměleckého oboru.

Práce našich dětských spisovatelů spočívá v uvědomělém, rozvážném a plánovitěm sbírání a organisování té tvůrčí látky, jakou potřebují děti a kterou lze toliko doplňovat ve škole výběrem hotových zdrojů. Jestliže se z filmu "Čapajev", který odpovídal dětským zájmům, stal nečekaně "dětský" film, ačkoliv debata s dětmi po předvedení tohoto filmu ukázala, že některé scény špatně pochopily a "Rudí dáblíci" se stali rázem populární mezi dětmi hned po uvedení na plátna kin, pak film "Timur a jeho parta" při všech svých nedostatcích je již přímou odpovědí na otázky, na které nevědomě odpovídal "Čapajev".

Naše filmové umění pro děti je plnoprávným a rovnocenným odvětvím socialistické kinematografie a staví na jejích zkušenostech. Proto jsou zvláštnosti dětského filmu podmiňovány požadavky, které jsou společné socialistickému umění a to požadavky, které nám ukládá věkové rozvrstvení diváků.

Chápající pod pojmem dětská kinematografie velké, hodnotné umění, neslevíme při tom nic ze zvláštních požadavků, které na ni klademe. Bolinskij, rozebíraje tehdejší díla pro děti, spatřoval jejich hlavní nedostatek v tom, že buď "přeceňují nebo podceňují chápavost dítěte. V prvním případě dělají z dítěte předčasně rozumbrady a napodobitele a v druhém případě pěstují v nich slabomyslnou naivitu, jejich věku nepřiměřenou." 1.

V sovětském umění a v dětské literatuře tomu tak být nemůže a nesmí. Každá kniha pro děti má svoje čtenáře.

Vezměte si jakoukoli knížku vydanou nakladatelstvím dětské literatury /Dětgiz/ a na poslední stránce čtete: "Pro mladší věk", "pro mladší a střední věk", "Pro starší věk", anebo si vezměte knihovničku mateřských škol /Dětský sad/.

Tato poznámka není jen formálnost. Podle ní můžeme předvídat nejen obsah knihy, ale také styl a způsob vyprávění, typ písma a dokonce i provedení kreseb nebo obrázků výtvarníka.

Ovšem někdy se autor nebo nakladatelství nevyvaruje jednotlivých chyb, avšak tyto chyby nejsou takového rázu, aby dementovaly tento způsob práce.

Ústřední Dětské divadlo a divadlo mladého diváka se ve své práci také snaží přihlížeti a orientovati se na věkové rozvrstvení dětských diváků. Naponáhá to divadlu vybírat vhodné divadelní hry a také nacházet způsoby scénického řešení té neb oné divadelní hry.

Avšak filmy pro děti jako pravidlo k věkovému rozvrstvení svých diváků nepřihlížejí. Obyčejně studio, které vyrábí dětský film, nepamatuje na to, jakému stupni dětského věku je natáčený film určen. Nad touto otázkou se nezamýšlí ani autor scénáře, ani režisér, který film natáčí, ani umělecká rada kinostudia.

Na prvý pohled nejjednodušší otázkou je specifikace dětského filmu pro děti mladšího věku t.j. pro staršího předškolního věku /od 6 do 7 let/ a mladších školáků /od 7 do 9 let/.

A skutečně, čím mladší je dítě, čím více je mu vzdálenější chápání a emoce dospělých, tím naléhavější se jeví nutnost vytvořit specifické kategorie dětských filmů pro děti.



Zdá se, že je to jasné. Ale domníváme se, že o této otázce ještě nemáme zjednáno jasno, protože otázka filmu pro mladší i dětský věk je stále ještě nevyřešená a stále ještě prozatím zůstává ve stadiu debat. Otázkou filmů pro děti předškolního věku se zabýval ve svých článcích režisér G. Rošal.

Vycházejí z nejdůležitější skutečnosti - totiž, že největší význam v dětském životě má dětská hra -, G. Rošal správně poznamenal, že dítě po shlédnutí filmu se bude "nevyhnutelně snažit / a čím lepší film, tím více se bude snažit/ ověřovat a napodobovat film ve svých hrách. Ukážeme-li ve filmu místo dětské hry skutečný život, musíme dbáti toho, abychom tímto filmem dětskou hru obohatili a nikoliv rozkládali nebo znešvařovali...."

Jedním z nejdůležitějších úkolů kinematografie pro předškolní děti je podchytit a posílit filmem velikou sílu dětské tvořivosti a dáti jí správnou náplň a uplatnit zdravou tendenci dětské hry.

Myslíme, že kinematografie pro předškolní děti má vycházet z těchto dvou zásad :

- 1/ umělecky působiti na dítě, které chceme obohatit radostnou silou našich myšlenek a
- 2/ projeviti skutečné porozumění pro zájmy a požadavky dětí a pro jejich hry. 1.

Pravda, lze namítnout, že hravost je důležitá pro dítě jakéhokoli věku. Jak vidíte dále, je hlavní rozdíl v povaze a způsobu hry.

Hra dítěte předškolního věku reprodukuje jednotlivé události z filmu, ale nikoliv složitou posloupnost hrdinových činů, kterou může dítě chápat teprve později.

S tohoto hlediska buďovali theoretikové i praktické nedomyšlený závěr o potřebě tvořit filmy pro děti s "jednoduchou fabulí".  
".. děj filmu, - poznamenává na jiném místě G. Rošal, - "má pro předškolního diváka daleko menší význam než pro diváka jiného, poněvadž samotný akt jednání anebo chování na př. zvířat, je pro předškolního diváka již také dějem. Jestliže na př. je pro starší dítě nebo dospělého diváka zvíře součástí dramatického děje, pak pro předškolního diváka je existence zvířete ve filmu již sama o sobě dramatickou zápletkou, poněvadž ho velmi zajímají životní procesy. Skutečnost, že medvěd šplhá na strom je pro něho již dějem. A skutečnost, že pták mává křídly, létá a vznáší se nad vodou, nepotřebuje již zvláštního děje. Je to pro dítě zajímavá podívaná, která obohacuje zkušenost a přibližuje mu svérázně a poutavě životní faktory." 2.

Pravdivost a správnost těchto poznámek není důvodem k tvrzení, že pro děti předškolního věku nebo mladšího školního věku, nemusí se tvořit filmy s dějem.

Výše uvedeným příkladem chceme jen ukázat na nutnost tvořit pro předškolní děti filmy, které je seznamují s okolím a obohacují jejich zkušenosti. V tomto směru úspěšně pracuje studio vědecko-populárních filmů.

Jiný druh filmu pro děti je pohádka, která má vždy děj, který má být jednoduchý, přesný a jasný. Totéž platí pro malé filmové příběhy s dějem ze současnosti a pro krátké veseloherní filmy, hlavně kreslené.

- 1/ "Umění a hra" v časopisu "Sovětský film" 1935, č.10, str.17 a 18, F. Rošal
- 2/ G. Rošal, "Filmové umění pro děti", sbírka "Děti a film", Státní film. nakladatelství, 1940, str.8 a 9

Tvároci filmu pro děti mladšího věku musí pamatovat na chápavost dětí a rychlou únavu jejich pozornosti a vytvářeti filmy úměrné jejich věku obsahem i rozsahem. Zkušenost učí, že pro děti předškolního věku nemá film trvat déle jak 20 - 30 minut a pro děti mladšího školního věku ne déle jak 40 - 45 minut /délka vyučovací hodiny/. Proto považujeme filmy krátké, jejichž obsah je přístupný 6 až 8-letým dětem, za nejvhodnější pro mladší věk.

Myslíme, že specifika dětského filmu, která je pro všechny věkové stupně dětí poměrně obecná, má bráti v úvahu především takové zvláštnosti dětské aperccepce jako : /v různé míře, v závislosti podle stáří/:

empiričnost aperccepce, která vyplývá z nedostatku zkušeností a omezeného kriteria,  
zvýšená aktivita aperccepce a soustředování hlavní pozornosti na aktivním prvku hrdinových činů,  
výslednost aperccepce - schopnost uplatňovat to, co si osvojil částečně nebo zcela v praktickém životě .

Nemusíme ani poznamenávat, že jsme povinni tyto vlastnosti ochraňovat před škodlivými vlivy a jak je důležité přihlížet k těmto vlastnostem dětí při komunistické výchově prostřednictvím filmu. Z empirické účinnosti a výslednosti dětského chápání spatřeného filmu vyvozujeme, že je třeba vytvářet filmy s takovými náměty, které by - podle slov N.K.Krupské - byly organizačním faktorem dětí a aby děti /když ne zcela, pak alespoň částečně, když ne přímo, pak alespoň nepřímo/ uplatňovaly získané poučky z filmu v životě. Tento požadavek lze uplatňovat u všech filmů, ať už jsou to filmy revolučně dobrodružné, historické, životopisné nebo pohádky, protože tento požadavek je vždy a všude spojen s problémem kladného "dětského" hrdiny /jehož věk není důležitý/ jakožto ideál a kriteriem chování dětí .

Dětští spisovatelé, učitelé a vedoucí pionýrů často slyší od dětí, že by chtěly být takovými, jako byl Alexander Něvský, Suvorov, Čapajev nebo Ščors.... Jedním z nejoblíbenějších hrdinů našich školáků je také hrdina knihy Nikolaje Ostrovského - Pavel Korčagin.

Tato fakta nás utvrzují v tom, že úspěch "Čapajeva" u dětského diváka nevyvrací, ale naopak potvrzuje, že dětské filmy mají svou vlastní specifiku.

Ve filmech pro děti mají hrdinové jednat aktivně a bojovat za ušlechtilé a pokrokové cíle, které jsou jasné a přístupné jejich chápání. Bojující za ušlechtilé cíle, hrdinové mají být obdařeni silnou vůlí, rozhodností, odvahou, vnitřní ušlechtilostí a čistou myšlenkou. Hrdinové mají bojovat s přesvědčením a nekolísat .

Nejmenší náznak zakolísání, nerozhodnosti, nebo jestliže jsou ve filmu motivy možnosti ústupu, bezzásadovosti, bázlivého ústupu hlavních hrdinů, vyvolává u dětí zklamání. Kladný hrdina, který zakolísal nebo který v sebe ztratil víru aspoň na minutu, ztrácí v očích dítěte svou ideální podstatu. Právě proto děti tak silně přitahují a jsou tak oblíbeni školáky Timur, Maksim, Vasilij z filmu "Lenin v Říjnu", Čapajev, Peťka a Gavrik z filmu "Na obzoru plachta bílá."

Hamletovské "být či nebýt" je sprchou na dětské roznicení. Psychologické hledání hrdinovo sebe sama - je dítěti nepochopitelné, odporuje všem jeho cílům, ideálům, tužbám a přáním.

Ovšem je pravda, že děti ve většině případů se nemohou vědomě ještě orientovat v těch sociálních ideích a jejich odstínech, jejímž nositeli jsou hrdinové románů nebo filmu. Dítě může se stejným zájmem sledovat vzrušující příběhy Sherlocka Holmese zrovna tak, jako Robinsona Crusoe nebo Rocambou-

1a. Avšak to vůbec neznamena, že se naše děti nedovedou vyznat v sociální charakteristice hrdinů. Podle svých životních zkušeností a na základě pozorování obklopující její skutečnosti, sovětské dítě chápe a oceňuje hrdiny z filmu, divadelních her, atd. A nutno přiznat - že ve většině případů je hodnotí s dávkou bystrosti a přesně. S tohoto hlediska je velmi správně vystižena postava jednoho z mladých chlapců z filmu "Ať žije Moskva", který při vyhledávání vhodné látky pro svoje vystoupení na dnech tvořivosti mládeže si vybral dvanáct brožurek ze serie "Život vynikajících lidí"!

"Přirozeně, že se snaží napodobovati i velké revolucionáře, i Van Gogha, i Venvenuto Celliniho. Od každého si vybírá co je mu přirozené - tomuto malému sovětskému občánkovi. Ovšem, ještě si neumí kriticky vybírat. Výběr je u něho ještě neuvědomělý. Avšak zakládá se na běžných sovětských normách jednání." 1.

Avšak důležitým předpokladem k tomu, aby dítě správně umělo kriticky zhodnotit - jestliže mluvíme o filmových hrdinech - je obyčejně visuelní kritérium - možnost srovnávat a přirovnávat. Zkušenosti z vývoje dětského filmu ukazují, že vliv "nalakovaného" buržoasního filmového hrdiny na děti může být neutralisován tím, že budeme zdůrazňovat v našem umění převahu hrdiny sovětského nad hrdinou buržoasním.

V tomto smyslu jsou zajímavé vzpomínky jednoho z filmových pracovníků, který vypravuje, jak v době, kdy děti uchvacoval na filmovém plátně Harry Piel a filmy druhu "Bezhlavý jezdec" "Člověk bez nervů", se stal "zvrát" v zájmech dětí. Tento "zvrát" se projevil při oslavě mezinárodního dětského dne.

"...Po meetingu a písničkách začalo představení. Byly jsme skeptické. Na vteřinu se mi mihla tvář usmívajícího se Harry Piela a siláka Macista. Což jsme znaly něco zajímavějšího a poutavějšího ?

Z této myšlenky mě pojednou vytrhly úvodní titulky nově předváděného filmu "Rudí ďáblíci!!" To, co jsme pojednou spatřily námi otřásl a srdce se nám rozbušilo. Shlédly jsme první díl a již jsme se nemohly dočkat druhého. Po předvedení druhého dílu jsme křičely : "Ještě , ještě jednou !"

Dožadovaly jsme se pokračování a ještě dlouho jsme nechtěly opustit hlediště. Za soumraku jsme se teprve ubíraly domů. Ulice hořely ozářenými výkladními skříněmi a filmovými reklamními plakáty. Šly jsme kolem kina "Maják", jehož reklamní nápisy nám slibovaly ohromnou podívanou na 70 minut. Hráli "Tajemnou ruku". Se zdůrazněnou lhostejností jsme se ubíraly dále. Vraždy, pronásledování, krkolomné výkony - to vše se nám teď zdálo ubohé a cizí.

Červenaly jsme se jeden před druhým, že jsme se mohly obdivovat ještě před chvílí podobným filmům. Zamilovaly jsme si naše rodné, slavné a hrdinné "Rudé ďáblíky".

"Rudí ďáblíci" měly velký výchovný význam.

Hrdinství Harry Piela bylo demaskováno. Jeho sláva bledla. Toužily jsme po jiném hrdinovi. V Ústředním klubu mladých spartakovců jsme zorganizovaly diskusi a "soud" nad Harry Pielem. Jeho mladí obhájci, kteří se jej zastávali, byli poraženi svými stejně starými odpůrci.

Nikdo nebyl ochoten na tomto "soudu" hrát Harry Piela. Ale za to na "Rudé ďáblíky" si hrály ve školách a pionýrských oddílech s nadšením.

1/ S. Barov: "Ať žije Moskva!" Filmové umění, 1946, č.2-3, str.40

Návštěva "Majáku" se podstatně snížila a ve školách ubylo případů špatného chování. S radostí to konstatovali učitelé a vedoucí pionýrů.  
Tak začal film napomáhat výchově mladé generace naší země. \*

Důležitou podmínkou pro to, aby výchovné působení filmu pro děti bylo co největší - je spoluprožívání a spoluúčast t.j., aby dítě spoluprožívalo děj filmu a mělo pocit blízkosti k jednajícími osobám ve filmu.

Velkým a bezesporným úspěchem filmu "Partyzánova dcera" podle úsudku kritiků bylo, že "režisér dovedl podat děj takovým způsobem, že divák má dojem, jakoby se děje ve filmu sám zúčastnil." 1.

Divák je uchvácen dějem a reprodukuje si jej podle možností ve svých hrách.

Dětské hry jsou v tomto směru charakteristické: nejdříve si děti hrají na "Rudé dáblíky", potom na "Čapajeva", nebo zase na "Timura". Činy a způsoby jednání sovětského filmového hrdiny si děti nejlépe ozřejmují ve hrách.

Jest ještě nutno zdůrazňovat, jak velký výchovný význam má hra provozovaná podle ideově a umělecky hodnotných předloh ?

L. Kassil správně - mluvíc o kladném "dětském" hrdinovi - poukazuje, že je nutno mít tvůrčí odvahu, protože jinak "vypadá hrdina bledý, chudokrevný a vzdálen živých lidí....

.... Velmi ožehavý a důležitý je také problém záporného hrdiny v dětských filmech, protože může být "nakažlivý". To si také vyžaduje od spisovatele, scénaristy a režiséra jisté dovednosti, umělecký a pedagogický takt, aby tento záporný hrdina, který se dá vždy lehce vykreslit při své pravdivé životnosti a přesvědčivosti, nevyvolával u diváků snahu po napodobení, nýbrž, aby se ve filmu líčil tak, aby jej dětský divák mohl správně pochopit. 2.

"...Je zajisté kupodivu - říká prof.Arkin-, že umělecká díla /román, film, divadelní hra/, jež mají vlastně zušlechťovat city a morálku čtenářů a diváků, působí někdy zcela opačným směrem, soustřeďují jejich pozornost na hrubých postavách a scénách, cynických slovech a oplzlých slovních obratech. Při tom může být takové dílo zcela uměleckým, díky pravdivému povahopisu jednajícími osob, výraznosti řeči, pravdivému vykreslení postav a podáním děje. Aniž by si autor uvědomil, může jeho přílišná záliba v naturalismu vyvolat u mladých čtenářů snahu k napodobení těch hrdinových činů, proti kterým bylo celé dílo zaměřeno. Filmem tohoto druhu byla "Cesta do života", který svého času vyvolal u dospívající mládeže celou vlnu protiprávních přestupků...

...Já jsem byl osobně svědkem toho, jak v jednom dětském divadle se hrála po všech stránkách dobrá a zajímavá hra, ve které se při scéně mučení nevinného člověka místo protestů nebo lítosti ozýval smích části hlediště. Pochopitelně, že tato skutečnost byla nemilá herci i režisérovi. Oč jde ? Odkud ta hrubost ? Výzkumem a pozorováním se zjistilo, že děti rozesmál zevnějšek chlapce plačícího na scéně. Zevnějšek herců působil na dětské diváky /11 až 12-leté/ značně silněji, než jeho útrapy. Na tomto příkladu já a jiní spolupracovníci, kteří studovali vliv divadla na děti, ověřil jsem si, jak musíme být opatrní při inscenaci scén, ve kterých se zobrazuje krutost, strádání nebo zločiny.

R.Kacman, Velký vychovatel "Sovětský film", 1935, č.10, str.26-27

1/Leninské jiskry, Leningrad, 1935, 15. května  
2/L.Kassil, "Film", 1935, 10.VI.

...Musíme znát psychologii mladého 10 až 14-letého diváka. Je zcela jiná, než u dospělého. Snaha napodobovat, neustálenost, velký vliv vnějších znaků /posunky, mimika, slova/ a neschopnost současně vnímat vnější vyjadřovací prostředky s vnitřním prožíváním - všechny tyto psychologické zvláštnosti dětí jsou příčinou toho, že dětský divák chápe a vysvětluje si děj na scéně často jinak, než dospělí. Výsledkem toho je, že zaměření a snaha režiséra minou se často zamýšleným účinkem a někdy dokonce vyvolají účinek zcela opačného rázu. 1.

Filmový režisér A. Kustov kdysi natočil film o mladých bubenících, kteří spolu s francouzským lidem hrdinně hájili město Komuny. Hned na prvním představení filmu "Mladí komunardové" při nejnepínavější scéně, kdy se na okraji lesa objevují dlouhé řetězy Versaillesců, kteří jdou dobývat brány Versailles, se rozléhal dětský smích nepochopitelný dospělým lidem. Tato reakce na tuto scénu se opakovala i na jiných představeních. Ukázalo se, že příčinou smíchu byl vnější atribut sněny - totiž čapky Versaillesců, které se na slunci při hře slunečních paprsků blýskaly a nabývaly tvaru kastrolů. Tato, zdálo by se důležitá vnější příčina, zavinila, že podstata scény dětem unikala a byla překážkou správného pochopení událostí ve filmu líčených. Z empiričnosti dětského vjemu vyplývá jedna ze specifických vlastností dětského filmu a to nutnost střídmosti při zobrazování životních situací, které si od diváka vyžadují zralého kritéria při jejich hodnocení. Tuto myšlenku potvrzují zkušenosti /kladné i záporné/, které nám ukazují, jak velkou úlohu hraje správně nebo špatně zaměřená emoce - zármutek, který působí tísnivě na psychologii děcka, nebo naopak, zakaluje jí, smích u dětí vyvolává výsměch k různým zjevům, nebo naopak, napomáhá správnému zhodnocení záporných zjevů, scéna lásky - tak dojemná a romantická pro dospělé, avšak vyvolávající u výrostků nejapné a vulgární představy. Všichni vědí, jak škodlivě na děti působí záporně líčená, byť i pseudoromantika, sociálních odpadlíků, exotika zločineckého podsvětí, loupežná dobrodružství a pseudohrdinství.

Tutéž empiričnost a výslednost dětského vjemu má mít na zřeteli filmový dramaturg a režisér dětského filmu, aby měl vyhraněné pojetí o morální kategorii filmu, aby dětem dával správnou představu o vlasti a vlastenectví, o hrdinství, o překonávání překážek, o přátelství a družbě, o štěstí a úspěchu, o vědění a způsobech jeho nebytí. Při tom, vycházející se shora uvedených vlastností dětského vjemu - je nutné, aby tato morálka, která by se mohla stát kladným faktorem výchovy dětí, byla absolutně organická. Jestliže se toto vztahuje na dětskou knihu, pak tím více se to musí vztahovat na dětský film, kde dialogové moralisování jenom odrazuje děti a spoutává jejich fantazii a znemožňuje jim, aby si samy učinily z toho patřičný závěr.

Skvěle to vystihl Bělinskij: "Zašlochťujte jejich duše na příkladech sebeobětavosti, ale neotravujte je banální morálkou. Neříkejte jim: to je dobré a to je špatné proto a proto", ale ukažte jim dobré, aniž byste to museli nazývat dobrým, ale tak, aby děti vycitily, že je to dobré. Ukazujte jim špatné, aniž byste museli poukazovat, že je to špatné, ale tak, aby citově nenáviděly to špatné. 1.

O téže věci přesvědčivě říkal K.D. Ušinskij :

Dílo má bezprostředně působit na mravní cit. Vliv díla na morálku je značný. Takové dílo je morální, které přiměje dítě, aby si zamilovalo morální čin, morální cit a morální myšlenku dílem vyjádřenou. Suché morální průpovědi nic nezmohou, nýbrž naopak věci spíše uškodí....

1/ Spisy V.G.Bělinského, vyd. Pavlenkova, Petrohrad 1911,sv.I, str.691

Již první učitelé dítěte - babička, matka, dědeček, instinktivně věděli ze zkušenosti, že morální průpovědi přináší dětem více škody nežli úžitku a že morálka nespočívá ve slovech, nýbrž v životě samém. 1.

Ne nadarmo se pedagogové odvolávají na skvělou povídku Čechova "Doma", kde malý chlapec, který začal kouřit, zůstává hluchým vůči otcovým domluvám, až mu je otec vyloží na prostém příkladu ve formě pohádky. Pohádka se tak zalíbila malému synáčkovi, že si z ní činí závěr, ale zcela samostatně.

Účinek filmu na vjemy děcka nás nabádá k tomu, abychom byli strídmi při zhušťování děje a vyvarovali se zbytečnému množství psychologických zápletek a motivů. Toto zcela jasně vyplývá z naší charakteristiky typického hrdiny filmů, ačkoliv je nutno dodat, že "psychologie mladistvého diváka není veličinou stálou pro všechny generace a pro všechny doby." Za léta velké vnitřní děje doznala nomaých změn. Nyní upoutává jejich pozornost nejen romantika boje s vnějšími překážkami, které stojí v cestě k hrdinným činům, ale také vnitřní svět hrdiny, konajícího hrdinný skutok. Značně lépe chápe vnitřní svět hrdinův dospívající mládež.

Je to tím, že mají větší životní zkušenosti a prochází přechodním obdobím, kdy dozrávají jejich rozumové schopnosti a jsou schopni chápat abstraktní pojmy /jako ideu vývoje a třídní boj/ a že již začínají mít kritický poměr ke skutečnosti. Rozvíjí a upevňuje se jejich vůle, vznikají nové emoce a z nich v neposlední řadě pocit k r á s n a. Začátkem přechodného období t.j. ve věku 13 až 14 let jsou děti - jak to zdůrazňují psychologové a pedagogové - nejvíce přístupny ovlivnění - 2. Pokud lze zjistit, právě děti tohoto věku tvoří nejlepší kádr dětských diváků. Tudiž odpovědnost filmového dramaturga a režiséra pro tyto filmy je zvláště velká.

Je nutno zdůraznit, že specifický ráz dětských filmů nespoutává jejich tematiku. Sovětský umělecký film pro děti má postupně odhalovat dětem celou škálu životních jevů a v tomto smyslu jest zcela na místě citovati A.S.Makarenka o hlavním rozdílu naší dětské literatury od literatury všeobecné: zvláštnosti, kterými se liší dětská literatura od literatury pro dospělé nejsou v tom, "o čem se pojednává, nýbrž jak se pojednává". 3. Sovětský film pro děti se má lišiti od filmu pro dospělé ne tím, co ukazuje, nýbrž jak to ukazuje.

V tom ještě bloudí někteří spisovatelé, kteří dokazují, že "hlubší rozvinutí námětu ve scénáři pro dětský film" není specifické nebo aspoň "málo specifické" /povšimněte si slova "málo"/. Při bližším zkoumání této otázky se ukáže, že jakékoliv problémy, podané pod určitým zorným úhlem jsou 9-12-letým dětem přístupné a že je mohou absorbovat.

Otázkou jenom je - jak jim to podat. Dětská spisovatelka Věra Smirnová dokázala ve své knížce /bohužel zapomenuté/ "Dvě srdce" taktně a umělecky dětem povědět o původu dětí, aniž by se při tom musela uchylovat ke známé legendě o čápu. A Segěj Michalkov také přece dokázal ve svém scénáři "Jenom domů" přístupnou formou pro děti středního věku pojednat o některých mezinárodních problémech poválečné doby ve spojení s otázkou repatriace sovětských dětí z Bizonie. Jak potom máme přijmout hlasy

1/ Vybrané spisy nákl. Akademie pedagogických věd RSFSR, 1946, sv. I, str. 45

2/ Prof. Arkin: "Věkové stupně", 1947, č. 8-11 a v knize "Besedy o výchově"

3/ A.S.Makarenko: Síla dětské literatury, "Dětská literatura", 1938, č. 17

o specifičnosti námětů pro dětské filmy? "Takovou domnělou specifičností.. na každém kroku vyvrací sám život. Sovětské dítě, i když malé, se vášnivě zajímá o všechno, co se děje kolem něj. Zajímá ho Rudá armáda, letectvo, vědecké objevy, daleké výpravy, dálkové lety, válka - krátce zajímají jej všechny věci dospělých lidí. Ba více, nespokojuje se jen passivním pozorováním, ale sám se zúčastňuje života a boje dospělých. Naše děti hrdinně zadržují špióny a teroristy, upozorňují na železniční neštěstí, aktivně bojují za vysokou úrodu. Známe děti, vyznamenané řády. Proč tedy ve filmu se snaží někteří taky - kritikové, vymezit dětem "specificky dětské náměty" 1.

I.G. Bolšakov ve svém článku a časopise "Film" psal o příčinách neúspěchu v dětském filmu, které spočívají v tom, že někteří pracovníci z oboru dětského filmu nechápou specifičnost dětského filmu a jeho žánrové možnosti. Příčiny, že dětský film někdy zůstává pozadu, jsou ty, že tyto pracovníci se snaží omezit tematiku dětských filmů a zůstávají jenom při třech typech dětského filmu.

V roce 1936 na poradě scénaristů dětských filmů v ÚV.VLKSM dětští spisovatelé - A.Gajdar, A.Bruštejn, S.Rozanov, I.Rachtanov, podotkli, že "náměty pro dětské filmy jsou velmi omezené a pro mladé diváky nezajímavé", a navrhovali celou řadu zajímavých námětů, které by mohly sloužit jako hlavní materiál k napsání vysoce kvalitních scénářů pro dětský film.

Jaké to byly náměty?

"O rodné zemi" - na tento námět by chtěly děti filmy, které by jim pověděly o hrdinství našeho lidu, o městech, kolchozech, o nevyčerpatelném bohatství naší země.

O bolševické straně - filmy z dějin bolševismu, o nejlepších představitelích strany.

O Leninovi a Stalinovi - děti již dávno čekají na film o dětství velikých vůdců revoluce.

Náměty o Rudé armádě - o námořnictvu a letectvu - to vše také velmi zajímá naše děti.

Potřebujeme dobrodružné a vědecko-fantastické filmy....

Rozhořčenost dětí, že nejsou dobrodružné a vědecko-fantastické filmy je zcela oprávněna.

Velký význam se nyní klade kreslenému filmu, neboť může přístupnou formou zpracovat národní písně a pohádky. 2.

Jak vidíme, to, co bylo řečeno před 12 lety si stále zachovalo svou aktuálnost. Ještě obsáhlejší návod ke své práci by mohli pracovníci dětské kinematografie čerpat z rad a pokynů A.M.Gorkého dětským spisovatelům.

Musíme jasně chápat specifičnost námětů pro dětský film a musíme se zříci utilitárního pojetí samotného námětu, protože takové pojetí je na překážku dalšího růstu a rozvoje dětské kinematografie. Úmyslně omezená "dětská tematika" prakticky znamená zřeknutí se aktuálních námětů, které jsou obrazem života naší země a které napomáhají vychovávat u našich dětí vlastnosti člověka komunistické společnosti. Naši filmoví pracovníci stavěli "velké náměty" proti "námětům dětským" a tato jejich falešná these měla za následek, že pohrdali svojí prací na dětských filmech.

1/ A.Bruštejn: "Jak má vypadat scénář pro dětský film", "Film", 1938, 23.VII.

2/ Dětskému filmu - dobrý scénář, Porada scénaristů dětského filmu na ÚV.VLKSM, "Izvěstije ÚV.VLKSM 1936 červen, č.13, str.28.

Ale v podstatě neexistují "velké" nebo "malé" náměty. Každý si z dětství pamatujeme krásné ruské pohádky o "Řepce", o "Husách-labutích", které nejjednodušší uměleckou formou vypravují o síle přátelské vzájemné pomoci, o síle kolektivu. Lidové umění i zde pomáhá pracovníkům dětské kinematografie najít správnou cestu. Specifičnost - to znamená přihlížeti k zvláštnostem toho kterého dětského věku, přihlížeti k jeho zájmům a životním zkušenostem získaným ve škole nebo v rodině, mezi staršími dětmi nebo svými vrstevníky, čtením a hlavně cestou osobních dojmů a pozorování. Při práci na dětských filmech a při jejich výběru pro určitý věkový stupeň dětských diváků jest nutné brát v patrnost nejen rozdíl zkušeností dětí různých věkových stupňů, ale také i to, že tato zkušenost nemusí být stejná u dětí stejného věku. Dítě, které na příklad prožilo velké vnější události, dospívá dříve. Má bohatší zkušenosti a jeho životní dojmy a poznatky jsou větší. Je vyvinuto nepoměrně ke svému věku.

S tím se velmi často setkáváme v životě a z toho si musíme utvořit patřičné závěry. Děti stejného věku, které vyrůstaly a byly vychovávány v různých sociálních, rodinných a životních podmínkách, mají přiměřeně svému věku životních zkušeností a jsou na různém stupni svého vývoje. Dítě předškolního věku vychovávané doma matkou nebo babičkou se liší od dítěte, vychovávaného v mateřské škole. Jedináček, kterému rodina věnovala veškerou péči, je obvykle na svůj věk dál ve vývoji. Někdy se můžeme v inteligentních rodinách setkat s 8-9-letými dětmi, kteří mluví skoro jako "dospělí" a pročetly hodně knížek atd. Rodiče jsou obvykle na takové dítě pyšní a vystavují jej obdivu dospělých lidí. Takové dítě je nepřiměřeně svému věku rozvážné a klidné, nedělá hluk a vůči svým rodičům projevuje tu dospělou pozornost a poslušnost, kterou tak mají rádi. Avšak tato - je kuriozita výchovy, nikoliv však výchova a proto z takových případů nelze shrnout žádné závěry, které by mohly obohatit teorii filmového dětského umění. Naopak, různé změny, kterými prochází psychologie dítěte, jeho způsob reakce na okolí, orientace v jeho životních zkušenostech obohacovaných historickými událostmi a vyvolávaných životními zkouškami - to jsou změny typické, je to faktor, na který umění musí pamatovat. Dítě, které prodělalo takové změny, zůstává přece děckem a mnohým z těchto dětí naše země vrátila neustálou péči dočasně ztraceného dětství. Proto je tak přesvědčivý malý hrdina pověsti Valentina Katajeva "Syn pluku" a podle ní natočený film, líčící malého vesnického chlapce, kterému vše odňala válka a jehož tak srdečně přijali mezi sebe a vychovali naši vojáci. To je hrdina, jehož osobní kouzlo spočívá v tom, že přes všechny překážky a útrapy, kterými prošel a které obohatily jeho zkušenosti **proce** jen si zachoval své ryze dětské vlastnosti. Domnělá specifičnost - to znamená omezování námětu ve jménu "dětskosti" je izolace dětí od života ve jménu "normálního vývoje". Je to idealistická teorie, jejímž pravým účelem je odvádět pozornost dětí od sociálních otázek a založená na tom, že prý "není třeba zatahovat politiku do výchovy dětí". Znamená to zřeknutí se úkolů komunistické výchovy. Výchova má vždy nějaký úkol a jejím cílem je - koho vychovat a pro co vychovat. Výchova dětí je konec konců vždy stranická. Nestranické řešení výchovy není možné. Výchova - je otázkou sociální. Zrovna tak jako ku příkladu je protisociálně zaměřeno odmítání umělcovo zpracovávat sociální náměty ve své tvorbě a uchýlení se k tak zvanému "čistému umění" nebo "umění pro umění". Podobně je to s rodinou, která vychovává své dítě v ústraní od sociálních otázek a ducha komunistických ideí.

Současné umění, které odvádí děti od života a nenaplnuje je pokrokovými myšlenkami, je nám cizí a nepřátelské a znamená návrat k tradicím starého buržoasního umění pro děti.

Domnělá specifičnost - to je nezáživné moralisování, kdy autor musí



moralisovat při každé příležitosti a ve všech případech. Morálka musí vyplývat z celého díla jako celku. O škodlivosti moralisování, jak již víme, psali Ušinskij, Bělinskij a Dobroljubov. Domnělá specifická náměta - to znamená přizpůsobování se dětem, je jakási mluva ve zjednodušené řeči dětského dialektu, kterému prý děti rozumí nejlépe.

Je to mluva "z vysoka" s hlediska dospělého, který se uráčil shovívavě diskutovat s dítětem. V upřímnosti takové rozmluvy naše dítě nikdy neuvěří, protože nemá žádné "dušinky-dětičky". "Máme mladšího přítele a musíme ctít jejich zítřejší den." 1.

S děckem máme mluvit jako rovný s rovným. Tak dovedl mluvit s dětmi ve svých knihách oblíbený dětský spisovatel Gajdar. O falešném tónu v rozmluvě s dětmi v dorevoluční literatuře přesvědčivě psal K.D. Ušinskij: "Příběhy z dětského života, ačkoliv jsou uveřejňovány v čítankách, jsou zajímavější pro nás, nežli pro děti. Jestliže nás dojímat dětská naivita, pak to neznamena, že dojímat děti.

