

# UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

Fakulta sociálních věd

Institut mezinárodních studií

**Květoslava Příbylová**

***Pluh, který zoral pláň (1936) a Řeka (1937),  
jako úspěšný příklad filmů na vládní objednávku***

Bakalářská práce

Praha 2010

Autor práce: **Květoslava Příbylová**

Vedoucí práce: **Mgr. et Mgr. Kryštof Kozák PhD.**

Oponent práce: **Doc. PhDr. Miloš Calda**

Datum obhajoby: **2010**

Hodnocení:

### **Bibliografická citace:**

PŘIBYLOVÁ, Květoslava: *Pluh, který zoral pláně (1936) a Řeka (1937), jako úspěšný příklad filmů na vládní objednávku* Praha: Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Institut mezinárodních studií 2010, 40s. Vedoucí bakalářské práce: Mgr. et Mgr. Kryštof Kozák PhD.

### **Anotace:**

V bakalářské práci: *Pluh, který zoral pláně (1936) a Řeka (1937), jako úspěšný příklad filmů na vládní objednávku* se na případu dvou dokumentárních filmů z období New Dealu snažím ukázat, že vládou produkováné filmy nemusejí vždy končit jako prvoplánová,, svému producentovi poplatná, ideologická propaganda. Tyto filmy Pare Lorentze, přestože je produkovala americká vláda, se zařadily mezi klenoty světového dokumentárního filmu a byly přínosem nejen pro kinematografii, ale i pro americkou kulturu obecně. Zároveň je nutné podotknout, že oba filmy si získaly široké publikum. Nejedná se tedy o filmy oceňované pouze úzkou skupinou odborné kritiky, ale o snímky, které mohly mít celospolečenský dopad.

V této práci se na základě zařazení filmů do tehdejšího kulturního a společenského kontextu, konkrétní faktografie týkající se vzniku filmů, a konečně filmů samotných, zabývám otázkami: proč zrovna tyto vládní filmy byly tak úspěšné, jakou roli v tomto úspěchu hrály státní peníze, a co zabránilo tomu, aby se filmy zvrhly v bezcennou či manipulativní státní propagandu.

Zároveň doufám, že tato případová studie může alespoň skromným dílem přispět k širší diskuzi o, v českém kontextu aktuálním, problému státní podpory kinematografie.

### **Annotation:**

*The Plow that Broke the Plains (1936) and The River (1937): A case of successful government produced films*, attempts to show on the example of the two New Deal documentaries, that there exist films sponsored by government which contain more than only cheap ideological propaganda.

Pare Lorentz's documentaries, despite being produced by the U.S. government, belong among the splendors of worlds non-fiction. They have been an important contribution not only to the whole cinematography, but also to the American culture (in general).

Also, due to the fact that these films attracted a wide audience and thus they had a widespread influence on the public.

In my survey I am trying to answer the following questions: Why were these particular films so successful? What was the relevance of the government financing in this success? And: What saved these films from becoming meaningless and/or (or on the other side) manipulative exhibitions of state propaganda?

I hope that this case study would contribute a little to the discussion about state funding for the cinematography, the problem which is nowadays actual in the Czech Republic.

### **Klíčová slova:**

Dokumentární film, USA, New Deal, Pare Lorentz

### **Keywords:**

Documentary, Nonfiction, U.S.A., New Deal, Pare Lorentz

## **Čestné prohlášení**

Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a uvedla všechny použité prameny a literaturu. Současně dávám svolení k tomu, aby tato práce byla zpřístupněna v knihovnách Univerzity Karlovy a používána ke studijním účelům v souladu s autorským právem.

V Praze, 7. ledna 2010

Květoslava Příbylová

## **OBSAH:**

### **ÚVOD:**

**„...ze všech umění je pro nás film uměním nejdůležitějším!“ 6**

### **I. ČÁST:**

**Prokázání úspěchu *Řeky a Pluhu* 11**

Dobový kontext 11

Jak Pare Lorentz k státním penězům přišel 16

Boj za *Pluh, který zoral pláň* 19

Přínos pro kulturu 24

### **II. ČÁST:**

**Hledání příčin úspěchu filmů a zkoumání role vládních financí 28**

„This is the story of a river“ 28

Čím si filmy získaly publikum i kritiku? 37

Mohly by filmy vzniknout bez vládních peněz? 41

Co zabránilo filmům sklouznout k laciné propagandě? 44

**ZÁVĚR 45**

## ÚVOD

**„...ze všech umění je pro nás film uměním nejdůležitějším!“**

Údajně řekl Vladimír Iljič Lenin v únoru roku 1922 svému tehdejšímu komisaři pro osvětu A.V. Lunačarskému.<sup>1</sup> Od té doby se tato věta stala okřídlenou a mnohokrát citovanou. A ocitá se i na začátku této práce. Ať už byla skutečně pronesena Leninem či mu je jen přibájena, odhaluje totiž v elegantní zkratce mnohé o tehdejší kinematografii. O jejím rostoucím významu a především o jejím vztahu k politické moci. Či spíše naopak – o vztahu politické moci k ní.

Z toho kratičkého bonmotu je cítit uvědomění si síly a důležitosti filmu jakožto masového média. Za jednou řádkou tak můžeme spatřit obrovský přesvědčovací potenciál skrytý - a nalezený - v „pohyblivých obrázcích“. A abychom se pořád nemotali kolem jednoho, ještě ke všemu ne zcela věrohodného, výroku, můžeme poznamenat, že kdesi za tou pochybnou větou stojí velmi tvrdá fakta. Například bleskově rychlé zestátnění sovětské kinematografie v roce 1919 anebo řada propagandistických filmů. Abychom však byli spravedliví, je nutné podotknout, že nejzářnější příklady tupé sovětské propagandy spatřily světlo světa až mnohem později. Dvacátá léta jsou naopak proslulá školou „montážníků“ (Ejzenštejn, Vertov, Pudovkin a další), kteří, majíce ještě dosti velkou dávku autorské svobody a nefalšovaného revolučního nadšení, stvořili jedny z nejúchvatnějších děl filmové historie. Kouzlo filmové propagandy však již bylo odhaleno.

S podobným kvapem a důsledností proběhlo znárodnění filmového průmyslu v nacistickém Německu. Tam si rovněž záhy, snad již poučení ze sovětských vzorů, uvědomily moc tehdy ještě nového média. A patřičně ji využily. Vždyť je to právě jméno Hitlerovy dvorní režisérky Leni Riefenstahlové, které si většinou vybavíme jako první, když se řekne propagandistický film.

S takovouto historií není příliš překvapivé, že v dnešní době má „propagandistický film“ (ačkoliv na jeho jasné definici vzhledem ke zprofanovanosti pojmu propaganda bychom se museli dlouho dohadovat) velmi pošramocenou pověst. Intuitivně si ho spojujeme, v Čechách obzvláště, s totalitními a nedemokratickými režimy. Jsou to pro nás

---

<sup>1</sup> Erik Barnouw: Documentary: A history of the non-fiction film, Oxford University Press, New York 1974, str. 55

filmy ve „službách státu,“ spojené se státní ideologií a neobjektivním (o to více se však objektivně tvářícím) informováním, opakující povinná klišé, která hraničí s vymýváním mozku. O zakořeněnosti pejorativního významu slova propaganda svědčí i jeho aktivní používání a přenášení do současného kontextu. Například Jan Čulík, mimo jiné autor asi nejucelenějšího přehledu české porevoluční kinematografie,<sup>2</sup> ve své velmi ostré kritice několikrát prohlašuje film *Občan Havel (2008)* za politickou propagandu a srovnává ho právě s „pronacistickými“ filmy Riefenstahlové.<sup>3</sup> I tento příklad užití slova naznačuje, že propaganda (pořád o ní mluvíme ve velmi širokém, spíše intuitivně chápaném slova smyslu) sice nemusí být nutně produkovaná státem, nicméně velmi často je se státní či vládní produkcí spojovaná. Asi také protože tam bývá nejsnadněji prokazatelná a nám (díky historické zkušenosti a také jistému zpolarizování v poslední době<sup>4</sup>) nejvíce známá. Na poli kinematografie má pak sečtení těchto dvou charakteristik - tedy pejorativního nádechu čehokoliv, co zavání propagandou a spojování propagandy s vládní mocí – za následek velkou nedůvěru ke státem produkováným filmům.

Tato nedůvěra vyplývá samozřejmě i z velmi logické úvahy, že když někdo vyrábí film většinou tak činí s jistým záměrem, a když tak činí vláda, bude tento záměr nejspíš provládní. Kontroverze pak spočívá v tom, že vláda tak činí nikoliv za své, nýbrž za státní peníze, tudíž si vlastně vyrábí reklamu na účet voličstva.

V dnešní době by se však vláda (zůstáváme v českém kontextu) nejspíš se zlou potázala, kdyby se rozhodla natočit si film. Debata se přenesla na jinou, mnohem jemnější, ale ne nesouvisející, rovinu. Vleklé spory o státní podpoře kinematografie, byť poslední dobou trochu utichly (patrně díky navyšování státních příspěvků do fondu na podporu kinematografie), nejsou dodnes vyřešeny. Filmaři samozřejmě volají po větší podpoře, za všechny jmenujme Věru Chytilovou, která mluví o nahrazování ideologické cenzury cenurou peněz.<sup>5</sup> Poslední velká vlna sporů na toto téma vzplanula v roce 2006 poté, co Václav Klaus vetoval novelu zákona o Státním fondu na podporu kinematografie. Prohlásil tehdy, že celá věc je „nárokování si peněz cizích pro soukromou potřebu.“ Podle Klause „ani sebelepší

---

2 Jan Čulík: *Jací jsme : česká společnost v hraném filmu devadesátých a nultých let*, Host, Brno 2007

3 Jan Čulík: *Film, jaký slušný dokumentarista nikdy nenatočí*, Britské listy 30. 7. 2008

4 Vzpomeňme na množství knih věnovaných tématu propagandy, které se vyojily, na popularitu a téměř módu předmětů spojených s NDR apod.

5 Věra Chytilová: *Umělec a moc. Zkušenost tvůrce s různými druhy cenzury a omezení*, profesorská přednáška Věry Chytilové přednesená dne 12.5.2003

umělecké dílo není veřejným statkem, byť ho veřejnost může nesmírně oceňovat.“<sup>6</sup> Bouřlivá mediální diskuze, která se tehdy kolem problému státní podpory kinematografie rozproudila, jasně ukázala, že otázka, zda má stát vůbec právo utrácet peníze daňových poplatníků na to, aby si za ně někdo natočil film, je stále ožehavá.

Cíl této práce je poměrně skromný a prostý. Je jím upozornit na to, že přes veškerou popsanou nedůvěru, negativní konotace, historické zkušenosti a současné pochybnosti, je možné dokonce i na přímou vládní objednávku natočit dobrý film. Respektive to alespoň možné bylo.

Co je to „dobrý“ film? Zabliká v tuhle chvíli výstražné světýlko v hlavě pozorného čtenáře. Taková slova se v tezi přece nepoužívají! Nuže tedy, dobrým filmem míním film divácky i kriticky úspěšný, znamenající jedinečný přínos pro kinematografii a tím i pro kulturu obecně.

Popíšu případ dvou takových filmů, které vznikly ve třicátých letech v zemi, kterou by nás nejspíš vůbec nenapadlo si se státním filmováním spojovat. Jedná se o středometrážní dokumentární<sup>7</sup> snímky: *Pluh, který zoral pláně* (*The Plow That Broke The Plains, 1936*) a *Řeka* (*The River, 1937*). Oba filmy produkovala tzv. Správa pro znovuosídlení (Resettlement Administration, RA)<sup>8</sup>, spadající pod ministerstvo zemědělství, založená v USA v červnu roku 1935 vrámci politiky New Dealu. RA měla v úmyslu využít film k informování veřejnosti o svých projektech a aktivitách, dnes módním výrazem bychom tento plán mohli nazvat jako PR strategii. Za tímto účelem najala ještě v roce 1935 Parea Lorentze, mladého novináře a filmového kritika, což znamenalo počátek krátkého, ale zcela mimořádného, období natáčení vládních filmů v USA. Ostatně filmy z tohoto období jsou dodnes jediné, které kdy americká vláda v době míru produkovala.<sup>9</sup>

---

6 Václav Klaus: Odpověď prezidenta republiky Asociaci producentů ohledně zákona o Státním fondu pro podporu a rozvoj české kinematografie, 9.6.2006

7 Filmy jsou v literatuře označovány jako dokumenty. Problematice žánru dokumentárního filmu a případným rozdílem v jeho tehdejší a dnešní vnímání se budu věnovat později.

8 Resettlement Administration (RA), byla později zrušená a přeorganizovaná v nástupnický orgán Farm Security Administration (FSA), který je proto v oficiálních materiálech uváděn jako producent Řeky.

9 William Uricchio, Marja Roholl: From New Deal Propaganda to National Vernacular: Pare Lorentz and the Construction of an American Public Culture, 2004, str. 4



Tématem obou filmů z produkce RA jsou ekologické problémy, které trápily Ameriku 30.let. *Pluh, který zoral pláň* (dále jen *Pluh*), je věnovaný prachovým bouřím, fenoménu proslulému jako „Dust Bowl“, jenž sužoval oblast Velkých planin na americkém středozápadě. Druhý film, *Řeka*, vypráví o žalostném stavu velkého údolí řeky Mississippi. O povodních, ke kterým tam stále častěji docházelo, o doprovodných sesuvech půdy a odplavování úrodné zeminy. Devastace přirozeného prostředí je v obou případech způsobena bezohledným zacházením s přírodou a jejími zdroji. Výsledkem dlouhodobého plenění je pak současný zoufalý stav, který se samozřejmě odráží v bídě tamních lidí. A ten je nutné začít řešit. Čímž se dostáváme k informačnímu/propagačnímu/propagandistickému momentu filmu – řešení, které je nám nabídnuto, je to, které nám nabízí vláda a New Deal. V případě Dust Bowl je to přesídlování farmářů z postižených oblastí do nových komunit, v případě povodní je to regulace řeky Mississippi, která se začíná naplňovat v údolí řeky Tennessee díky vládou zřízené společnosti Tennessee Valley Authority (TVA).<sup>10</sup>

Otázku propagandistických prvků obsažených ve filmech prozatím nechávám otevřenou. Samozřejmě se jí nevyhnu, nicméně se jí budu věnovat velmi okrajově, protože záměrem této práce není zodpovědět, zda filmy byly či nebyly propagandou. Jednak se této otázky od samotného vzniku filmů dotýkala řada filmových teoretiků<sup>11</sup> – s případným tlumočením jejich názorů si bohatě vystačím – ale hlavně ji nepovažuji z mého úhlu pohledu za zásadní. Tudíž mne bude zajímat pouze do té míry, do jaké bude důležitá pro cíl mé práce. Což v zásadě znamená, že mi postačí ukázat, že filmy nejsou hloupou, lacinou, zavádějící či jinak nemorální propagandou.

