

Dvoji Ivens, dvoji biografie filmaře

André Stufkens, *Joris Ivens. Filmař světa*. Praha: NAMU 2016.

Thomas Waugh, *The Conscience of Cinema. The Works of Joris Ivens 1912–1989*. Amsterdam: University of Amsterdam Press 2016.

André Stufkens je od roku 1997 ředitelem nadace European Foundation Joris Ivens,¹⁾ působící v režisérově rodném Nijmegenu, a dalo by se říci, že je Ivensovým dvorním archivářem a biografem. Stufkens měl díky své pozici možnost důkladně vytěžit informace, které o svých osudech, myšlení i tvorbě Joris Ivens zanechal v denících, korespondenci, esejích a článcích a dalších typických dokladech osobní historie.²⁾ Právě z perspektivy archiváře filmů je také psána do češtiny přeložená biografie jednoho z nejvlivnějších světových dokumentaristů: *Joris Ivens. Filmař světa*. Její podtitul si Stufkens vypůjčil z eseje, jímž americký filmový historik Tom Gunning přispěl do sborníku o Ivensově severoamerické stopě *Cinema without Borders. The Films of Joris Ivens*³⁾ (Stufkenssem připraveného a jím spravovanou nadací vydaného o několik let dříve). Původní vydání Stufkensovy knihy doprovázel též stejnojmenný soubor pěti DVD (*Joris Ivens. Weltenfilmer. Filme 1912–1988*),

jenž z Ivensova rozsáhlého díla zahrnoval právě ty filmy, jímž jsou věnovány dílčí kapitoly knihy. Tyto vazby velmi příznačně dokreslují pozici Stufkensovy knihy v poměrně rozsáhlém terénu ivensovských biografí — jedná se o titul těsně spjatý se záměry nadace, jež pečuje o režisérovo dílo, a tudíž titul v mnoha ohledech reprezentující její zájmy a hlediska. I z tohoto důvodu pak v kolekci DVD i nizozemském vydání knihy například chybí celá etapa Ivensova působení v poválečné východní Evropě, zahrnující vedle snímku PRVÁ LÉTA (1949) například i PÍSEŇ PROUDŮ, již Ivens v roce 1954 natočil pro východoněmecké studio DEFA.

V případě nizozemského dokumentaristy Jorise Ivense není konstatování, že „žil filmem“, prázdnou frází či otřepaným klišé. První film, parodickou amatérskou hříčku VIGVAM, natočil v roce 1912, ve svých 14 letech, a od druhé půle 20. let až do své smrti v roce 1988 prakticky ne-

1) Podrobněji o aktivitách nadace pečující o Ivensovo dílo, jeho další rozbor a prezentaci, viz online: <<http://www.iven.nl/>>, [cit. 12. 5. 2017].

2) Tyto původní materiály jsou mimochodem dostupné digitalizované na webu nadace pod záložkou Filmy (dále u jednotlivých titulů) — samozřejmě v Ivensově rodné řeči, nizozemštině. Viz online: <<http://www.iven.nl/en/films-2/>>, [cit. 12. 5. 2017].

3) Název Gunningova článku zní: „Joris Ivens, Filmmaker of the 20th Century, The Netherlands and the World“. Viz André Stufkens (ed.), *Cinema without Borders. The Films of Joris Ivens*. Nijmegen: European Foundation Joris Ivens 2002, s. 18–27.