S lítostí vzpomínáme na svoje dětství, avšak děti hledí kupředu a jestliže se ohlížejí na sebe zpět, pak tedy zcela jinými očima, než jakými se díváme my na ně." 2.

Správný způsob hodnocení dětských děl nám podal Dobroljubov ve svém posudku jedné tehdejší povídky pro malé děti /povídka L.Išimové/. Hodnotu této povídky vidí Dobroljubov v tom, že "správně zobrazuje dětský svět bez všelijaké afektace a snahy přizpůsobovat se dětem" a v tom že obohacuje citlivou dětskou duši znalostmi, vyvolává v ní ušlechtilé myšlenky a rozvíjí ji," a proto, že "to vše dělá spisovatelka bez morálních průpovědek, toliko silou svého talentu". 3.

Dotěrným moralisováním a přesvědčením, že s děckem je nutno mluvit jeho "dětským dialektem" se dosti často setkáme ještě v dětských filmech. Máme zde na mysli nejen stavbu dialogů, ale stylové řešení filmu jako celku. Shovívavě protektorský, trochu ironický poměr k dětskému hrdinovi, k jeho chování, laskavé kochání se s děckem dospělými hrdiny filmu, činí z filmu film o dětech pro dospělé, ale nikoliv film pro děti. Nová kvalita sociální tematiky se v těchto filmech dostává do ostrého protikladu se shovívavým hýčkáním děcka. Tato výchova je v podstatě příbuzná pokojovému systému výchovy dětí a pseudomění z ní zrozeného. Nový systém výchovy rozevřel dětem dveře do světa. Do dětské duše vtrhnul svěží váněk nových citů, myšlenek a pojmů. Umělé omezování dětské tematiky je tomuto systému výchovy cizí. Namísto dřívější nasládlé infantilility se snaží sovětští spisovatelé vystihnout a porozumět dětské duši a reálným zájmům dětí. Vtrhli do světa dřívějšího "pokojového synáčka", vždycky poklidného, avšak tápajícího kolem sebe, nakazili ho smíchem, humorem a ardinstvím. Proti přislápnuté a úmyslně omezené t.zv. specificky dětské tematice - odhalili mu široký a pestrý svět, který tak zajímá zvidavé děcko. Místo slabé, diletantské formy a úmyslnému primitivismu, položili důraz na vysoce kvalitní mistrovství spisovatele, který obohacen zkušenostmi klasiků, hledá a vyhledává stále nové, výrazné a výtvarné prostředky přístupné dětem.

Tento nový duch v dětské literatuře vniká také do dětských filmů. Specifická specifická sovětského dětského filmu je obrazem života a organizuje jej. Neuznáváme filmy všeobecně dětské, protože jejich obsah se mění podle vývoje a růstu dítěte.

1/ Bruštojn, Jak má vypadat scénář pro dětský film, čas. "Film" 1938.

2/ Vybrané spisy, vyd. Akademie pedagog. věd RSFSR, 1946

3/ Sebrané spisy N.A. Dobroljubova, red. E.V. Aničkov, sv. II, str. 374

Zrovna tak je tomu s dětským věkem, který je rozdělen do několika kategorií, jak jsme již uvedli. Je tu věk sovětského děcka s jeho vnímáním života a zájmy, které jsou totožné s výstavbou nového světa. Konečně je jasné, že specifické rysy dětského uměleckého filmu se konkrétně projevují v určitých formách uměleckého filmu, z nichž nejrozšířenější je historicky prvotní druh sovětského dětského filmu - filmy o našich dětech.

XXXXXX

V sovětské dětské kinematografii jsou filmy o dětech nejdříve aktuální. Tím již jsou tyto filmy - nové i staré - nositeli pro nás nyní tak důležitých tendencí vývoje ideí. Jestliže je rozebíráme po stránce žánrové, musíme si ujasnit to hlavní a základní, co - jak myslíme - určuje hodnotu a nedostatky těchto filmů. Především je to postava děčka ve filmu, jeho životní pravdivost a věrohodnost, síla účinku na dětského diváka a vliv výchovné myšlenky. Dějové filmy o našich dětech vznikaly a rozvíjely se v prostředí aktivního boje proti škodlivému vlivu gangsterských filmů současné buržoasní kinematografie, proti její falešně sentimentální idylce a falešnému "dobrému strýčkovi" z kapitalistického světa.

Již první významný film o dětech - "Rudí dáblíci" - obsahuje tendence, které později zaujmou hlavní místo v našich dětských filmech. Dítě, mladý sovětský občan a vlastenec je hrdinou nebo vypomáhá práci na kolchozních polích a v obrovské výstavbě naší Vlasti - to je ta postava, která začíná zaujímat ústřední místo v našich filmech o dětech. V "Rudých dáblících" se na plátně po prvé objevili mladí hoši, tak blízcí našim dětem. Také oni byli hrdinové Rudé armády a prováděli hrdinné, smělé činy.

Hrdinové tohoto filmu - tři mladí buděnovci - si získali sympatie mladých diváků svým elánem a energií, podnikavostí a vynalézavostí v nejtěžších chvílích. A děti, okouzlené filmem, psali Buděnému taková psaníčka :

"Soudruhu Buděnyj! Napiš mi, prosím, jestli mohu býti ve Tvých řadách a státi se nebojácným hrdinou. Ačkoliv v tuto chvíli nemohu být jako "Rudí dáblíci", přece však doufám, že v případě potřeby splním čestně všechny úkoly, jak se očekává od malého hrdiny." 1.

Slabou stránkou filmu byl jistý "avantgardismus" dětských hrdinů, byla zveličena jejich úloha v líčených událostech. Takové zveličené hrdinské skutky dětí mají nádech směšné atrakce a dětská udatnost dětských hrdinů se stává nedětskou.

"Vážené děti" - tak začal jeden ze svých dopisů dětem M. Gorkij. V prvních našich filmech se děti netěšily zvláštní vážností. V těchto filmech při všech jejich cenných vlastnostech ještě byla patrna vulgární intonace familiárního zacházení a shovívavého poklepávání dětem na ramena. Postavy těchto filmů si říkali nikoliv Vaňa nebo Miša, nýbrž vždy Vaňka a Miška, ne Féďa a Táňa, ale vždycky Feďka a Táňka.. Čím hlouběji se autorům filmu podařilo proniknout do dětského světa, tím více si začínali vážit svého hrdiny. V této věci byl přechod do filmu nových autorů-novotářů nejvýznamnější. Avšak takovéto nedostatky, které se vyskytovaly při hledání nových cest, neubírají nic na zásadním významu našich prvních filmů o dětech. Ihned po "Rudých dáblících" a ještě celé řady filmů, pojednávajících o účasti dětí v občanské válce, pokračoval ve šlépějích revolučního romantismu film režiséra V. Žuravleva "Atentátník". Lze říci, že právě tento revolučně-romantický směr vzkypril půdu jak pro "velkou" kinematografii, tak i pro kinematografii dětskou.

Film "Atentátník" /podle scénáře N. Zarchiho a F. Filimonova/ nám líčí události na Dálném východě v době občanské války. Vypráví o sovětských železničárech a jejich dětech, kteří sváděli boje s bělogvardějci a

1/ Citováno z časopisu "Film a život", 1930, č. 6

jejich ochránci - anglickými okupanty. Ústřední postavou filmu je syn železničáře-bolševika Leňka Žukov, jeho sestřička a jeden jeho přítel. Leňka a jeho kamarádi se chtějí aktivně zapojit do boje proti bělogvardějcům. Vedeni touto snahou, hoši se rozhodnou pracovat na vlastní pěst, samostatně. Útočí na vagon zbraní, avšak tím uvalí jen podezření okupantů na bolševika Kuzmiče. Nyní Leňka chápe, že tento nebezpečný boj je nutno vésti organisovaně a v těsném spojení s oastními. Chlapec a jeho kamarádi se stávají skutečnými a odvážnými pomocníky svých otců.

Jemně a zajímavě zpracovaný scénář, plný napínavého děje, se smělymi zápletkami, hlubokými a přesvědčivými postavami, dal filmu "Atentátník" skutečnou uměleckou hodnotu. Scéna, ve které se chlapec dozvídá, že on vlastně zavinil zatčení Kuzmiče a výčitky svědomí, které ho trápí - podali autoři filmu skutečně dramaticky. Ve scéně krádeže patron z vagonu, kdy leňka s risikem života upozorňuje své kamarády na nebezpečí a hází střelivo do ohně, sledovaly děti s napjetím. Je nutno podotknout, že vedle postav sovětských dětí a dospělých byly krásně podány postavy nepřátel. Rozpustilý a nevázaný kulacký synek - bělogvardějec Ivan Jegorovič, Korektní anglický plukovník, který se snaží vypadat spravedlivě a humánně, avšak ve skutečnosti je surový, tož jsou představitelé těch sil, které tvoří protiklad bolševikům a jejich dětem. Děti z filmu "Atentátník" jsou odvážné, sebeobětavé a připravené dát život za vítězství revoluce.

Tak ve filmu o dětech uplatnil se historicko-revoluční námět, který si i v pozdějších letech, které se vyznačovaly rozšířením žánru a tematiky dětské kinematografie, zachoval svoji platnost. Film V.Žuravleva "Odplata" byl prvním pokusem povědět něco dětem o účasti dětí v revolučním hnutí 1905 roku. Tento film vynikal krásnými výkony dětských herců a jejich přirozenou a nenucenou hrou. Avšak tato přirozenost dětských výkonů, která je zásluhou režiséra, nemůže vykoupit některé málo pravděpodobné situace filmu. Události první ruské revoluce jsou podány se zřejmou "slevou" na dětského diváka, jako na př. scéna, kdy děti násilně odejmou typy písma špionovi, který je ukradl z ilegální tiskárny. Nebo vojenskému vlaku, který jede na trestnou výpravu, se stala na půli cestě nehoda a zůstal stát. Chlapec odpojuje lokomotivu a vesele s ní ujíždí. Pravda, bylo to sice pro mladého diváka poutavé, ale málo pravděpodobné. Lehkost, s jakou se zde překonávají překážky, je pokračováním chyb ve filmu "Rudí ďáblici". Zcela jinak podává historicko-revoluční látku film N.Lebědčeva "Vojákův syn". Líčí život dětí v carském Rusku, jejich těžkou práci v továrnách a jejich účast v revolučním dělnickém hnutí. Na tomto filmu s druhým názvem "Dětství bolševika" jsou patrné stopy vlivu filmu "Maximovo mládí", "Vojákův syn" je zajímavý tím, že účast proletářských dětí v revolučním boji a jejich třídní uvědomění byly podány plasticky. V jednom ze svých novinářských článků s hněvem poukazoval Gorkij na vykořisťování dětí v továrnách, kde tito malí, bezbranní a bezprávní pracovníci pracovali skoro jako dospělí, ale za mnohem menší plat a celé jejich učení byly pohlavky, nadávky a kopance.

Film "Vojákův syn" potvrzuje pravdivost slov tohoto velkého znalce života. Líčí jak děti hynou v nezdravých továrních dílnách a pod koly úzkokolejky. Jak děti při této tvrdé práci dospívají v uvědomnělé mladé dělníky a začínají chápat, jak a proti komu je nutno bojovat, aby se změnil tento strašný život. Přísný, téměř suchý tón filmu dokonale vystihuje atmosféru těžké dětské práce v továrnách a ve scéně, která líčí záhubu dětského života a nenávist vyvolanou jeho smrtí, dospívá k nejvyššímu dramatickému účinu.

V počátku zvukového filmu byly hlavními náměty pro dětský film náměty revolučně-romantické, přesněji náměty o účasti dětí v občanské válce. Ukazování postav malých bojovníků Rudé armády, pomocníků partyzánů a pod.,

malo pomoci výchově mladého sovětského občana, bojovníka za nový život, za vítězství socialismu. Jest nutno podotknout, že i tyto filmy se často samy jsou líčeny strojeně a nepřírozně. V tomto smyslu je typický film režiséra Lebeděva "Fečka". Děj filmu je z občanské války a hlavními postavami filmu je syn předsedy selského sovětu Fečka a syn kulaka Griška. Dramaturgicky je stavěn tento film na boji Fečka s Griškou a u událost občanské války tvoří pozadí. Griška zabije otce Fečky a soustavně prohlazuje buděnovce bílým. Vede bílé rudoarméjskou hlídku. Fečka je maráda, který má strach a zdržuje kulometnou palbou útok bílé jízdy, Grišku.

Osvojující si revoluční tematiku, hledají autoři filmu nové, přesvědčivější, pravdivější barvy při líčení mladých hrdinů, snaží se překonávat primitivismus, mnohomluvnost a popisnost a snaží se psychologicky správně vystihnout postavu dětského hrdiny v novém pojetí.

"Dumka o kozákovi Holotě" podle Gajdarovy pověsti, je jedním z filmů, ve kterém se podařilo rež. Savčenkovi zachovati správnou míru citu a umělecké pravdy v líčení událostí a postav, hlavně dětí, na rozdíl od filmu rež. A. Maslucyva "Miško Leluk", jehož thematem je stejná historická předloha. V tomto filmu jsou chybně pojaty události, jejichž veškerá váha je přenesena na děti. Děti zastihují dospělé. Silně zveličená úloha Mišky a jeho přátel v boji s bílými Poláky, nutí nás, vzdor skvělé práci režiséra s dětmi, pochybovati o pravdivosti událostí líčením ve filmu. A dokonce zapochybuje i dítě, které je nadšený a romantický divák. Tento nedostatek nemá film "Dumka o kozákovi Holotě", ačkoliv uměleckým pojetím revolučního boje a účasti dětí v něm, je slabší než film režiséra V. Logošina "Na obzoru plachta bílá", kde události jsou podány zhuštěněji. Revoluční události 1905 roku jsou podány ve filmu právě tak jako v knize V. Katajeva, v zorném úhlu dětského vnímání. Děti různých sociálních vrstev chápají stejnou událost různě.

Jestliže útěk potěmkince Radiona Žukova vyvolává u syna liberálně smýšlejícího učitele - inteligenta, peťky - nejvýše zvědavost, pak u rybářského chlapce Gavrika, vyvolává touhu po činu. Pomáhá aktivně zblhlému námořníkovi - bolševiku. Gavrik, vychovaný v drsném prostředí pracujících Oděsy, poznal již vykořisťování a chamtivost zaměstnavatele, kteří několika groši platili za práci děda a chlapce. Věděl již o špiónech a znal pravidla konspirace. Od dětství stojí v jedné řadě s dělníky, námořníky a revolucionáři a při tom zůstal tento chlapec-revolucionář prostým chlapcem, s charakteristickými dětskými povahovými rysy a zájmy. Gavrikův přítel Peťka je chlapec z docela jiného prostředí. Ale přátelství s Gavrikem a později samotný život jej naučil chápat, za co bojuje námořník Rodion Žukov a dělník Těrentij a chlapec se vědomě přidává na jejich stranu. Nehledě na značné - a místy přílišné - zjednodušení filmu po stránce psychologického prokreslení postav a leckdy i jednoduchého popisu prostředí ve filmu, přece se jen podařilo režisérovi Logošinovi ukázat živé a přesvědčivé postavy dětí a zdůraznit, že je možná jejich spolupráce na společné cestě v boji za svobodu. Režisérovi se podařilo věrohodně vykreslit dobu a prostředí, které popisuje ve svém románu Katajev. Atmosféra roku 1905 a revoluční ohlasy na vzbouřeném křižníku "Potěmkin", Oděsa v revolučním varu, pokrytectví buržoasie radující se z uveřejnění carského manifestu, rozprášení demonstrujících dělníků, boje v předměstských dělnických čtvrtích - všechno to je ve filmu líčeno v živých barvách a uvádí to diváka do skutečné revoluční atmosféry roku 1905.

Klad filmu je také v tom, že se dovedl vystríhat empirismu v líčení dětských postav, toho empirismu, který byl tak patrný v našich prvních dětských filmech.

Historicko-revoluční filmy, zrovna tak jako filmy o občanské válce s dětskými hrdinami nejsou pro naše děti vyprávěním o poměrně vzdálené době. Naopak, našim dětem jsou takové filmy blízké a napínavě aktuální. Tato skutečnost právě zdůrazňuje zásadní význam úkolu, který v podstatě není vyřešen až doposud: ukázat totiž dětem, že romantické hrdinství není jenom v bojových činech, ale také v každodenní práci občanů naší země, jeho kamarádů a jeho samého.

Na látce, která je dětem blízká, má se dětem ukázat, jaké má být dítě a dáti mu příklad.

Ukazovat pro děti zajímavě život sovětských školáků, jejich zájmy a tužby v současném období života naší země - je jedním z tvůrčích úkolů naší dětské kinematografie.

Jest nutno pamatovat, že sovětský film pro děti se zrodil z filmů o našich dětech, o jejich zájmech a potřebách, povinnostech a věrnosti k vlasti a jejich velké snaze přinést jí nějakým užitek. Již naše první filmy o dětech, ač slabé, přece jen měly správnou tendenci. Ústřední myšlenkou těchto filmů bylo, že sovětské děti jsou budoucí budovatelé nového života a pomocníky dospělých v jejich velké věci.

Vedle filmů s historicko-revolučními a heroicko-romantickými náměty se vytvářely filmy o dnešních sovětských dětech, o jejich životě, práci a odpočinku.

Film režiséra D. Bassylyho "Malí a velcí" se zabýval důležitou otázkou o vytvoření vhodných podmínek pro každodenní odpočinek dětí. Film líčí, jak děti, které obývaly velký dům ve městě - bojují se svéhlavým a neústupným správcem domu o jednotlivý pokoj, kde by mohly provozovat své hry a kroužky. Mimo to jsou ve filmu zajímavé a veselé scény, potyčky dětí se svými rodiči a s obyvateli domu a jejich hry. Umělecká nezralost a primitivita filmu nám však nebrání hodnotiti jej a jemu podobná díla, jako film se současným námětem.

K filmovým námětům z dětského prostředí se také řadí film "Cesta života", pojednávající o dětské bezprizornosti a jak proti ní bojovala strana, komsomol a pionýrské organizace. Nejlépe zpracoval tyto náměty ve svých filmech režisér V. Pětrov. Postavy v jeho filmech měly velký vliv především na samotné herce, - děti vybrané z bezprizorných, které po ukončení filmu se začaly učit a pracovat. Tato historicky důležitá skutečnost byla v značné míře kritériem aktuálnosti a správného zaměření filmu rež. Petrova. Nejzajímavější z nich jsou "Leninova adresa" a "Zlatý med". Je všeobecně známo, jak ohromně populární jsou mezi našimi dětmi povídky o Leninovi. Film vyjadřující myšlenku, že pionýr, školák a každé sovětské dítě se má snažit dělat skutky hodné Leninovy pochvaly, je nesporně významným zjevem v sovětském filmu. Ve filmu "Leninova adresa" pionýři, kteří prováděli nábor bezprizorných a neorganizovaných dětí, spojovali svoji činnost s památkou po Leninovi návštěvami domu, ve kterém kdysi žil Vladimír Iljič. Film, který byl vytvořen s tvůrčí vynalézavostí a ožehavým dokonce melodramatickým námětem a dějovým spádem, ukázal, že dětské filmy mohou být zajímavé i pro dospělé diváky.

Převýchova dětí v pracovní komuně, kterou líčí film "Zlatý med" byla založena na citlivém pochopení problému bezprizornosti a na taktním pedagogickém postupu. Pěstování pocitu soudržnosti a podřizování svých osobních zájmů zájmům kolektivu, je hlavní myšlenkou filmu "Zlatý med".

Avšak při zřejmě dobré znalosti látky nepodařilo se autorům dostat

se k jádru problému a zůstati na povrchu, takže se nám zdá převýchova dětí neodůvodněnou a náhodnou.

Teprve ve filmu "Cesta do života" podařilo se režisérovi Ekkovi ukázat vnitřní proces převýchovy bezprizorných dětí tím, že postavil na první místo pedagoga. Komunistu, který se cele věnoval převýchově mladých od-thematicke, jako v novém pojetí tohoto problému. Ukázali zde to, čím tak vynikala "Pedagogická básně" Makarenkova, totiž vnitřní svět, psychologické zvraty bezprizorných dětí a pěkne vykreslenou postavu pedagoga, citlivého znalce dětské duše.

Současne s počátkem výroby tohoto filmu prováděla komise pro zlepšení života dětí, vedena F.E. Dzeržinskim, bilanci své plodné práce. Autoři tohoto filmu navázali při své práci na bohaté zkušenosti a výsledky práce této komise a vytvořili film, odpovídající úkolům, které vytýčila strana v období nástupu proti zbytkům kapitalismu v našem státě a proti kulakům jako třídě.

V sovětské zemi práce převychovává člověka a vrací jej životu a společenské činnosti - říká tento film. Romanticky líčená práce, jakožto hlavní faktor změny psychologie člověka - to dodávalo tomuto filmu ideovou hodnotu.

Zcela novým způsobem přistoupili autoři filmu "Cesta do života" k otázce metody převýchovy bezprizorných dětí. Svou pozornost věnovali autoritě pedagoga, bez níž není možná jakákoliv výchovná práce a tento problém také názorně vyřešili filmem. Díky metodě založené na důvěře, kamarádké soudružnosti a stejného poměru ke svým svěřencům, setkává se pedagog-komunista Sergejev s dobrými výsledky práce.

Ale film nám neukázal hlavní příčiny likvidace bezprizornosti - růst sociální výstavby, - bez níž by naše bezprizorné děti stále ještě tápaly ve tmě a na ulicích. Film dostatečně nevyzdvihl organizační úlohu kom-somolu, který zvláště v této době byl iniciátorem boje proti bezprizornosti.

V tom je hlavní pedagogická chyba tohoto filmu. Autoři filmu se nechali unést pestrým, do jisté míry exotickým životem bezprizorných, hnali se za efektními detaily, čímž se dostali na scesti, protože ukazovali život těchto dětí romantickým pohledem. Autoři subjektivně byli proti takovému způsobu života, ale nechali se unést "pestrostí" a romantikou života bezprizorných. Pro děti to byl vábivý a poutavý svět. A učitelům dalo mnoho práce, než se jim podařilo vymanit je z vlivu tohoto filmu, protože dětem se nesmírně líbila zlodějská hantýrka, písňě Zigana a život a mravy bezprizorných.

Film "Cesta do života" ukázal, jak je důležité a aktuální pro sovětské filmové umění a především pro děti, ukazovat nové socialistické metody výchovy a jak šetrně má k této otázce přistupovat umělec.

Zvláště důležitou otázkou při vytváření filmu o sovětské škole je ukázat přesvědčivou postavu vychovatele a poukazovat na správné metody, jakými přistupuje k dětem. Takové náměty byly vždy nejtěžšími v dětské literatuře a kinematografii. Nečekaná reakce dětí na film "Cesta do života" vyvolala u filmových pracovníků zcela opačnou reakci. Autoři dětských filmů o škole, obávající se opakovat chyby filmu "Cesta do života", upadli do jiné krajnosti. Nivelisovali ve svých námětech dětský kolektiv, na jejímž pozadí "hrál" jediný nezbeda, odsuzovaný celým dětským kolektivem. V posledním dílu filmu se najednou nezbeda v závratně krátkém čase "polepšil," jak bez pomoci dětí, tak i tvůrců filmu.

Takový je na příklad film režiséra J. Protazanova "Kvintán". To nejlhavnější - škola a učení - filmu vůbec chybí. Děj se odehrává jednou v pionýrském táboře, jednou v parku kultury a oddechu, kde tráví děti svůj volný čas. Tento film, začínající školní slavností, na které vynikající pracovníci naší země vítají nejlepší žáky a končící slavnostním sletem mladých leteckých modelářů, je celý prosáklý pedagogicky škodlivým a nezdavým pochlebováním dětem a vůbec nám neukazuje živé vlastnosti skutečných sovětských školáků.

To však není hlavní nedostatek tohoto filmu. Hlavním nedostatkem je "didaktické moralisování" místo ideové přesvědčivosti děje a bledá čistě vnější charakteristika hlavních postav; neúspěšného vynálezce Dimy Roščina, jeho "uvědomělých" kamarádů a dospělých hrdinů - učitelů, rodičů, vedoucích pionýrů. Tyto postavy děti nikterak nepřesvědčují.

"Je to příliš učený a uhlažený film, není v něm nic z opravdového života," psali skuteční kvintáni tvůrcím tohoto filmu.

Neúspěch filmu "Kvintáni" nám vysvětluje neúspěchy dalších dětských filmů. K jejich realizaci přistupovali režiséři /nezávisle na tom, zda mají velké či malé zkušenosti/, neznajíce dětskou psychologii ani pedagogikou a "mravokárností".

Film režiséra A. Rozumného a pedagoga-scénaristy V. Potašova "Osobní věc" pozvedl "školní" náměty naší dětské kinematografie na poněkud vyšší stupeň. Podle záměru je "Osobní věc" filmem o správném chápání kamarádství a cti školního kolektivu, o správném chápání přátelství, ukazující, že pojem "vlastní" je těsně spjat s pojmem "společný". Autoři filmu ukazují na příkladu školáka Arkadije, který bere na sebe podezření z krádeže, aby neprozradil svého kamaráda, falešnost a lživost takového pojetí kamarádství. V tom je význam tohoto filmu, který pokračuje v linii těch prvních dětských filmů, v nichž idea užitečnosti kolektivu byla zaměňována úzké, individualistické metodě výchovy. Avšak dramatickou stavbu filmu "Osobní věc" nelze nazvat umělecky přesvědčivou. Autoři filmu řešili zápletku, založenou na tradičním školním "zločinu" /totiž obvinění nevinného/, dosti mechanicky - ne "zevnitř" nýbrž "zevně". A takovéto mechanické řešení zápletky mělo za následek, že dokonce samotná pravda, kterou nám film ukazuje, se stala s hlediska morálky polopravdou.

Vidíme chlapce-individualistu s vlastním názorem na čest kolektivu. Jeho chování má špatný vliv na okolí. A proto si autoři vymyslili pro něho scénu, ve které zachraňuje tonoucí děvčátko. /Podle první variace ve scénáři měl zachránit děvče před koly tramvaje, avšak tím se na věci nic nezměnilo/. Takovéto pojetí naočkává mladému divákovi falešnou představu o hrdinství. Nedlouho před válkou se konala v ÚV. VLKSM porada o otázce pracovní a vojenské výchovy dětí. Dramaturg Alexandra Bruštejn na této poradě správně řekla:

"Sotva je žádoucí, aby sovětský školák pokládal hrdinský čin za jakousi indulgenci, která by mohla vykoupit jeho hříchy." Přesvědčivější řešení morálních otázek, které zajímají děti, spatřujeme ve filmu režiséru M. Sautského a V. Suchobokova "Rudý šátek" podle scénáře S. Michalkova. Děj tohoto filmu se neodehrává ve škole, ale v rodině a ústřední motiv t.j. problém pionýrské cti se ukazuje na dvou protichůdných povahách.

Valerij Višňakov, syn ředitele továrny, velmi schopný, vnitřně nezkažený chlapec, jenž je nakažen egoismem, vychloubačností a hrubostí - tedy vlastnostmi, s kterými se ještě u části našich dětí setkáváme -



Urazí svého stejně starého přítele, sirotka. Téměř do konce filmu je pro Valerija slovo "pionýr" jen pouhým pojmem a rudý šátek vnějším znakem.

U jeho přítele Šury Badžjina je pojem pionýrské cti již dávno organickejším měřítkem chování ve škole i rodině. Na příkladu Šury Badžjina, prázajmy kolektivu a čest pionýrského šátku nad přátelské vztahy, ukazuje film přímou a zásadovost sovětského školáka pionýra a jeho věrnost k rudému šátku, symbolu oddanosti k vlasti.

Kladem filmu je, že vnitřní přelom Valeria nenastal vlivem a radami dospělých, nýbrž vlastním poznáním chyb.

Rozumově děti skutečně chápou, že Šura je v právu, ale visuelně a citově film tuto myšlenku nepodtrhuje a ponechává starost o reálný blahobyt chlapcův ušlechtilým citům "hodného strýčka", který se ho ujal.

Zřejmě je to scénaristova poplatnost sentimentální tradici, kterou si však děj filmu vůbec nevyžadoval, poněvadž Šura není tak malý a bezmocný chlapec, aby se na jeho příkladu musel demontovat ušlechtilý poměr sovětských lidí k sirotkům, nehledě k tomu, že tato epizoda nemá vztah ani k ději ani k zaměření filmu.

Scénář tohoto filmu se neliší mnoho od divadelní hry, podle které byl udělán. Dynamiku má pouze vnější, která nemůže nahradit dynamiku vnitřní, má mnoho neorganických epizod jako vánoční karneval, lyžařský výlet a zbytečná atrakce.

Hlavní příčinou neúspěchu našich filmů o školních dětech je - jak se domníváme - to, že se tyto filmy vyrábějí stejně jako jiné běžné filmy. Autorům "školních" filmů unikaly obyčejně osobní city dětí a to, co dovede rozehrát určité struny v duši mladého diváka. Rovněž po této stránce je film "Rudý šátek" při všech svých nedostatcích velkým krokem kupředu.

Vývoj dětských filmů nám ukázal, že vysoké a závažné otázky sovětské morálky lze poutavým způsobem podat dětem, aniž bychom jim museli ukazovat filmové hrdiny, kteří překonávají své chyby.

Spisovatel-bojovník Arkadij Gajdar našel zlatý klíček k srdci dítěte a pravdivě a romanticky jej ukazoval sobě samému.

Gajdar napsal scénář a později i pověst "Timur a jeho parta". Je prvním spisovatelem, kterému se podařilo vykreslit ucelenou dětskou povahu, dát filmu náplň velké altruistické sovětské ideje a vytvořit poutavou a novou fabuli o všedním životě.

Timur je romantický chlapec. Své krásné altruistické činy oprádně tajnostně. Taková romantika je jeho věku vlastní a upoutá chlapce jeho stáří. Ušlechtilé a dojemné jsou úkoly, které Timur přiděluje své chlapecké partě - převzetí patronátu nad rodinami a domy, z nichž idešli luži do Rudé armády. Je to dětská hra, která se však později v těžké době stala kritériem posuzování lidí, jejímž zářným příkladem byla postava Timura, vytvořená Gajdarem. Gajdar při psaní svého scénáře neměl před očima žádného reálného Timura ani jeho činů. Myšlenka a postava Timura byla jeho pohledem do budoucna. Dětská diváci přijali postavu Timura s výjimečnou vřelostí, vzali si ho za vzor a tím jenom potvrdili prozíravost umělcovu. Kritika se o Timurovi vyjádřila, že sám o sobě i jako vůdce dětského kolektivu je prý nejlepší postavou chlapce sovětské epochy. Je to pravda. "V postavě Timura - píše A. Ivič - není nic nepřirozeného jeho věku, nic vyumělkovaného nebo přibásněného autorem. Ale zároveň se vůbec nepodobá postavám dětí ze staré literatury. Má rysy, které jsou typické právě pro naši sovětskou společnost, pro svobodné

lidi, kteří hledí vstříc budoucnosti a kteří ve své činnosti pracují v zájmu kolektivu. Ve všední romantice Timura a jeho kamarádů - podle D. Jeremina - vidíme "socialistický a morální princip, který spočívá v péči o lidi." 1.

Timur provádí své ušlechtilé skutky tajně, nevyzdvihuje své zásluhy, ale zůstává v ústraní svých krásných činů, vždy skromný a nenáročný. Zachytil to režisér A. Razumnyj ve svém filmu ?

Z filmu se především vypařilo kouzlo nedopověděných situací, vypařila se z něho lyrika a romantičnost. Režisér reprodukoval dost přesně vše, co bylo napsáno ve scénáři: je tam chlapecká parta, najdeme tam i půdu, ze které si chlapeci utvořili zajímavou signalizační stanici - to vše tam je. Ale proč nás tento film nevzruší, proč se tak málo usmíváme, proč nás nedojme ? Zřejmě proto, že zvláštnost nadání spisovatele je v daném případě odchylná od tvůrčího způsobu práce A. Razumného. Proto se poetický a svěží scénář "Timur a jeho parta" stal naturalistickou reprodukcí událostí a příběhů, zachycených filmem, avšak tento film si nepodržel ono romantické kouzlo a básnickou náladovost, kterou nás dovedla dojmout Gajdarova kniha. Jak byly ztělesněny hlavní postavy tohoto filmu ? Neobyčejně sympatická postava Ženi se stala ústřední postavou filmu a je téměř jedinou dětskou úlohou, která odpovídá Gajdarově scénaristickému pojetí.

Pokud jde o Timura, postrádá všechny důležité vlastnosti, kterými ho obdálil autor. Nemá veselý mladický zápal, ani romantickou tajemnost, ani tam není ukázáno, jak dovede svým příkladem strhnout ostatní chlapce, takže z filmu se nemůžeme dovědět, proč tento tichý chlapec je vůdcem chlapecké party.

Zřejmě nesprávné je pojetí gajdarovské postavy "atamana" Kvakina, "postrachu sadů a zahrad v letoviscích." Režisér mu přidal rysy a povahu zatvrzelého dareby a tím se stal nevěrohodný "přelom", který se s ním udál a po kterém vstoupil do "Timurovy party". /viz film "Timurova přísaha". Je jasné, že Kvakin není takový, jakým ho režisér ukázal. Je to výrostek, který má v podstatě něco společného s Timurem, který však zaměřil svou energii na nesprávnou cestu. Přesto však měl film velký úspěch, který byl předurčen již tím, že se divák shledal na plátně se známými a oblíbenými hrdiny. Oč by byl úspěch větší, kdyby se režisérovi podařilo přenést do filmu duch a styl Gajdarovy knihy.. Film "Timur a jeho parta" spojuje v sobě dva směry sovětského dětského filmu, historicko-revoluční a současný. Činy Timurovců chápaly děti stejně jako činy mladých Rudooarmějců v občanské válce a byly pro ně stejně důležité a vzrušující jako činy válečné na frontě. Tato pomoc Rudé armádě byla právě tak čestná a důležitá jako hrdinské činy v boji.

Ve scénáři dovedl Gajdar pestře a romanticky vylíčit dětem i všední věci a ukázat jim, že činy Timurovců jsou důležité a potřebné. Odhalil falešné hrdinství a vychovává děti ke kázní a vědomí, že je možno na každém místě sloužit ke prospěchu vlasti. Ve filmu "Timurova přísaha" se režisérky L. Kulišová a A. Chochlová ještě více rozešly s Gajdarovým scénářem, poněvadž nepochopily jeho tvůrčí záměr. Ve filmu Razumného reprodukují děti velmi dobře chybný záměr režiséra, kdežto ve filmu Kulišové a Chochlové bije nepřirozená hra dětí /kromě Ženi/ do očí. Film "Timur a jeho parta" je spěšná, řemeslná práce, nedůstojná skutečných režisérů !

Na příkladu filmů "Timur a jeho parta" a "Timurova přísaha" si můžeme ověřit, že pro výrobu dobrých dětských filmů nestačí pouhá zkušenost a rutina. Je nemožné vytvořit dobrý film, zejména dobré dětské filmy, jestliže tvůrčí záměr scénáře dětského filmu není režisérovi blízký, jestliže režisér nedovede dobře pracovat s dětmi a nepracuje s takovým tvůrčím zápallem, jako kdyby natáčel film pro dospělé. Příklad těchto dvou filmů svědčí také

o tom, že Gajdarovy knihy čekají ještě na důstojnou realizaci. Jiný noví a o tom, jak se každý sovětský člověk snaží, aby mu udělal radost nějakým ušlechtilým činem.

