

FILMOVÝ SCÉNÁŘ PERSPEKTIVOU VYBRANÝCH TEORETICKÝCH PŘÍSTUPŮ A PRACOVNÍCH METOD HUMANITNÍCH A INFORMAČNÍCH VĚD

THE SCREENPLAY FROM THE PERSPECTIVE OF SELECTED THEORETICAL APPROACHES AND PRACTICAL METHODS OF HUMANITIES AND INFORMATION SCIENCES

Jan Trnka, Pavla Janásková

Národní filmový archiv; Knihovna Národního filmového archivu

Abstrakt

Účel – Pozornost je zaměřena na problematiku filmového scénáře, donedávna zcela opomíjenou, a to navzdory jeho klíčové roli pro filmaře, historický výzkum i nezastupitelné místo ve sbírkách/fondech paměťových institucí. Cílem je na teoretické rovině objasnit v mnoha ohledech paradoxní a nejednoznačnou podstatu scénáře a reflektovat vlastní přístup k této entitě na rovině klasifikačních a katalogizačních postupů uplatňovaných v Knihovně Národního filmového archivu.

Design/metodologie/přístup – Jako výchozí a zastřešující paradigma implicitně slouží nová filmová historie. Po jejím vzoru je kladen důraz na analýzu široké škály primárních pramenů, a kromě filmových teorií jsou zohledňovány i koncepty a metodika z přidružených oblastí, například literární vědy či knihovnictví. Ve snaze o komplexnější podchycení tématu je v dílčích ohledech využíváno postupů kvalitativního i kvantitativního výzkumu, například textové, diskurzivní a statistické analýzy.

Výsledky – Představeny jsou hlavní, protichůdné teoretické koncepty scénáře jako „díla“ a „textu“, navržena perspektiva kombinující-smiřující tyto přístupy a s ohledem na proměnlivost podoby scénáře naznačen směr opětovného promyšlení otázky scénáře jakožto druhového a pojmoslovného problému. Nakonec je představena sbírka scénářů Knihovny Národního filmového archivu a klasifikačně katalogizační postupy, kriticky zhodnoceny možnosti jejich dalšího rozvoje i nedostatky užívaných metod a nástrojů.

Originalita/hodnota – Téma je otevřeno s ohledem na množství přístupů ke scénáři napříč obory, zároveň nedostatečnou probádanost problému mimo oblast filmových studií a *screenwriting studies* či absenci klasifikačně katalogizačních standardů pro scénáře. Ať již zde sdílené praktické *know how* nebo závěry studie, týkající se například proponovaného flexibilního a prospektivně udržitelného přístupu ke scénáři, představují sumu potenciálně přenositelných poznatků, využitelných dalšími obory a institucemi pro filmový scénář i jemu povahou blízké efemérní entity.

Klíčová slova: filmový scénář, screenwriting studies, Národní filmový archiv, klasifikace, katalogizace, sbírkotvorná činnost, teorie, praxe

Abstract

Purpose – The article is focused on the issue of the screenplay, until recently completely neglected despite its key role for filmmakers, historical research and its irreplaceable position in the collections of memory institutions. The aim is to clarify on a theoretical level the paradoxical and ambiguous nature of the screenplay and to reflect our own approach to this entity on the level of classification and cataloging procedures, as applied in the Library of Národní filmový archiv, Prague.

Design/Methodology/Approach – The New Film History implicitly serves as a foundational and overarching paradigm. Following its example, emphasis is placed on the analysis of a wide range of primary sources. Theories, concepts and methodologies from related fields, such as literary science or librarianship, are also taken into account. In an effort to cover the topic in a more comprehensive way, the methods of qualitative and quantitative research (for example: textual, discursive, statistical analyzes) are used in partial respects.

Results – The main, contradictory theoretical concepts of the screenplay as “work” and “text” are presented, a perspective reconciling these approaches is proposed, and with regard to the changes in the formal aspects of the screenplays the direction for rethinking the question of the screenplay as a generic and conceptual problem is indicated. Finally, a collection of the Library’s screenplays and classification cataloging procedures are presented, and the possibilities of their further development and the shortcomings of the methods and tools used are critically evaluated.

Originality/Value – The topic is opened with regard to the number of approaches to the phenomena of a screenplay across disciplines, as well as to the insufficient research of the problem outside the field of film studies and screenwriting studies and also as to the absence of classification cataloging standards for screenplays. Be it the shared practical know-how or the conclusions of the analysis, such as the proposed flexible and prospectively sustainable approach to screenplay, these represent the sum of potentially transferable knowledge usable by other disciplines and institutions for the screenplays and similar ephemeral entities.

Keywords: film screenplay, screenwriting studies, Národní filmový archiv, classification, cataloging, collection activity, theory, practice

Úvod

Výzkum filmových scénářů a scénaristiky dnes zažívá zejména ve světě skutečně dynamický rozvoj a vede k etablování nového vědního oboru na akademické půdě, takzvaných *screenwriting studies*. Zásadní zlom přitom nastal teprve zhruba před deseti lety, kdy došlo k výraznějšímu oživení zájmu o danou badatelskou oblast. To se projevilo zvyšujícím se počtem vznikajících diplomových a disertačních prací. Bohatou publikační činností zahrnující první edici akademických knih o scénaristice renomovaného nakladatelství Palgrave. Vydáváním pro rozvoj oboru klíčového periodika *Journal of Screenwriting* či pořádáním každoroční specializované konference organizované mezinárodní vědeckou platformou *Screenwriting Research Network* (SRN). Jejimi členy dnes nejsou již pouze akademičtí pracovníci, vědci z odlišných oborů, ale také archiváři, knihovníci a praktici (scenáristé, dramaturgové a jiní) působící v různých odvětvích mediálního průmyslu – výzkum scénaristiky se tak stává multidisciplinárním.

Scénář, jehož význam začíná být teprve nyní plnohodnotně doceňován, představuje pro historický výzkum nenahraditelný, informačně nesmírně bohatý zdroj vědění o dílech, jejich tvůrcích či o kinematografii jako systému praktik a institucí. Třebaže jsou sbírky a fondy organizací pečujících o kulturní dědictví, zejména to filmové, zpravidla velmi heterogenní, a ačkoliv již byla prostřednictvím SRN nastartována snaha vtáhnout filmovědnou akademickou debatu také na pole literárních věd, informačních věd a knihovnictví či pomocných věd historických a archivnictví, v této oblasti zůstává problematika filmového scénáře nadále v lepším případě na okraji zájmu či úplně opomíjenou.

V první kapitole této studie proto začínáme se zcela základní, zdánlivě prostou otázkou: Co je to vlastně filmový scénář?, na kterou však, možná překvapivě, není jednoduchá ani jednoznačná odpověď, jelikož definice tohoto pojmu se stejně jako samotný scénář neustále vyvíjí. S vědomím existence různých přístupů přibližujeme dva hlavní teoretické koncepty, sloužící jako výchozí nástroje pro uchopení entity filmového scénáře. Ten lze považovat za umělecké dílo samo o sobě a/nebo jej pojímat jako soubor textů různých podob a funkcí – verzí představ o budoucím díle a takzvaných formátů scénaristické přípravy. V druhé, navazující kapitole pak na scénář pohlédneme odlišně, prizmatem klasifikačních a katalogizačních postupů užívaných v Knihovně Národního filmového archivu (NFA). Ve výkladu se přitom neopíráme pouze o známou odbornou literaturu a zavedené metodické postupy, ale vycházíme také z vlastních praktických zkušeností a původního výzkumu scénaristického diskurzu i samotných scénářů. Tam, kde je to možné, danou problematiku zasazujeme do širších, relevantních historických, mezinárodních a transmediálních souvislostí. Z důvodu již výše zmíněné omezené dostupnosti či neexistence informací o důslednou kontextualizaci problematiky filmového scénáře dbáme zejména v první kapitole. Při svých úvahách inspiraci čerpáme i z příbuzných vědních oborů, například po vzoru literární vědy klademe zvláštní důraz na perspektivu technologií psaní či tisku, která nebyla doposud v souvislosti se scénáři zdejšími filmovými vědci zohledňována.

Naším primárním cílem je tedy jednak objasnit mnohoznačnou a paradoxní podstatu scénáře, poukázat především na jeho vrstevnatost a fluidnost, proměnlivost funkcí, obsahu i formy či druhovou pestrost a nejednoznačnost významů pojmů, jakými je značen, jednak reflektovat vlastní přístup ke scénáři jakožto entitě, která je předmětem péče paměťové instituce, v jejímž rámci vstupuje do nové etapy svého životního cyklu. Tímto způsobem jsme také chtěli otevřít dané téma a poukázat na překážky, kterým můžeme při práci se scénáři čelit, a otázky, které si nad nimi můžeme klást, ať už jako vědci, kurátoři, knihovníci, archiváři, nebo jiní. Zároveň bylo naší ambicí zvýraznit některé z řady styčných ploch, jimiž problematika filmového scénáře přesahuje oblast kinematografie a relativně úzkou, specializovanou doménu psaní pro film, a může se hypoteticky stát sdíleným východiskem pro širší mezioborovou diskuzi – ať už o scénářích, nebo jiných, svou povahou obdobných efemérních entitách. S ohledem na vývoj, jakým česká scenáristika prošla po rozpadu státního monopolu (vznikl znárodněním filmového průmyslu dekretem prezidenta republiky Edvarda Beneše ze dne 11. srpna 1945, č. 50/1945 Sb. o opatřeních v oblasti filmu) na výrobu, distribuci a uvádění filmů po roce 1989, a na změny, které v současnosti přinášejí digitální technologie, nám samotným tato studie nakonec slouží také jako jedno z východisek pro další uvažování o tom, jak ve vztahu k filmovému scénáři, jakožto archiválii a materiálu knihoven, do budoucna koncipovat a kalibrovat vlastní činnost.

Očima teorie – Co je to scénář: dílo/soubor textů?

Jak již bylo avizováno, v této kapitole se soustředíme na podstatu scénáře a klademe si otázku: Co je to vlastně filmový scénář? Nejdříve se přitom zaměříme na problematiku scénáře jako „díla“. Konkrétněji na související otázky jeho autonomie, statusu a autorství. Poté objasníme problematiku scénáře jako „textu“. Specifičtěji v tomto případě půjde o otázky týkající se formátů, verzí a reprodukcí scénářů, potažmo technologií psaní. Nakonec, v návaznosti na předchozí body výkladu, věnujeme pozornost problematice scénáře jako druhu a pojmu, kterou nelze při uvažování o jeho podstatě také opomenout. Zde nás budou zajímat otázky stability a proměnlivosti charakteristických znaků a významu termínu scénář. Především však, že záměrem není „vyřešit“ všechny uvedené, velmi složité dílčí problémy související s filmovým scénářem, nebo zde na základě detailní analýzy prezentovat celé spektrum v minulosti i dnes užívaných druhů scénářů apod. Usilovali jsme spíše o nastolení a prvotní souhrnné uchopení těchto otázek, společně s navržením obecnějších východisek a odpovědí.

V teoretizujících pojednáních, ať již samotných filmařů, nebo kritiků a akademiků, lze identifikovat dva základní přístupy ke scénáři, odpovídající konceptům „díla“ a „textu“. Přesněji řečeno, se v nich scénář vyjevuje buď jako „dílo“, tzn. entita uzavřená-dokončená a neměnná-určená pouze ke čtení (*readerly*), nebo v přímé opozici k tomuto konceptu jako „text“, neboli entita otevřená-nedokončená, transformativní-přepisovatelná (*writerly*) (srov. Macdonald, 2013, s. 19–22; Price, 2010, s. 38–42).

Debata o tom, zdali scénář je, či není autonomním uměleckým dílem, jakkoliv se nám může zdát ve své podstatě neplodná, byla v československém scenáristickém diskurzu v minulosti zdaleka nejvíce

rozdmychána v padesátých a šedesátých letech, tj. po komunistickém převratu a znárodnění filmového průmyslu, kdy se stala součástí kampaně vedené za účelem dalšího zintenzivnění spolupráce se spisovateli a dramatiky, takzvanými filmovými autory (srov. Kupková, 2014; viz Trnka, 2018a). Ve *Filmu a době* a *Literárních novinách*, tehdejších předních časopisech pro oblast kinematografie a literatury, byly pořádány ankety a hojně publikovány původní i překladové články, zejména sovětské. V otázce statusu díla a autorství přitom bylo možné zaznamenat dva krajní, radikální postoje (srov. Bartošek, 1961, s. 813–815).

Na jedné straně názorového spektra byl status díla a autora připisován v duchu tradice evropského uměleckého filmu a v analogii s tehdy na vlivu nabývající francouzskou politikou *auteurství* filmu a režisérovi (politika *auteurství* byla původně pěstována skupinou filmových kritiků kolem francouzského filmového žurnálu *Cahiers du Cinéma* v padesátých letech. Jeden z klíčových mluvčích a později významný režisér François Truffaut kritizoval stav francouzské kinematografie – tzv. taťkovo kino představující určitou tradici kvality – a její přílišnou závislost na literatuře-scénáři. V reakci na to politika *auteurství* vyzdvihovala osobu režiséra jako hlavního či dokonce jediného autora. Thompson & Bordwell, 2011, s. 384–385, 427–429, 457–463). Na druhé straně se naopak ozývalo volání po jejich marginalizaci na úkor scénáře a spisovatele či dramatika píšícího pro film. Tyto názory se nesly v duchu kulturně politických, u nás tehdy osvojovaných tezí sovětského ideologa Andreje Alexandroviče Ždanova, zdůrazňujících slovesnost filmu i jiných vizuálních umění a jejich podřízenost literatuře (srov. Szczepanik, 2016, s. 236–237).

