

FILM O THÄLMANNOVI

Několik poznámek k oběma epochám

Při těchto několik úvah nad filmem o Thälmannovi ve dnech, kdy celý svět je ještě stále vzrušen záznamem Komunistické strany Německa v bonnském státě. Nejen pracovníci dělnického hnutí, ale všichni politici lidé pozvedli svůj hlas. Současně události v Německé spolkové republice jim až příliš nápadně připomínají předvečer fašistické tmy, která strávila bezpočet lidských životů, rvala a rdousila, střídala a popravovala sekýrou, mučila a násilnila. A právě nyní rok po slavnostní premiéře v Berlíně přichází na plátna našich kin druhý díl filmu o vůdci německého proletariátu Ernstu Thälmannovi.

Máme tedy možnost podívat se na dílo jako na celek, ocenit jeho klady a poučit se z nedostatků. Oba díly „Syn své třídy“ a „Vůdce své třídy“ jsou dalšími ze série filmů o vedoucích pracovních dělnického hnutí, jak jsme se s nimi seznamovali obzvláště ze sovětské produkce. Je snad vhodná doba zamyslet se nad tímto žánrem a říci k němu několik slov. Zkušenosti máme už dost a další vývoj filmového umění si to bezesporu vyžaduje. Vyskytuje se — a nejen sporadicky — mínění, že není možné takové filmy dělat, že už je jim odzvoňeno.

Točt filmy o revolučních bojích a vůdcích nebo ne? Odpověď musí být kladná. Nejen z politické potřeby, ale proto, že by se umělci okrádali sami o dramatická témata, vystihující kořeny dnešního života, zbabovali by se hrdinů a konfliktů nenahraditelných. Otázkou tedy jen zůstává, jak je točit! I tady jsme už několikrát dostali odpověď. Výstřednou, poctivou, umělecky silnou. Jenomže jsme na ni jaksi pozapomněli. Citovali jsme dost pozorně a citlivě. Myslím tím na filmy o Leninovi z třicátých let. Jaký je rozdíl mezi Trilínem v Řijnu, Leninem v roce 1918, Trilínem o Maximovi a třeba Thälmannem? Velký. A nemluví ve prospěch díla posledního. Naopak, proti němu.

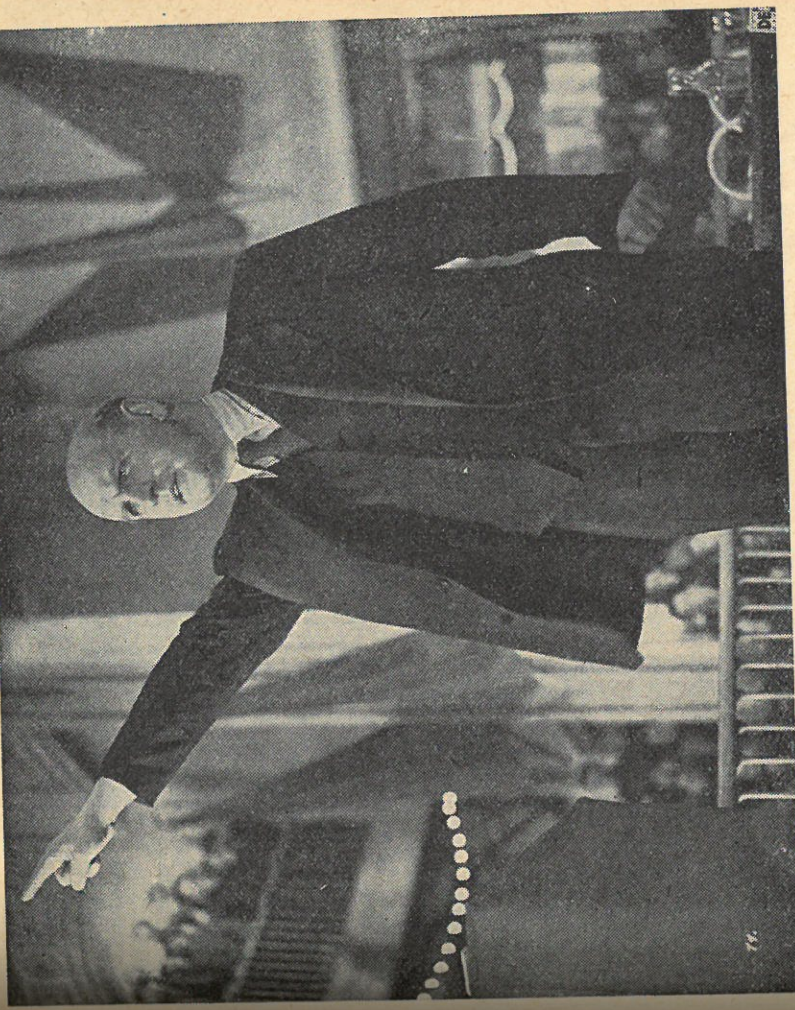
Složitost historie a její filmové zobrazení