Zušlechťující vliv těchto citů na formování charakteru a jeho bezprostřední účinek na jejich konání - toť ideový obsah filmu "Sibiřané". Avšak postavy dětí nejsou hluboce propracovány, děj je mdlý a rozvláčný, nedynamický. Zdálo by se, že tak zajímavý námět pro děti, yprávějíci o dvou dětech hledajících trubku, kterou kdysi Stalin věnoval jednomu sibiřskému lovcovi v době svého vyhnanství, musí být podkladem pro poutavý film. Autorům se to bohužel nepodařilo.

Důležitým úkolem sovětského dětského filmu je vytvářet filmy o lásce dětí k soudruhovi Stalinovi a pak filmy o Leninovi, Stalinovi a jejich spolupracovnících.

Na počátku Velké vlastenecké války vyžadoval si sovětský lid vysoké agitačních, ideových a bojových filmů, naplněných duchem odporu proti fašistickým uchvatitelům. Mezi prvními filmy tohoto období má pro nás největší význam film režiséra Donského podle románu M. Ostrovského "Jak se kalila ocel". Je všeobecně známo, jaký vliv měla a má tato kniha na miliony sovětských mladých lidí, jak je vychovávala, připravovala a zocelovala pro příští boje. Tuto knihu četla Zoja Kosmoděmjanská, učili se z ní mladí gvardějci a byla válečnou zbraní na frontách Velké vlastenecké války. Hlavní postava této knihy Pavel Korčagin byl nejen oblíbenou literární postavou, ale také rádcem, soudruhem ve zbraní, jehož vášnivá slova vedla vojáky do boje.

Proto bylo naléhavě třeba ztělesnit tuto postavu ve filmu a seznámit s ní široké vrstvy diváků na filmovém plátně. Film líčí prostě, jasně a hřejivě události přesně tak, jak byly vyličený v knize. Režisér nám ukázal události občanské války - hospodaření Němců na Ukrajině, jejich zvrstvá, šibenice, hořící vesnice a to vše takovým způsobem, že se na to divák díval očima dnešních událostí, vyvolávajíc ostrou nenávist k zotročovatelům a výzvu k boji a pomstě.

V postavě bolševika Žuchraje nám film ukázal, jak naše komunistická strana vychovávala mládež, jak prostý dělnický chlapec Pavka Korčagin pod vlivem rozhovorů s Žuchrajem, jenž mu otevřel oči na současné dění, se stal komsomolcem, předním bojovníkem Rudé armády. A v tom je velká zásluha autora filmu. Víme, že v postavě Pavla Korčagina vypráví autor sám o sobě. V době války, kdy film se ozval na válečné události a podporoval válečné úsilí, začalo naše filmové umění umělecky ztělesňovat životopisy našich hrdinných a statečných současníků. Postavy nejlepších představitelů našeho lidu, věrných synů a dcer naší země, bojujících za nezávislost a svobodu naší vlasti, ožily v naší literatuře, divadle a filmu. Mezi nimi krásná, čistá, všim našim lidem milovaná postava mladé Zoji.

Film "Zoja" vytvořený podle scénáře B. Čirskova režisérem L. Arnštatemem, líčí všední život prosté sovětské dívky, která vyrůstala společně se svou zemí... V její postavě byly ztělesněny nejkrásnější rysy tisíců sovětských mladých lidí, kteří po příkladu Zoji bojovali za sovětskou vlast, dávali za ni své životy a kteří dnes pracují a budují svou vlast. V tom je velký přínos filmu "Zoja".

Film správně líčí život na našich školách, popisuje vychovatele a učitele Zoji, její přítelkyně a prostředí, v kterém vyrůstala. Ukazuje, jak

pionýrská skupina, komsomol a bolševická strana umí vychovat své syny a dcery, zdůrazňuje úlohu a význam komsomolu a strany pro formování mladého sovětského občana. A toto zdůraznění a potvrzení pravdy je velkým přínosem filmu..

V Zoji jsou ztělesněny nejkrásnější rysy její mladé generace - upřímnost, odvaha, láska k sovětské zemi. Její rodinný život, první školní kroky, moudrá slova jejího učitele o hrdinské minulosti a slavné skutečnosti sovětské země a konečně její vstoupení do komsomolu v těžké válečné době - to jsou scény, krásné svou ušlechtilou náplní, vyvolávající obdiv v srdcích dětských diváků.

Cenné je na filmu také to, že nám ukazuje formování charakteru. Hle, malá Zoja přemáhá strach v prázdném temném pokoji. Již v tomto detailu vidíme zárodek její povahy a budoucích vlastností, které jí později pomohly přemáhat útrapy a směle hledět do očí svým tyranům a říci jim celou svou nenávisť a opovržení. Vzniká však otázka - zдалipak autoři filmu neberou příliš přímočaře vývoj postavy Zoji, je opravdu možné z těchto počátečních vyvíjejících se vlastností usoudit, jaký bude další vývoj této dívky? Není to jakési předurčování jejich budoucích slavných činů? Vždyť přímé náznaky vývoje člověka nemohou ještě podat obraz konečného vývojového stádia. Široce rozvětvený strom se nepodobá semenu, ze kterého vyrůstá, ačkoliv budoucí vlastnosti tohoto stromu jsou obsaženy v semeni a jsou známy. Růst mladého člověka je mnohem složitější, protože mohutný faktor sociální výchovy neustále koriguje vlastnosti člověka a napomáhá - za příznivých podmínek - zaniknutí špatných vlastností a růstu dobrých.

Na tuto otázku nelze odpovědět, aniž bychom nepřihlédli k individuálním a sociálním vlastnostem mladého člověka, kterého ukazujeme na filmovém plátně.

Nezporně - že pro ucelené povahy jako Zoja - je přímá vývojová linie linií umělecky pravdivou a po této stránce nejsou úkoly realistického filmového umění v protikladu s pedagogickým úkolem vychovávat v sovětských dětech ucelenou povahu.

Na druhé straně - ve filmu "Zoja" nejsou skutečné dramatické zápletky, které by ukazovaly vývoj jejího charakteru a tato skutečnost není předností tohoto jinak krásného filmu.

Film je v podstatě "příběhem jednoho hrdiny" poněkud rétoricky nadnesený a jaksi vyprávěný samotným autorem. V mezích takového záměru nám L. Arnštam ukazuje rozumový vývoj a povahu Zoji.

Ukazování rozumového vývoje povahy je již odedávna kladem dramaturga a režiséra Arnštama, což jsme poznali z jeho filmu o třech dívkách z dělnické rodiny, spojených poutem přátelství a kamarádství.

"Přítelkyně". Tento film nám názorně ukázal dívku ve všech věkových stadiích. O úspěch tohoto filmu se přičinila svým hereckým projevem Mladá nadaná Janina Žejmo v úloze Asi, - jejíž Asi, skromná, prostá, avšak i odvážná bojuje společně se svými přítelkyněmi za svou sovětskou vlast a dá za ni i svůj život.

Vzpomínajíc na to, utvrzujeme se v tom, že nejkrásnější typické rysy mladých filmových hrdinů pronikly do života lidí a staly se rysy individuálními a zase individuální rysy konkrétních mladých lidí chápeme jako rysy lidí socialistické epochy.

Jsme přesvědčeni, že Zojin život a hrdinný čin zná dnes i v těch nejodlehlejších koutech našeho státu každý školák. A byl to film, který přispěl nemalou měrou k popularisaci postavy Zoji. Po shlédnutí tohoto fil-

mu psali naši školáci o Zoje básně a oslavují její světlou památku krásnými činy. Jedna školačka po spatření filmu napsala: "Budu zrovna tak pevnou, poctivou, neohroženou a věrnou své vlasti, jako byla Zoja." A věnovala jí básně, která zní takto:

"Jsi v našem středu jako dříve,  
Tvůj příklad máme před sebou,  
své bližní milovat a ctít,  
vraha žhavě nenávidět,  
ničit vetřelce a mstít."

Film "Zoja" romanticky, slavnostně osvětluje skutečnost. Romantika, poetismus a lyrismus zvyšují účinek životního faktu - hrdinství dívky, které tvoří tématické jádro filmu.

Život mladých hrdinů za války jest sice již minulostí, avšak i současností. Pochopitelně, že ve filmu "Zoja" se spojily dvě linie dětských filmů kladem obou je stejný prvek. Sovětské děti byly a jsou aktivními tvůrci dějin. Současná doba se stala legendární, proslavená v písních a povídkách o hrdinství prostých lidí, z nichž ani ti nejmladší nezůstali nikterak pozadu. Ještě nedávno si hráli na polárníky, na odvážné alpinisty a Hrdina Gajdarova filmu "Timur a jeho parta" vymyslel si hru, která vyvolala zajímavé hnutí malých vlastenců. Tímto způsobem se z dětí, které v míru snily o hrdinných skutečích, staly hrdinové, aniž si to uvědomily. Skutečné hrdinství dětí, na frontě i v zázemí, stalo se zkušebním kamelem starých dětských filmů a definitivně rozbilo avantgardní posice dětí-herců a zatěžovali je zbytečnou dobrodružností. Nejlepší dětské filmy v poslední době vyrobené dokázaly, že herecký projev dětí je pravdivý, je-li zasazen do prostředí, vyžadujícího odvahy a pevnosti a nevymyká-li se dětským vlastnostem a schopnostem.

Pasáček z knihy K. Katajeva a ze stejnojmenného filmu "Syn pluku" rež. Prokina, malý voják, později surovec, chlapec s tragickým i šťastným osudem, prožil stejné nebo podobné příhody jako mnoho jiných chlapců, kteří v knize, divadelní hře nebo filmu našli svůj životopis. Váňovi Solncevi každý jeho vrstevník uvěří a tím si ho zamiluje.

Váňa Solncev je dítě, jehož řeč i jednání jsou dětské, psychologicky oprávněné a pravdivé, neboť autor se dívá na události očima dítěte. Tragické události nenarušily Váňovu dětskost s její vrozenou prostotou a pravdivostí. A poutavost samotné fabule filmu není v celé řadě dobrodružství, nýbrž v hřejivé a lidsky kráném poměru vojáků k nalezenému dítěti a v samotném chlapečově jednání. Je to chlapec z lidu, chlapec, jehož osud není individuálním příběhem, nýbrž typickým a proto je tak blízký svým vrstevníkům, kteří v něm spatřují vzor.

Přitažlivost postavy tohoto chlapce vyvěrá z jeho specifické dětskosti, z jeho romantiky a organického vlastenectví.

"Pamatujte, že to není žádná hračka, nýbrž živá duše - říká svým vojákům kapitán Jenakijev."

Hlavním kladem práce dramaturgovy a režisérovy je vystihnout uměleckými prostředky dětskou duši.

Převést nějaké literární dílo do filmové roči je práce věru nevděčná, protože se autor při tom setkává s výtkami, že ochudil a schematisoval ty nebo ony postavy a že často neodpovídají představám, které si o nich

utvořili čtenáři při čtení literárního díla. Avšak autoři filmu v této práci obstáli se ctí. Velkým kladem filmu je, že jsou v něm typisovány události i osudy malého Váni. Z Vlastenecké války známe nemálo případů, kdy drsní vojáci Rudé armády se ujímali opuštěných a osiřelých dětí a byli jim laskavými vychovateli a dobrými kamarády a obklopili je otcovskou péčí a mateřskou láskou.

Autoři filmu se vystříhali bezduchého vnějšího romantismu. Vystříhali se bitevních scén, ve kterých Váňa Solncev mohl udivovat svými hrdinskými činy, ačkoliv by tím mohli dětskému divákovi ukázat pravou tvář válečné doby. Autoři nepoctisovali válku a nesnižovali její nebezpečnost. Před oběma Váni umírá jeho nejlepší přítel a druhý otec - kapitán Jenakijev. Váňa vidí krutost války, její pustošivý účinek, ale také nemilosrdné fašisty, divoké ve své zvířecí krutosti. Přes všechny útrapy, kterými prochází Váňa, přece si jen zachovává pravdivý optimismus a světlou budoucnost. Šťastný konec filmu, kde se líčí konec Váňových útrap není happy-endem ve smyslu "šťastných" závěrečných scén buržoasního filmu, to není štěstí malého sirotka, kterého se ujali "hodní lidé", ani úžasná náhoda v kolotoči života, Vánovo štěstí je stejné, jako štěstí tisíců jiných sovětských dětí, jeho štěstí je přirozeným důsledkem našeho společenského řádu.

I v tom, že osud dětského hrdce, který hrál Váňu Solnceva byl shodný s osudem malého hrdiny - i v tom je veliká pravda našeho života, ztělesněna na filmovém plátně.

Ale při vši snaze autorů zachovat kolorit, strídmost a okouzující Váňovu osobnost ve filmu, přece jen děj a postavy filmu pozbyly dosti na své básnickosti, lyrismu a emocionálním účinku. Vedle postavy malého Váni jsou ostatní postavy filmu bledé a nevýrazné. Autoři filmu mechanicky převedli na filmové plátno dějový prvek z románu, avšak psychologické detaily jednacích osob nebyly patřičně vystiženy a skloubeny. Jestliže dítě hraje hlavní úlohu, neznamená to ještě, že musí být hrdinou v běžném smyslu toho slova.

Aniž bychom překrucovali skutečnost, přece jen nelze z děčka udělat aktivního hrdinu za kruté leningradské blokády, když největší morální pomoc a váhu měla síla dospělých, kteří sami bojovali ve jménu dětí. Právě proto nám ukazuje režisér V. Ejsymont ve filmu "Bylo jednou jedno děvčátko" nikoliv hrdinné, ale typické rysy jednání a prožívání obyčejných děvčátek, které jsou také pevné a odvážné, jako všichni trpící leningradští.

Film líčí pravdivě a hřejivě solidaritu leningradců, ochotu přispět na pomoc jeden druhému, pomoci slabšímu a rozdělit se s ním o to nejposlednější. Pravdivě líčí ušlechtilou pomoc komsomolu, který pomáhal těm nejslabším, vysíleným, kteří nejhůře snášeli těžké útrapy.

Tento film není sentimentální. Autoři se nesnaží vzbudit lítost a soucit, ale naopak - vyvolávají v nás nenávisť a opovržení k nepříteli a obdiv před hrdinnými leningradci.

Velkým kladem filmu je, že se neomezuje na líčení těžkého a strastiplného života leningradců a nepopisuje události, ale že dovedl proniknout do duše svých hrdinů. Dovedl ukázat tu morální sílu, ze které čerpali největší lidé odvahu a sílu k odporu. Na příkladu dvou děvčátek ukázal scénarista Nedobrovo a režisér Aisimont odhodlání k hrdinství, kterým se vyznačuje sovětský člověk a dítě, vychované v sovětském prostředí.

Ačkoliv autoři staví děvčátka do hrůz války a blokády, přece ponechávají oběma postavám dětskou přirozenost, schopnost smíchu a skotačení. Škoda, že postavy dětí v tomto filmu nejsou podány dynamicky. Myšlenka filmu vyzněla by přesvědčivěji, kdyby divák viděl vývoj děvčátka od plachého

stvoření až po dítě zocelené utrpením a odhodlané k boji a práci. Film "Bylo jednou jedno děvčátko" měl u mladých diváků úspěch. Zcela jinak přijaly děti film režiséra I. Freze "Odvážná školačka" /podle scénáře E. Švarce/, který vypravuje o prvních školních krůčcích malého děvčátka.

Dramaturg-pohádkář Švarc, jenž dovede fantastické postavy konkretisovat a přiblížit je dnešní době, zde neuspěl: vylíčil zde dětské prostředí a školní život barvitěji, než ve skutečnosti je. Autoři filmu "Odvážná školačka" zapoměli, že poutavý a zajímavý děj je nutnou součástí uměleckého díla určeného pro děti. Švarcův scénář chtěl dokázat zajímavost všedních věcí a dokonce polemizuje proti tradičnosti dějové osnovy. /Skutečná zajímavost "Odvážné školačky" spočívá v poetičnosti, chování a jednání obyčejného děvčeka v obyčejném prostředí. Autor měl však za to, že je nutno "oživit" toto prostředí jakousi parodií na dobrodružný děj.

Evžen Švarc napsal hru pro dětské divadlo "Bratr a sestra" o přátelství a udatnosti a o veliké péči a pozornosti, které se těší děti v naší zemi. Je tam scéna, ve které důlníci, vojáci, kolchozníci spontánně chránují děvčátko, které unáší plovoucí kra. V jiné Švarcově divadelní hře "Poklad" je krásně vylíčena solidarita sovětských lidí při hledání zbloudilého děvčátka v horách. Ve filmu "Odvážná školačka" není vidět nebezpečí, resp. nevzniká zde napětí z nebezpečnosti, ve kterém se dítě ocitá. Malé školačky se "ztratily" v malém lesíku nedaleko města. Vidíme jak scénárista nevěřil sám sobě, poněvadž ukazuje, jak učitelka pobouří skoro celé město, přivolá milici se stopovacím psem atd., jen aby se do děje dostalo potřebné napětí. Tato scéna zavání sentimentalitou, ve které tak veliký aparát hledá školačky a učitelka sama se při hledání dětí chladí. Děti cítí tuto sentimentalitu a nevěří. Mají pravdu, vždyť i ten les se jim zdá kaširovaný, i sníh nevypadá jako pravý, i to bloudění je nějak umělé. Cožpak to vše může u mladých diváků vzbudit soucit? Zrovna tak nasládlé prvky sentimentality se objevují u malé školačky Marusji, která po prvé přichází do školy. Děti jí nevěří a nebude pro ně příkladem. To, co bylo omluvitelné u Nataši Zaščipinové ve filmu "Slon a švihadlo", je ve filmu "Odvážná školačka" v přímém protikladu k životní pravdě o sovětských školačkách.

Na příkladu filmu "Odvážná školačka" vidíme, že okouzující postava, která se líbí dospělým, není blízká dětské duši, poněvadž tato atmosféra dojmavosti je dětem cizí a novzrušuje je, ba znervosňuje je. Peripetie, ve kterých napravují dospělí bujnou povahu malé Marusji, nejsou dětmi dobře chápány. Zdálo by se, že aspoň dospělí herci svou opravdovou hrou zahladí nepříznivý dojem "ze hry" malé hrdinky. Nestalo se tak. Právě dospělí herci svou ironickou shovívavostí a kocháním se dítěte přispěli k infantilnímu a pseudodětskému koloritu filmu, který zanechává hlediště chladné a bez zájmu. Ostatně dospělí herci v tomto filmu neměli co hrát, poněvadž jejich úlohou bylo obdivovat se bezprostřednosti a roztomilosti Marusji a dívat se na její dobrodružství doma i ve škole. Co dělá ve filmu matka, která je prý velmi zaměstnaná? Nic! Je indiferentní a nelze uvěřit jejímu mateřskému citu.

Co dělá starostlivá babička? Čte a káže morálku: "Nehoň se za psy", "Nepřer se s chlapci". Lze spatřovat v této sentimentální společnosti pravdivý obraz sovětské rodiny?

Vždyť i postava učitelky, která je téměř hlavní osobou filmu, postrádá hřejivosti a srdečnosti a je pouhou unavující hlásnicí pravidel dobrého chování.

V tomto smyslu je pro nás důležitý a poučný film "Vesnická učitelka", který vlastně není filmem určeným přímo dětem.

Příklad učitelky Varvary Vasiljevny, která celý svůj život zasvětila službě lidu, bude jistě i pro děti poučný. Výchovný význam tohoto filmu je nesporný. Film učí děti milovat a vážit si svého učitele, svého vychovatele jako přítele a rádce ve všech životních záležitostech. Učí děti, aby si vážily učitelovu práci a měly k ní uznání.

Myslíme, že v každém filmu o sovětské škole a sovětských dětech mají hrát prvořadou úlohu učitelé, rodiče, vedoucí pionýrů - zkrátka všichni, kteří mají nějaký vliv na dítě, kteří je vychovávají a formují jeho názory na život. Sovětská kinematografie není bohatá na filmy o sovětské škole. Ale i v těch několika málo filmech, které máme, zaujímají učitelé a jejich postavy učitele a vedoucího pionýrů z filmu "Osobní věc".

Film režiséra V. Jureněva "Jarní potůček" vypráví o prvních krocích mladého učitele, o jeho poměru k dětem a o správném individuálním postoji vůči nim. Vypráví o mladé dívce, která po absolvování Pedagogického institutu přijela do svého rodného městečka, aby tam působila jako učitelka ve škole, ve které se sama před několika lety učila.

Dívka vchází do třídy a obrací se ke svým žákům. Je to vzrušující scéna. Avšak jak velký je rozdíl mezi touto a podobnou scénou z filmu "Vesnická učitelka", srovnáme-li překážky, které musely obě učitelky překonávat. Těžkosti, které překonávala učitelka ve filmu "Jarní potůček" jsou nepatrné proti potížím, které překonávala učitelka z filmu "Vesnická učitelka" a její drobná zklamání nevyvažují tragický pocit beznaděje stejně mladé, začínající učitelky v daleké vesničce Šatry, kde bojovala s tmářstvím a celým způsobem života zapadlé vesnice, kdežto v "Jarním potůčku" začíná na sovětské škole a bojuje s konservativním názorem na výchovu dětí učitele Grušina. Konflikt mezi Kulaginovou a učitelem Grušinem není konfliktem "otců s dětmi", který je v naší zemi vyloučen, ale konfliktem mladých, zdravých, iniciativních zásad s konservativními a přožitými názory. V tomto boji je podporována starým zkušeným učitelem, který již dávno před revolucí začal učitelovat a celá léta věřil ve vítězství dobra a spravedlnosti a dovede pochopit nové a pokrokové názory mladé učitelky a odhadnout, co je reakční a špatné.

Kulaginová cítí s dětmi, neodmítá zodpovědnost za jejich poklesky, je pozorná a dovede ve hrubé skořápce najít zdravé jádro a pochopit touhu po samostatnosti a zvědavost dětí. Vzdor svým nedostatkům je film cenný tím, že ukazuje těžkou, zodpovědnou a čestnou práci učitelů, která musí být vykonávána rozumem a citem.

Idea obou filmů je shodná. Ve "Vesnické učitelce" však hlubší a umělecky působivější. Tento film ukazuje, jak je spjat žák se svým učitelem, který se cele věnuje výchovné práci. Vidíme, jak Varvara Vasiljevna seznamující svoje žáky se životem a světem, sleduje osud svého nejlepšího žáka a jeho nepřijetí do gymnasia pociťuje jako osobní křivdu. Tento úzký svazek učitele se svými žáky je důležitou myšlenkou filmu. Tento film přispěje ke sblížení žáků se svým učitelem a rozhodne-li se mnoho našich dětí pro osvětovou činnost, má na tomto rozhodnutí jistě svůj podíl.

Film přesvědčuje naše děti o tom, že učitelská práce je v naší zemi právě tak čestná a vážená jako práce vojáka, inženýra nebo herce. Ideový a výchovný význam je také v tom, že před očima dětí defilují osudy několika generací žáků Varvary Vasiljevny.

Děti poznávají, jak těžká byla cesta ke vzdělání a učí se vážit si výhod,



kteřé jim přinesl socialistický řád. Náš socialistický ideál - to není ideál snících lidí, nýbrž lidí, které své sny uskutečňují - je to sen našich výchovných zásad našich ideálů je ve shodě s podstatou na filmovém plátně se snažíme najít umění pro děti. V podstatě dítěte důležitého, ozářeného pathetikou boje za nový svět. Je proto pochopitelné, proč jsou filmy o našich dětech zaměřeny k tomuto cíli, poněvadž to nejsou filmy pouze o dětech. Naše dětské filmy se neuzavírají do tak zv. dětského světa. Vždy uvádějí mladé diváky do atmosféry nejsložitějších problémů naší země, důležitých otázek a zájmů.

Dětská postava v našich filmech, která nám poskytuje látku k hlubokému rozjímání, - zdroj čisté radosti a skutečný životní ideál našeho současného dítěte - má předbíhat dobu.

Dnes tato postava zůstává ještě daleko pozadu za životem. Mohli bychom výmluvně poukázat na děti, které ještě doposud nevidáme na filmovém plátně a kterým jsou ještě mnoho dlužni filmoví dramaturgové. Jsou to chlápci i děvčata - pomocníci dospělých v pevné a solidární sovětské rodině, jsou to nachimovci a suvorovci, děti, které v těžké válečné době zastupovaly velký stalinský plán, dále jsou to děti z kolchozů, které za války pracovaly na místech dospělých a nyní pomáhají ve výstavbě naší vlasti. Jsou to děti, kterým bylo vráceno dětství neustálou péčí sovětských lidí a které dnes vyrůstají a vidí před sebou krásný zítřek své země a slávu socialistické práce.

Na akutní a naléhavé otázky dneška se ozývá dětský film pomalu a nejistě.

Nové děti dnešní sovětské vesnice čekají na své zobrazení ve filmu. O záciích průmyslových škol jsme doposud spatřili na filmovém plátně jenom nezdařený filmový přepis pověsti L. Kassila "Sinegorie" a přehlídku "Ať žije Moskva!"

Záběry ze života suvorovců a nachimovců jsou zachyceny jen ve filmových žurnálech.

Již dávno jsme v dětském kinu neviděli děti z národních a svazových republik. Jejich život, zájmy a účast ve výstavbě naší vlasti není zobrazen v dětských filmech. Je nesporné, že toto je velká mezera v dětské kinematografii Sovětského svazu.

Výše jsme mluvili o tom, jak neopodstatněné jsou spory o tom, zda má být v dětském filmu dětská úloha nebo ne. Samozřejmě umění, jež vychovává malého diváka jest nutno chápat v širším pojmu, o čemž jasně mluví zkušenosti literatury, divadla a filmu. Sama otázka má být formulována jinak: jedná se o přirozeném sloučení uměleckých a pedagogických požadavků, které podmiňují a zhodnocují důležitost dětské postavy ve filmu. Sovětský umělec má k vytváření dětských postav veškeré předpoklady a podmínky, avšak bude kárán za faleš, povrchnost a dotěrné moralisování. Kladná dětská postava v dobrém dětském filmu je vždy duševně blízká divákovi. "Také bych to dokázal" - říká dítě svému kamarádovi, nebo "Tak bych to chtěl umět". Konfrontuje své vlastní nedostatky a vady s jednáním dětského herce a snaží se jich co možná nejdříve zbavit. Filmové plátno se sblíží v největší míře s divákem. Umělec, pracující v oboru dětského filmu chápe důležitost a význam takového sblížení.

Dítě - divák filmu - si má zamilovat svého dětského filmového hrdinu. Práce sovětského umělce-vychovatele spočívá v tom, aby ukázal, proč a za co si jej má divák zamilovat. Scénárista, jenž píše pro dětský film, zrovna tak jako režisér, jenž vede dětského herce, mají znát ducha doby, ale také znát dětský svět a dětskou duši. Autoři filmu mají sami milovat děti a dobře znát jejich vlastnosti a povahu.

Zroveň zkušenosti našeho dětského filmu ukazují, že idea filmu a dětská povaha nemůže být rozvinuta bez dramatické nosnosti hercových činů.

"Nedávejte nám ličení, nýbrž konkrétní případy a události" požadovali dětská čtenáři ve svých dopisech Gorkému.- Ukažte nám celý osud hrdiny, jeho přítele jak si našel svou cestu životem, jak zdolával nebezpečnosti a jaké hrdinství vykonal." 1.

Proto, to si vyžadují naše děti od dětské literatury a filmového umění. Hrdinské skutky, překážky a jejich zdolávání, pády a vítězství, velké přátelství, věrnost a odvahu - to chtějí vidět naše děti na filmovém plátně.

A čím zajímavější, poutavější a napínavější bude život mladého hrdiny na filmovém plátně, tím působivější bude mít účinek na mladého diváka, jenž se bude snažit svého oblíbeného hrdinu napodobit v reálném životě, v konkrétní sovětské skutečnosti.

---

1. S.Maršak, Hovory s budoucnem, Literární noviny, 1948,27/3.

ŽIVOTOPISNÝ FILM.

"Ukažte nám celý osud hrdiny, jeho přítele, jak si našel svou cestu životem, jak zdolával nebezpečnosti a jaké hrdinství vykonal."

Ještě jednou si připomínáme tato slova z dopisu dětí Gorkému, abychom si uvědomili důležitost životopisných motivů v dětských filmech.

Životopisy historických osob pravdivě a poutavě vyprávěné mají svým životopisem, ale také s dobou, prostředím, jejími zvyky, názory a zvláště historických osob. Se zatajeným dechem naslouchají vyprávění o životě hrdinské skutky ruských vojevůdců Suvorova, Kutuzova, Čapajeva a s velkým zájmem sledují životopisy Puškina a Gorkého. Což životopisy našich vynikajících badatelů, cestovatelů a vědců nejsou pravdivými, poutavými a poučnými životními příběhy ?

Bělinckij několikrát psal o významu životopisů v dětské literatuře a jeho názor na význam životopisného žánru pro děti se těsně pojí s jeho názorem na historické knihy pro mladé čtenáře:

"Působit na mravní vývoj dětí ne poučkami, nýbrž živým a poutavým líčením faktů a skutků tak, aby morálku chápaly citem a ne jako pouhý pojem." Velmi příznivě ocenil životopis Lomonosův napsaný X. Polevým a doporučoval jej zvláště "...mladé generaci, z jejíž řad mají vyjít budoucí vědci, kterým život Lomonosův bude příkladem a dozvědí se z něho, že jenom nezištná práce je ozdobou lidské důstojnosti a že jenom silná vůle a píle je podmínkou úspěchu ve zvoleném povolání...." 1.

Mezi našimi filmy "pro dospělé" jsou skvělé historicko-životopisné filmy jako "Čapajev", "Suvorov", "Petr Veliký", z nichž většina se předvádí i mládeži. Film "Suvorov" měl u dětí středního a staršího věku velký úspěch. "Čapajev" měl rovněž obrovský úspěch u dětí.

Doposavad nemáme speciálních životopisných filmů pro děti a potřebujeme je. Jak skvěle výchovné a poučné životopisné filmy daly by se udělat o dětství a jinošství velikého ruského vojevůdce Suvorova, o životě a vědecké práci Lomonosova, anebo o dětství a jinošství velikých genů lidstva Lenina a Stalina. Životopisné filmy lze rozdělit přibližně na čtyři skupiny:

I/ Historicko-životopisný film o životě skutečné historické osoby.

K těmto filmům patří: "Čapajev", "Suvorov", "Lermontov", "Glinka", "Pirogov", "Mládí básníka" a j.

II/ Životopisný film o historické osobě vymyšlené. Hlavní postava může být zcela vymyšlena, ale musí v sobě nésti všechny charakteristické znaky doby. Taková je na př. "Trilogie o Maximovi". Umělecko-historická věrohodnost vymyšlené hlavní postavy je často podepírána tím, že se vedle ní uplatňují skutečné historické osoby.

Avšak také se vyskytují takové životopisné filmy s vymyšlenými osobami, kdy dokonce i mladý divák postřehne, že se za cizím jménem skrývá velmi populární člověk mezi lidmi. Takovým filmem je na příklad "Poslanec z Baltu" a "Velký občan".

1/ Spisy V.G. Bělinckého, vyd. F. Pavlenkov, Petrohrad 1911, sv. I, str. 702.

III/ Životopisný film o životě vynikajícího současníka. K takovému druhu patří film "Zoja" a "Mladá garda".

IV/ Životopisné filmy o vymyšleném žijícím současníku. Také zde jako v životopisných filmech s vymyšlenou historickou osobou dá se uplatňovat různý způsob pojetí hlavní postavy.

Jestliže podkladem filmu režiséra V. Žuravleva "Chlapec z předměstí" jsou některá fakta ze života hrdiny socialistické práce B. Špitálněho, pak ve filmu "Vesnická učitelka" je natolik pravdivě ukázána typická postava naší doby, že starší diváci v ní poznávají konkrétní rysy jim známých životopisů.

Každý druh těchto životopisných filmů má své zvláštnosti /v dramaturgické stavbě, ve způsobu práce s fakty/ a každý z nich je po svém důležitý pro dětského diváka. Snad největší význam po stránce poučné má životopisný film o skutečné historické osobě. Přesný popis a vystižení skutečné historické osoby bezesporu zvyšuje poučnost takového filmu, při němž si děti mohou ověřovat své znalosti na konkrétní historické osobě.

S hlediska mladého diváka mohli bychom vlastně historický film nazvat předchůdcem historicko-životopisného filmu.

Děti se učí chápat velké historické události názorným způsobem vizuálním a nejlépe je chápou na konkrétních příkladech života skutečného hrdiny. Příbuznost historických a historicko-životopisných filmů spočívá v líčení historických událostí. Avšak v historickém filmu je hlavní postava rozvinuta v událostech, které jsou vlastně dějinami.

Dějiny vytváří postavy a nikoliv naopak. Kdyby nebylo dějin, nebylo by skutečné anebo vymyšlené historické osoby. Avšak důležité je, co převládá ve filmu : dějiny nebo životopis.

Životopisné filmy líčí historickou nebo polohistorickou osobu, nebo krátký úsek z jejího života - a děj je vždy rozvinut v dlouhém časovém úseku. Kdežto předlohou k historickému filmu může být jedna časově krátká událost.

"Alexandr Něvský" a "Minin a Požarskij" jsou filmy historické, nikoliv však historicko-životopisné, poněvadž zde nenajdeme psychologické rozvíjení hlavních postav ani jejich ucelený životopis.

Ve filmu "Alexandr Něvský" není ústřední postavou filmu Alexandr, nýbrž ruský lid. Alexandr je pouze organizátorem, vykonavatelem vůle lidu. Ve filmu není jeho životopis, pouze jedna epizoda z jeho života, byť je to epizoda závažná, určující při tom jeho historické místo. Ústředním motivem ve filmu "Alexandr Něvský" je bitva na Čudském jezeře, slavný boj ruského lidu proti německým žoldněrům-rytířům.

Životopis - je souhrn fakt a konkrétních dějů života hrdiny, vyprávěný chronologicky.

Životopis - jsou dějiny růstu a zrání hrdiny jako vědce, veřejně činného pracovníka, vojevůdce, mistra, učitele, umělce.

Životopis - to jsou dějiny vývoje historické osobnosti. Bez dějin nemůže být historického životopisu. Proto je znalost dějin obligátní a je důležitou podmínkou při práci na životopisných filmech. Po této stránce jsou metody a prostředky sovětských životopisných filmů naprosto odlišné od životopisných filmů buržoasní kinematografie. Největší důraz klademe na výběr hrdiny filmu, jenž sám o sobě může mít prvořadý výchovný význam pro mladého diváka. Náš historický hrdina - to je člověk, jenž tvoří dějiny, pozvedá vědu a kulturu.

Jinak je tomu na západě. Buržoasní kinematografie jenom zřídka vyrábí

filmy, které by propagovaly život lidí, kteří tvoří dějiny a proto ve svých životopisných filmech věnovala pozornost v první řadě takovým lidem jako tanečníkovi Kestleovi, hudebnímu skladateli jazzové hudby Irvinovi Berlingovi, cirkusovému podnikateli Barnumovi, filmovému herci Rudolfo Valentínovi atd., nebo zase takovým osobám, jejichž objevení se na filmovém plátně není nezbytně nutné pro lidové masy /královna Viktorie, bankéř Rotschild, atd./

V těch případech, kdy se v kinech buržosná kinematografie dává životopisné filmy o lidech, jejichž život je skutečně pozoruhodný /Rembrant, Emil Zola a j./, pak jsou jejich životopisná fakta falšována nebo podávána takovým způsobem, jak to vyhovuje reakčníkům z Wall-streetu, jež rozhodují o filmové politice a udávají kurs dnešnímu západoevropskému a americkému filmu.

