

JAN KŘIPAČ / 30. 6. 2020

Marie Barešová: Orální historie nabízí jiný pohled na filmové dějiny

Národní filmový archiv pečuje o jednu z největších sbírek orální historie u nás. Ta zahrnuje rozhovory s tvůrci, pracovníky filmového průmyslu či amatérskými filmaři. O sbírce i orálně-historické metodě jsme hovořili s kurátorkou Marií Barešovou. V přepisu rozhovoru jsme záměrně zachovali autentický mluvený projev.

I. Výzkum „malých“ dějin

Sbírka zvukových záznamů NFA vznikla na základě metodiky orální historie.

Tento obor je ve společenských vědách již dlouho zavedený. Co je jeho cílem?

Ta metoda vznikla proto, aby bylo možné konfrontovat tradiční prameny pro výzkum historie, což jsou prameny písemné, archivní, které vznikají většinou činností nějakých institucí nebo větších subjektů. I když samozřejmě máme i písemné prameny osobní povahy, tak metoda orální historie pracuje s živými pamětníky a jejím cílem je zprostředkovat pomocí jejich vyprávění – obecně řečeno – informace o minulém dění. To znamená, že konkrétní lidé dávají svůj pohled, samozřejmě subjektivní, na to, co zažili, co prožili, jak se to týkalo jejich profesí, života a jak taky vnímali ty velké události. Takže vytváří takový kontrast k tomu, že dějiny byly – hlavně v minulosti – psané prostřednictvím těch takzvaných velkých dějin, politických dějin, velkých bitev a tak dále. Ale vypadlo z toho, jak žili takzvaní obyčejní lidé. A to orální historie pomáhá velmi dobře napravit. Mnohé skupiny obyvatel totiž ani nejsou oficiálními prameny reflektovány, nebo jsou třeba z politických či ideologických důvodů marginalizovány. Orální historie v takovém případě vytváří mnohdy jediný dostupný pramen.

Jaké jsou konkrétní postupy orální historie, jaké nástroje má ten obor ke zkoumání?

Tím, že orální historie je zároveň oborem i metodou, tak klíčovou metodou je rozhovor s pamětníkem. V zásadě se rozdělují dva typy toho rozhovoru. Jedním je hodně široké životopisné vyprávění, kdy je snaha nechat pamětníka co nejvíc široce mluvit a úplně minimálně ho přerušovat, což vyplývá i z toho, jak člověk běžně vypráví svůj chronologický příběh, to znamená od narození až po svoji současnost. A ten druhý způsob je polostrukturované interview, které je taky relativně otevřené, ale už třeba nepostihuje celý životní příběh, ale nějaký výsek a je víc strukturované konkrétními otázkami.

A v NFA se používají obě tyto metody, nebo se dává některé z nich přednost?

Z toho, co můžu rekapitulovat za tu dobu, co tady oddělení orální historie existuje, tak jeho zakladatelka, paní doktorka Eva Strusková, se snažila nahrávat primárně životopisné rozhovory. To znamená, že když za někým přišla, za některým režisérem nebo nějakou další osobností, tak aby skutečně postihla celý jeho život, začala otázkami na dětství a dospívání, ale pak samozřejmě věnovala mnohem větší pozornost konkrétní filmové tvorbě nebo profesi. Já tady tu linii držím. Spíš ve výjimečných případech, nějakých logistických, nebo když jsou jiné důvody – že ten člověk je třeba příliš mladý na to, aby poskytoval životopisný rozhovor, nebo by mi to přišlo nepatřičné –, tak volím tematické interview. Ale za sebe bych řekla, že životopisné vyprávění je tím ideálem, kterého je lepší dosáhnout.

Co obnáší příprava na rozhovor? Člověk se určitě musí na to nějakým způsobem naladit, připravit, být seznámen s profesí, ve které narátor působí...

Je dobré být aspoň trochu obeznámený s životním příběhem toho člověka, což může být někdy obtížné, zejména u lidí, kteří nejsou vůbec známí. Pokud jsou to trochu exponovanější lidé, tak víme třeba, jestli mají děti nebo jestli mají manžela, manželku, jestli tam nedošlo v nedávné době k tomu, že třeba ten člověk ovdověl, aby nevznikla nějaká trapná situace, že se zeptáme na manželku, která zemřela – zkrátka aby tam nedocházelo k takovým citlivým věcem. A jinak ty věci, které se dají zjistit z nějakých dostupných zdrojů, ze sekundární literatury, tak v případě kinematografie, pokud to je tvůrčí osobnost, tak si procházím filmografii toho člověka, dívám se na stěžejní tituly,

ale nejen samozřejmě na ně. A v závislosti na to, jaká je to profese – jestli je to režisér, kameraman, střihač –, se zaměřuju na to, co je relevantní vůči té konkrétní profesi. Když je to člověk, u kterého třeba nemáme filmografii – to znamená, že to není tvůrčí profese –, nebo to není známá osobnost, tak je to složitější. Ale když je to třeba promítač, tak aspoň mám povědomí o tom městě, do kterého jedu, jaká jsou tam kina, jestli je tam letní kino, jaká tam byla promítačka, jestli to je 70 mm kino... Prostě snažím se zjistit informace, které jsou dostupné. A myslím si, že i ty lidi k tomu tak přistupují. Režisér slavného jména by byl asi rozčarovaný, kdybych neznala jeho tvorbu, ale promítač nebo laborant samozřejmě chápe, že neznám detailní historii té instituce nebo neznám detailně technologie. A myslím, že tam ani nehrozí, že by ho to nějak urazilo.

