

Rozhovor

HISTORIE, FILMOVÝ HISTORIK A VYNALÉZÁNÍ VLASTNÍHO ARCHIVU

Rozhovor s Michèle Lagnyovou

Petr Szczepanik

Profesorka **Michèle Pauline Lagnyová** (*1938) vyučuje filmovou a kulturní historii na Univerzitě Paříž III (Département de Médiation culturelle), kde také v doktorském programu „Arts du spectacle et de la communication“ vede výzkumné projekty. Michèle Lagnyová patří spolu s Pierrem Sorlinem, Marcem Ferrem a několika málo dalšími kolegy k významným výjimkám mezi historiky, kteří chtějí a dokáží přistupovat k filmu nikoli pouze z utilitárního hlediska jako k jednomu z mnoha typů pramenů, nýbrž promýšlejí filmové dějiny zevnitř a snaží se skrze historické koncepty postihnout jejich specifickou. Její kniha *De l'Histoire du cinéma* je pravděpodobně jedinou monografií nabízející komplexní kritický přehled základních paradigmat, nástrojů a pojmů historického myšlení o filmu z pohledu historika.

Knižní publikace: *La révolution figurée, Film, Histoire, Politique* (s Marie-Claire Roparovou a Pierre Sorlinem), kapitola „Le temps d'Octobre“, s. 27 – 119. Albatros, Paris 1979; *Générique des Années Trente. Film et stéréotypes sociaux* (s Marie-Claire Roparovou a Pierre Sorlinem). PUV, Paris 1986; (ed.) *Théorème I, Visconti, Classicisme et subversion, Travaux et Recherches*. Publications de la Sorbonne Nouvelle, Centre d'études du cinéma et de l'Audiovisuel, Paris 1990; *De l'Histoire du cinéma, Méthode historique et histoire du cinéma*. Armand Colin, Paris 1992; *Senso, Visconti. Etude critique*. Nathan, collection Synopsis, Paris 1992; (kolektiv) *Les vingt premières années du cinéma français*. Editions de la Sorbonne Nouvelle, Paris 1995; tři kapitoly o kulturní integraci Evropy po roce 1945 v *L'Europe en mutation*. Ed. Elisabeth du Réau. Hachette, Paris 2001, s. 24 – 40, 90 – 107, 212 – 224; kapitola „Il cinema come Fonte di storia“ ve *Storia del Cinema*. Ed. Gian-Piero Brunetta. Einaudi, Torino 2001, s. 265 – 293; *Visconti, cinéaste*. BIFI/Durante, Paris 2002. Vyjde: *Le cinéma historien*. Paris – Udine; (kolektiv) *Catalogue des documentaires français (Période 1946 – 1955)*. Archives du film CNC – BNF – SCAM.

Rozhovor s Michèle Lagnyovou jsem vedl 24. října 2003 v Brně u příležitosti jejích hostujících přednášek, které byly součástí grantového projektu Centrum audiovizuální kultury při Ústavu filmu a audiovizuální kultury FF MU; tento projekt je financován Vzdělávací nadací Jana Husa.

* * *

Před sedmi lety jste v interview s Frankem Kesslerem odpověděla na otázku po vaší profesní identitě tak, že se necítíte být filmovou historičkou, ale historičkou, která pracuje s filmy

a zkoumá film i kinematografii z historické perspektivy.¹⁾ Jak jste ve své pracovní dráze dospěla až k tomuto vymezení? Vyvíjí se nějak vlivem sblížování kulturní historie a historie filmu v posledních letech? K jakému proudu současné historiografie byste svou práci zařadila nyní?

V počátcích své práce s filmem jsem nechtěla dělat běžnou filmovou historií, protože jsem ji nepovažovala za zajímavou – alespoň v té podobě, jaká převládala před dvaceti lety. Zajímalo mě spíše, v jakém smyslu může být film novým druhem historického dokumentu. S postupem času jsem ale ve své práci nutně musela řešit i otázky filmové historie. Avšak nepojímala jsem ji jen jako historii samotných filmů, nýbrž jako historii sociálního a kulturního fenoménu, zkoumaného v rámci kulturních studií. Nyní si svou pozicí nejsem zcela jistá. To, co mě zajímá, je práce s filmy za účelem psaní historie. Musím přitom ale používat i pracovní postupy filmové historie. Mým úkolem jakožto historika je zkoumat film v rámci širšího historického přístupu a zohledňovat přitom několik různých rovin filmové historie. V mých postojích tedy nastaly jisté změny. Teď bych již neřekla, že historik a filmový historik se až tak velmi liší. Myslím, že dnes mohou sdílet stejný přístup.