přestal tvořit. Zemřel v průběhu natáčení svého nejosobnějšího filmu PŘÍBĚH VĚTRU (1988), jež následně dokončila jeho tehdejší žena Marceline Loridanová-Ivensová. V letech 1929–1988 takřka nepřetržitě cestoval a natáčel v těch místech, k nimž jej přitahovala aktuální sociálně-politická situace a k nimž se mnohdy upírala pozornost celého světa. Zachycoval zde různorodou formou, od lyrického dokumentu k inscenovaným dokudramatům, a v různorodých podmínkách, od samofinancování na pokraji bankrotu po vládní zakázky, své klíčové téma, téma konfliktu, střetu, boje — nového se starým, obyčejného člověka s politickou mocí, chudého s důsledky společenské nerovnosti. Vedle aspektů sociálních vždy s různým důrazem rozvíjel též téma vztahu člověka a přírody a člověka a světových dějin. Ivensovo nadnárodní působení současně nezahrnovalo pouze vlastní práci — na mnoha místech podporoval rozvoj místního dokumentaristického hnutí, zaučoval nové adepty filmového umění a podobně jako John Grierson tak nejen šířil filmovou gramotnost, ale též inspiroval a motivoval řadu místních osobností k vlastní tvorbě. Nesporný přínos Jorise Ivense světovému dokumentu má tudíž mnoho spleťtých vrstev, z nichž nejsilnější je autorův význam ve smyslu rozvíjení metody revolučního, radikálního, bojovného, nejpřesnější a zavedeným termínem řečeno angažovaného dokumentu: „Jsem partyzán. Nejlíp mi to jde, když jsem v opozici,“ říkal o sobě Ivens.⁴⁾

Pro tento příběh filmaře, jak jej vypráví André Stufkens, jsou klíčovou osou úvah dokumentaristovy filmy. A právě tak, podle (vybraných!) filmů v chronologické řadě, je také kniha strukturována. V rámci dílčích, na konkrétní filmy zaměřených kapitol pak Stufkens striktně dodržuje vnitřní členění na podkapitoly, postupující vždy v totožném sledu: obsah, natáčení, kontext, fil-

mový jazyk a význam, přijetí, verze a restaurování, citát(y) z recenzí. Toto schematické, a dlužno dodat, že velmi pohodlně zvolené členění zásadně komplikuje skutečný čtenářský požitek z knihy. Vybraný způsob výkladu totiž konvenuje detailní popisnosti, avšak brání přemýšlení v kontinuitách a diskontinuitách, ve vývoji sledovaných jevů. Konstatování o Ivensově fascinaci přírodními živly, zejména vodou (řekami) a větrem, stejně jako vztahy člověka a přírody (půdy) jsou jistě velmi podstatná a charakteristická pro autorovo uvažování o dokumentárním filmu a jeho metodách i tématech, pokud jsou však zmiňována nescetněkrát napříč celou knihou pouze repetitivně, bez náležité přidané, aktualizující hodnoty, snadno se omrzí. Jako by tedy Stufkens předpokládal, že čtenář bude s knihou pracovat spíše jako s příručkou, již otevře na kapitole příslušející konkrétnímu filmovému dílu (projektu), ale nebude ji číst v kuse jako kompaktní celek. Tomu odpovídá i metoda užití obrazového doprovodu. Titul rozhodně zaujme řadou kvalitně reprodukováných fotografií i barevných plakátů Ivensových filmů — Stufkensovi nicméně obrázky slouží spíše jako atraktivní rozšíření, nikoli coby přímá ilustrace tezí a argumentů slovního výkladu.⁵⁾

Záslužným krokem domácího nakladatele, Nakladatelství Akademie múzických umění, byl nápad rozšířit české vydání o speciální kapitolu věnovanou Ivensovu snímku PRVÁ LÉTA, jenž v letech 1947 až 1949 vznikl pod pracovním názvem „Four New Democracies“ („Čtyři nové demokracie“) coby soubor čtyř pohledů na obnovu čtyř zemí východní Evropy — Bulharska, Jugoslávie, Československa a Polska. Praha byla Ivensovou klíčovou základnou při realizaci projektu a jeho působení zde se zdaleka neomezovalo pouze na natáčení. Ivens též vyučoval na FAMU a spolu s domácími filmaři, zejména s Elmarem

4) Thomas W a u g h, *The Conscience of Cinema. The Works of Joris Ivens 1912–1989*. Amsterdam: University of Amsterdam Press 2016, s. 383.

5) České redakci lze současně vytknout, že určitá díla, jež byla do češtiny přeložena, například texty Waltera Benjamina či Georgese Sadoula, nejsou citována dle českého překladu, ale dle Stufkensova nizozemského originálu, tedy patrně z jeho překladu původních textů.

