

*Ozvěny 54. kongresu FIAF***Dominique Païni o muzeografickém horizontu filmoték**

Po smrti legendárního Henriho Langloise (1977) byly s vyhledáváním jeho nástupce dlouho velké obtíže. Volbou Dominiqua Païniho za ředitele Francouzské filmotéky (1991) se její situace po mnoha stránkách stabilizovala, problémy však rozhodně neubýly. Païni byl v dubnu 1998 v Praze na dvou sympoziích, konaných v rámci kongresu Mezinárodní federace filmových archivů (FIAF). Jedno se věnovalo digitalizaci archivních materiálů, název druhého mluví sám za sebe: Restaurování uměleckých děl jako téma společné filmovým archivům a dalším kulturním institucím. Etické problémy restaurování různých uměleckých forem. – Na něm Païni přednesl část své studie *Od mramoru k celuloidu*. Překlad celého textu přináší toto číslo *Illuminace*.

Païni jako historik filmu a výtvarného umění, dobře obeznámený s českým uměním (šedesátá léta československého filmu, česká gotika, František Drtikol, současná fotografie ad.), s vyvinutým smyslem pro různé formy kulturní spolupráce, stihl při své rychlé návštěvě mnoho věcí. Čas na slíbený rozhovor si našel krátce před odletem v chaosu odbavovací haly pražského letiště. Rozhovor s komentářem obsahuje i některé biografické prvky, a tak do této úvodní poznámky zařazujeme jenom několik dalších údajů o Païnových nedávných nejzávažnějších publikacích.

Païni se podílel jako spoluvydavatel a autor na sbornících *Jean-Marie Straub, Danièle Huillet*, 1990; *Encyclopédie des cinémas de Belgique* (Encyklopedie belgického filmu), 1990; *Sculpteur, photographe: photographie, sculpture: actes* (Sochař, fotograf: fotografie, sochařství: akta), 1993; *Le cinéma, un art moderne* (Film, moderní umění), 1997. Z širokého spektra studií o umělcích a o dnešní situaci umění uvedme například články o fotografických instalacích Alaina Fleischera, o sochaři-fotografu Bernardu Vevetovi, o členu skupiny Nový realismus Martialu Raysseovi, o fotografičnosti Bretonovy Nadji či o Eriku Rondepierrovi, který pracuje s neviditelnými filmovými okénky.

* * *

Nejprve bych se Vás rád zeptal na Francouzskou filmotéku, na její stav a vývoj v dnešní době velkých společenských, kulturních a technických proměn, které zasahují naplno film.

Francouzská filmotéka se od doby svého založení, od oné mýtické doby, proměňovala tak, jak se vyvíjel film a nejrůznější způsoby jeho šíření. Dnes se staré filmy a historie filmu neukazují jenom ve filmotékách, ale i v televizi, na videu a v mnoha jiných formách. Vývoj nutí Filmotéku, aby si definovala znovu své cíle, které nemohou být v protikladu s vizemi zakladatelů, ani s důvody, které vedly k založení Filmotéky, ale které naopak umožní, aby se mohlo jít ještě dále v koncepci zakladatelů. Henri Langlois např. kladl v názvu Filmotéky na první místo Musée du cinéma a Cinémathèque française byla psána pod ním. Když jsem přišel v roce 1991 do Paláce Chaillot, byl název Musée du cinéma pryč. Dal jsem ho znovu připsat pod název Cinémathèque française.

Je třeba říci, že při dnešním neustále rozsáhlejším šíření filmů a jejich historie, zůstává instituce muzea víc než kdy jindy zdrojem historické a vědecké informace o filmu, protože myšlení o historii a estetice filmu sídlí v něm, a nikoli v televizi nebo videu.

Videokazety jsou velmi dobrá věc, jsou jako pohlednice nebo katatology v muzeích výtvarného umění. Tato muzea zůstávají stále otevřena, i když existují knihy o umění, pohlednice a jejich sběratelé. Dnes funguje televize, video a mnoho dalších věcí, a Filmotéka existuje dál. Musíme však uvažovat o tom, jak pro ni najít nové místo, které ovšem musí být ve směru určeném zakladateli, tzn. musí být kinematografickým muzeem.

Jaké jsou Vaše dosavadní zkušenosti s řízením Filmotéky?