Jinak součástí přípravy je i to, že samozřejmě musím mít v pořádku techniku, abych mohla rozhovor zaznamenat, aby byl ten záznam kvalitní, aby byl dobře slyšet. Musím mít taky dostatek času, to je velmi důležitý faktor. Některé rozhovory můžou trvat i pět hodin, což je teda samozřejmě extrém, ale stalo se mi to. Takže na to musím být nachystaná, abych věděla, že si na to musím vyhradit celý den. Ale typicky ty rozhovory mají kolem dvou hodin. Pak jsou to takové drobnosti, že třeba mám s sebou papír a během rozhovoru si píšu poznámky o tom, co už zaznělo, o čem se mluvilo a k čemu se chci třeba vrátit. Tím, že toho narátora nebo narátorku nepřerušuju, ale v nějaké dlouhé výpovědi můžou zaznít témata, ke kterým se chci vrátit, a já bych to samozřejmě zapoměla.

A ono vracení se, to je v rámci jednoho rozhovoru, nebo se užívají i opakované rozhovory?

Když je to klasické životopisné vyprávění, tak to probíhá většinou ve více setkáních. Ale není to tak vždycky, protože někdy ti lidé skončí svůj životní příběh hned po dvaceti minutách, takže pak už rovnou začne strukturovanější část, kde se začnu doptávat. Anebo se to trochu míchá, že se zeptám na něco, co se ukáže u toho člověka jako velké téma a on zase mluví třeba třicet minut sám. Takže se to hodně prolíná a je potřeba reagovat na konkrétní situaci.

A jak probíhá způsob kontaktování – existuje nějaká databáze kontaktů, nebo se to musí nanovo zjišťovat, kde člověk působí, bydlí a podobně?

Já vždycky začínám tak, že zjistím, jestli na toho člověka nemáme kontakt uvnitř NFA. Většinou se to týká slavnějších osobností. Nebo když máme rozpracovaný nějaký projekt, třeba digitální restaurování, tak samozřejmě archiv už je v kontaktu s režiséry nebo dalšími tvůrci. Pokud ne, tak dobrý zdroj kontaktů je Dilia, která zastupuje autory. Tím, že ji kontaktuju skrze pozici z Národního filmového archivu, tak je tam důvěra v to, že ten kontakt použiju za tím účelem, za kterým píšu, že ho potřebuju. Složitější je to u těch míň exponovaných lidí. Tam to řeším buď přes nějakou instituci, ke které náleželi, nebo se snažím zjistit, jestli nemáme kontakt na někoho, kdo by mohl toho člověka znát. A pak hodně funguje to, čemu se odborně v rámci té metody říká sněhová koule – že se nabalují kontakty tím, že mluvím s někým a on mi doporučí někoho dalšího, dá mi na něj kontakt a takhle to zase pokračuje dál. Takže třeba když jsem nahrávala sérii rozhovorů ve Zlíně, tak jsme s kolegyní Kateřinou Chromkovou začaly s několika kontakty, ale dneska už mám seznam sedmdesáti lidí, většinou včetně kontaktů, protože lidé doporučují své známé, bývalé kolegy, současné kolegy atd. Takže zase je to hrozně pestrý.

Mohla bys přiblížit, jak probíhá typický rozhovor, co všechno obnáší?

Kdybych to vzala úplně od začátku, tak tím, že většina rozhovorů se odehrává v domácnosti narátorů a narátorek, tak nejdřív se tam seznámíme, vybereme si vhodné místo, aby to bylo příjemné hlavně pro pamětníka na jeho vyprávění. Já znova zrekapituluju, proč jsem přišla, k čemu bude ten rozhovor sloužit, protože je to samozřejmě velký vstup do soukromí a někdy až intimity těch lidí, tak aby bylo jasné, co je to za situaci. Když se tohle všechno ozřejmí, tak spustím nahrávací a začnu tím, že vybídnu – pokud je to jasně domluvené životopisné vyprávění – toho člověka k tomu, aby začal vyprávět o svém životě. Aby začal třeba od svého dětství, a teď čekám, jak to bude probíhat. Jestli bude mluvit hodinu, deset minut, kam se stočí jeho vyprávění, protože je to hodně různorodé. Někdo skutečně jde jako životopis – kam chodil do školy, co dělali rodiče, jak se dostal k práci –, ale mně se často stává, protože přicházím z Národního filmového archivu a ty lidé vědí, že mě zajímá víc jejich kariéra, která se týká kinematografie, tak oni se hodně často rychle stočí k filmu. Ať je to jakákoli profese. Velmi brzo začnou mluvit o té instituci nebo přímo o té profesi, kterou dělali. Takže já to pak vracím zpátky a ptám se na rodiče, na sourozence, na školu, nebo hodně často se ptám na to, jaký byl jejich kontakt s filmem, jestli třeba jako děti chodili do kina. A je to příjemné téma, na to lidi rádi vzpomínají a říkají, jaké

bylo třeba jejich kino v rámci bydliště a podobně. Takhle postupujeme dál.