Klosem, pak formoval i úvahy o poválečné roli dokumentárního filmu na prvním Mezinárodním kongresu Světové unie dokumentaristů v Mariánských Lázních v červenci 1948. Skvělý záměr rozšířit knihu o Ivensovu „českou stopu“ nicméně zůstal naplněn jen polovičatě. Doplňující kapitola je příběhem psaným výhradně zahraniční optikou: rekonstruovaným za pomoci Ivensovy pozůstalosti a nizozemské či anglojazyčné sekundární literatury o poválečném vývoji ve východní Evropě, mnohdy i mnoho let staré.⁶⁾ Přitom právě toto období v posledních letech podrobně zpracovala řada historiků domácích i zahraničních, jejichž práce jsou dostupné minimálně v němčině.⁷⁾ Dozvídáme se tak mnohé velmi cenné informace o autorově putování touto částí Evropy, řadu osobních poznámek a komentářů jej samotného i dalších tvůrců, méně již o komplexitě situace vzniku filmu v rámci osobních i politických vztahů přelomového období let 1946 až 1949, a poučenějšího domácího čtenáře navíc zaujmou i drobné nepřesnosti výkladu.⁸⁾ Problematické (ze Stufkensovy metody členění nicméně logicky vyplývající) je současně vytržení snímku PRVÁ LÉTA z širšího kontextu filmů, které Ivens v poválečných letech natočil ve východní Evropě — zejména v Polsku a východním Německu.⁹⁾

NAMU vydalo Ivensovu biografii osm let po původní nizozemské knize a ve stejné době, kdy University of Amsterdam Press přišlo s další monografií na stejné téma od kanadského filmového historika Thomase Waugha. Waugh se tvorbě Jorise Ivense podrobně věnuje již od konce 70. let v rámci širšího badatelského zaměření na dějiny angažovaného dokumentu a roku 1981 napsal Stufkenssem hojně citovanou disertační práci *Joris Ivens and the Evolution of Radical Documentary, 1926–1946*.¹⁰⁾ Již toto dílo o prvních etapách dokumentaristovy práce bylo ve své době považováno za pilíř historického studia dokumentárního filmu, a to pilíř se svými 636 stranami dosti stabilní. Svou dosavadní práci na toto téma završil Waugh po řadách badatelských exkurzů mimo dokument, ale vždy v linii studia radikálního filmu, více jak sedmisetstránkovou knihou *The Conscience of Cinema. The Works of Joris Ivens 1912–1989*, komplexně rozebírající celek Ivensova díla.¹¹⁾

V úvodních poznámkách konstatuje o Waughově monografii filmový teoretik Bill Nichols, že „[j]en málo studií vyvažuje biografický komentář, textuální analýzu a teoretickou konceptualizaci s takovou obratností, jakou zde Waugh předvádí“ (s. 21). A právě tato vyváženost odlišu-

6) Např. Edward T a b o r s k y, *Communism in Czechoslovakia 1948/1960*. Princeton: Princeton University Press 1961. Frank K o f s k y, *Harry S. Truman and the ar Scare of 1948. A Successful Campaign to Deceive a Nation*. New York: St. Martin's Press 1993.

7) Ke Stufkenssem komentované problematice za všechny např. Christiane B r e n n e r, „Zwischen Ost und West“. *Tschechische politische Diskurse 1945–1948*. München: Oldenbourg 2009.

8) Mimo jiné například tvrzení: „V Československu během krátké doby vznikl systém znárodněné filmové výroby s vysokou školou, jednotnou filmovou produkcí, distribucí, propagací a se specializovaným archivem.“ (s. 474) nepřesně (byť možná nechtěně, za účelem kondenzace) směřující řadu různě datovaných událostí, týkajících se institucí s vlastními okolnostmi ustavení — zpsnění by si žádala přinejmenším otázka filmového archivu a FAMU.