Jako první bod bych chtěl uvést, že si neumím, stejně jako zakladatelé, představit, že by dneska mohl někdo řídit filmotéku, aniž by studoval velmi široce chápané dějiny umění, tzn. včetně různých druhů umění podívané. Bylo by to jako kdyby kurátor nebo ředitel muzea výtvarného umění neznal dějiny umění. Film je vepsán do obecných dějin umění, film je pokračováním dějin umění. Na to zapomínaly některé příliš zúžené formy cinefilie, blízké tomu, co bylo zváno macmahonismem, nebo trochu také určitým tendencím revue Positif, ponořeným příliš výlučně do filmu. Henri Langlois byl člověk, jehož kultura byla široce otevřena všem druhům umění.

Se cinefilií mám své zkušenosti. Byl jsem vychován tradiční cinefilií. Začal jsem chodit do Filmotéky v letech 1963 – 1964, v době, kdy byla otevřena v Paláci Chaillot. Měl jsem velké štěstí, že jsem kromě návštěv a organizace filmových klubů mohl poznat a dělat mnoho dalších věcí. Hodně jsem učil, hodně jsem také přemýšlel o tom, jak učit, o metodách výchovy a vzdělávání, ale v jiných oborech než filmových. A studoval jsem dějiny umění.

A druhý bod: pro toho, kdo řídí filmotéku je velmi užitečné mít nějakou profesionální filmovou praxi: v produkci, v distribuci, ve vedení kin atd. Dnešní filmotéka se totiž nemůže vyhnout tomu, aby byla producentem filmů, připravovala pořady pro televizi, pracovala s videokazetami, zabývala se činnostmi, které jsou ekvivalentní k práci muzeí výtvarného umění na katalogích a uměleckých publikacích.

A Vaše osobní filmová praxe?

Pracoval jsem na filmech o Philippe Garrelvi, Jean-Marie Straubovi, Juliet Berto, distribuoval jsem filmy Jarmusche, Strauba, Normana MacLarena, byl jsem provozovatelem kin Studio 43, potom Bonaparte, koupil jsem a zase prodal kina, udělal jsem bankrot. Dělal jsem také pořady pro televizi. Naučil jsem se filmové řemeslo, a to mě vedlo k tomu, abych navštěvoval filmotéky.

Který problém filmoték považujete za největší?

Dneska je nejhorší věcí jmenování státních úředníků do funkcí ředitelů. V České republice bylo nalezeno dobré organizační a personální řešení. Ve východní Evropě a na celém světě je ale mnoho zemí, kde státní byrokracie možná právě maří šance udělat z filmu jako umění 20. století předmět velkých dějin umění.

Dnes probíhá zápas, v němž jde o to, aby se s filmem nezacházelo jenom, jak se říká, podle metráže nebo kil. Jde o to, aby byl film opravdu zpracováván, studován a restaurován tak, jako se restaurují umělecká díla.

A ve Francii o to bojujeme. Trváme rozhodně na tom, aby Francouzská filmotéka zůstala nezávislá. Nechceme být proti státu, ale chceme napomáhat k tomu, aby stát mohl rozvažovat co nejnáležitějším a nejinformovanějším způsobem. Stát má vždy tendenci všechno rozmělnovat a uniformizovat. Byrokrati, kteří se těmito otázkami zabývají, nemají obvykle pro naši specifickou oblast žádnou odbornou kvalifikaci. Jinak je tomu v produkci, v distribuci, v provozování kin. Tam jsou lidé velmi kompetentní, protože ve Francii je velmi silná profesionální tradice. Centre national de la cinématographie je neuvěřitelná, úchvatná organizace, která umožnila, aby francouzský film zůstal živoucí. Ale v oblasti historie filmu, archivů, kinematografických památek je to hrozné, panuje tam dokonalé nepochopení toho, co je třeba dělat. Naštěstí však ve Francii existuje Francouzská filmotéka, která radí a která se staví na odpor.

Jakou úlohu může v tomto směru hrát FIAF?

Ve více než stovce filmových archivů je možná třicet filmoték, více určitě ne, které si toto členství zaslouhují. Souhlasím s těmi, kteří usilují o nápravu. V éře internetu je zbytečné scházet se kvůli tomu, aby se hlasovalo. Je nutno zabývat se odbornými otázkami, bilaterální spoluprací, především tím, kvůli čemu byl FIAF založen. Zastávám stejnou pozici jako Langlois, který byl k FIAF také velmi kritický. Kdybych osobně mohl, udělal bych velkou reformu FIAF, ale v tomto směru nejsem slyšen. Pokusil bych se udělat dvě organizace. V první, ve FIAF, by byly filmové archivy, které mají velké sbírky filmů a které organizují jejich promítání.