Na druhou stranu by však cílem této práce nemělo být pouze samotné prokázání faktu, že existují dva kusy dosti povedených a kulturně významných filmů na vládní objednávku. Těžiště práce by spíše mělo spočívat v hledání odpovědi na otázku, jak je možné, že k tomu došlo. Byla to náhoda? Šťastná shoda vícero okolností? Co když v tom vládní peníze vůbec nehrály roli?

K zodpovězení těchto otázek bude nejprve potřeba rozebrat okolnosti, za kterých filmy vznikaly, a které měly či mohly mít rozhodující vliv na jejich podobu a přijetí. Je to

---

10 TVA je vládou vlastněná, nezávislá společnost založená v roce 1933, za účelem správy a péče o region údolí řeky Tennessee, který byl značně postižen hospodářskou krizí. TVA má na starosti splavnost a povodňovou regulaci řeky Tennessee a zejména pak výrobu elektrické energie.

11 Od tehdejších kritiků jako byl např. F.S.Nugent, přes různé generace filmových historiků jako byl v sedmdesátých letech Erik Barnouw, či v dnešní době Betsy McLane nebo Charles Wolfe.

jednak širší kontext a společensko-kulturní pozadí, bez kterého vznik filmů ani filmy samotné nelze interpretovat, a poté konkrétní „příběh“ obou filmů, od prvotní idey, přes námět, produkci a postprodukcii až k distribuci. To učiním v první části práce. Tam také prokážu úspěšnost a kulturní přínos obou filmů. Ve druhé části se pak na základě popsané faktografie, scénářů a filmů samotných, pokusím nastínit možné odpovědi na otázky: Proč měly filmy takový úspěch? Mohly by být natolik úspěšné i bez státní podpory? A hlavně: mohly by bez státních peněz vůbec vzniknout? V závěru práce shrnu hlavní odpovědi a zvážím zda-li lze některé z nich zobecnit a co vlastně tento konkrétní případ znamená pro širší problematiku vládou objednávané či státem sponzorované kinematografie.

Co se týče metodologie práce, bude se jednat o případovou studii. Vycházet budu jak z primárních zdrojů, kterými jsou filmy a text scénářů, ojedinele pak dobové reakce v médiích (ty však budu ve větší míře přebírat spíše ze sekundární literatury), tak ze zdrojů sekundárních. Těmi jsou studie širšího rozsahu, typu různých dějin filmu, dějin dokumentárního filmu apod., dále pak kapitoly týkající se kinematografie New Dealu, které se nacházejí ve sbornících či tematické literatuře, a konečně kratší studie a články věnované Pareu Lorentzovi (autorovi obou filmů) či přímo jednotlivým filmům.

Tím, že oba filmy vznikly v rámci ojedinelého a samozřejmě poněkud kontroverzního projektu, vzbudily pozornost a vyvolaly diskuzi již v době svého vzniku. Zároveň svým způsobem rezonují i dnes<sup>12</sup>, což může souviset s určitou současnou renesancí autorského dokumentárního (či chceme-li nonfiction) filmu, s aktuálností ekologických témat, a konečně s popularitou období New Dealu v historiografickém zkoumání. Tím pádem se k filmům objevuje, byť ne příliš hustě, literatura prakticky v průběhu celých těch 70let od jejich vzniku. Většinou se jedná o články z různých dějin kinematografie a sborníků, které se, kromě filmově-historického popisu, často dotýkají již zmiňované kontroverznosti vzniku filmů a toho, zda se jednalo či nejednalo o státní propagandu. Zajímavý pohled přináší William Uricchio a Marja Roholl, kteří zkoumají vliv dokumentárních filmů New Dealu a zejména Pluhu a Řeky na vytváření národní identity.<sup>13</sup> Ze studií a článků věnovaných Pareu Lorentzovi je nedůležitější nepochybně kniha Roberta L. Snydera: *Pare Lorentz and the Documentary*

---

12 Např. Betsy McLane srovnává Lorentzovu Řeku s dokumenty, které vznikly po hurikánu Katrina a zejména s filmem Spike Leeho: *When the Levees Broke* (2006)

(Betsy A. McLane: *The River Runs Through It: The Lost Legacy of Pare Lorentz*, 2007)

13 William Uricchio, Marja Roholl: *From New Deal Propaganda to National Vernacular: Pare Lorentz and the Construction of an American Public Culture*, 2004

Film z roku 1968<sup>14</sup>.

Na druhou stranu, protože Lorentzovy filmy vznikly mimo Hollywood a nelze je zařadit ani do druhé populární škatulky americké kinematografie – mezi tzv. nezávislé, stojí dokumentární filmy období New Dealu mimo hlavní proud studií věnovaných americkému filmu. .

V českém prostředí se odborná studie k tomuto tématu, alespoň pokud je mi známo, nevyskytuje.

## **I. ČÁST: Prokázání úspěchu *Řeky a Pluhu***

### **Dobový kontext**

Pro pochopení vlastních filmů je nutné znát kontext doby a okolnosti, za kterých vznikaly. Tomu se budu věnovat v této části práce. Nejprve se zaměřím na širší kulturní, společenské a politické pozadí, do kterého poté zasadím konkrétní příběh vzniku vládních filmů.

Americká třicátá léta ve své podstatě začínají rokem 1929 a krachem New Yorkské burzy. Následná hluboká hospodářská krize ovlivnila veškeré společenské dění od politického až po kulturní. Na intelektuálním a uměleckém poli začala být zásadní sociální témata - životy „obyčejných Američanů“, jejich starosti o žití a přežití.<sup>15</sup> Dělníci stávkovali a ve městech byly organizovány velké protesty proti rostoucí nezaměstnanosti, které vrcholily velkými pochody ve Washingtonu v letech 1931 a 1932. Na tuto situaci reagovali intelektuálové, vznikaly radikální spolky (např.: kluby Johna

---

14 Robert L. Snyder: *Pare Lorentz and the Documentary Film*, University of Oklahoma Press, 1968

15 Peter Stead: *Film and the Working Class*, Routledge, London 1991, str. 73

Reeda), rostla aktivita Komunistické strany.<sup>16</sup> Levicové myšlenky získávaly stále větší popularitu mezi umělci a

postupně se objevil fenomén Robertem Warshowem nazvaný „kulturou lidové fronty.“<sup>17</sup> Ve vlně této nové kultury vznikají významná sociálně kritická dramata, novely, básně... Tento sociálně angažovaný proud se postupně stává kulturním mainstreamem.

Popularitu a razanci politicky angažovaných levicových organizací poněkud zmírnil a otupil nástup F.D.Roosevelta a jeho politiky New Dealu. Ta si svými sociálními programy získala mnohé z umírněnějších levicových intelektuálů na svou stranu. Navíc v rámci programů New Dealu existovala silná podpora kultury (mezi lety 1933 a 1943 získalo státní podporu přes 10 000 umělců),<sup>18</sup> což byl faktor, který radikálním levicovým hnutím rovněž „přebral“ některé tvůrce.<sup>19</sup> Koneckonců právě za kamerami obou Lorentzových filmů stáli muži, kteří svého času spoluzakládali levicové filmové spolky.

Ovšem, co se kinematografie týče, jsou třicátá léta obecně považována za zlaté období. Minimálně v USA a Velké Británii jsou tím „nejzásadnějším obdobím v celé historii kinematografie“<sup>20</sup> V této dekádě se trvale upevnila role filmu na poli světové (či alespoň euroamerické) kultury. V rámci historie hollywoodských studií je toto období označováno za klasickou éru.

Pro americký dokumentární film jsou třicátá léta snad ještě zásadnější. Během nich totiž dojde ne-li k vytvoření, tak rozhodně ke konsolidaci žánru a k jeho nebývalému rozvoji. Charles Wolfe názorně ilustruje tento vývoj názvem retrospektivy, kterou vydalo v roce 1939 Muzeum moderního umění: *The Nonfiction film: From Uninterpreted Fact to Documentary*.<sup>21</sup> Dokument se

---

16 Peter Stead: *Film and the Working Class*, str. 74

17 Robert Warshow: *The Immediate Experience*, New York, 1962, str. 5, (převzato z Peter Stead: *Film and the Working Class*, Routledge, London 1991)

18 William Uricchio, Marja Roholl: *From New Deal Propaganda to National Vernacular: Pare Lorentz and the Construction of an American Public Culture*, str. 10

19 Peter Stead: *Film and the Working Class*, str. 74

20 Peter Stead: *Film and the Working Class*, str. 46

21 *Nonfiction: Od neinterpretované skutečnosti k dokumentu*, Charles Wolfe: *The Poetics and Politics of Nonfiction*, in *Grand Design: Hollywood as a Modern Business Enterprise, 1930-1939*, Scribner, New York, 1993, str. 353

však v této době neobjevuje jen jako úzký žánr filmového umění, nýbrž jako celková: „konceptuální kategorie vrámci níž se vedly diskuze o historii, estetice a společenské hodnotě kinematografie“<sup>22</sup>.

Za tuto pozornost vděčí dokument několika faktorům. Tím hlavním, který zároveň

umocňuje ostatní, je samozřejmě hospodářská krize, která obracela pozornost k sociálním tématům a neutěšené realitě. Film se pak ukazuje jako výborný prostředek, pomocí něhož lze tuto realitu zachytit, ukázat, sdělit, popřípadě kritizovat. Navíc žánr dokumentárního filmu ideálně zapadal do tehdejší všeobecné diskuze o roli sociální dokumentace v umění.<sup>23</sup> O celkovém zájmu umělecké scény o dokumentární kinematografii svědčí i fakt, že mnozí velcí umělci, primárně neředitelé, se podíleli na dokumentárních projektech. Byli to například: Ernst Hemingway, Aaron Copland, John DosPassos, John Steinbeck, Archibald McLeish a další.

S všeobecnými levicovými tendencemi šel také v souhře fakt, že zářný vzor, tedy mladý Sovětský svaz, nejenže si, jak je s trochou nadsázky psáno v úvodu, za nejdůležitější umění vytkl film, ale dokonce se mu celá dvacátá léta dařilo toto předsevzetí plnit. A to nejen na poli filmu hraného (taktéž velmi sociálně angažovaného), kde již zmínění ruští montážníci – Ejzenštejn, Pudovkin, Dovženko - získávali obdiv po celém světě, ale právě i na poli dokumentu. Koneckonců byl to opět Lenin, který vyslovil přání, aby sovětská kina promítala fikci a dokument ve vyváženém poměru.<sup>24</sup> A ze SSSR pocházela také tehdejší hvězda a dnes jeden ze tří otců zakladatelů dokumentárního filmu. Byl jím Denis Kaufmann, muž, který filmem žil natolik, že se přejmenoval podle zvuku stříhacího stroje a francouzského slova vérité – pravda, výstižnost – dohromady tedy: Dziga Vertov. Jeho manifesty, nový přístup a úchvatný film *Muž s kinoaparátem (1929)*, byly právem obdivované. Složenina z Vertovova slovníku: „kino-oko“ (camera eye), se v amerických intelektuálních kruzích stala všeobecně používaným výrazem pro přesvědčivou výstižnost a intenzitu, o jejíž dosažení mají umělci popisující současnou společnost usilovat.<sup>25</sup>

Nutno ovšem podotknout, že sovětské filmy nebyly jediným vzorem. V Evropě se žánr dokumentárního filmu rozvíjel rychleji než za oceánem. Díky velké vlně evropské avantgardy a experimentálních filmů ve dvacátých letech, měli evropští filmaři k netradiční práci s filmovým médiem, a tím i dokumentárnímu filmu, dosti blízko (což platilo i o vztahu k nízkému rozpočtu, často určující charakteristice vznikajícího žánru).

---

22 Charles Wolfe: *The Poetics and Politics of Nonfiction*, in *Grand Design: Hollywood as a Modern Business Enterprise, 1930-1939*, Scribner, New York, 1993, str. 351

23 Charles Wolfe: *The Poetics and Politics of Nonfiction*, str. 351

24 Tzv. „leninský poměr filmů“ („leninist film-proportion“), Erik Barnouw: *Documentary: A history of the non-fiction film*, Oxford University Press, New York 1974, str. 55

25 Charles Wolfe: *The Poetics and Politics of Nonfiction*, str. 354

Pro americkou uměleckou scénu je důležité, že jsou to právě třicátá léta, kdy jsou evropské dokumenty a sociálně angažované filmy k vidění v malých nezávislých kinech. To se ale týkalo pouze velkých měst, zejména New Yorku, tudíž společenský dopad těchto

projekcí byl limitovaný.<sup>26</sup> Ostatně ještě v roce 1937 si Archibald McLeish stěžuje, že i ty nejlepší z dokumentů jsou v Americe: „odsouzeny k tomu začít život v malinkatém kině radikálního umění a skončit ho v přednáškové síni“.<sup>27</sup> Projekce však zasáhly sice úzkou, ale výraznou, vrstvu umělců a intelektuálů nového kulturního proudu.

Z tohoto klimatu tak postupně vyrůstá několik nezávislých filmových spolků. Jejich vzniku silně napomohla ještě jedna časová souhra – zdánlivě pouze technologická změna, nástup zvuku v kinematografii, nejenže způsobil jednu z největších revolucí v dějinách filmu, ale přinesl i důležitý vedlejší důsledek. Byla jím, tak jako při každé technologické revoluci, devalvace ceny starých přístrojů. V tomto případě to byly němé kamery, které si tak mohli dovolit skupovat právě nezávislí filmaři.<sup>28</sup>

Jako první vznikla v roce 1930 Workers Film and Photo League (později přejmenovaná na Film and Photo League – FPA). Její činnost nebyla pouze v produkci nezávislých filmů, ale naopak spíše v osvětě a kritice. Členové psali kritické články, vzdělávali se ve filmové historii a teorii, a také organizovali akce k filmovému vzdělávání veřejnosti. FPA například od zimy 1933 do jara 1935 sponzorovala nedělní filmové promítání v New School for Social Research<sup>29</sup>. Co se týče samotného filmování, soustředili se tamní filmaři nejvíce na krátké reportáže ze stávek a demonstrací. V roce 1934 se v důsledku sporu o budoucí povahu FPA odštěpilo několik šikovných filmařů a založili vlastní spolek Nykino (název z New York a Kino). Oproti FPA kladli Filmaři z Nykina hlavní důraz nikoliv na politickou úlohu spolku, nýbrž na samotné filmování a vzdělávání filmařů po profesionální stránce. Jedině šikovní profesionální filmaři totiž podle nich mohli vytvářet kvalitní a tím pádem přesvědčivé a poutavé filmy, schopné odvyprávět či přenést myšlenku tvůrců.<sup>30</sup> Ze skupiny kolem Nykina se později zrodil Frontier Films (FF), v jehož čele stál významný fotograf a filmař Paul Strand. Frontier Films už

---

26 Charles Wolfe: *The Poetics and Politics of Nonfiction*, str. 355

27 Charles Wolfe: *The Poetics and Politics of Nonfiction*, str. 355

28 Kristin Thompson, David Bordwell: *Dějiny filmu*, AMU/NLN, Praha 2007, str. 317

29 Charles Wolfe: *The Poetics and Politics of Nonfiction*, str. 358

30 Charles Wolfe: *The Poetics and Politics of Nonfiction*, str. 360

byla politicky mnohem méně radikální skupina než FPA. Filmaři z Nykina i z FF se zapojovaly do vládou sponzorovaných projektů a většina Lorentzových kameramanů byla právě členy těchto spolků.