9) Konkrétně jde o snímky: PRÁTELSTVÍ ZVÍTĚZÍ (1951; ve spolurežii s dalšími tvůrci), POKÓJ ZWYCIĘZY ŚWIAT (1951; s Jerzym Bossakem), FRIEDENSAHRT 1952 WARSCHAU-BERLIN-PRAG (1952), PÍSEŇ PROUDŮ (1954) a krátký film MEIN KIND (1955; s Vladimírem Poznerem a Alfonsem Machalzem).

10) Thomas W a u g h, *Joris Ivens and the Evolution of Radical Documentary, 1926–1946*. Disertační práce. NY: Columbia University 1981.

11) Díky chvályhodné open source politice nakladatelství University of Amsterdam Press je kniha již plně dostupná ke stažení online: <<http://www.oopen.org/search?identifier=605853>>, [cit. 12. 5. 2017]. V březnu roku 2017 současně Waughova kniha obdržela prestižní ocenění společnosti Society for Cinema and Media Studies (SCMS), The Katherine Singer Kovács Book Award, pro nejlepší knižní titul oboru filmových a mediálních studií.

je psaní a myšlení Thomase Waugha a Stufkensovu filmocentrickou logiku. Waugh se tolik nezaměřuje na jednotliviny, na konkrétní data Ivensových cest — kdy, kam, s kým a jak dorazil, jak dlouho natáčel a podobně, jako to dělá Stufkens. Vytýčuje si klíčové linie, které ho na Ivensově životě a tvorbě zajímají, a právě ty sleduje v jejich vývoji napříč 20. stoletím. Zajímá jej předně vztah umělce a státu či politické moci, do nějž Ivens vstoupil mnohokrát zcela odlišným způsobem — v odlišných politických kontextech a v odlišných pozicích, od filmů zcela apolitických či neutrálních k finančně i politicky zaštitěným zakázkám. Stejně tak jej zajímají možnosti a omezení práce na dokumentárním filmu v různých rodových produkčních kontextech a ekonomických podmínkách — Ivensovo geograficky rozlehlé dílo vnímá jako příležitost nahlédnout pestrout paletu „průmyslu“ dokumentárního filmu. Jakožto charismatická a rázně jednající osobnost Ivens přitahoval celou řadu dalších umělců a soustředil kolem sebe v různých obdobích různé skupinky tvůrčích osobností, jiné inspiroval ve svých přednáškách či příležitostných článcích. Tento v mnoha ohledech biografický aspekt dovoluje Waughovi prostřednictvím Ivense dále uvažovat o prostředí dokumentárního filmu jako o provázané síti osobních vazeb. Současně, ve vztahu k snímkům samotným, reflektuje Waugh Ivense jako tvůrce, jenž v průběhu své kariéry využil veškerý rejstřík formálních prostředků, stylů a postupů dokumentárního filmu a aktivně reagoval na nové technologické možnosti, které se mu k natáčení v průběhu 20. století nabízely.

Obecně je tak jeho ivensovská biografie neméně knihou o jednom člověku-významném tvůrci jako o dějinách dokumentárního filmu v jeho klí-

čových aspektech — politických, sociálních, ekonomických, technologických a estetických. Přestože je na Waughově knize patrné, že vznikala během mnoha let a že v důsledku toho mnohdy mění modus své výpovědi, neubírá tento aspekt na celkové kompaktnosti díla. Letos sedmdesátiletému filmovému historikovi umožňuje letitá zkušenost myšlení a psaní o filmu nejen vstupovat do dialogu se svými vlastními dřívějšími články, přehlednocovat je a prohlubovat jejich teze, ale také s nadsledem komentovat zakotvenost svých i cizích textů v konkrétních oborových paradigmattech, typických pro dobu, v níž vznikly. Rozvíjením výkladu v různých rodových polohách analýzy i sebereflexy, včetně mnohdy ryze subjektivně laděných poznámek, Waugh tvaruje velmi svěží text, v němž jsou dílčí prameny úvah vždy svedeny k závěrům rozšiřujícím hlavní téma autorova filmovědného bádání — téma angažovaného filmu a ne/závislosti tvůrčí dokumentaristické práce v konkrétních politicko-ekonomických podmínkách.