Co se týče mého vztahu ke konkrétním badatelským směrům ve francouzské historiografii, velmi blízký mi je přístup Rogera Chartiera. Chartier je kulturním historikem a zabývá se dějinami knihy a četby. Nezkoumá sice primárně obsahy knih, nýbrž jejich dispozitiv čili jak byly knihy dělány od 14. do 18. století, jak byly čteny a jak se situace změnila dnes, s nástupem nových médií; přesto současně tvrdí, že musíme studovat i texty těchto knih. Chartier zastává názor, že v kulturní historii nestačí pracovat s technologickými, ekonomickými a politickými determinacemi, ale že musíme analyzovat i samotné texty, musíme se věnovat textuálním analýzám.

Dále jsem ovlivněna myšlenkami Michela de Certeau, jeho názory na práci v archivu. Musíme vynalézat vlastní archiv, rozvíjet svou koncepci práce v archivech a uvědomit si, že – jak tvrdí Hayden White – historie je diskurs. Zasáhly mě samozřejmě i myšlenky Michela Foucaulta, ačkoli sám nebyl historikem a s historiky vedl řadu sporů. Jedním z Foucaultových oponentů byla francouzská historička Michelle Perrotová, jeden z nejlepších odborníků na ženskou historii a také na téma stávek dělnické třídy jako kulturního prostředku vztahování se ke světu. Analyzovala pole reprezentace a zjistila, že v době mezi 18. a 19. stoletím nebylo možné lidi zavírat do vězení tak, jak to popsal Foucault. Vedla s ním o tom velké diskuse. Historici obecně tvrdili, že Foucault vytvořil systém a pak hledal prameny, které by jej potvrdily, ale nepoužíval dokumenty, které byly s jeho postojem v rozporu. Přesto byla celá naše generace Foucaultem hluboce ovlivněna, byť možná o něco méně než lidé z oblasti literární teorie.

Některé historické přístupy inklinují k určitému typu pramenů a k určitým obdobím či tématům – jako jsou například cenzurní dokumenty, oborové časopisy a období rané kinematografie v americké „nové filmové historii“. Máte vy takovéto oblasti, které vám jsou

1) Viz Frank Kessler, „...man kann keine Filmgeschichte ohne Filme betreiben!“ Ein Gespräch mit Michèle Lagny. „Montage/AV: Filmhistoriographie“ 5, 1996, č. 1, s. 5 – 22.



Michèle Lagnyová při přednášce na FFMU v Brně

Foto Jiří Chloupek

bližší a umožňují vám nejlépe uplatnit vlastní přístup? Který okruh pramenů by podle vás při současném stavu poznání zasluhoval největší pozornost historiků?

Vidím tři takovéto oblasti. Myslím, že v současnosti zasluhuje pozornost především otázka technických změn, které jsou v poslední době velmi dalekosáhlé, možná i revoluční. Druhým důležitým problémem je recepce. Nejsem si ale jistá, zda pro recepční studia filmu máme dostatek pramenů. Bude třeba ve větší míře využívat nástrojů orální historie. Pak budeme moci lépe odpovědět na sociologické otázky týkající se filmové recepce. Třetím zajímavým tématem, jež se vynořilo již před třiceti lety, jsou filmoví tvůrci a pracovníci, které je třeba analyzovat jako sociální skupiny. Skutečně se pak objevila řada prací o výrobním systému, například o režisérech, střihačích, hudebnících apod. Potřebujeme ale více výzkumu o drobných pracovnících studií, o malých lidech, jež nejsou ve stejné pozici jako oni aristokratičtí tvůrci. Velká studia jsou dnes často nahrazována malými společnostmi, které pracují pro velké společnosti, s pracovníky najímanými na dobu určitou namísto stálých zaměstnanců. Mnoho informací o těchto změnách by mohlo být nalezeno v archivech výrobních společností.

Pokud jde o okruhy pramenů – když pracuji s filmem jako s dokumentárním pramenem, znamená to, že zkoumám reprezentaci. Co se týče archivů, nejvíce mě zajímají prameny týkající se způsobu vzniku daného filmu. Tento typ genetického studia uplatňovala například Sylvie Lindepergová. Používáme při něm mnohem více pramenů, které se týkají výroby filmu než obvykle – ekonomické dokumenty, různé verze scénáře, korespondenci, cenzurní zápisy atd. Pro mě je zajímavé zkoumat, jaké druhy omezení determinovaly vznik filmu na různých rovinách – politické, ekonomické atd. Další okruh pramenů, který mě zajímá, se týká vztahů mezi filmem a jinými kulturními oblastmi dané doby.

