

Univerzita Karlova v Praze

Filosofická fakulta

Katedra teorie kultury (kulturologie)

Obecná teorie a dějiny umění a kultury

Jan Děkanovský

# **Sport ve filmu jako kulturní fenomén**

## **Sport in Film as a Cultural Phenomenon**

Disertační práce

vedoucí práce – Doc. MgA. Martin Štoll, Ph.D.

2014



Prohlašuji, že jsem disertační práci napsal samostatně s využitím pouze uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Kladně 28. března 2014

Poděkování:

Děkuji svému školiteli **PhDr. Vladimíru Czumalovi, CSc.** za to, že napsání práce inicioval a během doktorského studia mě povzbuzoval a přispíval cennými radami.

**Doc. MgA. Martinu Štollovi, Ph.D.** děkuji za to, že převzal mé školitelství v nelehké situaci a nevšední vstřícností a množstvím zásadních koncepčních připomínek přispěl ke konečné podobě práce.

Můj dík patří v nemenší míře **Prof. PhDr. Janu Jirákovvi, Ph.D.**, který k napsání práce přispěl nezištným vytvořením vhodných podmínek a svými asertivně artikulovanými otázkami učinil z jejího dokončení imperativ, jemuž nebylo možné nedostát.

V neposlední řadě děkuji pánům **Martinu Šimákovi, Petru Suchému a Leoši Vondrákovi** za spoluúčast při zpřítomňování starých zkušeností a poděkování náleží pochopitelně i mé ženě **Markétě**, která tento proces povýšila na dosud nepoznanou úroveň.

Poděkování náleží i **Grantové agentuře Univerzity Karlovy** (číslo grantu 101809), která v letech 2009–2010 finančně podpořila vznik této disertační práce.

## **Obsah**

Obsah .....	5
1. Úvod .....	8
1.1. Sport ve filmu jako kulturní fenomén.....	8
1.2. Sport a film – výčet, nebo kánon? .....	11
1.3. Objekt zkoumání: sportovní film, nebo sport ve filmu?.....	14
1.4. Teze práce.....	15
1.5. Metoda práce .....	16
2. Sport jako hra – součást populární kultury .....	19
2.1. Sportovní diváctví.....	19
2.1.1. Diváctví a Bachtinův koncept karnevalismu .....	22
2.2. Sportovní diváctví ve filmu .....	24
2.2.1. Hooligans v hraném filmu .....	28
2.3. Karneval a hra.....	33
2.3.1. Filosofické koncepty hry .....	34
2.4. Karneval a tělesnost.....	41
2.4.1. Wrestling .....	44
2.4.2. Pravidla a jejich absence – Wrestling ve filmu .....	46
3. Sport, narace a fabule .....	54
3.1. Sport a vyprávění hraným filmem .....	54
3.2. Sportovní fabule .....	57
3.3. Sportovní fabule ve filmu .....	58
3.3.1. Souboj se smrtí – specifická sportovní fabule .....	59
3.3.2. Sportovní fabule kolektivních disciplín.....	63
3.4. Narativní vzorce sportovního filmu.....	65

3.4.1. Koncept narativního vzorce .....	65
4. Mýtus, rituál a realita ve sportovním filmu .....	71
4.1. Realita, fikce a mýtus ve filmovém (a televizním) dokumentu.....	71
4.2. Dokumentární film – entertainment, nebo historiografické dílo? .....	73
4.2.1. <i>Senna</i> .....	79
4.2.2. <i>Věra 68</i> .....	90
4.3. Funkce filmového žánru .....	99
4.4. Mýtus a rituál v hraném sportovním filmu.....	101
4.4.1. <i>Grand Prix</i> .....	101
4.4.2. <i>O něčem jiném</i> .....	109
4.4.3. Další příklady: <i>Rocky</i> .....	114
4.4.4. <i>Hráči z Indiany</i> .....	116
5. Sport, film a ideologie – kulturní vzorce .....	120
5.1. Film, sport a kulturní studia.....	120
5.2. Reprezentace sportu ve filmu .....	124
5.2.1. Reprezentace v olympijském dokumentu: <i>Olympia</i> .....	126
5.2.2. Reprezentace v olympijském dokumentu: <i>Viděno osmi</i> .....	134
5.3. Ideologizující vzorce vyprávění ve sportovním filmu.....	140
5.4. Nacionalistická ideologie ve sportovním filmu.....	143
5.4.1. <i>Hokejový zázrak</i> .....	146
5.4.2. <i>Bernský zázrak</i> .....	150
5.4.3. <i>Invictus: Neporažený</i> .....	151
5.4.4. <i>Mistři</i> .....	153
5.5. Sport a společnost ve stylizované a esejistické podobě.....	155
5.5.1. <i>Speed Racer</i> .....	155
5.5.2. <i>Cena vítězství</i> .....	160
6. Závěr .....	163
7. Literatura a film .....	166
7.1. Literatura .....	166
7.2. Internetové odkazy .....	172
7.3. Film.....	172
Abstrakt .....	176
Abstract.....	177

Měl to být film o sportovci, vlastně o sportovkyni. To mě příliš nezajímalo. Ale potom jsem přišla na to, že banálnost a jistá jedinečnost tematiky, vyplývající z její specifiky, poskytuje vlastně tu nejkonkrétnější, takřka schematickou matérii k vypjaté parabole o smyslu hodnoty lidské oběti, že z její primitivní hmatatelné fyzičnosti lze vyabstrahovat všeobecné drama, lidské drama věčného zápasu, zápasu o nesmrtelnost uprostřed konečnosti lidských sil.

*Věra Chytilová, filmová režisérka, v režijní explikaci filmu O něčem jiném*

Ještě jsem si vzpomněla na slova z filmu *Pokojný bojovník*: „Kde jsi? Tady. Kdy je to? Teď. A kdo jsi? Tahle chvíle.“ Tak jsem si říkala, že si to musím užít. To jsou poslední slova v tom filmu.

*Martina Sáblíková, trojnásobná olympijská vítězka v rychlobruslení, o chvílích před startem vítězného olympijského závodu*

Občas si popláču, když se dívám na filmy. Třeba na *Million Dollar Baby* od Clinta Eastwooda.

*Niki Lauda, trojnásobný mistr světa F1, v bilančním rozhovoru při příležitosti šedesátých narozenin*

# 1. Úvod

## ***1.1. Sport ve filmu jako kulturní fenomén***

Sport se v průběhu 20. a na počátku 21. století se stal jedním z nejdůležitějších a nejvlivnějších kulturních fenoménů. Ačkoliv může být jeho význam stále ještě podceňován coby nevýznamná kulturní praktika a triviální zábava, ve skutečnosti má sport obrovský ekonomický, kulturní a příležitostně i politický význam v životě naší společnosti. Lze dokonce tvrdit, že se ze sportu stala i vskutku populární metafora života samého (Crosson 2013: 3). Sport coby kulturní fenomén pomáhá podle některých badatelů zajišťovat jistou rekonstrukci kategorií a pojmů, jako jsou identita, místní příslušnost či náboženství, které jsou v současné společnosti rychlým postupem modernizace problematizovány (ibid.: 6). Sport ve své špičkové podobě se v přímém srovnání s náboženstvím stává fenoménem „zatíženým symbolikou, metaforami, mýty, rituály, zkrátka významotvorným aparátem, který jsme si doposud spojovali s jinými oblastmi kulturního života“ (Cashmore 2000: ix).

Sport ovšem není významným kulturním fenoménem pouze sám o sobě. Jeho vrcholovým provozováním se celosvětově zabývá jen relativně úzká skupina lidí. Provozování špičkového sportu na tratích, hřištích a stadionech přihlíží pochopitelně množství diváků řádově větší, ale ani tato skupina nemůže soupeřit s množstvím příjemců, kteří sport sledují prostřednictvím médií. Sport a jeho mediální prezentace představuje v dnešní době jednu z nejdůležitějších součástí



populární kultury. Zhruba od konce osmdesátých let minulého století prodělal vztah sportu a médií (televize především) obrovský rozmach zejména díky satelitnímu vysílání. Slova mediálního magnáta Ruperta Murdocha z roku 1996, který prohlásil, že „sport naprosto překonává film i všechno ostatní ze zábavních žánrů“, jsou reálným popisem stavu spíše než okázalou hyperbolou. Televizní sport je bezpochyby nejdůležitější vazbou ke sportu (a naopak) a tato relace je úzce spojena s myšlením o národu, třídě, rase, genderu, věku apod. Představuje tedy bohatý výzkumný materiál v oblastech sociálního, kulturního, ekonomického a politického života (Boyle, Haynes 2000: 10). A sportovní přenosy se přitom zásadním způsobem podílely na šíření tohoto média, respektive výrazně přispívaly k růstu počtu televizních koncesionářů v dřívějších letech i k nárůstu nákupů nových typů televizních přijímačů v současnosti (Štoll 2011: 155), stejně jako byly jedním z motorů digitalizace televizních domácností v posledním desetiletí. Problematika vztahu sportu a médií představuje široké pole, které nelze v úplnosti postihnout v jediné studii. Proto jsem se ve své disertační práci rozhodl zacílit pozornost na specifitější část této problematiky – na vztah sportu a filmu.

Je pozoruhodné, že sport se ve své moderní podobě objevil ve stejnou chvíli jako kinematografie. Jak připomíná S. Crosson, první novodobé olympijské hry v Athénách roku 1896, které lze bezesporu vnímat jako počátek nové éry sportu, se konaly jen čtyři měsíce poté, co bratři Lumièrové v pařížském Grand Café poprvé veřejně předvedli svůj vynález kinematografu (2013: 3). Vzájemný vztah těchto dvou fenoménů se v průběhu jejich další existence prohluboval a na počátku 21. století je již dávno plně etablován. S rozvojem a zavedením přímých televizních přenosů a následnou prudce rostoucí medializací sportu se i samotné zobrazení sportu na filmovém plátně proměňovalo. V případě hraných fiktivních příběhů často vadila jejich jistá schematičnost, přepjatost a zdůrazňování určitých momentů i nereálnost zobrazení sportovců a jejich výkonů. Ve srovnání s opravdovým sportem, zažívaným na vlastní kůži, či stále se zdokonalující televizní medializovanou podobou, se fiktivní sport hraných filmů mohl jevit někdy podivně artistní, jindy naivní a stěží uvěřitelný. Je ovšem třeba říci, že tvůrci filmů postupně přebírají od televize řadu postupů, jimiž filmové zobrazení sportu aktualizují, zatímco televize často využívá například i osvědčených narativních prostředků, jimiž prezentovaný sport divákům přibližuje.

Toho, jak výrazné a často i univerzálně platné jsou sportovní příběhy, si všiml již R. Barthes, který popsal slavný cyklistický závod Tour de France coby homérský epos a jednotlivým tehdejším cyklistům dokonce přidělil specifické role ve svérázném lexikonu (2012: 122–133). Toto vytváření sportovních příběhů, které je pro současná média typické, láká pochopitelně další diváky, ale současně vede právě filmové tvůrce k tomu, aby jejich zfilmováním vtiskly těmto příběhům trvalejší, celistvější a přehlednější podobu. Sportovní film je tak specifickým kulturním produktem, jenž ovšem v sobě skrývá několik významových rovin.