Přestože tedy existovala velká touha natáčet nové sociálně angažované filmy, v celkovém měřítku se levicová vlna v kultuře projevila v kinematografii daleko méně než v

ostatních uměleckých disciplínách.<sup>31</sup> Filmaři totiž neměli šanci konkurovat hollywoodským studiím, která měla díky tzv. vertikální integraci<sup>32</sup> výsostní postavení. Vliv hospodářské krize a politiky New Dealu na hollywoodské filmy nepochybně existoval, nebyl však na bázi prvoplánové reakce a tudíž není snadno interpretovatelný. Ostatně na toto téma bylo napsáno několik studií.<sup>33</sup> Pro tuto práci je důležité, že Hollywood<sup>34</sup> nezareagoval po vzoru nové populární sociálně kritické kultury. Vlastně se zdálo, že ji ignoruje.<sup>35</sup> Zároveň měl v oblasti filmového průmyslu téměř monopolní postavení. Není tedy divu, že většina nezávislých filmařů a těch, kteří volali po „novém sociálním filmu“<sup>36</sup>, se ostře vymezovala proti Hollywoodu. Kritiky byly od uměleckých až po politické, přičemž ty druhé převládaly. A tak největší přínos nově vzniklých filmových spolků nebyl v jejich filmové produkci, která byla sice zajímavá, avšak skromná a bez velké šance dostat se za hranice malých nezávislých kin, ale v nové radikální kritice.<sup>37</sup> Analýzy Hollywoodských, ale i zahraničních, filmů, se staly pravidelnou součástí intelektuálních žurnálů a občas pronikaly i do mainstreamových novin. Poprvé se tak film stává významným prvkem americké kulturní kritiky a poprvé se „nemluví o dobrých filmech

---

31 Peter Stead: *Film and the Working Class*, str. 73

32 Vertikální integrace – Praxe, při které se jediná společnost angažuje ve dvou nebo více odvětvích filmového průmyslu (produkce, distribuce, uvádění). V americkém filmovém průmyslu byly Majors – tj. Velká hollywoodská studia – vertikálně integrovány od roku 1920. Až v roce 1948 byla vertikální integrace Nejvyšším soudem odsouzena jako monopolistická (tzv. Paramounský výnos), (převzato z Kristin Thompson, David Bordwell: *Dějiny filmu*, str. 741).

33 Např.: P.H.Melling: *The mind of the mob: Hollywood and popular culture in the 1930s*, New York 1981, Andrew Bergman: *We're In The Money: Depression America and Its Films*, New York, 1971

34 Pojem Hollywood, případně hollywoodská studia, budu (pokud neuvedu jinak) používat jako souhrnný název pro hollywoodský filmový průmysl. Ten měl již od éry němého filmu charakter oligopolu, v němž malý počet společností spolupracoval na uzavření trhu před konkurencí. Struktura oligopolu se kolem roku 1930 dostala do podoby, která bez větších změn vydržela téměř 20 let. Osm velkých společností ovládalo celý průmysl. Byla to především Velká pětka (tzv. Majors): Paramount, Loew's (MGM), Fox (od roku 1935 20<sup>th</sup> Century-Fox), Warner Bros. a RKO. Tyto společnosti byly vertikálně integrované, vlastnily řetězec kin a prováděly zahraniční distribuční operace. Méně významné pak byly společnosti Malé trojky (tzv. Minors), které nevlastnily téměř žádná kina. Byly to Universal, Columbia a United Artists (převzato z Kristin Thompson, David Bordwell: *Dějiny filmu*, str. 222).

35 P.H.Melling: *The mind of the mob: Hollywood and popular culture in the 1930s*, in *Cinema, politics and society in America*, ed.: Philip Davies, Brian Neve, St. Martin's Press, New York 1981, str. 20

36 Peter Stead: *Film and the Working Class*, str. 75

37 Peter Stead: *Film and the Working Class*, str. 76

pouze protože je možné je vidět v novém typu kina.<sup>38</sup> Hollywood pak zůstal v očích intelektuálů nepřítel číslo jedna, což však ani v nejmenším nezabránilo popularitě jeho filmů.

### **Jak Pare Lorentz k státním penězům přišel**

V následujících řádkách ukážu konkrétní pozadí, tzn. institucionální zázemí, politická rozhodnutí a další faktory, které zapříčinily, či spíše umožnily, vznik obou filmů v podobě, v které je známe.

Vládní filmování v USA mělo ve třicátých letech téměř čtvrtstoletí dlouhou tradici. Ministerstvo zemědělství vyrábělo naučné filmy již od roku 1908.<sup>39</sup> Začátkem třicátých let existovala samostatná „filmová oddělení“ (Motion Picture Units) na ministerstvu zemědělství, ministerstvu vnitra a u „Spojovacího sboru americké armády“ (U.S.Army Signal Corps). Ostatní ministerstva pak příležitostně spolupracovala s nezávislými filmaři. Vznikaly různé instruktážní a informační filmy. To všechno však byly krátké, specializované, úzkému publiku směřované šoty, které ani v případě neefektivity nebudily problémy či kontroverze<sup>40</sup>.

Důležitý precedens spolupráce mezi Washingtonem a komerčními provozovateli kin byl ustanoven za první světové války, kdy vláda skrze jeden svůj výbor (Committee on Public Information) produkovala reportáže, které následně distribuovala firma Pathé.<sup>41</sup> Nicméně v tomto případě se jednalo o válečné zpravodajství, tedy kategorii filmů, kterou rovněž nemůžeme označit za standardní.

Po vítězství Demokratů v roce 1934 schválil kongres v dubnu následujícího roku tzv. Emergency Relief Appropriation Act. Tento výnos znamenal uvolnění téměř pěti miliard dolarů k

---

38 Peter Stead: *Film and the Working Class*, str. 76

39 Erik Barnouw: *Documentary: A history of the non-fiction film*, str. 117

40 Erik Barnouw: *Documentary: A history of the non-fiction film*, str. 117

41 Charles Wolfe: *The Poetics and Politics of Nonfiction*, str. 365



dispozici Rooseveltově administrativě na pomoc nezaměstnaným. Založeny byly dva v budoucnosti New Dealu důležité výbory: Works Progress Administration (WPA) s ředitelem Harry L. Hopkinsem a Resettlement Administration (RA) v čele s Rexfordem Tugwellem. A byli to právě Hopkins s Tugwellem, kteří současně přišli s plánem použít film jako prostředek pomoci kterého vysvětlí voličům, jak budou použity uvolněné peníze.<sup>42</sup>

Takový plán měl ovšem několik háčeků. Za prvé zcela praktický problém, že pokud by filmy měly splnit svůj účel, musely by se k voličstvu vůbec dostat. A jak víme, má ve třicátých letech v USA, co se uvádění filmů do kin týče, naprosto zásadní roli Hollywood.

Druhým velkým problémem byla latentní kontroverznost takového vládního filmování, která poskytovala živnou půdu opozici a médiím.

Oba tyto problémy se měly záhy projevit.

Hopkins (WPA) vymyslel plán, o kterém doufal, že mu umožní zabít dvě mouchy jednou ranou. Spočíval v tom, že propagační šoty nechá natočit nezaměstnané dělníky (samozřejmě po jejich vyškolení) a ve chvíli, kdy tyto šoty umístí do komerčního vysílání (mezi filmové zpravodajství), získá celý projekt publicitu. Plán ovšem narazil na odmítnutí ze strany editorů, kteří sestavovali programy kin. A tak Hopkins musel svůj záměr opustit a oslovit nezávislé producenty, aby mu filmy natočili. Podmínkou bylo, že producenti zajistí distribuci. V srpnu roku 1936 tak byla podepsána smlouva s Pathé News, jejíž nový hollywoodský partner RKO měl zajistit distribuci.<sup>43</sup>

Tato nová strategie však vyvolala ostré reakce. Republikáni protestují, že peníze určené na pomoc nezaměstnaným jdou na propagandu Demokratů. Stěžují si však i nezávislí producenti na celé nabídkové řízení, ze kterého byli vyřazeni pouze protože neměli smlouvy s distributory. Některé zpravodajské (newsreel) společnosti, dokonce oznámily, že se odmítly o projekt ucházet, protože požadavek zajištění distribuce v podstatě znamená nabízet na prodej prostor určený pro zpravodajství – což je porušení základní novinářské etiky. A konečně se k protestům přidali i nezávislí majitelé kin s tím, že se jedná o pokus federální vlády zajistit si pro své filmy místo v blocích, což je současná běžná taktika hollywoodských studií, proti které nezávislá kina ostře protestují. Hopkins se snažil argumentovat již zmíněným precedentem z doby první světové války, nicméně tento argument nebyl

---

42 Charles Wolfe: *The Poetics and Politics of Nonfiction*, str. 365

43 Charles Wolfe: *The Poetics and Politics of Nonfiction*, str. 366

příliš pozitivně přijímán a neměl šanci ve srovnání s argumentem, že: „uvolněné peníze teď budou rozprášeny na produkci filmů, na které si daňový poplatníci musí zaplatit vstupné, aby je vůbec viděli“<sup>44</sup>.

Celý projekt tedy skončil nezdarem a Hopkins, který se bál o image WPA, raději ustoupil. Když vypršela smlouva s Pathé News, byl projekt zastaven.

Rexford Tugwell (RA) se však nedal neblahým osudem svého kolegy z WPA odradit. Rozhodl se najmout filmaře, jehož úkolem bude pomocí filmu prezentovat RA a informovat o jejich aktivitách.

Přihlásil se mladý angažovaný novinář a neúprosný kritik Hollywoodu Pare

Lorentz. Jeho životopis nejenže naznačuje předpoklady pro tuto pozici, ale hlavně odhaluje vlivy a okolnosti, které se v budoucnosti několikrát zásadně projeví. Lorentz se narodil v Clarksburku v Západní Virginii v roce 1905. Kořeny jeho rodiny sahají před americkou revoluci, na což byla rodina pyšná a snad to bylo právě vědomí těchto kořenů, které zapříčinilo Lorentzův velký vztah k americké historii. Lorentzův otec byl vydavatel a tiskař, a Lorentz od studijních let tíhl k žurnalistice. Byl editorem školního časopisu a ve třetím ročníku ho zvolili předsedou „Jižní společnosti univerzitních editorů“ (Southern Association of College Editors).<sup>45</sup> Studoval dvě vysoké školy ve Virginii (University of West Virginia a West Virginia Wesleyan). V roce 1925 pak odjel do New Yorku, aby mohl uplatnit své žurnalistické ambice. Záhy se začal věnovat filmové kritice a přispívat do různých deníků a časopisů (Judge, New York Evening Journal, Vanity Fair, Town and Country, McCall's, Fortune,...). Proslul především pro svůj nevybíravý a ostře kritický postoj k Hollywoodu. Slovy jeho kolegy, kritika Sama Brodyho, byl Lorentz „jediný americký filmový kritik...který byl dostatečně bezhlavý na to, aby psal tak, jak myslel.“<sup>46</sup>

Další téma, které se často objevovalo v Lorentzových článcích byla filmová hudba. Lorentz byl fascinován možnostmi využití hudby ve filmu. Opět můžeme v rámci jeho biografie odkázat k rodině na nepochybně důležitý fakt, že jeho matka byla profesionální zpěvačka, a tudíž měl v krvi kromě vztahu k tištěným médiím i vztah k hudbě. Byť to možná zní lacině a prvoplánově,

---

44 Charles Wolfe: *The Poetics and Politics of Nonfiction*, str. 366

45 Kathleen M. Hogan: *Pare Lorentz and the Films of Merit*, str.1, dostupné na: [roads.virginia.edu/~1930s/film/lorentz/bio.html](http://roads.virginia.edu/~1930s/film/lorentz/bio.html) (součást projektu: 1930's Project American Studies, University of Virginia, 1998)

46 Sam Brody, převzato z: Kathleen M. Hogan: *Pare Lorentz and the Films of Merit*, str. 2, dostupné na: [roads.virginia.edu/~1930s/film/lorentz/bio.html](http://roads.virginia.edu/~1930s/film/lorentz/bio.html)

budou to skutečně zrovna tyto dvě „lásky“, které sehrajou nesmírně důležitou roli v jeho filmech. A to po všech stránkách - od nápadu k distribuci.

Kromě novinových článků vydal Lorentz do roku 1934 dvě knihy. Byla to v roce 1929 spolu s Morrisem Ernstem napsaná kniha *Censored: The Private Life of the Movies*, ve které opět ostře a soustavně kritizuje hollywoodský systém. V roce 1933 pak vydává další, tentokrát více politický, spis: *The Roosevelt Year: 1933*. V něm poukazuje na aktuální problémy a také na náladu prvního „new dealovského“ roku a touhu čelit problémům. Kniha měla být původně filmovým projektem, Lorentz však nesehnal peníze, a tak zůstalo u textu s fotografiemi.

V roce 1934 napsal Lorentz ještě několik politických článků, mimo jiné i rozsáhlou reportáž pro Newsweek na aktuální téma prachových bouří ve Velkých planinách.

Takové je tedy konto mladého muže, který se přihlásil na ministerstvo zemědělství se zájmem o vypsanou pozici. Jeho zaujetí pro film, sociální problémy a Rooseveltovu politiku je nesporné a mluví v jeho prospěch. Má jednu jedinou nevýhodu: nikdy netočil film.

Přesto se Tugwell rozhodl Lorentze přijmout. Hlavní roli patrně sehrál fakt, že Lorentz (pochopitelně) nepřišel s prázdnými rukama. Přinesl návrh nového způsobu, jak točit vládní filmy. Poučen událostmi, které postihly Hopkinse a WPA, navrhl Lorentz, aby se místo tradiční série krátkých informačních reportáží natočil jeden delší, emotivnější a hlubší film, zkoumající konkrétní problém. To by umožnilo dát film do distribuce a promítat ho v komerčních kinech. Delší film by také mohl lépe vzbudit pozornost obyvatelstva a tím i zájem o daný problém. Tato myšlenka je ve své podstatě velmi jednoduchá, ale pro vládní filmování naprosto bezprecedentní.<sup>47</sup> Lorentz navrhl rovnou i námět. Inspirován svou reportáží a znalostí situace, nabídl jako téma zoufalou ekologickou situaci Velkých planin, bídu zdejších farmářů a fenomén Dust Bowl. Tugwell s námětem i způsobem zpracování souhlasil a schválil Lorentzovi minimální rozpočet – 6000 dolarů.

V tuto chvíli by se zdálo, že Pare Lorentz má nejhorší problémy za sebou: se státními penězi v kapse a skvělým nápadem v hlavě ho čeká bezstarostná cesta k realizaci jeho vysněného projektu. Nicméně opak byl pravdou - většina překážek se teprve měla objevit.