Omezení a kulturní vztahy musíte zkoumat v odlišných typech archivů – v prvním případě pátráte v archivech týkajících se politické a společenské oblasti, v druhém případě vycházíte, jak napsal Dudley Andrew v knize *Mists of Regret*,²⁾ od filmu, jenž je v centru, a kruhově svůj zájem rozšiřujete k dalším a dalším vztahům kultury. Jako kulturní historici zabývající se filmem si potřebujeme vytvořit kolem filmu širší rámec kultury. Problém je, že jako historici nikdy dopředu nevíme, co vlastně hledáme a co můžeme nalézt, nevíme ani kde hledat, ale přesto hledat musíme – někde.

Uvedu konkrétní příklad. Je zajímavé zkoumat, jak filmoví tvůrci pracovali v několika oblastech současně. Do šedesátých nebo až do osmdesátých let bylo například časté, že filmaři a technici pracující na celovečerních hraných filmech současně natáčeli filmové žurnály. Můžeme to pozorovat například na základě srovnání Renoirova filmu MARSEILLAISE z roku 1937 a dobového zpravodajství. Je ohromující, jak podobné byly v obou případech filmové postupy, například časté záběry ukazující lidi, kteří naslouchají nějakému projevu. Dnes by bylo stejně zajímavé srovnání hraných filmů a reklam, protože mnoho režisérů je natáčí, i když se k tomu nepřiznávají. Já například právě pátrám po reklamách, které podle všeho v hojné míře natáčel Visconti. Ale nejsou ve filmografiích a archivních souborech Viscontiho filmů, a je proto těžké se k nim dostat. Dotýkáme se zde velmi důležitého vztahu mezi průmyslem a uměním, který také patří k mým oblíbeným tématům.

Ve svých přednáškách pro brněnské studenty jste řekla, že historická práce začíná čtyřmi základními otázkami: kdo? kdy? kde? a proč? a že podle vás je – zvláště ve filmové historii – nejobtížnější ta poslední z nich, ba dokonce že je někdy nezodpověditelná. Z jakého důvodu tomu tak je, jakými metodami může být tato otázka zodpovězena a ve vztahu k jakým dokumentům?

Když badáte v archivech, snadno pochopíte například to, proč byla uzavřena politická dohoda nebo proč lidé sepisovali vzpomínky (proto, aby si vylepšili pověst). U filmu je to jiné – když studujete průmyslové časopisy, zjistíte řadu detailů, ale často nevíte, proč byl vlastně daný film natočen. Snadnější je to u propagandistického filmu, ale v ostatních případech se zastavíte u zjištění, že cílem bylo vyrobit velký spektakl a vydělat peníze, což nejsou skutečné společenské důvody. Jindy jsou ve hře zase spíše důvody ekonomické a estetické. Obecně je ale u filmu otázka „proč?“ velmi obtížná.

U pramenů různého druhu je problematickou otázkou také jejich tendenčnost. Všechny archivy mají tendenci odrážet v příznivém světle pohnutky určité moci. Je například velmi obtížné správně interpretovat rozhovory s režiséry, protože jsou vždy částečně propagačními diskursy. Pro Viscontiho je typické, že říká velmi odlišné až protikladné věci v závislosti na tom, kdo s ním vede interview. Právě v těchto případech si musíte klást otázku „proč?“

Jistě si vzpomenete na některé typické narativní a vizuální motivy raných filmů, které se opakovaly napříč produkcemi z různých evropských zemí a Ameriky. Proč v Itálii, Anglii

2) Dudley Andrew, *Mists of Regret. Culture and Sensibility in Classic French Film*. Princeton UP, Princeton 1995.

nebo Francii vznikaly velmi podobné filmy, které neměly žádný vztah k lokální kultuře? Bylo to jako ve středověku, když stavitelé chodili po Evropě a všude stavěli stejné katedrály. I dnes se můžeme ptát po příčinách cirkulace filmů a idejí napříč Evropou čili zda existuje něco jako evropský film a kultura, nebo zda se pořád díváme brýlemi amerického filmu.

Myslíte, že je stále užitečné používat pojem národní kinematografie? Nebo je platný jen pro určité oblasti, období a žánry a jinde by měl být nahrazen novými koncepty?