Sport sám o sobě je činností, jejíž podstatu lze vystopovat v kulturním fenoménu hry, což je bezesporu svébytná a univerzální kulturní forma. Sport se ale současně – jak už bylo řečeno – stává mnohostranným významotvorným aparátem a jeho kulturně symbolický potenciál je nezpochybnitelný. Tento potenciál nabývá ve sportovních filmech nejrůznějších podob a sportovní film potom tvoří jistou (byť obtížně) definovatelnou skupinu mezi filmovými žánry, kterou lze zkoumat coby specifickou kulturní kategorii. Tato stručná charakteristika objektu zkoumání tedy přímo vybízí k využití dílčích postupů, které právě kulturologie coby holistická, interdisciplinárně zaměřená věda nabízí.

O tom, do jak širokého pole každodennosti může zdánlivě tak úzce vymezený fenomén, jakým je sportovní film, pronikat, svědčí i tři postřehy, jež jsem učinil během dokončování této práce. Objevil jsem například reklamní spot, v němž tvůrce využili pasáží z filmu *Le Mans* (1971) a k představiteli hlavní role Stevu McQueenovi počítačovou technologií do těchto pasáží implantovali současného automobilového závodníka Lewise Hamiltona. Pozoruhodný na celé věci není ani tak fakt, že spolu ve spotu konverzují dva lidé, kteří se nemohli nikdy setkat (McQueen zemřel pět let před Hamiltonovým narozením), ale spíše způsob, jímž je McQueen v reklamě prezentován. Nevystupuje zde totiž coby Michael Delaney, kterého ve filmu ztvárnil, ale coby McQueen sám o sobě. Reklama tedy pracuje s ikonickou podobou slavného herce coby automobilového závodníka, která zůstává po létech v paměti mnohých diváků, případně jej v této podobě prezentuje vnímatelům mladším<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> You Tube.cz [online] [cit. 2013-10-18], dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=TURAUhvidP0>

Druhý takový moment jsem pozoroval během veslařské regaty celostátního významu. Po skončení jednotlivých závodů nedoprovázely slavnostní dekorování medailemi léta užívané fanfáry, nýbrž proslulý hudební motiv Billa Contiho (rovněž uvozený fanfárami) využitý ve všech filmech o fiktivním boxeru Rockym. Nutno dodat, že prakticky všichni účastníci (a především dekorovaní medailisté) oné soutěže přijímali tuto inovaci s pobavením i jistým potěšením, neboť užití tohoto motivu je samé svým způsobem ztotožňovalo s proslulým filmovým hrdinou.

A do třetice – loni na podzim proběhla česká premiéra filmu *Rivalové* (Rush, 2013), v němž je zachycen skutečný příběh soupeření dvou jezdců automobilové formule 1 v roce 1976 – Nikiho Laudy a Jamese Hunta. Historie této sezóny skýtá nepochybně pozoruhodné příběhy, tvůrci filmu si ale řadu skutečností přizpůsobili tak, aby příběh vyzníval v souladu s jejich záměrem. Tímto záměrem patrně bylo konfrontovat dva zcela odlišné typy sportovců – lehkovážného, uvolněného a talentovaného Hunta, který si nejraději užívá života, a systematického, puntičkářského, asociálního Laudu, jenž všechny své schopnosti vkládá do závodění. Ahistoričnost, která je v tomto snímku takřka všudypřítomná<sup>2</sup>, nakonec ale přispívá k jisté archetypálnosti příběhu. Šestatřicet let starý příběh tak náhle nabývá i pro současného diváka na přitažlivosti. Výmluvným a pozoruhodným dovětkem může být i skutečnost, že zatímco Niki Lauda je zobrazen v hraném filmu jako svérázný typ popkulturního hrdiny, on sám přiznává své dojímání se při sledování filmového příběhu fiktivní boxerky (Hochwarter 2009).

## **1.2. Sport a film – výčet, nebo kánon?**

Vymezit pole pro zkoumání sportovního filmu se ovšem ukazuje jako nanejvýš obtížné. Ve filmech, které můžeme při povrchním pohledu považovat za sportovní, se sport může vyskytovat v podobě rekvizit, osob, prostředí, ale i v podobě ustálených, jen mírně variováných fabulí. Mým úvahám ale může být ku prospěchu

---

<sup>2</sup> Základní historickou dezinterpretaci představuje samotná povaha vztahu obou hlavních hrdinů. Ve filmu jsou líčeni jako nepřátelé, jejichž vztah se začíná postupně proměňovat ve vzájemný respekt. Ve skutečnosti byl jejich vztah velmi přátelský a Lauda považoval Hunta za jediného skutečně blízkého člověka mezi soupeři (Lauda 1983: 53).

skutečnost, že se problematika filmového žánru a žánrových kategorií stala již od padesátých let 20. století samostatnou součástí filmové teorie. Konceptem, který zohledňuje pozorovanou proměnlivost a nestálost kategorie, kterou jsme pracovníčně označili jako sportovní film, je v obecnější rovině teorie R. Altmana, kterou autor shrnul zejména ve svém textu *Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru* (Altman 1989). Autor navrhuje pohlížet na problematiku žánru ze dvou perspektiv. První perspektivou je hledisko sémantické, které upřednostňuje jednotlivé společné prvky žánru, jako jsou lokace, záběry, kulisy či postavy. Druhou perspektivou je hledisko syntaktické, které preferuje strukturální vztahy mezi těmito prvky. V první perspektivě by tak žánr sportovního filmu určovaly žánrové sémantické elementy, jako jsou třeba hřiště, stadiony, sportovci, diváci apod. Syntaktická perspektiva, kterou Altman prosazuje coby neoddělitelnou součást žánrového zkoumání, zahrnuje skutečnost, že jsou zmíněné sémantické prvky poskládány do určitých struktur, které tvoří jisté konvence. V našem případě jsou těmito strukturami například ustálené fabule, které vyprávějí o vzestupu outsidera či o konsolidaci a týmové spolupráci sportovního družstva, které následně docílí úspěchu.

Altman upozorňuje, že prakticky v každém sporu o žánrovou podstatu „se vynořuje protiklad mezi obsažným, všezahrnujícím seznamem a výběrovým kánonem“ (Altman 1989: 21). Tento postřeh se při pohledu na způsob, jímž je v odborné literatuře problematika sportovního filmu uchopena, zcela potvrzuje. Pomineme-li, že v českém prostředí je tato oblast zkoumání prakticky ignorována, setkáme se v literatuře zahraniční provenience se dvěma základními přístupy.

Prvním, orientovaným na širší čtenářskou obec, je přístup, v němž lze na první pohled rozeznat pokus o sestavení reprezentativního kánonu žánru sportovního filmu. Tento kánon může být v některých populárnějších publikacích zúžen například na určitý počet filmových děl, který ovšem zjevně nemá žádnou souvislost s precizností zvolených kritérií pro jejich výběr. Vybraná díla mohou pak být seřazena podle libovůle autorů publikace do pořadí, které čtenáři nabídne kánon svévolně sestavený. V knize *The Ultimate Book of Sports Movies* tak autoři jen na základě velmi vágně vymezených pravidel uspořádali žebříček sta nejlepších sportovních filmů, přičemž se s touto skutečností v úvodu ke knize netají

(Didinger, Macnow 2009). Odborně serióznější publikace *Encyclopedia of Sports Film* přináší informace o filmových dílech se sportovní tematikou v podobě a rozsahu slovníkového hesla (Edgington, Erskine, Welsh 2011). Výběr opět není striktně definovaný; v úvodu ke knize je stručně naznačena historie zobrazování sportu ve filmu, specifika natáčení sportovních snímků, základní témata a zápletky i témata výzkumu, která lze na tento druh filmu uplatnit. V ohledu konečného výběru titulů uvádějí autoři několik charakteristik, jejichž nositelé byli z výběru vyřazeni. Do encyklopedie se tak nedostaly filmy dokumentární, filmy nedostupné na DVD či VHS, televizní filmy (s výjimkou několika výjimečných titulů) a filmy o psích výstavách, šachových turnajích, soutěžích krásy a býčích zápasech (ibid.: XI). Z výčtu je patrné, že jde o výběr, jehož kritéria závisí vesměs na autorské libovůli a zvolená omezení jsou značně nesystémová.

Druhým přístupem je zaměření badatelské pozornosti na dílčí problematiku sportovního filmu, jíž odpovídá i zvolená metodologie výzkumu. Výstupem takovýchto zkoumání bývají především kolektivní monografie, respektive sborníky, jejichž tematická i metodologická roztržitost je zastřešována úvodními shrnujícími studiemi, v nichž bývá tato fragmentárnost konstatována jako charakteristický rys. V publikaci *Sport in Films* se v úvodu sepsaném dvojicí editorů konstatuje, že jsou v Hollywoodu upřednostňovány čtyři sportovní disciplíny – box, basketbal, americký fotbal a baseball. Dalšími sportovními snímky jsou pak biografie slavných sportovců či zachycené historické okamžiky. Autoři dále přiznávají problémy s definicí sportovního filmu (Poulton, Roderick 2008: XVIII–XXII).

V jedné z mála současných systematicky koncipovaných monografií *Sport in Film und Fernsehen* třídí autor filmy sportovního žánru do tří skupin. V první skupině nalezneme filmy, v nichž je sport obsažen coby leitmotiv, ve druhé tvoří sport hlavní zápletku a ve třetí se sport objevuje coby subtext či subplot (Florschütz 2005: 39–46). Další třídění provádí autor podle motivů, které jsou ale ve skutečnosti často využívanými narativními strukturami. Ve sportovních filmech se

tak objevuje motiv triumfu outsidera<sup>3</sup>, motiv vzestupu a pádu, pádu a comebacku a téma demontáže sportovní hvězdy (ibid.: 47–56).

Autor dále rozeznává i sportovní subžánry, mezi něž řadí sportovní dokumenty, sportovní filmy se sportem jako ústřední dějovou linkou, sportovní dokudramata, sportovní filmy s elementy hraného filmu, hrané filmy s prvky sportu a životopisné filmy (ibid.: 57–58). Z uvedeného dělení je zřejmé, že jde o jakýsi pomocný aparát stanovený autorem k snazší kategorizaci zkoumaného materiálu. Ve své podstatě se ale jedná opět o *ad hoc* vymezené dělení, jež je z podstaty nejasné a nepřesné. Jako příklad sportovního filmu se sportem obsaženým v ústřední dějové lince uvádí autor film *Rocky* (1976). Původně byl tento film ale studiem MGM distribuován s žánrovou nálepkou romantické *lovestory*, protože označení boxerský film nezaručovalo podle vedení studia dostatečnou přitažlivost filmu. Posléze se ovšem ukázalo, že příběh sportovního i životního outsidera, který využije příležitost, jež se mu naskytne, je natolik přitažlivý, že dějová linie milostného příběhu ztrácí svou primární důležitost (Haller 1991: 23). Na původní film navázala v následujících třiceti letech další pětice pokračování, která již byla bez výjimky prezentována jako série sportovních filmů. Tento film je ostatně jedním z pilířů jakéhokoli kanonického souboru tzv. sportovních filmů a v případných hodnotících žebříčcích bývá uváděn na předních místech.