Ostrý rozdíl mezi sovětským životopisným filmem a životopisným filmem buržoasním spočívá především ve výběru hrdinů.

Vhodnost a účelnost životopisného nebo historicko-životopisného filmu je u nás především podmínována politickou aktuálností hlavní myšlenky nebo problému, vybraného za předlohu filmu. Tak na př. popud k napsání literárního scénáře "Suvorov" od Grebněra byl vyvolán růstem vojenského nezájmem o naše dějiny, zejména o válečné dějiny, jež jsou poučným důkazem vojenského genia ruského lidu.

Umělec se může dobrat historické objektivní pravdy určité historické události, historické osoby nebo faktu jenom na základě marx-leninského světového názoru.

Je nesporné, že toliko marx-leninské kritérium umožňuje a pomáhá autorům životopisného filmu správně vybrat materiál a ukázat charakter hrdiny nikoliv v prostředí náhodném, nýbrž v prostředí typickém. "Jestliže nejhlavnějším úkolem - nejen ideovým ale i estetickým našich dramaturgů je hluboce a všestranně vykreslit hrdinu v jeho veřejně-prospěšné práci s konkrétním vykreslením jeho osobnosti v typickém prostředí jeho doby, pak jednou z nejrozšířenějších chyb autorů životopisných filmů je, že věnují nadměrnou pozornost náhodným zjevům života hrdinů, pozastavují se na podrobnostech a maličkostech a při tom jim uniká hlavní obsah jeho životního díla, kterým se proslavil." 1.

Tato přílišná pozornost k náhodným, málo významným a ojedinělým zjevům života historické osoby je výsledkem toho, že autoři nevěnují dostatečnou pozornost předběžnému studiu a vyhledávání látky a důkladné výzkumné práci a že zaujímají lehkomyšlný postoj k historicko-životopisnému materiálu. Ve své resoluci o filmu "Velký život" ÚV.KSB/b/ zdůraznil, že "filmový režisér V.Pudovkin si vzal za úkol natočit film o Nachimovu, ale neprostudoval důkladně celou látku a překroutil historickou pravdu. Výsledkem toho vznikl film nikoliv o Nachimovi, ale o plesích a večírcích se scénami z jeho života. Výsledkem toho pro tak důležitá historická fakta, jako že v bitvě u Sinopu upadla do zajetí celá skupina tureckých admirálů v čele s jejich velitelem, nebylo již ve filmu místa."

Avšak zcela opačné výsledky se dostavily, když celý tvůrčí kolektiv režiséra V.Pudovkina od základu změnil způsob práce s historickou látkou. Tentýž V.Pudovkin podal v nové variaci "Admirála Nachimova" - jako historicky a umělecky pravdivou postavu slavného admirála.

Tudíž práci na filmovém námětu má předcházet usilovná a poctivá práce, která se v podstatě ničím neliší od práce vědecko-výzkumné. Jenom hluboká znalost vybrané historické epochy umožňuje umělci pochopit celkovou ideu a nabytí celkové představy o době, což jej zase opravňuje k tvůrčímu domýšlení látky.

1/ D.Jeremin, Historicko-životopisné náměty ve filmu. "Sovětské umění", 1948, 31.ledna.

V životopisných filmech pro děti má problém výmyslu a domyšlení zvláště velký význam.

Práce na životopisném scénáři si vyžaduje uměleckého emocionálního rozvinutí historických událostí a faktů a přetavení historického a životopisného materiálu do uměleckých postav a dramatických zápletek.

Historické prameny mohou poskytnout správnou představu o určitém faktu, události nebo příběhu ze života historického hrdiny, ale žádný materiál, - neobsahuje psychologických a životních podrobností, podrobných údajů a způsobu jeho chování, jednání nebo o jeho citových zážitcích.

Spisovatel V. Veresajev pracně a trpělivě sebral materiál o Puškinovi. Rozřídil jej chronologicky na roky, měsíce, týdny a dny. Vzešly z toho dva tlusté svazky pod názvem "Puškinův život". Je to velmi cenné a po svém zajímavé a užitečné dílo. Ale toto historicky-dokumentační dílo o životě velkého básníka nestačí na vytvoření umělecko-životopisného filmu. Přesto, že máme k dispozici značný dokumentační materiál, víme toho jen velmi málo, na př. o osudném souboji Puškina s Martynovem. Mnohé věci si můžeme pouze domyslet. Což víme něco o citech a prožívání básníka v den souboje anebo před ním?

V každé historické době existují společensky významné události, které tvoří jakýsi základ jeho životopisu.

Pomáhají nám ukázat, jakou hrál úlohu ve společenském životě, v sociálních událostech své doby. Tyto životní momenty zcela postačují dějepiscovi k tomu, aby si utvořil závěry o úloze té neb oné historické osoby v procesu historického vývoje, v procesu vývoje pokrokových myšlenkových proudů té doby. Avšak autor umělecko-životopisného filmu také potřebuje podrobnosti, které často nenajde v historických dokumentech jako v zápiscích, zprávách, memoárech. Dokumentačně víme, že soubor Lermontova s Martynovem se odehrál v okolí města Pjatigorsku.

Taktéž známe vnější příčinu tohoto souboje - střetnutí Lermontova s Martynovem na plese u Verzilinové. Také je známo, že Lermontov napsal na Martynova epigram.

Avšak autorovi tyto sporé a kusé údaje pro zobrazení posledních dnů života básníka a scény souboje, který předčasně ukončil jeho život, zdaleka nestačí, protože v protokolárních historických dokladech nenajde potřebných psychologických podrobností a motivů jednání dotyčné osoby. Někdy také autorovi pomohou očití pamětníci té které události nebo zase paměť memoaristů. Ale často takováto svědectví nejsou objektivní neboť důležitým motivem jsou vzájemné vztahy pamětníka k historické osobě a taktéž společenské a třídní zájmy. Stává se, že takováto svědectví a výpovědi zkreslují fakta, anebo zase přecenují nebo podceňují důležité životní momenty historické osoby a tendenčně a nepřátelsky hodnotí jeho revoluční společenskou činnost a zamlouvají pokrokové směry v jeho činnosti a uhlazují jeho životopis.

V takovémto případě je autor často před dilemou - buď si musí domyslet podrobnosti a motivy jednání, prožívání historické osoby při určité historické události, nebo se musí zříci vyličení této události v životopisném filmu vůbec.

Tak se stává, že v dokumentačním materiálu o životě historické osoby chybí nějaké údaje o důležité životní fázi hrdiny, jsou v něm mezery a "prázdná místa". V takovém případě nabývá otázka fantasmie a domyšlenosti důležitého významu.

Fantasmie nemůže zachránit scénáristu nebo režiséra životopisného filmu,

Jestliže nemá k dispozici hlavní nutná fakta. Jinak by byl film stavbou, postavenou na písku.

"Údaje o Puškinovi, kdy se ještě učil v lyceu, jsou kusé a neúplné - psal úvodem ke svému scénáři "Básníkovo mládí" A. Slonimskij. Faktický materiál je chudý a nevystačí k zobrazení postavy geniálního chlapce, obdařeného "africkým" temperamentem a mohutnou silou myšlenky. Avšak máme jeho lyceální básně a to nám jistě postačí. Jestliže zkloubíme necelostvá životopisná fakta lycejského období s tím, co vyjadřují jeho básně... pak můžeme uhádnout... živou postavu mladého básníka, prostředí, ve kterém žil." 1.

Takovýmto způsobem literární znalec a scénárista Slonimskij a režisér Narodickij vytvořili životopisný film o Puškinovi, v kterém inscenovali vše, co vycítili z motivů jeho lyrických básní, které skládal v lyceu. Závadnost této metody je zjevná: nemůžeme přece ztotožňovat motivy jeho básní s životními fakty básníka -, vždyť nikdy nemohou vystačit na reprodukci skutečného prostředí, ve kterém básník vyrůstal a vyvíjel se. Neúspěch filmu "Básníkovo mládí" je tím trapnější, že v něm herecky vynikl nadaný školák, jenž hrál úlohu Ruškina-lyceistu. Kritika správně autorům vytýkala, že postava Puškina je ve filmu ochuzena především proto, že její autoři isolovali od prostředí, ve kterém vyrůstal. Lyceum zde slouží toliko jako pozadí a všechny osoby lycea, mládí a dospělí jsou buď bezbarví nebo až primitivně zkarikováni. Jsou zcela neosobní a proto si je divák plete mezi sebou až do konce filmu.

Máme za to, že úspěch filmu L. Arnštama "Glinka" byl podmíněn právě tím, že jeho autoři ukázali přesvědčivě divákovi tvůrčí růst mladého Glinky skloubený s historickým prostředím, ve kterém vyrůstal. Na plátně jasně vidíme, jak z nadaného chlapce, jenž citlivě reagoval na různé hlasy své doby - pomalu vyrůstal geniální ruský skladatel.

Ovšem, film o Glinkovi nebylo možno natočit pouze na podkladě "čistých" faktů z jeho života. Jestliže dramaturg a režisér důkladně prostudovali historickou dobu a historické prostředí, pochopili zákonitost a perspektivu tohoto prostředí, prostudovali život velikého hudebníka, vystihli jeho postavu a charakter, jeho individuální zvláštnosti, způsob jednání a chování - pak mají také plné a zákonné právo na uměleckou fantasií a umělecké domyšlení děje.

"Mělo by se zdát, že by umění nemělo co dělat tam, kde jest spisovatel svázan a odkázan na pouhé prameny a fakta a kde se nemusí starat o nic jiného, než aby zobrazil tato fakta co nejsprávněji. Avšak věc je právě v tom, že správné reprodukování faktů není možné prostřednictvím pouhé erudice, nýbrž že jest k tomu zapotřebí ještě fantasiie. Historická fakta, která obsahují literární a jiné prameny - nejsou ničím jiným, než kameny a cihlami: jenom umělci je dáno, aby postavil z tohoto materiálu skvostnou budovu" - psal Bělinskij. 2.

Velký ruský umělec Surikov říkal, že nikoliv hodnověrnost detailů, nýbrž umění vystihnout dobu dělá obraz skutečně historicky cenným.

"V historickém obraze není nutné - říkal - aby všechno vypadalo opravdové nebo podobné. Jestliže jest v obraze zachován duch doby - pak se mohou dělat v detailech jakékoliv chyby."

"Jakékoliv" - to je ovšem přomrštěné, nadsazené. Je jasné, že zrovna tak autor filmu má také právo, avšak ne jakoukoliv fantasií nebo domyšlení,

1/ A. Slonimskij: Puškin v lyceu, "Filmové umění", 1937, č. 2, str. 24

2/ Spisy V. G. Bělinského, vyd. P. Pavlenkova, Petrohrad, 1911, sv. IV, str. 590

výběž na takové domyšlení, které je odůvodněno vývojem historického prostředí, životopisnými fakty a individuálními zvláštnostmi historické osoby. Potom taková fantasmie nebo domyšlení nebude zkreslovat život a postavu historické osoby, ale naopak, bude jí odpovídat a potom se fantasmie co nejvíc přiblíží k objektivní historické pravdě. Když dramaturg začíná pracovat na životopisném námětu, správněji řečeno na materiálu životopisného námětu, má si pamatovat, že ".... v každém vědeckém oboru - zrovna tak jako oboru dějin - se má vycházet z daných faktů...." a že ".... nelze závěry nalapovat na fakta, nýbrž z faktů se mají vyvo- sovát závěry a když už jsou tyto závěry našli, pak je máme dokazovat pokud možno názorně. 1.

Autorům a tvůrcům našich životopisných filmů mohou být adresována slova I. P. Pavlova z jeho dopisu k mládeži: "Fakta - to je vzduch - bez nich se vám nikdy nepodaří vzlétnout.... Ale snažte se, aby jste nezůstali na povrchu faktů. Neodložte ze sebe archiváře faktů. Snažte se proniknout do tajemství jejich vzniku a úsilovně hledejte zákony, kterými se řídí." Naturalisticky přesně vyličení daleké minulosti přivedlo Flauberta k chybám v jeho historickém románu "Salambo". Mésitím je vše v románu vyliče- no až úzkostlivě přesně a ani archeolog nemůže Flaubertovi vytknout ani jednu cihlu, kterou zobrazil Flaubert ve svém románu.

"Absolutní věrnost historické pravdě nejen že nevylučuje umělce tvůrčí svobodu, ale naopak, vyžaduje si ji. Spisovatelům výmysl, jeho obrazotvornost oživuje fantastický historický materiál, pomáhá spisovateli proniknout do psychologie a motivů jednání osob daleké minulosti. A vůči reálným historickým osobám, ať je to Napoleon nebo Petr I, Kizma Minin nebo Alexandr Něvský, Ivan Bolotnikov nebo Pugačov - má umělec nejen právo na fantasmii, ale jest přímo povinnen ji použít. Umělec neudělá chybu, když připisuje Fridrichovi II nebo Napoleonovi slova, která sice nejsou zaznamenána v pamětech nebo dopisech, ale která pomáhají vystiže- ní a vykreslení postavy a charakteru dané historické osoby: dělá ale chybu tenkrát, jestliže výroky a činy převzaté z historické osoby: dělá ale chybu materiálu nedovede použít pro vytvoření živé historické postavy." 2.

Posuzující jmenovanou knihu Polevého o Lomonosovi, Bělinskij poznamenává: "... Nemáme ucelený obraz o způsobu života tohoto geniálního člověka... Pro rekonstrukci jeho života jest nutno doplnit a oživit obrazotvorností známá fakta a suchý popis osvěžit fantasmii. Tak to právě udělal pan Polevoj. Nedovolil si ani jeden vymyšlený fakt. Má tam výmysl, tím však jenom oživuje podrobnosti nějakého známého faktu." Zdůrazňující, že ve své knize se Polevoj "nedopustil sebemenšího prohřešku proti pravdě" Bělinskij dodává: "Pravdu rozumím pravdu vyšší, pravdu ideje, která do- dává pravdu jak celému obsahu díla, tak i podrobnostem. Práce na živo- pisných filmech pro děti je dosti těžká již proto, že dětem jest nutno vy- právěť jasně, prostě, zajímavě a poutavě o té které historické osobě, státníkovi, vědci, vojevůdci, hudebníkovi, výtvarníkovi, spisovateli. Aby měl životopisný film pro děti co nejvíce srozumitelný a poutavý, má scénarista a režisér dobře ovládat látku námětu a pamatovat, že každá chyba v životopisném filmu, určeném pro dětské nezkoušené hlediště se stává chybou dvojnásobnou a každý úspěch v tomto oboru je úspěchem dvojnásobně cenným.

1/ F. Engels, Starší předmluva k "Antidüringovi"

Dialektika přírody, Státní politické nakladatelství, 1946.

2/ Umělecká a historická pravda, "Literární noviny", 1939, 10/1.



Jsmo odpovědní před dětmi - vytvářejíce životopisné filmy - za správné  
historické kritérium pojetí postav, za věrnost faktů, které si umělec  
ozřejmuje na postavě účinkujících osob. Životopisné filmy o oblíbených  
hrdinech se mají stát dětem pramenem emocionálních poznatků doby minulé  
i přítomné, významným činitelem výchovným a názorným příkladem k napodobě-  
ní.

---

## FILMOVÁ POHÁDKA.

Od nepaměti děti zajímal pohádkový svět. Dětem se vypravovaly pohádky, nebo je dychtivě četly samy a spisovatelé je s láskou pro děti psali. Mezkoušením dospělí lidé se mylně domnívali, že pohádky jsou vysloveně dětskou záležitostí. Ale ani slavná Afanasjevova sbírka ruských pohádek, ani pestrá sbírka pohádek z klassické "Tisíce a jedné noci", ani mnohé jiné sbírky světového folkloru a literárních pohádek jako celku neberou na sřetel dětskou chápavost a rozumové a mravní potřeby dítěte a nevyhovují výchovným úkolům naší nové doby. Pohádky byly vždy tendenčně vybírány z nevyčerpatelné pohádkové pokladnice. Vítězstvím nad levičáckou nevráživostí vůči pohádkovému žánru se vyjasnily obzory a začaly se rýsovat nové perspektivy pro další práci na pohádkovém žánru, ideově jednotném pro všechny věkové hranice, rasy a nářečí naší země. Přístupnost pohádek pro různé věkové kategorie je určována větší nebo menší složitostí základní myšlenky, dějovou osnovou, vizuálním řešením nebo slovním doprovodem. Neexistuje žádný umělecký obor, který by se neobracel k nevyčerpatelnému a nepřehlednému prameni pohádek. Následovníci Glinky a Rimského Korsakova činili tak a činí v oboru hudby, v poesii jsou to následovníci Puškina a M. Krasova, v malířství následovníci Vasněcova a Rjepina. V těchto šlépějích pokračují také mistři umění nejmladšího - filmu.

Pohádka pro každého pokrokového umělce byla a je prostředkem v boji za pravdu a zdůrazňování národního lidového ideálu t.j. jasnost cíle, mravní čistota a přímota, hbitost postřehu a neoblemný duch, cit vlastní důstojnosti, umění myslet a pracovat.

Hlavně tyto vysoké vlastnosti, které mají hrdinové lidových pohádek, učinily pohádku mohutným výchovným prostředkem pro děti.

Mnohé ruské pohádky mají ovšem kořeny v pohanském dávnověku, kdy ještě nebyly pohádkami, nýbrž upřímnou lidovou vírou. Mnohé z nich byly zřejmě předělávány nebo znovu úmyslně upravovány pro děti. Jsou to první a skvělé ukázky lidové tvořivosti a nemyslím, že by někdo mohl v tomto směru soupeřit s pedagogickým geniem lidu." 1.

Pro sovětskou kinematografii je důležité nejen využívat pohádkové náměty z bohaté pokladnice staré kultury, ale také vytvářet pohádky nové, které by byly obrazem socialistických forem života. Bylo by chybou domnívat se, že natočit klassickou pohádku - znamená omezit se pouze na přesném vylíčení hlavních situací a zápletek dotyčné pohádky. Záběr - to není ilustrace nebo popis, nýbrž samotný výraz děje. Proto se práce spisovatele S. Bolotina a rež. V. Nevežiného neseťkala s náležitým úspěchem, když natočili jednu z krásných Puškinových pohádek "Ruslan a Ludmila" a přes všechnu vynalézavost režiséra se stal tento filmový přepis jen pouhou ilustrací básni Puškina, kterou četl komentátor. Není vždycky možné začít děj filmové pohádky uprostřed a hned začít dějem - jak tomu učil básníky Horacius. Každý prolog, úvodní formule - běžný a oblíbený vyprávěcí prostředek pohádky - má ve filmu účel přiblížit postavu hlavního hrdiny, vysvětlit a objasnit jej děj. Ať už je to úvod k pohádce, kterou vypráví dětem starousedlík uralského závodu děda Slyško u ohničku na Dumné hoře. Nebo ať je to předzpěv staříčkových vyprávěčů bylin, kteří přebírajíc struny guslí, vyprávějí příběh o překrásné Vasilese a o osvobození ruské země od zákeřného Hada-Gorynyče, nebo ať je to dojmavá píseň starého kolovrátkáře tatíka Karlo o báječné zemi, do které možno vstoupit jenom pomocí zlatého klíčku - všude se za pomalu otevírajícími dveřmi prologu dějí zázraky, naplněné hlubokou pravdou, na které čekají vděčné děti i starší lidé.

Pohádka - je film o příhodách a dobrodružstvích .  
Pohádka - je film o charakterech.

Jestliže jsou obě tyto složky líčeny poctivě a upřímně v nejlepších tradicích folkloru, pak mohou autoři filmu očekávat stejně upřímnou odezvu od diváků. Samozřejmě že musí vědět, pro jak staré diváky je pohádka určena.

Na zvláštnosti kritéria v různých věkových stupních poukazoval A.S. Makarenko, jehož poučkami by se měli řídit tvůrčí pracovníci z oboru dětského filmu při natáčení pohádek pro děti různého věku. "Nejvhodnějšími pohádkami pro ty nejmenší - říká Makarenko - budou vždycky pohádky o zvířatech. V ruské pohádkové pokladnici je jich celá spousta a jsou velmi pěkné. Také jiné národy SSSR mají bohatou roservu pohádek. Postupně jak dítě roste, můžeme přecházet k pohádkám vyprávějším o lidských vztazích. Je mnoho pohádek o hloupém Ivanovi, ale máme si z nich vybrat takové, ve kterých se nezdůrazňuje lidská hloupost. Mnohem závažnější jsou pohádky, ukazující boj mezi bohatými a chudými naznačující třídní boj. U tohoto druhu pohádek je třeba, aby byli rodiče trochu opatrní: dětem se nemají vyprávět pohádky chmurné, které líčí záhubu dobrých lidí. Vůbec bych doporučoval dávat přednost takovým pohádkám, které vzbuzují energii, přesvědčení o své síle, optimistický poměr k životu a naději na vítězství. Sympatie k utlačovaným nemá být provázena představou, že jsou předurčení k záhubě. Chmurné a ponuré scény o strašných způsobech vykořisťování a exploitace se mají ukazovat jenom dětem staršího věku." 1.

Velmi cenná je Makarenkova poznámka, že pro děti jednotlivé věkové kategorie nepřihlížíme dostatečně k visuální stránce pohádky : "Velmi často se přesvědčují při představení "Modrého ptáka" v Moskevském uměleckém divadle, jak málo je potřebna tato divadelní hra dětem. Rodiče si zřejmě myslí : když je na plakátu uvedeno, že je to pohádka, pak na ni musím vzít své děti. Ve skutečnosti je tato divadelní hra zcela nepřístupná dětem mladšího věku a některé scény jsou nevhodné i pro děti starší. V této divadelní hře je mnoho symboliky a mnoho nejasného pro děti." 1.

Zdůrazňovaná ironie a pomyslnost děje ve filmu je často na překážku správnému rozvinutí pohádkové fabule. Najivní vážnost vypravovecích anachronismů v severských pohádkách by na filmovém plátně musela nevyhnutelně působit komicky. Myšlenka nesmí být svázána, má dýchat volně a slobodně i v nejkonvenčnější kategorii filmů - jako je kreslený film s jeho dobrodružným humorem a jemným jinotajem pohádek - zvláště ve filmech o zvířátkách, o kouzelných věcech a v kresleném filmovém přepisu literárních a folkloristických děl.

Prameny pohádkového trikového filmu mohou být různé. Jsou to především pohádky lidové a literární /umělé/, napsané pro děti, nebo již dávno dětem známé. Oblíbené dětské pohádky byly podnětem pro natáčení četných krátkých kreslených trikových filmů v různých ateliérech. Byly to ruské lidové pohádky /"Kobliha", "Ivanuška a čarodějnice", "Chlapec-prstíček"/, Puškinovy pohádky /"Pohádka o carovi Sultánovi"/, klasické pohádky Perraultovy a Kiplingovy. S originálními pohádkami debutoval spisovatel S.Michalkov, jako scénárista /"V Africe je parno", "Tady se nekouše"/. Zavedením barevného trikového filmu se značně zvýšily a rozšířily výtvarné a visuální možnosti a prostředky těchto krátkometrážních pohádek a jejich přístupnost.

Novou etapu ve vývoji současných literárních pohádek spatřujeme v realistických bajkách Maršakových. Přímou oplývají konkrétními podrobnostmi všedního života a vyznačují se přesností a dynamičností děje. Kreslený film podle jeho populární "Pohádky o hloupé myšce" je strukturálně a ideo-

1/ A. Makarenko, přednášky o výchově dětí, redig. G. Makarenko a V. Kolbanovskij, škol.naklad., 1940.

blízký ruskému folkloru. Sobovtápnější stylisace by nemohla  
takovým upřímným a srdečným způsobem ztvárnit ide- bdleosti a maskování  
máto, jako se to podařilo u tohoto kresleného filmu. Později byl  
vřtořon film "Dřevěný zámeček" podle předlohy divadelní hry Maršaka, jenž  
napsal podle motivu ruské lidové pohádky /tato má optimističtější závěr/.  
to hra měla velký úspěch u malých diváků loutkového divadla a děti  
něm chápaly myšlenku o přátelství a významu kolektivu, kterou tato hra  
předstí a veselostí jsou naplněny všechny lidové a literární pohádky, které  
vyvořili pracovníci našeho kresleného filmu. Máme za to, že je správné,  
že v kresleném filmu "Ztracená listina" Gogolovy "Čerti a čarodějnice"  
společně ani tak hrůzostrašným a děsivým dojmem, jako spíše komickým.  
Sama smu staršího kozáka je prosáklá jiskřivým lidovým humorem, který  
je protívoutragičnosti "Strašné msty" a "Draka".  
epicentrických motivů a námětů /ve folkloristickém smyslu/. Právě takové  
náměty potřebují děti. Ovšem pohádky s širším rozpětím motivu se do tohoto  
přesně těžko směstnávají. Zřejmě proto se asi nesetkal se zvláštním úspě-  
chem loutkový film režiséra Ptuška "Pohádka o rybáři a rybce", který  
navazoval na zkušenosti /stejně jako jeho jiné loutkové pohádkové filmy/  
dobře známého "Nového Gullivera". Zkušenosti s trikovým filmem potvrzují,  
že přesouvání stylových tvárných prostředků, vlastních pohádkovému slohu,  
nemůže a nemá být překážkou k vytváření živých pohádkových postav:  
přave, jestliže přisuzujeme a vytyčujeme pohádkám tak realistické úkoly,  
pak je nesmíme chápat primitivně, ale vždy máme pamatovat na specifičnost  
totoho žánru, který již svou podstatou odkrývá divákům široké pole k tvůr-  
čímu domyšlení. Pohádka E. Tarachovské a O. Leonidova "Na příkaz štiky"  
v podání režiséra Alexandra Rou, položila základy nového stylu pohádkové-  
ho realismu, který organicky navazuje a je ve shodě se stylem ruských po-  
hádka-čarodějka, i skromná přání Jemeliho, která tato štika-čarodějka  
přes prodlení uskutečňuje jako odměnu za to, že je hodný a vlídný, i ty  
záračné překážky, které se staví do cesty carským sluhům při pronásle-  
dování Jemeliho. Skloubujíc mezi sebou různé pohádkové motivy, autoři  
filmu však přece jen ponechali Jemelovi rysy domnělého "hlupáčka" - ve  
katečnosti hrdiny našich lidových pohádek, jenž získal tento přívlastek  
pro svou nezištnost a dobrosrdečnost.  
Loutkový je také na př. smělý Ivanuška, kterého zachraňuje ze všech nebez-  
pečí věrný koník-hrbáček. Ve filmu spisovatele V. Svejčera a režiséra  
L. K. "Koník-hrbáček", vytvořeného podle stejného principu realistického  
projetí, zůstává hrdina filmu Ivanuška za všech okolností vždycky sám  
sobou, ať ho osud zaneso kam chce: ať v domku svého otce-rybáře, nebo  
v paláci hloupého zhýčkaného cara, nebo na nebi u Měsíce-Měsícoviče.  
Vždy zůstává věren sám sobě, je vždy pevný, dobromyslný, přímočarý a plný  
vřelého humoru.  
Ve svých filmech "Na příkaz štiky" a "Koník-hrbáček" se autoři dosti  
přibližují duchu a stylu pohádek, jež byly osnovou k námětům těchto  
filmů. Heroika a humor těchto filmových pohádek účinně působí na děti  
mladšího a částečně i středního věku, protože stylově jsou celistvé a  
jejich idea přízračná. Později filmové pohádky tohoto režiséra se již  
nesetkaly s takovým úspěchem, protože stejný námět o lidovém hrdinství  
šel cestou napodobování tvárných prostředků lidové tvorby. Mnohé věci  
"Prákrasné Vasilisy" chápou děti teprve ve věku, kdy zájem o pohádky  
se u nich zmenšuje. Mezitím je jasné, že dětem se mají dávat pohádky  
v době, kdy o ně projevují největší zájem. Svého času to pěkně řekl  
K. Čukovskij, z jehož poznatků by si měli naši filmáři-pohádkáři  
činit patřičné závěry.

Velmi cennou vlastností filmů režiséra Rou je, že přiblížil hrdinské motivy ruského folkloru k vlasteneckým námětům současné doby. Nedělal modernisováním pohádky, ale tím, že pohádkový děj ličil pod zorným úhlem velkých událostí poslední doby. Hrdina z filmové vlastenecké pohádky "Překrásná Vasilisa" - rolnický synek Ivan osvobozuje začarovanou kra- savici Vasilisu ze strašného království Hada. Gornyče. Což tím neosvobo- zuje rodnou zemi od odporného učitele? Což v tom není přirozené rozví- staré ideje ruského hrdinského folkloru, ideje, kterou není nutno "ze- součastnit", protože je sama nesmrtelná?

Najvíce byl uplatněn hrdinsko-vlastenecký motiv v nejnovější filmové pohádce téhož režiséra, natočené za Vlastenecké války pod názvem "Nesmrtelný čaroděj".

Nám všem tak z dětství známý létající koberec a neviditelná čapka pomáhají osvobodit Nikitovi Kožemjakovi svou vyvolenou - překrásnou Ma- rii Moreymu ze zajetí zlého nepřítele Kaščeje. Svůj odpor se svým úhlav- ním nepřítelem řeší hrdina v čistém poli.

Ve chvíli, kdy se zdá, že jej nepřítel zdolá, Nikita vydá hrstku rodné země, kterou nosil stále s sebou, rozhodí ji po zemi a již z této hrstky země vychází vojsko bohatýrů, aby mu přispělo na pomoc. Tak si představujeme rozvinutí myšlenky staré pohádky a v tom spatřujeme její dobovou platnost.

Jestliže kladem těchto pohádek je jejich dobová platnost, pak jejich nedostatkem je slohová různorodost, která vznikla povrchním výběrem a použitím různorodých folkloristických pramenů. Tak na př. v pohádce "Nesmrtelný čarodějník", v níž se uvádějí dva hrdinové vedle sebe a táhnou za jeden provaz, - ruský hrdina Nikita Kožemjaka a hrdina vý- chodní- Bulat Bulagur- nejsou jednotné folkloristické prvky a proto působí rušivě a neuceleně. Motiv přátelství národů v osobě Bulata a Nikity t.j. látka, pro kterou si autoři právě vybrali zcela odlišné postavy ve filmu "Nesmrtelný čarodějník", působí jako anachronismus a vyznívá nepřírozně.

Myslíme, že tyto nedostatky snižují uměleckou hodnotu tohoto pohádkového filmu a navíc jeho přístupnost dětem aspoň ve srovnání s pohádkou "Na příkaz šitky".

Věnujeme příliš málo pozornosti bohatým zdrojům klasických pohádek. Pohádkové náměty z klasického dědictví - ať již literárního nebo fol- kloristického - nelze vybírat pro inscenaci nebo zfilmování jen z toho důvodu, že jsou populární, byť i zaslouženě. Takové pojetí by nás při- vedlo k jednostrannému obehřávání stále stejných námětů a k ignorování veškerého bohatství lidové epické tvorby.

Velmi šťastný osud potkal slavnou Jeršovu pohádku "Koník-hrbáček". Děti ji mnohokrát slyšely a četly v originále, znají ji z baletu, dvakrát byla uvedena v různém provedení v loutkových divadlech a viděly ji zfilmovanou - nyní se znovu natáčí barevně jako dlouhý kreslený film, jenž realisuje režisér A. Rou.

Není sporu o tom, že tato pohádka, jejíž kořeny sahají do lidové tvorby a jež je dávno oblíbená našimi dětmi, je hodna doporučení.

Dětem se líbí celá řada dobrodružství a hrdinských skutků lidového hrdiny lidových pohádek - domnělého "hlupáka" Ivana a šťastný konec jeho nebez- pečného cestování, upoutává je silná postava Ivana, která je v tak ostrém kontrastu s groteskní postavou zhyčkaného cara, poutá je satiristické zabarvení "Konika-hrbáčka", jeho humor, šťavnatá řeč, kterou se tak dětský divák seznamuje s bohatým jazykem lidových pohádek.

Avšak přes nesporné klady filmů, druhu "Koník-hrbáček" zůstává skutečností, že tvůrčí pracovníci při výběru pohádkových námětů kráčí po cestě nejmen-

svého odporu a vybírají si náměty již dávno schválené a "vyzkoušené"

...více lze odůvodnit výkřok Puškinovy "Pohádky o caru Saltánovi", kterou si vybral scénárista Georgij Grehner k filmovému prepisu. "Pohádka o caru Saltánovi" jsme dosud viděli pouze ve formě kresleného filmu a je možné, že právě tato skutečnost způsobila, že film zůstal bez odezvy. Odrazná relativnost trikového filmu není schopna nám ukázat reliefní realistické postavy Puškinovy pohádky, její výrazové podrobnosti, ideovou pravdu, hlubokou jednoduchost a lidovost. O to se však snaží autor scénáře. Ve svých úvodních vysvětlivkách k tomuto scénáři autor poznamenává: při práci na své pohádce "Pohádka o caru Saltánovi" Puškin ovšem nepočítal a nemohl počítat s její filmovou realizací, avšak je překvapující, jak jsou jeho postavy filmově tvárné. A tvůrčí kolektiv, jenž pracuje na této pohádce, si předsevzal, že ji převede do řeči filmové, ale tak, že zachová děj a zvláště dialogy. Není to tak jednoduché, jak by se na první pohled zdálo.

Puškinova pohádka se ve scénáři rozvíjí v ději a postavách i když ne rovnocenných, pak v každém případě aspoň velmi blízkých originálu. Stará Puškinova chůva Arina Radionovna je dobře známa jako inspirátorka velké většiny Puškinových pohádek. Veselou pohádku o caru Saltánovi si Puškin částečně zapsal v nejtěžším období svého života ve vsi Michajlovské.

Chůva mu vyprávěla veselou pohádku, aby svého miláčka pobavila a rozptýlila. A Puškin později přebásnil lidové vyprávění své chůvy a oblékl je do krásného hávu svých veršů, které vyvolávají nejen vděčnou vzpomínku na něho samého, ale také na moudrou, lidovou, věčně živou a každému blízkou postavu staré chůvy.

Puškinův hlas - právě hlas Puškinův a nikoliv abstraktního komentátora - přibližují divákovi prostředí, ve kterém básník své dílo tvořil.

Dobro vítězí nad zlem, pravda nad pomluvami a lží. Tímto morálním credem ruských lidových pohádek je také proscena okouzující a optimistická Puškinova pohádka O caru Saltánovi, kterou by měly spatřit děti v barvách, řeči a hudbě na filmovém plátně.

Avšak o hodně větší by byla zásluha filmařů, kdyby natočili pohádkový námět, jenž děti málo nebo téměř vůbec neznají a při tom - což je ještě důležitější - takový, kde ideové a visuelní bohatství námětu by ztvárňoval pouze film, tedy náměty k filmovému zpracování nejvhodnější.

Máme malý počet filmových pohádek a prozatím nejsou náznaky k překonání tohoto nedostatku. Jestli máme mluvit o ruském eposu, pak stále ještě čekají na filmovou realizaci slavné ruské Byliny - byliny o slavném ruském bohatýrovi Iljovi Muromcovi, Aljošovi Popovičovi a Mikulovi Seljančovi. Rovněž čekají na talentovaného filmového vykladače koloritní dílo známého spisovatele-vlastence staré Rusi "Slovo o výpravě Igorově".