Debaty a krajní postoje tohoto druhu se v dané době objevovaly i v jiných národních kinematografiích. Filmový historik Steven Price právě na příkladu zmiňované francouzské nové vlny však objasnil, že zatímco na teoretické rovině mezi režiséry a autory scénářů mohly zuřit obdobné silné střety a probíhat vzájemná vymezování, v praxi docházelo jednak k syntéze autorských osobností z oblastí filmu a literatury či divadla, která dala vzniknout nejvýznamnějším dílům v dějinách francouzské kinematografie, jednak docházelo k vzájemnému osvobozování obou forem: jelikož se film a režisér podle politiky *auteurství* toužil slovy S. Price osvobodit od své, ať již skutečné, nebo domnělé, závislosti na scénáři, scénář se tím zároveň mohl osvobozovat od své závislosti na filmu a role pouhého pre-textu (Price, 2013, s. 177–180). Scénář, nahlížený ve svém původním kontextu filmové výroby a ve vztahu k jejímu finálnímu produktu, tj. k filmu, byl totiž zpravidla považován za prekurzor, „první zub ve velkém ozubeném kole“ (Nelmes, 2007, s. 107) tohoto industriálního a technologického procesu, nebo za mezičlánek, jakousi intermediální a efemérní entitu situovanou mezi dvěma odlišnými kontexty (průmyslovým a uměleckým), médií (lingvistickým a audiovizuálním) a procesy (procesem psaní a filmové produkce). Například podle francouzského scenáristy Jeana-Clauda Carriéra představuje scénář ve výše naznačeném smyslu entitu podvojně podstaty, jejímž osudem je „metamorfóza“, rozpuštění se ve finální formě filmu, po jehož dokončení, jak Carriére bez obalu dodává, scénář už nikoho nezajímá. Vzpomenout lze také na dnes již proslulou „definici“ italského režiséra a scenáristy

Piera Paola Pasoliniho, podle kterého je scénář „struktura, která chce být jinou strukturou“ (Maras, 2009a, s. 48–50; viz také Price, 2013, s. 117).

Vrátíme-li se v této souvislosti ještě k domácí debatě, kromě dvou krajních pozic v ní byla hojně podporována jakási střední cesta kompromisu, kladoucí důraz na vzájemný respekt, zharmonizování spolupráce mezi tvůrci a více kontroly i odpovědnosti za film a scénář každému z profesních táborů, a to i na úkor zvnějšku do projektů zasahujících a často ve věcech filmové nebo literární tvorby nekompetentních aktérů (umírněný postoj v debatě zastával například spisovatel Jiří Marek, v padesátých letech také předseda filmové komise při Svazu československých spisovatelů a ředitel Československého státního filmu. Marek, 1953, s. 200–203). Z perspektivy statusu díla a autorství se tedy tento názorový proud debaty nesl v duchu zrovnoprávnění režiséra-autora a spisovatele či dramatika-autora, v jehož důsledku se potenciálně každý filmový projekt mohl ve smyslu již zmíněného osvobodování stát generátorem nejméně dvou autonomních děl: scénáře a filmu.

Scénář přitom, například dle Jaroslava Bočka, jednoho z tehdejších předních filmových kritiků a teoretiků, nadále zůstával základním východiskem filmu, ve kterém se při jeho realizaci jakoby „tratí“ a stává se jeho součástí, zároveň ale ve stejnou chvíli stojí jako samostatné a svébytné dílo vedle něj: „To je skutečnost, na které uznání nebo neuznání [*filmových a literárních teoretiků, kritiků, praktiků*] nic nemění, se kterou se prostě musí počítat.“ (Boček, 1956, s. 661). Jeho vztah k filmu je podle J. Bočka vhodné chápat obdobně jako například vztah dramatu k divadlu, které slovy teatrologa Jiřího Veltruského může plnit funkci slovního podkladu, plánu divadelního představení, zároveň však autonomního díla, které nutně nevyžaduje divadelní provedení, realizaci. Aby vstoupilo do „vědomí publika, stačí, aby se prostě četlo“ – jedno nevyklučuje druhé (Veltruský, 1994, s. 78).

Nutno ale dodat, že ani drama nebylo vždy považováno za autonomní umělecké dílo a jeho autoři byli podobně jako ti vstupující na pole filmové scenáristiky v pozici neznámých anonymů. Významnou roli v pozvednutí statusu dramatu a jeho tvůrců sehrálo publikování. Za průkopníka v této oblasti teatrologové shodně považují například britského divadelního autora Bena Jonsona, který na počátku 17. století vydal své hry knižně. B. Jonson tímto bezmála „revolučním“ počinem významně poukázal na literární hodnotu dramatických textů a prosazoval jejich zrovnoprávnění s literaturou či poezií v době, kdy byla dramata považována za bezcenné psané podklady divadelních představení. Zároveň tím ale také budoval svou pozici jakožto svrchovaného autora a zasazoval se o institucionalizaci v jádru literárního konceptu autorství, romantického pohledu na umělecké dílo jakožto výsledek práce tvůrčího individua, solitérního geniálního umělce (srov. Blejman, 1960, s. 746–753; Cannan, 2002, s. 178–201). Jak nicméně mnozí historici a teoretici, mezi nimi například Jonathan Gray nebo Jack Stillinger, připomínají, i řada „posvátných“ literárních děl „opěvovaných“ autorů byla ve své době vytvořena za vydatné spolupráce více tvůrců a na základě výpůjček z již existujících textů, a také v divadelní oblasti bylo, stejně jako je tomu dodnes v případě mediálního průmyslu a filmové či televizní scenáristiky,

běžné kolaborativní autorství, když se na psaní her podílelo i pět autorů, kteří se do procesu zapojovali v různých fázích (Gray, 2013, s. 88–94; Stillinger, 1991, s. 163–181).

Téma publikování scénářů – jako děl, která mohou být jenom čtena – v československém scénaristickém diskurzu rezonovalo od oněch padesátých let v kontextu debat o problému statusu a autorství zvučněji než kdykoliv předtím. Obdobně jako v divadelní oblasti, jedné z tehdy nejfrekventovaněji užívaných analogií, nebo po vzoru zahraničních kinematografií, zejména italské a sovětské praxe publikování scénářů, se tedy i u nás mělo osamostatnění scénáře a uznání jeho autorovi dostat i za pomoci vydavatelského průmyslu a knižního trhu. Knižní vydávání scénářů nebo jejich publikování v časopisech, budování scénaristického kánonu, stejně jako editorské přístupy nebo otázky týkající se provázanosti filmového a vydavatelského průmyslu se musejí nicméně stát věcí dalšího výzkumu (dílčí poznatky k tomuto tématu Trnka, 2020). Na základě předběžných sond lze alespoň nastínit, že navzdory snahám o koncepční a dlouhodobé knižní vydávání se scénáře stávaly předmětem publikování v minulosti spíše výjimečně a v řádu jednotek. Necháme-li stranou vydávání nejrůznějších odvozených žánrů typu literárních přepisů filmových děl, filmových románů nebo fiktivních scénářů (k této problematice více viz Felcman, 1992; Klimeš, 1992, s. 57–96), výjimkou potvrzující pravidlo byly například dvě rozsáhlejší edice překladů zahraničních scénářů Knižnice časopisu Kino a nakladatelství Svět sovětů, vycházející od konce čtyřicátých do počátku šedesátých let.

Zcela neystematičtějším se proto nakonec jeví být časopisecké otiskování několikastránkových úryvků, ukázek domácích i překladů zahraničních scénářů, od šedesátých do devadesátých let pravidelně uveřejňovaných ve *Filmu a době* (snad jenom s výjimkou několika dílčích výpadků v některých ročnících), kterými byl nízký počet knižně vydávaných scénářů částečně kompenzován. S ohledem na tato zjištění, vyplývající z předběžného průzkumu, lze vyslovit i pracovní hypotézu, a sice že skrze vydavatelský průmysl a knižní trh ke konstruování autonomie scénáře a transcendenci autorů do sféry literárních a dramatických klasiků na poli československé scenaristiky docházelo v relativně omezené míře.

Navzdory přetrvávajícím tendencím „osvobozovat“ scénář od filmu jeho vytrháváním z původního produkčního kontextu či jej různými prostředky vřazovat do rodové linie dramatu a románů (v současném akademickém diskurzu především Nannicelli, 2013), je však scénář ve skutečnosti spíše než jedním konkrétním dílem solitérního autora souborem textů různých podob a funkcí, které mají mnoho verzí a mnoho autorů. Ačkoliv pro filmaře může roli scénáře plnit de facto cokoli a jak dokazují výzkumy z oblasti *screenwriting studies*, představa, co je to scénář a jak má vypadat, se proměňovala a neustále proměňuje, v prvé řadě jej jako soubor textů utvářejí takzvané formáty scenaristické přípravy.

Zejména v případě komerčně orientovaného či středního proudu scenaristiky hraných filmů jsme mohli ruku v ruce s tím, jak se národní kinematografie vyvíjely v průmysly, pozorovat ustavování norem a konvencí scenaristického řemesla, mezi které patřily i určité formáty scénářů. Jinými slovy, se

vzrůstající náročností filmové produkce, větší či menší dělbou práce a z ní plynoucí specializací jednotlivých profesí se i scenáristická příprava stávala postupně komplexnější a vývoj scénáře byl stratifikován do většího počtu dílčích fází. Formáty přitom vznikaly jak z elementárních, praktických potřeb samotných tvůrců, odspodu, tak mohly být zaváděny jako direktivy shora, například státními orgány či managementem filmové produkce a plnit utilitární funkce: sloužily například k předběžné rozvaze o technické a finanční realizovatelnosti projektu, koordinaci činnosti členů štábu, plánování natáčecích dní a sestavení rozpočtu, hodnocení kulturně-výchovné, umělecké či ideologické hodnoty proponovaného audiovizuálního díla nebo k posouzení takzvaného filmového a dramatického potenciálu zpracovávané látky apod. Jejich ovládnutí bylo ve scenáristickém diskurzu zpravidla interpretováno jako akt akceptování pravidel hry „jak správně psát“ a známka přinejmenším řemeslné profesionality tvůrce. Stratifikace scenáristické přípravy, nikdy nekončící proces zavádění a opouštění jednotlivých formátů, které se samy v čase rovněž proměňují, v prostoru domácí kinematografie dosáhla jednoho ze svých vrcholů na konci čtyřicátých let, tedy po znárodnění průmyslu, znamenajícího do té doby bezprecedentní centralizaci oboru a utužování kontroly nad tvůrčí praxí. Kroky scenáristické přípravy, respektive scénář ve smyslu souboru textů, tvořily formáty: námět > synopse > filmová povídka > scénosled > literární scénář > a technický scénář. Pro ilustraci proměnlivosti vzorce scenáristické přípravy poznamenejme, že například scénosled byl v praxi používán pouze krátce a z daného řetězce záhy po jeho ustavení vypadl (Trnka, 2018a, s. 194, 239).

Každý formát měl jakožto šablona, do které byli tvůrci povinni nalévat své představy o budoucím díle, předdefinovány parametry týkající se jeho obsahové náplně a formální úpravy. Ačkoliv bylo užívání těchto formátů kodifikováno ve smlouvách a výrobních směrnících státního filmu jako závazné, uvedenou posloupnost je třeba považovat za laboratorní model. Podle něho měl vývoj každého scénáře ideálně postupovat lineárně a sekvenčně od jednoduchého nápadu, vyjádřeného jenom několika slovy či rozvedeného na pár stránek, až po kompletní příběh se všemi detaily a instrukcemi, včetně těch technických, týkajícími se jeho realizace ve filmovém médiu. Jakkoliv totiž bylo na náročnou kreativní a intelektuální činnost psaní scénářů trochu předsudečně pohlíženo převážně jako na řemeslo svázané normativy filmové produkce, v praxi samozřejmě docházelo k tolerovaným odchylkám a tehdy preferované, „obvyklé“ postupy mohly být flexibilně přizpůsobovány aktuálním potřebám, povaze konkrétní spolupráce i zpracovávané látky (Smlouva, 1947, s. 3).

Kromě toho je vhodné mít na paměti také fakt, že textové formáty scenáristické přípravy institucionalizované v prostředí filmového průmyslu nikdy nebyly jedinou možností, jak tvůrci vyjadřovali a komunikovali svoje představy o budoucím díle. I dnes používané formáty jsou stále „jenom“ aproximací budoucího filmu, která může být v některých ohledech pocíťována jako nedostatečná. Ve scenáristických formátech obsažené informace, vyjádřené prostřednictvím psaného slova užitého ortodoxním způsobem na listu papíru, mají jako forma exprese svá omezení, pokud jde například o vystižení emocí, popis prostředí nebo kompozice záběrů. Pro usnadnění kolektivního

pochopení záměru a jeho zpřesnění tvůrci proto využívali mimo jiné i nejrůznějších skic, schémat, storyboardů či fotografií, k nimž se v současnosti přidávají například ještě počítačové pre-vizualizace.