Taky se snažím držet zhruba chronologickou linku, protože si myslím, že je to srozumitelné i pro toho pamětníka, protože kdybych skákala, tak i pro něj by revize paměti byla složitější. Takže třeba se na něco doptám a pak zase pokračujeme dál od nějakého bodu v minulosti, kde mi přišlo, že by bylo dobré navázat, nebo kde ještě nebylo dost řečeno a zajímá mě to kolem té práce v co nejširším slova smyslu – jak vypadalo pracovní prostředí, jaký byl režim dne, jaké používali pomůcky v práci, jaké využívali technologie, nástroje, jací byli spolupracovníci, kolegové, nadřízení, podřízení, jak se to vyvíjelo během jejich kariéry, protože někdy ti lidé byli samozřejmě na různých pozicích, jak to na sebe navazovalo, proč přecházeli, u koho se školili, co byla jejich inspirace, když to byli třeba režiséři nebo tvůrčí profese, co je inspirovalo, jaké tam byly problémy.

Protože natáčím často s lidmi, kteří se narodili ve třicátých, čtyřicátých nebo padesátých letech minulého století, tak další důležitý okruh otázek se týká toho, jaké byly okolnosti práce za minulého režimu. A u lidí, kteří jsou dodnes aktivní nebo donedávna byli, tak mě zajímá to srovnání: jaké byly platové podmínky, jaké byly podmínky, co se týče demokratického a nedemokratického režimu, jestli tam byly nějaké překážky. Jedna z citlivých otázek je třeba členství v komunistické straně, které může být dneska trochu problematické. Takže je tam řada věcí, které mě zajímají, a vždycky se to vztahuje ke konkrétní profesi. Snažím se co nejvíc uvažovat nad tím, co by mohlo být relevantní vůči té profesi i vůči širším okolnostem. Například když někdo pracoval v kině, tak jak to kino zapadalo do města, jaká byla jiná kina, kdo byl zřizovatel. A pak ještě reaguju na to, co ten člověk řekl, protože samozřejmě se tam může objevit téma, které by mě nenapadlo, u kterého třeba nevím, že to byla úplně kompetence toho člověka, nebo že nevím, že to bylo pro něj důležité, nebo že to bylo stěžejní pro jeho tvorbu. Takže reaguju i na to, co zazní v rozhovorech. Nejde to moc shrnout jako nějaký fahrplan, protože je to hodně individuální – nejen co se týče profese toho člověka, ale i jeho osobnosti a dané situace. Je tam strašně moc faktorů a to je snad největší výzva orální historie. Každý ten rozhovor je jiný.

Jsou také rozhovory přepisovány? A pokud ano, přepisují se všechny, nebo jen některé z nich?

U nás konkrétně se všechny rozhovory nepřepisují, hodně to vyplývá z finanční situace, protože přepis rozhovoru je extrémně nákladná záležitost. Já nechávám přepisovat rozhovory výběrově podle toho, co třeba potřebujeme uvnitř NFA z nějakého důvodu zpracovat, nebo je to užitečné pro víc kolegů, nebo vím, že je to rozhovor, který je hodně často badatelsky využívaný, takže je praktické mít jeho přepis. A naopak rozhovory, které se moc nepůjčují, odkládám na později. Ale tím, že postupně i moje předchůdkyně nechávala ty rozhovory přepisovat, tak dneska je zhruba osmdesát procent rozhovorů přepsaných. Ale bohužel u těch starších přepisů je znát, že přepisovatelky často nebyly moc znalé kinematografie a jsou tam chyby, anebo i vynechávky. Takže jména režisérů, jména filmů, které jsou pro mě samozřejmé, tak tam jsou vynechané, protože ty dámy ty názvy nebo jména neznaly. Takže ty přepisy bude potřeba i do budoucna revidovat. Ale když se dělají velké orálně-historické projekty, tak jsou přepisy většinou defaultním požadavkem. Když jsem dělala nějaký uzavřený projekt – jako třeba ten, z něhož byla výstupem kniha *Generace normalizace* –, tak tam se všechno přepisovalo a na základě přepisů se ty rozhovory zpracovávaly.

A ten přepis má nějaká svá specifika?