Pojem národní kinematografie byl používán tak dlouho, protože národ byl nejdůležitější organizační strukturou po celé 20. století, jež je také stoletím filmu. Ale pro raný film to není vhodný koncept, protože filmy a lidé cirkulovali napříč zeměmi. Pojem národní kinematografie je užitečný tam, kde existuje zapojení státu do organizace výroby, financování nebo cenzury. Ve Francii dnes máme národní francouzskou kinematografii, protože tam existuje systém státní finanční pomoci. Éra národních kinematografií spadá především do období mezi první světovou válkou a šedesátými lety, protože výroba byla tehdy silně ovlivněna podmínkami v národních státech. V obdobích předtím a potom je tomu jinak, najdeme zde více mezinárodní cirkulace a mezinárodních produkcí.

Kromě toho když chcete analyzovat nikoli výrobu, ale recepci, musíte tradiční pojem národní kinematografie opustit. Mezinárodní cirkulace filmů byla posílena hlavně s nástupem televize. Myslím, že i v Česku většina lidí zná francouzské filmy spíše z televize než z kina. Takže se můžeme ptát, co vlastně činí národní film národním. Národnost režiséra? Tak proč je Buñuel považován za francouzského režiséra? Režiséři mají často mezinárodní kariéry, a proto podle nich nelze definovat národní film. Nestačí ani řídit se podle námětů a předloh – vzpomeňte si třeba na Viscontiho CIZINCE. Jediná opora pro definici spočívá v rovině instituce a podmínek státní pomoci.

A co rovina kulturní reprezentace?

Ano, existují omezené skupiny filmů určené pouze národnímu publiku, s tradiční národní reprezentací, například ty, které bychom mohli označit jako „pouze pro Francouze“. Týká se to třeba i některých britských komedií, které mají možnost skutečně pouze lokálního uplatnění. Historik francouzského filmu Jean-Pierre Jeancolas psal o takzvaných neexportovatelných filmech, které jsou podle něj opravdu velmi francouzské. Ve třicátých, čtyřicátých a padesátých letech to platilo hlavně o komediích a podobně tomu bylo i v Itálii. Jejich protikladem jsou například filmy Luca Bessona, které jsou amerikanizovanými evropskými filmy. Zvláště naléhavě se otázka, jestli je to ještě vůbec francouzský film, vnucovala u jeho zpracování příběhu o Johance z Arku, které bylo točeno s cizími herci, v angličtině, ale zároveň v Normandii, kde stojí Bessonův zámek, kousek od místa, kde mám sama chalupu. Visconti je nepochybně italským režisérem, ale byl zároveň silně zakotven ve středoevropské kultuře, hlavně rakouské a německé, a znal také velmi dobře francouzskou kulturu. Film má obecně vždy tendenci cirkulovat po celém světě, a to nikoli jen ten americký. Pojem národní kinematografie bude dobré zachovat, ale současně se musíme naučit přesněji rozlišovat různé možnosti jeho použití a jeho hranice.

Jaké se podle vás nabízejí alternativní koncepty, které by pole národní kinematografie rozšířily nebo naopak zúžily? Na jedné straně by to možná mohl být region, město nebo festival, na druhé „Filmová Evropa“, jak figurovala v diskurzech o filmové produkci ve dvacátých a třicátých letech...

Tato otázka by byla zajímavá například ve vztahu k Itálii, kde se formoval neapolský film, a to v počátcích kinematografie a pak také v současnosti. V Itálii je velmi silná tradice lokálních, regionálních a městských kultur, které mají své vlastní jazyky. I ve Francii, která je oproti Itálii velmi centralizovanou zemí, se objevily snahy dělat třeba marseillský film. Filmy vyráběné na ose Barcelona – Marseille – Ženeva se prezentují jako součást snah o formování velkoměstské kulturní oblasti jižní Evropy. Mnoho měst by dnes chtělo rozvinout vlastní sílu proti národní kultuře. Vkládám určité naděje do představy, že v Evropě vzniknou kulturní regiony s vlastní kinematografií. Ale obecně bych se klonila spíše k tomu, že film je dnes mezinárodním produktem a kinematografie mezinárodní organizační strukturou.

Pak je tu samozřejmě velký úspěch bollywoodských filmů v Evropě. Můžeme se také ptát, zda existuje něco jako arabský film. Mám korsické kořeny, ale zdráhala bych se říci, že existuje něco jako korsická národní kinematografie. Díky evropským mediálním projektům typu Eurimage, které mimo jiné podporují produkce, do nichž jsou zapojeny alespoň tři evropské země, již vznikly zajímavé filmy, ale jiné jsou oprávněně označovány jako europuding. Europudingové filmy za evropské peníze vznikají často i pro televizi. Poslední dobou se na tyto věci zaměřuji a snažím se je vyčíst ze závěrečných titulků: kdo dal peníze, jak moc, odkud jsou spolupracovníci. Oproti dvacátým a třicátým letům se změnilo to, že Američané dnes příliš nevyužívají evropské talenty a Evropané nedělají v Americe velké kariéry. Trochu jiné je to s Brity, ale u nich přesně nevíme, jestli jsou Evropané, nebo Američané.