Obě knihy současně vyšly po dřívější biografii Hanse Schootse *Living Dangerously. A Biography of Joris Ivens*, kterou již roku 2000 vydalo opět nakladatelství University of Amsterdam Press¹²⁾ a jež následovala o rok dřívější sborník Stufkensova předchůdce na pozici ředitele Ivensovy nadace, Keese Bakker, *Joris Ivens and the Documentary Context*.¹³⁾ Rozdíl mezi jednotlivými biografiemi přitom není ani v pramenné základně, ani v obecné metodě členění výkladu. Všechny kombinují analýzu filmů s materiály z Ivensovy osobní pozůstalosti a postupují chronologicky, s kapitolami pojmenovanými buď podle jednotlivých filmů (Stufkens), nebo podle určité fáze Ivensovy práce, vymezené někdy geografickou

12) Hans S c h o o t s , *Living Dangerously. A Biography of Joris Ivens*. Amsterdam: University of Amsterdam Press 2000.

13) Kees B a k k e r (ed.), *Joris Ivens and the Documentary Context*. Amsterdam: University of Amsterdam Press 1999. Z podobné doby je též kniha italského historika Virgilia Tosiho: Virgilio T o s i , *Joris Ivens. Cinema e Utopia*. Rome: Bulzone Editore 2001. V předchozích dekáдах se Ivensovi věnoval mimo jiné německý historik, spoluautor rozsáhlých dějin německého dokumentárního filmu či jedněch z prvních dějin koncernu UFA Klaus Kreimeier, ale i další autoři.

oblastí, v níž působil, jindy metodou/tématem, jež pro danou fázi jeho práce byly charakteristické (Schoots, Waugh). Právě v kombinaci těchto perspektiv (filmové, geografické a tematicky-metodické) ostatně Ivense představila publikace Keesa Bakker¹⁴⁾ do níž například významný historik a teoretik dokumentárního filmu Brian Winston přispěl textem o Ivensově inscenační metodě („Honest, Straightforward Re-enactment”: The Staging of Reality) a Thomas Waugh rozbořením postupů angažovaného dokumentu v Ivensově díle (Joris Ivens and the Legacy of Committed Documentary). Právě v této rovině, ve způsobu, jakým se jednotlivým Ivensovým biografům daří reflektovat obecnější trendy, metody a postupy, současně spočívají dílčí odlišnosti jejich psaní, jež dobře vyplynou, srovnáme-li si například způsob, jakým zpracovávají etapu Ivensova působení v Československu a obecně ve východním bloku.

Hans Schoots ve své knize Ivense sleduje skutečně takřka na každém kroku a léta 1947–1955, jež tvůrce strávil převážně ve východní Evropě, zachycuje ve dvou kapitolách: první týkající se především natáčení snímku PRVÁ LÉTA, druhé pak jeho působení v Polsku a východním Německu. Schootse zajímá primárně život režiséra, méně však tvorba a tvůrčí proces samotný. Popisuje tak události, jak šly za sebou, a jejich příležitostnou reflexi Ivensem samotným. Filmům se příliš nevěnuje, snad proto, že je čte striktně coby propagandistické zakázky komunistických vlád, jež „pluralitní globální realitu vtěsňávají do zjednodušeného rámce“.¹⁵⁾ Nejcennějším přínosem Schootsovy knihy je tak studium vládních dokumentů a naznačení toho, kterak byl Ivens sledován a z různých stran železná opona podezříván coby politicky problematická osoba.