### **1.3. Objekt zkoumání: sportovní film, nebo sport ve filmu?**

Vše doposud řečené jen ilustruje teze R. Altmana, který o této problematice píše: „Při určování podstaty nějakého žánru máme obvykle sklon dělat dvě věci najednou a zavádíme tak dva alternativní soubory textů, které odpovídají odlišnému chápání žánrové podstaty. Na jedné straně máme těžkopádný seznam textů, který koresponduje s jednoduchou tautologickou definicí žánru (...). Na straně druhé nacházíme kritiky (...), kteří se přidržují nějakého uznávaného kánonu, jenž nemá mnoho společného s širokou, tautologickou definicí. V této skupině se mluví stále dokola o stále stejných filmech a to nejen proto, že jsou notoricky známé nebo zvláště dobře udělané, ale hlavně z toho důvodu, že se zdají

---

<sup>3</sup> V publikaci (psané německy) i v další literatuře se objevuje univerzálně používaný anglický výraz „underdog“.

jaksi věrněji a plněji představovat daný žánr, přesněji než jiné filmy, které se od žánru (kánonu) více či méně odchyľují. Tento úzce výběrový okruh filmů se běžně nevyskytuje ve slovníkovém kontextu, nýbrž v souvislosti s pokusy o určení převažujícího významu v daném žánru nebo s pokusy o stanovení žánrové struktury“ (Altman 1989: 18).

Altman charakterizuje dále podrobněji rozdíly v sémantickém a syntaktickém přístupu k filmovému žánru. Sémantický přístup tak podle něho vykazuje malou explanační sílu, a je tím pádem aplikovatelný na značné množství filmů. Syntaktický přístup se naopak „vzdává širší aplikovatelnosti ve prospěch schopnosti izolovat pro daný žánr specifické, význam nesoucí struktury.“ Trvat pouze na jednom ze zmíněných přístupů, znamená podle Altmana ignorovat podvojnou podstatu jakékoli žánrové báze. Navíc toto dvojité pojetí dovoluje mnohem přesnější deskripci mezižánrových propojení (ibid.: 23–24).

Existuje bezesporu nepřeborné množství filmů, v nichž lze nalézt sémantické prvky i syntaktické struktury typické pro sport. Na základě dosud řečeného ale budu nucen poopravit označení předmětu, jímž se hodlám v práci zabývat. Předmětem mého zkoumání tak nebude sportovní film – obtížně definovatelný a uchopitelný filmový subžánr –, nýbrž sport ve filmu – filmové zachycení všudypřítomného a důležitého kulturního fenoménu, které na sebe může brát nepřebornou řadu podob.

#### **1.4. Teze práce**

Z výše uvedeného mohu tedy nyní stanovit základní teze, které se ve své práci pokusím obhájit a podrobněji vyložit.

Teze 1: Zobrazení sportu ve filmu je do určité míry realizováno za pomoci univerzálních schémat, jejichž rozpoznání současně zařazuje film do specifické kategorie sportovního filmu.

Teze 2: Tato schémata lze v těchto filmech nacházet opakovaně v dílčích obměnách. Současně tyto struktury disponují archetypálním potenciálem, který je pro sport typický, ale má zároveň i univerzální význam.

Teze 3: Tato schémata se mohou za určitých okolností stát nositeli specifických kulturních charakteristik – mohou nabývat mytických a rituálních dimenzí a mají schopnost stát se i reprezentacemi různých ideologií.

### **1.5. Metoda práce**

Výzkum prováděný v oblasti filmových žánrů úzce souvisí, respektive je podřazen bádání ve vztahu filmu a kultury. Zabýváme-li se filmovým žánrem, klademe si i otázku významu filmu v rámci kulturních procesů. Film se tak jeví i jako svědectví toho, „co se odehrává v intelektuální, estetické a filosofické rovině. (...) Je to svědectví zásadní, vzhledem k tomu, že odhaluje dlouhodobé dynamické procesy a tendence“ (Casetti 2008: 301). Výzkum filmového žánru se obvykle dělí do dvou směrů, z nichž každý zkoumá předmět coby specifickou kategorii. Altmanův sémanticko-syntaktický přístup prokáže svou plnou hodnotu teprve ve chvíli, kdy se věnujeme problematice historie žánrů (Altman 1989: 24). Diachronní přístup, tedy žánr coby historická kategorie, je tak prvním možným pojetím – směrem, který přísluší především filmovým historikům.

Druhým možným přístupem, který je pro kulturologické zaměření práce velmi podnětné, je žánr jako sociální a kulturní kategorie. Tato synchronně pojímaná kategorie se dále dělí do dvou proudů, v nichž je zkoumán vztah žánru a ideologie a žánru coby mýtu a rituálu. Zjednodušíme-li prozatím charakterizaci těchto dvou směrů, které žánr zkoumají coby kulturní kategorii, můžeme o mytologicko-rituálním přístupu prohlásit, že připisuje konečné autorství publiku – výběrem navštěvovaných filmů nutí publikum producenty vyrábět právě očekávané filmy. Naproti tomu ideologický přístup dokládá, jak obchod a politické zájmy výrobců filmů manipulují s diváky. Ideologické pojetí si všímá diskurzivních aspektů a zdůrazňuje problematiku reprezentace a identifikace (ibid.: 20–21).

Každý ze zmíněných směrů žánrového bádání využívá ucelený metodologický aparát a může vykazat celou řadu odborných prací mnoha autorů. Současně lze ale konstatovat, že zmíněné rozvržení do dvou (resp. tří) kategorií má univerzálnější platnost, než je úzce koncipovaná platnost v rámci žánrových teorií. Protože jsem se rozhodl definovat předmět výzkumu nikoli jako *sportovní film*, nýbrž jako *sport ve filmu*, necítím se vázán striktním uplatňováním metodologie žánrových teorií.



Teze těchto teorií mi poslouží jako základní východiska směru bádání, přičemž jejich metodologii rozšířím i o nástroje vhodné pro kulturologickou, nikoli specializovaně filmologickou analýzu.

Z toho, co bylo doposud řečeno, je také zřejmé, že v této práci nehodlám vytvářet další kánon sportovních filmů. Zobrazení fenoménu sportu ve filmu prozkoumám na vybraných filmových dílech z hollywoodské, evropské i české filmografie. Jejich výběr se bude řídit **způsobem zobrazení** zkoumaného fenoménu, nikoli umístěním snímku v existujících žánrových encyklopediích či pozicí v kanonických seznamech. Neomezím se navíc jen na tvorbu hranou – předmětem mého zájmu budou i filmy dokumentární. Jen toto široké pojetí umožní pozorovat i intermedialní souvislosti mezi sportem v jeho televizní a filmové podobě.

Práci jsem tedy rozvrhl do následujících kapitol: Kapitola 2 se zabývá sportem a jeho kritikou coby součásti populární kultury. Dále vysvětluje problematiku sportovního diváctví za pomoci koncepce karnevalu M. M. Bachtina založené na binární opozici mezi oficiální a populární kulturou. Za pomoci filosofických koncepcí kulturního fenoménu hry pojednává o relaci karnevalu a tělesnosti, jejíž možnou konkretizací je i wrestling. Na základě několika filmových zobrazení tohoto specifického zápasu formuluje pak otázku po univerzálních schématech typických pro žánr sportovního filmu.

Kapitola 3 se pokouší za pomoci dílčích nástrojů naratologie rozčlenit a pojmenovat pozorovaná schémata a přiřadit jim specifické fabule. K vysvětlení setrvalé obliby sportovního filmu pak využívá studium filmu ve spojitosti s kulturními dynamikami, k nimž náleží i výzkum v oblasti filmových žánrů.

Kapitola 4 zkoumá sportovní film z hlediska kulturně antropologických kategorií mýtu a rituálu. V analýze životopisných dokumentárních filmů zachycujících život dvou slavných sportovců využívá historiograficko mytologických úvah C. Lévi-Strausse, nástrojů archetypální kritiky N. Frye a z ní odvozené metodologické kritiky historiografie H. Whitea. Analýzu hrané produkce pak provádí za využití koncepcí rituální funkce žánrového filmu.

Kapitola 5 s využitím nástrojů a klasifikací kulturních studií zkoumá schopnost hraných i dokumentárních filmů se sportovní tematikou stát se reprezentacemi

různých ideologií. Druhá část zmíněnou metodologii uplatňuje k popisu a charakteristice ideologizujících vzorců vyprávění ve sportovním filmu.

## 2. Sport jako hra – součást populární kultury

### 2.1. Sportovní diváctví

Chceme-li podrobit zkoumání hraný film se sportovní tematikou, záhy si uvědomíme, že se ocitáme na půdě populární kultury v nejryzejším slova smyslu. Stejně zařazení si ale již před časem vysloužil i sport sám. Děla, která podrobují sport zkoumání z hlediska jeho příslušnosti k popkultuře, existuje celá řada a jejich rekapitulace by zabrala hodně času. Mezi prvotní impulsy tohoto procesu můžeme nepochybně zařadit poznámky na adresu vztahu sportu a masové kultury, jak je můžeme nalézt v některých pracích autorů tzv. Frankfurtské školy. Na úvod tedy snad postačí poukázat na pasáže věnované sportu v ostré obžalobě masové kultury v díle klasika kritické teorie T. W. Adorna. Adorno využívá sportu coby jisté metafory i v popisu jiných aspektů masové kultury: „Kriminální román dokonce pořádá sportovní utkání nejen mezi detektivem a zločincem, ale i mezi autorem a čtenářem. Právzorem takového kulturního sportu je sázka, staré podvržené dítě feudálních manýrů a buržoazního ducha“ (2009: 46). Sportovní přirovnání neváhá Adorno využít i v pasážích o hudbě: „Jestliže se potěšení, které má tanečník při jazzu, může hledat v tom, že se ve své kolektivní funkci nedá zmást synkopou jako formulí svého vlastního zmrzačení, pak potěšení jazzového hudebníka je třeba přirovnat k potěšení sportovce, který pracuje za záměrně ztížených podmínek“ (ibid. 47). Roli hudebníka a sportovce srovnává dále takto: „Jestliže klavírní virtuos ještě připomíná akrobata nebo žongléra, který se po dlouhé přípravě nechá pozorovat pro peníze, tak jazzový hudebník, aniž by se zcela vzdal onoho modelu, se přibližuje fotbalovému brankáři. Žádá se od něj neomylnost, pozornost,

pohotovost, koncentrace. Stává se improvizátorem vynucené situace. Zbavení se iluzí se u něho mění ve sportovní schopnost nenechat se ničím vyvést z klidu“ (ibid.: 49–50).