V poslední době se hodně diskutuje o problému filmových verzí, ať už těch, které vznikly po ničení filmového materiálu, přestřiháním pro potřeby distribuce, cenzurními zásahy, nebo verzí jazykových a mediálních. Myslíte, že tyto multiplikace a transformace jsou něčím typickým pro filmové dějiny a že mohou posloužit jako nové vodítko pro filmově-historická bádání?

Ano, myslím, že by bylo neobyčejně zajímavé psát historii filmu prizmatem verzí. Ptát se jak a proč byly dané změny provedeny. Výzkumy tohoto druhu již vznikly o verzích literárních nebo výtvarných děl a ve filmu čekají na realizaci.

Není ale zásadní rozdíl mezi verzemi románů a obrazů, které obvykle dělá sám autor, a verzemi filmů, které většinou nijak nesouvisí s intencemi domnělého autora?

Ale neautorské změny se objevují i v literatuře, například v oblasti úprav literárních děl pro vzdělávací účely, pro děti. Existuje třeba řada verzí Zolova *Člověka bestie*. Zjistila jsem, že ty ze třicátých let neobsahují náznaky sexuálního vztahu mezi strojvůdcem a lokomotivou. Ve filmových dějinách ovšem chybí analogie dětských verzí literárních děl.

Další nefilmové případy verzí jsou popsány v Chartierových pracích o dějinách knihy a četby. Filmové verze jsou velmi zajímavé především ve vztahu k otázkám kulturní reprezentace: jaká verze byla předváděna ve Francii, jaká v Německu a proč...

Jedním z klíčových pojmů kulturní historie druhé poloviny 20. století je kulturní zkušenost, především pak zkušenost „obyčejného“ člověka, jenž byl v tradiční historii „němý“. Jak chápete filmovou zkušenost – z jakých složek a fází se skládá, kdo je jejím subjektem? Nejde přece jenom o to vidět film, ale také o zkušenost s místem předvádění, o sociální pozadí diváka atd.

Zajímavá je otázka speciálních projekcí pro publikum složené z chudých lidí nebo dělníků. Takové projekce organizovali odboráři ze CGT a CFDT³⁾ a hodně lidí se na nich hlásilo k diskusi. Sama jsem pořádala mnoho představení filmů o španělské válce. Přijíždělo na ně hodně lidí z jižní Francie, aby vypovídali o svých rodičích a zážitcích. Myslím, že by bylo zajímavé pokusit se zpracovat záznamy z podobných diskusí, pokud by existovaly, zkoumat emocionální a intelektuální prostředí kina. Existují například dokumenty k počátkům hnutí ciné-clubů, které mapují dobovou recepci ve vztahu k určitému druhu publika. Jeden z mých bývalých studentů dělá výzkum o italských dělnících ze severní Francie, kteří chodili do filmových klubů založených v jejich továrnách. Tito lidé si dělali malé zápisky o filmech, které viděli, a onen badatel prostřednictvím svého otce získal přístup do soukromých archivů, kde jsou uchovány. Takže prameny tohoto druhu obvykle souvisejí se specifickým typem filmů, zabývající se sociálními otázkami. Vedle filmových klubů, kterých bylo mnoho v Itálii a ve Francii po válce, jsou dalším zdrojem podobných pramenů vzdělávací organizace, kterým se ve Francii říká „Collège au Cinéma“, „Lycée au Cinéma“ a „École au Cinéma“ a které pořádají různé konference a kurzy.

Před pár lety jsem v jednom francouzském městě dělala prezentaci filmu o íránském chlapci v Amsterdamu. Představení se účastnili i dva mladí herci, jeden čtrnáctiletý a druhý desetiletý, kteří mluvili pouze anglicky. Dvanácti nebo třináctiletí francouzští diváci s nimi tedy vedli diskusi v angličtině. Byl to neobyčejný zážitek. Bohužel se nedělal žádný zápis. Myslím si ale, že musí existovat řada dokumentů o podobných akcích, například záznamy prováděné profesory po školních představeních. Ve Francii je dlouhá tradice filmových klubů nejrůznějšího druhu. Sama jsem poprvé navštívila filmový klub ve dvanácti letech. Kluby jsou ale i v továrnách. Existuje například neobyčejně zajímavý záznam z diskuse po představení ROCCA A JEHO BRATRŮ, které uváděl sám Visconti v továrně Fiatu v Turíně. Dělníci tehdy živě reagovali, říkali, že ve skutečnosti to tak nevypadá apod. V šedesátých letech bylo běžné, že diskuse o levicových filmech se zaznamenávaly a přepisovaly.