Odvaha je pozoruhodná a vynikající vlastnost člověka vůbec a umělce zvláště. Má-li vahou a rozmyslem. Natačit dvouepichový film, v jeho pěti až šesti tisících metrech zachytit celou bouřlivou dobu od 1918 do 1945 je nesporně odvážný záměr a domnívám se, že nedostatečně promyšlený. Jde-li o Thälmannu, složitost celého záměru ještě neobyčejně vzrostla. Vždyť jeho život je

svázán s lety bojů dělnické třídy Německa, s jejími vítězstvími i porážkami, s miliony mrtvých a zmrzačených tělesně i duševně, s působením bacilu fašismu. Kde začít, co ukázat, co vybrat, aby vznikla ne kronika, ale umělecké dílo, přesvědčivé, burcující, srozumitelné přátelům i nepřítelům, či neinformovaným. Aby dalo každému divákovi jasný obraz. Takové umělecké poslání film o Thälmannovi neplní.

Začíná v německých zákopech prvé světové války těsně před zhroucením fronty. Pokračuje líčením revolučních událostí po válce, povstáním Spartakovců, zavražděním Luxemburgové a Liebknechta a ozbrojenými boji hamburských dělníků, jimž v čele stojí Thälmann. Povstání je potlačeno, Thälmann, ochraňován svými druhy, ujde zatčení, ale jeho přítel a spolupracovník Fiete Jansen je zatčen a jeho smrti na popravišti zabráněno pouze masovým odporem a hrozbou nových bojů. Tím končí první díl.

Druhý začíná příchodem Jansena do Berlína po návratu z vězení. Je začátek třicátých let. Hlavní město Německa je vířícím kotlem. Posice komunistické strany sílí a kapitalisté hledají všechny možné prostředky, jak bránit revolučním tendencím. V nouzi, nejvyšší se obrátí i na člověka, jenž jim byl dříve poukolem pro smích, na Adolfa Hitlera. Dovedl kolem sebe soustředit lumpenproletariát, stejně jako nafoukané důstojníky prvé světové války, později velitele Freikorpsu a nyní vedoucí činitele NSDAP, sborů SA a SS. Spodina lidské společnosti dostala své fanatizující. Hrnou se jim marky se všech stran. Slibují jí další podvodníky, že v novém pořádku, jejich vraždami nastoleném, bude zachováno soukromé vlastnictví továren a statků. Autoři scénáře vedou diváka do dělnických schůzí, na volební shromáždění, na Thälmannův projev k francouzským dělníkům v sále Bullier v Paříži, mezi kolísající a celou věc nechápající členy sociální demokracie i mezi její vůdce, z nichž jen málokterí snaží a chtějí znát, oč jde v těchto dnech, a mnozí jsou už na cestě přímé zrady dělnické myšlenky. Říšský sněm hoří a Hitler se chvástá, že zahajuje definitivní likvidaci marxismu v Německu, zatím co jeho financí si mnou ruce, jakého to pašáka vybrali k obraně svých pokladů a zabezpečení dalšího obohacování. Zatykáni se stává masovým. Padá mu za obětí i Thälmann, stejně jako ostatní komunističtí funkcionáři. Mužové SA a SS si nevybírají mezi dělníckými pracovníky a do vězení a mučení jdou spolu s komunisty i sociální demokraté. Varování