Adorno ovšem tato svá dílčí pozorování zobecňuje na celé pole masové kultury. Masová kultura si podle něho jako celek osvojuje „sportovní postupy“ a „zesportování se podílí na rozpadu estetického zdání. Sport je neobrazným protikladem praktického života a estetické obrazy participují na takové neobraznosti tím víc, čím víc se samy stávají sportem“ (ibid.: 50). Moderní sport, respektive koordinovanou práci sportovních týmů ovšem neváhá Adorno spolu s M. Horkheimerem považovat za „přesný model Juliettiných sexuálních týmů“ z díla markýze de Sade, „v nichž se využívá každý okamžik, neopomínají se žádný tělesný otvor, žádná funkce nezůstává nečinná. Ve sportu, stejně jako ve všech odvětvích masové kultury, převládá intenzivní, účelová aktivita, aniž by byl zcela zasvěcený divák s to uhodnout rozdíl kombinací, smysl vzájemných pádů, který je určen nahodile stanovenými pravidly“ (2006: 90).

Sport ale Adorno ve svých úvahách nevyužívá jen jako metaforu či vzor aplikovaný na dílčí části masové kultury. Sport sám se v jeho marxismem ovlivněném konceptu ocitá v pozici nástroje, jímž je člověk klamán a uvrhován do poddanství. Sportování pak není ničím jiným než zotročením vlastního těla, jímž jedinec oplácí svému tělu příkoří způsobená mu společenskými tlaky. Vášeň pro sport je pak údajně masovou bází diktatury masové kultury (Adorno 209: 51). Konkurenční soupeření, které je sportu pochopitelně vlastní, je podle Adorna pouhým klamem. Sport se v konečném důsledku stává pseudopraxí a „bezbarvým odleskem, ztvrdlého, chladného života“. Původní ideje a ctnosti, které se sportem obvykle spojujeme, přetrvávají podle Adorna jen ve znetvořené podobě (ibid.: 52–53).

Sportovce samého bere ještě Adorno částečně na milost, když mu přiznává jistou schopnost rozvoje ctností (např. solidaritu), ochotu pomáhat a entuziasmus. Tyto vlastnosti totiž jedním dechem označuje za důležité pro možný rozhodující politický okamžik. Publikum sport pouze pasivně sledující ale tyto vlastnosti zcela postrádá. Masová kultura podle něho netouží po konzumentech - sportovcích, ale právě po divácích. Intronizace sportu do celé masové kultury v podobě zobrazování života coby systému sportovních utkání pak vymazává rozdíl mezi běžným týdnem

a víkendem, který byl doposud sledování sportu vyhrazen. Sport se tak stává součástí totality masové kultury, monopolem vymyšleného schématu společnosti (ibid.: 52–55).

Tento Adornův vypjatě skeptický odsudek a dílčí charakteristiky, které sportu přisuzuje, se posléze staly východiskem pro popis sportu coby součásti populární kultury v mnoha pracích kulturních studiích, jejichž autoři postulovali své závěry vesměs z neomarxistických pozic. O některých bude řeč ještě v dalších částech této práce. Adornovo příkré a nesmlouvavé odsouzení je ale nutné vnímat s ohledem na dobu jeho vzniku. Tehdejší rozvoj masmédií (text byl napsán v roce 1942 v americkém exilu) a s ním související expandující masová kultura a patrně i jisté důsledky kulturního šoku po přesídlení z Evropy do USA připadaly Adornovi zřejmě jako blížící se apokalypsa, aniž si možná uvědomoval – řečeno s U. Ecem –, „jak se každá modifikace kulturních nástrojů během historie lidstva předvádí coby hluboká krize předcházející 'kulturního modelu' a že její skutečný dopad nepochopíme, nevezmeme-li v úvahu, že nové nástroje budou používány v kontextu lidstva hluboce pozměněného jak příčinami, které tyto nástroje vyvolaly v život, tak jejich použitím“ (Eco, 2006: 31–32).

Hovoříme-li ale o medializovaném sportu, jehož je sportovní film součástí, zaujme nás nepochybně zmínka o sportovním publiku, jež je prý kýženým (totiž pasivním) konzumentem masové kultury. Toto Adornovo tvrzení, které ovšem není podloženo hlubší analýzou, je typické pro uvažování autorů kritické teorie. V jejich podání lze nalézt konceptů, které sportovní diváctví nějakým způsobem tematizují a uchopují, opět celou řadu. Přístup z ryze sociologických pozic například považuje sledování sportovních utkání za nedílnou součást trávení volného času. Na jednu stranu tak staví čas věnovaný práci a na druhou čas vyplněný diváckou aktivitou. Tuto druhou část označuje jako „dobu mimo“ a přičítá jí charakteristiku snížené kontroly nad chováním jedince. Návštěva sportovního podniku je tak „hledáním vzrušení (...) ve sledu nevzrušivých událostí běžného pracovního týdne (Slepička a kol. 2010: 21).

K podobnému závěru dochází i Mircea Eliade. Z pozice mytologa a religionisty ovšem rozeznává ve sledování sportovního utkání pozůstatek mytického chování. Mytologický a rituální charakter lze pozorovat v obrovské intenzitě, s níž takové

události probíhají v takzvaném „soustředěném čase“ – pozůstatku či náhražce magicko-náboženského času (Eliade 1998: 24). Podle Eliadeho jsou základní rysy mytického chování nerozlučně spjaty s lidským údělem a je tedy nepravděpodobné, že by se jakákoli společnost mohla od mýtu zcela oprostít. Eliade zde ukazuje snahu moderního člověka *vyjít ze své historie* a prožívat odlišný časový rytmus. Rozpoznává tak v moderní společnosti skutečnost oddělení času sakrálního, jenž byl v tradiční společnosti totožný s časem profánním, právě od času profánního, který se v moderní společnosti stal časem práce, jež ovšem postrádá posvátný charakter. Eliade nazývá tuto skutečnost *pádem do času* a poukazuje na to, že člověk pak může z tohoto času vyjít, jen když má volno. *Výstup z času* byl v tradiční společnosti dosahován při každé odpovědné práci, zatímco v moderní společnosti se jediným možným kolektivním únikem stává zábava. Mýtus tak již dnes nemá dominantní úlohu v základních oblastech života a byl odsunut do nejasných oblastí psychiky, nebo sehrává jen vedlejší úlohu v činnosti společnosti (ibid.: 24).

### **2.1.1. Diváctví a Bachtinův koncept karnevalismu**

Jedním z pozoruhodných konceptů, který interakci sportu a publika popisuje, je koncept karnevalismu odvozený z díla M. M. Bachtina. Karnevalismem míníme kulturní proud, jenž čerpá ze starých lidových tradic a subverzivně prolamuje stávající řád a ruší protiklady (Nünning 2006: 373). Pojem karnevalismu využívá ve svých analýzách populární kultury i J. Fiske. Karnevalismus je výsledkem kolize dvou jazyků – vysokého jazyka klasického vzdělání zakotveného v politické a náboženské moci a nízkého lidového jazyka. Karneval tedy konstruuje svět existující mimo stávající úřednický aparát, svět bez postavení či sociální hierarchie (Fiske 1992: 82). Bachtin rozlišuje tři podoby karnevalové kultury. Prvním typem jsou obřadní a mimetické formy (např. slavnosti karnevalového typu), druhým slovesná smíchová díla včetně parodií a třetím pak různé formy a žánry familiární pouliční mluvy. Všechny karnevalové formy se důsledně distancují od oficiálních forem (Bachtin 2007: 11).

Pro problematiku sportovního diváctví je důležitá další charakteristika karnevalu, totiž skutečnost, že „karneval nezná dělení na účinkující a diváky. Karnevalu se nepřihlíží, karneval se prožívá, a žijí v něm všichni, protože je povýtce všelidový.

Pokud trvá karneval, neexistuje pro nikoho jiný život než karnevalový“ (ibid.: 13–14). Bachtinův koncept se rovněž zaobírá problematikou rozlišení prožívaného času na čas věnovaný práci a povinnostem a čas k zábavě. Bachtin označuje karneval za sváteční život lidu. Princip svátečnosti je podle něho významnou prvotní formou lidské kultury, kterou nelze odvodit z praktických podmínek a cílů společenské práce nebo z biologické potřeby periodického oddechu. Svátečnost má vždy hluboký významový, světonázorový obsah. K tomu, aby se určitá událost mohla stát sváteční, musí se s ní sloučit něco z duchovní, ideologické sféry bytí. „Musí získat sankci ze světa *vyšších cílů* lidské existence, tj. ze světa ideálů. Bez toho neexistuje a nemůže existovat žádná svátečnost“ (ibid.: 15). Svátečnost má tedy vždy bytostný vztah k času. V základu svátečnosti je vždy určitá konkrétní koncepce času přírodního (kosmického), biologického nebo historického. Karneval je pak slavností slavenou „v protikladu k oficiálnímu svátku jako dočasné osvobození od panující pravdy a stávajícího řádu, dočasné zrušení všech hierarchických vztahů, privilegií, norem a zákazů“ (ibid.: 16). Je zřejmé, že se tento koncept do značné míry shoduje s pojetím, které na tutéž problematiku nahlíží z perspektivy sociologické. Chování jedince během sportovního utkání se dá považovat za „relativně akceptovaný způsob osvobození se od systému sociálních kontrol a vyjádření emocí běžně nedostupných“ (Slepička 2010: 21).

Platnost všech tří zmíněných konceptů ve vztahu se sportovním diváctvím se dá bezpochyby pozorovat na celé řadě příkladů. V současné době ale nemusíme brát v úvahu jen diváky sledující sportovní podniky přímo v jejich dějišti. Prostřednictvím televizního přenosu se diváci při příležitosti významných sportovních podniků scházejí i na veřejných prostranstvích, kde zážitek spoluprožívají u obřích obrazovek. Také sledování televize ve větší společnosti v nejrůznějších restauracích a sportovních barech může posloužit jako příklad téhož „výstupu z času“ či formu „svátečnosti“. Stačí si vzpomenout, jak početná shromáždění na náměstích a příhodných prostranstvích přilákaly zápasy českého hokejového (i fotbalového) týmu na olympijských hrách či mistrovstvích světa. Jejich účastníci se na místa konání dostavovali často ozdobeni šálami a vybaveni vlajkami, oblečení do replik hokejových (či fotbalových) dresů, někdy i s tvářemi pomalovanými národními barvami. Karnevalový charakter takových slavností podtrhuje třeba i reklamní spot budějovického pivovaru Budvar, v němž několik

zjevně spořádaných žen a mužů pronáší izolovaně tyto repliky: „Nikdy bych nešel s davem. Nikdy bych nepolíbil jinou. Nikdy bych neplakala na veřejnosti. Nikdy bych nezpíval před cizími lidmi. Nikdy bych neobjala někoho, koho neznám, nebýt hokeje“. V následujícím záběru všichni předešlí mluvčí jásají spolu s davem poté, co jejich hokejové mužstvo zvítězilo, a každý z nich vyjadřuje prožívané emoce způsobem, který v předchozích replikách zavrhl<sup>4</sup>.