V Itálii v tomto směru sehrálo důležitou roli Centro San Fedele v Milánu, vedené Aldem Bernardinim, jedním z nejlepších filmových archivářů a tvůrců katalogů o němém filmu. Když jsem před deseti lety začínala pracovat na Viscontim, poslal mi písemné dokumenty z Centra. Říkal mi pak, že jsem jediná, kdo citoval jeho práci z té doby. Byly to politické dokumenty, ale velmi zajímavé, měly charakter soukromého archivu.

3) CGT – Confédération générale du travail; CFDT – Confédération française démocratique du travail.

Jakým způsobem učíte své studenty historiografickou metodologii?

Nemají rádi teoretické výklady o metodě, takže nejlepší je dát jim nějaký konkrétní úkol a vysvětlit, jak jej mohou splnit. Chodí do archivů, často dělají práce o kritické recepci filmů, což je vcelku jednoduché. Na svých seminářích se pokouším uvádět příklady různých metodologických problémů v souvislosti s jedním vybraným filmem. To trvá asi deset přednáškových hodin. Pak studenti mají mluvit o svých vlastních volbách a úkolech. Zpočátku je úroveň velmi dobrá, protože si pamatují, co jsem říkala první semestr, ale na konci druhého semestru je to horší, vracejí se k obvyklým a stále stejným věcem čili k tomu, jaké jsou postavy atd., a zapomínají veškerou teorii.

Další otázkou bych se rád dotkl tématu vztahu mezi prací historika a archiváře. Podílela jste se na projektu databáze francouzských dokumentárních filmů. Jak by podle vás měla vypadat ideální spolupráce mezi historikem a archivářem a v čem spočívá její ohnisko?

Archivy, kde se uchovává a prezervuje, na jedné straně a výzkumná pracoviště na straně druhé jsou dvě zcela odlišné instituce. Badatelé kladou archivům nejrozumnější otázky, a je tudíž obtížné udržet mezi oběma stranami dobré vztahy. Na počátku dějin archivů byli lidé, kteří velmi dobře věděli, co mají, protože filmů bylo málo. Byli to ztělesněné paměti archivu. Dnes je tomu konec. Před čtyřiceti lety jste se dokonce i ve Francouzské národní knihovně mohl zeptat knihovníka, kde jsou konkrétní typy knih a dokumentů a on vám odpověděl. Tato paměť je ztracena – lidé zemřeli a archivních materiálů je mnohem více. Sama mám zkušenost s archivem Inathèque,⁴⁾ kde jsem pracovala na kolektivním projektu zabývajícím se tím, jak se má archiv uzpůsobit, aby byl pro badatele komfortní. V posledních letech se pořádaly workshopy, snad osm nebo devět za rok, při nichž se setkávali dokumentaristé, archiváři a badatelé. Nejen mladí badatelé, ale také starší profesori, což je důležité, protože ti často zadávají studentům badatelské úkoly, aniž by přesně věděli, co je v archivech. Dávají studentům obecné úkoly typu „jdi zjistit, jestli existují archivní materiály k tomu a tomu“. Workshopy Inathèque jsou velmi užitečné a mohou odpovědět na řadu otázek. Vypracovává se tam popis nového dispozitivu pro archiv. Vznikají i celé knihy zabývajícím se tím, jak může badatel využívat archiv. Jejich autory nejsou archiváři nebo dokumentaristé, ale sami badatelé. Jsou to tedy knihy psané zdola, zvnějšku vzhledem k instituci. Jako podklady k těmto diskusím a knihám slouží také dotazníky, které byly vypracovány s badateli pracujícími v Inathèque: jak používat databázi, jaké otázky klást archivnímu dokumentu, jaký druh dokumentu hledáte atd. Sama jsem se podílela také na workshopu zabývajícím se tím, jak sestavovat a používat databázi. Nový sborník na toto téma již nějakou dobu rediguje François Jost.

V současnosti se tedy ve Francii situace vyvíjí velmi dobře a začíná se rozvíjet první systematická spolupráce. Jiný druh spolupráce organizuje Marc Vernet a Francouzská národní knihovna v rámci projektu o dokumentárním filmu, protože knihovna má depozitář povinných kopií dokumentárních filmů. Badatelům jsou nabízena vybraná témata

4) Institut National de l'Audiovisuel, francouzský národní institut pro audiovizuální materiály, především z oblasti televize, rozhlasu a dalších technických médií; srov. www.ina.fr/inatheque/index.fr.html.

a soubory archivních materiálů ke studiu a čeká se, zda to vyvolá jejich zájem. Myslím, že se tak může docílit zajímavého zhodnocení archivního depozitáře. Spolupráce mezi archiváři a badateli vyžaduje mnoho zdvořilosti ze strany badatele. Někteří dokumentaristé nebo studenti často vtrhnou do archivu a řeknou: „Chceme tohle, tohle a tamto a vy nám to musíte rychle dát.“ To není pro spolupráci dobré.