Günther Simon v titulní roli filmu Defy „Ernst Thälmann — vůdce své třídy“ (scénář Willy Bredel a Michael Tschesno-Hell, režie Dr Kurt Maetzig)

komunistů bylo marné, možnosti k akční jednotě propaseny. Ještě pokus o osvobození Thälmannu, který ztroskotá a potom se fronta protifašistického boje rozděluje na vnitřně německou a zahraniční, kam se mnoha komunistům podarilo emigrovat. Marně volá gestapáci Thälmannu na horu, aby mu slibovalí ráj a svobodu, marně jej mučí. Hrdinovi už nezbývá nic než smrt. Je příliš vzácnou kořistí pro fašismus, je příliš ostrou zbraní dělnické třídy. Je jí třeba otupit, vyrvat ze života. Fysicky se to snadno zdatí, ale jeho myšlenky nelze vyhnat ze srdce a mysli. Boj pokračuje až do vítězství života nad smrtí, až do chvíle, kdy mnozí prohlédnou, neboť jim lidé jejich vlastního národa připomínají neúnavně chyby a hrůzy fašismu.

Nechci se rozepisovat o detailech děje, o jednotlivých obrazech. Ale i ze stručného přehledu je zřejmé, jaký to kus krajice si autoři scénáře Willi Bredel a Michael Tschesno-Hell ukrojili. Vlastně od roku 1918 do roku 1945 (s přestávkou od ztroskotání hamburského dělnického ozbrojeného boje v roce 1923 po začátek roku 1930). Vesměs léta,

z nichž se dá do nekonečna čerpat filmovou dramaturgií. Desítky filmů by z nich mohly vzniknout a každý by byl jiný. Obsáhnout ale celou tuto dobu, plnou protikladů, složitosti, tvrdých bojů, vítězství i porážek dělnického hnutí v Německu, dobu zmatků prvé světové válce a komplikovaných příprav druhé světové války nelze, podle mého názoru, v jednom bytí i čtyřhodinovém uměleckém hráném filmu. Myslím, že by nestačil ani dokument, aby dostatečně a srozumitelně i pro nezasyčeného diváka odhalil všechny nitky a spoje, celou tu kompilaci mezinárodního kapitálu, zruďné podněcování nacionalismu a využívání nízkých pudů, stejně jako mezinárodní solidaritu dělnictva. Ale i chyby, jichž se v boji na život a na smrt revoluční dělnictvo dopustilo. Jsem dokonce přesvědčen, že ani metoda Eizenštejnova, již použil ve filmu Oktabr, by tu nestačila: metoda, kdy se zkratkovitá, dobře vybraná fakta mění v symboly, v kruté realné symboly kladu či záporu. Pomohla by snad překlenout některá popisná místa, s nimiž se v obou dílech a zvláště v prvním nezřídka setkáváme, ale nic víc. Lze dokonce pochy-

Emoční působivost filmu

Přes všechny nedostatky má nesporně film o Thälmannovi velmi působivá místa a vzbuzuje v divákovy emoce. Ty ale nejsou způsobeny a vyvolány uměleckým zpracováním Thälmannova osudu. Projevují se zvláště u diváků, kteří jsou do historie hlouběji zasvěceni, mají své osobní zkušenosti se setkání s hitlerovským Německem a jsou poučeni o všech silách, které se projevovaly a působily v Třetí říši.