André Stufkens, jak jsme již zmínili, včlenil kapitolu o filmu PRVÁ LÉTA pouze do českého vydání, zařazena pak byla až na samotný závěr knihy, za pasáž o snímku PŘÍBĚH VĚTRU a Vzpomínku Rogera Busschotse. Původně však ani publikace, ani soubor DVD žádný z východoevropských filmů nezahrnovaly a jedenáct let, jež uplynulo od filmu INDONÉSIE VOLÁ z roku 1946 k SETKÁNÍ SEINÝ s PAŘÍŽÍ v roce 1957, přeskakovaly. Stufkens se, podobně jako Schoots, věnuje sledu událostí v režisérově životě, oba autoři například shodně zdůrazňují, jak Ivense v době natáčení v polské části PRVÝCH LET včas nedostihla zpráva o smrti a pohřbu jeho matky. Jelikož však Stufkens striktně dodržuje svou schematickou strukturu, věnuje podstatnou část též okolnostem natáčení v dílčích zemích s důrazem na pasáž o Československu, rekonstruuje vývoj koncepce a tvůrčích rozhodnutí a popisuje důvody stažení veškerých kopií po premiérách v Praze v září 1949 a v Paříži v březnu 1950. Přestože tedy velmi podrobně zachycuje dobu, kdy Ivensovi byla základnou Praha, a dostává tak zadání domácího nakladatele, nezajímá jej tato dílčí etapa ani jako součást Ivensova působení v dalších socialisticky naladěných zemích, kde podobně rychle a aktivně zapadl do filmového i společenského života, ani jako výzva k zhodnocení jeho přístupu k vládním zakázkám, Sovětskému svazu a jeho ideologii, natáčení v duchu socialistického realismu a podobně.

Všemi těmito směry se naopak ubírají úvahy Thomase Waugh. Ten chápe Ivensovo působení na ose Praha-Varšava-Lodž-východní Berlín jako jednu ucelenou etapu, a letům 1946 až 1956 tedy věnuje rozsáhlou samostatnou kapitolu. Krom vlastních podmínek natáčení a proměn koncepce dílčích filmů jej zajímá především Ivensova složi-

14) Cennou součástí právě této knihy je též překlad Ivensových vlastních textů o dokumentárním filmu, ať už jde o reflexe dílčích snímků či konkrétních metod práce (píše o subjektivitě, střihu, inscenaci i organizaci masových scén apod.).

15) Hans Schoots, c. d., s. 244. Citát se konkrétně vztahuje k filmu PÍSEŇ PROUDŮ, charakterizuje ale Schootsův (zjednodušující) názor na celek filmů z východní Evropy.

tá pozice vprostřed studenovělečného konfliktu, jeho přístup k poválečnému komunismu v rámci obecnější ideje-postoje angažovaného dokumentu, jímž kontinuálně žil. I zde tedy jednou ze stínových linií argumentace zůstává vztah tvůrce-umělce-autora a státu či politické moci. Ze všech východoevropských snímků se Waugh nejpodrobněji věnuje opomíjenému, ba zavrhanému filmu *PÍSEŇ PROUDŮ* (1954). Snímek, jež Hans Schoots jednoduše odmítne coby schematickou propagandu, Waugh podrobuje detailnímu zkoumání a označuje jej za symfonii v žánru kompilačního filmu. Zatímco Schoots si z Ivensových poznámek vybírá konstatování, že jde „o jeden z nejprotibyrokratičtějších filmů, jaké si vůbec jde představit“,¹⁶⁾ Waugh cituje Ivensova slova o tom, že *PÍSEŇ PROUDŮ* je jeho „nejosobnější film natočený na východě“, „nejlyričtější v celé mé kariéře“, podle Keese Bakkeru pak „jedna z největších produkcí v dějinách dokumentárního filmu“ a obecně pak beze sporu umělecky jeden z nejhodnotnějších filmů své doby.¹⁷⁾