---

47 Erik Barnouw: *Documentary: A history of the non-fiction film*, str. 117

## **Boj za *Pluh, který zoral pláň***

Lorentzův první film je po všech stránkách těžce vybojované dílo. Byl to však právě tento film, který vydláždil cestu k jeho druhému a nejúchvatnějšímu filmu, *Řece*, a tím i k jeho pověsti a dalšímu filmařskému působení.

Při výběru štábu se Lorentz obrátil na kameramany z nám již známého filmového spolku Nykino. Vybral si talentované trio: Paula Stranda, Lea Hurwitze a Ralpha Steinera. Všichni tři měli s filmem mnohem větší zkušenosti než jejich režisér, navíc Lorentz měl problém vysvětlit štábu svůj záměr. Neměl před realizací napsaný komentář a natáčení probíhalo podle velmi hrubého scénáře. Tato situace zapříčinila vzájemné konflikty, olej do ohně navíc přilévaly poněkud odlišné politické názory na obou stranách. Kameramani, kteří nebyli tak nadšení příznivci New Dealu, se dokonce pokusili scénář přepsat a film nasměrovat k daleko ostřejší politické kritice.<sup>48</sup> Lorentz nakonec v těchto svárech obstál a udržel si kontrolu nad produkcí. Bylo to však za cenu toho, že štáb předčasně rozpustil, s plánem, že chybějící materiál získá z hollywoodských archivů, které chtěl stejně použít pro historické pasáže.

Tady však narazil podruhé. Hollywoodská studia a k nim náležející filmové knihovny mu odmítly poskytnout jakékoliv archivní materiály.<sup>49</sup>

Naštěstí Lorentzovi v této neblahé situaci pomohli jeho přátelé, zejména Dorothea Langová, díky níž mohl natočit dělnický tábor,<sup>50</sup> a svěhlavý režisér King Vidor, který Lorentzovi pomohl dostat se k potřebným archivním záběrům.<sup>51</sup>

---

48 Charles Wolfe: *The Poetics and Politics of Nonfiction*, str. 367

49 Kathleen M. Hogan: *The Plow that Broke the Plains*, str. 3, dostupné na: <http://xroads.virginia.edu/~1930s/film/lorentz/plow.html> (součást projektu: 1930's Project American Studies, University of Virginia, 1998)

50 Kathleen M. Hogan: *The Plow that Broke the Plains*, str. 3, dostupné na: <http://xroads.virginia.edu/~1930s/film/lorentz/plow.html>

51 Charles Wolfe: *The Poetics and Politics of Nonfiction*, str. 367

Dalším problémem byly finance. Lorentz sám pracoval za pouhých 18 dolarů za den, což bylo o 7 dolarů méně než měli jeho kameramani. To je samozřejmě spíše ilustrativní příklad, nicméně Lorentz musel šetřit, a šetřil, kde mohl. Přesto se po natáčení dostal do situace, kdy zjistil, že má peníze buď na střihače nebo na hudebního skladatele. Jelikož filmové hudbě, jak je nám známo, přikládal zásadní význam, rozhodl se, že místo střihače najme pouze někoho, kdo mu technicky ukáže jak stříhat, a film sestříhá sám.

S hudebním skladatelem mu přálo štěstí. Lorentz jich sice obešel dvanáct,<sup>52</sup> ale s Virgilem Thompsonem, který nakonec na projekt kývl, si padli do oka. Thompson byl jediný skladatel ochotný pracovat za peníze, které mu Lorentz mohl nabídnout. Thompson na první

setkání s Lorentzem vzpomíná ve své autobiografii. Lorentz mu nejprve vysvětlil svůj film, načež se ho zeptal, zda-li si dovede představit napsat k němu hudbu. Thompson mu tehdy odpověděl otázkou: „Kolik máte peněz?“ Lorentz odpověděl: „Když vezmu v úvahu výdaje na orchestr, dirigenta a nahrávání, maximální částka, kterou si mohu dovolit dát skladateli je pět set dolarů.“ „Dobře. Nemohu od nikoho vzít víc peněz než má. Nicméně, kdybyste měl více, řekl bych si o ně.“ Tato odpověď Lorentze potěšila. „Všichni ti ctižádostivci,“ řekl, „nemluví o ničem jiném, než o estetice. Vy mluvíte o penězích, Vy jste profesionál.“<sup>53</sup>

A tak začala neobyčejně plodná tvůrčí spolupráce, která byla nejen pro *Pluh*, ale později i pro *Řeku* naprosto směrodatná.

Avšak přes veškeré šetření přesáhly výsledné náklady původní rozpočet více než třikrát a vyšplhaly se k dvaceti tisícům dolarů.<sup>54</sup> Velká část těchto nákladů nebyla Lorentzovi nikdy proplacena, zejména kvůli špatně vedenému účetnictví<sup>55</sup> a Lorentz, který si hořce stěžoval na formalismus a nutnost „počítat každé penny a nosit účty za tužky,“<sup>56</sup> je nakonec musel uhradit z vlastní kapsy a z platu své ženy, která byla herečka.

---

52 Kathleen M. Hogan: *The Plow that Broke the Plains*, str. 4, dostupné na: <http://xroads.virginia.edu/~1930s/film/lorentz/plow.html> (součást projektu: 1930's Project American Studies, University of Virginia, 1998)

53 Virgil Thompson, převzato z: Joseph Horowitz, recenze k CD: THOMSON, V.: *Plow that Broke the Plains (The) / The River*, dostupná na: [http://www.naxos.com/mainsite/blurbs\\_reviews.asp?item\\_code=8.559291&catNum=559291&filetype=About%20this%20Recording&language=English](http://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=8.559291&catNum=559291&filetype=About%20this%20Recording&language=English)

54 Robert L. Snyder: *Pare Lorentz and the Documentary Film*, University of Oklahoma Press, 1968, str. 51

55 Robert L. Snyder: *Pare Lorentz and the Documentary Film*, str. 51

56 Robert L. Snyder: *Pare Lorentz and the Documentary Film*, str. 51

Ani na jaře 1936, kdy byl film sestříhaný, neměl Lorentz vyhráno. Naopak, čekalo ho jedno z nejtěžších období – boj o distribuci. Lorentz začal s propagací opatrně, s vědomím, že se jedná o kontroverzní projekt. Premiéra se uskutečnila 10.května ve Washingtonu. Film byl promítnut na závěr projektu sponzorovaného Muzeem moderního umění, který především představoval evropské dokumenty. Celá akce, a tím pádem i *Pluh*, tak měla výraznou podporu washingtonského tisku.<sup>57</sup>

Po tomto prvním kladném přijetí byl *Pluh* nabídnut distributorům velkých hollywoodských studií. Ti ale film striktně odmítli, byť jim byl nabídnut bez poplatků. Lorentz, který si vybavil svá předchozí trápení s Hollywoodem, ostře reaguje a obviňuje Hollywood ze strachu z vládní konkurence a z předsudků vůči politice New Dealu, výsledkem čehož je, že jeho dílo je cenzurováno filmovým průmyslem. Představitelé studií tato nařčení pochopitelně popírají s tím, že film neodmítli z žádných ideologických důvodů, ale prostě

protože není ani dlouhý ani krátký, a tím pádem ho nelze snadno distribuovat.<sup>58</sup>

Skutečné motivace Hollywoodu nejsou jednoznačně jasné, ale spíše než zaujetí proti politice New Dealu, sehrál pravděpodobně roli strach z latentních politických obtíží vznášejících se nad vládou sponzorovaným filmem.<sup>59</sup> Kontroverze navíc byla rozjitřena blízcími se prezidentskými volbami a řízením Nejvyššího soudu, který v dubnu 1936 zkoumal ústavnost Resettlement Administration. Oba tyto faktory činily Lorentzův projekt ještě zranitelnějším vůči potenciálním útokům opozice. Svou roli zřejmě sehrály i vzájemné antipatie vyplývající z Lorentzova známého kritického postoje k hollywoodskému systému.

V této chvíli Lorentz perfektně zužitkoval svoji novinářskou praxi a především kontakty. Místo aby couvnul před hollywoodským tlakem, přešel do ofenzívy a spor využil k propagaci svého díla. A tak 24. května vychází v New York Times článek filmového kritika Franka S. Nugenta, zaměřený na Lorentzův film a zejména na jeho stížnost vůči Hollywoodu. O pouhé čtyři dny později Arthur Mayer promítá *Pluh, který zoral pláně* ve svém nezávislém kině Rialto na Broadwayi. Promítání pak doprovází reklamní kampaní, ve které divákům slibuje: „Ten film, který nás přiměli ukázat!“<sup>60</sup>

---

57 Charles Wolfe: *The Poetics and Politics of Nonfiction*, str. 368

58 Charles Wolfe: *The Poetics and Politics of Nonfiction*, str. 368

59 Charles Wolfe: *The Poetics and Politics of Nonfiction*, str. 368

60 „The Picture They Dared Us to Show!“ Erik Barnouw: *Documentary: A history of the non-fiction film*, str.118

O film se záhy začínají zajímat další nezávislá kina. Z Východního pobřeží se Lorentz s kladnými recenzemi vydává na Středozápad, aby našel pro film podporu i zde. V polovině července se mu podařilo uvést film v řetězci nezávislých kin v Ohiu, Indianě, Illinois, Wisconsinu, Arkansasu a Texasu. Podle odhadů byl *Pluh* ve výsledku promítnut ve více než třech tisících komerčních kinech.<sup>61</sup>

Jsme v polovině roku 1936, a když zvážíme všechny popsané útrapy, utopené peníze, o nejistotě, úsilí a tvůrčím vypětí raději nemluvě, nemůžeme se příliš divit, že Lorentz vchází do Tugwellovy kanceláře s úmyslem rezignovat. Řekl mu, že: „vytvořil podle kritiků cenný film, který úspěšně uvedl do distribuce. (...) Učinil tak za dost svým závazkům a další budoucnost příliš nevidí.“<sup>62</sup>

Naštěstí, byť trochu paradoxně, na této návštěvě nedošlo k původně plánované rezignaci, nýbrž zde naopak začal příběh Lorentzova druhého a nejlepšího filmu.

Když totiž Lorentz odcházel z Tugwellovy pracovny, ocitl se „tváří v tvář“ mapě

povodí řeky Mississippi. „Tady,“ prohlásil mezi dveřmi k Tugwellovi, „vy lidé opomíjíte největší příběh na světě – řeku Mississippi.“<sup>63</sup> Tugwell si ho zavolal zpět, aby zjistil, co tím myslel, a tak začaly rozhovory nad novým filmovým projektem.<sup>64</sup>

Produkční vývoj *Řeky* je nepochybně stejně zajímavý, jako ten *Pluhu*, avšak v této práci není místo na jeho podrobné vyličení. *Pluh* je z této stránky důležitější, jelikož se jednalo o první projekt, který Lorentzovi, potažmo *Řece*, proklestil cestu. Ne, že by natáčení *Řeky* probíhalo bez problémů, hlavní úskalí však Lorentz překonal právě při svém prvním natáčení a z něj také posléze čerpal potřebné zkušenosti.

Avšak o kolik teď budu stručnější v popisu okolností vzniku a distribuce *Řeky*, o to více se jí budu věnovat později. Protože právě ona je tím „mistrovským kusem,“ který je po stránce kulturního a uměleckého přínosu z dvojice zásadnější. Je však zapotřebí ještě jednou připomenout, že nebyť *Pluhu*, lze těžko předpokládat, že by *Řeka* vznikla v takové kvalitě, respektive, že by vznikla vůbec.

---

61 Charles Wolfe: *The Poetics and Politics of Nonfiction*, str. 369

62 Robert L. Snyder: *Pare Lorentz and the Documentary Film*, str. 52

63 Robert L. Snyder: *Pare Lorentz and the Documentary Film*, str. 52

64 Robert L. Snyder: *Pare Lorentz and the Documentary Film*, str. 52

Posun oproti *Pluhu* byl znatelný už v podmínkách, které Lorentz měl – jeho plat byl zvýšen na 30 dolarů za den, rozpočet filmu činil 50 000 dolarů, a protože si Lorentz ani RA rozhodně nemohli dovolit podobnou finanční katastrofu jako v případě *Pluhu*, získal k sobě Lorentz jistého Johna Bridgemana, který mu vedl účetnictví a pomáhal mu vymýšlet finanční strategii. Lorentz si už také mohl dovolit spolupracovat se střihačem, kterým se na doporučení Kinga Vidora stal talentovaný Lloyd Nosler.<sup>65</sup>

Přeskočíme-li tedy období natáčení a postprodukce, bylo pro osud *Řeky* klíčové, že se po jejím úspěšném uvedení v New Orleans, Memphisu, a dalších městech, a především po tří týdenním nepřetržitém promítání v Chicagu,<sup>66</sup> rozhodl její distribuce ujmout Hollywood, konkrétně společnost Paramount Pictures, která se zavázala k zařazení filmu do celonárodní distribuce na jaře 1938.

Krátce před dokončením *Řeky* byla Resettlement Administration prohlášena Nejvyšším soudem za protiústavní, a tak je jako oficiální producent filmu uváděn nástupnický úřad Farm Security Administration (FSA). FSA už ale nesměla produkovat nové filmové

projekty. Stalo se však, že *Řeku* si zamiloval prezident Roosevelt. Poté, co ji viděl – na soukromém promítání v jeho domě v New Yorku - otočil se k Lorentzovi se slovy: „Je to velký film. Jak vám mohu pomoci?“<sup>67</sup>

Výsledkem následujících jednání bylo založení speciálního filmového výboru, tzv. U.S. Film Service (USFS), který v následujících dvou letech produkoval několik filmů pro různé vládní organizace. Lorentz se stal ředitelem USFS, jeho funkce však byla spíše produkční než režisérská. Jeho hlavním úspěchem bylo, že se mu podařilo přilákat renomované dokumentaristy – Roberta Flahertyho, který pro vládu natočil film *Země (The Land)*, a Jorise Ivense. Ten zrežíroval snímek *Elektrifikace a venkov (Power and the Land)*. V únoru roku 1940 však byla zamítnuta žádost o vytvoření stálého fondu na projekty USFS, a na jaře roku 1941 byly dotace po táhlých jednáních zastaveny úplně. Roosevelt sice veřejně protestoval proti rozhodnutí Senátu, ale už nebojoval, aby USFS udržel při životě.<sup>68</sup> A tak v roce 1941 končí krátké, ale významné období vládního filmování v USA. Za války pak vzniká válečná propaganda, ale to už jsou filmy úplně jiné kategorie. Točí je

---

65 Robert L. Snyder: *Pare Lorentz and the Documentary Film*, str. 58

66 Charles Wolfe: *The Poetics and Politics of Nonfiction*, str. 370

67 Erik Barnouw: *Documentary: A history of the non-fiction film*, str. 120

68 Charles Wolfe: *The Poetics and Politics of Nonfiction*, str. 372



především hollywoodští režiséři, kteří nemají nic společného s vládním filmováním v období New Dealu.