Ve druhé by byly archivy, které filmy neukazují, mají často jen velmi málo filmů z národní produkce, nebo něco málo z národní produkce, a často uchovávají filmy jenom na videu, protože ani nevlastní filmové kopie. Tyto archivy by ve FIAF být neměly. Ve FIAF jsou dnes filmotéky, které spravují snad jenom 100 až 150 filmových kopií nebo filmů na videokazetách, a snad ještě méně.

Jak hodnotíte vliv, který měl na francouzskou teorii a historii filmu rozvoj společenských věd, k němuž došlo ve druhé polovině tohoto století?

Film se vepsal do obecných dějin umění v určité době. Jeho dějiny představují svébytný způsob pokračování dějin umění. Film je vlastně jediné moderní umění 20. století, neboť malířství a sochařství jsou stará umění, i když se v nich ve 20. století objevily moderní formy. Film je umění, které se zrodilo v 19. století a rozvinulo ve 20. století.

Pod vlivem určité kritické tradice vzali ve Francii někteří kritici jako Georges Sadoul, André Bazin, před nimi Louis Delluc, na sebe úkol zabývat se rovněž dějinami filmu. A recipročně se dějiny filmu dělaly z hlediska kritiky. Tyto dějiny byly dost omezeně technické a hodnocení filmů bylo značně impresionistické. Zpracovávány byly jenom filmy, které byly k dispozici, a těch nebylo mnoho. Sadoul, který koncipoval, konstruoval první, velmi dobré dějiny filmu, psal, podobně jako Jean Mitry, jen o filmech, které viděl, v podstatě tedy o velmi málo věcech.

Situace se změnila v šedesátých letech, kdy se s růstem strukturalismu rodilo nové, komplexnější pojetí historie a teorie filmu, čerpající i z filmologie padesátých let. S využitím lingvistiky se zformovala sémiologie filmu, do níž v sedmdesátých letech vstupovaly prvky různě interpretované psychoanalýzy. To vše bylo dobré a užitečné. Bylo tak možné zbavovat se starých přístupů. V historii a v analýze filmu se začaly užívat intelektuální nástroje, přicházející z oblastí mimofilmových, zvláště z posílených pozic společenských věd, nikoli však z dějin umění. Po určité době přišlo nejasnější údobí. Film byl vlivem některých přístupů spojován příliš s politikou. Společenské vědy přivedly část intelektuálů k politice. Zkoumání filmu se dostalo do slepé uličky.

Jak do tohoto procesu vstoupily metody a principy historie umění?

Od kongresu FIAF v Brightonu (1978) se ve filmotékách udělala ohromná práce na vyhledávání a zpracovávání nejstarší části kinematografie. Ukázalo se přitom, že v historii vrcholných filmových epoch nelze vycházet z teorie politiky autorů a že metody společenských věd zdaleka nestačí. Filmový diskurs nebyl konstruován podle naratologických principů. Teorie textu se ukázala jako nedostačující a bylo třeba obrátit se jinam, směrem k dějinám umění. Tento metodologický posun stále trvá. Je silný zvláště ve Francii (Jacques Aumont, Jean-Marie Schaeffer), patří k němu i filosofický přínos Gillesa Deleuze.

Také já jsem se ve svých analýzách, v různých svých textech pokusil o využití dějin umění, metod dějin umění, jak jsou známy z děl Erwina Panofského, Aby Warburga, Michaela Baxandalla, Ernsta H. Gombricha a dalších. Jejich texty jsou velmi důležité pro interpretaci dnešních filmů i pro filmy nejstarší. Znamená to, že filmy z prvních dob jsou analyzovány figurálně, nikoli naratologicky, lingvisticky. Přechází se od teorie textu k teorii figury. Pro film je to velmi důležité.

Filmotéka má dva nástroje, kterými může tomuto vývoji napomáhat: pololetní revue Cinémathèque a Kolegium filmové teorie a historie. Revue Cinémathèque a některé další odborné časopisy přispívají k tomu, že se nové přístupy uplatňují na universitách. I Filmotéka je na universitách v tomto směru velmi aktivní. Dříve pracovaly university intenzivně na teorii textu. Nyní už tomu tak není.