Čto jsou prvořadě náměty z ruského eposu pro dětský film. Všichni však víme, že naše dětská kinematografie - je uměním celého Sovětského svazu socialistických republik, uměním, které má být obrazem života a bohaté tvorby každé národnosti Svazu. Jestliže jsme výše filmovým pracovníkům vytkli malý zájem o tematiku národů SSSR pokud jde o dětské filmy, pak ještě větší nepochopení se projevuje v oboru filmové pohádky.

Ordinný a veseloherní pohádkový folklor Gruzie, Armenie, Uzbekistanu a Turkmenistanu, Litvy a Lotyšska je stále našimi tvůrčími pracovníky opouštěn. Ani krásné ukrajinské byliny, ani kouzelné báje kavkazských národů, ani "Menas", ani "Kalevala" a jiné vděčné pohádkové zdroje nejsou našimi národními kinografiemi náležitě využity.

Čestití spisovatelé-národopisci značně rozšířili tematické pole pohádek.



Najde jenom o techniku, předhánějící fantasií, jde o naše lidi, kteří okřídlení fantasií, tuto techniku ženou kupředu. Myslíme, že postavy takových lidí mají být jádrem sovětské aktuální pohádky, v první řadě pohádky filmové.

Fantasie umělce vždy předbíhá skutečnost. Nezbytný atribut starých pohádek - létající koberec - neztratil nic na svém kouzlu ani po tisíci letech v dnešní době, době legendárních leteckých útoků, protože nás vždy připoutává postava hrdiny, jehož krkolomné koucky patřily budoucnosti! Létající koberec dnoška - je helikoptéra, která se stane zase meziplanetární raketa Ciolkovského, která se stane živým předmětem dnešních filmových pohádek o hrdinovi, který své osobní štěstí nerozlučně spojuje s bojem o štěstí lidu. Schopnost umět vidět dál a výš - to má být vlastnost umělce, ztělesněná v hrdinovi, vlastností, kterou nám odkázala prozíravá moudrost lidových pohádek. Žádné umění nedokáže tak přesvědčivě podat vizuální smysl pohádkové myšlenky jako film. Avšak je těžší zachovat ve filmu kouzelnou vůni pohádkové postavy a neupadnout do vulgarisace a primitivismu.

Avšak bylo by chybou domnívat se, že se mistři dětského filmu uchrání takové vulgarisace tím, že budou opatrní při výběru pohádkových námětů. Naši dramaturgové a režiséři-pohádkáři jsou teprve na prahu kouzelného světa skutečné sovětské filmové pohádky a bojí se tento práh přestoupit. Bojí se fantasírovat a mají pro to mnoho omluv... Jen aby - jak je to strašné - nepřijali diváci fantasií za skutečnost!.....  
Nebojte se snít a více fantasie !

Umět snít - pro nás znamená umět tvořit a budovat. Přivést do filmové řeči průzračnou symboličnost dobré pohádky znamená přiblížit dětskému divákovi ten romantismus, který podle slov Lenina je základem každé báje a který je velmi užitečný tím, že vyvolává revoluční postoj ke skutečnosti, takový postoj, který prakticky přeměňuje svět.

Romantický prvek - na kterém se staví filmové pohádky - má konkrétní výraz v dobrodružných filmech.

---



Je všeobecně známo, že děti se zajímají o neobyčejná dobrodružství a o hrdiny takových filmů. Dospívající mládež touží po povídkách, románech, hrách a filmech s poutavým a napínavým dějem, s tajemnými zápletkami, s odvážnými a romantickými hrdiny.

Před dvaceti lety natočilo jedno naše Kinostudio dětský film "Sám sobě Robinson", který se vysmíval touze po dobrodružném filmu. Autoři tohoto filmu ukázali, že jsou špatní pedagogové. Nenapadlo je, že touha po dobrodružství, které se vysmívali, je sama o sobě organicky vlastní dětské psychologii a že - jestliže je správně podchycena a zaměřena - může přinést nemálo úžitku naší zemi.

"Dětské povaze je vlastní touha a zájem o věci neobvyklé a novědní." 1. V jednom z článků Gorkého, ve kterém se spisovatel obíral příčinami zájmu dětí o pohádky, dokazuje, že zájem a touha starších dětí po dramatickém ději, opředeném celou řadou dobrodružství, je zcela přirozená a zákonitá. Postrý, dobrodružný děj, spojený s překonáváním nezvyklých a těžkých překážek a zhuštěnost děje, větší než v jakémkoliv jiném žánru, je příčinou, že dobrodružná literatura je mezi dětmi tak populární a oblíbená a tím více dobrodružný film, jenž ve srovnání s knihou je mnohem působivější svými výrazovými prostředky. Touhu dětí po nevědním dobrodružném ději využívali častokrát epigonisté detektivní literatury a filmu k spekulacím. Vzpomeňme jen, jak svého času vzbuzovaly vážné obavy u sovětských pedagogů krvácké - rádo by romantické západní a americké detektivky, jak museli bojovat proti rozkladnému vlivu buržoasních filmů, proti filmovému banditismu. Ne nadarmo se při debatách o dětském filmu mluvilo v první řadě o zhoubném nebezpečí západních detektivních filmů pro naši mládež. Časté výstrahy našeho tisku o nesmírném vlivu cizích detektivek a dobrodružných filmů s Harry Pilem na zločinnost dětí byly přehnané, ale přece jen ne bezdůvodné. Více než před dvaceti lety si mladí posluchači vyslechli v moskevském Politechnickém museu přednášku profesora lékařství ze S. ratova o "Psychopatii a filmu". Profesor dokazoval, jak rozkladným vlivem působí film na psychologii dětí a dospívající mládeže, při čemž poukazyval zvláště na americké dobrodružné filmy, kterými byla zaplavena naše kina. K tomuto problému byl zaujat značně později vyhraněný politický postoj a to v příslušném odstavci nařízení Rady lidových komisářů a Ústředního výboru VKS/b/ "O likvidaci dětské bezprizornosti a špatného dohledu na děti," 2. který ukládal stranickým a ostatním orgánům, aby nepředváděly dětem filmy uvedeného druhu.

Když si vzpomene na tuto počáteční těžkou etapu ve vývoji našeho filmu, pak teprve můžeme náležitě zhodnotit úspěchy, které jsme od té doby dosáhli.

Je velmi zajímavé, že dobrodružné filmy, které pokládáme za typický žánr dětských filmů, ve většině případů nejsou vysloveně dětské a po stránce "dětskosti" jsou sporné. Naše pojetí specifčnosti dětských filmů si vyžaduje povšimnutí nejen těch několika málo našich dobrodružných filmů, které byly natočeny jen pro děti, ale také celé řady takových sovětských dobrodružných filmů, které - určené pro dospělého diváka - /převážně

1/ O neodpovědných lidech a o současné dětské knize, "Pravda", 1930, a ve sb. Literární kritice články "St.naklad., 1937, str. 393

2/ Nařízení RIK a ÚV VKS/b/ ze dne 31/5.1935, odst.V.

"O dětské literatuře a dětských filmech".

ládoži/ jsou shodné s našimi dětskými dobrodružnými filmy svým zaměřením, obsahem a způsobem podání. Myslíme, že není náhodnou skutečností, že film "Rudí ďáblici" byl právě jedním z prvních sovětských filmů v dobrodružném stylu. A není náhodné, že "Rudí ďáblici" byli uvedeni v době, která byla ve znamení dobrodružných filmů. Jenom v listopadu, v šestém výročí socialistické revoluce, byl uveden dobrodružný film režiséra Pančeljeva "Za vládu Sovětů", který líčil obranu Petrohradu před Jeděničem. Dale se v tomto měsíci začal natáčet první film Goskina - opět dobrodružný - o sovětských letcích, který se jmenoval "Křídla vzhůru" a kolektiv režiséra L. Kulešova přistoupil k natáčení dobrodružné satirické vesolohry "Neobyčejná dobrodružství mistera Vesta v zemi bolševiků."

Podstatou typického dobrodružného filmu jsou neobyčejné příběhy, v kterých hrdina zdolává nepřekonatelné překážky. Působivost dobrodružného filmu spočívá v jeho poutavém, napínavém ději. Dobrodružný film má výhodu před dobrodružnou literaturou a divadlem v tom, že může neomezeně střídat místo děje a ukazovat obrazem na filmovém plátně.

Možbytnost zápletky byla vždy zdůrazňována v dobrodružném filmu. Mnozí lidé se domnívali, že je velmi důležitým prvkem u tohoto druhu filmů jakási schematičnost postav a stabilita hrdinovy povahy. Avšak oba tyto požadavky - které jsou tak rozšířeným nedostatkem tohoto žánru - nemají být chápány jako nějaká zásada.

Nezápadní filmy znají kromě "úžasné náhody" také "hrdina proti své vůli". Úžasná náhoda, které se vždy v dobrodružných filmech přijde na kloub, přestává být "úžasnou náhodou". Pro hrdinu sovětských dobrodružných filmů je náhoda neuvědomělou nutností a později uvědomělou zbraní v jeho ruce. Je přirozené, že hrdina sovětského filmu nemůže být hrdinou shodou okolností. Je hrdinou pro své duševní vlastnosti, které uplatňuje v určitém prostředí. Dějovou osnovou mnoha sovětských dobrodružných filmů se stal ostrý boj všeho zastaralého, reakčního, proti novému, socialistickému.

První prvky sovětských dobrodružných filmů přirozeně ještě nedovedou organicky navázat jejich nový obsah na novou formu a nezřídka podržovali sociální prostředí děje, - které se absolutně změnilo - tradiční fabulaci, což bylo na újmu životní pravdě.

Slavný známý "dobrodružně-detektivní drama" o třech dílech "Mes men" podle románu Jimm Dolarové bylo v podstatě protifašisticky zahrocené, podle fabulace a pojetí událostí - bylo nekritickým kopírováním zahraničních vzorů. Nový pathos filmu "Rudí ďáblici" spočíval v líčení hrdinství bojovníků za občanské války a v jejich nadšení pro věc revoluce.

Avšak někteří autoři filmů, jak jsme již dříve uvedli, nedovedli vždycky odlišit skutečnost od výmyslu, což se projevilo také v tomto filmu, v kterém děti - hrdinové filmu - zajali s neobvyklou lehkostí samotného Machno / vůdce anarchistického selského hnutí na Ukrajině v letech 1919 - pozn. překlad. / Třaková "píseň dětskému divákovi", která dětem postupně mylnou představu o domnělé shodnosti hrdinského činu, byla ne- postupně s růstem sovětského filmového umění.

Můžeme říci, že "Rudí ďáblici" byli relativně prvním filmem, jenž položil základy revolučně-dobrodružné linie našich dobrodružných filmů - v tomto filmu můžeme zařadit kromě dobrodružných filmů o občanské válce také formy o Vlastenecké válce a o hranech revolučního hnutí, jejich dějová osnova staví na dobrodružném motivu, zápletky, tajemství, kde hrdinovi staví do cesty překážky, které musí neustále překonávat, musí takový hrdina sebrat veškerou svoji vůli a odvalu, aby je úspěšně překonal. Tomuto požadavku zcela odpovídají filmy o partizánském boji proti fašistickým vetřelcům, které ještě navíc odpovídají životní pravdě. Někteří blízkou mají k tomuto druhu filmů také filmy, které líčí těžkou

práci našich rozvědčků v hlubokém týlu nepřítelů /"Hrdinství rozvědčíka"/, nebo boj sovětských lidí s nepřátelskou špionáží uprostřed státu /"Omyl inženýra Kočinova"/ nebo boj proti nepřítelům vyslaným sabotážníkům /"Souboj"/.

Kriminální filmy, které tak rozkvetly na západě, se v naší kinematografii neujaly přes všechny poznámky některých rádooby theoretiků, kteří ještě nedávno počítali s kriminálními filmy jako nezbytnou součástí dobrodružných filmů.

Jiným druhem sovětských dobrodružných filmů jsou filmy cestopisně-dobrodružné, k nimž položil základ režisér V. Šnejderov svým filmem "Zlaté jezero" - mimochodem je to jeden z jeho nejslabších filmů. Thematicky jsou tyto filmy prvním krokem k poutavému a hodnotnému cestopisně-dobrodružnému filmu.

Pěkně to vyjádřil jeden chlapec ve svém dopisu Gorkému :  
"Vážený soudruhu Gorkij ! Nezapomeňte také na dobrodružství v našem státě: jak se doluje zlato, boj s tygry, jak se odvážní komсомolci zachránili z hrozného nebezpečí." 1.

Tento upřímný dopis mluví výmluvně o významu dobrodružného filmu nejen ve smyslu poučném, ale také výchovném. Po této stránce mají sovětské dobrodružné filmy velmi často blízko k vědecko-populárním filmům, které líčí boj člověka s přírodou a poutavé životopisy odvážných lidí, kteří vítězí nad přírodou ve jménu štěstí lidstva.

Jestliže pozorně sledujeme scény ze série krátkých filmů režiséra V. Šnejderova pod skromným názvem "Cestování po Sovětském Svazu," 2 . v každém obraze této série vidíme zrnko pravdivého a poutavého dobrodružného filmu. Vidíme horolezeckou výpravu, která zdolává vrchol "střechy světa", aby likvidovala bílou tečku na zeměpisné mapě naší Vlasti /"Bílá tečka ledovce Sagraň/. Nebo zase odvážnou výpravu, která přistála k břehům neobydleného ostrůvku v Ochotském moři, aby tam přes všechny přírodní překážky instalovala automatickou radiometerologickou stanici /"Ostrov Iony"/.

To všechno jsou všední epizody z pracovní činnosti sovětského lidu v nejrůznějších exotických koutech naší obrovské vlasti - jsou to scény, které přes všechnu svou všednost mají vzrušující romantickou povahu. Vždyť všechno to bohatství, které příroda poskytuje lidem, by nedosáhli bez pomoci socialistického řádu, bez kolektivní vůle bojovat s přírodou a vytvářet nové hodnoty svou tvůrčí prací.

Jestliže mluvíme o vhodnosti použití vědecko-populárního a dokumentárního materiálu v sovětských dobrodružných filmech, nezapomínáme, že vědecko-populární a vědecko-umělecké filmy mohou mnohdy soupeřit s dobrodružnými filmy, pokud jde o poutavost a sílu účinku.

Pokusy zevnějšího "oživování děje" a "osvůžování" jednoho žánru na účet druhého, nemohou vést ke kladným výsledkům.

V jednom ze svých výroků správně zdůrazňoval akademik V.A. Obručev 3. nutnost literárně a filmově zpracovat pro děti a mládež výpravy ruských cestovatelů, na př. Převalského, Potanina, Pevcova, Kozlova, Mikluchy-Maklaja a jiných, kteří jsou pýchou světové etnografické a zeměpisné vědy. Toto přání významného sovětského vědce naše literatura postupně uskutečňuje. Také naši filmaři přiložili ruce k dílu a natočili film o příteli domorodců v Nové Guinei Mikluchovi-Maklajovi, vědci, jenž zaujal význačné místo v dějinách ruské a světové vědy. Je to film o člověku, jenž svým životem, svou lidskostí a pokrokovostí byl proti utiskovatelům

1/ Jde o odpovědi dětí, které odpovídaly na anketu Gorkého o vhodných námětech pro dětský film.

2/ Tyto filmy vyrábí Kinostudio vědecko-populárních filmů

3/ V.A. Obručev: "Proč jsem se stal cestovatelem", "Dětská literatura" 1940, č. 4.

ve smyslu rasové theorie.

U filmu režiséra A. Razumného v sobě mechanicky spojuje prvky vědeckého a dobrodružného. A v tom je, jak se domníváme, nedostatek tohoto filmu, který není ani vědecký ani umělecký. Jednak děj není dost poutavě podán a jednak tam není dostatečně vyličen etnografická stránka hrdinova životního díla. Jeho vztahy k papuáncům byly naznačeny velmi povrchně. Z toho vyplývá, že režisér musí dobře znát styl filmu, který natáčí. Když se v něm spojují a proplétají dva různé žánry. 1. Vědecká práce o bohatý život Miklucho-Maklaje zaznamenaný v jeho denníku, který je přímo nabit exotickými fakty, mohl poskytnout vědeckou látku pro skutečný cestopisně-dobrodružný film. S větštinou vědci nejednou poukazovali na příčiny popularity tohoto poutavého žánru a na živý zájem sovětské filmové mládeže o vědu. Myšlenka akademika V. A. Obručeva filmově využít životopisy a vědecké výpravy ruských cestovatelů, je nesporně plodná pro naši dobrodružnou kinematografii.

V cestopisně-dobrodružných filmech se navazuje na boj s přírodou a přírodními překážkami, ale také na boj proti skrytým nepřátelům, kteří přesto nepřátelských sil jsou s různou obměnou uplatňovány ve většině našich filmů tohoto druhu, ale bohužel vzhledem k špatnému dramaturgickému uplatnění scénáře divák již předem ví, jak děj bude pokračovat.

Podobný význam cestopisně-dobrodružných filmů je pro děti značný. Může v nich být nenápadně uplatněn etnografický materiál, národní folklor, hudba a písně národů.

Organická látka v sovětských dobrodružných filmech napomáhá našim režisérům dosáhnout jednotu formy a děje. Cestě k tomuto cíli byla těžká a trnitá. Myslel se řešit problém charakteru filmové postavy v dobrodružném filmu a vzájemný poměr mezi charakterem a dějem. V našem umění totiž hrdina dovede překonávat těžké překážky pro své životně pravdivé vlastnosti - vlastnosti vlastence - a nikoliv, že se zachtělo scénáristovi nebo režisérovi. Je jasné, že naše umění nemůže vytvářet poutavé náměty podle tradičního receptu měšťáckých dobrodružných filmů, neboť tato tradice je naší kinematografii organicky cizí a nepřátelská. Proto poctivý sovětský umělec, snažící se nalít víno nového obsahu do starého měchu americké fabulace, octne se nevyhnutelně v rozporu mezi látkou a materiálem, mezi námětem a skutečností. Tento rozpor se konkrétně projevil ve filmu "Zlaté jezero", natočeném podle scénáře spisovatele Peregudova v režii V. Snějderova.

Tento v podstatě první sovětský dobrodružný film o romantice sovětské přírody vyniká zrovna tak krásnými obrazy naší přírody jako nesourodostí natáčejících scén. Jednají v něm lidé krvežízniví vedle lidí ušlechtilých a překážky jsou zdolávány s takovou lehkostí, která naprosto neodpovídá našemu realistickému umění tím méně umění pro děti. Režiséři, scénáristé a kritikové podotýkali, že se při stavbě fabule dobrodružného filmu nemáme opírat o tradice evropského a amerického filmu a z důvodu rozdílu v kompoziční stavbě filmu. Hrdina buržoasní detektivky vycpává vždy z každé nebezpečné situace s úsměvem, živ a zdrav, díky šťastné náhodě. Tato "náhoda" vyvolává u mladého diváka mylnou představu o jakémsi šťastném osudu, který přál hrdinovi filmu a s nímž to na konec dobře dopadlo, aniž by bylo třeba uvádět objektivní důvody a hovořit o skutečných vlastnostech hrdiny. Tento kompoziční princip vyplývá z podstaty filosofie, která neuznává zákonitost sociálních zjevů a která hlásá,

Uspěšný pokus spojit dva různé žánry v jednom filmu byl příčinou úspěchu filmu A. Zguridiho "Bílý tesák". Režisér nedůvěřoval poutavosti poučné látky a rozhodl se ji zvýšit použitím románové předlohy Jacka Londona. Následkem toho účinkující osoby a události byly zataženy do pozadí a mají statickou funkci, tvoří jakéso pozadí, které by tím lépe vynikl osud a život Bílého tesáka.



Jeden z rozšířených prvků /ač ne rozhodujících/ dobrodružných románů nebo dobrodružných filmů je jejich exotičnost t.j. svérázné prostředí děje. Tento prvek má v sovětských dobrodružných filmech zásadně zcela jinou sociální kvalitu. Vezměme si ku př. tak typickou scénu pro dobrodružný film, jako příjezd cestovatele do neprobádaných nebo málo probádaných krajů a jeho první styk s domorodými obyvateli. Můžeme směle říci, že ve většině západních filmech se taková scéna vždy zvrhne v líčení méněcennosti domorodců a v dokazování převahy evropských kulturtrágrů nad socialistickými "divochy", převahy nositelů evropské civilizace nad oběti koloniální politiky.

Zcela jinak je tomu v našich filmech. Na příkladu této jedné scény z dobrodružného filmu se můžeme přesvědčit, že Stalinská ústava je organickým výrazem přátelských vztahů mezi národy našeho státu. V sovětských filmech zaujímají nepřátelský postoj vůči cestovatelům buď najatí agenti kapitalistických podnikatelů, nebo vysloveně třídní nepřátelé, které vybojovala lidská společnost ze svého středu, nebo dočasně oklamání a zrádci, kteří dříve či později stejně obrátí svou zbraň proti našeptaným a podvodníkům.

Naopak, v sovětských filmech poměr mezi cestovatelem nebo novými přistěhovalci a domorodým obyvatelstvem je nejvýše přátelský a je výsledkem leninskovo-stalinské koloniální politiky. Tak je tomu ve filmu "Alamasova soutěska", ve kterém odvážný pionýr-nanajec se svým otcem upozorňují sovětskou výzkumnou výpravu na nebezpečí. A dokonce v jednom z prvních filmů režiséra Šnějderova "Zlaté jezero", ve kterém autoři dovedli organicky stmelit svéráznou fabulaci s novým sovětským životním prostředím a kde se děj rozvíjí v tradiční koleji, je patrné nové pojetí exotické látky, její sociální přehodnocení - protože postavu "divocha" tu reprezentuje třídní nepřítel, starý kouzelník, kterého vybojovali z vesnice a kterého využívají pro své cíle zvláště lupiči. O přátelství ruského vůdce k obyvatelům národních republik a zvláště k dětem pojednává také film "Měsíční kámen". Ústřední osou děje - je csud ruského nadšence-geologa, který musí dokazovat svou pravdu lidem, kterým byla uměle naočkována nedůvěra cizími agenty. Novou kvalitu tak zv. exotiky v dobrodružných sovětských filmech bychom mohli uvést na příkladu mnoha jiných filmů. Je známo, že neprobádané mořské hlubiny vždy upoutávaly pozornost spisovatelů a filmařů a stávaly se námětem pro romány a filmy. Ale v samoučelné exotice, opředené hrdinskými skartky, nespočívá umělecká hodnota filmu, zrovna tak jako jeho společenská a výchovná prospěšnost a užitečnost nebo škodlivost je určována morálními kvalitami hrdinů, jejich jednáním a osobními vlastnostmi.

Jestli se nás někdo zeptá, - o čem pojednává film režiséra Žuravljeva "Smrt orla" odpovíme: za prvé o hrdinství sovětských námořníků za občanské války a za druhé o skvělé práci sovětských potápěčů. Vlastenecký námět ve filmu není také ovšem kriteriem k hodnocení filmu, nýbrž jejich hodnota je určována motivací fabule.

Nová kvalita exotické látky v sovětském dobrodružném filmu se měří stupněm původnosti sovětské látky, použitým pro tento film. Původní sovětská látka, kterou sebral znalec Střední Asie sovětský spisovatel El-Registan pro film režiséra Šnějderova "Džulbars", přispěla svým ideovým zaměřením a přesvědčivostí fabulace k vytvoření filmu vyprávějícím o práci a boji sovětské pohraniční strážě proti banditům.

Čiž mluvíme o tradicích dobrodružné literatury, často si pleteme dva různé, zcela odlišné pojmy: prostředky nehodnotného dobrodružného "čtiva" a tradice velkých mistrů dobrodružných románů, spisovatelů, o kterých se s úctou vyjadřoval Bělinskij a o jejichž výchovném významu mluvil Gorkij. Tento chaos v nazírání na poslání dobrodružných filmů a knih se projevil také u části naší kritiky, která se přimlouvala za tak zv. "rudého Pinkertona", rekvizity z Conan Doylovské dobrodružné veteše. Sovětské filmy po-

dobného druhu vznikly až po revoluci a převzaly z této literatury její typické nedostatky jako nevěrohodnost a nepravděpodobnost zápletek a scén. Prostředí děje bylo líčeno šablonovitě, hrdinové bezbarvě a neosobně.

Jako dědicové nejlepších tradic západní kultury můžeme využít pro náš dětský film především klasická díla, jež vyšla v Dětském nakladatelství, na př. "Robinson Crusoe", "Gulliverovy cesty" a některé z románů Julia Vernea a Main Rida a dále dětmi oblíbený "Tomáš Sawyer", "Princ a žobrák" a j. Je jasné, že ani tato díla zcela nevyhovují našim úkolům a některá z nich nebyla ani zfilmována.

Avšak jsou to díla, která vychovávají a kultivují v člověku odvahu, sílu vůle, iniciativu zvědavost, humanitu a učí děti nenávidět kořistnictví, Dospělá díla velkých spisovatelů-humanistů, která jsou i nám vzorem umělecké formy, jsou pravým opakem současné buržoasní západní literatury, která glorifikuje jako hrdinské činy koloniální expanzi a kapitalistické výboje.

Romantický pathos klasické dobrodružné literatury, vůle jejich hrdinů překonávat překážky, měly nesporně vždycky velký výchovný význam pro mládež. Ne nadarmo vyprávěl akademik A.A.Obručev /který je autorem vědecko-dobrodružných románů/, jaký vliv na něho měla v dětství tato klasická díla. Avšak, osvojující si klasické a poloklasické dědictví v tak zv. dobrodružné literatuře, nesmíme zapomínat, že úkolem sovětského dobrodružného filmu není napodobovat jakékoliv výrazové prostředky - nýbrž máme jít po cestě veliké sociální pravdy, po cestě, která je zcela nepřístupná detektivkám současného buržoasního západu. Vytvářet poctivě pravdivé dobrodružné filmy je úkolem, jehož se může zhostit toliko naše filmové umění. Tento úkol spočívá v tom, abychom uměli vyhmátnout typické zajímavé prvky různých exotických strážců a rozvědčků. Abychom uměli v exotice jejich povolání vybírat tematický materiál pro dětské filmy. Abychom nezůstávali v zajetí holých faktů, nýbrž uměli se nad ně povznést, abychom - jak to vtipně vystihl Gorkij - "neopékali husu i s peřím" nýbrž abychom "nejdřív vyškubali peří, které překáží".

Natočiv pravdivý dobrodružný film - znamená nezůstat na povrchu věci. Vcelku správnou charakteristiku západních předválečných dobrodružných filmů spatřujeme v západním filmovém tisku, kde někteří filmoví pracovníci poukazovali na to, že kromě několika málo pokrokových filmů převážná většina dobrodružných filmů je bulvární. Od té doby, co vyšla tato kritika, se situace vůbec nezlepšila, zvláště po stránce výchovné, na které se mimochodem západní filmaři neradi pozastavují. Jestliže se přece jen dotknou této otázky, pak v konečném výsledku vyrobí film, který se nevyhne cowbojským a kriminálním prvkům s nepravděpodobnými a směšnými scénami, jako na př. ve filmu "Vánoční dobrodružství", kde malé děti polapí zloděje koní v téměř nepřístupných austrálských horách.

Kromě roho doměnují v západních dobrodružných filmech hrůzostrašné scény, které mají ukojit přesycené nervy filmových diváků. Výmluvnou a výstižnou charakteristiku hrůzostrašných filmů, uvedených na filmovém festivalu v Benátkách v r.1947, podal režisér G.Alexandrov : "Podle hollywoodských filmů, uvedených na festivalu v Benátkách, mohli bychom sestavit celou encyklopedii lidských špatností jako je násilí, krvavé rvačky a vraždy..Hrdiny současných buržoasních filmů jsou představitelé zločineckého světa, prohnání dobrodruzi, kteří rozšiřují nakažlivou protispolečenskou, egoistickou, protilidskou politiku kapitalismu. A čím více uplatňují buržoasní dobrodružné filmy tuto "zásadu", tím více přesvědčujeme o správnosti našeho pojetí dobrodružných filmů jakožto umění optimistického, formujícího lidskou povahu a vůli k boji a tvořivé práci.

... se již začínají dívat trochu ironicky na známý "happy-end" dobrodružných filmů. Šťastný konec těchto filmů nevyplývá z podstaty děje a není určován vlastnostmi hrdiny. Avšak američtí filmoví producenti se již zřekli i "happy-endu". Jenom zřídka vidává divák v amerických filmech tak tradiční šťastný konec. Ale i takový šťastný konec je jenom dočasně štěstí, štěstí, vykoupené za cenu lži a přetvářky, hrabivosti a zvrátání - je to šťastná chvíle, koupená a ukradená nepřátelskému prostředí.

Šťastný konec sovětských dobrodružných filmů je zákonitý. Vítězství našeho hrdiny - je vítězstvím nejlepších lidských vlastností, duševních i fyzických. Je to vítězství sovětské morálky a socialistického společenského řádu, vítězství člověka nad nepřátelskými sociálními a přírodními silami, které mu stojí v překážce.

Slabý růst sovětských dobrodružných filmů za poslední doby stal se tím, že dětští spidovatelé a filmoví umělci se bojí obtížnosti tohoto žánru. Tato váhavost zapříčinily jejich značné tvůrčí chyby. Přes všechny nedostatky a potíže při práci na dobrodružných filmech mají přece jen sovětské dobrodružné filmy převahu nad západními a americkými dobrodružnými filmy. Tato převaha spočívá právě v tom, že naše dobrodružné filmy mají vždy lidskou myšlenku, humanistickou ideu, která je veličinou stálou a nesrovnatelně vyšší, než rozkladná filosofie gangsterské morálky, kterou pěstují západní detektivní filmy. Život nám ukázal, že skuteční hrdinové, kteří si dovedou zachovat odvahu a ovládat se a vyznat se v jakémkoliv prostředí, kteří se snaží překonávat překážky ne v zájmu své osoby, nýbrž v zájmu své vlasti - takového člověka může vychovat prostředí skutečné demokracie, ale nikoliv společnost demokracie domnělé. Hrdinové našich nejlepších dobrodružných filmů - nejsou dobrodruzi, kteří hledají osobní štěstí, nýbrž lidé, kteří bojují za pravdu a štěstí svého lidu, jsou to cestovatelé, vědci, vojáci, partyzáni, jsou to lidé s č i s t ý m

... d o m í m .

Současný sovětský dobrodružný film, naplněný duchem romantiky je skrz skrz realistický na rozdíl od buržoasních dobrodružných filmů, v kterých se o ponuré sociální skutečnosti vůbec nemluví.

Podstatnou myšlenkou našich dobrodružných filmů je ukázat poutavý a napínavý boj našich nejlepších hrdinů za zájmy lidu. Tuto myšlenku postavili jsme do popředí oproti úpadkové morálce, kterou vyjadřují dobrodružné měšťácko-erotické filmy a psychopathologická buržoasní dramata.

Avšak oproti chytré a dovedné fabulaci autorů amerických dobrodružných filmů, jejich umění podat zajímavě a poutavě lživou morálku měšťáka, my jsme se tomu ještě nenaučili, ačkoliv máme tolik válečných námětů z naší socialistické skutečnosti pro poutavý dobrodružný námět, který by diváka uchvátil.

Na této stránce jsme ještě mnoho dlužni našim dětem, které zajímá dobrodružný film a je přímo organickou potřebou jejich vývoje. Právě takové náměty mohou být nejefektivnějším prostředkem výchovy, a nimi můžeme s největším úspěchem neutralizovat vlčí morálku kapitalistického světa. Můžeme líčit svět přátelství a kamarádství, svět vzájemné pomoci a ukazovat charakter sovětského lidu.

To vše se také plně vztahuje na významný druh dobrodružných filmů - vědecko-fantastické filmy.

"Věděním přichází myšlenka, fantasio, pak přichází vědecký výpočet".

Tak to vyjádřil L.E. Ciolkovský, jenž tím formuloval cestu, kterou se

... ubíral, když vypracoval celému světu známou teorii raketových

letů. Sovětské vědecko-fantastické filmy nemluví o nemožnostech, ale

... blíží čtenáři a divákovi skutečnou myšlenku. Proto se tyto filmy

... tak veliké popularitě mezi mladými amatéry-radiotechniky, geology,

... řádky a plachtáři. Sovětské vědecko-fantastické filmy mají reálný



podklad - nejsou utopistické.

V naší dětské kinematografii jsou tyto filmy spojovány se jménem režiséra V. Žuravleva, který natočil v r. 1935 podle scénáře A. Filimo film "Kosmická dráha". Film byl natočen podle románu ruského vědce Ciolporadcom při natáčení. Hodnota filmu "Kosmická dráha" je v tom, že uměleckým způsobem přiblížil nezasvěceným divákům mnohé otázky astrofysiky, t. j. v podstatě vy-

líčil proces letu do kosmu, "do světa bez tíže". Líčil překážky, které se vyskytují při odpoutání se ze sféry přitažlivosti země, ukázal baky zvláštním roztokem chránící se před nebezpečnými otřesy a nárazy při vypálení rakety, signalisaci na měsíci atd. Nedostatek filmu nespočívá v embrionálnosti námětu, ale v tom, že naše vědecko-fantastická literatura, která líčí tak zajímavě a poutavě úspěchy vědy a techniky budoucnosti, nedovede ve většině případů ukázat nové kvality lidí, kteří tuto techniku budoucnosti tvoří. Jedno bez druhého nemůže existovat a tento nedostatek přivádí spisovatele k chybné motivaci hlavního děje. Tak na př. v románu A. Běljajeva "Skok do neznáma", myšlenku letu do meziplanetárního prostoru - myšlenku revoluční - neuskuvána/ režiséra Žuravijeva "Mister Foks a Trott na měsíci." Podle této povídky dostali se podnikaví jankoové na měsíc, setkali se tam však s komunistickou společností, se kterou se nemohli snést pro rozdílný světový názor a tak museli nedobrovolně opustit měsíc na své vlastní rakety.

Film "Kosmická dráha" takovou spletenou koncepci nemá. Let do vesmíru zde uskutečňují - podle koncepce samotného autora - představitelé nejpokrokovějšího světového názoru - bolševici-, kteří nesledují žádné jiné cíle než pokrok ruské a světové vědy. Naši autoři vědecko-fantastických povídek a románů - S. Beljajev, I. Jefremov, V. Ochotnikov, V. Němcov a jiní, vytvořili mnoho nových atributů neživého světa. V jejich knihách se setkáváme se stroji budoucnosti, novými vynálezy, meziplanetárními lety, avšak nikde v těchto románech není vidět nový člověk s vlastnostmi, které mu dala komunistická epocha. Aniž bychom to pochopili, nemůžeme v dnešní době vytvořit umělecky hodnotný vědecko-fantastický film. Fakta naší skutečnosti již o mnoho předběhla fantasií západních spisovatelů fantastických románů. Ale nejzajímavější z toho všeho jsou samozřejmě naši lidé, tvůrci všech těchto moderních zázraků. Naši spisovatelé a filmaři zůstali pozadu v líčení těchto lidí, kteří dovedli zázraky vytvořit. Umění vědecko-fantastického filmu spočívá v tom, aby viděl dále a předešel tvůrce techniky a vědce, ale nikoliv v tom, aby je doháněl.