Pare Lorentz za války ještě zůstal u aktivního filmování, nicméně natáčel už pouze navigační a instruktážní filmy pro Air Corps. Svůj poslední film pak natočil v roce 1946, kdy byl jmenován ředitelem výboru, který měl na starosti film, hudbu a divadlo v americkém okupačním sektoru v Německu. Byl jím *Nuremberg*, film o Norimberských procesech. Tímto filmem skončila jeho éra jakožto aktivního filmaře a začal se věnovat „filmovému poradenství“, snad bychom mohli říct filmové dramaturgii. Zemřel ve věku 86 let v New Yorku, v roce 1995.

### **Přínos pro kulturu**

Nyní na základě výše popsaných fakt shrnu a následně rozeberu skutečnosti, o které se opírá mé přesvědčení, že filmy byly a jsou nepopiratelným přínosem pro americkou kulturu. Jsou to tato čtyři základní fakta: 1) pozitivní přijetí kritiky 2) divácká úspěšnost 3) zásadní význam pro konsolidaci žánru dokumentárního filmu v USA a 4) vliv na pozdější umělecká díla a kulturu.

### **úspěch u kritiky**

Co se prvního bodu týče, oba filmy vskutku vzbudily pozitivní ohlas kritiky, která chválila zejména scénář, kameru a montáž. Speciální obdiv získala hudba Virgila Thompsona. Za umělecky hodnotnější je považována *Řeka*, která vzbudila přímo nadšení. Proto se v této části zaměřím více na ní. *Řeka* byla prvním americkým dokumentárním filmem, který získal ocenění na Benátském festivalu. V kategorii nejlepší dokument porazila *Olympii* Leni Riefenstahlové a získala první cenu.<sup>69</sup> Lorentzův komentář, který bývá připodobňován k básním Walta Whitmana,<sup>70</sup> byl nominován na Pulitzerovu cenu a James Joyce o něm prohlásil, že je to nejkrásnější próza, kterou za posledních deset let četl.<sup>71</sup>

Filmový kritik Frank Nugent přirovnával ve své recenzi pro New York Times rytmickou kadenci komentáře k proudění vody v řece a po ocitování jeho dlouhé úvodní pasáže, napsal: „Próza

---

69 Robert L. Snyder: Pare Lorentz and the Documentary Film, str. 74

70 Kathleen M. Hogan: The River, str. 3, dostupné na <http://xroads.virginia.edu/~1930s/film/lorentz/river.html> (součást projektu: 1930's Project American Studies, University of Virginia, 1998)

71 Kathleen M. Hogan: The River, str. 2, dostupné na <http://xroads.virginia.edu/~1930s/film/lorentz/river.html>

jako tato, doprovázená záběry, jako jsou ty, které jeho (Lorentzovi) kameramani získali a Thompsonovou výmluvnou hudbou, řadí *Řeku* na vrchol amerického dokumentu. Je to hozená rukavice tomu nejlepšímu, co světoví dokumentaristé vytvořili.<sup>72</sup>

Pro ilustraci ještě dvě reakce z dobových médií:

„Je to příběh, který trápí Ameriku. A Lorentz ho vypráví způsobem, který přiměje Ameriku naslouchat.“<sup>73</sup>

„Je to skvělá práce. Doporučujeme lidem ji vidět.“<sup>74</sup>

Na závěr ještě jednou F.S.Nugent: „Ve své prostotě a v jednoduchosti uměleckého ztvárnění, je to poetický, strhující a velkolepý film.“<sup>75</sup>

Filmy však nebyly kritiky pozitivně hodnoceny pouze ve své době. „Přispěním dvěma trvalými mistrovskými díly do dějin dokumentu – *Pluhem* a zejména *Řekou* – se Lorentz zařadil k velmi vybrané společnosti umělců dokumentárního filmu. (...) Někteří považují *Řeku* za dosud nejlepší americký dokument – esteticky a tím, jak postihla rysy amerického ducha.“<sup>76</sup> Těmito slovy chválí Lorentze kapacita současných historiků dokumentu Jack C. Ellis.

Oba filmy se vskutku zařadily do „zlatého fondu“ dokumentární kinematografie, patří ke kánonu vyučovanému na filmových školách a nemůžou chybět v žádných dějinách dokumentární – či chceme-li nonfiction – kinematografie.

### úspěch u diváků

Diváckou úspěšnost filmů dokládá již popisovaný výsledek boje o distribuci. Nebýt zájmu publika, neujalo by se *Pluhu* tolik nezávislých kin a ani Paramount by neuznal za výhodné distribuovat *Řeku*. Pro ilustraci jeden z dobových příkladů nadšeného přijetí *Řeky*: ve filmu je pasáž o válce Severu proti Jihu. Lorentz dlouho váhal, jak toto citlivé téma zobrazit, aby neurazil ani jednu stranu. Nakonec se rozhodl jednoduše ukázat poslední dopis, který generál Robert Lee přečetl svým jednotkám na konci války. Lorentz ve svých poznámkách uvádí, že nikdy nezaznamenal žádnou

---

72 F.S. Nugent: *The River* (1937), *New York Times*, 5. února 1938

73 *New Orleans Times-Picayune*, převzato z: Robert L. Snyder: *Pare Lorentz and the Documentary Film*, str. 65

74 *Des Moines Register*, převzato z: Robert L. Snyder: *Pare Lorentz and the Documentary Film*, str. 65

75 F.S. Nugent: *The River* (1937), *New York Times*, 5. února 1938

76 Jack C. Ellis: *Pare Lorentz*, in *International Dictionary of Film and Filmmakers*, ed.: Nicholas Thomas, St. James Press, Chicago 1991, str. 523

stížnost z jakékoliv strany. Naopak při premiéře v New Orleans ve chvíli, kdy se objevil text dopisu, diváci „povstali v tiché jednotě“ a „bezeslova se opět posadili, když Leeho jméno zmizelo z plátna.“<sup>77</sup>

Ředitel kina, ve kterém se *Řeka* poprvé promítala, poslal Lorentzovi následující telegram:

Uvedl světovou premiéru Řeky 29.října, třistapadesát předních lidí z New Orleans. Reakce byla úžasná. Osobně jsem kontaktoval několik set z těchto lidí po premiéře. Blahopřáli mi, že jsem dokázal přinést film takovéto povahy na mé plátno. Devatenáct škol z města vyslalo zástupce svých dějepisných tříd vidět Řeku. Také promítnul Řeky [sic] zhruba 20 000 návštěvníkům. Reakce publika skvělá. Veřejnost potřebuje více krátkých filmů o historii jako je Řeka. Doufám že v Minneapolis se líbí jako v New Orleans.<sup>78</sup>

O síle a působivosti Lorentzova scénáře svědčí ještě jeden příběh. Text komentáře nevznikl primárně pro jeho film. Lorentz byl na jaře 1937 požádán, aby pro McCall's<sup>79</sup> napsal rozsáhlý článek o podmínkách života v údolí řeky Mississippi. Už tehdy doufal, že by se článek mohl stát základem dokumentárního projektu. Lorentz vytvořil rozsáhlou esej. Ta se mu ale začala zdát příliš dlouhá a technická, v důsledku čehož napsal za víkend báseň věnovanou témuž tématu. Redakci McCall's poslal obě varianty a nechal jim na výběr, který

text otisknou. V květnovém čísle tak vyšla Lorentzova báseň. Reakcí čtenářů bylo 150 000 žádostí o kopie. Po tomto přijetí se Lorentz rozhodl, že báseň použije jako komentář k filmu.<sup>80</sup>

## **přínos pro nový žánr**

Jak jsem popsala výše, byla třicátá léta v USA zásadní pro konsolidaci žánru dokumentárního filmu. Ne, že by vznikla nějaká pevná definice, tu ostatně nemáme dodnes, nicméně o

---

77 Kathleen M. Hogan: The River, str. 4, dostupné na <http://xroads.virginia.edu/~1930s/film/lorentz/river.html>

78 Held world premiere of River October 29<sup>th</sup> three hundred and fifty leading people at New Orleans. Reaction was wonderful. I personally contacted several hundred of those people after premiere. They congratulated me for being able to bring film of that nature to my screen. Nineteen schools of the city had a representative from their history class to see River. Also showed Rivers [sic] to some 20 000 patrons. Audience reaction great. The public needs more history shorts like The River. Hoping Minneapolis enjoys it as New Orleans did. Převzato z: Robert L. Snyder: Pare Lorentz and the Documentary Film, str. 65

79 Tehdejší populární měsíčník pro ženy

80 Kathleen M. Hogan: The River, str. 2, dostupné na <http://xroads.virginia.edu/~1930s/film/lorentz/river.html>

dokumentu jako žánru, jeho smyslu, charakteristice a důležitosti, se vedly četné diskuze. Význam Lorentzových filmů pro kulturu spočívá také právě v přispění do této diskuze. Byla to celková šíře, originalita, a samozřejmě kontroverznost, právě tohoto projektu, která zapříčinila, že se o filmech diskutovalo v širších kruzích. O dokumentu jako žánru se psalo na stránkách mainstreamových médií, a samotný pojem „dokument“ („documentary“) se začal používat v běžném jazyku.<sup>81</sup> Opět pár ilustrativních citací:

„Bez přispění Hollywoodu, Pare Lorentz vytvořil v *Řece* jeden ze skvostů amerického filmu. Zdařilo se mu to v oblasti vlastní více Evropanům než nám, to jest v dokumentárním filmu.“<sup>82</sup>

„Pokud nevěříte v drama, poezii a vzrušení v dokumentární kinematografii, může to být pouze tím, že jste neviděli *Řeku*“<sup>83</sup>

### **další vliv na kulturu**

Jako poslední zásadní význam uvádím vliv obou filmů na pozdější kulturu a umění. Vliv jednoho uměleckého díla na druhé je jev, který se velmi problematicky prokazuje, pokud není zcela evidentní. Proto u tohoto bodu zůstanu spíše pouze u obecných tvrzení historiků filmů, kteří Lorentzovy filmy považují za důležité, jak pro pozdější filmy tak kulturu obecně.<sup>84</sup> Jako konkrétní příklad lze alespoň uvést jednoznačně patrný formální vliv na slavný film Johna Forda, *Hrozny Hněvu*, který je natočený v Lorentzově „dokumentárním“ stylu. A také pochopitelně fakt, že bez těchto dvou prvních filmů by nevznikl US Film Service a s ním těch pár cenných filmů, které stihl zprodukovat.

## **II.ČÁST: Hledání příčin úspěchu filmů a zkoumání role vládních financí**

V tuto chvíli považuji za dostatečně zřejmé, že Lorentzovy filmy skutečně byly kulturním přínosem, a tak se mohu posunout k druhé části práce. V té se budu pokoušet najít odpověď na otázku:

---

81 Charles Wolfe: *The Poetics and Politics of Nonfiction*, str. 364

82 Gilbert Seldes: *Pare Lorentz's The River*, Scribners, January 1938, převzato z: Charles Wolfe: *The Poetics and Politics of Nonfiction*, str. 351

83 Jay Carmody, ve *Washington Star*, převzato z:

Robert L. Snyder: *Pare Lorentz and the Documentary Film*, str. 66

84 Např: Betsy A. McLane a Jack C. Ellis ve výše citovaných článcích, či William Uricchio s Marjou Roholl v jejich rovněž výše zmíněné studii.

proč měly filmy takový úspěch, jakou roli v tomto úspěchu hrály státní finance, zda-li by mohly vzniknout bez nich a konečně: jak je možné, že filmy nesklouzly k hloupé propagandě, přestože byly natočeny na vládní objednávku.

Pro zodpovězení těchto otázek, musím alespoň zhruba popsat, jak filmy vypadaly. Když jsem popisovala vznik filmů a faktografické pozadí věnovala jsem se především *Pluhu*. Nyní, když mi půjde o podobu filmu, budu se naopak soustředit na *Řeku*, která je po umělecké stránce preciznějším a oceňovanějším filmem. Nicméně většinu obecnějších charakteristik lze vztáhnout na oba filmy, *Řeka* je pouze dokonalejším provedením totožných postupů.

**„This is the story of a river“<sup>85 86</sup>**

Je první skromný verš prologu. Čteme ho však na mapě znázorňující povodí Mississippi. Řeka na ní připomíná urostlý strom, pnoucí se skrz rozlehlé území Spojených Států. Za skromností začneme tušit skrytou velikost. A záhy se nám tento pocit potvrdí a umocní.

*From as far West as Idaho,*

*Down from the glacier peaks of the Rockies,*

*From as far East as New York,*

*Down from the turkey ridges of the Alleghenies*

*Down from Minnesota, twenty five hundred miles,*

*The Mississippi River runs to the Gulf.*

---

85 „*Toto je příběh řeky*“, Pare Lorentz: *Řeka*, scénář dostupný na: <http://xroads.virginia.edu/~1930s/film/lorentz/riverscript1.html>

86 Vlastní překlad citovaných úryvků Lorentzovy básně budu uvádět pod čarou. Překlad je volný, jeho cíl je přiblížit obsah veršů, bez ambicí uměleckého překladu. Proto také umístění pod čarou.

*Carrying every drop of water, that flows down*

*two-thirds the continent.*

*Carrying every brook and rill, rivulet and creek,*

*Carrying all the rivers that run down two-thirds*

*the continent,*

*The Mississippi runs to the Gulf of Mexico.<sup>87</sup>*

Rytmicky odřikává znělý, pevný hlas Thomase Hardieho Chalmerse<sup>88</sup>, zatímco vidíme mračna a páru nad horami. Za chvíli už jednotlivé kapky vody stékají po listech, spojují se v pramínky, slévají v potůčky, až se nakonec ocitáme na velké řece, kolem které se střídá nedozírná krajina.

V úvodních třech minutách filmu v nás Lorentz třemi slokami své básně, precizním obrazovým vyprávěním a na míru padnoucí hudbou<sup>89</sup>, vybuduje pocit nesmírné velikosti řeky. Pocit, který je zásadní pro celý film, stejně jako je zásadní tato úvodní pasáž, na níž poté Lorentz může film stavět.

Po úvodu přichází do přírodní scenérie člověk:

*We built a dyke a thousand miles long,*

*Men and mules, mules and mud,*

---

87 *Z tak dalekého západu, kde je Idaho, Dolů z ledových vrcholů Skalistých hor, Z tak dalekého východu, kde je New York, Dolů z krocáních\* hřebenů Alleghen, Dolů z Minnesoty, dvacetpět stovek mil, Řeka Mississippi proudí do Zálivu. Odnáší každou kapku vody ze dvou třetin světadílu, odnáší každou říčku a pramínek, potůček a potok, odnáší všechny řeky ze dvou třetin světadílu, Mississippi proudí do Mexického zálivu.* \*

Allegheny jsou známé výskytem divokých krocánů, která jsou spojení s národní symbolikou. Benjamin Franklin dokonce v dopisu dceři kritizuje volbu orla bělohlavého jako národního ptáka, a uvádí, že krocán by byl vhodnější. Benjamin Franklin to Sarah Bache, 26. ledna, 1784, dostupné na:

<http://www.loc.gov/exhibits/treasures/franklin-newrepublic.html#29> ^

88 Thomas Hardie Chalmers - americký operní zpěvák, herec a filmař, kterého si Lorentz, kvůli jeho znělému hlasu, zvolil ke čtení komentáře.