## **2.2. Sportovní diváctví ve filmu**

Vrátíme-li se zpět k problematice sportovního filmu a budeme-li hledat snímky, které karnevalový charakter sportovního diváctví tematizují, narazíme nepochybně na český film z počátků zvukové éry natočený režisérem Svatoplukem Innemannem podle románu Karla Poláčka *Muži v offsidu*. Všední život majitele obchodu s konfekcí pana Načeradce, fanouška fotbalového klubu S. K. Slavie, i příznivců konkurenčního klubu S. K. Viktorie otce a syna Habásků je ozvlášťován a akcelerován právě během návštěv zápasů jejich milovaných klubů. Komický charakter snímku je z valné části tvořen právě kontrastem mezi usedlostí civilního života hlavních mužských postav a jejich „nepřístojnostmi“ během návštěv utkání.

Pokusem zachytit atmosféru v hledišti současného fotbalového utkání je dokumentární film Pavla Abraháma s názvem *Dva nula* (2012). Dvaadvacet statických kamer snímalo průběh proslulého fotbalového derby mezi pražskými kluby Spartou a Slávií. Kamery ovšem nebyly zacíleny na dění na hřišti, nýbrž jejich úkolem bylo sledovat, co se odehrává v hledišti. Výsledný film, vzniknuvší sestřihem natočeného materiálu, se vesměs opakovaně orientuje na několik diváků, pořadatelů či jejich skupinek. Ve filmu se tak objeví například dva rozjívění žáci ze sparťánské přípravy, dvojice diskutujících intelektuálů za sklem VIP lóže, italští turisté či skupina sázkařů. Podle tvůrců filmu byli ovšem všichni zachycení protagonisté předem vybráni, osloveni a opatřeni mikroporty (Fuka 2012). Dokumentární hodnota filmu je tak výrazně zpochybněna. Problematická je ovšem celková koncepce filmu a jeho výsledná podoba.

---

<sup>4</sup> TV spoty.cz [online databáze] [cit. 2013-5-29], dostupné z: <http://www.tvspoty.cz/budweiser-budvar-vitezstvi-vas-zmeni/>



Za specifickou skupinu sportovních diváků můžeme v našem kulturním okruhu považovat bezpochyby speciální kategorii fotbalových fanoušků, tzv. hooligans. V oblasti sociologie sportovního diváctví jde ostatně o problematiku, jíž je věnována největší pozornost především proto, že jde o záležitost společensky značně závažnou. Je ovšem nutné zdůraznit, že tento fenomén podrobily zkoumání různé akademické disciplíny. Namátkou můžeme jmenovat urbánní etnografii, antropologii, psychologii, etologii, kriminologii, politologii, komunikační vědu i kulturní studia. Teorií, které se fenomén fotbalového chuligánství pokouší vysvětlit, je hned několik. Marxismem ovlivněné přístupy (především I. Taylor) vysvětlují tento jev jako důsledek komercializace fotbalu v šedesátých letech, čímž se fotbal odcizil pracující třídě. Divácké násilí pak bylo jen specifickou reakcí zrazené třídy. Podobně k problému přistupoval i J. Clarke, který tvrdil, že realizace v této specifické subkultuře umožnilo mladým mužům z dělnického prostředí vyřešit základní životní konflikty. Tyto teoretické přístupy byly ale podrobeny kritice pro svou spekulativnost a absenci empirického potvrzení (Spaaij 2006: 23).

Alternativním vysvětlením fenoménu je figuracionistický přístup E. Dunninga, který vychází z teorie civilizačních procesů N. Eliase. Fotbalové chuligánství objasňuje z hlediska struktury nižších vrstev společnosti a tradičního vztahu mezi členy těchto vrstev a fotbalu samého. Podle Dunninga a jeho kolegů (z tzv. leicesterské školy) je boj jedním z mála zdrojů vzrušení, významu a statusu, který mají k dispozici muži z nižší dělnické třídy. Jejich specifická agresivní maskulinita však není jednoduše odvoditelná od způsobu, jakým jsou nižší dělnické komunity integrovány do společnosti jako celku. Nižší dělnické komunity mají tendenci vytvářet normy, které jsou oproti skupinám položeným výše na společenském žebříčku příznivější pro toleranci k vysoké úrovni agrese v sociálních vztazích (Dunning et al. 1988: 208–209). Ačkoliv Dunning zdůrazňuje, že mladí muži z nižší dělnické třídy nejsou jedinými fotbalovými chuligány, zdá se, že většina hlavních a opakovaných pachatelů závažných forem fotbalového chuligánství se rekrutuje právě z jejich středu (1986: 240).

Třetím možným přístupem je současná teorie, kterou můžeme označit za postmoderní. Její představitelé (např. R. Giulianotti a S. Redhead) tvrdí, že fotbalové chuligánství v moderním smyslu se přetvořilo do postmoderní podoby

fenoménu. Giulianottiho empirické práce se primárně zaměřují na příznivce skotského národního týmu a skotských skupin hooligans. Tvrdí, že chování skotských fotbalových fanoušků vychází ze specifických kulturních a historických sil spíše než z faktorů jejich sociální struktury. Skotští fanoušci národního týmu se snaží distancovat od britských hooligans, a to zejména od agresivního chování anglických fanoušků v zahraničí. Giulianotti rovněž zavádí pojem „post-fandom“ k vysvětlení fotbalového chuligánství. „Post-fans“ představují epistemické opuštění starších forem fotbalového světa fanoušků v tom, že jsou si vědomi konstruované povahy fanouška a rozmarů médií v přehánění nebo vymyšlení takových identit (1999: 148). Giulianotti dále tvrdí, že postmoderní epocha fotbalového chuligánství je signalizována nejzřetelněji změnami v politickém a mediálním zacházení s tímto fenoménem (Spaaij 2006: 23).

Zaměříme-li se primárně na koncepty přistupující k problematice fotbalového diváctví z kulturologických pozic, stojí určitě za pozornost pokus aplikovat na daný fenomén již zmiňované pojetí karnevalismu. Takový pokus učinila mj. psychoanalytička a kulturoložka M. Brottmanová v dílčí studii *Radostný chaos: Bachtin a fotbaloví fanoušci*, byť se její práce netýká fotbalu evropského (soccer), nýbrž amerického. Bachtinův koncept karnevalismu podle ní umožňuje promyšlenější a citlivější pochopení rozporného chování fotbalových fanoušků, než jak to dovoluje diskurz sociologie či ideologie. Bachtinova metoda je podle Brottmanové účinnější, protože mj. věnuje zvláštní pozornost vyhroceným projevům smíchu, humoru, ironie a prvkům sebeparodování, ale také proto, že lze pozorovat některá zjevná spojení mezi karnevalem a soutěživou povahou fotbalu (2005: 20).

Podobnosti nalézá autorka v mnoha aspektech: poukazuje na speciální – posvátný – charakter času v toku světské (pracovní) doby a stabilizovanou úmluvu ohledně vybočení ze světského času – často jde o sobotní odpoledne. Také fotbalový stadion je posvátným prostorem svého druhu uprostřed prostoru sekulárního. Jeden z nejčastějších vzorů chování fotbalových fanoušků zahrnuje zpěv starších, tradičních bojových písní i písní současných, jejichž přednes doprovází často povzbuzující křik i projevy zklamání. V *Poetice Dostojevského* Bachtin vysvětluje své představy o jazyku karnevalu coby živé události, která se odehrává na místě

dialogického setkání dvou nebo několika vědomí spojených v popisovaný svět. Karnevalový diskurs neodráží svět mimeticky, ale je spíše jeho částí, spolupracuje s ním na transformaci diskursu, mluvčího a publika (Bachtin 1971: 45). Stejně tak jsou bojové písně samy o sobě druhem výkonu. I zdánlivě náhodná a bezvýznamná záminka může posloužit jako okamžité východisko pro vznik dialogu nebo písně. Náhodný střet na hřišti i změna skóre může posloužit jako podnět pro nové slogany. Mnoho starších písní bylo spontánně přizpůsobeno okamžité okolnosti, často komického charakteru (Brottman 2005: 23).

Důležitou oblastí, na niž Brottmanová aplikuje koncept karnevalismu, je problematika násilí. Autorka se této problematice ale přibližuje skrze verbální násilí v diváckých popěvcích a konstatuje, že verbální násilí vzbuzující obavy může být v řadě případů jen důsledkem povznesené nálady, nikoli chuligánství. Nálada fanoušků se pohybuje ve výkyvech podle momentální situace v probíhající hře a lze předpokládat, že mediální mytologie fotbalového násilí se nerodí ze statistických důkazů. Na otázku, zda jsou násilná slova doprovázena násilnými činy, by Bachtin, vědom si skutečnosti, že jazyk není jen zrcadlem společnosti, ale hlavním prostředkem v našem vnímání reality, mohl argumentovat, že násilný čin je obsažen ve slově samém (ibid.: 28). Jak ale Bachtin uvádí: „Pro veřejnou karnevalovou promluvu je charakteristické časté užívání nadávek (...). Nadávky jsou obvykle v kontextu promluvy gramaticky a sémanticky izolovány a pojmají se jako uzavřené celky, podobně jako přísloví. Proto je možno o nadávkách mluvit jako o zvláštním žánru lidové pouliční řeči. Z genetického hlediska nejsou nadávky stejnorodé; v prvobytné společnosti měly různé funkce, převážně magického a zaklínacího charakteru. (...) Tyto nadávky a potupné výrazy byly ambivalentní: snižovaly a umrtvovaly, ale zároveň obrozovaly a obnovovaly“ (2007: 22). Někteří hráči jsou pomocí diváckého folkloru přetvořeni v silné agresory. Publikum pak rádo vyzývá tyto antihrdiny, kteří reprezentují pro většinu fanoušků nesmyslnost a destrukci a sehrávají roli jakýchsi „lidových ďáblů“. Brottmanová uvádí v této souvislosti jako příklad i u nás proslulého hráče amerického fotbalu (a později příležitostného filmového herce) O. J. Simpsona (2005: 28). V našich podmínkách stojí za připomenutí třeba obránce Sparty Praha Tomáš Řepka, jenž proslul nejen nekompromisní obrannou hrou, ale především pravidelnými excesy, za něž následovaly časté disciplinární tresty. Zatímco jeho sportovní výkonnost s

postupujícím věkem zákonitě klesala, jeho prohřešky, kterými často oslaboval své mužstvo, se opakovaly s nezměněnou intenzitou. Když jej vedení Sparty konečně vyřadilo z kádru, nesla to většina skalních příznivců klubu s velkou nelibostí.

„Z Bachtinova hlediska se tak fotbalový stadion a jeho okolí stává jakýmsi místem lidového karnevalu, divadlem kulturního vyjádření hněvu, parodickým festivalem neúcty a nepokoje, vyjádřených primárně prostřednictvím násilných vystoupení a performativních výroků, často s misogynním či rasistickým podtextem“. Je zřejmé, že hlavním cílem těchto stylizovaných mužských urážek je současné popření maskulinity oponenta a znovuzískání vlastního mužského prostoru. Mezi nejčastěji používané výrazy pro urážky hráčů i fanoušků soupeře patří obvykle slova obecně spojená se sexuálních funkcí - například „z kurvysyn“ obvykle včetně homofobních urážek jako „buzerant“ apod. Takové urážlivé výrazy tvoří nedílnou součást rituálu znovupřivlastnění mužství a vyskytují se mimochodem prakticky ve všech typech mužských subkultur (Brottman 2005: 28).