To je možné jenom tehdy, jestliže nám bude ukazovat reálné postavy, skutečné lidi, kteří tuto techniku ženou kupředu, vytváří ji, protože věda a technika nevytváří lidi, ale naopak. A Gorkého slova, že "Věda a technika se má líčit ne jako skladiště hotových vynálezů a objevů, nýbrž jako aréna boje, kde konkrétní živý člověk překonává odpor materiálu a tradic" jsou platné právě pro vědecko-fantastický film a mluví pro konkrétního živého člověka jako hrdinu takového filmu, bez jehož znalostí a schopností nemohou existovat ani zázračné stroje, ani děj fantastického filmu. Námětem vědecko-fantastických filmů mohou být teorie umělců, opírající se o objevy sovětské vědy. Raketové motory, radiové řízení různých těles na dálku, vynikající úspěchy sovětské medicíny, zavlažování pouští, průzkum mořských hlubin a konečná síla osvobozené atomové energie, sloužící mírové tvůrčí práci. Avšak ani jeden vědecký námět nemůže mít přesvědčivou dějovou motivaci, aniž by nám ukázal pravdivou postavu člověka nejpokrokovějšího společenského útvaru - myslitele, jehož práce je zamě-

... ke štěstí celého pracujícího lidstva. Jenom sovětské vědecko-fantastické filmy jsou schopny ukázat budoucnost techniky bez rozporu s budoucím lidstvem. Jenom naše sovětské umění, ozbrojené mohutnou teorií vědeckého socialismu, je schopno zobrazit změny a proměny zítřejšího světa. Jenom sovětské vědecko-fantastické filmy mohou objasnit a osvětlit tyto problémy tvůrčím optimismem socialistické vědy. Postava "neviditelného muže" od Wellse byla vytvořena z pocitu strachu před vědou. "Neviditelný muž" nenalézá duševního klidu, jehož duševní svět je rozpolcen, je předurčen k záhubě. Je to zákonitě a typické pro kapitalistickou společnost, kde člověk člověku je vlk. Podle zkušeného mistra fantastiky Wellse - a tím spíše pro jeho epigonisty - je věda strašná a bojí se jí. Kapitál co černé laboratoře reakce horečně pracují k záhubě lidstva - buržoazní umění zabíjí víru v člověka - nositele vědy. Celá současná buržoazní kinematografie západní Evropy a Ameriky dohromady, je sotva schopna natočit aspoň jeden film, naplněný vírou v tvůrčí sílu techniky a vírou v budoucnost, která v době rozkvětu buržoazního umění tak inspirovala klasika vědecké fantazie - Julia Vernea.

Jenom sovětský vědecko-fantastický film může optimistickým závěrem znázornit vědce a umělce v poutavém a zajímavém ději a může vzbudit u mladé generace zájem o vědu, víru ve vědu a člověka. V buržoazních dobrodružných filmech, zvláště v detektivkách, existuje humor hlavně ve formě parodie a jakož svědčí o rozkladu tohoto žánru. Sovětští hrdinové dobrodružných vědecko-fantastických filmů se radují ze života a jsou optimističtí. Tyto vlastnosti mají být zdůrazňovány zvláště ve filmech určených pro děti. Kopické prvky mají být v těchto filmech také uplatňovány, ale tak, aby nebyly v rozporu s dějem a charakterem jednajících osob. Dětských - je dětská přirozenost. A tento prvek ještě stále a stále chybí v našich dětských filmech.

---

## KAPITOLA VI.

### FILMOVÉ VESELOHRY PRO DĚTI.

V naší kinematografii se kupodivu stále ještě vede debata o filmové veselohře pro děti. Někteří filmoví pracovníci byli toho názoru, že je neúspěšné natočit hodnotnou filmovou veselohru speciálně pro děti a proto že prvek komiky, veselosti jest s úspěchem uplatňován v jiných dětských filmech a že tudíž není nutno vytvářet veseloherní film speciálně pro děti.

V naší dětské literatuře byly výše uvedené otázky již dávno prakticky vyřešeny. Komické prvky v naší dětské literatuře existují a rozvíjí se samy o sobě jsouce podepírány staletými tradicemi filikloru, samotnými požadavky dětské psychologie a dále požadavky sovětské pedagogiky, která vychovává u dětí nejoptimističtější světový názor na světě. "Smích byl vždy důležitou součástí společenského vývoje a zůstává jím po dnes." Prvky humoru a komiky mohou existovat v jakémkoliv neveseloherním filmu a mohou být vyvolány kontrastem nebo náhodností. Zeela něco jiného je dětská filmová veselohra, kde smích je harmonicky vyvážen dějem, fabulí, kterou sotva znatelně prosakuje pravdivá morálka filmu. O natáčení takových filmů se jednalo již dávno, ale dosud se nic nezměnilo. Proč? Tvůrčí pracovníci se obvykle vymlouvají na to, že prý je to zvláště těžké najít "veseloherní zápletku" pro dětský veseloherní film. Tato "zvláštní" těžkost rázem pomine, jestliže si uvědomíme, že "u nás může celistvá veseloherní zápletka vyznít plně jenom v tom případě, jestliže smyšlené chování, jednání a činy budou ukazovány ve světle těch cílů, ke kterým spěje sovětská společnost. Prameny komických zápletek v nové, pokrokové sovětské veselohře jest třeba hledati v tom, že jednající osoba ve svých cílech a snahách nedovede udržet krok a tempo našeho společenského vývoje.." Samozřejmě námětové pole je zde široké. Naše hospodářství i všední život, rodina, škola, umění a všechny stránky našeho života skýtají látku pro veseloherní zápletky. Avšak v komedii je zápletko více než v jiných scénických útvech organicky spojená a ztělesněna v charakteru jednající osoby. Tato myšlenka a převládání charakteru právě v komedii se nám zdá příliš kategorickou v poměru k divadelní "situační komedii" a tím spíše k tradiční filmové veselohře. Avšak toto tvrzení je zcela správné v poměru k nejlepším tradicím ruského realistického umění. Vzpomeňme si, jak Dobroljubov, posuzující hry Ostrovského, odmítal rozlišovat "situační komedii" od "charakterní komedie" a raději nazýval díla velkého ruského dramatika "hrami ze života".

Do cesty rozvoje našich filmových veseloher vstoupila celá řada filmů "západnických", epigonských, které opakovaly a napodobovaly svými prostředky buržoasní komedii, která byla v podstatě je ním z prostředků, jak odvádět masu lidí od života a jeho problémů. Naše komedie, které ukazují životní pravdu, jsou prostředkem vychovávat lidi k aktivní radosti ze života a k vůli překonávat zlé a směšné překážky, abychom dosáhli cestu k lepšímu zítřku. Jestliže nedávno epigoni formalismu dokazovali, že jednou z hlavních vlastností filmové komedie je trik. Samoučelný trik je typický pro formalistické hry, které v něm vidí prostředek, jak rozesmát diváka. Tradice takového "excentrismu" našla svůj výraz ve formalistických úchylných smutně proslulých "FEKSŮ" a jejich pozdějších epigonů.

Ale budoucnost tohoto žánru spatřujeme nikoliv v prázdných a nudných veselohrách, ale v takových, v nichž fabule je postavena na skutečných lidských vztazích v naší skutečnosti a na nových kvalitách těchto vztahů. Proto v takovýchto filmech nepokládám trik za samoúčelný, ale za jeden z prostředků pro rozvinutí charakteru postav a myšlenky filmu. V takovýchto veselohrách je nositelem komičnosti jediná osoba a tato komičnost vychází z ní. Ale snad někdo namítne, že požadavek realistické, životní komiky si vyžaduje "slevu" pokud jde o veselohry pro děti v mladším věku. Jsme přesvědčeni, že nikoliv, pokud si ovšem nebudeme plést veseloherní realismus s empirikou a fotografičností. Pracovníci výrobní skupiny dětských filmů z Lenfilmu, kteří svého času natočili filmy pro děti mladšího věku a kteří studovali dětského diváka, zdůrazňovali ve svých článcích v tisku naléhavou potřebu krátkometrážní veselohry pro děti. Jejich výchovný význam ještě více stoupne humoristickým zabarvením a vylíčením životní bezprostřednosti faktů. Ovšem nemůžeme požadovat nějaké rozvinutí charakteru v takových krátkometrážních veselohrách - malé dítě by to stejně nepochopilo, ale jednání a chování hrdiny má odpovídat postavě a postava myšlenke. To zůstává zákonem i pro "malou" dětskou formu veselohry. Podle všeobecného mínění má filmová veselohra svůj původ ve výtvarné karikatuře přenesené do dynamiky obrazu a pak v cirkusové posunkové hře a triku, což byly hlavní výrazové prostředky hercovy hry. Masky takového herce byla zároveň druhem karikatury i prostředkem k zvýraznění jeho zevnějšku. Avšak sovětští umělci se již dávno zřekli masky a dokonce sárali se i tak zdokonalené masky jako měl Kiron a Chaplin. Pro sovětské umělce je reálná tvář typisované ať kladné nebo záporné herecké postavy jediným možným a dostatečným výrazovým prostředkem ať v postavě dramatické nebo komické. Jeho vlastní tvář mu postačí. Režisér Igor Savčenko napsal o veselohrách: "První věcí, které se musíme naučit u starých autorů povídek hudebních veseloher - je vědět přesnou adresu diváka, kterému je smích určen." Toto je dvojnásob důležité pro naše dětské filmové veselohry. Ano, dvojnásob, protože musíme brát v úvahu nejen věk, ale i znaky sociální. A tomu nás nemohou naučit starší tvůrci filmových veseloher. Nejasná a nepřesná adresa a sociální "neutralita" jsou dva ruby jedné velké chyby. Obě tyto nedostatky stojí v cestě vývoji dětské filmové veselohry, protože první nenalézá cestu k svému hlavnímu spotřebiteli a druhá, která podporuje rádozy buržoasní theorii o beztrždní primitivitě dětské psychologie, nás zase strhává zpět. Filmy prvního druhu podceňují dětskou charakteristiku, filmy druhého druhu ji zase přeceňují. Typické filmy prvního druhu natočili nadaní režiséři dětských filmů a to způsobem, který se dá nejvýstižněji nazvat "povídka o malých pro velké". Chyba v adrese, má analogii v tak zv. filmech o dětech, kde nedětské filmy o bezprizorných byly kdysi pokládány za filmy pro děti. Zásadní chyba v chybě tu ovšem není a nemůže být, protože naše veselohry o dětech nejsou na rozdíl od evropských a amerických dětem zakázány, protože nejsou pro ně bezprostředně škodlivé. Film "Nalezenec" režisérky Tatjany Lukšaševičové, kde hlavní roli hrálo 5-leté děvčátko, byl vytvořen právě v tom žánru novely "o malých pro velké", ve kterém tak úspěšně pracuje na estrádě jeden z autorů a účinkujících tohoto filmu - je to herečka Nina Zeljenaja. Základní myšlenkou filmu není názor děčka na okolí, jak by se čekalo. Celý smysl filmu vyznívá k zvýšené a ohleduplné pozornosti děčka a k blízkému poměru k němu. Taková kochání se děčkem, přecházejí až do sentimentality, snižuje poněkud pravdivost myšlenky filmu vyprávějí o lásce a péči, které se děti těší u dospělých. Dospělý divák se bude usmívat nad chováním malé Nataši, ale malé děti v hledišti se tomu nebudou usmívat, protože komické prvky jim nejsou v tomto filmu

adresovány. Ve filmu "Nalezenec" je dost jemných narážek na chování dospělých vůči dětem, dosti cenných s hlediska nové sociální kvality směchu, ale jsou to opět narážky, ze kterých děti nic nemají.

Přibližně podle téhož principu byla vytvořena hudební veselohra režiséra I. Freze "Slon a švihadlo" jenom s tím rozdílem, že pojetí dospělých postav je tu velmi sentimentální a chování dospělých herců k děcku až nesnesitelně fádni a nasládlé.

Proto se domníváme, že chyba prvního druhu vychází z nesprávného chápání "děckosti" a druhá, ještě větší chyba, že se zde prakticky uplatňují prostředky, kterých se již dávno zřekli pokrokoví mistři veseloher pro dospělé, t.j. prostředků cirkusové arény. Proto je přirozené, že tyto prostředky - s takovou oblibou užívané v amerických veselohrách - kompromitují námět, ve kterém jsou použity.

Takovým byl také film režiséra V. Němolajova, dětská veselohra "Starý dům", vyprávějící o dětech, které si chtěly upravit dvůr v domě, ve kterém bydlí, aby si mohly hrát. Sám režisér se o svém filmu vyjádřil, že je to "typická situační komedie, polocirkusová pantomina na filmovém plátně". Avšak tato omluva na věci nic nemění a "hloupý Honza", který oživil v tomto filmu v osobě správce domu po lárniho Karandaša a který si sedá do bedny s vápnem nebo břichem padá na míč nebo používá nohu jako ssavý papír, nevychovává v dětech nic jiného, než hrubý a nízký vkus. Děti se samozřejmě tomuto filmu smějí, ale kvalita jejich směchu - směli-li se tak vyjádřit - je nízká. Psychologové hodnotí takový "reflex směchu" jako velmi primitivní. "Mláďa se vždycky směje!" Ale jde o to, že základy pokrokové sovětské veselohry pro děti těsně souvisí s požadavky sovětské pedagogiky.

Mutnost směchu pro normální vývoj dětí již dávno potvrdili fyziologové a lékaři. Rozveselit zdravé dítě není tak těžké - ale rozesmát je - to je již těžší umění. Vyžaduje si talentu a zaměření. Tyto oba prvky těsně mezi sebou spojené mají velký význam pro výchovu dětského rozumu, citu a vkusu.

Korněj Čukovskij, jeden z našich prvních dětských spisovatelů se zastával názoru, že děj má mít potřebný rytmus, počítaje v to typické ožívování zvířat a věcí, přehání - jakožto zdroj veselosti nejmladších diváků.

V této i v jiných knihách drží se pravidla, že je nutné orientovat se na dětskou chápavost. Primitivní prvek veseloher, scény rvaček, ničím nepodstatné pronásledování, nemůže rozesmát dospělého diváka, ale u dětí vyvolává bezprostřední smích. Tím se však nesmíme klamat a domnívat se, že takto mají vypadat filmové veselohry pro děti. Jestliže vyhovíme "průměrnému" vkusu dětského diváka a vezmeme v úvahu jeho potřebu a psychologickou zvláštnost směchu, ale nepovedeme ho sebou, pak bychom se nevyhnutelně museli vrátit k "hloupému Honzovi" a nebudeme moci hovořit o dětské filmové veselohře jako o plnoprávném realistickém umění.

To se nemůže stát dramaturgovi nebo režisérovi, který vychází z osoby děcka nebo dospělého a ne z primitivně dětsky směšné situace.

Princip komiky, který vychází z charakteru jednající osoby, si můžeme nejlépe ilustrovat na příkladu scén z jiných dětských filmů. Ve filmu "Syn pluku" se vrstevníkům hrdiny filmu líbí noční scéna útěku z auta a rychlost hrdiny, kterou při tom projevil.

Ve filmu "Na obzoru plachta bílá" budí nadšený smích dětí scéna, ve které se jeden špicl snaží na Gavrikovi, kterého pokládá za přihlouplého, vyzvődět nějaké údaje o námořníkovi-potěmkinčovi a chytrá Gavrikova přetvářka. Ve všech uvedených případech vycítí komický prvek z jednatelů a charakteru jednající osoby. Jsme přesvědčeni, že skutečné mistrovství

komické situace v dětském filmu dá se zrovna tak odvozovat z charakteru jednajících osoby, jako je tomu v jakémkoliv uměleckém filmu. Filmová veselohra pro děti má být syntetickým uměním, ale ne v tom smyslu, aby uplatňovala prostředky těch umění, ze kterých vzešla: z cirkašového umění, operety, karikatury. Nová kvalita dětské filmové veselohry spočívá především v její životnosti, realitě. V článku "Literatura dětem" M. Gorkij radil spisovatelům, aby "vytvářeli nové komické postavy, které by mohly být hrdiny celé série dětských knížek." Takové nové komické postavy naše literatura ani film nemají, při čemž se zvláště jeví nutnost je uplatňovat zvláště v kreslených filmech. V kresleném filmu mohou figurovat veselé postavičky z všedního prostředí, nebo ze života školního nebo pionýrského, nebo hrdinové pohádek nebo pohádek národů Sovětského svazu, t.j. vesměs figurky, které nezávisle na ději, ve kterém účinkují, jsou o hodně blíže našim dětem, než slavné cizí figurky WaltDisneovy a Myšákem Mickym.

Nikoliv to zní paradoxně, zůstává faktem, že výchozím bodem pro pochopení realistických zásad komičnosti v sovětském dětském filmu nám může posloužit právě nejrelativnější forma filmu - t.j. kreslený film. Pro sovětský kreslený film - na rozdíl od cizích - relativnost kresleného obrazu je sama o sobě relativní.

Jedn z nejlepších sovětských režisérů kresleného filmu, který pojednával o zásadách kresleného filmu, se zmínil o jednom starém kresleném filmu, vytvořeném podle primitivní formy "dětských obrázků ze sirek". Ve skutečnosti to bylo zajímavé nikoliv pro děti, nýbrž pro dospělé. Chtít vyvolat smích a orientovat se při tom na relativnost dětské kresbičky je chyba natolik typická, jako říkat, že známá Čukovského kniha "Od dvou do pěti" je dětská kniha. Tato kniha vyvolává bujarý smích u dospělých, to je pravda. Ale dětský jazyk v této knize se nezdá vůbec smyšlným malému děcku, protože pro něj je to norma. Za druhé dítě, které se svou kresbičkou snaží zachytit skutečnost, nezaznamenává ji relativně proto, že ji tak vidí, nýbrž proto, že jsou mu prozatím jiné prostředky nepřístupné. "Nikoliv nedostatek pozorovacích schopností nebo omezený rozhled, nýbrž daleko více nezkušenost a technická nezralost překáží děcku zobrazovat věci." Vždyť dítě se dívá na tutéž skutečnost jako důsledný a příliš pozorný realista, jež nezřídka přivádí dospělé do rozpaků svými požadavky, aby umění odpovídalo skutečnosti.

Postupně s vývojem chápavosti mohou být komické prvky složitější. Nutno připomenout, že nejen pouhé "schema smíchu", ale také samotný obsah komického jednání figurky kresleného filmu, její gesta, pronášená slova, musí vycházet z typisované živé bytosti, ze živého prostředí, z konkrétní děcku známé nebo dosti známé situace.

Zřejmě prvotním pramenem smíchu u dětí je shodnost nebo neshodnost kreslené figurky se svým určitým živým prototypem a v tomto smyslu je taková figurka jednou z odstínů sovětského realistického umění zrovna tak, jako pamflety našich výtvarníků-karikaturistů. Pro veseloherní kreslený film jsou tradiční hrdinové-zvířátka. Tato tradice je úctyhodná. Vychází ze všeobecně známých forem dětského folkloru, které zaujímají význačné místo také v ruské lidové tvorbě. Ve většině případů spočívají komické prvky těchto grotesek jednak v tom, že zvířátka nabývají lidských vlastností, jednak v tom, že se libovolným způsobem dá mňít jeho normální funkce. /na př. medvědi hrají kopanou/. Svého času se o tom podrobně zmiňovali folkloristé, pedagogové, dětští spisovatelé. Je však nutno zdůraznit, že jednostranné používání těchto obou prostředků přesto, že tak odpovídají dětské emoci - může znamenat zánik tohoto druhu

filmů. Prameny smíchu ve většině našich komických groteskách se zvířátka jsou hlubší a bohatší, aniž by něco ztratily na své přístupnosti. Groteska podle bajky Krylova "Kvarteto" není ani tak zajímavá v tom, že zvířátka zde jednají jako lidé, jako ve způsobu realizace fabule a poučení, co všechno musí hudebním umět. Lidské vlastnosti nebo rysy, které mají zvířátka, nejsou nositelem hlavního účinku smíchu, nýbrž mohou jej do určité míry zvyšovat. Komické jednání kreslených zvířátek a jejich shodnost nebo neshodnost se zvířetem živým a známým - je bezprostřednějším pramenem smíchu než rafinovaně zlidštělý Walt-Disneovský slon Baby, kterého začali napodobovat někteří z našich režisérů. Dokonce v oblíbené dětské sportovní grotesce "Miša hraje fotbal" podstata smíchu nespočívá v tom, že zvířátka fotbalisté mají lidské vlastnosti, nýbrž v situacích samotné hry, v její logičnosti a "komických alogismech". Proto komentář, který doprovází děj, působí tak rušivě, je to prostředek veselohernímu kreslenému filmu zcela cizí a nežádoucí, je to totéž, jako kdyby se objevila lidská tvář ve vyřezávaném otvoru v obraze, který znázorňuje něčí podobiznu.

Ovšem zlidšťování zvířat a ožívování neživých předmětů, které se uplatňuje v bajkách, pohádkách nebo fantastických novelách, může se uplatňovat také pro účel groteskní, ale je jasné, že antropomorfie sama o sobě není pramenem smíchu, nýbrž autorův záměr, pro který "pracuje". Kocouru, který si vyšlapuje v botách, se děti smějí ani ne tak proto, že chodí v botách a mluví a jedná jako člověk, nýbrž pro jeho chytrost s jakou lapil myšáku, do které se vtělil hloupý lidojed. Pocit smíchu je často vyvoláván prvkem neshodnosti /předem očekávaným, známým/ t.j. jestliže se něco neshoduje s normou.

Na rozdíl od tragické abnormalnosti, která vyvolává u dětí pocit strachu, bázně - komická abnormalnost budí smích, protože se "při tom osvobozuje energie, která se zvyšuje nebo snižuje podle toho jestliže abnormalita stoupá nebo klesá." 1.

Avšak vycházejí z nejrozšířenějšího základu smíchu jako porušení normy, musí se vždy pamatovat na to, že norma může být různá pro děti různého věku a z různého prostředí a kromě toho, že se mění s časem a prostředím a zároveň s ní i možnost smíchu. Odchylna od všerejší normy chování již často nemůže být kritériem smíchu u sovětského děčka. Tím méně jsou pro něho působivější zvyky i zvyklosti jemu cizího sociálního prostředí a odchylna od zobrazování těchto zvyklostí nepůsobí pro něj směšně.

Platilo za zásadu, že odstup od všerejší normy chování je přístupnější dětské apercpci než odchylna od normy vnitřní - morální nebo intelektuální. Jinými slovy, humor "fysiologický", nejjednodušší forma smíchu - je dětem mnohem přístupnější než vyšší forma smíchu, humor "psychologický", ze kterého vyrostla zejména satira.

Proti této thési - jestliže ji vezmeme bez ohledu na prostředí, ve kterém děčko vyrůstalo a bez ohledu na podmínky, jak se vyvíjelo - je těžko odporovat. Ale takové "soběstačné" pravdy pro nás neexistují a nemohou existovat, jestliže budeme tuto domnělou aksiomu považovat za absolutní - bude to zase jenom hrubá chyba. Za prvé je jasné, že se dá použít analogicky k věku, s jehož změnou se postupně ovšem mění charakter apercpcce humoru. Veselé kousky Buratinovy z dílmu "Zlatý klíček", které vyvolávají u malých dětí bouři smíchu, jsou čtrnáctiletým chlapcům zcela lhostejné. Tyto velmi baví ironické narážky filmu "Popelka", avšak těm nejmenším se z celého filmu nejvíce líbí zase kouzelné převtělení krysy do kočiči a tykvy do kočáru. Za druhé, pochopení podstaty ethické nebo intelektuální normy, tragičnosti a humoru je určováno nejen věkem, ale také prostředím, které - jak jsme již uvedli, někdy napomáhá tomu, že se vnímavost dětí rozvíjí rychleji a bystřeji. Z vlastenecké války bylo vlastenectví sovětských dětí reálným faktorem, jenž rozšířil

1/ A.V.Lunačarskij, O smíchu, "Literární kritik", 1935, č.4/.

jejich rozhled a jenž jim dovolil chápat na př. satirické díla, která dokumentovala duševní ubohost nepřitele. Částud pramenil velký zájem sovětských chlapců o válečné satirické veselohry jako "Nové příhody vojáka Svojků" /podle scénáře J.Pomeščikova a N.Rožkova, v režii S.Jutkeviče/. Také dosti dobře chápaly komedie.

Že třetí- je podstatné, že působivost vnitřní směšnosti je velmi závislá na stupni emocionálního účinku díla. Platí to pto divadlo, literaturu i pro film a pro dětský film tím více. Pravdivá sovětská filmová veselohra na správnou komunistickou výchovu diváka, je určitě emocionální. Od jemného humoru až po hrubý výsměch je náš smích nesen na vlně horoucího zájmu k pravdě a upřímné nenávisti ke zlu. V samotném dílu i v chápání diváka splétá se často komická emoce s emoci lyrickou nebo tragickou, které jí zdůrazňují nebo odstíňují.

"Umění rozesmát je těžší, než umění dojmout" říká Bělinskij, ale lyričnost novyvlučuje humor, ba naopak, v určitých žánrech přidává mu na přesvědčivosti. Každý druh humoru /komedie, ironie, satira/ musí být - jak zdůrazňují sovětská psychologové - podepřen světovým názorem. V historickém vývoji člověka nabývá úsměv a smích stále jemnějšího a hlubšího obsahu."1.

Tento vývoj můžeme sledovat na celkovém a uměleckém vývoji děcka. Jedná-li se o působivost smíchu v dětském filmu, je nutno přihlížet k tomu, aby dítě nejen humor chápalo, ale také aby bylo vychovááno k postupnému chápání různých odstínů humoru existujícího v jednotném stylu socialistického realismu. Film "Na rozkaz štičky" natočený jako satira na carský dvůr ve formě ruské lidové pohádky, byl dětmi lépe chápán, než jemná satira a kapitalistickou společnost ve filmu "Nový Gulliver" rež.Ptuška, zesilovaná groteskností loutek a jejich uměním vysmívat se. /Obrazcov/ Ovšem smích satirický a dobromyslný jsou dvě různé věci a většina dětských filmů pěstuje smích dobromyslný. Z jakéhosi důvodu se myslí, že jenom dobromyslný t.j. kladný smích je pro děti přístupný a výchovný. Následkem toho vidíme dojmavé psyky, kočičky, a hodné holčičky, připomínající nám ulízané obálky bývalých knížek pro děti.

Tímto způsobem byl vytvořen svého času chválený film "Veselí cestovatelé", jehož autorům se nedá nic vytknout, ale který přece jenom naše umění nevede kupředu, ale zpět. Autoři filmu použili výrazové prostředky filmu a fabule komedie /cestování zvířátek ve vlaku/ je celé podržena umění skryté krotitelky a sama o sobě soro vůbec nevybočuje z mezí výrazových prostředků cirkusu. Totéž můžeme říci o domovníkovi "Starý dvůr", chodícím v kalhotách cirkusového clowna. Z obou příkladů spatřujeme potvrzení své myšlenky, že "čistá" situační komedie v dětské kincmatografii je regresivní, ačkoliv je lákavá v tom smyslu, že poskytuje dětem smích. Ale stává se, že ani to ne. Často v našich veselohrách pro děti zůstává z veselosti toliko pouhý název jako na př. v jedné filmové přehlídce dětských talentů /Veselí umělci, rež.J.Fradkin/. Na příkladu této filmové revue se můžeme přesvědčit, jak cizí je samotnému divákovi samotná forma, která vzbuzuje jenom u dospělých shovívavé sympatie k mladým umělcům. O hodně blíže mají děti k dějové hudební komedii, ale takové bohužel nemáme - nepochopitelnou slabostí tohoto druhu filmů je, že se skoro vždycky rozsypou na přehlídku atrakcí, bez ohledu na jednotnou myšlenku, která je stmeluje. Atrakce jsou v takových případech sentimentální a myšlenka zase infantilní. Pro nás je velmi pochybná na př. myšlenka veselohry "Slon a švihadlo", která malé děti poučuje, že pro dosažení zcela praktického dětského cíle /naučit se skákat přes provázek/ je prý zapotřebí vykonat celou řadu ušlechtilých skutků, potom lze tohoto cíle dosáhnout bez obtíží, což nám film v závěru dokumentuje. Není zde třeba žádného po-

1/ S.L.Rubinstein: Základy obecné psychologie



jítka mezi činy a výsledkem. Cožpak bez tohoto spojení si můžeme představit rozumnou fabuli dětského filmu? Nesmíme si myslet, že tak dětsky naivní motivace děje může děti uspokojit a že pro scénář dětského filmu postaví pouhý výběr motivu z básní, třebaš dobrých, jako je tomu na př. ve scénáři V. Barta "Slon a švihadlo".

Uvedené příklady patří do sféry tak zv. "kladného humoru" přesto, že sovětská dětská literatura pro mladší a střední věk /do kterého patří diváci uvedených filmů/ již dávno s úspěchem pěstuje satirický žánr. Kde si máme vybírat dějové zápletky pro satirickou filmovou veselohru? Příkladem kompromisního řešení této otázky je film "Lenočka a víno" /rež. A. Kudrjavcevo/. Osnova námětu tohoto filmu spočívá v tom, že pionýři, kteří s úspěchem udělali zkoušky, podnikli spolu se svými učiteli zájezd do vinařského sovchozu. V sovchozu se jim podaří vystopovat zloděje-kuchaře, jenž přelíčený jako jeden z pracovníků sovchozu systematicky krade víno. Ale kuchař, z kterého se vyklubal zloděj, je ve filmu vyličen jako dobrodružný veselý chlapík, jako přítel a stálý průvodce dětí.

Celý film je zabarven žertovným tónem a přes úsilí vypadat vážně, není v něm nic satirického. Dokonce honba za odhaleným zlodějem vypadá jako hra a jeho útěk nevypadá skutečný a opravdový.

Takovým způsobem celý film vyzněl jako divný paradox.

Stala se z něho veselá komedie o krádeži národního majetku s poučkou, že je nutno být bdělý.

Ovšem námět o bdělosti není pro komedii vyloučen a zcela se shoduje s radou Gorkého - že dětem se má líčit nepřítel více po stránce směšné, než jak po stránce hrůzostrašné. Ale je absolutně jasné, že takovýto "výsměch nepřitele" má být v dětském filmu satiricky zabarven. Ale sympatický tlustoch z veselohry "Lenočka a víno" nemůže v dětech nenávisť ani opovržení a děti těžko věří tomu, že sympatický tlustoch je zlodějem.

Nevěrohodnost a nepřesvědčivost záporných typů v tomto filmu ještě více vyniká nepřesvědčivostí všech ostatních postav, výjimku tvoří jenom Lenočka, kterou hrála Janina Žejmova. Je jedinou skutečnou a živou osobou z celého souboru. Její výjimečné nadání zachránilo celou veselohru, která odporuje předpokládanému záměru /ačkoliv o scénář "se přičinil" Jevgenij Švarc/. Je to jakási "montáž" zápletek, jednání jednajících osob je tu zcela neopodstatněné, postrádá zcela motivace a režisér prokázal, že si neumí vybírat dětské herce a pracovat s nimi.

Problém satirické filmové veselohry pro děti všech věkových stupňů je velmi těsně spjat s problémem - relativně řečeno - záporného hrdiny dětského filmu. S hlediska výchovných požadavků se zde jedná hlavně o filmové ztělesnění vlastností, které slouží za předmět výsměchu v dětské literatuře. To znamená, že se zde nejedná o záporný typ herecké postavy, nýbrž o kvalifikaci záporných dětských vlastností dětské postavy. Je velmi důležité, aby smích ve filmové veselohře byl správnou cestou, aby do směšné situace nebyli uváděni jenom ti, kteří si zasluhují výsměchu.

Bohužel, k naší veliké lítosti, ještě jsme doposud nespatriili přesvědčivou realizaci uvedených požadavků v žádném dětském veseloherním filmu. Vychovávat harmonického člověka - to je právě "velký námět" pro dětské filmové veselohry. Všechno závisí na tom, jakým způsobem bude tento "velký námět" uplatněn ve filmu. Zápletka nikdy nebude sociálně povrchní, jestliže jednání hlavní osoby je v souladu s velkými sociálními cíli." 1.

1/ A.F. Popov, O veselohře, "Film", 1936, 28/10.

Sovětská filmová veselohra existuje již čtvrt století a její jednotlivé úspěchy jsou nesporné. V nejlepších našich filmech tohoto žánru byla jasně, přesvědčivě a směle uplatňována "myšlenka o převaze naší socialistické morálky nad morálkou buržoasní, o čistotě a pravdě našich společenských vztahů, o našem radostném životě, o síle a kráse naší země.. Její hrdinové byli mladí a zajímaví, jejich satirické scény ostré a jedovaté.. Výrazové prostředky originální, přirozené a nenucené." 1.

Děslně jsme zahrnuli do této kritické definice charakteristiku r u s n ý c h veseloher, protože - vzato přísně - každá z nich doplňovala to, co postrádala veselohra druhá. Z těch několika desítek veseloher, které byly předvedeny divákům od doby vzniku našeho filmu, můžeme vyjmenovat jenom několik málo filmů, které jsou na celkové vysoké úrovni sovětského filmového umění.

"Ve filmu máme komedie. Ale nemůžeme říci, že bychom měli komedie. Náš dramatický film má rysy, které jsou vlastní pouze jemu. Je vysoce orientální. Ale veselohra? Samozřejmě, obsahem jsou naše veselohry ryze sovětské. Ale ještě si nenašly svou sovětskou veseloherní zápletku, která by je dovedla tak odlišit, jako je boze sporu odlišný charakter sovětského dramatického filmu." 2.

Tato poznámka byla napsána poměrně dávno, ale nic jí neubralo na její časovosti. Značně později, po úspěšných debutech mistrů našich sociálních, lyrických, satirických veseloher a veseloher ze všedního života, kritika začala zaznamenávat poplatnost našich veseloher západním vzorům, která spočívala v šablonovitě rozvíjeném ději. V celé řadě nových veseloher ze života letců, sportovců a umělců kritika jim vytýkala charakteristický pošklebačný tón. "Vedou těchto veseloher - psal jeden z kritiků - je, že se opírají o málo důležité, netypické a bezbarvé dramatické zápletky, které jsou vzdáleny pravdě. Mezitím zkušenost nás učí, že zlatý fond našeho filmového umění obohatily pouze ty veselohry, které měly co říci milionům diváků, které, zachovávající si charakteristickou specifičnost veseloherního žánru, učily nové, všelidské morálce. 3.

"Zápletky, daleka životní pravdy" v našem umění znamená totéž, co film, kterému zápletky chybí vůbec. Nevěrohodným scénám a pustému trikaření se dětská veselohra v žádném případě nemá uchylovat. Neklademe si zde za úkol srovnávat nebo rozebírat různé metody a prostředky prvku komiky, ať už se projevuje vnějším způsobem, nebo vyznačuje z charakteru jednajících osoby, ať se projevuje v její řeči nebo jednání, v prostředí nebo situacích dětského veseloherního filmu. Nadhazujeme zde toliko hlavní a podstatné otázky veseloherního žánru, které musí být prakticky rozřešeny v poměru k dětskému filmu. Vždyť o filmové veselohře tohoto žánru víme tak velmi málo.

Není na tom nic divného. Jestliže v jiných žánrech dětského filmu se může opírat o ty nebo ony zkušenosti určitého žánru, pak v dětské filmové veselohře jsme bohužel nuceni vycházet z opačné strany a učit se na jejich chybách. Dětská filmová veselohra je žánr, jenž ještě nemá ustálené tradice a zkušenosti, avšak jsme přesvědčeni, že je na prahu skutečného rozkvětu, který je dán širokými možnostmi jeho bohatého rozvoje v naší zemi zrovna tak, jako přehodnocením zastaralých tradic v tomto oboru s hlediska požadavků naší doby. Sovětská filmová veselohra pro děti musí být především s o v ě t s k o u - nejen po stránce tematické, ale i obsahem současně

1/ R. Jurenčev, Jaro, "Filmové umění", 1947, č.6  
3/ A. Stojanov, ochuzení žánru, "Filmové umění", 1947, č.3. /Filmy "Dívčí letka, Střední útočník, Solistka baletu, První rukavice.

látky. Musí to být veselohra pro děti, ale také musí být zajímavá pro dospělé a nesmí se vyskytovat dohady, jakému vlastně včkovému stupni je veselohra určena.