Každý ze scénářistických textových formátů, stejně jako zmiňované dokumenty obrazového či audiovizuálního charakteru, má přitom zpravidla ještě mnoho verzí, které vznikají vlivem průběžných proměn představ o budoucím díle a jež se od sebe mohou lišit v detailech i zcela zásadně. Vývoj scénářů v kontextu mediálního průmyslu totiž byl a stále je, jak líčí mnozí tvůrci, především přepisováním, vytvářením variant dějů a obrazových výjevů. Ty jsou vyprodukovány v rámci harmonické kolektivní spolupráce, nebo rozvleklého procesu plného frustrujících slepých uliček a někdy i nešetrných zásahů řady oficiálních autorit či dokonce laiků, pro který existuje dnes zaužívané slangové označení *development hell* (srov. Neff, 1956, s. 151; Szczezanik & et al., 2015, s. 89; či rozhovory se současnými předními českými filmovými scenáristy Epstein, 2018; Jarchovský, 2016). Zvláštní kapitolou je přitom verzování probíhající mimo oblast středního proudu scénaristiky hrané filmové produkce. Například u scénaristiky non-fikčních filmů je přepisování dokonce permanentním procesem, který se neomezuje pouze na fázi koncepce a příprav před natáčením, ale kontinuálně pokračuje i ve fázích exekuce a post-produkce – jakkoliv i u hraného filmu mohou takové postupy existovat (viz Winston, 2015, s. 287–300). U neinscenovaných žánrů (reportáží, dokumentárních snímků typu *cinéma vérité/direct cinema*) vznikaly podle poznatků a zkušeností dokumentaristy a pedagoga Antonína Navrátila před samotným natáčením nanejvýš bodové osnovy. Proces psaní, respektive přepisování, tudíž jeho slovy nekončil „posledním úhozem do klávesy psacího stroje“ (Navrátil, 1988, s. 51). Nejdříve se aktualizoval při natáčení v přímé konfrontaci autorů s realitou, při němž byl scénář – výchozí heslovitá osnova neustále „přepisován“ okem kamery zachycující neočekávané a dopředu nepředvídatelné. Aby se s novou intenzitou obnovil při práci ve střižně, kde byl scénář s ohledem na povahu natočeného materiálu rovněž v abstraktním smyslu přepisován maticí stříhového stolu, nebo v tradičním smyslu typografické aktivity znovu sepsán, například do podoby seznamu scén či záběrů, sloužících jako nástroj formování materiálu do souvislostí a koncepční plán dávající podobu výslednému dílu (Navrátil, 1988, s. 14, 38–39, 46, 51, 89. K otázkám alternativních forem psaní viz také Trnka, 2019; Maras, 2009a, s. vii, 1–8, 117–129).

Více než u jiných druhů literárních a dramatických textů, jejichž vznik není tolik svázán pravidly a metodami průmyslové produkce, vystupuje aspekt verzí výrazně do popředí u filmového scénáře, který má přepisovatelnost zakódovanou ve svém jádru. Zcela viditelně se přitom manifestuje skrze materiální stopy, tj. textové podklady či jinou formou vyjádřené představy o budoucím díle a jejich varianty, které za sebou tvůrčí proces vývoje zanechává. Byť například již zmíněný J. Stillinger (1991, s. 164) rovněž připomíná, že ani v divadelní oblasti nebyla idea posvátnosti dramatického textu vždy známá, a masivnímu přepisování nebo dokonce dodatečnému re-aranžování nestálo nic v cestě. Ať už byly motivace jakékoliv, verze vznikaly ve jménu spektaklu, příběhu nebo z jiných důvodů, šlo o časté a široce rozšířené praktiky, uplatňované například i na textech jednoho z největších světových

dramatiků a básníků všech dob Williama Shakespeara, dnes s naprostou samozřejmostí uznávaných jako umělecká díla sama o sobě a vydávaných knižně.

Ačkoliv se scénáře ve srovnání s dramaty stávaly předmětem knižního publikování sporadicky, i v jejich případě je v návaznosti na doposud řečené nutné ještě uvážit, že každý scenáristický text mohl mít kromě verzí rovněž řadu reprodukcí, vznikajících nejspíše od chvíle, kdy výroba filmů začala ztrácet rysy bohémské, volnočasové aktivity hrstky nadšenců. Spíše než vydavatelský průmysl a knižní trh sehrávala důležitou roli v multiplikaci scénářů technologie psaní a potřeby filmového průmyslu. Manuální, mechanické a elektronické technologie psaní, respektive nástroje, které používáme, jako například tužka, psací stroj nebo počítač, do nemalé míry ovlivňují proces geneze i výsledné dílo. Mezi nimi a našimi záměry existuje zpětná vazba, slovy Friedricha Nietzscheho spoluutvářejí naše myšlenky a nelze je oddělovat od intelektuálních a kreativních mentálních operací (Gabrial, 2008, s. 23–33; Krtilová, 2010, s. 104–106).

Psací stroj jakožto zástupce mechanické technologie psaní se nejdříve plně etabloval v administrativní sféře, kde se stal symbolem technologického pokroku a prestiže, nástrojem zvýšení efektivity a produktivity práce. Jelikož byl zároveň zárukou lepší a rychlejší čitelnosti textů, postupem času se navzdory odmítavým postojům některých tvůrců stal standardem i ve sféře kreativního psaní, na niž byl vyvíjen tlak ze strany vydavatelů a nakladatelů, požadujících namísto tradičních rukopisů strojopisy (Piorecká, 2015, s. 863–867). Obdobný trend lze zaznamenat i v oblasti scenáristiky. Například v jedné z vůbec prvních česky psaných scenáristických příruček s názvem *Jak psát pro film?* z roku 1923 její autor Václav Arnošt Jarolímek (zároveň zaměstnanec společnosti Weteb, patřící v té době k neaktivnějším výrobcům hraných filmů na našem území) adeptům scenáristiky mimo jiné radil:

Čistopis scénária nechte vždy naklepati psacím strojem! Spisovatel moderní, s duchem doby kráčící, neuzívá již pera. Pamatujte si jednou pro vždy, že z 99 % vydáváte se v nebezpečí, že Váš manuskript nebude vůbec čten, použijete-li vlastního rukopisu, zhusta pro jinou osobu nečitelného! Moderní psací stroje, t. zv. cestovní, nejsou již poměrně drahé a můžete je snadno získati na mírné měsíční splátky. Stroj naučíte se v brzku ovládati a ušetříte tak mnoho času a peněz, můžete-li si sám na vlastním stroji čistopisy svých děl pořizovati (Jarol, 1923, 32–33).

Nejenom na poli literatury a vydavatelského průmyslu, ale jak naznačuje tento příklad, i v prostoru nové, na počátku dvacátých let teprve se rodící disciplíny psaní pro film měla být textu dána definitivní podoba nejlépe na psacím stroji. Stejně jako pro aspirující spisovatele a dramatiky i pro autora *outsidera*, který se chtěl stát scenáristou nebo se jenom snažil prodat svou práci některé z domácích výroben, hrála technologie psaní významnou roli. Strojopis z jedné strany představoval potenciální nástroj pro zvýšení „obchodovatelnosti“ nabízených idejí, z druhé strany producentům mohl sloužit jako prostředek pro selekci záplavy nevyžádaných scénářů. Samotný psací stroj pak vedl podle Marshala McLuhana k integraci funkcí, když spojoval psaní a publikování, čímž přibližoval autora tiskařskému lisu (1991, s. 243). Jeho prostřednictvím docházelo k unifikaci vnější podoby textů, které navíc mohly být

multiplikovány již v momentě svého vzniku, v důsledku čehož se také stíraly rozdíly mezi strojopisem jakožto jedinečným originálem a strojopisem jakožto kopií, kterou eventuálně mohli autoři rozesílat na adresy společností či tvůrců střežících přístupové cesty do scénáristického pole (Goody, 2011, s. 109–114; Piorecká, 2015, s. 864).

Motivací pro vytváření většího počtu kopií scénářů v minulosti neměli samozřejmě pouze adeпти scénáristiky. Naprostou nezbytností bylo i uvnitř filmového průmyslu, vzhledem k tomu, jak důležitou roli zde hrála efektivní disseminace a sdílení informací, prostřednictvím tradičních manuálních technologií psaní (tužkou, perem) nedosažitelné. S rozvojem průmyslové výroby a rozšiřováním štábu specializovaných tvůrčích, technických a administrativních pracovníků musela být představa o budoucím filmu komunikována čím dál většímu okruhu čtenářů. Scénáře, ačkoliv nebyly publikovány jako knihy či některá dramata určená pro širokou veřejnost, byly na podobném principu běžně v mnoha kopiích „vydávány“: množeny přepisováním na psacích strojích nebo reprodukovány za pomoci tehdy moderních rozmnožovacích strojů, ať již svépomocí, specializovanými firmami a subjekty (například Josef Kolín/Antonín Doležal – Rozmnožovací ústav; Luděk Přikryl – Omnigrafie; Filmová tisková korespondence; L. Šťastná – odborná rozmnožovací kancelář. Informace o množárnách, opisovačských a tiskařských firmách byly uváděny přímo ve scénářích) nebo po znárodnění takzvaným Rozmnožovacím oddělením Československého státního filmu (LKŠ, 1962, s. 1) – tato centrální množárna produkovala cyklostylované rozmnoženiny scénářů, jejichž vnější podoba se stala ve srovnání s érou před znárodněním více uniformní, a to například i na rovině užití typů (stylů a velikostí) strojového písma.

Podle Waltera Benjamina je jedinečnost, původnost a pravost originálu uměleckého díla, nanejvýše výtvarného, na které se tento německý filozof soustředí, podmíněna neopakovatelností jeho vzniku a existence v konkrétním dějinném čase a místě. Specifické „zde a nyní“, jehož se dílo stává otiskem, mu propůjčuje jeho hodnotu, jakousi posvátnou „auru“, která je nereprodukovatelná. Ve věku mechanické reprodukce, kdy se mění výrobní způsob, povaha umění i jeho recepce, však dochází k vyvázání jedinečného originálu z jeho původního kontextu, zmnožení a nahrazení neopakovatelného výskytu výskytem masovým (Benjamin, 1979, s. 18–20). Ztráta „aury“ je tedy nově kompenzována širší dostupností díla, ať již výtvarného, fotografického, filmového nebo slovesného. Například reprodukce literárního díla, ve smyslu všech jednotlivých exemplářů daného vydání tištěné knihy, lze poté, jak v této souvislosti doplňuje Ladislav Cubr, považovat za „sériový“ originál (Cubr, 2018, s. 73, 78–79).

Podobně jako u knih se také v případě filmového scénáře můžeme nejčastěji setkat s jeho „sériovým“ originálem jakožto důsledkem procesu reprodukce, jenž má i pozitivní demokratizační a participační potenciál a který je nezbytností, má-li scénář sloužit svému primárnímu účelu. Ačkoliv i strojopis, dodejme včetně strojopisu scénáře, můžeme podle literární teoretičky Kateřiny Piorecké (2015, s. 860, 867–868) za určitých podmínek vyhodnotit jako jedinečný originál-autograf, bez dodatečných kontextualizačních informací týkajících se původu textu či pracovních metod jeho tvůrce je obtížné

odlišit je od kopií, vytvořených armádami písárek nebo reprodukcí strojem (k významu psacího stroje v procesu emancipace žen viz Kittler, 1999, s. 183–198). Na druhou stranu i sériově vyráběné kopie scénářů, které jsou pracovním dokumentem členů filmového štábu, se mohou v čase proměňovat a v důsledku se začít i vzájemně lišit, obdobně jako se tomu děje třeba i v případě filmových kopií.

Jak na příkladu snímků z němé éry kinematografie již objasnil filmový historik a kurátor Paolo Cherchi Usai, přestože má každý film zpočátku mnoho stejných kopií (nechme teď stranou, že kopírováním docházelo ke snižování kvality obrazu), ty se během svého života v distribučním okruhu proměňují vlivem různých druhů „ztrát“ (způsobených náhodou či záměrnými zásahy cenzury a distributorů nebo neodvratným mechanickým poškozováním a opotřebováváním filmového pásu při promítání a jeho postupným chemickým rozkladem při stárnutí atd.), které dávají vzniknout nespočtu alterací jednoho filmu (Usai, 2000, s. 44–47). Rovněž v případě kopií scénářů lze kromě nezáměrných chyb vznikajících náhodou při přepisu či tisku, mechanického poškození nebo působení zubu času hovořit o projevech aktivního a vědomého přisvojování si sériových reprodukcí například prostřednictvím rukopisných i strojopisných poznámek, technických skic, obrázků nebo fotografií dodatečně doplňovaných do rozmnoženin scénářů tvůrci a jednotlivými členy štábu.

Tyto vstupy samozřejmě nelze automaticky považovat za doklad původnosti samotného strojopisu. Prostřednictvím těchto osobitých otisků tvůrčí činnosti, jež také probíhala v konkrétním „zde a nyní“, však přinejmenším vzniká jakýsi personalizovaný sériový strojopis, exemplář odlišný od ostatních prefabrikovaných kopií, který jednak do jisté míry nabývá charakteru jedinečného, unikátního artefaktu, jednak se stává další verzí scénáře či individualizovanou variantou představy o budoucím audiovizuálním díle. Stejně jako v případě jednotlivých filmových kopií bychom i v případě jednotlivých exemplářů scénáře mohli volně inspirováni P. Ch. Usaim říci, že čím blíže poznáváme jejich původ a unikátní identitu, tím více idea filmu i scénáře jakožto jednoho v úvodu této kapitoly zmíněného uzavřeného-dokončeného a neměnného-nepřepisovatelného díla ztrácí smysl.

Respektive, s ohledem na dvě hlavní, opoziční tendence uvažování o scénáři v souřadnicích „díla“ a „textu“ argumentujeme, že se jako nejproduktivnější jeví přijmout perspektivu usmiřující obě soupeřící koncepce, podle níž každá verze a manifestace představ o budoucím filmu, včetně sériových reprodukcí, spoluutváří scénář jako soubor textů a zároveň je potenciálním autonomním dílem *per se* (K. P. Ch. Usaiho koncepci filmu jako mnohonásobného objektu/*multiple object* a pojetí problematiky filmového díla, jeho verzí a jejich manifestací v konkrétní materii více viz Usai, 2000, s. 44–76, 124–169. Srov. také Batistová, 2005, s. 34; Klepikov, 2002, s. 143). Tvárnost a všestrannost takové premisy nám totiž umožňuje ve větší míře zohledňovat onu mnohoznačnost a paradoxnost podstaty, podoby a funkcí filmového scénáře: ať již při výzkumu soustředěném na dílo samotné, jeho genezi či průmyslové a nefilmové kontexty, ve kterých scénář vzniká a může existovat, nebo v rámci komplexní péče o scénáře jako součást filmového dědictví v paměťových institucích typu archivů, knihoven a muzeí, kde jsou scénáře příznačně situovány do pozic literárních děl, archivních pramenů či

výstavních exponátů a podléhají různým právním a metodickým režimům ovlivňujícím způsoby jejich uchovávání či zpřístupňování.