89 Práce na střihu filmu a skládání hudby totiž probíhala souběžně. Thompson předváděl na klavíru jednotlivé hudební motivy a Lorentz s Noslerem je zkoušeli vkládat do filmu. Stejně tak Thompson vídal jednotlivé vznikající pasáže střihu. Film tak netrpí ani „klipovitostí“, vznikající mechanickým střihem na hudbu, ani tím, že by hudba byla násilně roubovaná na obraz. Hudební doprovod jakoby s filmem srůstal a tvořil jeden celek. Tato harmonie je na filmu velmi oceňovaná, právem za ní získal obdiv jak Lorentz, tak především Thompson.

*Mules and mud a thousand miles up the Mississippi.*<sup>90</sup>

Z bahna a dřiny postupně vyrůstá zemědělství a průmysl kolem Mississippi. Od spřežení mezků lopoticích se při stavbě hráze se přes bavlníkové plantáže dostaneme k troubícím nákladním lodím. Na obrovské parníky otroci valí balíky bavlny.

*1860: we rolled four million bales down the river*

*Rolled them off Alabama,*

*Rolled them off Mississippi,*

*Rolled them off Louisiana,*

*Rolled them down the river!*<sup>91</sup>

Z Mississippi se stala obchodní a dopravní tepna. Od několikapatrových, a díky hudbě optimisticky kouřících, parníků, z jejichž palub nám mávají stovky lidí, se na tehdejší zvyklosti dosti ostře<sup>92</sup> dostaneme k již zmiňovanému dopisu generála Leeho, který čteme na pozadí plápolajícího ohně. Nálada se prudce změní a když dopis zmizí ocitáme se na válečném spáleníšti.

*We fought a war and kept the west bank*

*of the river free of slavery forever.*

*But we left the old South impoverished*

*and stricken.*

---

90 *Postavili jsme hráz dlouhou tisíc mil, Muži a mezci, mezci a bláto, Mezci a bláto tisíc mil podél Mississippi.*

91 *1860: splavili jsme čtyři miliony balíků po řece, splavili jsme je z Alabamy, splavili jsme je z Mississippi, splavili jsme je z Louisiany, splavili jsme je dolů po řece!*

92 Pouze přes záběr vody zviřené kolesem lodi, následnou krátkou zatmívačku a změnou hudby.

*We fought a war, but there was a  
tragedy – the tragedy of land twice  
impoverished.*<sup>93</sup>

Země dvakrát zbídačená, jednou válkou a jednou neuváženým pěstováním bavlny. Oheň střídá popel a ruiny. Před opuštěným domem vidíme nejprve vyprahlou půdu a poté cestu, po níž lidé odcházejí z ještě před nedávnem bohaté země. Kam jdou?

*Black spruce and Norway pine,  
Douglas fir and Red cedar,  
Scarlet oak and Shagbark hickory,  
Hemlock and aspen*<sup>94</sup>

Odkapávají pravidelně jména stromů z úst vypravěče a my jsme už v úplně jiném prostředí. Vidíme hory, jejich zalesněné hřebeny a jednotlivé stromy. Slyšíme hudební motiv z úvodní sekvence filmu a opět jsme v čisté přírodě. Ocitli jsme se na severu. Na severu, kde je dřevo – dřevo, které by pokrylo celou Evropu. A na velký celek stromů je najednou stříhnut detail kůry kmene, do kterého se v příštím okamžiku zasekává sekera. Zasekává se znovu a znovu, v rytmu již změněné hudby a slov vypravěče. Z detailu jsme opět na celcích stromů, teď už to ale jsou stromy padající, jeden za druhým, které se střídají se záběry tesajících seker a pil řezajících do kmenů. Dramatickou stříhovou pasáž uzavře velký celek stromu padajícího na hladinu řeky.

A průmysl se rozjíždí podruhé – nejprve doslova – dřevo za optimistických tónů – klouže do řeky po „dřevařských splavech“. Hromady dřeva, až je ho plná celá řeka. Následuje další průmysl - ocel a uhlí, a poté opět bavlna. Příběh jakoby se opakoval. Opět vidíme z různých úhlů a v různých

---

93 *Svedli jsme válku a udrželi západní břeh řeky navždy svobodný od otroctví. Ale zanechali jsme starý Jih zbídačený a raněný. Svedli jsme válku, ale odehrála se tragédie – tragédie o zemi dvakrát zbídačené.*

94 *Černý smrk a Smolná borovice, Douglasova jedle a Virginský cedr, Červený dub a Ořechovec vejčitý, Jedlovec a topol*



šířkách nakládání balíků s bavlnou na velké parníky. Jen už je nenakládají černí otroci, ale jsou soukány pomocí posuvných pásů.

*We built new machinery and cleared new  
land in the West.<sup>95</sup>*

*Ten million bales down the Gulf -  
Cotton for spools of England and France.  
Fifteen million bales down to the Gulf -  
Cotton for the spools of Italy and Germany.<sup>96</sup>*

Scéna končí pohledy na města podél řeky, jejichž jména jsou opět rytmicky odříkávaná vypravěčem. Poslední záběr je pak na loď odplouvající do dále. „Vybudovali jsme nový kontinent,“ hrdě oznamuje komentář.

Jsme na třinácté minutě filmu a příběh jakoby znovu začínal. Opět slyšíme úvodní hudební motiv a vidíme mračna a mlhu. Brzy však zpozorujeme, že mlha není nad vzrostlými lesy, nýbrž nad pasekami.

*Black spruce and Norway pine,  
Douglas fir and Red cedar,<sup>97</sup>*

---

95 Zbudovali jsme nové stroje a vyčistili novou půdu na Západě.

96 Deset milionů balíků dolů do Zálivu – Bavlna na špulky v Anglii a Francii, patnáct milionů balíků dolů do Zálivu – bavlna na špulky v Itálii a Německu.

97 Černý smrk a Smolná borovice, Douglasova jedle a Virginský cedr,

Opakuje komentář jména stromů, zatímco pozorujeme zpustošené stráně, na kterých ze zmiňovaných dřevin zůstaly pouze polámané větve a pařezy s pletenci kořenů.

*We built a hundred cities and thousand towns -*

*But at what a cost!*

*We cut the top off Minnesota and sent it down the  
river.*

*We cut the top off Wisconsin and sent it down the  
river.<sup>98</sup>*

Po vykreslení holých svahů opět pokračuje opakování úvodní pasáže. Obdobný komentář, obdobný styl natáčení, obdobná hudba, ale úplně jiný význam.

Na zlomeném kmeni na pasece visí tři rampouchy. Spolu se zdůrazněním zvukového motivu kamera přiskočí po ose<sup>99</sup> na jejich větší detail. Z rampouchů zlověstně (díky předchozím apokalyptickým krajinám a současnému skřípavému zvuku) odkapávají kapky vody.

Následuje střih na podmáčený svah. Prší. Už neslyšíme uši drásající skřípot, ale vzdálené bubny, ke kterým se brzy přidá melodický motiv. Napětí jakoby povolí. Klidně a

vytrvale prší. Kapky neúprosně padají do bahnitých svahů. Začínají se spojovat v pramínky, občas odnesou hrudku hlíny. Komentář evokuje úvodní sekvenci:

*Down every brook and rill, rivulet and creek,*

*Carrying every drop of water that flows down*

---

98 *Vybudovali jsme stovku velkoměst a tisíc měst, ale za jakou cenu? Seřízli jsme vrch Minnesoty a poslali ho dolů po řece. Seřízli jsme vrch Wisconsinu a poslali ho dolů po řece.*

99 tj. beze změny úhlu pohledu. Pouze ze zmenší šířka záběru, tzn. vidíme velké rampouchy.

*two-thirds the continent*<sup>100</sup>

Teď už jsou z pramínků slušně velké potoky, jejichž proud je stále rychlejší. Současně roste hlasitost a intenzita hudby i komentáře. Slyšíme pouze letopočty - výčet roků, ve kterých se Mississippi rozvodnila:

*1903 and 1907,*

*1913 and 1922,*

*1927,*

*1936,*

*1937*<sup>101</sup>

Z detailu rozbouřené vody je – poprvé - stříhnuto na celek rozvodněné řeky. Tento střih otevírá emotivní pasáž, ve které vidíme valící se masy vody, a slyšíme (opět velmi obdobně jako v úvodu filmu) zeměpisná jména – názvy potoků, říček, měst a oblastí, jimiž Mississippi protéká. Ve zvuku se postupně začíná ozývat troubení lodí, nám již rovněž známé z předchozích optimistických, dalo by se říci téměř budovatelských, částí filmu. Teď je to však troubení poplašené a vyděšené jako volání o pomoc a ve chvíli, kdy už téměř neustává, se do něho ozve hlasitý zvuk sirény (který nám možná podvědomě připomene onen ostrý skřípavý zvuk, který jsme slyšeli nahoře v horách, když z ledových rampouchů odkapávaly první kapky vody).

Po kratičkém vydechnutí následuje další dramatická sekvence - série záběrů na cedule, které ukazují stav vody. Stále se zvyšující čísla jsou prostřihávány s blesky na noční obloze:

*Thirty-eight feet at*

---

100 *Dolů každá říčka a pramínek, potůček a potok, Odnáší každou kapku vody ze dvou třetin světadílu.*

101 *1903 a 1907, 1913 a 1922, 1927, 1936, 1937*

*Baton Rouge*

*River rising*

*Helena: river rising*

*Memphis: river rising.*

*Cairo: river rising.<sup>102</sup>*

Následující část tvoří reportážní záběry z povodní. Nejprve ze zpevnování a stavění provizorních hrází - muži skládající pytle s pískem apod. Později přicházejí záběry z evakuace obyvatel. Nechybí pro nás dnes samozřejmě emotivní záběry: evakuační tábory, staří lidé, děti, matka krmící mimino či pes zmateně pobíhající po střeše domu vprostřed rozvodněné řeky. Komentář popisuje boj o udržení řeky v korytě, místy hlas i text imitují hlášení hlídek či volání o pomoc:

*Costguard patrol needed at Paducah!*

*Costguard patrol needed at Paducah!*

*200 boats – wanted at Hickman!*

*200 boats – wanted at Hickman!*

*Food and medecine needed in Aurora.<sup>103</sup>*

Povodňová pasáž je završena leteckými záběry zatopených měst. Znovu slyšíme výčet povodňových letopočtů a ve chvíli, kdy si celou zkázu prohlížíme z ptačí perspektivy, zopakuje se věta ze začátku sekvence:

---

102 *Třicet osm stop v Baton Rouge, Řeka stoupá, Helena: řeka stoupá, Memphis: řeka stoupá, Cairo: řeka stoupá*

103 *Pobřežní hlídka potřeba v Paducah! Pobřežní hlídka potřeba v Paducah! Dvě stě lodí žádá Hickman! Dvě stě lodí žádá Hickman! Potraviny a léky potřebné v Auroře.*

*We built a hundred cities and a*

*thousand towns -*

*But at what a cost!*<sup>104</sup>

Poslední část před epilogem ukazuje následky katastrofy. Ruiny domů, vymletou půdu a chudé lidi. Ti sice dostali jednorázovou pomoc, ale situace se opakuje a bude opakovat. Komentář vypočítává za co si Mississippi bere svou daň – za roky přehnaného pěstování bavlny, neuváženého kácení lesů a bezmezného orání půdy kvůli pšenici a kukuřici. Půdy, která je teď každý rok odnášena do Mexického zálivu.

*And poor land makes poor people.*

*Poor people make poor land.*

Popisuje komentář začarovaný kruh. Dále popisuje bezútěšnou situaci farmářů a zemědělců v údolí. V obraze vidíme nejprve sběrače bavlny, poté chudou rodinu, děti hrající si s konzervami a matku, která vaří nuzné jídlo. Závěr patří těmto dětem, budoucí generaci, která vyrůstá ve zbídačelých podmínkách a už nemůže odejít dále na západ, najít jinou, novou, ještě nezničenou půdu.

*A generation whose people knew*

*King's Mountain and Shiloh,(...)*

*But a generation facing a life of dirt*

*and poverty,*

*Disease and drudgery.*<sup>105</sup>

---

104 *Vybudovali jsme stovku velkoměst a tisíc měst – Ale za jakou cenu!*

105 *Generace jejíž lid znal Královské hory a Shiloh, (...) generace, která však čelí životu v špíně a chudobě, dřině a nemoci.*

A na závěr ocituje Lorentz slavnou Rooseveltovu větu:

*„Ill-clad, ill-housed, and ill-fed“*

*And in the greatest river valley in the world.<sup>106</sup>*

A od matek s dětmi se dostáváme zpět k pohledům na klidnou a majestátní Mississippi.

Epilog:

Epilog filmu je v podstatě šestiminutová pozitivně laděná informační reportáž o Tennessee Valley Authority (TVA). Obrazově začíná na mapě Mississippi, kterou jsme viděli v prologu, komentář přejde z poetizující formy do civilnější podoby. Shrne stávající situaci ve výmluvných číslech:

*When first we found the great valley it was forty percent forested.*

*Today, for every hundred acres of forests we found,*

*we have ten left.<sup>107</sup>*

Následuje prezentace činnosti TVA a dalších vládních organizací v údolí řeky Tennessee. Výstavba přehrad pro regulaci řeky, výsadba stromů, konzervace půdy, budování nových osad. Zkrátka obnova zničené oblasti. Záběry ukazují jednotlivé činnosti.

Poslední chvíle filmu patří nové naději, elektrické energii, kterou lze z řeky získat.

---

106 „Špatně odění, špatně bydlení, špatně živení,“\* A to v tom největším říčním údolí na světě. \*původně Rooseveltova slova z jeho druhého inauguračního projevu z 20.ledna 1937

107 *Když jsme poprvé našli velké údolí bylo z čtyřiceti procent zalesněno. Dnes z každého sta akrů lesa zbývá deset.*

*But where there is water there is power(...)<sup>108</sup>*

*Power to give a new Tennessee Valley to a  
new generation.*

*Power enough to make the river work!<sup>109</sup>*

Taková je v hrubých rysech Lorentzova *Řeka*. Snažila jsem se ji popsat tak, abych alespoň z části zachytila atmosféru a vyznění filmu. Proto jsem také natolik citovala z Lorentzovy básně.

Jak jsem již psala, *Pluh, který zoral pláně* funguje velmi podobně. Jen místo řeky v něm hlavní roli mají Velké planiny. Ty jsou také nejprve panenskou přírodou, zemí plnou

trávy, slunce a větru. Postupně přicházejí lidé – nejprve s dobyt看kem, pak s železnicí a s pluhem. I tady je zmíněná válka, pak zlaté časy bohaté sklizně, a nový průmysl, který přinesl více obilí. A samozřejmě konec ukazuje nevyhnutelnou zkázu a devastaci, která se zhmotňuje v „Dust Bowl“. Existují pochopitelně rozdíly mezi oběma filmy, struktura *Pluhu* není tak pevně vypracovaná jako je tomu u *Řeky*, také v něm téměř chybí informační či chceme-li propagandistická závěrečná část. Vyznění *Pluhu* je tak možná více ambivalentní a beznadějně. Principiálně si však jsou filmy velmi podobné.