Asi se to dá dobře ilustrovat v kontrastu s tím, jak vypadají publikované žurnalistické rozhovory, protože ty jsou velmi krátké a ty věty jsou takové čisté, zřejmé, srozumitelné. Je to vlastně ten typ extrémně strukturovaného interview, ale orálně-historické interview se přepisuje včetně chyb, přeřeků, obecné češtiny, specifík promluvy narátora, takže poznáme samozřejmě dialekt. Nebo je taky znát věk toho člověka. Já mluvím jinak, než by mluvil osmdesátiletý člověk. Takže ty přepisy obsahují nedorečená slova, přeřeky, které jsou pro spoustu lidí úplně běžnou součástí promluvy. Takže na první pohled ten skutečně hrubý, syrový přepis působí hodně nepěkně. Když slyšíme toho člověka mluvit, tak nám tolik nepřijde, že jsou tam chyby. Ale v tom přepisu je to skutečně černé na bílém vidět a pro někoho, kdo by měl takový přepis třeba autorizovat, to může působit hodně rušivě nebo urážlivě. Někdo si to může brát osobně, že ta jeho promluva pak působí neučesaně a nedostatečně sofistikovaně.

Autorizují se všechny přepisy už v této fázi? Když dojde k přepisu, tak je vždycky autorizován narátorem?

Vždycky ne, protože často to přepisujeme až zpětně, kdy ten člověk třeba už nežije nebo prostě to není aktuální rozhovor. Ale já se těch lidí vždycky ptám, jestli to chtějí nějakým způsobem autorizovat a oni většinou říkají, že ne a že třeba chtějí autorizovat, až když by se ten rozhovor publikoval. V případě publikování pak samozřejmě přepis vypadá jinak. Je editovaný, nejsou tam přeřeky nebo nesrovnalosti apod. Ale ta editace probíhá tak, aby byla co nejvíc zachovaná autenticita promluvy toho člověka, to znamená, že je tam zachovaný dialekt, pořádek slov, který může být atypický – a pro někoho vlastně i tady ta podoba může být nepříjemná. Takže někdo, když ten rozhovor autorizuje, do něho víc zasahuje a vlastně ho trochu přepisuje, protože nechce, aby to vypadalo jako čistý záznam promluvy, chce, aby to víc vypadalo jako literární text. A to pak samozřejmě takový požadavek musíme respektovat, byť to není ideál publikovaného rozhovoru v rámci orálně-historické praxe.

Dochází i k nějakému dalšímu zpracování rozhovoru, například indexaci?

Každý rozhovor je samozřejmě potřeba uložit, bezpečně archivovat, aby byl zachován ideálně navždycky, stejně jako jiné archiválie v NFA. Je potřeba k němu přiřadit nejprve základní metadata, to znamená jméno narátora, narátorky, tazatele či tazatelky, datum pořízení rozhovoru, místo a nějaká základní klíčová slova, aby bylo jasné, že toto je třeba rozhovor s režisérem, který se věnoval dejme tomu animovanému filmu a mluví třeba o šedesátých a sedmdesátých letech. Pokud rozhovor vzniká pro nějaký projekt nebo tematický celek, tak samozřejmě potřebuju evidovat i tuhle informaci. Takže je to takový úplně základní metadatový popis. Rozhovoru přiřadím unikátní signaturu, zaznamenám jeho délku a nosič nebo formát, ve kterém je nahrán. Ale když chci dělat hlubší zpracování nebo mít o tom lepší záznam, tak v rámci metodiky píšu protokol o rozhovoru, kde se kromě základních metadat uvádí také situace rozhovoru – to znamená, jak došlo ke kontaktování, jaké bylo to setkání, jestli tam došlo k nějaké nenadálé události, jestli byl rozhovor z nějakého důvodu přerušen, jestli jsem měla pocit, že ho ovlivnila nějak nálada narátora, nebo jestli tam třeba došlo na nějaké citlivé vyprávění týkající se citlivé události nebo vzpomínky, která rozhovor ovlivnila. Nebo tam taky píšu, jestli bylo moje rozpoložení trochu nezvyklé, že třeba došlo k nějaké zvláštní situaci, což je skutečná informace, která je jenom dovnitř pro archiv, to se nikdy navenek nezveřejňuje, ani by to asi nebylo pro nikoho moc užitečné. Podrobně eviduju také informace o narátorech, jejich základní biografické údaje, kontaktní údaje. Ale potom jde ten rozhovor nějakým způsobem

obsahově popsat, což je v případě orální historie důležitější – i když ten orálně-historický rozhovor může zpracovávat někdo, kdo se zabývá třeba dialektem nebo nářečím, žargonem, tak pro něho může být užitečná forma, jazyk. Ale nás zajímá především obsah. Já můžu sepsat něco, čemu se říká summary nebo resumé, které shrnuje, co bylo řečeno, po krátkých časových úsecích. Já konkrétně pracuju s patnáctiminutovými úseky, pro něž sepisuju zhruba, čeho se rozhovor týkal, aby v něm byla snazší orientace, zejména pokud nemám k dispozici přepis. Takže abych nemusela poslouchat celý mnohahodinový rozhovor, tak takhle mi vzniknou třeba dvě stránky shrnutí. Nebo můžu ten rozhovor detailně indexovat, což se ale víc hodí, když už ho zpracovávám pro nějaký konkrétní projekt.