Výše nastíněné problémy nastolené mechanickými technologiemi byly s nástupem těch elektronických, digitálních ještě prohloubeny. Ty totiž mimo jiné umožňují neomezenou reprodukci a usnadňují vytváření verzí, aniž by však docházelo ke ztrátě kvality kopií a textový procesor zanechal po přepisování jakékoliv stopy. Ve zbývající části této kapitoly zaměříme nicméně pozornost na problematiku scénáře jako druhu a pojmu, respektive na proměny podob filmového scénáře a významu termínu, jímž je označován. Tento typ „ne/stability“ je totiž další fasetou jeho podstaty. Jak bude patrné, v návaznosti na doposud řečené, se opět dotkneme otázky technologie psaní, zejména té digitální, představující jeden z vlivných faktorů-hybatelů změn. Částečně se rovněž vrátíme k otázce scénaristických formátů, přestože ani tentokrát nepůjde o detailní analýzu jejich obsahu a způsobu rozložení textu na stránce, ani objasňování, jak konkrétně se jednotlivé formáty scénaristické přípravy proměňují. Záměrem je stálost a proměnlivost scénáře (přesněji budeme pracovat s druhy a pojmy: scénář, literární scénář, technický scénář, *Master Scene Script*) popsat pouze rámcově. Reflektovat ji jako trend, velmi dobře patrný na poli současné české scenaristiky. Na základě z něho plynoucího zobecnění poté navrhnout, jakým způsobem by mohla být na rovině profesionální, institucionalizované archivářsko-knihovnické péče znovu promyšlena otázka scénáře jakožto druhového a pojmoslovného problému.

Od devadesátých let probíhalo v prostředí naší kinematografie postupné rozvolňování dříve platných průmyslových standardů, způsobující úplnou eliminaci nebo hybridizaci formátů scénaristické přípravy a posuny významů termínů, kterými byly v minulosti jednotlivé formáty označovány. Zásadní roli v těchto změnách bezesporu sehrála proměna organizace scenaristické práce, respektive struktury celého filmového průmyslu společně se zmiňovanými novými technologiemi elektronického, potažmo digitálního psaní.

Po roce 1989 došlo k rozpadu Československého státního filmu a novými zákony byly mimo jiné upraveny podmínky výroby filmů. Scenarista dnes pracuje pro různé soukromé podniky či konkrétní tvůrce a zpravidla na volné noze. Ačkoliv takové prostředí může z hlediska smluvních vztahů nebo plánování profesní kariéry znamenat větší míru nejistoty a nepředvídatelnosti (k prekarizaci více Szczepanik & et al., 2015, s. 232–251), scenaristika už není ve srovnání s érou státního filmu tolik svázána obecnými direktivami a k formátům scénaristické přípravy mohou autoři přistupovat více individuálně a intuitivněji. Třebaže i nyní najdeme instituce, které na danou oblast působí normotvorně a vytvářejí tlak na standardizaci scénaristických formátů a systematizaci jejich vývoje, jmenovitě například Státní fond kinematografie, jakožto jeden z důležitých zdrojů grantové podpory, nebo Česká televize, jakožto jeden z klíčových producentů.

V současnosti, kdy psaní pro film vstoupilo do digitální éry, tedy existuje poměrně pestrá paleta scenáristických formátů. Jelikož právě digitální technologie rozšiřují možnosti být kreativní, volněji pracovat s představivostí a využívat alternativních způsobů, jak připravit a komunikovat vize o budoucím díle, bezpochyby významným faktorem proliferace a individualizace scenáristických formátů jsou tudíž i počítačové programy. Ty mimo jiné vybízejí k osobitému pojetí obsahu i formy scénářů, které se může stát především pro tvůrce situované mimo střední proud hraného filmu nedílnou součástí jejich svébytné autorské výpovědi (srov. Millard, 2014).

Ve stejnou chvíli, možná trochu paradoxně, lze však i v prostředí digitální scenáristiky identifikovat dominantní tendenci – formát představující spíše než specifikum tuzemské produkční kultury globální normu, jež patrně rovněž napomáhá modifikovat a vytlačovat tradiční, zde dlouhodobě užívané formáty scénáře, jmenovitě literární a technický scénář (technický scénář se dnes přestává zcela používat. Sbíрка scénářů NFA v této souvislosti naznačuje, že technické scénáře po roce 1989 nadále podle svých zvyklostí psali někteří služebně starší tvůrci, namátkou například Dušan Klein nebo Zdeněk Troška, kteří svou kariéru začínali ještě ve znárodněném průmyslu. Ze závěrů *Studie vývoje hraného kinematografického díla* poté vyplývá, že ačkoliv si respondenti tohoto výzkumu uvědomovali funkci a význam daného formátu pro výrobu filmů, dnešní producenti zpravidla technický scénář po tvůrcích nevyžadují a někteří režiséři si jej připravují jako podklad pro realizaci pouze vybraných, technicky náročných scén. Szczepanik & et al., 2015, s. 20, 77). Na poli české scenáristiky přitom globální norma zapouští kořeny skrze specializovaný scenáristický software typu FinalDraft či Celtix, abychom jmenovali alespoň dva z vůbec nejrozšířenějších a nejpoužívanějších (Follows, 2019), pracujících s parametry a šablonou takzvaného *Master Scene Script*, scenáristického formátu s dlouholetou tradicí ve Spojených státech.

Vzhledem k vlivu, jaký má na tuzemskou scenáristiku, je vhodné zmínit se alespoň ve stručnosti o jeho původu. Ačkoliv byl *Master Scene Script* jako jeden z mnoha dostupných formátů používán již od nástupu zvuku, převládajícím standardem se v americké filmové branži stal až od šedesátých let. Došlo k tomu po rozpadu hollywoodského studiového systému znamenajícího rozvolnění dřívější industriální kontroly a v kontextu narůstajícího vlivu, který měl evropský umělecký film, estetika nových vln a metody práce autorských filmařů na americkou scenáristiku i kinematografii jako celek (Price, 2013, s. 140, 144–145, 163, 181–195). Svoje dominantní postavení si *Master Scene Script* upevňoval i v následujících dekadách, kdy byl upřednostňován ve scenáristických příručkách (mimo jiné vlivným manuálem *Screenplay* (1979) Syda Fielda, v českém překladu *Jak napsat dobrý scénář* (2007), těšícím se pozornosti i tuzemských filmařů. Viz Szczepanik & et al., 2015, s. 12) i různými dramaturgy, lektory a scenáristickými experty z celého světa jako standard vhodný pro výuku, nabízení scénáře k prodeji či žádání o finanční podporu na mezinárodních obchodních fórech a trzích (doporučují jej například i renomovaní lektori Gyula Gazdag a Franz Rodenkirchen, zapojení do unikátního vzdělávacího a podpůrného programu pro vezdejší filmové dramaturgy a scenáristy s názvem Dramaturgický

inkubátor – Projekt Fénix. Srov. Price, 2013, s. 201, 216–217). Nakonec se stal i formátem, ve kterém jsou v současnosti scénáře také uveřejňovány a publikovány, a defaultní šablonou již zmíněných scénářistických softwarů s celosvětovým dosahem.

Z hlediska podoby a charakteristických znaků je *Master Scene Script* z podstaty literárněji koncipovaný formát, podobně jako náš literární scénář, zachycující především kompletní děj a dialogy, jehož základní organizační jednotku představuje obraz (*scene*). Dříve scenárista pro šéfy hollywoodských studií běžně psal *Continuity Scripts* nebo připravoval jiné druhy natáčecích scénářů fungujících jako stavební plány budoucího filmu (*blueprint*), segmentující představu o něm až na úroveň jednotlivých záběrů a doplněné o všechny technicko-režisérské detaily – obdobně jako tomu bylo v československém scénáři, někdy nazývaném *scenario* či pracovní *scenario*, později obohaceném o nové dílčí prvky a značeném binominálně technický scénář, eventuálně režisérský scénář. Pozice a role autorů scénářů se v post-klasické éře Hollywoodu však proměnila. Vyjádřit představu o budoucím díle pouze skrze popis viditelného a slyšitelného při úplném vyloučení či potlačení dalších interpretačně explikačních a produkčně realizačních prvků bylo vnímáno jako jedna z klíčových kompetencí, která činnost scenáristy měla zároveň výrazněji oddělit od úkolů dalších specializovaných tvůrčích pracovníků, režiséra, kameramana a jiných.

Formát *Master Scene Script* se tedy v dnešním globalizovaném světě digitální scenáristiky stává jednou z dostředivých sil, jdoucích proti odstředivé tendenci v podobě explozivního rozrůžňování formátů *born digital* scénářů. Zapřičiňuje homogenizaci scénářistických formátů napříč národními produkčními systémy a navzdory jejich kulturním specifikům a tradicím (srov. Macdonald, 2013, s. 170), jakkoliv si tvůrci rovněž do určité míry tuto transoceánskou normu přizpůsobují, glocalizují ji v návaznosti na zvyklosti i aktuální potřeby: své vlastní, svých průmyslů a trhů. Alespoň v našem produkčním prostředí je formát *Master Scene Script* osvojován osobitě a chápán nejednoznačně, což se explicitně projevuje i na rovině pojmů, jakými je značen: zcela výjimečně jako technický scénář, někdy bezpříznakově jako scénář a asi nejčastěji jako literární scénář, kterému se ve skutečnosti podobá patrně nejvíce, ačkoliv bychom vedle styčných ploch našli přinejmenším stejný počet odlišností.

Daná označení mohou sugerovat kongruenci či vztah přímé úměrnosti mezi *Master Scene Script* – původně svébytným americkým formátem, později zčásti ovlivňovaným evropskou scenáristikou a dnes osvojovaným i českými tvůrci – a u nás po nástupu zvuku užívaným formátem scénáře nebo od čtyřicátých let jeho modifikací technickým scénářem či tehdy nově ustaveným formátem literárního scénáře. Spíše než o kontinuitu těchto specifických druhů psaných podkladů, které jsou zčásti rovněž mixem zahraničních, německých nebo sovětských norem, jde ale o setrvačnost jazykových konvencí, profesní komunitou při komunikaci nadále užívaných zřejmě i z prozaického důvodu, a sice že pro označení *Master Scene Script* neexistuje adekvátní český ekvivalent. Nutno podotknout, že jsou v tomto smyslu výše zmíněná označení používána mírně zavádějícím způsobem i v případech, kdy slouží

k pojmenování také jiných, dnes vznikajících a ve vztahu k dřívějším normám „alternativních“ scenáristických formátů.

Scénář je tedy zjevně vždy průsečíkem nespočtu vlivů a nahlížený jako formát a pojem není ničím neměnným, nýbrž evolučně se vyvíjející entitou. Význam termínu scénář, včetně binominálních pojmů literární, technický scénář, se proměňuje v čase a je mnohdy užíván pro označení vzájemně odlišných scenáristických formátů, jakkoliv může být někdy nesnadné narýsovat mezi nimi bez detailnější analýzy jejich obsahové náplně a formální úpravy jasnou hranici. Jak jsme totiž již předeslali, navzdory rozdílům mají různé textové formáty také mnoho společného. I ty na první pohled nejrevolučtěji a novátorsky se tvářící zpravidla sdílejí s ostatními archaický základ. Můžeme o nich říci, že vycházejí ze společných předků a jejich podoba a parametry jsou vždy do nemalé míry i výsledkem kombinování a hybridizování či extenze a redukce již dříve užívaných, z minulosti zděděných konvenčních prvků, které syntézou a křížením s těmi novými dávají vzniknout neobvyklým druhovým modifikacím a konstelacím. Historii scenáristických formátů a jejich terminologie je tak řečeno se S. Pricem (2013, s. 10–11, 18) vhodné chápat především jako neustávající srážky mezi normativními kódy a nezávislými odchylkami.

Připomeňme si také, že stratifikace scenáristické přípravy a vznik, proměny či zánik formátů je nekonečným procesem. Kromě racionálních vlivů, majících podobu například administrativních zásahů vedených z pater vrcholných orgánů kinematografického oboru či managementu výrobních subjektů, je podmíněn rovněž intuicí nezbytně se uplatňující na rovině každodenní tvůrčí praxe. A v neposlední řadě i inherentním potenciálem adaptability formátů, jejich schopností přizpůsobit se komplexním potřebám a proměňujícím se podmínkám na poli kinematografie, včetně například organizačních a technologických změn. Samotnou druhovou rozmanitost scenáristických formátů a pestrost pojmů užívaných pro jejich značení v různých etapách politických a produkčních dějin kinematografie přitom můžeme interpretovat jak negativně, ve smyslu nesystematičnosti či absence exaktně definovaného a všemi sdíleného průmyslového standardu, jehož nepřítomnost hrozí nasměrovat celý systém ke kolapsu, tak pozitivně, ve smyslu inovace, jednoho ze stimulantů produktivity a dalšího kvalitativního rozvoje.