"Nedokonalost formy nedovoluje pokročit vpřed v rozvíjení obsahu, brzdí celou práci, přivádí k mrhání silami a k nepoměru mezi slovem a činem."<sup>1</sup> Režisér a spisovatel musí také na tomto poli vyhledávat novou formu, která by organicky vyjadřovala nové životní vztahy.

<sup>1</sup>/ V.I.Lenin, Spisy, 4 vyd., sv.VII.

KAPITOLA VII.

DĚTSKÁ LITERATURA A DĚTSKÝ FILM.

Udělnívě jasná a důležitá otázka o tvůrčím poměru dětské kinematografie k sovětské literatuře pro děti není ještě s konečnou platností vyřešena. Pokudližel těmito otázkami se nezabývají spisovatelé ani na konferencích ani v tisku, nepočítáme-li v tom "dopisy redakcím". Již 10-12 let se neozval žádný dětský spisovatel a nezabýval se problémy práce nad dětským filmem a scénářem pro dětský film. A bylo by bezesporu užitečné znovu a novým způsobem zabývat se problémem dramaturgie dětského filmu, o čemž dříve psali v tisku spisovatelé S. Maršak, L. Kasil, K. Čukovskij, E. Švarc, A. Brunštejn a jiní, v době, kdy se organizovalo studio pro dětské filmy a kdy rozvíjelo svou činnost.

"Vytvářet filmy bez pomoci literatury nelze, - řekl spisovatel Vsevolod Višněvskij - na VII. Všesvazové konferenci, když hovořil o uměleckých filmech. Kinematografii můžeme budovat jenom tehdy, jestliže se opřeme o tuto mohutnou základnu..

.. Jakou cestou má dojít spisovatel k filmu a filmař ke spisovateli? Kdy neexistuje žádná vyšlapaná cesta. Kinematografie má tisíce způsobů, jak si zajistit spisovatele ke spolupráci. Jenom se tato věc nemá byrokratizovat. Tvorba nesnáší byrokratismus."

... "Nedovedu si představit spisovatele, který by se uzavřel před tímto krásným uměním" - čteme v dopise, který zaslal této konferenci Nikolaj Ostrovskij.

L. Kasil, obrací se k pracovníkům dětského filmu, řekl: "Je nutné si zajistit nejlepší síly dětských spisovatelů. Ale úspěšný výsledek to bude mít jen tehdy, jestliže tvůrčí plán a umělecký rukopis spisovatelů se bude shodovat s tvůrčím plánem a uměleckým rukopisem režiséra, jestliže se spisovatel nebude muset "přizpůsobovat" svým námětem, ale samostatně tvořit. Je nutno brát v úvahu spisovatelovu tvůrčí osobitost, způsob jeho práce a thematické pole jeho činnosti. Při takovém pojetí spolupráce nebude tato spolupráce spisovatele náhodná a příležitostná, nýbrž vzejde z ní tvůrčí kontakt, který je tak nutný pro rozvoj plnokrevné a zajímavé dětské kinematografie." Spolupráce dětských spisovatelů na scénářích pro dětské filmy bude základním článkem v řešení problému dramaturgie dětského filmu a zárukou dobrých, vysoce uměleckých dětských filmů.

Již v červnu r. 1936 konala se na ÚV. VLKSM porada dětských spisovatelů, novinářů a pracovníků z dětského filmu, na níž se projednávala otázka, jaké jsou nejvhodnější scénáře pro dětský film. Na poradě se poukazovalo na to, že "ve scénáři pro dětskou kinematografii, kde scénář nabývá zvláštního významu, to vypadá velmi špatně.

Máme sice dětské filmy, ale nemáme dětskou dramaturgii. Pro dětské filmy se píšou špatné scénáře a nepřihlíží se vůbec k věku a zájmům a potřebám mladých diváků." 1.

Hlavní příčina, že dětská filmová dramaturgie zůstává pozadu, je v tom - říkali účastníci konference "že do dětského filmu se dosud nezapojily kádry kvalifikovaných dětských spisovatelů, vychovatelů a vědecko-technických pracovníků."

Od té doby naše filmová dramaturgie a dramaturgie dětských filmů v celku pokročila o značný kus dopředu. Spolupráce dětských spisovatelů s filmem stala se již faktorem a celá řada jejich scénářů dala vzniknout dobrým a zajímavým dětským filmům.

✓ Dětskému filmu - dobrý scénář, Zprávy ÚV. VLKSM, 1936, č. 23.

Avšak přesto ještě nejsou dostatečně využity zkušenosti dětské literatury v dětských filmech. Pozorovali jsme, že se stále ještě nedostatečně nepřihlíží k věku dětí, pro které se filmy vyrábí, že mnohé žánry, kterými disponuje dětská literatura, nenachází uplatnění v dětských filmech.

Je nutno ještě v širším měřítku - pochytit dětské spisovatele k práci ve filmu, než je tomu doposud.

Avšak takové široké podchytení některak neznámá, že by spisovatelé měli zanechat své literární činnosti, že by měli přestat psát povídky, romány a celé se věnovat scénaristické práci.

O takovém trvalém zaměstnání literátů ve filmu stále do dnešního dne sní někteří vedoucí kinostudia a scénaristických oddělení.

Avšak je víc než jasné, že spisovatel - a zejména dětský spisovatel - může plodně spolupracovat ve filmu, jestliže zůstává stále svým a pracuje v žánru, jenž je mu thematicky blízký, jestliže může udržovat kontakt s literární veřejností a se všemi životními zdroji, které jej živí jako spisovatele.

Jednou z důležitých uměleckých překážek, se kterou se střetává dětský spisovatel ve filmu - je falešné pojeté heslo o nutnosti vytváření filmů podle aktuálního námětu.

Ovšem, ve filmu, od záměru až do dokončení celého filmu uplyne hodně času - průměrně ně o kolem jednoho roku. Avšak přesto chápat aktuální tematiku jen jako tematiku dnešního dne nelze. Takové pojetí by bylo velmi úzké. A právě z tohoto důvodu odmítlo jedno kinostudio na př. zajímavý román Osejevové "Vasja Trubačov a jeho přátelé", poněvadž pokládalo toto dílo za thematicky neaktuální zrovna tak jako knihu "Capart" od Linkstanova /vyznamenanou Stalinovou prémie za r.1947/, nebo povídku Kassila "Světlo Moskvy".

Mezitím všechna tato díla jsou vysoce časová. Jejich časovost nespočívá v ději, ale v líčení a pojetí dětských postav, v líčení jejich vzájemných vztahů, ideálů a přání.

Ze poslední tři roky můžeme ztěžít vyjmenovat několik závažných děl napsaných pro dětský film. Výjimku tvoří "Rudý šátek", "Jenom domů", od Michalkova, "Školačka" od E. Švarce a Katajevův "Syn pluku". Je nutno podotknout, že Filmové studio a spisovatel si ještě nenašli společný jazyk v samostatných otázkách práce na dětském filmu - správněji na jeho scénáři.

Ve filmu koluje mínění, že každý prosaik-romanista, novelistka nebo esseyista může napsat scénář, ačkoliv mnozí z nich neznají dramaturgické zákony a nedovedli by napsat ani hru. Výsledkem takového špatného názoru vznikají třenicе mezi spisovatelem a filmovou výrobou a konec konců se obě strany rozcházejí roztrpčeny jeden na druhého.

I když práce na scénáři nečiní dětskému spisovateli zvláštní potíže, velmi těžko můžeme zde mluvit o původním námětu scénáře t.j. o dílu, které napsal dětský spisovatel přímo pro film, aniž by se obořel bez divadelních nebo literárních výrazových prostředků. Původní hra, napsaná pro dětský film, je věcí běžnou. Originální fabule dětského filmu, která by nebyla již dříve zpracována autorem v povídce, románu nebo hře - již tvoří výjimku. Ve většině případů je dětská kinematografie odkázána na filmový prepis hotového díla. Filmový prepis nějakého literárního díla velmi často zklame a neospravedlňuje naděje, které se na něj vkládaly, často spíše ztrácí na literární hodnotě.

Slavnou Gajdarovu povídku "Timur a jeho parta" si děti přečetli a začali napodobovat Timura ještě dříve, než se na plátně kin objevil film stejného názvu. Jak jsme již uvedli, ztratil film "Timur a jeho parta" mnoho prvků Gajdarova vypravěčského umění a sotva přidal něco svého ke krásnému vypravěčskému slohu Gajdarovy knihy. Po stránce výchovy malých dětí

rozvinul jen velkou a ušlechtilou věc, kterou započala kniha.  
... "Na obzoru plachta bílá" a "Syn pluku", natočené podle scénáře au-  
... stejnojmenných románů, těžší po stránce scénaristické z "vnitřních  
... obou románů. A přece nemáme žádného důvodu říci, že nějaký  
... filmů rozvinul myšlenku své předlohy, že přidal krásné knize  
... novou kvalitu nebo že mnohokrát zvětšil působivost své originální  
... literární předlohy na diváka. Při přenášení ideje, fabule nebo postavy  
... románu na scénu nebo filmové plátno musí sovětský umělec tvůrčím umě-  
... leckým způsobem zhodnotit takovou ideu, fabuli nebo postavu, s použitím  
... všech působivých prostředků, specifických jeho umění.  
... šla o tom "Pravda", když poukazovala na chyby, které se vyskytly při  
... inscenaci Fadějevovy "Mladé gardy".

... autoři inscenace "Mladé gardy" se snažili pokud možno plněji a co nej-  
... přesněji přenést na jeviště a na filmové plátno celý hutný obsah románu.  
... přesně se přidržovali autora a při tom zapomněli, že jeviště a filmové  
... plátno má své vlastní zákony, odlišné od literatury. Divadlo má svoje  
... divadlo a film má zase svoje. Na jevišti nebo ve filmu se musí vejít do  
... dvou nebo tříhodinového programu děj, který se v románu popisuje na několika  
... stránkách. Na scéně i ve filmu jsou všechny umělecké postavy z nut-  
... nosti důvodů koncentrovanější.

... které umělecké postavy románů nabývají podáním herce a uměním režiséra  
... působivý účinek. To zvyšuje hodnotu literárního díla.

... Avšak na druhé straně, nedostatky románu mohou ještě více vyniknout na  
... scéně. Tyto nedostatky se zvětšují. Právě tím, že umělecké postavy jsou  
... na jevišti koncentrovanější, tím jasněji jsou na nich vidět nedostatky  
... nebo chyby literárního originálu. Tak se to stalo při inscenaci "Mladé  
... gardy", kde se ještě více prohloubilo a zdůraznilo to, co bylo v originálu  
... slabé a chybné.

... Výsledkem takové inscenace je, že i divadelní režiséři ještě více pro-  
... hlubují nedostatky Fadějevova románu.

... Divadelní hra nebo film realizované podle nějaké literární předlohy  
... jsou zcela samostatným uměleckým dílem. Není to kopírování, nýbrž tvorba.  
... Režisér, jenž provádí inscenaci nějakého literárního díla a přebírá z něho  
... umělecké postavy, má pamatovat, že na jevišti nebo ve filmu nebývají umě-  
... lecké postavy nového znění a náplně a že nedostatky literární předlohy se  
... na scéně projevuje jako reduktor postavy, znění ideje. Zpracovávajíc pro  
... divadlo nebo film literární látku, má scénarista a režisér opravovat ne-  
... dostatky literární předlohy a korigovat pravdu ať historickou nebo umě-  
... leckou." 1.

"Pravda" zdůrazňuje, že velká síla účinku filmu na masového diváka zavazuje  
... filmové pracovníky, aby přísně kriticky vybírali literární předlohy.  
... Oni každý námět literárního díla přijatelný pro film a každý námět se  
... nedá ve filmu rozvinout.

Literární díla - ať je to dílo klasika nebo sovětského spisovatele - nemohou  
... být vybírána toliko pro jejich literární hodnotu. Kromě samozřejmého před-  
... pokladu ideologické účinnosti a vhodnosti je také důležité, zda je lite-  
... rární povídka, hra nebo jakákoliv literární předloha filmově tvárná, zda  
... se dá převést do filmové řeči, která by nám dovedla emocionálně vyličit  
... dobu, osoby, prostředí, společenské vztahy a místo děje. Pro úspěšný filmo-  
... vý přepis je důležité: organičnost žánru, aby nám jasně a správně ukázal  
... určité typické zjevy sociální skutečnosti.

... zkušenosti dětské kinematografie nám dovolují tvrdit, že pro každé dílo  
... dětské literatury jest nutno vyhledávat adekvátní, přiměřený druh filmů,  
... ve kterém by se takové dílo mohlo nejlépe uplatnit a ve kterých by mohlo  
... být prvotního znění tvůrčího záměru spisovatele. Naši dětští spisovatelé,  
... přechodem také spisovatelé "dospělí" velmi často ze své vlastní ini-  
... ciativy nebo z iniciativy divadla spěchají předčítat svůj román na divadelní  
... scéně nebo zase podle divadelní hry na přání studia honem dělají scénář. Sa-  
... samozřejmě, účelnost nebo neúčelnost takové předělávky posuzujeme pro každý  
... jednotlivý konkrétní případ. Avšak přesto jsme toho názoru, že proti takovému

způsobu práce, jakožto systému, musíme co nejrozhodněji protestovat. Pro určité zjevy skutečnosti sovětský umělec - v daném případě dramaturg dětského filmu - hledá a vyhledává určitou organickou formu vyjadřovacích prostředků. Jenom při takovém způsobu práce vznikne umělecké dílo v plném smyslu tohoto slova.

Ukážeme si to na příkladu z jiného oboru umění.

"Mrtvé duše" na jevišti Moskevského uměleckého divadla v podání skvělých herců jsou výrazným fragmentem, ale to ještě neučiní tuto hru dramaturgicky celistvou a ucelenou, ve srovnání s románem. Tento skvělý Gogolův román neposkytuje žádné možnosti pro divadelní hru. Větší možnosti by poskytoval tento román pro filmové zpracování, kde by bylo možno ukázat dobu a širé prostory Rusi, vyježděné a vymleté polní cesty, po kterých se šine čičikovský kočár, poznali bychom atmosféru a kolorit prostředí. V každém detailu přesvědčili bychom se o prohnání sobakevičů a nainí dobromyslnosti manilovů. A zatím scénář "Mrtvé duše", který svého času napsal autor divadelní inscenace tohoto románu M. Bulgakov "umřel" v archivu kinostudia. Divadelní hra "Město hlupáků", který svého času uvedlo Divadlo satiry, byl zásadním neúspěchem přes výtečnou práci režiséra a skvělou výpravu Kukryniksů /zkrátka 3 výtvarníků, Kuprjanov, Krylov, Sokolov, pracujících společně hlavně v oboru satiry - pozn. překl./ pro falešný pokus rozvinout a dopovědět alegorie Ščerdina a zasadit do přesné historické kategorie satirický jazyk Ščerdinův. Ale nejde nám jenom o to. Někteří z našich pracovníků z oboru umění nejen že postrádají cit pro žánr, ale také ztrácejí míru a takt vůči zjevům reální skutečnosti. Režisér L. Lukov natočil podle scénáře G. Mdivaniho skvělý a silný film o hrdinství prostého pěšáka Aleksandra Matrosova. Ale když se v baletu Balanchivadze "Život" /námět od téhož autora/ hrdina vrhá na střelnu malé pevnůstky, ze které kulometem pálí nepřítel na naše útočící vojáky - chápeme to jako beztaktní profanaci hrdinského činu, který je ještě svěží v paměti našich současníků.

Příklady takového druhu nám názorně ukazují, že určité zjevy skutečnosti se dají přesvědčivě zpracovat nikoliv v libovolném žánru, nýbrž v určitém žánru, ve kterém se určité skutečnosti dají nejlépe zpracovat a upravit, jinými slovy, aby obsah nedisharmonoval s formou.

Jsem toho názoru, že zfilmované aktuální dílo nemůže být passivním převodem do filmové řeči, passivním ztvárněním žánrových zvláštností a postav filmové předlohy.

Je nutno zaujímat aktivní postoj ke každému literárnímu dílu, které má být převedeno do filmové řeči. V každém jednotlivém případě je nutno nacházet vlastní výrazové prostředky a filmové pojetí pro vyličení literárních postav. Rovněž tak máme postupovat při zfilmování klasických děl. Avšak filmová úprava klasických děl je obdobná režiséřskému pojetí a výkladu klasické divadelní hry. Zásady této práce nespočívají v tom, že režisér si sám doplňuje záměr klasického autora, činí k němu nevhodné dodatky, ale v tom, že nachází potřebné vnitřní motivy takové hry. Scenáristé, režiséři, kteří se ujímají filmové realizace klasických děl starých autorů, mají všechny možnosti, aby nám plně přiblížili autorův záměr, jenž je často skryt v jeho hře z censurních nebo jiných důvodů. Mají k dispozici celou škálu výrazových prostředků, aby nám přiblížili pozadí doby, které zvýrazňuje děj hry nebo románu.

Filmovým prepisem literárního díla rozumíme takovou formu filmového umění, kdy autor, přidržujíc se literárního díla, převádí jej do filmové řeči svými vlastními výrazovými prostředky a snaží se co možná hlouběji a básnický vystihnout na filmovém plátně jeho pathos a básnivou podstatu.

Bez takového způsobu práce se literární dílo rozmělnuje, využívají se jenom jeho jednotlivé části a z takto vytvořeného filmu se vytrácí vše to, co bylo blízké a drahé čtenářům původního díla. Tak se má chápat filmový přepis literárních děl starých klasiků. Zvláště velký význam má pro dětského diváka, protože nempomáhá v kladném případě nejen k lepšímu osvojení si literárního díla, ale také k možnosti, aby si dítě mohlo vyvolat emocionální představu o jemu neznámé době, života a prostředí. V roce 1936-1937 a později se na plátně našich kin objevila celá řada zfilmovaných klasických děl. Kritika a tisk v této době upozorňoval, že literární díla se vybírají pro zfilmování náhodně a nesystematicky. Kino-studio "Sojuzdetfilm", které zpracovávalo klasická díla dětské literatury systematicky přechází z jedné doby do druhé, od jednoho autora k druhému. Nemáme se čemu divit, Stevenson a jiní autoři poskytovali v daném případě jenom látku pro dobrodružné filmy. Některé konkrétní úkoly si studio nevytklo a vybraná jména byla toliko náhodná.

Doposud nemůžeme říci, že máme zfilmována díla ruských klasiků, která by byla zdrojem poznatků pro dětského diváka. Tato okolnost jest zaviněna především tím, že autoři filmů jsou náchylni porušovat původní záměr literární předlohy.

Dlouhý čas byli scénáristé a režiséři posedlí zaměňovat literární postavy ve filmech při filmovém zpracování klasické literární předlohy. Jestliže v románu byl hrdina vyličen jako šlechtný, statečný člověk, pak ve filmu z něho udělali sprostého zbabělce /Kapitánova dcerka/. Jestliže byl sprostým zbabělcem, pak se z něho stal panovačný lakota /Člověk v kontrabasu/. Jestliže byl hrdina dramatu obezřelý a korektní, vypadal ve filmovém zpracování jako nevázaný a vulgární člověk. /Dívka bez vůně/. Jestliže šlo o podvodníka, scénárista z něho udělal revolucionáře /Děti kapitána Granta/. Jestliže se v románu mluvilo o chlapci, ve filmu to byla určitě holčička. /Ostrov pokladů/.

Melze říci, že by taková praktika přispěla k lepšímu poznání a pochopení literárního díla malými diváky.

Hlavním úkolem sovětského umělce při filmové realizaci klasického díla je umět vystihnout základní tendence zobrazované doby a poukázat na jejich význam pro naši dobu. Správně vystihnout takové tendence, které činí dané dílo žádoucím pro naši dobu a opravňují jeho výběr pro zfilmování. Umělec má se při tom vyhnout "realismu detailu" a snaze popravovat a "zlepšit" originální dílo.

...Klasické dílo má se předkládat divákům tak, jak bylo napsáno, s bohatou náplní a se všemi složitými sociálními protiklady.

Vycházejíce z uvedené definice lze říci, že Lermontovova tvorba dosud čeká na "svůj" film, neboť žádný film dosud natočený neodpovídá literární předloze.

V období němého filmu měl "největší štěstí" film "Hrdina naší doby". Byla natočena celá serie dosti primitivních filmů, ve kterých však postava Pečerinina nebyl dosti dobře vystihnuta /Kněžna Mery, Bela, Maxim Maximovič/. Také bylo natočeno nemálo filmů podle Gogolových námětů: na př. "Šinčlj", v kterém autoři experimentují s formalistickými hříčkami, "Ženitba", kde byl zcela překroucen záměr této komedie, poněvadž z lidí, typických pro tehdejší dobu učinil přehlídku podivínů a renegárů, dále film "Soročinský trh", který má bliže k sentimentální drobnomalbě než k folkloristickému živému koloritu Gogolovy povídky. Poslední film podle Gogolova námětu - barovná kreslená groteska - "Ztracená depeše" je práce, která sice ještě "nedělá čest, ale zdá se, že je jediným filmem", který nepřekrucuje Gogola a který můžeme doporučit dětem. Hlavní věci při filmových prepisech klasických děl určených dětem je správné vystižení hlavní postavy.



Jako příklad můžeme uvést film "Jidášek Golovlev". Psychologická charakteristika Portifirije, rozvinutá v Ščedrinově románu - je obrazem záluďné samolibosti, obrazem ziskuchtivosti a pokrytectví. Avšak do filmu se již nedá vtáhnout hlavní obsah románu - historie rodiny Golomohla, což mělo za následek, že postava Jidáška byla ochuzena a nedické sklony t.j. právě to, co dělá ze Ščedrinovy sociální satiry satiru hlubokou a účinnou. Film "Jidášek Golovlev" na rozdíl od filmu "Páni Golovlevové" byl dramatem jednoho hrdiny. Také ve filmu režiséra Petrova "Bouře" zatlačila do pozadí hlavní postava Katěrinina ostatní jednající osoby. Ostrovskij líčí Katěrinu jako ženu silné vůle, jejíž smrt byla "strašnou výzvou tupého prostředí" /Dobroljubov/. U Petrova je Katěrinina osudem předurčená oběť "temného království".

Ze všech filmů, natočených podle klasické románové předlohy a které zachycují klasické postavy ruské literatury, je doposavad nejbližší dětskému divákovi zfilmovaný životopisný román Gorkého "Matka" v režii M. Donského, podle scénáře I. Gruzdova.

Úkol scénáristy a režiséra byl komplikován tím, že román, převedený do filmu byl do jisté míry životopisem budoucího spisovatele Gorkého.

Přistupující k práci na filmu /?/ režisér věděl, že Aljoša Peškov, pasivní pozorovatel okolí, musí být ve filmu zachycen jako dítě, které nastupuje do boje s tímto životem. První kroky do života Aljoši Peškova započaly jeho přátelstvím s dětmi ze "svorné party" a obraz této "svorné party dětí" t.j. dětského prostředí byl ve filmu rozšířen tím, že do scénáře byly pojety scény a postavy z jiných povídek Gorkého. Na druhé straně autoři filmu omezili svou látku, protože správně vnovali drásavé scény z románu. Konečně bylo důležité zachovat ve filmu autorův pohled na lidi a události, který se táhne jako červená niť celým dějem a toto již bylo úkolem nejen dramatika, ale také režiséra. Takový postup s látkou neporušil uměleckou logiku Gorkého románu, nýbrž naopak, co nejvíce přispěl k vystižení hlavních postav. Hodnotným filmovým prepisem klasického díla pro děti je rovněž "Matka" režiséra V. Pudovkina a N. Zarchiho, o kterém se pochvalně vyjádřil Alexej Maximovič Gorkij.

Také zde je příznačné, že autoři filmu se nepřidrží otrocky románové fabule Gorkého. Pojali tuto látku tvůrčím způsobem. Postava Nilovny byla ve scénáři obohacena a postava otce Pavla, která byla v románu jen napověděna, nabyla ve filmu ucelenosti. Samotný styl filmu je odlišný od vyprávěcího slohu v románu. Film je romanticky nadnesený a autoři používají symbolů a metafor. A pochvalné uznání, kterého se autorům dostalo od Gorkého, svědčí o tom, že ačkoliv se odchýlili od Gorkého v jednotlivých dějových zápletkách a leckdy v podání děje, přece jen zůstali v zajetí kouzelných postav Gorkého románu.

Při filmové realizaci klasických děl rozhoduje o úspěchu filmu především umělecký režisér, jak dovede interpretovat záměr spisovatele a jak dovede jeho záměr uvést v život na plátně. Tento první zákon je rovněž nezvratný pro dětské filmy.

Avšak při výběru klasických děl pro dětský film je nutno přihlížet k okruhu čtenářů a literárnímu zájmu dětí ve shodě s úkoly a studiem literatury ve škole.

A k těmto dvěma požadavkům bychom připojili ještě třetí t.j. požadavek ideově-umělecké účelnosti takového filmového prepisu, o kterém jsme se již zmínili výše.

To je prosté a jasné kritérium při realizaci klasických děl, určených pro dětského diváka.

Když jsme hovořili o filmových pohádkách, zmínili jsme se zároveň o nutnosti vytvářet pro děti hrdinné filmy podle ruských bájí.

Sbrané do filmového cyklu mohly by to být básně o Iljovi Muremcovi, slava-  
vaku-zbojníku, a caru Halinovi, Dobryňovi Nikitiči, o Svjätogorovi, O Va-  
covinim vyprávělo o hrdinné minulosti ruského lidu. Tomuto úkolu by mohla  
posloužit velká výpravná báseň "Slovo o pluku Igorově", která  
posloužena inspirovala jednoho z nejlepších ruských skladatelů a která je  
jednou z nejoblíbenějších knih naší mládeže.  
Takto by v dětské kinematografii mohlo dojít k uplatnění hrdinského námětu  
ruského folkloru.

Proti tomu, jak se ukáže při bližším rozboru, by z klasických děl měly  
být zfilmovány v první řadě díla satirická.  
Z předpuškinovské literatury by bylo účelné uplatnit v dětských filmech  
satirická díla Fonvizinova. Komédie "Výrostek", která nám podává skvělý  
obraz tehdejší doby a která jest s úspěchem uváděna v dětském divadle -  
ne nesporně možnosti filmového vyjádření. Samozřejmě, že by musela být  
přetvořena bez toho smutně proslulého "přehodnocování", kterému se již jednou  
v naší kinematografii podrobila.

Podle všech předpokladů mohly by být v dětském filmu realizovány hry "Hoře  
s rozumem", "Revisor" a zvláště ty komedie Ostrovského, které děti nejlépe  
chápe a které patří do jejich mimoškolní četby. /"Chudoba cti netratí",  
"Ruka ruku myje"/.

Největším problémem je filmové zpracování Puškinových děl. Není však po-  
chyb, že "Kapitánovu dcerku" lze filmově ztvárnit ve shodě s reálným ob-  
sahem této pověsti a zvláště se záměry Puškinova díla "Pověst o Fugačovu"  
s ukázkou folkloru a vesnických bouří. /?/

Velcí ruští prosaíkové mohou a musí být uplatněni v dětském filmu. Jejich  
díla mohou být realizována ve formě série filmových sborníků. Skvělý ly-  
rický cyklus filmových novel lze vytvořit podle látky Turgeněvova "Lovcova  
zápisníku" v rámci děje "Běžin lug". Z některých satirických Ščedrinovo-  
vých pohádek /"Pohádka, jak jeden mužik uživil dva generály", "Karas-idea-  
lista"/ by šlo vytvořit zajímavý satirický filmový sborník s širokým pou-  
žitím triků. Pro děti je nutno znovu vytvořit čechovovský filmový sborník  
a zařadit do něj jeho povídky jako "Člověk v kontrabasu", "Chameleon",  
"Poddůstojník Přišibějev", "Koňské jméno", "Chirurgie", "Nalim", "Košťanka".  
Dobrý materiál pro série filmových novel by mohly poskytnout některé dětské  
povídky Steňukoviče /"Mořské povídky"/.

Filmové sborníky z děl ruských klasiků by se mohly samozřejmě natáčet také  
ze smíšeného materiálu. Při tom by mělo být pamatováno zvláště na ta díla,  
jež přes svoje výtvarné možnosti, sociální záměry a poutavost pro mladé  
čtenáře, až dosud unikaly pozornosti filmových pracovníků. Jsou to na př.  
"Po plese" od Tolstého nebo Čelkaš od Gorkého. 1.

K tomu nás zavazuje velký výchovný význam sovětské literatury v programu  
sovětské školy, který byl zdůrazněn před nedávnem na diskusi, v které se  
jednalo o program literární výuky ve školách. K tomu nás zavazuje pouta-  
vost a účinný vliv hrdinských postav sovětské literatury pro dospívající  
mládež.

V různých žánrech a formách filmu - ať už jsou to výpravné básně nebo po-  
hádky, dramata a komedie, lyrické nebo satirické novely - všude mají být a  
musí být postupně rozvinuty a přiblíženy dětskému divákovi mnohé hlavní  
postavy ruské klasické literatury 18, 19 a 20 století a postavy ruské lido-  
vé tvorby.

Značný počet klasických literárních děl se vybírá pro filmovou realizaci  
velmi povrchním způsobem z toho důvodu, že jsou to díla klasická nebo  
z důvodů ryze náhodných - že na něm již dříve pracoval scénárista. Je pro-  
to pochopitelné, proč byly filmy opominuty mnohá díla ruských klasiků neb

1/ Film, sborník, jakožto jedna z nejmobilnějších a nejprístupnějších forem  
filmu lze vytvářet podle úryvku z děl sov. spis, jež mají význam/

naopak a proč jsou mnohá literární díla doslovně násilně přizpůsobována určitému filmovému žánru, který jim vůbec "nesedí".  
Velmi důležitá je také druhá stránka dětských filmů. "Ochraňujíc" děti před předčasným rozšířením jejich obzoru, dorevoluční vychovatelé a specialisté pro dětskou četbu nozřídka seznamovali děti s ruskou klasickou literaturou úryvkovič a skresleně. Analogické bylo také školní pojetí klasiků. - Byl to přizpůsobený odraz koncepcí oficiální literaturovědy, která sama o sobě v základě idealistická a reakční velmi málo pomáhala školákům chápat umělecká díla.  
Na druhé straně, zábavné, vulgárně-sociologické, formalistické tendence celé řady předrevolučních filmů, natočených podle námětu Puškina, Lermontova, Gogola, se názorně projeví v určitých úchylnkách sovětské vědy o literatuře a umění.  
Pozice současné sovětské školy se v této věci nerozcházejí a nemohou rozcházet se zaměřením pokrokové vědy o literatuře. Proto je pochopitelné kritérium, které uplatňujeme v otázce realizace literárních děl, určených dětem.  
Co je správné s hlediska pokrokové vědy o literatuře, je také správné pro tento druh filmů. Vše, co je nesprávné, skreslené, úmyslně zjednodušené nebo zkomplikované, je protivýchovné a nepřijatelné našemu dětskému hledišti.  
Rádi bychom viděli největší díla ruských klasiků na dětském filmovém plátně. Práce na scénářích podle námětů z děl Puškina, Gogola, Čechova, Gorkého, by se měli chopit naši dětské spisovatelé.  
Tvůrčí principy této práce mají být jasné především jim - umělcům, kteří nám na vlastním příkladu dokázali, že umění, určené sovětským dětem ve všech svých formách a odstínech může a musí být uměním hodnotným, velkým a vysokým.

---

## KAPITOLA VIII.

### DIALOG V DĚTSKÉM FILMU.

Slovo, jakožto dramatický prvek současného zvukového filmu, jakožto materiál, na kterém se staví dialog, je zároveň jazykovou charakteristikou jednajících osoby v jejím vztahu k okolnímu prostředí. Víme, že slovu ve filmu není přiřčena úloha nahrazovati jakékoliv výrazové prostředky. Slovo má rozšiřovati a obohacovati tyto výrazové prostředky a v ruce umělce-realisty státi se organickým prvkem obrazu.

Čím se stává slovo organickým prvkem obrazu? Ve všech druzích současného dětského filmu "... nás nezajímá počet slov.. ale zajímá nás ta kvalita slova, kterou bychom pojmenovali jako kvalitu charakterisující na rozdíl od kvality informační nebo popisné..Potřebujeme slova charakterisující a nikoliv slova popisná a oznamující" jak se požaduje na př. v divadlo, kde slovo, /mimo jiných funkcí/ "sděluje divákovi skoro celý obsah děje.. Důležitost a účelnost slova ve filmu posuzujeme podle toho, jak vystihuje charakter jednajících osoby a jak je tvárné pro montážní spoje obrazu, nehledě k požadavkům, které jsou naň kladeny jako na součást vizuálního díla a které proto musí míti vlastnosti jevištního slova. Býti lakonické, foneticky vyvážené, jasného smyslu, originální, lehce pochopitelné a pamatovatelné" 1.

Toto správné určení místa a funkce slova ve zvukovém filmu, je v dětském filmu dvojnásob důležité, přihlížíme-li k výchovným úkolům, které dětský film plní.

Při hodnocení kvalit dialogu ve filmu, musíme také přihlížeti k věkovému zaměření sovětského dětského filmu, aby dialog měl dramatické kvality /Byl nositelem dramatického děje/, aby vystihoval povahu jednajících osoby a aby byl skutečnou živou řečí. Je samozřejmé, že tyto tři nejhlavnější funkce slova v dětském filmu, je nutné posuzovati jak každá z nich odpovídá životní pravdě a typickým zjevům a po stránce jejich vzájemné součinnosti.

Jsou případy, kdy autor staví dialog ve formě autorského monologu, jenž doprovází děj, jako je tomu v Arnštamově filmu "Zoja". Avšak i v tomto, po mnohých stránkách skvělém filmu, nelze považovati toto řešení za jediné správné.

Filmový dialog se nestrání dosažených úspěchů literatury a divadla, aniž by ignoroval filmovou řeč, v níž je poměr mezi vizuálními a slovesnými prostředky zcela jiný než v románu nebo divadelní hře.

Názorně se to projevuje na konkrétních příkladech práce spisovatelů na dialogích pro dětský film, kde úspěch této práce závisí především na hloubce vystižení skutečnosti formující charakter jednajících osob. Z obsahu a formy dialogů filmu "Timur a jeho parta" je patrné, že autor nejen pochopil vnitřní svět svých hrdinů, ale že se také správně zaměřil na věk diváků-vrstevníků Timura. Slovesná tkáň filmu zůstala neporušena, ačkoliv film sám se v mnohém odchytil od románové předlohy. Sledujme v hrubých rysech základní linii dialogu filmu - linii Timura a dívky Ženi:

Žeňa, dcera velitele pluku, toho času na letním bytě, zabloudila a náhodou se ocitla v pokoji Timura. Uvnula. Když se probudila, zpozorovala záhadný lístek na stole s podpisem : Timur. To bylo její první záhadné setkání s Timurem. Nebo "záračné" nalezení klíče, který Žeňa dávno pohřešila. Neznámo kým odeslaný telegram jejím otci. Rozmluva Ženi se setrou, nečekaná otázka: "Olgo, kdo je ten Timur? - "Timur? - to je takový zlý a

chromý král ze starého věku. " Slovní potyčka Ženi s Timurem na půdč, kde Žena uvedla omylem v činnost signalizační zařízení Timurovců. Její první setkání s Timurem: "Co to všechno znamená ? Cože ? Tak tady zůstaň. Sedni si a poslouchej a potom všemu porozumíš." Porada Timurovců. Setkání Timura s "atamanem" Miškou Kvakinem. Omyl dospělých, kteří se domnívají, že Timur a Myška jsou stejní uličníci.