Naše Kolegium filmové teorie a historie se schází každé úterý. V jeho rámci se pořádají přednášky s diskusí, kolokvia o tématech, na nichž se někdy pracuje i delší čas. Tak jsme se např. celý rok zabývali mluvením ve filmu, a to nejen orálním. Materiály z těchto sezení publikujeme. V této řadě již vyšlo osm objemných svazků. Jeden byl např. věnován filmovému naturalismu, letos na podzim vyjde sborník o Epsteinovi. Na konci roku plánujeme kolokvium o mezititulcích v němém filmu.

Na čem pracujete Vy sám?

Jak víte, vloni jsem vydal Film, moderní umění. Letos připravuji knihu Film a jiná umění. Pro příští rok již mám téma: Dějiny filmu jako dějiny umění. Stále jde o vztahy mezi dějinami filmu a dějinami umění. Velmi rád bych přednášel o těchto otázkách v Národním filmovém archivu, na FAMU a na filmologických katedrách. Texty bych poslal předem,

aby se překladatelé a účastníci mohli připravit. Praha je tak přitažlivá svými uměleckými sbírkami a rozvinutým uměním nejrozličnějších druhů podívané. Musíme, bohužel, končit, musím již do letadla.

Děkuji za rozhovor a šťastný let.

* * *

Païni mluví rychle, s elánem, jeho slova jsou jasná, přesvědčivá a sugestivní. Doplníme jeho slova několika rysy kontextu, jímž jsou podmíněna. Po svém nástupu do funkce ředitele Francouzské filmotéky vydal Païni knížku s výmluvným titulem *Conserver, montrer. Où l'on ne craint pas d'édifier un musée pour le cinéma. A programme* (Konzervovat, ukazovat. Kde není strach z budování muzea pro film. Program), 1992. Tento muzeografický projekt byl přijat kladně. Konstatovalo se, že by „nebyl neuznán Henrim Langloisem“. Païni píše o tom, jak již v polovině osmdesátých let byl Filmotéce slíben Palác Tokyo, nedaleko Chaillot, v sousedství Muzea moderního umění města Paříže; jak odklady, protahování přestavby, nedůvěra, kterou projevují různí po sobě jdoucí političtí rozhodovatelé, brání tomu, aby kinematografie dostala monumentální budovu, která by byla „nástrojem ve službě paměti“.

Připomeňme na okraj připravenost a ochotu odborných správců filmových fondů k jednání, neboť se jim právě v tomto mezidobí podařilo otevřít (v roce 1997) novou, technicky špičkově vybavenou, Filmovou knihovnu. Jsou v ní soustředěny filmové publikace a dokumentační materiály tří institucí: dvou vysokých filmových škol, I.D.H.E.C. a F.E.M.I.S., a Francouzské filmotéky. Sídlí za náměstím Bastilly v ulici Faubourg St. Antoine.

Païni ve svém programovém spisu kritizuje technokratické myšlení, které maskuje odmítání propracovaných projektů i líbivým heslem „vše obrazu“, podle něhož by se v „palácích obrazu“ měly konfrontovat všechny nové „režimy“ obrazů, a to i v jejich pokleslých a zprofanovaných formách (např. reklamní ikony Monroe, Bogarta, Deana, Bardotové apod.). To je mu podnětem k tomu, aby znovu a znovu přemýšlel o podstatě filmového obrazu (viz i v jeho následujícím článku) a o nové situaci, do níž obraz přivedly estetické, technické a společenské mutace posledních let.

Païni polemizuje nejenom s byrokraty, ale i s některými kolegy z vlastních řad, jmenovitě s Raymondem Bordem, zakladatelem Filmotéky v Toulouse (1958), a s Freddym Buachem, zakladatelem Filmotéky v Lausanne (1948). Borda a Buache vydali společně knihu *La Crise de cinéma... et du monde* (Krise filmoték... a světa), 1997. Borda seřadil své kapitoly pod titul *Mutace filmoték*, Buache nazval svou část *Proletáři a úředníci*. Autoři vyzvali Païniho, aby na jejich texty reagoval. Païni odpověděl dlouhým dopisem, otištěným v knize jako doslov. Říká jim „jste paradoxně mými současníky a já jsem paralelně Váš dědic“, ale má vůči jejich, často zahořklé a nostalgické analýze, značné výhrady.