Na závěr této kapitoly je vhodné zmínit, že problematika scenáristických formátů a terminologie se v mnoha ohledech neodlišuje například od problematiky filmových žánrů a jejich pojmosloví, která zde byla v minulosti dlouhodobě řešena týmy odborníků působících při výzkumné, vzdělávací a kulturně politické instituci Československý filmový ústav (ČSFÚ), jehož součástí byl i Filmový archiv (k dějinám instituce viz J. Trnka (2018b)). Ke zhodnocení prvních pokusů o zpracování odborné filmové terminologie viz záznamy diskuze Seminář k úkolu pojmosloví ČSFÚ, část 1/5, 2/5). Ti si kladli nejenom obdobné otázky, týkající se toho, jak vypadá kreativní praxe, ale na základně snahy uchopit alespoň elementární druhy a pojmy dospěli i k přenositelným závěrům týkajícím se toho, jak ji dokumentovat. Předně nelze opomenout, že porozumět bohatství druhů nebo popsat filmy a scénáře v určitých sbírkách a fondech není možné, aniž bychom si nejdříve nevytvořili alespoň nějakou základní

pořádací strukturu. Stejně jako problematika filmových žánrů-pojmosloví však není ani problematika scenáristických formátů-terminologie prospektivně řešitelná definitivním způsobem vytvořením univerzální taxonomie s rigidními kategoriemi pro klasifikaci a identifikaci či definování a hierarchické uspořádání druhů, a sice vzhledem k živosti jazyka a tvůrčí filmové praxe, jejíž plody se budou aplikaci předdefinovaných parametrů vždy vzpírat.

Východisko lze spatřovat spíše v „sisyfovské“, na samotných scenáristických textech založené a jimi vedené výzkumné práci (ve smyslu *practice-based a practice-led research*) (Smith & Dean, 2009, s. 1–38) – v prohlubování poznání jednotlivých formátů a tím i významu pojmů či odkrývání souvislostí mezi nimi, které jednak umožní objevovat i ve zdánlivě chaotičtějších érách tvůrčí praxe skrytý, navenek méně nápadný řád a logiku, včetně prvků kontinuity, jednak budovat dostatečně flexibilní taxonomický systém s revizi otevřeným souborem kritérií, umožňující reflektovat pestrost a kultivovat cit i pro jemné odstíny nejenom historicky již překonaných a současných manifestací tvůrčí praxe, ale i těch, které teprve vzniknou v budoucnu (srov. Maras, 2009b, s. 346–358).

Řešení spojitě problematiky druhů a terminologie, ať již scénářů nebo filmů, nabývá na rovině archivní a knihovnické péče o kinematografické dědictví primárního významu ve všech ohledech. Nejde totiž výhradně jenom o cizelování nástrojů pro zpracování sbírek či fondů. Správná identifikace a vytváření záznamů – odvislé jak od analýzy každého předmětu institucionalizované péče, tak od získání dostatečného množství kontextuálních informací o jeho vlastní, vnitřní historii – zároveň determinují efektivitu vyhledávacích strategií i to, jak je budou uživatelé interpretovat a jak budou využívány pro další vzdělávací, výchovné a výzkumné účely. V neposlední řadě je tato problematika důležitá také v otázkách akviziční, sbírkotvorné politiky paměťových institucí, dvojnásob, budeme-li v případě scénářů vycházet z již zmíněného předpokladu, že tuto funkci může pro tvůrce plnit téměř cokoliv, respektive, že představy o tom, co je to scénář, se neustále vyvíjejí a jsou předmětem vyjednávání. Jak uvádí filmová historička Eva Strusková (1976, s. 66–76), úspěšnost luštění druhových a pojmoslovných rébusů totiž přímo souvisí s naší schopností definovat a případně adekvátně re-formulovat, co by mělo být jako předmět archivní a knihovnické péče uchováno příštím generacím, a co propadne do zapomnění.

Hlas praxe – klasifikační a katalogizační postupy pro oblast filmových scénářů ve sbírce Knihovny NFA

Podívejme se komplexně na současnou práci se sbírkou filmových scénářů optikou Knihovny NFA, a to z několika úhlů pohledu a také v časové ose existence sbírky. Zde jsou oblasti, které se prolínají, vzájemně se ovlivňují a podmiňují a jsou předmětem výzkumu i této kapitoly:

- filmový scénář jako svébytné dílo
- proměny akvizic sbírky
- proces zpracování v čase (příklady)
- organizace znalostí (včera, dnes, zítra)
- informační potřeby a požadavky (zpřístupnění)

Začneme od pomyslného konce, a to z pohledu uživatele a jeho informačního chování. Naplnění uživatelských potřeb a požadavků jsou zároveň alfou a omegou celého procesu zpracování a (cílem) tvorby sbírky filmových scénářů, ale i jeho aktéry a hybateli. Veřejnosti je sbírka filmových scénářů přístupná v rámci online katalogu Knihovny NFA i jako samostatná databáze na tomto odkazu <https://arl.nfa.cz/arl-nfa/cs/index/?src=nfa_un_cat-3>.

Jak hledá filmový scénář běžný uživatel? Máme vypořádkováno, že obvykle dotaz zní: „Potřebuji scénář k filmu XY“. Maximálně tazatel zpřesní, že chce literární scénář (to potřebují většinou divadla pro adaptaci filmu na divadelní prkna) či technický (ten nabývá na významu v dnešní době digitalizace filmových pásů). A jakou chcete verzi? Co to je verze? On se scénář jmenuje jinak než film? Většinou žadatel netuší, co konkrétně má požadovat. Tomuto zjednodušenému pojetí/chápání i odpovídalo původní klasické zpracování sbírky scénářů v ČSFÚ (období činnosti 1974–1990) v sedmdesátých a osmdesátých letech 20. století na předtištěné karty formátu A6. Vlastní popis scénářů byl zaměřen na strojopisné vyplnění kolonek formuláře (viz obr. 1). Ve většině případů záhlaví záznamu tvořil distribuční název filmu a dále se sledovalo pár dalších popisných údajů získaných z pramene. V tu dobu vznikla základní evidence sbírky scénářů (přírůstkový seznam s datem prvního zápisu 21. prosince 1975 a místní seznam). Selekčním údajem tohoto klasického lístkového katalogu, který je stále přístupný ve studovně, jsou pro tvorbu záhlaví tato tři hlediska:

- distribuční název filmu
- režisér filmu
- název nerealizovaného scénáře

Selekčním jmenným prvkem nebyli v lístkovém katalogu autoři scénáře.

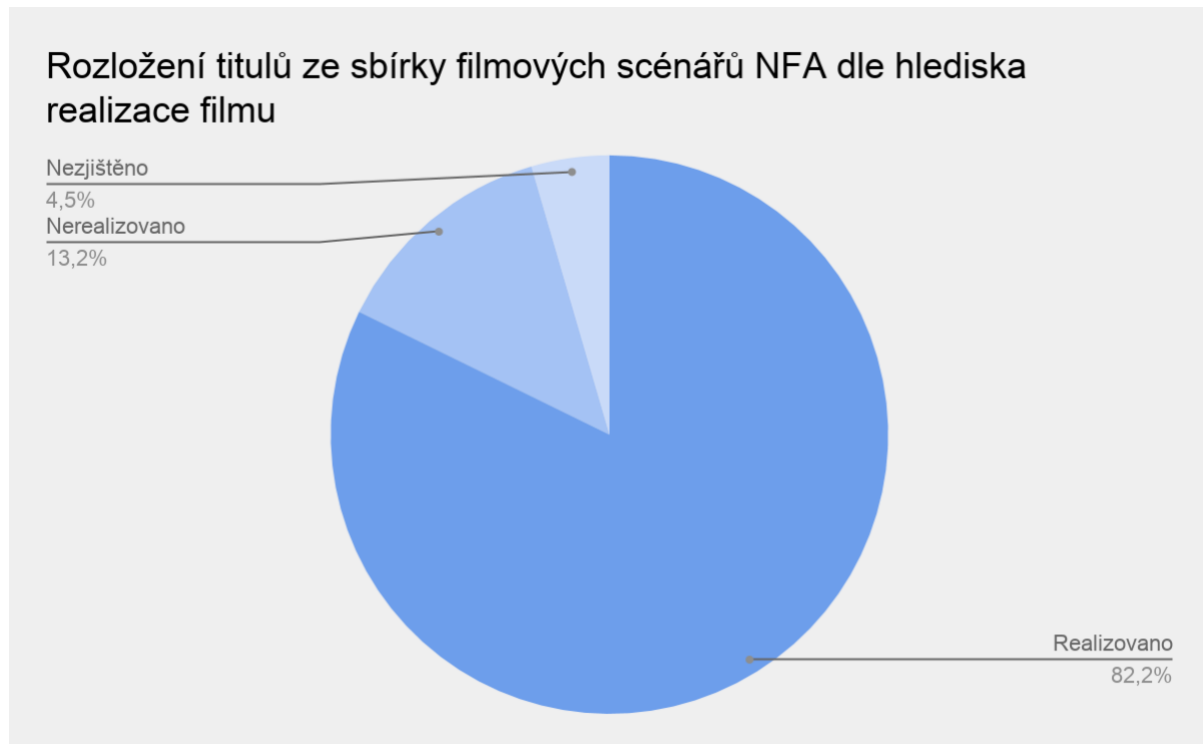
ADELA JEŠTĚ NEVEČĚŘELA /r.Oldřich Lipský 1977/		229 LS
<u>UŽ MĚ MAJÍ</u> /pracovní titul/		
Námět: Jiří Brdečka , Oldřich Lipský		
Lit. scénář: Jiří Brdečka		
Techn. scénář: -		
Výroba: FSB, Dramaturg.sk.dr.M.Brož, květen 1976, 146 s. váz.		
Poznámka:	380	
	dupl.A 1701	
	dupl.A s 6401	
		SCT 05-3-9230-75

Obr. 1 Ukázka záznamu z listkového katalogu

V tomto směru se v oblasti osvěty vnímání filmového scénáře jako svébytného díla dost zaspalo obecně do dnešních dnů. Přispívají k tomu i samotní filmaři se zaběhnutou mezinárodní praxí, kdy v titulcích filmu uvádí jen titulek Scénář: a Jméno Příjmení autora. Necitují dílo jako celek. Je zajímavé, že v oblasti hudby v titulcích se použité skladby a písně citují velmi podrobně.

Maximálně se uvádí, podle jaké předlohy scénář vznikl. I publikace *Glossary of Filmographic Terms* (Gartenberg, 1989, s. 50–56) obsahuje v kapitole *Scénáře a náměty* jen tyto české termíny: scénář, literární scénář, původní námět, scenario, technický scénář, komentář, dialogy, skript, montážní listina. Pro některé zde uvedené cizojazyčné výrazy české ekvivalenty neexistují.

Jedním z cílů výzkumu sbírky je právě přispět k vnímání **filmového scénáře** jako samostatného svébytného kreativního díla (Szczepanik & et al., 2015) ve všech jeho etapách tvorby, které bylo vytvořeno za účelem vzniku filmu. Ve většině případů obecně z mnoha důvodů k vlastní realizaci scénáře nedochází. V této fázi zůstává **nerealizovaný filmový scénář** z pohledu knihovnického zpracování jako každé jiné literární dílo. Z poslání NFA (viz Zřizovací listina NFA, Článek III) však vyplývá získávat scénáře k realizované české filmové produkci v úplnosti, což se odráží na skladbě sbírky (viz graf).



Obr. 2 Graf složení sbírky dle realizace

Dále je třeba chápat každou další verzi původního textu scénáře jako nové samostatné dílo. Podstatně inspirativnější pro vlastní zpracování je přístup uživatele filmového vědce, historika či badatele. Zajímá je chronologie vzniklých pramenů, dokumentů a jejich verzí, vše, co se dá z nich vystopovat ke kontextu dějin: vliv historických událostí, personálních změn ve výrobních a dramaturgických skupinách, ve vedení filmových studií, včetně volby témat a žánrů v konkrétní době či politické situaci a její následné dopady. V pramenech lze vyhledat vše, co mělo dopad na konečnou podobu filmu. K tomu by měl přispět kvalitní popis.

Z obou uživatelských přístupů (laického a profesionálního) plyne potřeba kombinovat zakotvení „filmových scénářů“ jako sbírky v kontextu univerza znalostí a zároveň nutnost detailního strukturovaného jmenného a věcného popisu. Každý z nich má svá specifika a postupy. Cílem zpracování je minimalizovat ztráty informací. To znamená umět je v dokumentu nalézt, pojmenovat a popsat tak, aby byly snadno vyhledatelné. Výzvou je zároveň vše zasadit do dalších souvislostí získaných z jiných zdrojů, neb tento druh dokumentu, zejména v jeho raných rukopisných stádiích, je na popisné údaje velmi skromný. Bez této kontextualizace by byl scénář jako ztracený. K tomu je potřeba vhodných strukturovaných metadat pro popis filmového scénáře jako svébytného druhu dokumentu, včetně vhodného editoru formátu pro zápis, a především znalost českého filmového prostředí, tvůrců a reálií. Dosud tomu tak zcela není. Jsou využívány dostupné knihovnické nástroje, metodika a metadata pro popis publikovaných dokumentů či rukopisů, které se ale jeví jako nedostatečné pro tento druh dokumentů spojující prvky rukopisu x divadelní hry x technického návodu pro natáčení x výtvarného díla.

V letech 2003–2006 proběhla retrospektivní katalogizace celé sbírky scénářů o rozsahu 10 000 knihovních jednotek do formátu UNIMARC podle katalogizačních pravidel AACR2 (*Anglo-americká katalogizační pravidla*, 1988) metodou zpracování de visu (Vodičková, 2003). Vlastní jmenná katalogizace vycházela z obecných principů pro jmenný popis a doporučených pramenů popisu v dokumentu a respektovala v tu dobu platný klasický knihovnický přístup k organizaci znalostí. Zároveň jmenný popis významně přispěl k obohacení databáze filmových autorit <<https://arl.nfa.cz/arl-nfa/cs/rozsirene-vyhledavani/>> záznamy personálií – autorů scénářů (často jinak nepublikujících). Zpracování včetně věcného popisu do strukturovaného formátu UNIMARC (*UNIMARC manuál: bibliografický formát*, 1996) a především zpřístupnění online s možností fasetového vyhledávání a celé škály rejstříků a limitů usnadnilo se sbírkou a jejím obsahem filmovým vědcům (Trnka, 2020) pracovat a začít se zabývat sbírkou jako předmětem výzkumu (Szczepanik, 2013). Formát UNIMARC nabízel celou řadu tagů 3XX pro poznámky, které byly při jmenném popisu scénářů využity, ale které se dnes jeví jako nedostatečné, zejména že nejsou formalizované jako samostatná pole – metadata.