Co je podle vás na sestavování databází, katalogů a filmografií nejobtížnější? Jaké různé přístupy lze volit? Jak by měla vypadat například takzvaná analytická filmografie, o níž jste psala již ve své knize o metodologii filmově-historického výzkumu v souvislosti s filmografií raného filmu Andrého Gaudreaulta a Toma Gunninga?⁵⁾

Hlavní otázkou vždy je, proč je daný katalog dělán a pro koho. Ale u obecného katalogu nemůžete dopředu přesně určit, jací lidé jej budou používat. Můžete udělat dotazník, ale bude vždy podmíněn danou dobou a za dvacet nebo třicet let se mohou vynořit jiné druhy otázek. Žádný popis filmu není přirozený. Při každém popisu se již dopředu řídíte určitou ideou. Já pracuji s dokumentaristy, z nichž někteří přicházejí z velkých podniků, kde řeší otázku tvorby databází. Obecně se ale setkávám s tím, že přicházejí s doporučeními od nějaké instituce, která musí odpovídat na dotazy lidí.

Popsat film je velmi obtížné. Existují přesné návody a klasifikace pro oblast knih, ale ne pro filmy. Zvlášť těžké je popsat vztah mezi obrazy a zvukem. Při práci na katalogu pro Inathèque se ukázalo, že někteří lidé by tam rádi měli popis celého dialogu, jiní zase výčet všech záběrů, což je obecně nemožné. V současnosti se rozvíjí projekt Američanů a Kanadčanů usilující o vytvoření nového jazyka pro internetový katalog. Na toto téma se pořádá také řada konferencí. Je třeba vypracovat strategii popisu zachycujícího žánr, typ vyprávění a řadu dalších věcí, ale problém je, že jednotlivý záznam v katalogu nemůže být příliš dlouhý. Dokumentaristé se nejprve pokoušeli dělat vyčerpávající průmyslovou dokumentaci, v níž zaznamenávali údaje o každém záběru, postavách v něm, kameře, světle, zvuku, ale to trvalo příliš dlouho. Bylo nutné hledat rychlejší techniku. V práci na katalogu dokumentárních filmů jsme používali již existující katalogy Francouzské národní knihovny, CNC⁶⁾ a organizace pro autorská práva SCAM⁷⁾ a pokoušeli jsme se vytvořit společný popis, se všemi technickými údaji, informacemi o různých názvech a verzích, o filmovém materiálu, barvě, zvuku atd. U dokumentů je zjišťování těchto údajů zvlášť obtížné, protože do sedmdesátých let necirkulovaly na trhu. Snažili jsme se dohledávat také povinné cenzorské zápisy, které byly někdy ztracené, určit umístění kopie v daném archivu, včetně regionálních archivů. Někdy lidé vlastníci práva nechtějí udat místo, kde se film nachází, takže bylo nutné po něm pátrat. Abstrakt jsme řešili tak, že jedna až tři věty byly věnovány popisu tématu a jedna až dvě věty naraci – jestli ve filmu je, nebo není voice-over apod. Ale to se u novějších filmů stávalo stále obtížnějším, protože dokumenty jsou v poslední době mnohem komplikovanější. Jiným problémem bylo

5) M. Lagny, *De l'Histoire du cinéma, Méthode historique et histoire du cinéma*. Armand Colin, Paris 1992, s. 244.

6) CNC – Centre national de la cinématographie.

7) SCAM – Société civile des auteurs multimédia.

sestavení indexu klíčových slov zahrnujících geografické údaje a další věci, který také nesmí být příliš dlouhý, aby práci neúměrně nezkomplikoval. Nelze vymyslet soupis klíčových slov, který by pokryl všechny oblasti. Někdy to s sebou nese i ideologické otázky – kdy napíšete hnutí odporu a kdy terorismus? Za války se mluvilo jen o teroristech, po válce zase jen o hnutí odporu. Dnes se musíme těžce rozhodovat.

Jaké kvalitativní změny do archivů a do historické práce vnesou nové technologie?