### **Čím si filmy získaly publikum i kritiku?**

---

108 *Ale tam, kde je voda, je i síla (elektřina) (...)*

109 *Síla na to předat nové údolí Tennessee, nové generaci. Dost síly na to, aby řeka fungovala!*

Pare Lorentz: *Řeka*, scénář dostupný na: <http://xroads.virginia.edu/~1930s/film/lorentz/riverscript1.html>

Nyní uvedu několik vlastností Lorentzových filmů, o kterých se domnívám, že byly důležité pro jejich divácký i kritický úspěch. Jelikož jsem podrobněji představila *Řeku*, budu tyto charakteristiky ilustrovat na jejím příkladě.

### **Aktuálnost**

Jedním z hlavních důvodů úspěchu *Řeky* nesporně byla aktuálnost filmu. Hovoří se v něm o aktuálním problému, který se navíc dotýkal velkého množství lidí. Jak si ostatně sám Lorentz poznamenal, začal zvažovat, že natočí film na toto téma, ve chvíli, kdy zjistil, že v údolí Mississippi a jejích přítoků žije 51 procent Američanů.<sup>110</sup> Povodně, které přišly v roce 1937, a které Lorentz proti původnímu plánu natočil, byly pro film, ať to zní jakkoliv nemorálně, velkým štěstím. Obyvatelstvo, pokud taktně pomlčíme o senzacechtivosti, bylo nepochybně pohnuté osudem zatopených oblastí.<sup>111</sup> Navíc záběry povodní, které Lorentz lidem nabídl, jsou sice samozřejmé pro dnešní oči, zvyklé na „akční“ reportážní záběry ze všech koutů světa, nicméně tehdy byly zcela nezvyklé a unikátní, zejména pak svým rozsahem a uceleností.

Obdobný princip aktuálnosti popisovaného problému funguje i v případě prachových bouří v Pluhu.

### **Nadčasovost**

Tento titulek je pouze zdánlivě protichůdný k předchozímu bodu. Myslím, že velká část Lorentzova umění byla právě v tom, že se mu zdařilo velmi působivě zasadit aktuální problém do nadčasového rámce. To dle mého také odlišuje *Řeku* (i *Pluh*) od zpravodajství či pouhé propagandy. *Řeka* je skutečně v prvním plánu filmem o Mississippi, nicméně lze v ní nalézt mnohem obecnější, téměř mýtně se dotýkající příběh. O panenské přírodě a zlatonosné zemi, která nabídla lidem své bohatství. Ti ho však neuměli spravovat, panenskou přírodu svou nenasytností a pýchou zničili, zneužili a zdevastovali. Nyní je narušena původní harmonie, příroda se nechová dle odvěkých pravidel a člověk bude muset tvrdě dřít, aby svou vinu odčinil, situaci napravil a tím vrátil věcem řád. Jak aktuální v dnešní době.

---

<sup>110</sup> Robert L. Snyder: *Pare Lorentz and the Documentary Film*, str. 52

<sup>111</sup> Vzpomeňme na naše povodně v 1997 a 2002, jak tehdy lidé hltali zpravodajství a obrázky zatopených krajín.



Pocit jakési „mytičnosti“ celého příběhu je hodně podporován formou filmu. Zejména celkovou strukturou a všudypřítomným principem opakování, na který jsem upozorňovala v části věnované popisu *Řeky*. Všimněme si též, že příběh má typické opakování trojí. Lidé se dvakrát posunuli, ale potřetí se už odstěhovat nemohou. Můžeme také připomenout závěr příběhu, v němž vidíme novou generaci, odsouzenou k životu v bídě a přírodním chaosu. Přitom je to generace lidu, který znal dříve hojná místa, pamatoval pro mýty tak příznačné „staré zlaté časy“.

„Mytický“ charakter filmu pochopitelně umocňuje celkový básnický charakter komentáře.

### **Národní cítění**

Dalším aspektem, který je ve filmu přítomný, je silný apel na národnostní cítění. Vidíme ho jednak v připomínání americké historie – vzpomeňme si na nadšenou reakci publika, které spatřilo na plátně dopis generála Leehe – a pak pochopitelně ve všudypřítomné krajině. Dlouhé pasáže komentáře jsou věnovány prostému vyslovování jmen amerických řek a říček a dalších zeměpisných názvů. A samozřejmě výše ocitované pasáže se jmény tradičních stromů. Ve filmu tedy nejenže je vidět (a to na mnoha místech doslova vidět skrz obrovské celky), že Mississippi je velká řeka, ale také, že Amerika je „velká země“. A v tomto ohledu nesmíme zapomenout na zcela zásadní roli hudby, kterou Thompson komponoval na základě lidových písní a tradičních, dobře známých, motivů.

### **Dobový kontext**

Všechny výše zmíněné aspekty filmů byly navíc umocněny dobovým kontextem. Filmy svým charakterem přesně zapadaly do nových kulturních trendů. Byly sociálně angažované, ukazovaly „obyčejné“ lidi, reflektovaly krizi. Musíme si také uvědomit, že byly formálně překvapivé a inovační. Záběry, které nám dnes připadají ohrané, tehdy byly nové a neotřelé. Stejně jako způsob střihové skladby a komentáře. Kor na americkém kontinentu, pro publikum zvyklé téměř výhradně na hollywoodský způsob vyprávění, byly tyto postupy nezvyklé. Respektive znali je jen filmoví milovníci chodící na evropské filmy. Ti v Lorentzových filmech mohli zase potěšeně spatřit odkaz ruské montážní školy či evropské avantgardy.

Dobový kontext a vůbec všeobecná společenská nálada jsou podle mého zásadním faktorem, který způsobil, že diváci byli ochotní Lorentzovy filmy přijmout. William Uricchio a Marja Roholl se ve svojí studii snaží prokázat, že dokumentární filmy, a zejména tyto dva Lorentzovy, měly klíčový význam pro konstrukci určité společné národní vize v čase hospodářské krize.<sup>112</sup>

Na tomto místě věnuji krátkou poznámku problému propagandy. Jak jsem již psala nepovažuji z mého hlediska za nutné řešit do jaké míry filmy byly propagandou. Důležité je, že očividně nejsou prvoplánovou, manipulativní ani „hloupou“ propagandou, která by divákům cpala nějakou ideologii. Na druhou stranu nelze pochybovat o tom, že v širokém smyslu slova propagandou jsou, protože to jsou angažované snímky, které sice neříkají přímo: Volte demokraty! Či: Podporujte New Deal!, nicméně stojí „na straně akce“<sup>113</sup> a nabízejí východisko z problému v určité konkrétní politice.

Jsou to ale především problémy a jejich tragické důsledky, které zůstávají hlavním tématem filmů.

Samotná „propagační část“ je v případě *Řeky* pečlivě oddělena od příběhu, díky čemuž může působit trochu jako přívazek, a zejména pak konec *Pluhu* vyznívá dost ambivalentně. Vidíme v něm dlouhou frontu tzv. Okies,<sup>114</sup> kteří ze zničené země odjíždějí kamsi na západ do vládou zřízených osad. Není to příliš optimistický obraz a jeho vyznění by

vlastně „klidně mohlo být republikánské, ve svém výsměchu: Tohle je vše, co jsme schopní udělat s prachovými bouřemi?“<sup>115</sup>

Další věc, kterou je dobré si v této souvislosti uvědomit, je, jak píše Betsy MacLane, „naprostá většina dobrých dokumentů může být v jistém smyslu označena za propagandu.“<sup>116</sup>

A na závěr především: „Pokud to byla propaganda, tak ať: pozoruhodný výsledek může sloužit dvěma pánům, nebo je spojovat,“<sup>117</sup> případně: „(*Řeka*) pojí propagandu s uměním“<sup>118</sup> a konečně: „(...)pokud toto (*Řeka*) je propaganda, ať je jí co nejvíce, protože je mistrovská.“<sup>119</sup>

112 William Uricchio, Marja Roholl: From New Deal Propaganda to National Vernacular: Pare Lorentz and the Construction of an American Public Culture, str. 2

113 EssaysProfessors.com: History of Documentary: Analysis of propaganda, str.3, dostupné na: <http://www.essaysprofessors.com/samples/Art/History-of-Documentary-Analysis-of-Propaganda.html>

114 Oklahomští utečenci před prachovými bouřemi.

115 EssaysProfessors.com: History of Documentary: Analysis of propaganda, str.3, dostupné na: <http://www.essaysprofessors.com/samples/Art/History-of-Documentary-Analysis-of-Propaganda.html>

116 Betsy A. McLane: The River Runs Through It: The Lost Legacy of Pare Lorentz, 2007, str. 5

A k tématu angažovanosti ještě jedna poznámka. Pořád musíme mít na paměti mnohokrát zmiňovaný dobový kontext. Dnes nás možná překvapí, že Lorentzovy filmy jsou označovány jako dokumentární. Mohou se nám zdát příliš angažované a subjektivní. V obecném povědomí (alespoň v českém kontextu) navzdory jistě současné „renesanci“ autorského dokumentu, pořád převažuje představa objektivního dokumentárního filmu. Dokument tak pro nás znamená buď anonymní, informativní, vlastně téměř populárně naučný, film (klasickým příkladem jsou dokumenty BBC), nebo film reportážního charakteru, který se po formální stránce vyznačuje „dokumentárním stylem“ - tedy rozřesenou kamerou a kontaktním zvukem, díky čemuž věříme, že to, co je nám ukazováno, se opravdu dělo tak, jak vidíme a autor film nijak angažovaně nepřibarvoval.

Ve třicátých letech tomu však bylo jinak. Jak jsem psala v první části práce, byla to doba konsolidace žánru a také doba sociálně angažovaného filmu. A obdivované dokumentární filmy této doby byly sociálně angažované, pracovaly s bohatou filmovou řečí a usilovaly o uměleckou hodnotu, pochopitelně s důrazem na autenticitu. Dokument byl: „tvůrčí zpracování skutečnosti“ (John Grierson), „dramatizace faktů“ (Richard Griffith), „emocionální představení skutečnosti“ (Joris Ivens)<sup>120</sup>. Tím se lišil tzv. nonfiction a

„documentary“. Tudiž pokud si dnes pustíme „nezávislé“, myslím tedy „nevládní“, evropské dokumenty 30.let, zjistíme, že jsou často stejně, ne-li více, angažované, než ty Lorentzovy a pracují s obdobně pro nás dnes „nedokumentárními“ prostředky.<sup>121</sup>

---

117 Gilbert Seldes: Pare Lorentz's The River , Scribners, January 1938, převzato z Charles Wolfe: The Poetics and Politics of Nonfiction, str. 351

118 V.F.Calverton: Cultural Barometer, Current History, květen1938, převzato z: Charles Wolfe: The Poetics and Politics of Nonfiction, str. 369

119 EssaysProfessors.com: History of Documentary: Analysis of propaganda, str.1, dostupné na: <http://www.essaysprofessors.com/samples/Art/History-of-Documentary-Analysis-of-Propaganda.html>

120 Převzato z: Charles Wolfe: The Poetics and Politics of Nonfiction, str. 351

121 Velkou roli v této proměně hraje také technologický pokrok. Dokumentaristé první poloviny 20.století neměli lehké kamery, ani synchronní záznam zvuku. Obě tyto „vymoženosti“ se objevují až v polovině 50.let, potažmo začátkem let šedesátých. Teprve poté vzniká to, co dnes chápeme jako „dokumentární styl.“ Tedy zjednodušeně řečeno, kamera z ruky, synchronní výpovědi, velmi volná stříhová skladba, aj. To jsou však všechno charakteristiky formy, nikoliv žánru. Ostatně slavná nová vlna 60.let vycházela z těchto formálních „dokumentárních“ postupů, a i dnes je mnozí režiséři hraných filmů využívají, aby svým filmům dodali *zdání* autenticity. Paradoxně v dokumentárním filmu se zdá, že naopak dochází k určitému návratu ke „starým“ formálním postupům, jako je např. momentálně velmi populární subjektivní komentář/ voice-over.

## Mohly by filmy vzniknout bez vládních peněz?

V předchozí části jsem ukázala určité vnitřní charakteristiky, které filmy obsahují a jímž dle mého vděčí za velký kus svého úspěchu. Zbývá tedy zodpovědět otázky, jak se podařilo, že filmy s tímto charakterem vznikly, a zdali by mohly vzniknout bez vládního zázemí. Nejprve zkusím postihnout hlavní faktory, které umožnily vznik filmů v jejich podobě.

Tehdejší společenské klima, které bylo obdobným projektům více než nakloněné jsem popsala dostatečně. Obdobně jasná je osobní role Pare Lorentze. Doufám, že z popisu vzniku *Pluhu* je dostatečně vidět jeho entuziasmus a především houževnatost s jakou za své filmy bojoval. Vždyť mnohokrát visel osud *Pluhu* (a tím pádem vlastně i *Řeky*) na vlásku a film nezmizel pod stříhacím stolem či v bezedném archivu jen díky režisérovi osobnímu nasazení. Lorentz přesvědčil Tugwella o své koncepci a tématu, Lorentz přes různé kontakty vybojoval archivní materiály, tak dlouho hledal skladatele, až našel svůj zlatý poklad – Thompsona, a především po vši té dřině to byl zase Lorentz, kdo se popral o distribuci. A stejně jako na mnoha místech v dějinách bychom mohli začít uvažovat způsobem: kdyby Lorentz nebyl novinář a neměl svoje zkušenosti a kontakty, dostal by se *Pluh* vůbec k divákům? Podobné otázky bychom si mohli pokládat do nekonečna. Co je však nezpochybnitelné, je skutečnost, že v celkovém měřítku byla Lorentzova osobní role pro vznik a úspěch filmů naprosto zásadní. A ještě, pouze pro pořádek - stále zde zdůrazňuji jeho důležitost pro produkci a distribuci filmů, až v těch zásluhách skoro mizí podstata jeho přínosu, kterou je jeho přínos jako autora a režiséra. O tom se však nedá příliš psát – můžeme

pouze konstatovat, co je samozřejmé u každého uměleckého díla, bez tvůrčího nasazení a talentu autora, bychom dílo neměli.

Na druhou stranu šikovnému autorovi dal někdo příležitost svůj talent a schopnosti uplatnit.