Ukázka záznamu realizovaného scénáře ve formátu UNIMARC

```
001    035778
000    01210nbm 220037350 45
005    20050923150213.8
100    $a 20010831j195009          m 0czey0103 ba
101 0  $a cze
102    $a CS
200 1  $a Potrestaná pýcha $b rukopis $e Literární scénář $f Henryk Bloch $f Oldřich Kautský $g s
použitím motivů ze stejnojmenné pohádky Boženy Němcové
205    $a 1. verze
210    $a Praha $c Československý státní film $d 1950 září
215    $a 243 s.
306    $a 3. tvůrčí kolektiv - Kloboučník
307    $a Strojopis
310    $a Váz., dar
488 0  $1 2001 $a Potrestaná pýcha $1 700 1 $a Němcová $b Božena
605    $3 nfa_un_auth*0045349 $a Pyšná princezna $k 1952 $n film
606 0  $3 nfa_un_entry*0001953 $a literární scénář
606 0  $3 nfa_un_entry*0001674 $a filmy $y Československo $z 1952
606 0  $3 nfa_un_entry*0002388 $a scénář $x Potrestaná pýcha
608    $a Literární scénáře
675    $a 791.63(437) $z cze $9 u
675    $a 82-2 $z cze $9 u
```

700 1 \$3 nfa_un_auth*0015728 \$a Bloch \$b Henryk \$f 1913-1965
 701 1 \$3 nfa_un_auth*0015524 \$a Kautský \$b Oldřich \$f 1906-1980
 702 1 \$3 nfa_un_auth*0015633 \$a Němcová \$b Božena \$f 1820-1862
 801 0 \$a CZ \$b ABC135 \$c 20010831 \$g AACR2 \$9 2
 910 \$a ABC135
 969 \$a m \$d sc 0000776 \$y zkb \$e nfa_vf*035778
 970 \$b OLS
 986 \$a R

K výše uvedené ukázce záznamu realizovaného scénáře zde podrobněji: tag 205\$a je využíván pro zápis verze scénáře (správně dle pravidel AACR2 je však určen pro zápis označení vydání). Tvůrčí skupiny, dramaturgické skupiny, výrobní skupiny s konkrétními jmény jsou uvedeny v poznámkách tagu 306. Tag 488 upozorňuje na související dílo či předlohu scénáře. V záznamu je povinná vazba v tagu 605 \$3 na autoritní záznam audiovizuálního díla/filmu v databázi filmových autorit Knihovny NFA. Ze záznamu je patrné, že tag 608 neobsahuje propojovací podpole \$3, zde na autoritu formálních deskriptorů. Autoritní záznamy specializovaných formálních deskriptorů budou kurátorem sbírky scénářů vytvořeny a dodatečně se záznamy scénářů propojeny. Služební údaj v tagu 969 v podpoli \$d odkazuje na číslo záznamu ve Výměnném formátu (99 tagů) před migrací dat do formátu UNIMARC v roce 2001. Přírůstky scénářů v letech 1993–2000 byly vedeny v CDS/ISIS-MAKS (knihovní systém) <<http://wiki.knihovna.cz/index.php?title=CDS/ISIS>>. Databáze v zakonzervované podobě je stále k dispozici pro služební účely, původní záznam scénáře je v ní uložen pod číslem uvedeném v podpoli \$e. Tag 970\$b se zapsanou hodnotou určují, do jaké sbírky „logické databáze“ dokument patří, týká se celého knihovního fondu. Tag 986\$a byl vytvořený speciálně pro potřeby sbírky scénářů Knihovny NFA a vyjadřuje, zda byl scénář realizovaný, či ne (validují se hodnoty R – realizován, N – nerealizován, P – pochybnosti). Zapsaná hodnota má vliv na zařazení záznamu scénáře do správného rejstříku služební databáze a přispívá k přehlednosti obsahu sbírky a možnostem s ní dále pracovat.

Ukázky zápisu 3XX – poznámky

303 \$a Seznam štábu, role, typy, epizody, kompars, ateliér, exteriér, reál, scénosled
 306 \$a Dramaturgická skupina dr. Miloše Brože
 306 \$a 9. verze 24.10.2013
 306 \$a Verze 24.12.2016
 306 \$a Na titul. listu uvedeno: Verze: Final- 18.3.2015

Ukázka zápisu věcného popisu v 6XX obsahuje vazbu na audiovizuální dílo/film (605), předmětové heslo (606), formální deskriptor (608)

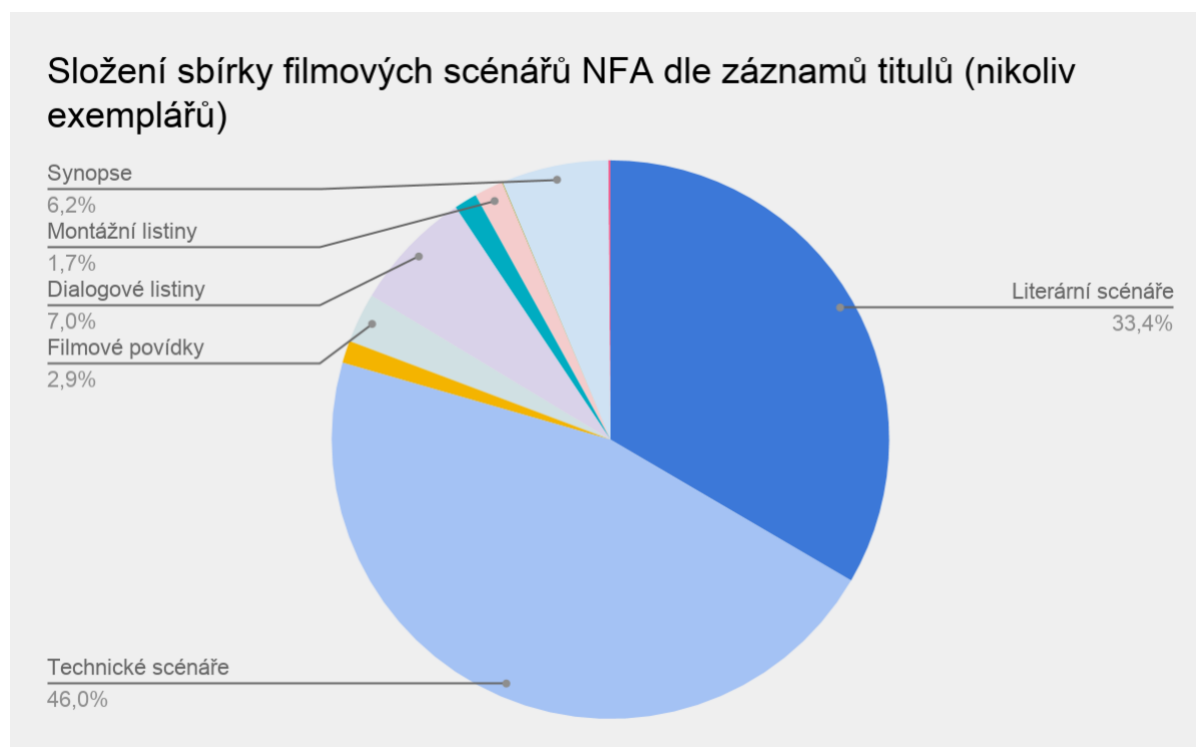
605 \$3 nfa_un_auth*0045285 \$a Adéla ještě nevečeřela \$k 1977 \$n film

606 0 \$3 nfa_un_entry*0001953 \$a literární scénář
606 0 \$3 nfa_un_entry*0001674 \$a filmy \$y Československo \$z 1977
606 0 \$3 nfa_un_entry*0002388 \$a scénář \$x Adéla ještě nevečeřela
606 0 \$3 nfa_un_entry*0002388 \$a scénář \$x Už mě mají
608 \$a Literární scénáře

Ukázka vazby na související dílo 4XX (adaptace x původní námět)

488 0 \$1 2001 \$a Odcházení \$e divadelní hra \$f Václav Havel \$1 700 1 \$3 nfa_un_auth*0000091
\$a Havel \$b Václav \$f 1936–2011 \$4 070

Oblast zkušeností se zpracováním úzce souvisí s tehdejšími možnostmi akvizic při tvorbě sbírky scénářů. Jádrem sbírky jsou typy scénářů, které reprezentují především českou (i slovenskou) filmovou hranou tvorbu z doby státní kinematografie, jmenovitě: náměty, synopse, filmové povídky, literární scénáře, technické scénáře. Scénáře k ostatním druhům filmů (animovaný, dokumentární...) jsou zde zastoupeny okrajově. Zkušenost je tedy se zpracováním a katalogizací scénářů převážně hrané filmové tvorby české provenience. Jedná se o cyklostylované rozmnoženiny jednotlivých státních filmových studií, zejména Filmového studia Barrandov a Filmového studia Gottwaldov, určené pro filmový štáb v případě technických scénářů a pro schvalovací postupy v případě literárních scénářů a přípravných formátů typu synopse a filmová povídka. V období privatizované kinematografie v České republice po roce 1991 do vzniku uzákoněné nabídkové povinnosti v roce 2012 (zákon č. 496/2012 Sb., Hlava II, § 6 Nabídková povinnost) byly scénáře získávány oslovováním jednotlivých filmových produkčních společností (zejména České televize jako významného producenta české filmové tvorby po sametové revoluci) akvizičním pracovníkem Knihovny. Převážně šlo o literární scénáře české hrané filmové tvorby či jim podobné formáty, které jsou svojí povahou literárního díla součástí národního písemného slovesného umění a patří jako literatura dramatického charakteru do obsahu filmové knihovny.



Obr. 3 Graf o složení sbírky scénářů

Změna v rozšíření portfolia sbírky filmových scénářů nastala s přijetím zákona o audiovizí v roce 2012, kdy v současnosti do akvizic NFA se ve většině případů dostává filmový scénář jako součást nabídkové povinnosti, tzn. že byl dle něho film již realizován a uveden do distribuce, a to bez ohledu na jeho druh či metráž, a to převážně již v digitální formě (ve formátu .pdf).

Přetrvávající formou akvizic zůstávají pozůstalosti autorů či dalších filmových tvůrců a dále dary z jiných zdrojů, kde se nacházejí často nerealizované scénáře v klasické papírové podobě.

Tentýž scénář může existovat zároveň jako rukopis/strojopis (často pod jiným názvem než film), jako rozmnoženina pro potřeby natáčení a u významných filmových děl jako knižně publikované dílo. A současně pro všechny uvedené podoby i jako verze. Každý výtisk rozmnoženiny scénáře může obsahovat rukopisné poznámky od režiséra, kameramana a dalších členů filmového štábu. Publikovaný scénář může vyjít v několika vydáních. Všechny zmíněné případy musíme umět popsat a rozlišit.

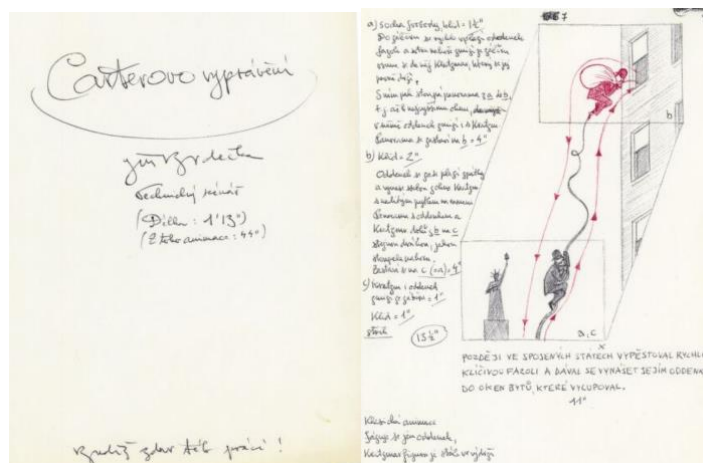
Každý druh filmů (animovaný, hraný...) má odlišný tvůrčí a výrobní postup, který se promítá do jeho přípravy (preprodukce) a tvoří jinou formu filmového scénáře.

I pro jeden film mohou být využity dva různé technické scénáře. Uvedme například film *Adéla ještě nevečeřela* (1977), který má vedle literárního (s pracovním názvem *Už mě mají* (Brdečka, 1976)) a technického scénáře (Lipský, 1977) pro hraný film další vlastní technický rukopisný scénář Jiřího Brdečky *Carterovo vyprávění* (Brdečka, 1977) pro animované sekvence filmu. Jediným pojítkem mezi nimi je tak vazba na audiovizuální dílo/film. Potřeba tvorby zápisu unifikovaných názvů

audiovizuálních děl (neboli filmu) je v současnosti metodicky řešena i na národní úrovni v pracovní skupině pro věcné zpracování Národní knihovny České republiky pro potřeby knihoven.