II. Orální historie v NFA

Přejdeme nyní k orálně-historickému výzkumu v Národním filmovém archivu. Ale úplně na začátek bych se chtěl zeptat na vztah orální historie a filmové historiografie. Dá se říct, kdy začaly film studies tenhle obor zohledňovat a používat?

Orální historie se prosadila jako metoda někdy po polovině dvacátého století v tzv. západním světě. U nás k tomu došlo až později v devadesátých letech. Postupně začala vstupovat i do film studies, ale pokud vím, tak to byly spíše jednotlivé příklady vědců, kteří tu metodu používali, anebo se setkávali s pamětníky nebo narátory, ale používali mnohem strukturovanější rozhovory. A první, kdo začal používat promluvy konkrétních pamětníků, byly výzkumy věnované fanouškům či divákům. To byl určitý průlom, který hodně vyplývá z toho, že v tomto podoboru nešlo ani jiné typy dat moc použít. Souviselo to i s tím, že badatele, kteří se věnovali fanouškům, zajímalo konkrétní prožívání, motivace konkrétních lidí a bez toho by vůbec nešlo jejich studie realizovat. Takže to šlo ruku v ruce. A pak se to postupně přidávalo i u dalších badatelů a dneska je to už metoda častější, ale zároveň vůči ní panuje určitý předsudek. Pro řadu badatelů se jedná o kvalitativní sběr dat a ten předsudek spočívá v tom, že písemné archivní prameny jsou považovány za spolehlivější a obsahující relevantnější informace. Ale pravdou je, že je potřeba různé typy pramenů mezi sebou porovnávat a přistupovat ke všem kriticky. Není pravda, že když je něco zapsané na papíře, tak je to pravdivější než to, co říká pamětník.

Kdy se začala orální historie používat pro bádání v Národním filmovém archivu?

Dá se to nějak dohledat, určit?

Myslím si, že to šlo ruku v ruce až s tím, kdy tady vzniklo pododdělení, které paní doktorka Eva Strusková zakládala v polovině devadesátých let. Byla to vlastně její iniciativa podpořená tehdejším ředitelem Vladimírem Opělou. Ona se inspirovala tím, že se seznámila s tou metodou a řekla si, že by bylo dobré zaznamenat vyprávění starších generací filmařů. Snažila se při tom postupovat chronologicky tak, aby skutečně začínala od těch nejstarších dosud žijících režisérů a zaznamenala jejich vzpomínky. Školila se hlavně ve Velké Británii. Pan Opěla jí umožnil v té době i dost drahou studijní cestu. Tam tedy navštívila několik institucí, které se už tou metodou zabývaly dlouhodobě. Samozřejmě si nastudovala literaturu, ale zároveň byla průkopníkem v našem prostředí. Dneska je tou největší postavou orální historie u nás profesor Miroslav Vaněk, který s tím v devadesátých letech taky začínal. Takže to je něco, na co můžeme být hodně pyšní, že totiž paní Strusková s tím začala takhle brzo a během poměrně krátké doby skutečně natočila obrovské množství rozhovorů. Dá se říct, že se učila trochu za pochodu, protože dneska máme mnohem víc literatury. Myslím si, že ona sama by ve své skromnosti řekla, že ty rozhovory nejsou ideální, ale za těch podmínek, co měla, a tím, že se to teprve učila, tak to bylo prostě skvělé a jedinečné a naše sbírka je jedna ze tří největších na našem území. A to, že tu vždycky pracuje jeden člověk pouze s jedním spolupracovníkem, zatímco jiné instituce mají tým třeba dvaceti lidí, tak to je prostě výjimečné.

Paní Strusková kromě mapování tvůrců vytěžila z orální historie něco i pro své dílčí speciální projekty, které potom i publikovala. Mohla bys zmínit, co to bylo?

Její velké téma byla tvorba manželů Dodalových, takže dělala řadu rozhovorů s lidmi, kteří na ně vzpomínali – jejich žáci, okolnosti filmování v Terezíně apod. To byla jedna velká oblast, kterou sledovala, která ji zajímala, a tím výstupem byla publikace věnovaná tvorbě manželů Dodalových, která se jmenuje vyloženě *Dodalovi*. A pak tam byly i tematické oblasti, kdy třeba s paní Struskovou někdo spolupracoval a ten člověk se zaměřil na nějaké dílčí téma. Takže třeba Vladimír Hendrich natáčel řadu rozhovorů se zástupci klubového hnutí u nás. To si myslím, že paní Strusková vůbec netočila nebo úplně výjimečně, ale Vladimír Hendrich natočil velkou kolekci rozhovorů na toto téma. A pak tam byla řada tematických okruhů, které vznikaly spíš spontánně než za

záměrem nějakého konkrétního výstupu. To jsou třeba rozhovory, které se týkaly Střední průmyslové školy filmové v Čimelicích, anebo rozhovory s filmovými amatéry.