Hovořil jsem loni v Berlíně po premiéře se západoněmeckým spisovatelem-komunistou. Prohlásil, že by film i v případě, že by jej bonnské úřady propustily k promítání, měl jen velmi omezený dosah působnosti a rozhodně by nespínil ani z padesáti procent svou uměleckou sílu a přesvědčivost.

Nesouhlasil jsem se všemi jeho námitkami proti uměleckému zpracování; ale dal jsem mu za pravdu, že film silněji vzuší uvědomělé stoupence našeho světového názoru. Nedostatků uměleckého zpracování i některými nejasnostmi či nepřesnostmi historickými ztrácí značnou část působivosti u odpuřců, či u lidí kolísajících.

Dílo, které si činí nárok na přívlastek umělecké, nemůže vzrušovat pouze diváka, je muž připomíná svými dějovými prvky osobní zážitky, nebo mu ilustruje popisy způsobem kapitoly historie, která je mu drahá a blízká. Filmy o Thälmannovi nesou mnoho znaků právě té, „poukladem historie dělnického hnutí, nebo osudy některých jeho vůdců a předních pracovníků, vystupuje v současné ideově boj velmi do popředí potřeba opravdových uměleckých děl. Jen svědčovat diváka a dát mu zároveň pravdivé a pro něj třeba nové poznání skutečnosti a společenských sil. Nemohu při této příležitosti nevzpomenout na velkolepé filmy sovětské z dvacátých let. Jejich předností nebylo jen filmové zpracování látky do té doby filmově naprosto nevyužitě, ale hlavně novátorství, v pravém slova smyslu záby-umělecké. Proto se jimi museli vážně zabývatí přesvědčení ideoví odpůrci z uměleckých kruhů zemi kapitalismu, ale filmy také získaly a přesvědčovaly mnoho prostých diváků, jimž dosud zůstal pravý význam a smysl Velké říjnové revoluce skryt nebo skreslen. A tato umělecká síla, tento lvi spár, jimž se mění propagandista v umělce, tické pojímání historie dělnického hnutí, jakému jsme propadli v posledních letech, zanechalo své stopy i u tak vyhraněného a silného uměleckého zjevu, jako je známý německý spisovatel Willi Bredel, jeden z autorů scénářů.

právě její vedoucí činitelé zavímili svým malým politickým rozhledem, ale často i svou prodejností a zbabělostí mnoho nenapravitelných škod. Je na to spousta dokladů a vykreslení některých z nich by celou spleťtoš ukázalo jasně a vyznění by také bylo ještě historicky pravdivější. Vezměme jen případ dělnického povstání v Brémách v lednu 1919. Freikorps vytáhl do boje plnými silami. Vítězil svou převahou zbrani, svými důstojnickými zkušenostmi. Brémy potřebovaly pomoc. Hamburští dělníci s Thälmannem museli jít za svými soudruhy pěšky. Zelezničáři stávkovali a sociálně demokratické vedení stávkou prohlásilo: Kdyby pomocné oddily hamburských dělníků byly dopravěny vlakem, bylo by to stávkokazectví. Tato malá epizoda sama o sobě je výtečným podkladem pro film.

Obrovská spousta materiálu tedy zavalila autory. Soudím, že jediná epizoda z života Thälmannova by byla nesporně výstižnější, úchvatnější a hlavně by dala mnohem větší možnost odhalit Thälmannova-clověka. V pojetí autorů tento úkol uměleckého díla je řešen pouze z poloviny, stejně jako musí zůstat jen na půl cestě pokus o jakýsi druh poučení (řekli bych přímo školení) diváka na historických událostech. Pokusil jsem se už ukázat, že ani dvouhodiný film se nemohl v tomto případě vyhnout tomu, aby někdy pouze ve slovech či slovních poukazech řeší příčiny třeba ztroskotání hamburského dělnického boje, nezdravý v zápase proti hitlerovským bandám, či konec konců i dlouhý, zoufalý boj ve dnech druhé světové války proti hitlerovskému režimu.