Ukázka

605 \$3 nfa_un_auth*0045285 \$a Adéla ještě nevečeřela \$k 1977 \$n film



Obr. 4 Ukázka titulního listu a stránky z rukopisného scénáře *Carterovo vyprávění*

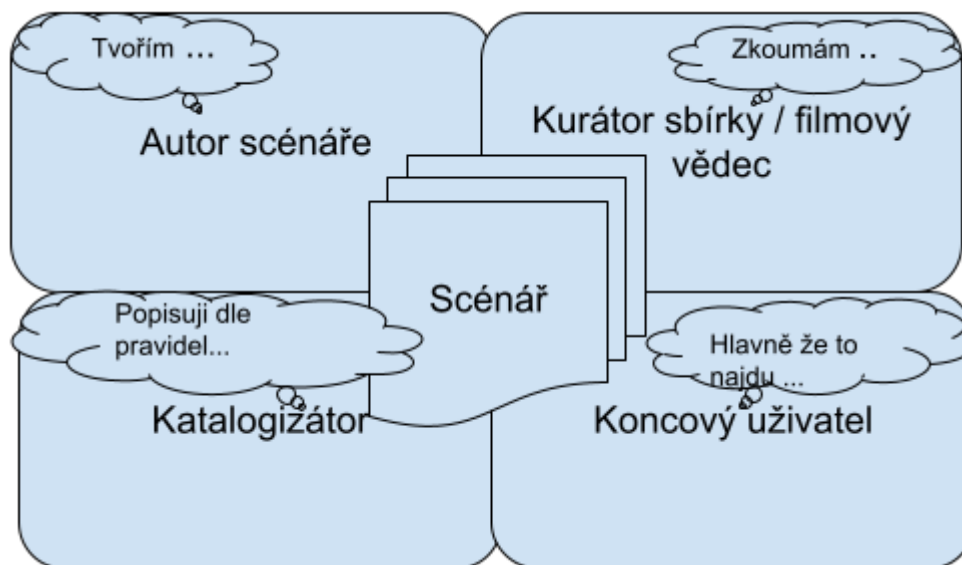
Dalším aspektem jsou odlišné pohledy na formu scénáře, jak své dílo chápe a pojmenovává scenárista (autor scénáře) a jak daný dokument posuzuje filmový vědec/kurátor sbírky scénářů NFA v kontextu vznikající klasifikace scénářů. A následně jak vnímá stejný pramen katalogizátor, který respektuje katalogizační postupy (vázan katalogizačními pravidly popisuje, co v dokumentu vidí), či archivář, v jehož osobních fondech se scénáře také nacházejí.

III. b) Literární činnost – 2) Scénáře, film. libreta a náměty

- | | | | | |
|-----|----------------------------------------------------------------------|---|-----------|---|
| 253 | <u>Adelheid</u> | 3 | 1966–1968 | 7 |
| | – technický scénář, 288 s. (řaz. od konce) – rkp, s.d. | | | |
| | – literární scénář, 83 s. – rozmnož., brož., 1966 | | | |
| | – lit. scénář, 2. verze, 65 s. – rozmnož., brož., s rkp vpisky, 1968 | | | |

Obr. 5 Ukázka popisu scénářů z osobního fondu Františka Vlácilá (Malinová, 2004, s. 26), uloženého v oddělení písemných archiválií NFA

Na zmíněném příkladu *Carterovo vyprávění* sám autor uvádí technický scénář, z pohledu kurátora sbírky je to storyboard, z pohledu katalogizátora také rukopis.



Obr. 6 Vnímání scénáře z pohledu scenáristy, katalogizátora, kurátora sbírky a uživatele

Zásadní pro zpracování filmového scénáře je rozpoznat, zda titul byl realizován, či nikoliv. K tomuto účelu slouží speciální tag NFA 986 \$a. Jeho použití v popisu má vliv na zobrazování v rejstřících i pravidla zpřístupnění. Často je ze scénáře obtížné zjistit, zda k vlastní realizaci audiovizuálního díla došlo, například u školních, studentských filmů. Zastavení procesu realizace může nastat v různé fázi vzniku filmu z mnoha důvodů. Nutno zohlednit, že i technický scénář připravený pro natáčení filmu nemusí být realizován, i sám film v průběhu natáčení nemusí být dokončen.

Ukázka záznamu nerealizovaného scénáře ve formátu UNIMARC

```
001 056524
000 01165nam 2200349 450
005 20140218095713.7
100 $a 20021129d1963||||m y0czey0103 ba
101 0 $a cze
102 $a CS
200 1 $a Grandhotel $e scénář filmu cca 800 metrů $f scénář Pavel Hobl $g na motivy z knihy A.
Branalda: Promenáda s jelenem
210 $a [Praha] $c Filmové studio Barrandov $d 1963
215 $a 27 s.
303 $a Poznámka
306 $a Tvůrčí skupina Erich Švabík – Jan Procházka
307 $a Cyklostyl
310 $a Váz., dar
488 0 $1 2001 $a Promenáda s jelenem $f Adolf Branald $1 700 1 $3 nfa_un_auth*0004083 $a
```

Branald \$b Adolf \$f 1910-2008 \$4 070

606 0 \$3 nfa_un_entry*0001953 \$a literární scénář \$y Československo \$z 1963

606 0 \$3 nfa_un_entry*0003001 \$a nerealizované scénáře \$x Grandhotel

606 0 \$3 nfa_un_entry*0001420 \$a filmové adaptace

608 \$a Literární scénáře

608 \$a Scénáře nerealizované

675 \$a 791.63(437) \$9 u \$z cze

675 \$a 82-2 \$9 u \$z cze

700 1 \$3 nfa_un_auth*0003359 \$a Hobl \$b Pavel \$f 1935-2007 \$4 690

801 0 \$a CZ \$b ABC135 \$c 20021129 \$g AACR2 \$9 2

910 \$a ABC135

970 \$b ALS

986 \$a N

Z výše uvedeného vyplývá, že pro další rozvoj sbírky filmových scénářů je potřeba ubírat se dvěma směry, a to přednostně se začít zabývat tvorbou slovníku speciálních formálních deskriptorů s funkcí výkladového slovníku (definice pojmů v časovém kontextu). V současnosti používané formální deskriptory jsou při popisu validovány ze seznamu v tagu 608a, nejsou součástí národních autorit pro FD (zde jen filmové scénáře (0:82-25)791). Jedná se například o literární scénáře, technické scénáře, dialogové listiny, montážní listiny, obrázkové scénáře, okénkové scénáře, filmové povídky, synopse, titulkové listiny, nerealizované scénáře, storyboardy, ideové náčrty, scénosledy, bodové scénáře, náměty, treatmenty, režijní scénáře a další. A následovně se zaměřit na vytvoření metadatového standardu pro filmové scénáře jako předpokladu pro plánovanou digitalizaci českých tištěných/rukopisných filmových scénářů, které by se mohly stát součástí Digitální knihovny NFA <<https://library.nfa.cz/search/>>. Pro zmapování potřebných specifických metadat je možné vyjít z analýzy již zpracovaných záznamů a využít současný nestrukturovaný poznámkový aparát, a to za spolupráce katalogizátora a kurátora sbírky v NFA a specialisty na digitální metadata. Konkrétně se jedná o tyto charakteristické položky pro scénáře: verze, datum verze, číslo rozmnoženiny v rámci studia, štáb/*crew list*, obsazení, postavy/osoby, scénosled, exteriéry, interiéry, ateliéry, reál, rekapitulace záběrů, tvůrčí skupina (samostatná autorita korporace), dramaturgická skupina (samostatná autorita korporace), výrobní skupina (samostatná autorita korporace), autorská explikace, režijní explikace.

Závěr

Problematika filmového scénáře je v NFA jakožto instituci, která pokračuje v tradici vlastní vědecké činnosti realizované v oblasti filmového archivnictví, součástí širších výzkumných aktivit vytyčených dokumentem *Dlouhodobá koncepce rozvoje výzkumné organizace Národní filmový archiv na léta 2019–2023*. Podle něj se má systematické výzkumné úsilí vzhledem k heterogenosti sbírek a fondů filmových a nefilmových materiálů NFA, podmiňující různorodost metod a přístupů k nim, v nadcházejících letech rozvíjet v rámci mezioborové a mezinárodní spolupráce a zahrnovat jak základní, tak aplikovaný výzkum. Ty přitom mají být prováděny nejenom za obecným účelem dále zlepšovat kvalitu péče o kinematografické dědictví, ale konkrétně například také s cílem přebudování stávajícího informačního systému, a to tak, aby jednak došlo k informačnímu provázání jednotlivých sbírek a fondů NFA a tím i zefektivnění práce s daty napříč institucí, jednak bylo dosaženo sladění způsobů vedení záznamů s národními a mezinárodními oborovými normativy a standardy a tím potenciálně docíleno i propojení informací o materiálech ve sbírkách a fondech NFA s daty jiných institucí. Praktická aplikace výsledků tohoto výzkumu by měla rovněž vést ke zlepšení dostupnosti dat a metadat, potažmo samotných sbírek a fondů pro odbornou a širší veřejnost a tím i eventuálně „zvýšit obecné povědomí o národním kulturním dědictví a také významně přispět k rozvoji kulturních a kreativních průmyslů v České republice.“ (Gatíalová & et al., 2018, s. 2).

Jak již bylo řečeno, téma filmového scénáře jsme se rozhodli otevřít s ohledem na množství možných přístupů k němu existujících napříč obory, a dokonce i v rámci jednotlivých oddělení naší instituce, zároveň nedostatečnou probádanost problému mimo oblast filmových studií a *screenwriting studies* či absenci klasifikačně katalogizačních standardů pro scénáře. Ve studii jsme shrnuli některá důležitá teoretická a metodická východiska. Nejenom z naší specifické archivářsko-knihovnické pozice se jako naléhavá ukazuje potřeba přenesení důrazu, reinterpretace a rekontextualizace doposud do jisté míry uměle oddělovaných a v souřadnicích binárních opozic vnímaných konceptů (to ukázaly uvedené příklady z historie, teorie i praxe scenáristiky) scénáře jako „díla“ a scénáře jako „textu“. Než volit mezi prvním či druhým z těchto krajních přístupů, zavedených způsobů uvažování, jeví se jako přínosnější začít zkoumat možnosti jejich syntézy. Osvojovat si přiblíženou perspektivu kombinující a smiřující pohledy na scénář jako „dílo“ a „text“. Vlivem proměnlivosti podoby scénáře a významu termínu scénář, jsme navíc nuceni opětovně promýšlet i problematiku druhů a pojmů. Domníváme se, že tento úkol lze vzhledem k povaze filmového scénáře efektivně řešit skrze navrhovaný, nastíněný „program“ na samotném scénáři založené a jím vedené kontinuální výzkumné práce, jejíž význam je v současnosti násoben měrou eroze a transformace dřívějších norem a konvencí praktické scenáristiky. Argumentujeme tedy, že předestřené způsoby uvažování o scénáři (jako o díle, textu, druhu, pojmu) představují více flexibilní a prospektivně udržitelný přístup, který nám umožní zohledňovat všechny fasety jeho mnohoznačné a paradoxní podstaty, podoby a funkcí, respektive na různých úrovních existující pnutí mezi uzavřeností a otevřeností či stálostí a změnou. Jinými slovy nám v konečném

důsledku dovolí neredukovat komplexitu entity filmového scénáře, třebaže obtížně uchopitelnou. V návaznosti na první kapitolu jsme poté v základních rysech představili sbírku scénářů Knihovny NFA a nastínili její vývoj ovlivněný změnami trajektorie akviziční politiky. Sdíleli jsme praktické *know how*, týkající se způsobu organizace znalostí a zde uplatňovaných klasifikačně katalogizačních postupů, potažmo kriticky zhodnotili možnosti jejich dalšího rozvoje i nedostatky užívaných metod a nástrojů s ohledem na specifčnost filmového scénáře. Přitom se nám kromě vypracování slovníku speciálních formálních deskriptorů s funkcí výkladového slovníku jako další významný krok do budoucna jeví i vytvoření metadatového standardu pro filmové scénáře, související s jejich plánovanou digitalizací.

Digitalizace obecně již nějaký čas funguje jako *buzzword* i ve světě paměťových institucí, které ji ve jménu optimalizace služeb a strategií zpřístupňování či dokonce ve snaze zcela nepozbýt svého významu (ve smyslu dnes již ustáleného aforismu *digitize or perish*) počaly provádět v masovém měřítku (konkrétně pro NFA vyplývá povinnost využívat nových technologií při šíření filmové kultury i ze zákona č. 496/2012 Sb., Hlava III, § 8). Nutno alespoň na okraj poznamenat, že digitalizace filmových scénářů, chápána jako určitá forma publikování, má na rozdíl od toho tradičního knižního a časopiseckého bezpochyby nesrovnatelně větší potenciál prezentovat scénář v jeho komplexitě, otevřenosti a proměnlivosti, objasněné v této studii. Digitalizaci lze tudíž chápat jako příležitost pro rozšíření popularizačních a edukativních cílů paměťových institucí a zvyšování zájmu o ně. Zároveň představuje klíčový nástroj zefektivnění studia scénářů, prostřednictvím digitalizace přeměněných ve strojově čitelné soubory dat, respektive je hlavním předpokladem i pro zcela nové, doposud nerealizovatelné typy výzkumů: sériové a lingvistické či statistické analýzy obsahu tisícovek dochovaných exemplářů. Jak známo, i data vyprávějí příběhy, a vědomostní kapitál, doposud drímající ve starých scénářích, může na vyšší úroveň posunout nejenom naše poznání dějin scenáristiky, ale stát se i podnětem pro současné inovace či nástrojem pro zvyšování konkurenceschopnosti v daném oboru (k problematice datafikace filmových scénářů viz například McKie (2014). K využití nových technologií a umělé inteligence pro digitální analýzu scénářů, práci s velkými daty a předpovídání kritického i diváckého a komerčního potenciálu filmů, které by na jejich základě vznikly, viz například Script Book: <<https://www.scriptbook.io/#/>>. Z nástrojů pro těžení a vizualizaci dat digitálních skenů filmových časopisů a novin viz například Arclight <<https://projectarclight.org/>>).