Je zřejmé, že výzkum se stává stále snazším. Nejen díky elektronickým databázím, ale také díky digitalizaci některých dokumentů. Velkou nadějí vidím v možnosti uplatnění interaktivní techniky v historických pracích. Dosud bylo třeba obrazy popisovat, případně je prezentovat v jedné definitivně sestřihané podobě na videokazetě. Nyní bude možné čtenáři poskytnout příležitost, aby procházel alternativními cestami od archivu k interpretaci a aby sám objevoval spojení. Můj syn vydal před deseti lety úspěšný CD-ROM, který byl založený na principu, že v počítači není nic předem, vše do něj musíte teprve vložit.⁸⁾ Nová média pro mě znamenají možnost objevovat nové věci, alternativy lineárních deskripcí. Myslím, že bychom se o to jako historici měli intenzivně pokoušet.

Do své historické práce se snaží vnášet prvky interaktivity také Sylvie Lindepergová, ale zatím nevím, jak přesně by to v jejím případě mělo vypadat. Ve svém tradičnějším výzkumu se Sylvie například pokoušela zjistit, jaké druhy archivních materiálů využíval Alain Resnais pro svůj dokument NOC A MLHA. Zjistila, že obrazy filmu pocházejí z různých koncentračních táborů a z různých let a výsledkem je tudíž jakýsi abstraktní koncentrační tábor. Pak začala pracovat na otázce budoucnosti filmu čili jak se diskurs obrazů transformuje v čase, konkrétně na příkladě francouzského filmu nazvaného DRANCY AVENIR, „budoucnost koncentračního tábora v Drancy“.

V Inathèque někdy mluvíme o archivu budoucnosti, protože konstruovat archiv znamená směřovat do budoucnosti. Sylvie také zkouší psát rizomatickým způsobem, řečeno s Deleuzem. Dělá interview s různými lidmi o různých věcech a hledá mezi nimi vztahy. Viděla jsem první verzi jejího CD-ROMu a myslím, že je to skutečně nový druh historického psaní.

Říkala jste, že se díváte optimisticky na možný přechod od tradičních filmových nosičů k digitálním záznamům...

Ano, já jsem byla vždy optimistou, pokud jde o technologické změny. Nářky na nové technologie jsou pořád stejné, objevovaly se v počátcích kinematografie i při nástupu multimédií. Nová média jsou prostě příliš užitečná na to, abychom se jim mohli vyhýbat. Před osmi lety, když jsme začínali pracovat na katalogu, jsem často říkala studentům: „Musíte si koupit počítač!“ Jeden z nich nechtěl, ale na konci roku mi řekl, že si ho koupil a bere si jej i do postele. Na druhé straně ale není nutné nová média zbožšťovat.

8) CD-ROM byl vydán pod názvem „18:39“ (Fabien Lagny, Serge Bilous, Bruno Piacenza; Flammarion 1997).

Rád bych se zeptal na váš nový projekt, chystanou knihu pod názvem Le cinéma historien. Jaký v knize vyjadřujete názor na možnost psát historii filmem?

Jakou historii mohou psát filmy? Historii mentalit – používám tento výraz nerada, protože dnes působí zastarale díky knihám, jež kritizovaly vlnu historického myšlení, které se takto označovalo – a obecně historii reprezentace. Existují tři druhy historického filmu: filmy odehrávající se v historickém období; filmy, jejichž samotné fikce a postavy jsou určeny historickými determinacemi, což se týká třeba Viscontiho; a nakonec filmy pokoušející se o kritickou historii, což je případ Watkinsova filmu o bitvě u Cullodenu, nazvaného prostě CULLODEN, který chce ukázat, jak pracuje historik. Historický film je také možné definovat jeho společenskou funkcí nebo několika funkcemi, jež plní. Pokud jde o mou knihu, je to práce připravovaná na zakázku Leonarda Quaresimy. To, co jsem dosud napsala, je ale příliš komplikované a budu to muset předělat. Zabývám se vztahem mezi filmovou historií, historií a filmem. Spojení mezi filmovou historií a historií považuji za velmi přímé. Kromě toho dnes nejsou velké rozdíly mezi historií, sociologií a etnologií, hlavně pak mezi sociální historií a historickou sociologií. Dá se říci, že pracuji transdisciplinárním způsobem.

Citované filmy:

Cizinec (Lo straniero; Luchino Visconti, 1967), *Drancy avenir* (Arnaud des Pallières, 1996), *Culloden* (Peter Watkins, 1964, TV), *Marseillaisa* (Jean Renoir, 1937), *Noc a mlha* (Nuit et brouillard; Alain Resnais, 1955), *Rocco a jeho bratři* (Rocco e i suoi fratelli; Luchino Visconti, 1960).