Během promítání filmu nastává chvíle, kdy se divák plným právem ptá, jak byl možný takový vzrůst hitlerovské moci, když ve volbách získali komunisté šest milionů hlasů. Kam se poděl bojovní členové strany? Kde tkvěla chyba? Odpovědi se nedočká. Dnes už není doba, kdy je možné kratší nebo delší frázi odpovědět na osudové otázky, jejichž chybné nebo nedostatečné řešení stálo třeba miliony lidí život, nebo několikaletou ztrátu svobody.

A tak z nutnosti soustředit děj na malou plochu, vzniká automaticky i skreslování skutečnosti proti vůli autorů. V prvním díle Thälmannova máš dojem, jako by jednota dělníků ve dnech hamburského povstání byla naprostá, jakoby spojení mezi nimi bylo jasné, fungovalo a jen technická převaha, zbraně i zkušenosti důstojníků Freikorpsu zdolaly dělnictvo. Ale sám Thälmann řekl: „Hamburští dělníci měli plně sympatie dělníků v závodech, neměli však s nimi organizační spojení. Největší nedostatek hamburské bojové fronty byl v tom, že chyběly komunistické závodní buňky. Bojová skupina, jako byli hamburští, která se opírá o pevně zakofeněné buňky ve všech závodech a o jednotu nejširších pracujících mas, bude náprá přístě v podobné situaci neporazitelná.“

řických jeví se, že ony na pozadí tolika historických jeví bylo možno zpracovat filmem v tomto rozsahu soukromý osud jednotlivce či rodiny. Za úplně nerealistické ale považují splnit s plným zdarem úkol, který si dali autoři: Thälmannův život není soukromým osudem, ale úzce souvisí s celou prací komunistické strany Německa. Tak dostává mnohem širší souvislosti, které nelze ve čtyřech hodinách ukázat v uměleckých obrazech.

Vyslovil jsem tyto soudy, ja si přesně vědom faktu, že kritik, či theoretik nemůže stanovit žádné platné estetické či dramatické normy. Tvůrčí umělec je vždy doveďe porušit a přinést něco nového, nevidaného, zvrátit vše, nač dosud theorie přisáhala, a postaví nové normy. Zvláště, když jde o umění s tak obrovskými možnostmi změny místa a překlenutí času, jako je film nebo televize. Uvědomil jsem si to znovu při zhlédnutí maďarského filmu Slavnostní večer, který se z devadesáti procent odehrává kolem kulatého stolu v jídelně novopocčeného laureata Kossuthovy ceny. A přece je strhující, napínavý, mistrovský a nikoho ani nenapadne, aby mu vyčítal malé využití filmových možností střídání různých prostředí a malou šířku času.

Toto soustředění je ale přece jenom něco jiného, než záměr obsáhnout téměř třicet let historie. Autoři se snažili najít nejschůdnější řešení. Toho ale nemohli dosáhnout bez značného zjednodušení jednak postav Thälmannova, Jansena a jiných, ale hlavně také bez zjednodušení celého historického dění, všech událostí. Proto také film vyžaduje velkých znalostí historických, což je nesporně potíž hlavně u mladších diváků a potom u těch, kteří nebyli s celou problematikou přímo životně svázáni, jako samotní Němci, nebo bezprostřední sousedé, mezi nimi zvláště naše národy. Mohl bych vypočítávat mnoho příkladů, kdy autoři musí předpokládat jisté znalosti. Uvedu pouze historii Freikorpsu. Je značně složité a prostý divák má o ni jen velmi mlhavé a nepřesné znalosti. Mnoho událostí, s nimiž se autoři filmu musí vypořádát pouze heslem, nebo poznámkou, je samo o sobě námětem na celovečerní film. Německé dělnické hnutí je na takové zjevy, komplikované a spleťtoš, jako je složité sám život, velmi bohaté. Jejich dílo zpracování v uměleckých hraných filmech by mnohem jasněji a přesvědčivěji ukázalo, jakými boji muselo projít dělnické hnutí, jakých úspěchů dosáhla komunistická strana, ale také jakých chyb se dopustila v tomto zápolení. Vždyť vítězství Hitlera nebylo je nám dnes jasné – pouze výsledkem soustředění reakčních sil, brutálních method a nevyčerpateľného přílivu peněz z kapes a pokladen monopolistů, ale také některých chyb v práci strany.