Nesdílí jejich obavy ze ztráty subjektivity. Především nevěří, že „racionální správa paměti zaplavila břehy subjektivity“. Podle Païniho „subjektivita nezmizela. Může být dokonce nevzdělaná, rovněž byrokratická, ještě více střežící, skrytá za paravány manažerské etiky starostlivě pečující o peníze poplatníků“.

Païni mluví o problémech, které filmotékám přináší nedostatek peněz, spory s držiteli a zneužiteli autorských práv. Zároveň ale doporučuje, aby filmotéky využívaly více příkladu a zkušeností muzeí výtvarných umění. Ta navazují dobré vztahy s velkými sběrateli a s dědici umělců, nezavrhují vydávání knih o umění a šíření videokazet o uměleckých dílech, „podporují studium a rozvoj dějin umění, od nichž se může film ještě mnohemu naučit“.

Païni uvažuje nejenom o teoretických aspektech reprodukce uměleckých děl. Domýšlí účinky užívání videa a videoreprodukce na usnadnění přístupu k filmu, na „divácké a intelektuální“ vidění filmu, na vědecké bádání o filmu, na uznání jeho uměleckých hodnot. Velmi vhodně připomíná Waltera Benjamina: „Kolem roku 1900 dosáhla technická reprodukce takové úrovně, že si začala nejenom brát za předmět všechna tradiční umělecká díla a transformovat hluboce jejich účín, ale získala své vlastní místo mezi uměleckými postupy.“

Dalšího velkého klasika se Païni dovolává, když píše: „Reprodukce filmů na video vytváří tu hodnotu, kterou Alois Riegl nazval ‚intencionální hodnotou rozpomínání‘, a když z něho cituje: „V opozici s hodnotou starobylosti, která hodnotí minulost o sobě, směřuje historická hodnota k tomu, aby izolovala určitý moment historického vývoje a aby nám ho představila způsobem tak přesným, že se jeví tak, jako by patřil do přítomnosti. Funkce intencionálního rozpomínání závisí přímo na výstavbě památky: zabráňuje tomu, aby se památka neponořila takřka definitivně do minulosti, uchovává ji vždy přítomnou a živou ve vědomí příštích generací. Tato třetí třída hodnot tedy ustavuje přechod k současným hodnotám.“ (O Rieglovi viz též v následujícím Païniho článku).

Velmi mnoho námětů a argumentů přinášejí různé Païniho úvahy o budování a činnosti muzeí filmového umění. Tato muzea je „nutno vynalézat“. Neznáme ještě muzea, která „vystavují čas“. Pomohou odstraňovat citelný nedostatek míst pro přenos filmové kultury, který nastal, když „zmizela kultovní a militantní cinefilie“. Taková muzea mají nejen filmy konzervovat, ale i ukazovat. Langlois se nebál obhajovat koncepci muzea filmu proti „pohřebním interpretacím“.

Globálnější muzeografická citlivost nechce oddělovat konzervaci od ukazování a chce plnit i úkoly výstavní, vydavatelské, výukové a badatelské. Může se uplatnit jen na komplexnější základně. Proto Langlois promítal filmy i ve velkých muzejních prostorech. Proto vytvořil ve Francouzské filmotéce nádhernou sbírku umění 20. století, která je, podle slov Païniho „neznámá širší veřejnosti i francouzským muzeálním institucím... a je dneska v bednách“. Už v roce 1961 ji Langlois komentoval takto: „Muzeum kinematografického umění není muzeem techniky, ale muzeem umění... fúzí všech škol a všech uměleckých druhů.“

Jsou v ní díla podepsaná nejprestižnějšími jmény umění 20. století: Picasso a Léger, Boldini a Marinetti, Survage a Eggeling, Exter a Benoît, Man Ray a Dali, Cavalcanti a Siqueiros, Mallet-Stevens a Poelzig, Satie a Prokofjev, německý expresionismus – ve Francouzské filmotéce je téměř 300 kusů, konstruktivismus a maximalismus – Filmotéka je jediná, kromě sovětských muzeí, která má z něho sbírku, no a kabuki, lidové umění Spojených států a pop-art, aniž bychom mluvili o mistrech kinematografického umění.“ Jistě také s ohledem na tyto sbírky, napsal již dříve Païni svůj článek *Un musée pour le cinéma créateur d'aura* (Art-Press, únor 1997).

Přemysl Maydl