### **2.2.1. Hooligans v hraném filmu**

Specifické (a pro většinu lidí exotické) prostředí uvnitř subkultury fotbalových hooligans se vcelku pochopitelně stalo námětem řady hraných snímků. Zásadním historickým zlomem, který problematiku fotbalového chuligánství vynesl do centra veřejného zájmu, byly tragické události před zápasem finále PMEZ v roce 1985 mezi italským klubem Juventus Turín a anglickým týmem FC Liverpool, které se odehrálo na Heyselově stadionu v belgickém Bruselu. Skupina anglických chuligánů napadla skupinu italských fanoušků a následná panika v italském sektoru vedla až k prolomení ochranné zdi. V důsledku rvačky, zřícení zdi a ušlapání přišlo o život 42 lidí a zhruba dalších 250 bylo zraněno. Anglické kluby byly následně na pět let vyloučeny ze všech evropských soutěží.

Tehdejší britská premiérka Margaret Thatcherová se zasadila o vyhlášení zákazu prodeje všech alkoholických nápojů během fotbalových zápasů a dále byla zavedena daleko přísnější bezpečnostní opatření a instalovány uzavřené televizní okruhy na stadionech. Policie dlouhodobě shromažďovala informace o aktivitách

členů chuligánských skupin a dokonce do těchto skupin infiltrovala tajné policisty (Mareš, Smolík, Suchánek 2004: 55).

Novou situaci, která po těchto zásadních opatřeních ve Velké Británii nastala, zachycuje film režisérky Lexi Alexanderové s názvem *Hooligans* (2005). Ve filmu

je tematizován proces, jímž se člověk doposud zcela nedotčený fotbalem i diváckými subkulturami začlení do chuligánské skupiny a stane se jejím platným a uznávaným členem. Aby byla neposkvrněnost novice zcela jednoznačná a jeho prvotní distance od problematiky co největší,



**Ve filmu *Hooligans* (2005) netvoří skupinu anglických fotbalových chuligánů mladí muži pocházející z dělnického prostředí, nýbrž příslušníci střední třídy.**

stává se jím ve filmu neprávem vyloučený student z elitní americké univerzity, jenž se ocitne v Anglii a prostřednictvím svého švagra se seznámí s vůdcem chuligánské „firmy“ klubu West Ham United. Jeho postupná iniciace se odehrává právě pod protektorstvím charismatického vůdce. Film zobrazuje hrdinovu proměnu poměrně přesvědčivě od návštěvy hospody, v níž se skupina schází, přes první návštěvu domácího zápasu, fyzické napadení konkurenčním gangem až po výjezd na venkovní zápas. Právě fyzický střet a ponechání volného průchodu agresí je stimulem, jímž se ze subtilního, rozpačitého intelektuála (ve filmu Elijah Wood) stává odhodlaný rváč vyhledávající sounáležitost se skupinou a ochotný za její čest doslova prolévat krev. Pozoruhodné je i vyznění snímku. Sebevědomí nabyté v chuligánských bitkách a ochota použít fyzické násilí se hrdinovi stává prostředkem, jímž si vymůže spravedlnost ve věci svého vyloučení ze studia.

Na filmu není důležité poněkud vykonstruované rozuzlení děje, nýbrž právě „dokumentární“ složka. Snímek totiž zaznamenává i změny, kterými život chuligánských skupin v Británii prošel. Členové se tak musí posilňovat alkoholem ještě v azylu „mateřské“ hospody, zakrývají si obličej při vstupu na stadion před

všudypřítomnými kamerami a podrážděně reagují na možnou infiltraci skupiny, když podezírají hlavního hrdinu, že je novinář. Neméně důležité je ale sociální složení skupiny. Vůdce skupiny pracuje jako učitel dějepisu a tělocviku, jehož žáci zjevně milují a obdivují, další je zaměstnán jako operátor v jakémsi call centru a také ostatní jsou zjevně příslušníky střední třídy. Film tak ukazuje skutečnost, která vyšla najevo nejpozději v osmdesátých letech, kdy byla rozkryta jedna z nejnebezpečnějších chuligánských skupin Chelsea Headhunters. Vůdcem této skupiny byl totiž advokát Terry Last a i další členové skupiny pracovali na velmi dobře placených místech. Toto zjištění problematizovalo dřívější mínění o chuligánech coby příslušnících nejnižších sociálních skupin (Mareš, Smolík, Suchánek 2004: 54). Film tak prakticky potvrzuje oprávněnost aplikace Bachtinova konceptu karnevalismu coby kulturního proudu subverzivně prolamujícího stávající řád i na problém fotbalového chuligánství.

Film *Hooligans* (The Football Factory, 2004) natočený podle románu Johna Kinga *Fotbalová fabrika* je příkladem dalšího snímku líčícího příběh skupiny fanoušků fotbalového klubu – v tomto případě londýnské Chelsea. Jedním z fotbalových fanoušků, kterým neoddělitelně splývá fotbalový zápas s bojem proti příznivcům soupeřícího mužstva, je vypravěč příběhu Tom. Jeho život se skládá z dělnického zaměstnání, jemuž se věnuje ve všední dny, a ze sváteční ligové soboty. Tento den hraje „jeho“ mužstvo zápasy a měřítkem Tomova uspokojení ale není předvedená hra, nýbrž množství zkonsumovaného alkoholu a brutalita nezbytné rvačky.

Pro svou prvotinu zvolil britský prozaik John King členění kapitol, které věrně kopíruje ligový program Tomova zbožňovaného klubu. V každé z nich rozebírá Tom kvalitu „tvrdého jádra“ soupeřových fandů, popisuje triky na oklamání policie a projevuje nadšení nad povedenou bitkou. Autor používá patřičně expresivního a vulgaritami prošpikovaného jazyka, aby Tomovu výpověď o smyslu života - alkoholu, násilí, fotbalu a sexu - zobrazil s dostatečnou hodnověrností. „Fotbalové“ kapitoly střídají ale mnohem civilnější pasáže, v nichž je život dělnické vrstvy společnosti zobrazován z mnoha rozličných úhlů. V této mozaice se mísí dojemné příběhy starých lidí s dětskými vzpomínkami i banálními rodinnými historkami. V kontextu románového obrazu se pak opilecká agresivní zábava mladých lidí jeví sice jako odpudivá, ale v jistém smyslu takřka konformní (King 2003).

Filmová adaptace se románového syžetu drží jen částečně, byť duch knihy je ve filmu jednoznačně přítomen. Tommy (Danny Dyer) tak vypráví příběh, který končí zatčením a odsouzením vůdce party Billyho Brighta (Frank Harper) a smrtí mladého člena Zeberdeeho (Roland Manookian) a Tommyho těžkým zraněním. Podobně jako v předloze je děj filmu roztržěn do jednotlivých v různých obměnách se opakujících epizod střetů a rvaček s konkurenčními „firmami“. Nijak tak nevybočuje ze schématu dalších snímků této tematiky.

I v české filmové produkci nalezneme snímky tematizující fotbalové chuligánství. Prvním a dosud zřejmě nejvýznamnějším pokusem je bezpochyby snímek režiséra Karla Smyczka *Proč?* z roku 1987. Film rekonstruuje autentickou událost z června 1985. Početná skupina spartánských fanoušků se vracela vlakem z místa konání zápasu v Banské Bystrici. Během jízdy napadala cestující i průvodčí a několik vagónů zcela zdemolovala. Incident se stal vyvrcholením postupného nárůstu vulgarity a brutality na československých (respektive především na českých) fotbalových stadionech v průběhu první poloviny osmdesátých let, který ovšem nebyl z ideologických důvodů příliš medializován. Viníci byli posléze potrestáni a incident se – podobně jako bruselská tragédie ve Velké Británii – stal impulsem pro razantnější postupy bezpečnostních složek.

V kontextu problematiky fotbalového chuligánství stojí za pozornost skutečnost, že příčinou narůstajících projevů fanouškovského násilí u nás byla jistá „emancipace“ mládeže (především z dělnických profesí), „která se v normalizačním období stala imunní vůči režimní propagandě, ale současně nebyla ochotna k protirežimnímu či zásadnějšímu politickému protestu a svoji frustraci a aktuální „touhu po akci“ začala vybíjet přimknutím se k fotbalovým klubům a následnými excesy souvisejícími s fotbalovým děním“ (Mareš, Smolík, Suchánek 2004: 131). Dělnický původ většiny příslušníků chuligánské subkultury u nás byl zřejmě i důvodem počáteční mizivé medializace problému, protože komunistická moc zjevně nechtěla připustit, že nositelkou nešvarů typických pro Západ je dělnická mládež z Prahy či Ostravy. Celá věc mimochodem značně problematizuje marxistické a neomarxistické přístupy (zejména kulturních studií), které se daný fenomén pokoušely vysvětlit v rámci demokratických režimů, zatímco tutéž problematiku v

tehdejších totalitních režimech zcela ignorovaly. I v tomto případě je tedy koncept karnevalismu mnohem univerzálnějším nástrojem.

Film *Proč?* mohl vzniknout patrně jen zásluhou Gorbačovovy perestrojky v SSSR, která se koncem osmdesátých let odrážela i v částečném uvolnění poměrů v československé kinematografii. Film natočený podle scénáře Radka Johna působí

dodnes přesvědčivě a byl nesporně motivován snahou reflektovat daný problém co nejpřesněji a nejautentičtěji.

Scény z vlaku jsou natočeny takřka dokumentárním stylem a snímek ve



své době získal značnou proslulost. Film *Proč?* (1987) vznikl i coby ohlas na lotyšský dokumentární snímek *Je lehké být mladý?* (*Vai viegli but jaunam?*, 1987) režiséra Jurise Podniekse.

Zdemolování vlaku se odehrálo jen několik týdnů po zmiňované tragédii v Bruselu a ve filmu je tento moment připomínán ústředním sloganem – skandováním „Brusel, Bru-sel“, který se pro zúčastněné chuligány stává jakýmsi bojovým pokřikem. Je třeba dodat, že film byl ve své době promítán v rámci organizovaných školních představení, ale jeho vliv na tehdejší mládež nebyl nijak pozitivní. Fotbalové násilí bylo mezi dospívajícími spíše zpopularizováno a snímek dodnes patří ke kultovním filmům českých fotbalových chuligánů (ibid.: 131).

Reflektovat současnou podobu fotbalového chuligánství u nás se pokusil i snímek *Non plus ultras* (2004) režiséra Jakuba Sluky. Jeho přístup je ale zcela odlišný od zde zmiňovaných snímků. Parta spartánských fanoušků je ilustrací a esencí stereotypů, které veřejnost o příslušnících této subkultury chová. Prakticky každý z party je navíc zobrazen jako karikatura bez náznaku hlubší psychologie, což činí z hlavních hrdinů filmu pouhé oživé panoptikum. Kromě šéfa party, jehož zcela běžné rodinné zázemí je ve filmu zmiňováno, najdeme ve skupině přihlouplého



zavalitého dobráka, poněkud hysterického holohlavce, jemuž dějovou zapamatovatelnost zajišťují pouze různobarevné kontaktní čočky, jurodivého mužíka, jehož banální, expresivně deklamované repliky zvýrazňuje zadržávání, hubeného introverta, který je v partě trpěn spíše ze soucitu, a stárnoucího výčepního, kterého se fanouškovské eskapády již netýkají, ale nemá kuráž se od party zcela odstříhnout<sup>5</sup>.