Velkou pozornost věnuje film o Thälmannovi sociální demokracii. Právem. Vždyť noví

Stalo se dnes už zvykem, že se všechny omyly a chyby minulosti svádějí na kult osobnosti. Neoperují rád tímto termínem, ale nemohu se mu v poznámkách o Thälmannovi vyhnout. Jeho prvky se objevují nejen v celkovém přístupu k látce a tedy i k hlavnímu po-avě, ale zvláště první díl je poznamenán kultem Stalina. To nelze autorům bezprostředně vytkat, protože to bylo ustáleným zvykem. Thälmann je traktován jako neomylný dělnický vůdce. Už na začátku článku jsem se pokusil ukázat na některé jevy, které právě při takovém pojetí zlehčují hodnověrnost.

Růst režiséra a herců

První díl filmu má scény, působivé svým faktickým obsahem, skutečností, které líčí, ale mnohdy je režijně i herecky dost bezradný. Někde nevytříhl režiser akcent některých záberů, které proto působí v přímém protikladu k záměru (na příklad scéna s vyhazováním kbelíku, která vyjde až směšně). Akce se pohybuji kupředu většinou jen na schůzích, samostatným záberům pověštině chybí pathos, emoční schopnost a síla. Zvláště tady v první části je umělecká emoce nahrazena vzrušením z faktických událostí, jehož kořeny i výsledky jsou ovšem z jiné sféry než umělecké. Musel jsem při promítání prvního dílu myslit na okamžik, v němž jsem spatřil pamětní desku na zdi ve dvoře budovy v Berlíně. Stručně oznamuje, že tu bylo popraveno 26 námořníků-Spartakovců. Kolik mi toho v tom okamžiku proběhlo hlavou? Na co všechno jsem v této chvíli nemyslel, kolik obrazů a příběhů z boje německých proletářů se mi obnovilo, jak jsem docela jinak v této chvíli vnímal. Ale to všechno nevyvolalo umění. Při promítání „Thälmann“ máme stejné pocity.

Při srovnání obou dílů můžeme zcela zřetelně vidět růst herců i režiséra. Zvláště výrazné je to u představitele hlavní role Günthera Simona. V první části byl pouze nejším představitelem Thälmann. Jeho herecký projev byl spoután snahou o největší přiblížení se reálnému vzhledu německého dělnického vůdce. Snažil se pracovat Thälmannovými gesty, napodobit jeho chování, všechny vnější znaky, jak zůstaly zachovány na fotografích, filmech, či v pamětech spoluobojovníků a přátel. Touto metodou se mu ovšem nemohlo podařit dokonale splýtnutí s postavou. Zůstal pouze maketou, stínem bez vlastního života. Jeho pohled byl často bezradný, plochý, nevyrazný. Přes všechnu snahu se mu ještě nepodařilo přivlastnit si některé zvláště výrazné rysy jednání Thälmannova a přitom na jejich základě vytvořit svébytnou, žijící a dýchající postavu, která by se dovedla orientovat v každé situaci a již by divák věřil, že tak a nejinak se musel chovat Thälmann.