Spolupracoval kromě Vladimíra Hendricha s paní Struskovou ještě někdo?

Ještě poměrně dlouhou dobu spolupracovala na natáčení rozhovorů Kateřina Lachmanová. Ta, myslím, nesledovala jednu tematickou linii, ale natáčela hodně různorodé rozhovory. A potom velkou řadu rozhovorů natočila Marcela Pittermannová, bývalá dramaturgyně, dlouholetá zaměstnankyně Barrandova a nejen Barrandova, ona působila ve filmu samozřejmě i po roce osmdesát devět. A ta díky svým kontaktům a díky tomu, že znala řadu lidí přímo z praxe, tak hodně natáčela s filmovými tvůrci, které buď znala, ne nutně osobně, ale třeba se dostala do kontaktu s jejich projekty. Třeba nedávno jsem zpracovávala rozhovor s Jurajem Herzem a na tom rozhovoru je strašně znát, že ona skutečně velmi dobře z praxe ví, jak to vypadalo na Barrandově, jací tam byli lidé, jaké okolnosti vstupovaly do vzniku filmu. A ty její rozhovory jsou obohacující i tím, že ona do toho vkládá i svoje znalosti a svoji mnohaletou zkušenost. A pak už zbývají jenom dílčí spolupracovníci. Víím, že Rudolf Mihle se třeba věnoval tématu amatérských filmařů a to z těch dlouhodobějších spolupracovníků je asi všechno.

Když jsi nastoupila do NFA, tak paní Strusková tu ještě působila?

To bylo trochu komplikovanější. Paní Strusková odešla do penze několik let před tím, než jsem v roce 2013 do NFA nastoupila. Zároveň ale byla s tou institucí pořád v kontaktu a její agendu měl na starosti Tomáš Hála. On ale zároveň měl svou běžnou náplň práce, takže to aktivně nerozvíjel, nezpracovával. Spíš byl k dispozici, když někdo potřeboval badatelsky zpřístupnit rozhovory, měl povědomí o databázi a orientoval se v problému.

Takže to byl on, kdo tě zasvětil do sbírky, a s paní Struskovou už jsi v kontaktu nebyla?

Právě že jsem byla víc v kontaktu s paní Struskovou. Ona byla i přítomna na mém vstupním pohovoru a byla tím, kdo mi sbírku předával a kdo mi vysvětloval, jak přesně funguje databáze, jak jsou ty rozhovory evidované, jak jsou strukturovaná data v počítači. My jsme se vlastně nevěnovaly moc samotné metodě, protože já jsem ji už

docela dobře znala. Takže spíš jsme se bavily o tom, jak vypadá ta sbírka, co v ní je, jak je evidovaná, jaká je k dispozici technika a řešily jsme spíš praktické věci.

Jak rozsáhlou sbírku jsi převzala?

Já jsem teď v posledních dvou letech předělala tu evidenci tak, aby odpovídala metodice orální historie, protože paní doktorka Strusková používala evidenci přírůstkovou. Podle toho, jak jsem to teď spočítala, tak ve sbírce je zhruba 1500 rozhovorů se zhruba 750 narátory. Do toho teď už počítám samozřejmě i ty nejnovější věci, co vznikly v posledních letech.

A na jakých nosičích jsou ty rozhovory uloženy?

Když to vezmu zpětně, tak dneska už se – myslím, že to platí na celém světě – nahrávají rozhovory výhradně digitálně. Ale jak se ta metoda vyvíjela, tak se samozřejmě nahrávalo na techniku, která byla aktuálně k dispozici. Takže paní doktorka, když v devadesátých letech začínala, tak natáčela hlavně na audiokazety a minidisky, které tvoří největší část sbírky. Potom tam jsou nějaké jednotlivosti staršího data, které archiv přebral. Hlavně jsou tam věci, které točil Elmar Klos v osmdesátých letech, a pak úplný fragment legendární sbírky rozhovorů, kterou měl Zdeněk Štábla a která se bohužel nedochovala celá. A tyhle věci, co Štábla a Klos točili, jsou na magnetofonových páskách. Většina rozhovorů jsou jenom zvukové záznamy. Ale jedna velká kolekce, kterou dělal právě Rudolf Mihle o amatérském filmu, je i na video. Já na video netočím, pro mě ta metoda audiovizuálního záznamu není komfortní, protože mi přijde hodně invazivní. Natáčím víc se zástupci ne těch tvůrčích profesí, což jsou lidé, kteří nejsou zvyklí na média. A najednou mají svůj životní příběh vyprávět někomu úplně cizímu, takže z etického hlediska mně to přijde moc invazivní. Kameru jsem proto vůbec nepoužívala, ale asi by bylo dobré mít tohle na paměti a občas zkoušet rozhovory natáčet, protože Centrum orální historie dnes už nabízí v první řadě audiovizuální záznam. A až když s tím lidé nebudou komfortní, tak mít v záloze zvuk. Ale v mezinárodní komunitě to je pořád živá otázka. I na poslední velké mezinárodní konferenci se to znovu otvíralo – točit na video, netočít, jaké to má parametry, výhody či nevýhody. Je to pořád živé téma.