Film *Non plus ultras* je po všech stránkách nepovedený snímek, u něhož ani není jasný prvotní tvůrčí záměr. Ze scenáristického, dramaturgického i režijního nezdaru vyčnívá jen předsudečný, vpravdě bulvární pohled na danou problematiku, jehož výpovědní hodnota tkví právě jen povrchnosti a pokleslosti, s jakou lze tuto věc pozorovat.

I kdybychom vzali do úvahy a analyzovali větší počet snímků tematizujících subkulturu fotbalových chuligánů, zjistíme záhy, že tento specifický subžánr spíše než o sportu samém vypovídá o divácích, kteří jej sledují. Ať již použijeme jakýkoli z nabízených konceptů, stejně nakonec zjistíme, že filmy reflektující sportovní diváckou problematiku tíhnou k zobrazování excesů, tedy chuligánských subkultur a jejich životu. Toto téma je samozřejmě atraktivní, ale jde o problematiku natolik úzkou, že možnost variování základního narativu je značně omezena.

### **2.3. Karneval a hra**

Pokud tedy chceme proniknout hlouběji k podstatě sportu ve filmu, musíme zaměřit pozornost jiným směrem. Zůstaňme ale ještě na okamžik u Bachtinova konceptu karnevalismu, neboť jeho aplikace na problém diváctví se ukázala být nosnější a univerzálnější než izolované koncepty specializovaných oborů. Obráťme

---

<sup>5</sup> Děj filmu je rozmělněn do několika vzájemně neprovázaných epizod, jimž navíc zcela schází (smysluplné) pointy. Stereotypní pohled na chuligánskou subkulturu je potvrzován i motivem, který se měl zřejmě stát motivem hlavním. Na pozvání členů party přijíždějí na návštěvu do Prahy dva nefalšovaní hooligans z Anglie. Pobyt v Praze tráví ve stavu permanentní opilosti a nakonec jsou přistiženi koktajlím členem party při homosexuálním aktu. Upřímné zděšení nedobrovolného diváka má zřejmě reprezentovat vystřízlivění a rozčarování nad britskou chuligánskou scénou, jež do té doby představovala pro české členy subkultury nedostížitelný ideál. Znechucení je ostatně prezentováno vyčítavým pohledem, kterým svědek aktu pokárá portrét britské královny Alžběty II., jenž visí spolu s plakáty fotbalových týmů na stěně jeho bytu.

se ale nyní ke způsobu, jakým Bachtinovo pojetí využila kulturoložka B. Činátlová ve své práci o kulturních aspektech těla. Činátlová totiž nachází smysluplnější inspiraci k interpretaci funkce karnevalové kultury ve fenomenologii hry (2009: 30). Protože fenomén hry můžeme vysledovat v samé podstatě sportu, věnujme této interpretaci pozornost.

Hra představuje bezesporu pozoruhodný, důležitý a v minulosti neprávem opomíjený kulturní fenomén, kterému je ovšem v poslední době věnována zasloužená pozornost. Hrou se do jisté míry zabývala celá řada vědních disciplín, z nichž každá odhalila určitou charakteristiku zkoumaného fenoménu a někdy dospěla i k formulování teoretických závěrů. Ze specializace oněch vědních disciplín ovšem zákonitě vyplývá „zaostřenost“ na problematiku této vědě vlastní, což s sebou přináší i jistou omezenost, a herní teorie zformulované za pomoci úzce specializovaného aparátu pak zpravidla postrádají větší či menší míru univerzality.

V historii tak můžeme nalézt herní teorie estetické, celou řadu psychologických konceptů i důležitá uchopení herního fenoménu prostřednictvím sociologických instrumentů. Nejuniverzálnější teoretické koncepty ovšem dokázaly zformulovat tzv. vědy příčné, které se pokusily uvádět izolované poznatky speciálních věd do nových, univerzálnějších souvislostí, a – samozřejmě – filosofie, coby věda nejobecnějších formulací.

### **2.3.1. Filosofické koncepty hry**

Pokusme se tedy nyní ve stručnosti reflektovat patrně nejucelenější filosofický koncept hry – práce E. Finka – a uvést jej do kontextu dvou zřejmě nejvlivnějších kulturně filosofických herních konceptů – teorií J. Huizingy a R. Caillois. Z Finkovy práce tak bylo nutno extrahovat nejzákladnější strukturní momenty, respektive momenty, které nějakým způsobem souvisejí se zmíněnými dvěma koncepty.

E. Fink je představitelem fenomenologické filosofie, tedy myšlenkového proudu, pracujícího podle zásady naprosté bezpředsudečnosti vůči existujícím filosofiím. Finkovo zamyšlení nad světem a hrou vychází z návratu k presokratovské filosofii, k mýtu, rituálu a původní zkušenosti posvátného. Druhým východiskem jsou pak

principy husserlovské fenomenologie, byť se Fink s Husserlovou naukou později rozchází. Finkův filosofický pokus uchopit fenomén hry tak „překračuje svým způsobem ryze fenomenologické popisy a analýzy hry směrem k nové metafyzice hry, přestože vlastně z programově fenomenologické metody vychází a přestože je ovlivněn i německou filosofickou problematikou po Husserlovi, zejména ovšem Heideggerem. Z toho vyplývají i její nová úskalí, protože se hra – jakoby na druhém konci – dostává opět z horizontu lidského bytí až do chladných končin kosmických. Absolutizována a nadřazena všemu ostatnímu se stává filosofickým principem, který se nám zdá být příliš samovládny a vše ostatní si připodobňující“, hodnotí Finkovu práci fenomenolog J. Černý (1968: 148).

E. Fink se problematice hry věnoval především v esejisticky orientovaném textu nazvaném *Oáza štěstí*, který nese podtitul *Myšlenky k ontologii hry*, a rozsáhlejší práci *Hra jako symbol světa*. Esej *Oáza štěstí* zahajuje konstatování zdůvodňující autorovo obrácení pozornosti ke hře. Fink poznamenává, že naše současnost je možná hernímu prožívání vzdálenější než dřívější společnosti, ale že „žádný jiný věk neměl víc objektivních herních možností, protože ještě žádný nedisponoval tak gigantickým aparátem pro život“ (Fink, 1992: 5). Otevírá tak problematiku ontologie hry, protože nastoluje otázku, zda je naše doba rovněž schopna hlubšímu porozumění podstatě hry, rozmanitých herních jevů, zda je jí vlastní dostatečný pohled do smyslu bytí jevu hry a zda je schopna filosofického uchopení hry a hraní. Své další úvahy o hře rozvrhl Fink v tomto eseji do tří základních kroků. Nejprve se pokouší o předběžnou charakteristiku jevu hry, poté se zabývá strukturní analýzou hry a v posledním oddíle si klade otázky po souvislostech hry a bytí (ibid.: 6).

Fink připomíná obecně přijímanou interpretaci hry coby relaxačního doplňku lidského života. Hra je podle tohoto výkladu pouze okrajový fenomén, periferní jev, protiklad vážné a opravdové lidské činnosti. Tato interpretace her je koneckonců společná některým psychologickým, ale například i kinantropologickým teoriím hry. Toto vysvětlení ale hře „v jejím obsahu bytí a v její hloubce bytí nerozumí. Zůstává v kontrastním stínu jevů, jež údajně stojí proti ní, a tím je zatemňována a zjinačována“ (ibid.:10). Této interpretaci se ale zdá odpovídat význam a prostor pro hru v lidské ontogenezi. Dítě tráví zprvu prakticky všechny svůj čas hrou a podíl hry v jeho životě pozvolna klesá s věkem. U dospělých je tak hra odsunuta

kamsi na periferii zájmu, ale Fink poukazuje na skrytou podobu hry v konání dospělých. Opustíme-li v tuto chvíli ryze abstraktní úvahy a nahlédneme-li do praktického filosoficko antropologického konceptu R. Caillois, nalezneme tentýž závěr v jeho rozvržení každého ze čtyř herních principů do tří základních podob: herní podoby samotné, podoby úpadkové a konečně formy institucionalizované. Je třeba ale nejprve doplnit, že Caillois rozlišil hry podle jejich *smyslu* do čtyř kategorií: her *aleatorických*, jejichž principem je štěstí a náhoda, her *agonálních*, jejichž podstatou je soutěžení, her *vertigonálních*, jejichž principem je zavrať a her *mimetických*, jejichž podstatou je nápodoba. Jak již bylo řečeno, bere na sebe každá z těchto skupin her jednu ze tří podob. Vezmeme-li si za konkrétní příklad skupinu her agonálních, jež je pro naše téma nejvýznamnější, spatříme její soutěživý princip v podobě herní coby sport, v podobě úpadkové se tento princip skrývá ve válkách a násilí obecně a s podobou institucionalizovanou se každý z nás setkává v podobě konkurzů, zkoušek, konkurenčního soupeření apod. (Caillois, 1998: 58). Právě tato skrytá podoba herního principu v každodenním konání člověka potvrzuje i Finkovu domněnku a závěr, že „hra není žádným okrajovým jevem v životní krajině člověka, žádným jen příležitostně vystupujícím, náhodným fenoménem. Hra náleží svou podstatou ke stavu bytí lidského pobytu, je to základní existenciální fenomén.“ A Fink současně dodává, že je to fenomén svébytný, neodvoditelný ze žádných jiných životních jevů (Fink, 1992: 12).

Autor konfrontuje dále hru s *eudaimonií* – etickým principem, podle něhož je cílem lidského jednání dosahování osobní blaženosti. Odpověď na otázku o smyslu lidského života ale znamená stavění si konečného cíle. Nejistota v této otázce je ovšem příčinou fatální situace člověka, jehož příznačnými rysy jsou chvat, neklid a trýznivá nejistota. Hra má ale v poměru k neklidné dynamice běhu života „charakter uklidněné přítomnosti a soběstačného smyslu“ (Fink, 1992: 15). Právě z této její vlastnosti pochází i autorův název eseje – Fink považuje hru za jakousi „oázu štěstí“ v pustině ostatního usilování a pachtění. Imanentní účel hry není pojat do nejvyššího konečného účelu, jako je tomu v případě ostatních lidských jednání. Hra má své interní účely, které ji nepřekračují. Čistá soběstačnost herního aktu je pak právě proto jakousi prodlevou v lidském konání a stává se „zábleskem věčnosti“ (Fink, 1992: 16). Fink končí první oddíl, v němž hru charakterizuje, zásadním a troufalým prohlášením, které – co do významu a troufalosti, byť v jiné

rovině – snese srovnání s výrokem J. Huizingy o lidské kultuře vzniklé ze hry: „Hra je základním fenoménem lidské existence, právě tak původním a svébytným, jako je smrt, jako je láska, jako je práce a jako je moc (...) Stojí zároveň proti nim – aby je tím, že je zpodobňuje, přijala do sebe. Hrajeme vážnost, hrajeme opravdovost, hrajeme skutečnost, hrajeme práci a boj, hrajeme lásku a smrt. A dokonce hrajeme ještě i hru“ (Huizinga, 2000: 9).