Ultimatum timurovců Kvakinově tlupě. Timurovo vítězství a blamáž Kvakina. Sestra Ženi, Olga se s nevolí dovídá, že Timur je synovec Garajeva, se kterým se sprátelila. Nalezený lístek od Timura "Holčičko, neboj se, ode mne se nikdo nic nedoví" ještě více utvrdí dospělé v přesvědčení, že Timur je špatný chlapec.

Kvakin potkává roztrpčeného Timura. Již z oslovení "Hrdasi", které provází cvrknutí do hlavy, je zřejmé, že Kvakin si začal vážit Timura. Žena se dovídá o příjezdu svého otce, ale poslední vlak do města již odjel. Zoufale: "Ne, teď už mi nic na světě nemůže pomoci, je pozdě!" Timurova telefonická rozmluva s dědečkem svého přítele doktorem Kolokolčikovem. "To je vše co děláme. Proto právě potřebuji vašeho Kolju." Timur u kůlny, kterou vypáčil, aby si vypůjčil strýčkův motocykl a odvezl Ženu do města. Rozmluva se psem: "Tak, Rito, teď jsem v prachu. To mi stroje neopustí. Ale ty se nezlob. Nemohu jinak." Timur přivezl Ženu včas k otci. Setkání. Olga je udivena. Přistupuje k Timurovi a podává mu přátelsky ruku, její poměr k Timurovi se mění. Prudký rozhovor Garajeva se synovcem. Olga se zastává Timura. Garajev ve vojenské uniformě se přichází rozloučit. Timurovcí ho doprovází. Timur zpozoruje rozpačitého Kvakina: "Proč stojíš stranou ? Pojď s námi !"

I z tohoto pouhého úryvkovitého obsahu dialogů je patrna: za první - logičnost a přesnost dialogů v Gajdarově scénáři, za druhé - souvislost dialogu s dramatickým rozvinutím postav, za třetí - lakoničnost, stručnost a střídmost řeči oprostěné od tradičnosti sentimentality, a primitivního moralisování.

Dialog nesnaží se dopovědět to, co má být ukázáno a slovo nenahrazuje obraz, ale dokresluje ho. Střídými uměleckými prostředky je odlišena individualita mluvy filmových postav tak přesně, že není již potřeba, aby mladému divákovi bylo něco dodatečně vysvětlováno. Jak správně říká kritika, nepůsobí žádné abstraktní pojednání o dobru a zlu, tak přesvědčivě jako příklad takového Timura, nadšeného chlapce se snivou duší a celé jeho klukovsky nezbedné a romanticky naladěné party.

Třeba že Gajdar staví do popředí děje svých románů sovětské děti, najde při tom vždy správný vztah i řeč dospělých k dětem. I episodní postava plukovníka Alexandrova /otec Ženi z filmu "Timur a jeho parta"/ má kladné vlastnosti dospělých hrdinů Gajdarových románů. Mluví k dětem vážným a klidným tonem, bez nejmenšího náznaku ironické shovívavosti, s přirozeným optimismem, nezdůrazňovanou láskou k dětem, bez afektované přísnosti a s pochopením jejich zájmů.

Tyto vlastnosti dospělých postav jsou pěkně zachyceny ve filmu "Timurova přísaha", méně zdařilém druhém dílu filmu "Timur a jeho parta".

Scénář filmu "Timurova přísaha" začíná diskusí dětí posuzujících a kritizujících své postavy vytvořené ve filmu.

Máme za to, že nebylo nutné přidržeti se tak úzkostlivě románové předlohy, poněvadž tato scéna působí ve filmu rušivě a ubírá postavám do jisté míry na jejich živé bezprostřednosti. Ve scénáři filmu "Timurova přísaha" je nová zápletka - rozpad timurovské party a její vzkříšení v den počátku vlastenecké války.

Ve srovnání s dialogy filmu "Timur a jeho parta", jsou dialogy ve filmu "Timurova přísaha", poněkud roztržité, ale stále je z nich vidět smysl autora pro tvárné slovo, který se skvěle objevuje ve způsobu mluvy "figury", bývalého chuligána, jenž se zapojil během doby do timurovy party.

Energetická řeč Timurova k pionýrům a zvukový dopis plukovníka Alexandrova Ženě, zaznamenaný na gramofonové desce, je důkazem, že i publicistické řešení dialogu, správně použité, může silně působiti.

Na začátku války slíbil plukovník Alexandrov Ženě gramofon. Po odjezdu otce na frontu, zapoměla Žeňa na jeho slib.

Do pokoje vejde listonoš s lepenkovou krabicí a říká Ženě: "Podepiš se hned, přišel ti z města balík a pro tvou sestru mám dopis."

Žeňa vzrušena podpisuje: "Co je to? Proč jsem nedostala dopis také já, ale jenom Olga?"

Na stole je gramofon. Žeňa radostně a vděčně: "Tatínku..." Snaží se zadržeti slzy. Timur si prohlíží gramofonové desky. Jeho obličej ožívá a pozorně si prohlíží malou, průzračnou gramofonovou desku. Pohlédne na Žeňu, opatrně natáčí pero, vkládá desku.

Kolja Kolokolčikov /šeptem/: "Nedělej to, Timo, hudba ji rozpláče!"

Timur ho odstrčí, uvede mechanismus do pohybu a pojednou se ozývá vyrovnávací známý otcův hlas: "Žeňo!" Žeňa se otočí a dívá se široce rozvřenýma očima.

Otcův hlas: "Až uslyšíš tato moje slova, budu již na frontě.

Uceruško, začala bitva, jaké v naší zemi ještě nikdy nebylo a možná, že už nikdy ani nebude.

V obrazu tvář Ženi.

Otcův hlas: "Až ti bude těžko, neplač, nevěš hlavu a neklesej na mysli. Pamatuj, že ti, kteří teď bojují za štěstí a slávu naší vlasti, za všechny její milé děti a také za tebe, má drahá, zakouší ještě větší těžkosti, protože svou krví a svými životy vykupují naše vítězství. Nepřítel bude bit, rozdrčen, vyhuben! Žeňo, hledím ti nyní zpřímá do očí.."

Detail: poprsí otce. V uniformě, na hlavě helmu, kožené rukavice.

Otcův hlas: "Když jsi byla ještě maličká, již jsme toho nepřítele znali a připravovali se k smrtelnému boji s ním. Slíbili jsme, že zvítězíme. Teď svůj slib splníme. Žeňo, slib mi také ty, pro nás všechny, že budeš tam daleko, u nás doma, žít čestně, skromně, že se budeš dobře učit a dobře pracovat. Potom, když si na tebe vzpomenu i v tom nejtěžším boji, budu šťastný, hrdý a klidný."

Otcův hlas utichl a deska se točí naprázdno.

Hoši stojí nehybně.

Timur přistupuje k Ženě, dívá se jí do tváře a Žeňa tiše, vzrušeně zašeptá:

"Ano! Ale já nevím jak... Já neumím.."

Timur, tiskne jí ruce, nadšeně a hlasitě říká:

"Přisahám ti, Žeňo, vím to již dávno! Naučím tě plnit ten slib!"

Kritika mnohokrát poukazovala na to, že dramatická stavba dialogů některých scénářů nevystihuje charakter a osobitost vyjadřování zobrazovaných postav. Domníváme se, že není-li vystižena typická, individualisující hovorová mluva osoby, je vlastní dramatické řešení dialogu defektní. Nemůžeme mluvit o přesvědčivosti jednání účinkující postavy, když tato postrádá osobitosti a nebo má osobitost pouze domnělou.

V našich nejlepších dětských filmech je přesnost a přesvědčivost dramatické stavby dialogu, v přímé závislosti na životní pravdivosti hovorové osobitosti postavy.

Příkladem je "Čapajev", kde dramatická funkce slova je těsně spjata s obrazem a přispívá k převaze osoby nad dějem. Ověříme si naši myšlenku na příkladu stěžejní scény z filmu "Syn pluku". Vezmeme dialog "pasáčka" Váni Solnceva s kapitánem Jenakijevem.

Vána: "Strýčku, dovolte, abych se k vám obrátil.

Jenakijev:/vesele/ "Nu což, tak se obrať!"

Vána v obrazu: "Strýčku, jste velitel?"

Jenakijev: "No to jsem. Proč se ptáš?"

- Váňa: "A nad kým jste, strýčku, velitel?"  
Jenakijev: /mimo obraz/ "Volím své baterii, svým vojákům."  
Váňa: "A důstojníkům také můžete poroučet?"  
Jenakijev v obrazu s koněm: /s úsměvem/ "Podle toho jakým. Svým důstojníkům mohu také poroučet."  
Váňa: /mimo obraz/ "A kapitánům také?"  
Jenakijev: "No to už ne. Kapitánům nemohu."  
Váňa zklamán: "Úú... Já jsem myslel, že nad kapitánama ~~je~~ také velitel."  
Jenakijev mimo obraz: "Proč se ptáš?"  
Váňa: "Když kapitánům neporoučíte, tak se nemůžeme bavit. Já potřebuji, strýčku, takového velitele, aby mohl všem kapitánům poručit."  
Otočí se a chce odejít.  
Jenakijev v obrazu: "Počkej! Co se má poručit všem kapitánům? To je zajímavé."  
Váňa mimo obraz: "Všem kapitánům ne, jen jednomu."  
Jenakijev: "Kterému?"  
Váňa mimo obraz: "Jenakijevu". "Kapitánu."  
Jenakijev /vykřikne/: "Komu, že?"  
Váňa mimo obraz: "Jenakijevu!"  
Jenakijev: "Hm.. Co je to za kapitána?"  
Váňa v obrazu s Jenakijevem: "On je, strýčku, velitelem rozvědčků. Je u nich nejhlavnější."  
Jenakijev: "Jakých rozvědčků?"  
Váňa: "Se ví - dělostřeleckých! Strejdo, ty mají ale zlého kapitána. Hotový peklo... Von poručil, aby mě převezli do zázemí a předali komandantu."  
Váňa vzdechnul a teskně se podíval kapitánovi do očí: "Voni mě přijali rozvědčíci mezi sebe jako svého rodného syna. Moc jsem se jim zalíbil. Pravda. Litovali mě, protože jsem se jim zalíbil. Ale nic nezmohli proti kapitánovi Jenakinovi.."  
Jenakijev /v obrazu/: "Tak ty jsi se všem zalíbil, jenom né kapitánovi Jenakinovi..."  
Váňa: "Ano strýčku! Všem jsem se zalíbil, jenom jemu ne. A non mě přece ani jednou neviděl. Můžeme posoudit člověka a vůbec ho nevidět? Kdyby mne jedou viděl, možná, že bych se mu také zalíbil."  
Jenakijev: /se zájmem/ "Počkej, počkej.. Jak ti říkají?"  
Váňa: "Váňa."  
Jenakijev/s úsměvem/: "Jenom Váňa?"  
Váňa: "Váňa Slolncev."  
Jenakijev: "Pasáček, viď?"  
Váňa /udiveně/: "Správně - jak to víte?"  
Jenakijev: "Já vím, brachu, všechno, co se děje u baterie kapitána Jenakijeva. Ale pověz mi, příteličku, jak jsi se tady octnul, když přece kapitán Jenakijev poručil tě převézt do zázemí?"  
Váňa/v obrazu/: "Já jsem utekl.."  
Jenakijev/mimo obraz/: "Jen tak ses sebral a jen tak jsi utekl?"  
Váňa: "Ne hned. Zdrhnul jsem dvakrát. Nejdřív špatně a von mě našel a potom jsem to provedl tak dobře, že už mě nenašel."  
Jenakijev: /mimo obraz/: "Kdo je to on?"  
Váňa: "Strýček Biděnko. Svobodník. Jejich rozvědčík. Je to hodný strýček."  
/Sobelov naslouchá s velkým zájmem rozmluvě svého velitele s chlapcem/  
Váňa: "Možná, že ho znáte."  
Jenakijev: "No, slyšel jsem o něm, slyšel... Ale nevěřím, že ses utekl Biděnkovi. Podle mého sisi to, holoubku, vymyslel, že?"  
Váňa: "No, je to svatá pravda!"  
Jenakijev: "Slyšels to, Soboleve?"

Sobolev: "Ano, slyšel!"

Jenakijev: "Je to možné, aby utekl Biděnkovi?"

Sobolev: "Nikdy v životě. Biděnkovi neutěče ani velký, natož takový capart."

Váňa/uražen/

Sobolev/mimo obraz/: "To on, soudruhu, kapitáne, promiňte za výraz, si z vás trochu vystřelil."

Váňa: "Ať se z místa nezvednu, jestli to není pravda!"

/Vrhl na Soboleva pohled plný opovrzení a důstojnosti/  
"Von mě přivázał provazem, ale já ho převez."

Jenakijev a Sobolev si vyměnili pohledy. Kapitán si setřel rukavicí slzy a zařehotal hlasitým smíchem tak, že koně zvedli uši a začali překlusávat na místě. Sobolev smíchem pohazoval hlavou a prskaje do pěsti, říkal:

"To je ale Biděnkó, to je ale rozvědčík - profesor.."

Jejich smích přehlušují harmonika a písně.

Právě tak je důležitý - jako pro vystižené postavy malého hrdiny, tak i pro děj - způsob mluvy Váni Solnceva ve scéně s Němci/pevnost, "vojenská chytrost"/, v bunkru velitele baterie, nebo ve scéně se svobodníkem gardového jezdeckva.

K otázce přesvědčivého vystižení postavy dialogem a jeho funkční přesností ve filmu vůbec, přistupuje v dětském filmu, ještě řada otázek dalších. Důležité je, že zaměření těchto otázek je právě tak umělecké jako výchovné. Vytváříme-li dětskou postavu, musíme věnovati pozornost individualisaci řeči dětí a to je zvláště v dětském filmu velmi důležité a těžké.

Věk, charakter a temperament, sociální a národní prostředí, kulturní úroveň, sympatie a antipatie, vztahy k okolí - to vše jsou činitelé mající vliv na způsob mluvy, dětské postavy. Ale i při absolutně správném uměleckém řešení způsobu mluvy a jednání dětského herce, přece jen se toto mine účinkem na dětského diváka, nebude-li odpovídati jeho věku a přibližně stejným zájmům.

Nedostatečná orientace režisérova ve způsobu mluvy děcka, vede často k vyškrtávání těch dialogů, které se scenaristovi nejlépe povedly po stránce dějové a funkční.

V uveřejněném scénáři filmu "Bylo jednou jedno děvčátko" zachytil a vystihnul scénarista Nědobrovo jednu velmi cennou vlastnost své maličké hrdinky a to její aktivity a snahu pomáhat dospělým a podporovat menší děti. Tato vlastnost je vylíčena ve scéně, v níž dokazuje domovníkovi Bakaru Ivánoviči, že má právo zastupovat svoji zemřelou matku při stavbě obranných zákopů.

Druhá vlastnost malé Nasti je v dialogu, který vede se svou maličkou přítelkyní komsomolkou Toňou a s vychovatelkou mateřské školy, ze které osiřelá Nasta utekla domů. Vidíme, že hlavním důvodem jejího návratu je snaha podporovati mladší přítelkyni Kaťu.

Vychovatelka si všimla, že "nezbedné děcko" má aktivní povahu a organizační schopnosti a našla k němu správný poměr. Tím, že režisér tyto scény sškrtnul, ochudil postavu děvčátka i vychovatelky, z jejíhož způsobu mluvy zbyla toliko nasládlá laskavost.

V. Nědobrovov a režisér Eisemont velmi pěkně vystihli dialogem živou dětskou reakci na dramatické události, ale nedokázali vystříhati se nasládlých a infantilních scén, které jsou cizí vnímavosti dětí. Je zbytečná scéna, v níž Kaťa zpívá písničku z operety "Sylva", napodobujíc tak svou matku-zpěvačku a kterou chtěli autoři ukázati kontrast mezi chováním čilého děvčátka a tragickým prostředím blokády.

Z jinak velmi dobrých komických dialogů ve filmu "Nalezenec", děti nic nemají. V rozhovoru malé Nataši se starým mládencem působí komicky "převaha"



děčka nad dospělým a neznalost dospělého inteligenta hovořit s děčkem. Komicky působí také prodavačka nabízející hračky s odstrašujícím názvem "přemýšlej sám". Všechny tyto komické věci i hřejivé, lyrické dialogy, svým obsahem a řadou nadhozených otázek, nejsou a nemohou být určeny dětem.

Naproti tomu ve scénáři Jevgenije Švarce "Školačka" nejsou v mluvě školačky perličky, vyvolávající smích u dospělých. Umění autora je v tom, že vidí události prvního školního roku očima malé školačky. Z jejího chování doma, na ulici a ve škole vidíme, jak se vyvíjí její povaha a jak reaguje na zpočátku málo postřehnutelné změny v jejím životě. Toto umožňuje vyvolat u děčka-diváka pocit převahy nad tímto děvčátkem a nebo pocit vlastních nedostatků. A jestliže tento film přece jen není správně věkově zaměřen a je trochu namočen v známém nám již kochání se děčkem, pak nejmenší vinu na tom má dialog, celkově dětem pochopitelný. Potud o dialogu.

Pokud jde o postavy filmu "Školačka", je na nich patrna snaha přizpůsobit se dětskému divákovi a tato snaha, aniž by to režisér upozoroval, změnila smysl mnohých scén. Zvláště se to týká některých episod, ličících vztahy dospělých k dětem. Je zajímavé zjištění, že stejná falešná intinace, která je výslednicí "dospělého" pojetí dětské postavy, mění zabarvení postavy i ve scénách, kdy vztahy mezi dospělými a dětmi-herci jsou přirozené a osvobozené od shovívavě-protectorského, trochu ironického tonu.

Často vidíme v dětských filmech dospělé herce jako komentátory dětského chování a jako páku autorova moralisování.

Někdy máme dojem, že dospělí herci v úloze matky, otce, vychovatele, jsou ve filmu jenom proto, aby proslovovali poučky. Již jsme mluvili o tom, že morálka v dobrém dětském filmu musí vyplývat hlavně z obsahu a děje a že neustále a tvrdošijně poučování a moralisování nevede k výsledku, ba setkává se s výsledkem opačným očekávanému.

Ve filmu "Osobní věc" /scénář V.Potašev, režie A.Razumnyj/ je scéna, ve které školák Arkadij Zubov, jehož nespravedlivě nařkli z krádeže okuláru od mikroskopu, přijde domů bez pionýrského šátku. Mezi ním a otcem je následující rozmluva :

Otec: Kde máš šátek ? Ztratils ho ?

Arkadij: Ne !

Otec: Odňali ti jej ?

Arkadij : Ne, sám jsem jej odložil !

Otec: Odložil ? Šátek odložil ?

Arkadij: Ano a co má být ? Je to moje osobní věc !

Otec: Aha, tak to znamená, že když se na někoho rozhněvám, tak hodím svou stranickou legitimaci na stůl a nikdo ani ty, nemá do toho co mluvit. Tak je to podle tebe !

Arkadij: Co jsem měl dělat, nikdo mi nevěří .

Otec: Dobře...dejme tomu, že máš pravdu. Křivě tě nařkli, že ? Proč jsi mlčel ? Měl jsi se hájit a dokázat svou pravdu a ne smýkat šátkem! Copak je to nějaký věchet ? Víš co jsi udělal tím, že jsi odhodil šátek ? Lituji, že jsi můj syn ! Není to velká radost mít syna bačkora .

Arkadij: Mýlíš se, nejsem bačkora !

Otec: To musíš dokázat !!

Ještě primitivněji vypadal dialog ve scénáři :

Arkadij stojí u okna s čelem přitisknutým na sklo. Vejde otec se zapálenou cigaretou a udělá několik kroků po pokoji.

Otec: Co je ti, ..No řekni! Pral ses /pausa/ Kde máš šátek ?

Arkadij: Nemám jej..

Otec: Odňali ti jej ?

Arkadij: Ne, sám jsem jej odložil.

Otec: Odložil? Ty jsi odložil pionýrský šátek?

Arkadij: Ano a co má být? Je to moje osobní věc.

Otec: /unaveně sedl na židli/ Ah tak, tak podle tebe, když se na někoho roznívám, tak půjdu do místní organizace a hodím jim svou legitimaci na stůl. A bude to také moje osobní věc. A nikdo, ani ty nemá do toho co mluvíti. Tak je to podle tebe?

Arkadij: Co jsem měl dělat, když mi nikdo nevěří?

Otec: Nevěří? A ty jsi si chtěl získat důvěru tím, že jsi jim dal svůj šátek. Co si myslíš, že to je. Vycházková parádní uniforma a nebo nějaká ozdoba? Copak nevíš, že za tvé právo nosit rudý šátek bylo tisíce a desítky tisíc oběšeno a zastřeleno v carských žalářích? To nevíš? Zapomněl jsi, že tento pionýrský šátek je zbarven krví tisíců revolucio-  
nářů?

Arkadij: Tati..

Otec: Dále, jak umíš. Již nejsi malý!

Arkadij: Tati..

Otec: A já jsem do tebe vkládal takové naděje. Myslel jsem si, no již bude brzo v Komsomolu...vyroste z něho pašák...Pamatuješ, jak jsme chtěli, abys byl letcem? Ale ty, ty jsi obyčejná bačkora!

Otec odešel, Arkadij ztrnule stojí na místě a šeptá:  
Všechno co chceš, tati, ale bačkora nejsem!

Je zajímavé, že motiv rudého šátku a otcovské tirády je také ve scénáři Michalkovč "Rudý šátek". Tato shoda není náhodnou. Tato shoda ukazuje společnou snahu našich autorů dětských scénářů podávat morálku "útokem" a to je dvojnásobná chyba, umělecká i výchovná!

Na jednom sjezdu dětských spisovatelů pořádaném ÚV VLKSM vyprávěla Agnije Bartová o jedné zajímavé epizodě. Neznámá školáčka pozvala spisovatelku na své narozeniny. Skutečnost jistě markantní, možná jen v naší zemi.

Spisovatelka na návštěvu šla, ale od první chvíle byla v rozpacích.

Místo na veselé rodinné slavnosti s nenucenou zábavou, ocitla se na vyslovené imitaci schůze dospělých, kde pionýři na prosté otázky spisovatelky odpovídali hlášením o vykonané práci. Když se před tím zeptala vedoucí skupiny: "Ale proč děti mluví tak nudně?" Ta odpověděla: "Dobře, soudružko, Bartová, po druhé k této okolnosti přihlédnou!" Touto smutnou epizodou, která vyvolala smích všech zúčastněných literátů, poukázala spisovatelka také na určitou vinu našich dětských spisovatelů, kteří často líčí takovéto neživé, nudné a věčně raportující pionýry. Vždyť v knize nachází dítě nejen zdroj poučení, ale také návod k chování a jednání. V tomto smyslu má film ještě větší vliv - to známá, ale věčně opomíjená pravda.

S hlediska potřeby vštěpování morálky, není Michalkovův scénář "Rudý šátek" správně napsán. Podávají se v něm divadelním způsobem poučky, které mají být vyjádřeny visuelně. Ale klad tohoto scénáře vidíme v tom, že obsahuje protijed nedostatku, o němž se zmínila Bartová. Michalkov v něm vyličil zajímavý typ člena pionýrské rady Čaškina, jenž "často vystupuje na schůzích" a má podle vlastního vyjádření "zkostnatělý jazyk" s oblíbenými výrazy "v číselném poměru", "vyjádřil přání", "v přítomné chvíli" a t.d. Postavením typu pionýra Čaškina do filmu, jako odstrašující příklad, vykonal autor mnoho dobrého, nejen pro pionýry, ale i pro dětské spisovatele, kteří často nesprávně vidí v moralisujících a věčně schůzujících dětech, ryty živé povahy.

## KAPITOLA IX.

### TVŮRČÍ PERSPEKTIVY DĚTSKÉHO FILMU .

Základní problémy dětského filmu, jež byly pro nás tak palčivé před 25 lety, prakticky pro nás již neexistují. Tuto otázku již dávno vyřešila naše strana, vláda a sovětská umělecká veřejnost. Problémy dětského filmu nabývají na své důležitosti a závažnosti postupně s růstem ideových a uměleckých úspěchů sovětského filmového umění jako celku. Čím však vysvětlit skutečnost, že naše dětská kinematografie spěje ku předu tak složitými cestami, že nezřídka klopýtne nebo že učiní dva tři čim lze vysvětlit, že až doposud máme jen velmi málo dětských filmů, jež by dětem ukazovaly obrovskou tvůrčí práci jejich otců a matek, že dětská kinematografie má pohříchu velmi málo filmů, jež by dětem většopovaly lásku k práci jako základ života člověka a lidské společnosti a ukazovaly vztahy mezi lidmi v socialistické a komunistické společnosti. Čím lze vysvětlit, že v našich filmech pro mládež nebyla dosud vytvořena typická postava mladého člověka stalinské epochy, že nám neukázaly výspolou morálku naší mládeže, že nám neukázaly pracovní nadšení a hrdinství naší dorůstající generace jak v socialistickém průmyslu tak i v kolchozní vesnici, že neukázaly mladého člověka s jeho touhou ovládnouti vodu ?

Tuto skutečnost lze vysvětlit jedině tím, že naše filmy pro děti nejsou ještě po ideově-thematické stránce na patřičné výši. Thematické pole dětských filmů je úzké a dosti často je také úzce pojímán smysl obsahu filmu. Namísto dětských filmů ideově a thematicky závažných, vytváříme filmy obírající se náhodnými a nepodstatnými zjevy našeho života. Ovšem, mnohé "náhodné a drobné" zjevy našeho života jsou důležité a zajímavé, avšak příliš úzce pojímány, nedávají mladému divákovi možnost, učiniti si z nich patřičné vývody a závěry do budoucna ani nejsou plně schopny odhaliti mu svět plný zázraků, ve kterém začíná žít a touží poznati. Zatím co v naší neustále se rozvíjející dětské literatuře vyrostli vynikající mistři slova - básníci i prosaíkové, kteří své nejlepší nadání věnují dětem - jsou mezi tvůrčími filmovými pracovníky spory a dohady o tom, co je dětský film, mají-li býti filmy pro děti věkově zaměřené, ba i můžeme slyšeti řeči, že filmy určené speciálně pro děti nejsou potřebné. Pravda, je ještě jiný "způsob" řešení problémů dětského filmu, projevující se tím, že někteří filmoví pracovníci se těmito problémy nezabývají vůbec, jsou jim cizí a nebo je obcházejí a ignorují. Dětská literatura má již spisovatele známé mladým i dospělým čtenářům sovětského svazu, avšak v dětském filmu nenacházíme ani jednoho význačného umělce, jež by se cele věnoval práci na dětských filmech a byl tak populární jako uznávaní mistři uměleckých filmů pro dospělé. Dětská kinematografie nejen že do dnes nemá význačných umělců věnujících se výlučně dětskému filmu, ale nemá ani pevné jádro stálých tvůrčích kádrů. Nemí tajemstvím, že někteří filmoví pracovníci i dnes jsou "povzneseni" nad dětské filmy, dětský divák ani jeho zájmy je nezajímají a dětské filmy hodnotí podle toho, jaký měly ohlas u dospělých diváků. Kromě toho se také ještě vyskytuje názor, že vytvořit dětský film je lehčí, než film pro mládež nebo dospělé a nebo že práce režiséra s dětskými herci je snazší, než s dospělými herci z povolání.

Ve skutečnosti je práce s dětmi-herci těžší a složitější než se zkušenými filmovými či divadelními herci a vyžaduje od režiséra značné vyspělosti a talentu. Mysleme proto, že ve většině dětských filmů je herecký výkon dětí průměrný nebo dostatečný.

Neznáme případu, že by některé studio pokládalo svůj nejlepší dětský film za "velké plátno". I Takový film jako "Timur a jeho parta", který by měl být pokládán za film vrcholný a zlatý hřeb výrobního programu studia dětských filmů, byl natáčen bez tvůrčího nadšení, tak jako každý jiný běžný a průměrný dětský film..

Pokřivený názor na dětské filmy odrážel a projevoval se při jejich výrobě, byl překážkou rozvoje dětské kinematografie a je dosud příčinou mnohých tvůrčích neúspěchů v tomto oboru.

Úkolom pracovníků sovětského filmu je rozšiřovati tematiku dětských filmů, zvyšovati jejich uměleckou úroveň, býti v těsném styku s dětskými spisovateli, protože ze spolupráce s nimi vzniknou hodnotné scénáře, bez nichž dětská kinematografie nemůže existovati.

Je také nutno dáti dětem tolik potřebné a výchovně důležité filmy dobrodružné, vědecko-fantastické a zábavné veselohry.

Na plátcích našich dětských kin musí býti vidět život našich svazových a národních republik, tvůrčí práce sovětských lidí, aby obzor mladého diváka byl rozšiřován.

Abychom dosáhli tohoto cíle, musíme věnovati ještě větší pozornost výchově tvůrčích pracovníků dětského filmu. Do této výchovné práce musí se zapojiti všichni naši nadaní režiséři a herci dětského filmu, z nichž mnozí, bohužel, opustili tento obor, aby se věnovali práci na výrobě filmů pro dospělé. Vychovávat je na vysoké škole filmové a školiti posluchače režiséřské a herecké fakulty podle jejich nadání a zálib a umožniti začínajícím filmovým pracovníkům, aby od prvního dne své činnosti ve filmovém oboru, mohli pracovati pod vedením režisérů.

Jest nutno organisovat a přiblížit potřebám výroby vědecko-výzkumnou práci o dětském filmu, jež by se zabývala především problematikou umělecké výchovy dětí a systematickým průzkumem dětského diváka.

Důležitým bodem programu vědecko-výzkumné práce v oboru dětského filmu jsou dějiny dětského filmového umění, dramaturgie a režie dětských filmů, práce s dětskými herci a konečně práce s dospělými herci v dětském filmu.

Každý jednotlivý režisér má svůj styl a názor na práci s dětskými herci /jak jsme viděli, ne vždy správný/ a proto tento problém vyžaduje si zásadního řešení, při němž musíme přihlížeti k stávajícím zkušenostem.

Některé závěry můžeme však učiniti ihned.

Mluvíce o svých zkušenostech z práce s dětmi, zůstávají naši režiséři často na povrchu svých poznatků a zkušeností a proto právě subjektivně posuzují otázku, zda má býti dětský herec v dětském filmu profesionální nebo ne.

Když se naše dětské filmy poprvé objevily v Americe, zaujala americkou kritiku nejvíce skutečnost, že naše kinostudia neznají profesionálních dětských herců - "dětských hvězd" a zázračných dětí. Na to nesmíme zapomenat.

Sovětský názor na dětského herce je podmíněn výchovnými a uměleckými požadavky. Od dítěte ve filmu vyžadujeme toliko jednu věc: absolutní přirozenost v rámci scénáře. Děti různého věku mají také různé pojetí úlohy, ale celkově můžeme říci, že dítě hraje ve filmu nikoliv ve smyslu hereckém

nýbrž dětském. Režisér, který toto nepochopil a snaží se potlačit dětskou přirozenost ve jménu hereckého výkonu, vydává se v nebezpečí, že jeho dětský herec bude přehrávati a jeho hra nebude přirozená a nenucená.

Ovšem, dítě hrající ve filmu, může se státi později hercem - jsou to však řídké případy - našim úkolom však není, abychom z něj herce udělali. Odpovědělo by to přirozenosti dítěte a bylo by to v rozporu se snahami o vy-

pěstování herecké kultury.

Uvedené příklady dobré a špatné práce dětských herců, svědčí o nutnosti správného výběru režiséra filmu pro děti. Režisér musí se vyvarovati řemeslného chápání svého úkolu, neboť na něm závisí hra, herecká akce a dětská schopnost zapojiti se cele do atmosféry budoucího filmu. Jakkoli je tomu s herci, představiteli dětských úloh. Divadlo umožňuje uplatnění herců v dětských rolích, avšak ve filmu je uplatnění herce v dětské úloze řídkým zjevem a je určováno jeho zvláštními schopnostmi /fysický zjev, umění vžiti se do dětské postavy a rozplynouti v ní/. Skvělá hra Janiny Žejmové v dětských úlohách je pobídkou našim mladým hercům, aby se nebáli jíti touto cestou největšího tvůrčího odporu, poněmůže nám dáti tak skvělý celek, jaký naše kinematografie ještě neměla. Otázku účinkování dospělého herce v dětském filmu je nutno řešiti současně s otázkou jeho účinkování v jiných úlohách a v jiných filmech a Pro správnou a vyčerpávající odpověď na tyto otázky nestačí rozatím ještě zkušenosti naší dětské kinematografie ani vědecko-výzkumná práce v tomto oboru. Tak zvané "dětské filmy", ve kterých účinkují děti, již dávno existují na buržoasním západě. Velká většina těchto filmů využívá horeckého nadání dětí pouze za obchodním účelem. Falešně sentimentální náfilmového umění. Svou pokryteckou morálkou i ty "nejneškodnější" z nich mají na děti rozkladný vliv. Idylická faleš s jakou vypráví tyto filmy o dojímovém přátelství bohatých s chudými, je jakousi přípravou k té hluboce amorální, dobrodružné a gansterské filosofii, kterou vyjadřují hollywoodské filmy.

Dětská kinematografie - lépe řečeno, filmové umění pro děti, jako zvláštní odvětví filmové výroby - byla prvně vytvořena v SSSR. Toto odvětví mohlo vzniknouti a dosáhnouti poměrně vysoké úrovně, pouze v celkovém sovětském výchovném systému, jež vytvořil kulturní ústavy pro děti, síť hodnotných dětských divadel, nakladatelství dětské literatury a dětskou žurnalistiku. Toto odvětví bude růst a rozvíjeti se.

Na naši dětskou kinematografii lze pěkně aplikovati slova zakladatele leningradského divadla mladého diváka, A.Brjanceva, definující vlastnosti, které musí míti pracovník v dětském divadelnictví:

"Musí to býti umělci myslící jako pedagogové a pedagogové s citem umělce."

Zkušenosti sovětské dětské kinematografie ukazují, že dětský film nelze vytvořiti skleníkově /jak se to nyní děje/, nýbrž v neustálé a těsné spolupráci filmařů s veřejností, s Komsomolem, spisovateli, vědci, starými a zkušenými pracovníky a vychovateli.

Filmoví pracovníci si stěžují na úzké zaměření pedagogů, s kterými spolupracují. Domníváme se, že poznání konkrétních úkolů současně filmového umění pro děti, pomůže pedagogům překonat úzké pedagogické stanovisko, často se u nich objevující a naproti tomu naši někteří sebejistí mistři dětského filmu, pochopí jeho výchovné úkoly, na které často zapomínají. Nejedná se o opakování starých chyb, jako je podřizování umění didaktice, ale o překonávání chyb nově se vyskytujících, z nichž největší je :

ignorování diváka.

Uznání ÚV strany o otázkách sovětského umění, zdůrazňuje obrovský význam umění pro výchovu mladé generace v duchu komunismu. V tomto smyslu je dvojnásob důležité umění pro děti.

Naše filmové umění pro děti je právem hrdo na svoje tvůrčí úspěchy. Oč  
by však větší byly tyto úspěchy, kdyby se naši film.pracovníci přidržo-  
vali pokynů strany a vlády v otázkách dětského filmu a věnovali se práci  
na dětském filmu s takovou péčí a láskou, s jakou vytvářejí nejlepší umě-  
lecké filmy pro dospělé.

K O N E C

Moskva, Státní filmové nakladatelství 1949.

1068 m/b