Mohl by je uplatnit i bez finanční podpory vlády? To je samozřejmě hypotetická otázka, nicméně i tak si troufnu odvětit, že nikoliv. Alespoň ne v takovéto podobě a ne na americkém území. Musíme si uvědomit, že mezi filmem a naprostou většinou jiných uměleckých odvětví je jeden sice ne příliš vznešený, ale zato naprosto limitující rozdíl – finanční náročnost. Zjednodušeně až vulgárně řečeno - psát si může dovolit každý, točit filmy ne. A rozhodně tehdy ne. A měl by Pare Lorentz šanci

získat na své projekty peníze jinde než u vlády? V Hollywoodu těžko. Když bychom pominuli osobní antipatie, Hollywood zkrátka neprodukoval takovýto typ filmů. Se strategií Studií nijak výrazně krize ani nový směr v kultuře nepohnuly. Už vůbec s ní nepohnuly směrem k experimentálnímu či dokumentárnímu filmu. Spíše tak k experimentální distribuci. Pro diváky hollywoodských filmů začátku třicátých let byly patrně nejvýraznější změnou různé reklamní akce, z nichž nejpopulárnější byly ty „talířové“. Ke každému lístku získal divák talířek či jiný kousek nádobí a postupně tak mohl nastřádat celý servis.<sup>122</sup> Pro Hollywood to určitě byla smysluplnější investice než do pochybného dokumentárního projektu. Ostatně vzpomeňme na nepříliš úspěšnou spolupráci Hollywoodu s průkopníkem dokumentárního filmu – Robertem Flahertym, o kterého (poté, co se jeho film *Nanook of the North* (1922) stal trhákem) Hollywood projevil zájem. Výborný, avšak divácky nepříliš úspěšný, film *Moana* byl přes konflikty s Paramountem ještě tím světlejším bodem spolupráce. Natáčení dalšího filmu,<sup>123</sup> produkovaného tentokrát MGM, skončilo Flahertyho odchodem. Přes tyto potyčky by právě Flaherty mohl sloužit za příklad nezávislého dokumentaristického filmaře, který si byl schopen obstarat peníze na své projekty - *Nanuka*, film o tradičním životě Eskymáků, mu zaplatila kožešnická společnost a na *Louisiana Story* (1948), ambivalentní příběh o těžbě nafty v Louisianě, získal neuvěřitelných 258 000 dolarů a úplně volnou ruku, včetně všech distribučních práv, od Standart Oil.<sup>124</sup> Nicméně třicátá léta v USA nepřála ani tomuto výjimečnému producentskému talentu, a tak Flaherty odešel do Anglie a vrátil se až ve chvíli, kdy mu právě Lorentz, už z pozice ředitele

U.S. Film Service, nabídl možnost natáčet. „Odešel jsem z Ameriky kvůli Herbertu Hooverovi, ale už jsem unavený zdrženlivostí a neochotou Britského Impéria a rád bych pracoval pro americkou vládu, když nechávají lidi dělat takové věci jako je *Řeka*.“<sup>125</sup> prohlásil tehdy Robert Flaherty.

Lorentz by se ale se svými tématy těžko mohl uchýlit do Evropy či Británie jako Flaherty. A najít v době krize soukromého sponzora, který by dal peníze na film ukazující devastaci přírody člověkem, zní rovněž trochu utopicky.

Podporu by nejspíš nenašel ani u nezávislých levicových spolků. Byl na ně málo radikální. Vzpomeňme si na jeho politické rozepře s kameramany z Nykina při natáčení *Pluhu*. Nehledě na to, že tyto spolky, byť třeba občas produkovaly zajímavé snímky, sotva kdy mohly pomyslet na širší, natož celonárodní, distribuci.

---

122 Kristin Thompson, David Bordwell: *Dějiny filmu*, str.227

123 *White Shadows of Northern Seas, 1928*

124 Erik Barnouw: *Documentary: A history of the non-fiction film*, str. 216

125 Robert Flaherty v rozhovoru s P. L., převzato z:

Robert L. Snyder: *Pare Lorentz and the Documentary Film*, str. 71

Hypotézu, že Lorentzovy filmy by těžko vznikly bez vládní podpory, nepřímo podporuje i prostá skutečnost, že podobné filmy od jiných producentů zkrátka nevznikaly. Netradiční vládní financování poskytlo Lorentzovi možnost natočit netradiční filmy, nesvázané příliš požadavky producenta. Filmy tím pádem byly jedinečné, a patrně i díky této jedinečnosti se jim poštěstilo strefit se do mezery na filmovém trhu.

Na tomto místě stojí za zmínku na okraj, avšak ještě ne úplně pod čáru, jedno snad drzé, avšak dle mého ne neopodstatněné, kontextuální srovnání. Existovala totiž ještě jedna postava, které se dařilo ve třicátých letech tvořit velmi osobité, nebývale úspěšné, ryze autorské a, což je pro toto srovnání důležité, ve své podstatě velmi sociálně angažované filmy. V témže roce, kdy Lorentz dokončil *Pluh* a začal připravovat *Řeku*, uvedl Charles Chaplin do kin *Moderní dobu*. Film z úplně jiného soudku, úplně jiného žánru, úplně jinak natočený. A přesto – ačkoliv téma není příroda, hrdinou není řeka či národ, můžeme v Chaplinově filmu spatřit kritiku bezohlednosti a touhy vytěžít za každou cenu, co se dá. A i když se u Chaplina netěží z přírody, ale ze samotného člověka, a není to lidmi znetvořená příroda, ale lidmi stvořená mechanika, která obyčejnému člověku přeroste přes hlavu, dají se podle mne mezi filmy cítit i jiné spojnice než pouhý „rok vydání“.

A za čí peníze točil Chaplin? Za své. Byl totiž jedním z těch ojedinělých géníů, kterým se zdařilo točit skvělé filmy, které nejenže ho uživily, ale dokonce mu získaly uměleckou svobodu. Takových případů je však v dějinách kinematografie jak šafránu.

### **Co zabránilo filmům sklouznout k laciné propagandě?**

Pro zdárný výsledek celého projektu bylo určitě důležité, že Lorentz měl v podstatě volnou ruku. Koneckonců to byla jeho koncepce, kterou Tugwell odsouhlasil. Ten mu pak ještě schválil námět a rozpočet, avšak do koncepce a způsobu tvorby mu nezasahoval ani on, ani nikdo jiný.

Avšak naprosto zásadní bylo, že Rooseveltova Amerika nebyla žádným totalitním státem, který by si mohl dovolit nutit soukromá kina k promítání státní propagandy. Samozřejmě filmy byly nabídnuty k distribuci zvýhodněně, bez poplatků, což byla motivace pro distributory, na druhou stranu by vláda asi těžko vysvětlovala, že si natočí reklamu a ještě si za ní nechá platit...

Existují také různé spekulace, že Roosevelt měl styky v Hollywoodu a díky jeho osobnímu zásahu se Paramount ujal distribuce *Řeky*.<sup>126</sup> Je dost dobře možné, že osobní sympatie prezidenta k filmu sehrály svou roli, nicméně pokud si vzpomeneme na chování Studií vůči Lorentzovi, těžko si můžeme myslet, že měl po této stránce prošlapanou cestičku. „Ten film se prodával sám. Má práce byl pouze ho dostat před správné lidi,“<sup>127</sup> napsal Oliver Griswold, muž který organizoval promítání *Řeky* v St.Louis a Memphisu ještě před smlouvou s Paramountem. A spíše v této větičce než v politickém nátlaku je zakletý důvod proč Paramount nakonec na distribuci přistoupil. Ostatně nepřátelství Hollywoodu se projevilo i později, když *Řeka* nebyla – oficiálně z důvodu, že se nevejde do žádné kategorie – zahrnuta do nominací na Oscara. Skutečným důvodem však bylo to, že vláda (potažmo stát) by v takovém případě konkurovala soukromému sektoru, na což soukromí producenti odmítali přistoupit.<sup>128</sup>

A nejen Hollywood byl a priori nedůvěřivý vůči vládnímu filmování. Vzpomeňme si na neúspěšný pokus o propagační šoty, které produkovala Works Progress Administration. Právě jejich neblahý osud ukázal, jak silný kontrolní vliv mělo veřejné mínění a politická opozice u takto kontroverzních projektů. Vzpomínka na tento příklad nepochybně zůstala v živé paměti jak Tugwellovi tak samotnému Lorentzovi. Ostatně hlasy poukazující na

propagandistický charakter filmů a na to, že vláda utrácí peníze za svou reklamu, byly slyšet i u Lorentzových filmů. Jediné jejich štěstí bylo, že byly natolik dobré, že svou kvalitou a popularitou tyto hlasy překonaly. Jak napsal F. S. Nugent: „Ani rozhodnutí Nejvyššího soudu<sup>129</sup> nás nemůže odradit od toho považovat tento troufalý podnik New Dealu (*Řeku*), za jeden z nejvybranějších filmů, co kdy byly natočeny.“<sup>130</sup>

A tak volná ruka umělce, zdravé konkurenční prostředí a svobodná kritika byly podle mého hlavní faktory, díky nimž se vládní filmování v USA nezvrhlo v chrlení nanicovate propagandy, ale naopak v produkci jedinečných filmů.

---

126 William Uricchio, Marja Roholl: From New Deal Propaganda to National Vernacular: Pare Lorentz and the Construction of an American Public Culture, str.6

127 Oliver Griswold v dopise z 10.prosince 1963, převzato z: Robert L. Snyder: Pare Lorentz and the Documentary Film, str. 67

128 Robert L. Snyder: Pare Lorentz and the Documentary Film, str. 69

129 Míňeno je rozhodnutí o neústavnosti RA

130 F.S. Nugent: Dragging „The River“, New York Times, 6.února 1938

## ZÁVĚR

Pevně doufám, že se mi podařilo náležitě prokázat, že ve třicátých letech vznikly v USA na přímou vládní zakázku dva jedinečné filmy. Tyto filmy, a zejména pak *Řeka*, byly a jsou cenným přínosem jak pro americkou kinematografii, tak pro dokumentární žánr obecně. Ve své době byly pozitivně přijaty publikem i kritikou, a vzhledem k úspěšné národní distribuci, mohly mít dopad na širokou veřejnost a přispět tak utváření tehdejšího kulturního povědomí.

Dále považuji za opodstatněné domnívat se, že obdobné filmy by neměly šanci vzniknout bez vládních financí. A co více, že to svým způsobem byl právě způsob produkce, který umožnil, že filmy vznikly v podobě, v jaké je známe.

Na druhou stranu je na tomto příkladu vidět, jak se osvědčily „kontrolní mechanismy,“ které vládním filmům kladly překážky. Byly to zejména: soukromý sektor, který odmítal vládní konkurenci a bojoval s ní, politická opozice a svobodná kritika, které měly skrze média možnost ovlivňovat veřejné mínění.

Příklad dokumentárních filmů období New Dealu, nelze samozřejmě zobecnit doslovným způsobem. Bylo by naivní domnívat se, že ve chvíli, kdy jsou splněné výše zmíněné kontrolní podmínky, vznikají zákonitě dobré filmy.

Stejně jako v každém konkrétním případě i v příběhu *Pluhu a Řeky* sehrály roli jedinečné, konkrétní faktory. Především to byla osobnost režiséra Parea Lorentze a určitá „společenská nálada“ velmi specifické doby, ve které filmy vznikaly.

Nechtěla jsem touto prací bojovat za natáčení filmů na vládní objednávku. To je skutečně věc velmi problematická a dle mého neaktuální. Šlo mi v první řadě o upozornění, že zažitý, apriori nepřátelský, postoj vůči vládním filmům nemusí být vždy opodstatněný. Myslím si, že nám Pare



Lorentz ukázal, že takovéto filmy nemusejí zákonitě končit jako své době a svému producentovi poplatné, v lepším případě nic neříkající, v horším demagogické, snímky.

Domnívám se též, že by bylo dobré si na Řeku či Pluh vzpomenout, až opět budeme přemýšlet o smysluplnosti státní podpory kinematografie. Abychom si uvědomili, že existují hodnotné filmy, které by těžko vznikly bez státní podpory, a které pak zpětně znamenají přínos pro domácí kulturu, společnost a třeba skrze mezinárodní ocenění zvyšují prestiž národní kinematografie, potažmo národní kultury.

## **SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ A LITERATURY:**

### **Primární prameny:**

*Pluh, který zoral pláň (The Plow that Broke the Plains, 1936)*

režie: Pare Lorentz, producent: U.S. Resettlement Administration

*Řeka (The River, 1937)*

režie: Pare Lorentz, producent: Farm Security Administration

**Pare Lorentz: The River**, scénář k stejnojmennému filmu, dostupný na:  
<http://xroads.virginia.edu/~1930s/film/lorentz/riverscript1.html>, poslední přístup  
6.1.2010

### **Sekundární literatura a zdroje:**

**Kristin Thompson, David Bordwell: Dějiny filmu,**

AMU/NLN, Praha 2007

**Erik Barnouw: Documentary: A history of the non-fiction film,**  
Oxford University Press, New York 1974

**Peter Stead: Film and the Working Class,**  
Routledge, London 1991

**P.H.Melling: The mind of the mob: Hollywood and popular culture in the 1930s,**  
in Cinema, politics and society in America, ed.: Philip Davies, Brian Neve, St. Martin's Press,  
New York 1981

**Charles Wolfe: The Poetics and Politics of Nonfiction,**  
in Grand Design: Hollywood as a Modern Business Enterprise, 1930-1939, Scribner,  
New York, 1993

**Robert L. Snyder: Pare Lorentz and the Documentary Film,**  
University of Oklahoma Press, Norman, U.S.A. 1968

**William Uricchio, Marja Roholl: From New Deal Propaganda to National Vernacular:  
Pare Lorentz and the Construction of an American Public Culture, 2004,**  
dostupné na: <http://web.mit.edu/uricchio/Public/pdfs/pdfs/stuttgart.pdf>,  
poslední přístup 5. 1. 2010

**Betsy A. McLane: The River Runs Through It: The Lost Legacy of Pare Lorentz, 2007,**  
dostupné na:  
[http://www.documentarydiva.com/essays/pare\\_lorentz.htm](http://www.documentarydiva.com/essays/pare_lorentz.htm), poslední přístup 5. 1. 2010

**Kathleen M. Hogan: Reaping the Golden Harvest: Pare Lorentz, Poet and Filmmaker,**  
(součást projektu: 1930's Project American Studies, University of Virginia, 1998) dostupné  
na: <http://xroads.virginia.edu/~1930s/film/lorentz/front.html>, poslední přístup 5. 1. 2010

**F.S. Nugent: Dragging „The River,“** New York Times, 6.února 1938

**F. S. Nugent: The River (1937),** New York Times, 5.února 1938

**EssaysProfessors.com: History of Documentary: Analysis of propaganda,**  
dostupné na: <http://www.essaysprofessors.com/samples/Art/History-of-Documentary-Analysis-of-Propaganda.html>, poslední přístup 5. 1. 2010

**Jack C. Ellis: Pare Lorentz,** in International Dictionary of Film and Filmmakers,  
ed.:Nicholas Thomas, St.James Press, Chicago 1991, str. 523

**Václav Klaus: Odpověď prezidenta republiky Asociaci producentů ohledně zákona o Státním fondu pro podporu a rozvoj české kinematografie,** 9.6.2006, dostupné na: <http://www.klaus.cz/klaus2/asp/clanek.asp?id=cqeSvPqiqLjn>, poslední přístup 5. 1. 2010

**Věra Chytilová: Umělec a moc. Zkušenost tvůrce s různými druhy cenzury a omezení,**  
profesorská přednáška Věry Chytilové přednesená na FAMU dne 12.5.2003

**Jan Čulík: Film, jaký slušný dokumentarista nikdy nenatočí,** Britské listy 30. 7. 2008,  
dostupné na: <http://www.blisty.cz/art/41840.html>, poslední přístup 5. 1. 2010