III. Aktuální výzvy

Když jsi nastoupila do NFA nebo v průběhu tvé práce, přišla jsi s nějakými vlastními důrazy při budování sbírky?

Co se týče obsahu sbírky, tak jsem víc sledovala jiné než tvůrčí profese, na které se naopak zaměřovali moji předchůdci. Takže mě třeba zajímá téma kinoprovozu. Natáčela jsem s různými lidmi, kteří se pohybovali svojí prací kolem kina – vedoucí kin, promítači, lidi ze správy kin. A potom se mnou spolupracovala Kateřina Chromková na jednom projektu, který už bohužel skončil. Protože je zlínská rodačka, tak jsme se domluvily, že budeme mapovat tamní filmovou historii. Ne že by se tomu paní Strusková nevěnovala – tehdy vznikla řada rozhovorů, které natáčela i paní Pittermannová –, ale my jsme se snažily oslovit lidi, kteří nebyli dosud natočení. Bud' byli v té době moc mladí, anebo nespádali do kategorie tvůrčích profesí. Nám se podařilo díky tomu, že Katčina babička pracovala ve zlínských laboratořích, získat řadu kontaktů na jejich pracovníky, což je ještě hodně nezpracované téma nejen v orální historii, ale obecně ve filmové vědě. Takže by bylo dobré, kdyby se v tom ještě pokračovalo a vznikl nějaký komplexnější výstup než jenom skrze rozhovory.

Už jsem zmiňovala, že jsem taky trochu předělala evidenci rozhovorů. Paní Strusková evidovala rozhovory tak, že když točila s jedním pamětníkem, tak všechny rozhovory s ním přiřadila pod jednu signaturu, ale podle metodiky každé to setkání v jeden den představuje jeden jedinečný rozhovor. Takže já jsem celou sbírku přepsala, přiřadila jsem signatury podle tohoto modelu. Každé setkání má svoji signaturu, ale tím, že samozřejmě s některými pamětníky je víc rozhovorů, které na sebe navazují, tak ta nová evidence tohle reflektuje. Taky jsem kodifikovala, jak mají vypadat přepisy, protože neexistovala žádná pravidla pro to, jak se mají rozhovory přepisovat. Proto taky vypadaly dost různorodě, nejen formálně, ale i obsahově. A taky se už odkláním od toho, aby byly rozhovory evidované jenom v Accessu. Nově už je eviduju jen v Excelu, aby se případně v budoucnu mohly exportovat do novější a lepší databáze, která v archivu snad brzo vznikne.

Do jaké míry je navázána orální historie a sbírka zvukových záznamů na další aktivity NFA, jako je např. digitální restaurování, videoarchiv AVU nebo třeba kino Ponrepo, kde je řada hostů apod.?

Ta komunikace probíhá oboustranně. Když se řeší nějaký větší výzkumný projekt – z těch probíhajících je to zmíněný videoarchiv, z těch, co už skončily, například *Laterna magika* –, tak se natáčí i kolekce orálně-historických rozhovorů s relevantními pamětníky. Takže já tam figuruju jako konzultant toho, jak mají ty rozhovory probíhat, půjčuju techniku a dávám rady k archivaci. Tu pak samozřejmě výkonně dělám já, ale potřebuju v tom mít součinnost s lidmi z projektu, aby rozhovory odpovídaly metodice, aby byly nějakým způsobem zaznamenané, aby byla dobrá kvalita záznamu, takže v tom funguju jako nějaký poradní orgán. Ale výsledné rozhovory nezpracovávám ve smyslu výzkumném, ale tak, aby byly dobře uložené a evidované.

Co se týče digitálního restaurování, tak se na mě lidé z restaurátorského týmu obracejí, jestli nemám k tématu už nějaké rozhovory natočené. Třeba pro Jeanne Pommeau bylo nedávno užitečné využít rozhovory při restaurování *Extase*, v nichž našla některé užitečné věci. Zároveň ke konkrétním restaurovaným filmům vznikají rozhovory nové. Například u *Kouře*, což je velmi „mladý“ film, jsou jeho tvůrci dosud aktivní a zdaleka ne před koncem své kariéry, takže tam předpokládám, že se budou točit jenom tematické rozhovory.

V Ponrepu se snažím nahrávat většinu vstupů, pokud tam jsou nějakí hosté, debaty, konference a podobné akce. Úvody k filmům nahrávám pouze výjimečně, když tam je nějaký speciální host, třeba tvůrce přímo. A pak samozřejmě se na mě obracejí jednotliví kolegové nebo kolegyně z NFA, když sami něco zpracovávají. Pro své vlastní téma tak využívají už natočené rozhovory.

Mohla bys přiblížit některé výstupy, které vznikly během tvé práce se sbírkou?

Už jsi zmínila knihu *Generace normalizace*...