Domníváme se, že ve dvou kapitolách představené teoretické úvahy, pracovní postupy a závěry mohou sloužit jako suma potenciálně přenositelných poznatků, využitelných nejenom pro filmový scénář, ale i jemu povahou blízké efemérní entity. Právě filmový scénář má všechny předpoklady pro propojování odlišných segmentů kulturního dědictví a rozvoj všestranných druhů spolupráce. Na dějiny kinematografie a scenáristiky můžeme totiž pohlížet také jako na dějiny výpůjček uměleckých děl, adaptací tvůrčích postupů i technologií, transferů ekonomických i politických principů a osob ze všech profesních oblastí. Scénář, ježto má potenciál spojovat velmi různorodé zájmové skupiny, obory

a instituce, si tedy ve výsledku můžeme představit také jako sdílenou výzkumnou laboratoř sloužící k prohlubování vědomostí a vývoji či testování různorodých metod a přístupů.

Dedikace

Tento recenzovaný odborný článek vznikl na základě institucionální podpory dlouhodobého koncepčního rozvoje výzkumné organizace poskytované Ministerstvem kultury.

Literatura a prameny

Anglo-americká katalogizační pravidla (1988). Praha: Národní knihovna České republiky.

Arclight. Dostupné z <https://projectarclight.org/>

Bartošek, L. (1961). Aby se scénář stal uměleckým dílem. *Film a doba* (měsíčník), 7(12), 813–815.

Batistová, A. (2005). Poezie destrukce. Typologie, periodizace a reflexe destrukce filmových pohyblivých obrazů. *Illuminace*, 17(3), 27–46.

Benjamin, W. (1979). *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon.

Blejman, M. (1960). O literární formě scénáře. *Film a doba* (měsíčník), 6(11), 746–753.

Boček, J. (1956). Literární scénář – svébytný slovesný útvar. *Film a doba* (měsíčník), 2(10), 661–666.

Brdečka, J. (1976). *Adéla ještě nevečeřela/Už mě mají*. Knihovna Národního filmového archivu, sign. S-229-LS.

Brdečka, J. (1977). *Carterovo vyprávění*. Knihovna Národního filmového archivu. Dostupné z <https://library.nfa.cz/search/handle/uuid:028ad293-06be-4aa8-9a63-4110101fbea0>

Cannan, P., D. (2002). Ben Jonson, authorship, and the rhetoric of English dramatic prefatory criticism. *Studies in Philology*, 99(2), 178–201.

CDS/ISIS-MAKS (knihovní systém). Dostupné z <http://wiki.knihovna.cz/index.php?title=CDS/ISIS>.

Cubr, L. (2018). Konceptuální rámec pro otázky autenticity digitalizátů knih. *ProInflow*, 10(2), 70–107. Dostupné z <http://www.phil.muni.cz/journals/index.php/proinflow/article/view/2018-2-5/1978>

Databáze filmových autorit Knihovny Národního filmového archivu. Dostupné z <https://arl.nfa.cz/arl-nfa/cs/rozsirene-vyhledavani/>

Dekret č. 50/1945 Sb., ze dne 11. srpna 1945 – dekret presidenta republiky o opatřeních v oblasti filmu.

Dramaturgický inkubátor – Projekt Fénix. Dostupné z <http://www.dramaturgicky-inkubator.cz/o-inkubatoru/>

- Felcman, J. (1992). *Kino v psacím stroji. Fenomén fiktivního scénáře v českém prostředí* (Diplomová práce). Dostupné z https://dspace.cuni.cz/bitstream/handle/20.500.11956/47665/RPTX_2009_2_0_303736_0_8_2752.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Field, S. (1979). *Screenplay: the foundations of screenwriting*. New York: Dell.
- Field, S. (2007). *Jak napsat dobrý scénář: základy scenáristiky*. Praha: Rybka Publishers.
- Follows, S. (2019). Who dominates the screenwriting software market? Dostupné z <https://stephenfollows.com/screenwriting-software-market/>
- Gabrial, B. (2008). History of writing technologies. In Ch. Bazerman (Ed.), *Handbook of research on writing. History, society, school, individual, text* (s. 23–33). New York: Routledge.
- Gartenberg, J. (1989). *Glossary of filmographic terms*. Brussels: Fédération Internationale des Archives du Film.
- Gatialová, K., & et al. (2018). *Dlouhodobá koncepce rozvoje výzkumné organizace Národní filmový archiv na léta 2019–2023* (Žádost o poskytnutí institucionální podpory).
- Goody, A. (2011). *Technology, literature and culture*. Cambridge/Malden: Polity Press.
- Gray, J. (2013). When is the author? In J. Gray, & D. Johnson (Eds.), *A companion to media authorship* (s. 88–94). Malden: Wiley-Blackwell.
- Jarchovský: Pelíšky nemají příběh, stal se z nich fenomén, ale původně neměly jít ani do kin (16. dubna 2016). Dostupné z <https://video.aktualne.cz/dtv/jarchovsky-pelisky-nemaji-pribeh-stal-se-z-nich-fenomen-ale/r~5113cd20027811e6a336002590604f2e/>
- Jarol, A., V. (1923). *Jak psáti pro film?* Praha.
- Kittler, A., F. (1999). *Gramophone, film, typewriter*. Stanford: Stanford University Press.
- Klepikov, M. (2002). Žádné původní staré filmy neexistují (ale pracuje se na nich). *Illuminate*, 14(1), 143–145.
- Klimeš, I. (1992). Z počátků scenáristiky v českých zemích. *Illuminate*, 4(2), 57–96.
- Krtilová, K. (2010). Zvláštní předmět filozofie médií. Rozhovor s Lorenzem Engellem. *Illuminate*, 22(2), 103–111.
- Kupková, M. (2014). Nejistá převaha. Pozice literátů v české kinematografii druhé poloviny 40. let. *Illuminate*, 26(2), 57–61.

Lipský, O. (1977). *Adéla ještě nevečeřela*. Knihovna Národního filmového archivu, sign. S-229-TS.

LKŠ (1962). Čtrnáct kolem cyklostylu. *Záběr*, 12(6), 1.

Logická databáze sbírky filmových scénářů v rámci online katalogu Knihovny Národního filmového archivu. Dostupné z https://arl.nfa.cz/arl-nfa/cs/index/?src=nfa_un_cat-3

Macdonald, I., W. (2013). *Screewriting poetics and the screen idea*. London: Palgrave.

Malinová, H. (2004). Inventář – Vlácil František (1924–1999) 1926–1998. Oddělení písemných archiválií Národního filmového archivu.

Maras, S. (2009b). In search of „screenplay“: terminological traces in the Library of Congress Catalog of copyright entries: cumulative series, 1912–20. *Film History*, 21(4), 346–358.

Maras, S. (2009a). *Screenwriting: history, theory and practice*. New York: Wallflower Press.

Marek, J. (1953). Spisovatel a režisér – tvůrci filmu. *Film a doba*, 2(2), 200–203.

McKie, S. (2014). *Screenwriting 2.0. What are the possibilities of screenplay „datafication“? How the screenplay as data can impact creating and managing, presenting and sharing, analyzing and visualizing textual screenplay content* (Disertační práce). Dostupné z https://pure.royalholloway.ac.uk/portal/files/23158759/phd_submission_02.pdf

McLuhan, M. (1991). *Jak rozumět médiím. Extenze člověka*. Praha: Odeon.

Millard, K. (2014). *Screenwriting in digital era*. London: Palgrave.

Nannicelli, T. (2013). *A philosophy of the screenplay*. New York: Routledge.

Navrátil, A. (1988). *Literární příprava dokumentárního filmu*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství.

Neff, V. (1956). Naše anketa: spisovatel a film. Bilance diskuse „spisovatel a film“ v Literárních novinách. *Film a doba* (měsíčník), 2(3), 151–154.

Nelmes, J. (2007). Some thoughts on analysing the screenplay, the process of screenplay writing and the balance between craft and creativity. *Journal of Media Practice*, 8(2), 107–113.

Pinthus, K. (Ed.) (1913[1983]). *Das kinobuch*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.

Piorecká, K. (2015). Text v hmotném světě. Událost psaní a česká literární kultura. *Česká literatura*, 63(6), 860–880.

Price, S. (2010). *The screenplay: authorship, theory and criticism*. London: Palgrave.

Price, S. (2013). *A history of the screenplay*. London: Palgrave.

Script Book. Dostupné z [https://www.scriptbook.io/#/!](https://www.scriptbook.io/#/)

Seminář k úkolu pojmosloví ČSFÚ. Sbírka zvukových záznamů Národního filmového archivu.

S Markem Epsteinem o adventu, filmech i jeho nové knize. „Přichází to pomalinku,“ popisuje scenárista proces psaní (2. prosince 2018). Dostupné z <https://radiozurnal.rozhlas.cz/s-markem-epsteinem-o-adventu-filmech-i-jeho-nove-knize-prichazi-pomalinku-7695033>

Smith, H. & Dean, T., R. (Eds.) (2009). *Practice-led research, research-led practice in the creative arts*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Smlouva s autory a zpracovateli námětu: výsledky jednání filmové výroby se Syndikátem českých spisovatelů – z důvodné zprávy ředitele výroby Ladislava Koldy (25. března 1947). Oddělení písemných archiválií Národního filmového archivu, f. Sekretariát Ústředního ředitelství Československého státního filmu [nezpracováno], k. R12/AI/1P/3K.

Stillinger, J. (1991). *Multiple authorship and the myth of the solitary genius*. New York/Oxford: Oxford University Press.

Strusková, E. (1976). Poznámky k pojetí předmětu archivnictví ve vztahu k filmovým i dalším audiovizuálním záznamům. *Panorama*, 3(3), s. 66–76.

Szczepanik, P. (2013). How many steps to the shooting script? A political history of screenwriting. *Illuminace*, 25(3), 73–98.

Szczepanik, P. (2016). *Továrna Barrandov. Svět filmařů a politická moc 1945–1970*. Praha: Národní filmový archiv.

Szczepanik, P., & et al. (2015). *Studie vývoje českého hraného kinematografického díla*. Praha: Státní fond kinematografie.

Thompson, K., & Bordwell, D. (2011). *Dějiny filmu. Přehled světové kinematografie*. Praha: Akademie múzických umění v Praze/Nakladatelství Lidové noviny.

Trnka, J. (2018b). *Český Filmový archiv 1943–1993. Institucionální vývoj a problémy praxe*. Praha: Národní filmový archiv.

Trnka, J. (2018a). *Dobrý scenárista Josef Neuberg. Procesy psaní a vývoje scénáře v české kinematografii 1919–1965* (Disertační práce). Dostupné z https://is.muni.cz/th/ww2y5/disertace_hlavni_text.pdf

Trnka, J. (2019). Pokusy se zvyklostmi. Alternativní scenáristika Laterny magiky. *Illuminace*, 31(3), 27–45.

Trnka, J. (2020). The screenplay collection of the Czech Národní filmových archiv. An unanchored cultural heritage and its history, 1940s–1990s. *Studies in Eastern European Cinema*. DOI: 10.1080/2040350X.2019.1708045.

UNIMARC manuál: bibliografický formát (1996). Praha: Národní knihovna České republiky.

Usai, P. Ch. (2000). *Silent cinema. An introduction*. London: British Film Institute.

Veltruský, J. (1994). *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav.

Vodičková, H. (2003). Zpracování de visu. In *KTD: Česká terminologická databáze knihovnictví a informační vědy (TDKIV)*. Praha: Národní knihovna České republiky. Dostupné z https://aleph.nkp.cz/F/?func=direct&doc_number=000001417&local_base=KTD

Winston, B. (2015). The documentary script as an oxymoron? *Journal of Screenwriting*, 6(3), 287–300.

Zákon č. 496/2012 Sb., ze dne 26. října 2012 – zákon o audiovizuálních dílech a podpoře kinematografie a o změně některých zákonů (zákon o audiovizu).

Zřizovací listina státní příspěvkové organizace Národní filmový archiv. Dostupné z https://nfa.cz/wp-content/uploads/2018/01/Zřizovací-listina-NFA_úplné-znění-ze-13.4.2017.pdf

Poznámka o autorech

Pavla Janásková

V letech 1983–1988 vystudovala Univerzitu Karlovu v Praze – obor vědecké informace a knihovnictví. Od roku 1982 působí ve filmové knihovně (ČSFÚ, ČFÚ), nyní na pozici vedoucí Knihovny NFA. Zaměřuje se na zpřístupnění knihovních sbírek a informací z oboru filmu, selekční jazyky a rešeršní činnost. V roce 2000 zavedla do praxe specializované knihovny automatizovaný knihovní systém, v roce 2002 jeho [online verzi](#), včetně databáze hesel z oboru filmu. Od roku 2001 se systematicky věnuje tvorbě a rozšiřování odborného obsahu [Digitální knihovny NFA](#). Dále se dlouhodobě zaměřuje na zajištění dostupnosti klíčových licencovaných bibliograficko-faktografických databází pro obor filmu (projekty IN04122; VZ09013; ELIZA LR1307; LR 1308; CzechELib). Podílela se na řadě odborných publikací a mezinárodních projektech NFA.

<https://orcid.org/0000-0003-2336-3237>

Pracoviště: Knihovna Národního filmového archivu, Bartolomějská 11, 110 00 Praha 1, Česká republika

E-mail: pavla.janaskova@nfa.cz

Jan Trnka

Je absolventem brněnské Masarykovy univerzity, oboru Teorie a dějiny divadla, filmu a audiovizuální kultury. V současné době pracuje jako filmový historik a kurátor sbírky scénářů NFA. Kromě praktických úkolů, souvisejících s rozvojem a péčí o sbírky, se zabývá historií, teorií a praxí české i světové scenáristiky, dějinami filmového archivnictví a výzkumem lokální filmové kultury.

Pracoviště: Oddělení kurátorů Národního filmového archivu, Bartolomějská 11, 110 00 Praha 1, Česká republika

E-mail: jan.trnka@nfa.cz