v druhem díle vidíme velkou změnu. Postava Thälmana v podání Simonově dostává posvěcení tvůrčím činem, byť ještě ne dokonale a završeným. Ale jeho oči už planou nenávistí, láskou i bolestí. Je to bojovník, jemuž mohli vstít svobodu, ale nikdo jej nemohl připravit o lidskou důstojnost a hrdost, nikdo zbavit přesvědčení o spravedlnosti dělnického boje. I ve vězení, i při odchodu na popraviště zůstává velkým revolucionářem. Co se všechno odehrává v jeho očích, když kousek od něho hne v troskách žena jeho přítele Fiete Jansena, nebo když stojí nad tisíci prostými kříži na vojenském hřbitově u Verdunu? Simonův hlas dostal jistotu, gesto přesvědčivosti, pohled jasnost a průkaznost, jaké se nedají s prvním dílem ani srovnat. Totéž ale platí i o všech ostatních rolích. Fiete Jansen je parafrází autorů Fiete Schulze. Hans Peter Minetti v této roli dostává v druhé části nové rysy, prohlubující postavu, stejně jako Karla Runkehllová v roli jeho ženy. Ziráci se nervosita a nejistota, z pouze obrysově kreslených postav se stávají živí lidé.

Režisér Kurt Maetzig se v prvním díle

mnoho naučil ve prospěch druhého. Nejen vede lépe herce, nestaví je pouze do postic bojovníků a hrdinů, ale také masovým scénám dovede dát více atmosféry, souhry, vypointovat je a dát jim správný rytmus. Je to o to hodnější chvála, že druhá část je v poslední třetině stavebně roztržštěná.

V celku jsou filmy o Thälmannovi velkým pokusem o monumentální film z historie bouřlivých třiceti let. Zůstaly jen pokusem a nepřinesly nic nového do řešení takových úkolů. Podléhaly všem chybám a omylům, jak jsme je zažili. Mají svůj význam a splní aspoň částečně v NDR a lidových demokratických svých úkol. Škoda jen, že jejich přesvědčivost není hlubší. Pro německou i naši kinematografii jsou tyto filmy nad jiné dobrou školou: právě na nich si lze uvědomit mnoho skladebných a režijních chyb, ne dost správnou metodu přístupu k takovým látkám.

Další filmy z historie dělnického hnutí nebudou asi moci přímo navazovat na Thälmana, ale budou se muset vracet do minulosti, k Eizenštejnovi a Pudovkinovi a dále hledat a experimentovat. Tento motiv hledání a tvůrčího experimentu Thälmannovi chybí.

UMBERTO D. — OBDIVOVANÝ I NEPOCHOPENÝ

Opět se jednou otevřela propast mezi filmovými recenzenty a diváky. Film „Umberto D.“, dílo scénaristy Cesara Zavattiniho a režiséra Vittoria De Sicy, byl po větším doporučení kritiky přijat diváky s nepochopením obzvláště pozoruhodným. Pravda, dobrou pověst italských filmů zaručila filmu při uvedení pozornost, ale jen proto, aby celá řada diváků odcházela během promítání a dala, často i poctivě zájmem o filmové umění odpovídali na otázku: „Jak se vám líbí?“; nechápavým krčením ramen. Není to konečně po prvé. Nechci oživovat prosulé propadnutí anglického filmu s *milostným* námětem „Pouto nejsilnější“, stačí připomenout z poslední doby neuspěch, vynikajícího maďarského filmu „Kolotoč“, obou vítězů filmů VIII. MFF, americké „Soli země“ i sovětských „Věrných přátel“, a při vysoké návětnosti i krajní nepochopení francouzského filmu „Červený a černý“. Po bok těchto filmů, tedy jistě ne do špatné společnosti, se dnes dostává De Sicův a Zavattiniho „Umberto D.“ Jak však vysvětlit tak příkrý rozpor mezi divákem a kritikem? A postačí, když se spokojíme několika hořkými slovy, doprovázenými obrazným zalomením rukou? Především je nutno říznat, že „Umberto D.“ nebyl nepochopen jenom u nás, v Itálii doslova propadl. Předvídal to konec konců i tak citlivý tvůrce, jako je Charlie Chaplin, kterému záhy po natočení De Sica svůj film předvedl. Po skončení filmu Chaplin zůstal sedět zamýšlený a dojatý. „Je to váš nejlepší film“ — řekl De Sicovi, vzápětí však dodal: „...ale líbit se nebude. Mnozí jej nedoceň.“