Již samotný výběr výroků, jimiž autoři své teze dokládají, velmi příznačně ukazuje, že totožný pramenný materiál může podložit zcela odlišná vyprávění o filmařově osobě a díle. Thomas Waugh upozorňuje, že *PÍSEŇ PROUDŮ* sice je „sjezdovým“ filmem na politickou objednávku, zachycujícím 3. sjezd Světové odborové federace roku 1953 ve Vídni, pouze na základě tohoto konstatování jej však nelze jednoduše odmítnout nebo opominout coby součást Ivensova díla. Všimá si především toho, že Ivense primárně zaujala myšlenka nadnárodního charakteru sjezdu a v relativně krátké době se mu podařilo vytvořit

nejen osobnostmi nabitý východoněmecký tým, ale do spolupráce zapojit víc jak třicet štábů ze všech koutů světa, jež měly pro chystaný film zachytit lokální kontext a přípravu místních delegátů na sjezd. Ve stříhové kompozici tohoto materiálu pak ukázal, že slova o mezinárodní mírové spolupráci nemusejí být jen prázdným gestem, ale mohou se stát konkrétním tvůrčím postupem. Waugh zakázky pro komunistický východní blok nehodnotí, ale snaží se je pochopit v celkovém kontextu Ivensova přístupu k tvorbě — přístupu, pro nějž je příznačná naléhavost, jež Ivense hnala na každou jeho další misi.

Politický a angažovaný dokument podle Waugha vzniká právě z naléhavosti sdělení a svým charakterem se tak odlišuje od ryze umělecky motivované tvorby: „Místo aby naplňovaly kritéria trvanlivosti, abstrakce, dvojznačnosti, individualismu, jedinečnosti, formální složitosti, dekonstrukce či redistribuce významů, novosti a podobně, vše v kompatibilním formátu, vyznačují se politické dokumentární filmy jednorázovostí, efemerností, aktualitou, přímostí, bezprostředností, instrumentalitou, didacticismem, kolektivním nebo anonymním autorstvím, nekonvenčností, nedostupností a konečně nehodnotitelností.“¹⁸⁾ Právě proto je třeba volit zcela jiné metody jejich analýzy. *PÍSEŇ PROUDŮ* je podle Waugha výjimečná právě tím, že svou koncepcí (idea stékání šesti světových řek) a montážní metodou užitou v kompilační části přesahuje ambice tradičního politického dokumentu, jež charakterizuje ve výše uvedené definici. Pro českého čtenáře je pak jeho výklad Ivensovy východoevropské etapy inspirativní nejen proto, že

16) Tamtéž.

17) Thomas Waugh, *The Conscience of Cinema*, s. 382. Waugh zde cituje svou dřívější studii „Why Documentary Filmmakers Keep Trying to Change the World, or Why People Changing the World Keep Making Documentaries“. Ta prvně vyšla v knize Thomas Waugh, „*Show Us Life*“: *Toward a History and Aesthetics of the Committed Documentary*. Metuchen, N. J.: Scarecrow Press 1984, xi–xxvii. Následně pak byla přetištěna ve výboru z autorova díla v edici připravované týmem konference Visible Evidence: Thomas Waugh, *The Right to Play Oneself. Looking Back on Documentary Film*. London — Minneapolis: University of Minnesota Press 2011, s. 1–18.

18) Thomas Waugh, *The Conscience of Cinema*, s. 374.

sjezdových (sletových a podobných) filmů i v domácí kinematografii v padesátých letech vznikl nespočet, obvykle se jednalo o nejdražší produkce a zpravidla se v dějinách českého dokumentárního filmu vůbec nezmiňují, ale především proto, že nabízí pojmový aparát k uchopení vztahu autora dokumentárního díla a státní zakázky v totalitních systémech.

Srovnání ivensovských biografí dobře ukazuje, jak mohou různé metody interpretace téhož historického materiálu vést odlišnými cestami. Postupovat striktně film po filmu ve stylu Stufkense může i při vší snaze o pečlivou kontextualizaci vyústit ve formát katalogizačního hesla a k nutnosti některé informace několikrát opakovat. Obtížné se též dospívá k závěrečné syntéze. Vést výklad vědomě se zaměřením na obecnější koncepty (vztah tvůrce a politické moci, jeho role v síti profesních vztahů apod.) v duchu Waugha naopak umožňuje plastičtěji zachytit aktéra v dynamice historických (a jiných) změn (v tomto konkrétním případě) celosvětové politiky a dokumentaristické infrastruktury.

Lucie Česálková