Generace normalizace byl takový malý projekt, který jsme připravili s Terezou Czesany Dvořákovou a který probíhal v letech 2015–2017. Zaměřily jsme se v něm na absolventy dvou oborů FAMU – režie a scenáristika a dramaturgie – a zajímali nás konkrétně lidé, kteří ty obory vystudovali na přelomu šedesátých a sedmdesátých let. Naše premisa byla, že absolventi, kteří vstoupili do filmové tvorby v šedesátých letech, se v oboru docela dobře uplatnili – dokud tam nenastal zlom s rokem 68, respektive 69, což byl samozřejmě často ten případ. Každopádně ti tvůrci byli hodně slavní, natočili důležité filmy. Ale pak přišla generace, která absolvovala na přelomu šedesátých a

sedmdesátých let a ta až na výjimky úplně zapadla. To jsou neznámá jména, lidé, kteří se často nemohli filmové tvorbě dlouho věnovat, nebo rovnou odešli do jiných profesí. A nás zajímalo proč – jak to souviselo s politickou změnou, jestli to byl ten nejdůležitější faktor, jaké byly okolnosti tvorby nebo osudu těch lidí. Vzniklo kolem šestnácti rozhovorů, což bylo limitováno tím, že řada lidí už nežije. Myslím, že jenom jeden člověk nám rozhovor odmítl a asi na dva jsme nezískali kontakt.

Další věci už jsou spíš dílčí výstupy. Například editované rozhovory, které vycházejí v Revue Filmového přehledu. Ty jsou už víc redakčně upravované, než byly třeba právě rozhovory pro knihu *Generace normalizace*. Je to dáno i formátem, protože délka musí být kratší. Potom jsem například publikovala s Kateřinou Chromkovou v *Illuminaci* text, který vycházel z těch zlínských rozhovorů. Taky jsem se několikrát zúčastnila různých konferencí pořádaných Českou asociací orální historie nebo Mezinárodní asociací orální historie. Zvláště mezinárodní konference jsou velmi užitečnou platformou, protože se tam setkávají lidé z celého světa, kteří mají úplně různorodé zkušenosti dané svým kulturním backgroundem. A sdílení těch zkušeností, ale i poznatků ohledně technologie archivace nebo nejnovějších témat je naprosto klíčové. Na českých i mezinárodních konferencích jsem prezentovala konkrétní projekty, jako např. *Generaci normalizace*, nebo se věnovala právě otázkám archivace a editace. Taky se samozřejmě téma příspěvku může přizpůsobit konkrétnímu tématu konference. Takto jsem například mluvila o srpnu 68 v rozhovorech ve sbírce. Vybrala jsem různé typové příklady toho, jak se lidé v rozhovorech věnují srpnu 68, protože je to samozřejmě jedno ze stěžejních témat, které úzce souvisí i s kinematografií.

Jací badatelé využívají sbírku zvukových záznamů?

Úplně nejčastěji přicházejí studenti a studentky filmovědných oborů ze všech třech našich škol, kde se filmová věda vyučuje. Nejčastěji potřebují rozhovory pro realizaci svých absolventských prací, to znamená buď bakalářských, magisterských, nebo disertačních. A potom v menší míře využívají sbírku starší badatelé, které zajímá, jak své výzkumné téma doplnit tímto zdrojem.

Jaký materiál dostanou badatelé k dispozici – zvukovou nahrávku, nebo přepis rozhovoru?

Rozhovory jsou zpřístupňovány v naprosté většině případů formou přepisu. Badatelé a badatelky si můžou vybrat, ale většinou chtějí přepis, protože je to rychlejší na zpracování. Když má rozhovor třeba deset hodin, tak by ho ani během otvírací doby badatelny nestihli projít. Teď máme úplnou novinku, což je zpřístupňování ve virtuálním prostředí, které jsme před měsícem zprovoznili díky kolegovi Michalu Klodnerovi. Budeme zpřístupňovat striktně přepisy, protože archivní zákon znemožňuje zpřístupňovat archiválie online. Ale přepisy nejsou archiválií, to je v případě zvukových záznamů nosič, ať už jako digitální soubor, nebo fyzický nosič. Takže přepis rozhovoru je zpřístupněný na heslo konkrétnímu člověku, nikdy to nemůže fungovat tak, že bychom to vyvěsili úplně volně online. Hodně to vyplývá ze souhlasu narátorů. Součástí metodiky i etického přístupu k narátorům je, že se s nimi podepisuje souhlas, ve kterém se říká, že se natáčí rozhovor pro Národní filmový archiv. Pokud je to za nějakým konkrétním účelem, tak je to tam zmíněno. Dále je uvedeno, že rozhovor bude u nás uložen a že bude zpracováván a zpřístupňován za výzkumnými účely. Takže rozhovor nemůže být zpřístupňován široké veřejnosti anebo za nějakým nejasným účelem. Musí to být dobře kontrolované, aby byla zachována důvěra, kterou nám dal pamětník tím, že nám poskytl rozhovor. Přístup k rozhovorům je schvalovaný ať už v případě toho, že přijde člověk do badatelny, nebo v případě virtuálního zprostředkování.