Je tedy možno se domnívat, že v tomto případě se rozhodně nejedná o otrěsné odhalení emocionální zaostalosti našeho diváka. Domnívám, že jde spíše o úkaz běžně známý a uznávaný v jiných oblastech umění. Každý pracovník nakladatelství a konečně i každý pozorovatel čtenář ví, jak velká a pochopitelná je rozdílnost mezi náklady oblíbených románů a třeba i vrcholnými díly poesie. Všeobecně je uznáváno, že každý literární žánr má své obecenstvo — proč by tomu nemělo tak být i ve filmovém umění? „Umberto D.“ je při všech shodných tvůrčích znacích pro diváka rozhodně odlišný od v nelepším slova smyslu aktraktivního neorealistickeho díla, jakým byl na příklad „Řím v 11. hodin“. Konečně pro řadového diváka je přece jen Lucia Bosse o něco přitažlivější, než představitel starého římského pensisty; lépe je snažit se

o získání skutečných zájemců o filmové umění. Tady zůstáváme my, filmoví novináři, stále ještě mnoho dlužni. Nechci mluvit o filmových časopisech, Film a doba i Kino zůstávají při svých nákladech pro statistickou obec filmových diváků bibliofilsky nedostupnou tiskovinou. A denní tisk? Po dlouhých bojích a diskusích si vydupal „svě místo pod sluncem“ i film v pravidelných týdenních recenzích, nebo v krátkých nahodilých zprávách. Zmizela však již dávno úspěšně zahájená filmová stránka z Práce, po diskusi spisovatel a film“ je filmové dění zatlačeno v Literárních novinách hodně do kouta, mizí pravidelné filmové stránky ze Světa v obrazech, Květu a dalších týdeníků, ale především vymizely všechny jiné formy než recenzí. Na film je však možno se dívat i s jiného pohledu, než týden po týden odvažovat nový „přísun“ na kritických vážkách. Letošní IX. MFF dosti názorně ukázal i na stránkách denního tisku, jak různě a přitažlivě je možno psát o filmu, jak pestroforem se nabízí.

V rukou filmových novinářů a především denních listů je podle mého názoru základní cesta, kterou je možno přivést stále více diváků k filmovému umění, naučit je číst filmovou poezii, dívat se s požitkem na takové filmy, jako je „Umberto D.“. Druhá cesta vede přes kinokluby, ovšem dobře vedená a svůj úkol opravdu plní kinokluby. Mnoho se o nich mluvilo v poslední době v budovách státního filmu. Doufáme, že v nejbližší době státní slova proměněna ve skutek.

*

Náš filmový divák má trochu ztižený a přeházený pohled na vývoj nejpokrokovějšího filmového směru poválečné doby — italského neorealismu. Dopusd neměl možnost vidět díla tak zásadního významu, jako je Rosselliniho „Řím, otevřené město“ a De Sica „Zázrak v Miláně“. Přestože bylo pro měitáno u nás již dostatek filmů tvůrčích obraz nového směru italského filmu. Jde nyní o to přesvědčit největšího diváka, proč „Umberto D.“ zaujímá na stále ještě otevřené cestě italského neorealismu právě tak přední místo jako třeba u nás tolik oblíbený „Řím v 11. hodin“. Ve svém „Řím“ učinil Cesare Zavattini hlavním námětem svého díla *výjimečnou* událost — otrěsnou katastrofu. Dovedl jí však užít k rozehrání širokého obrazu denních starostí a strastí drobných římských občanů, potýkajících se neustále s nezaměstnaností a bídou. Nikdo v tomto díle nepovstal, aby se zatátnými pěstmí vý-