Hra se podle Finka do značné míry vzpírá strukturální analýze. Přesto snad lze rozpoznat základní strukturální momenty lidské hry. Prvním takovým momentem je rozkoš ze hry, druhým pak smysl hry, který autor dělí na interní, tj. smyslovou souvislost hraných věcí, činů a vztahů, a externí, tj. význam, který má hra pro člověka, jenž se k ní teprve rozhoduje, případně také pro diváky, kteří se na ní nepodílejí. Třetím momentem vnitřního ustrojení hry označuje Fink herní obec, protože hra je také možností sociální existence. Autor v této souvislosti upozorňuje na význam pravidel hry pro hru samou. Hra je totiž udržována a vytvářena jistou vazbou a není neomezeně svobodná (Fink, 1992: 19–20). V této souvislosti se nabízí k zaznamenání styčný bod s instrumentálnější herní teorií R. Caillois a její části věnované pravidlům hry, resp. pasáži zabývající se příčinami zkázy hry (Caillois, 1998: 63-75).

Caillois dále rozeznává ve hře dva aspekty, póly, které nazývá *paidia* a *ludus*, jež ovšem nejsou herními kategoriemi, nýbrž stupněm strukturovanosti hry. Hry v každé ze čtyř herních kategorií se pak dají seřadit právě podle tohoto kritéria. V kategorii mimetických her tak můžeme k pólu s označením *paidia* přiřadit například dětské opičení se, zatímco strukturovanou podobu této hry představuje divadlo (ibid.: 58). Fink v této souvislosti poukazuje i na paradox, kdy nespoutaná, improvizovaná hra, s neomezeným prostorem volné fantazie zdánlivě může působit půvabněji a přitažlivěji než hra svázaná konvencemi. Ale právě vázanost na herní pravidla často dodává hře skutečnou přitažlivost. Fink tento rozpor vysvětluje odkazem minulosti ve hrách, produkty kolektivní fantazie, sebevzbami archetypických duševních základů, protože v řadě dětských her nachází pozůstatky nejstarších kouzelnických praktik (Fink, 1992: 21). Tato jeho poznámka je pozoruhodná i kvůli pozornosti, kterou věnuje kultické hře (coby zcela vážné lidské činnosti) ve své druhé práci *Hra jako symbol světa*. Doslova vzato by se tedy

kouzelnické rituály daly interpretovat jako příznačné pro primitivní (tedy mladé) lidské společnosti a jejich relikty obsažené v dětské hře by pak potvrzovaly známé, z přírodních věd převzaté pravidlo, podle něhož ontogeneze opakuje (kopíruje) fylogenezi. Tuto myšlenku koneckonců prosazuje i Huizinga (2000: 27-31).

Posledním, čtvrtým strukturním momentem lidské hry je hračka. Hračka je nezbytný nástroj ke hraní. U kupř. dětské panenky lze hovořit o magickém charakteru. Jde nejen o věc v prosté skutečnosti, ale i o realitu jinou, tajuplnou. „Každá hra je životním pokusem, vitálním experimentem, jenž na herním nástroji zakouší souhrn protivícího se jsoucna vůbec“ (Fink, 1992: 22). Máme-li ale vystihnout pojem hrajícího si přesněji a ostřeji, hovoříme o hrovém zdvojení, tzv. reduplikaci mezi realitou a iluzí, které lze donekonečna obměňovat. Všechny zmíněné strukturní momenty, tedy rozkoš ze hry, smysl hry, herní společenství a hračka, se spojují dohromady ve fundamentálním pojmu světa hry. Hračka má pak tedy rovněž dvě dimenze a významným rysem hry je pak reverzibilita, tedy schopnost návratu z iluze zpět do skutečnosti. Hovoříme také o dvojím vědomí – vědomí skutečnosti a zdání, které vychází ze specificky lidské imaginační schopnosti (Fink, 1992: 22-23; Borecký 1996: 56-57).

Fink ale rovněž pokládá otázku, zda ve hře nacházíme protikladný extrém vůči svobodě, někdy až únik z reálné skutečnosti světa. Hra pak v sobě „může skrývat jasný apollinský moment svobodné svébytnosti, ale také temný dionýský moment panického zřeknutí se sebe sama“ (Fink, 1992: 23). Opět se nám nabízí komparace s Cailloisovou teorií her v podobné rovině, jako tomu bylo v úvahách o podobách her skrytých pod maskou profánní, každodenní lidské činnosti. Caillois totiž u čtyř základních herních principů rozeznává, jak už bylo řečeno, kromě herní formy i formu institucionalizovanou a úpadkovou. Právě tato úpadková forma na sebe může brát konkrétní charakteristiku, jako např. násilí (v případě agonálního principu), pověřivosti (u aleatorického), alkoholismu a drogové závislosti (u vertigonálního) nebo odcizení, rozdvojení osobnosti (v případě mimetického principu) (Caillois, 1998: 75).

Fink si pokládá otázku, kterou můžeme vztáhnout i na konkrétní téma této práce, zda můžeme hru pochopit, jestliže ji pojmem jen jako antropologický problém. Z hlediska antropologického přístupu (míněno jako obecné hledisko nefilosofických

disciplín) se pojem hry jeví jako jasný, to ovšem při fenomenologickém výkladu tak docela neplatí. „Naopak – tento jev, stojící víceméně na okraji života, klade při pojmovém pronikání překvapující odpor, jakmile se jen pokusíme vyložit jeho struktury. Co je tak lehounce snadné ve svém dění, je pro pojem tvrdé a nepoddajné“, píše Fink (1993: 28). To neznámá nic jiného, než že psychologický výklad či sociologická klasifikace chování člověka, které nazýváme hra, nebude tak obtížné, jako „filosoficky proniknout skrze popis jevu k podstatnému, aniž přitom bude sám jev hry porušen ve své svébytnosti a jevové celistvosti, aniž bude vyložen něčím zcela jiným než právě ze sebe sama“ (Černý, 1968: 150).

Fink si tuto otázku klade současně s otázkou, zda lze porozumět hře v její bytostné struktuře, jestliže se blíže neurčí „pozoruhodná dimenze imaginárního“ (Fink, 1992: 26). A setrvává člověk při hře jen mezi lidmi, nebo se přitom nutně dostává do vztahu k čemusi nadlidskému?

Fink připomíná nejpůvodnější hry – magické rity, němohry kultického charakteru, v nichž archaický člověk vyjadřoval své vnitřní postavení uvnitř světové souvislosti, kde zpřítomňoval životní události narození, sňatku, války, lovu, práce i smrti. Symbolická reprezentace takových magických her čerpá své prvky z prosté skutečnosti, ale také z imaginární sféry. Archaická slavnost pak není jen obyčejná lidová veselice, ale „do magické dimenze povznesená skutečnost lidského života ve všech jeho aspektech“ (Fink, 1992: 27). Tuto tezi pak šířeji rozvádí v práci *Hra jako symbol světa*. Huizingova práce se jeví spíše souborem dílčích postřehů o hře, ilustrovaných na celé řadě příkladů (odhaluje například hravost v různých historických epochách, v rozličných lidských činnostech, nebo pátrá po etymologických kořenech pojmu hra v různých jazycích), než pečlivě promyšleným a hierarchizovaným konceptem. Huizingovy postřehy jsou ovšem velice cenné a autor se v kapitole věnované kultické hře zabývá otázkou, jakým způsobem došlo u pravěkých (primitivních) společností k utváření rituálů a kultických her. Dochází přitom k závěru – v duchu teze obsažené v celé práci (totiž že kultura vzniká ve formě hry) –, že hra je obsažena již v prvotní podobě pozdějších kultických slavností. Nepřímo tak potvrzuje již zmiňované rozvržení strukturovanosti hry mezi póly *paidia* a *ludus* R. Caillois, podle kterého prvotní „chaotické“ oslavy

získaly postupem času precizní podobu, ba přímo „básnickou formu“ (Huizinga, 2000: 30).

Ve výkladu hry se často objevuje slovo *imaginární*. Fink je navrhuje překládat jako *zdání*. Sféra zdání, imaginace, ve které si hrajeme, má současně často silnější zážitkovou realitu a působivost než všednodenní záležitosti. Na určení místa a postavení zdání závisí náhled do ontologické povahy hry. O zdání lze mluvit v několikerém smyslu. Jde např. o vnější vzezření věcí, nebo můžeme zdání považovat za klamné subjektivní zachycení, což znamená, že zdání spočívá v nás – tedy v subjektu. Svět hry ovšem obsahuje jak subjektivní fantazijní prvky, tak i prvky objektivní, ontické. Zdání známe spíše jako duševní schopnost, sen. Co je ale pak objektivní, ontické zdání? Fink upozorňuje na existenci věcí, které jsou jistě skutečné, ale obsahují i jistý moment neskutečnosti.

Velice problematičké je ale promýšlení toho, jak se v lidské hře vzájemně prolínají skutečnost s neskutečností. Abychom se mohli neskutečností hry zabývat, je nutné si položit otázku po dimenzi imaginárního a po jeho humánním a kosmickém smyslu. V zrcadlení ve světě hry se náhodně vybraná věc (hračka) stává symbolem, tedy reprezentuje. Lidská hra je „symbolickým jednáním osmyslujícího zpřítomňování světa a života“ (Fink, 1992: 31). V dějinách myšlení lze zaznamenat nejen pokus pojmout bytí hry, ale objevují se i pokusy určit ze hry smysl bytí. To se nazývá spekulativní pojem hry. Spekulačí je vyznačení bytí v podobenství nějakého jsoucná, je to pojmový vzorec světa, jenž se vyvozuje z vnitrosvětového modelu. Finkův pohled na hru je ostatně v některých momentech blízký pojetí F. Nietzscheho, resp. L. Klímy (Zumr, 1990: 15, 27). Stačí připomenout Klímovy aforismy: „Hra není smyslem světa, ale smysl světa je hrou. Hra není myšlením, vědomím, jsoucností; Hrou je myšlení, vědomí, jsoucnost“ (Klíma 1990: 260).

Fenomén hry je tedy podle Finka jev, jenž se vyznačuje základním rysem symbolické reprezentace. A Fink si pokládá otázku, zda se hra může stát názornou a přirovnávací hrou celku, tedy zjasňující spekulativní metaforou světa. Hra se pro něho stává filosofickým tématem proto, že má „kosmickou transcendenci – je to jedna z nejzřetelnějších figur světa v našem konečném pobytu. Když si člověk hraje, nezůstává uzavřen sám v sobě, v uzavřeném okrese své duševní niternosti –



naopak vystupuje ek-staticky sám ze sebe v kosmickém gestu a naznačuje tak smysluplně celek světa" (Fink, 1993: 252).

Nakonec tedy jen hra směřuje oblasti, které jsme v běžném životě zvyklí oddělovat: zdání a skutečnost, vážnost a nevážnost, svobodu a nesvobodu, ba i hra sama je z běžného života vydělena – herním prostorem, časem, převlekem. Hra navíc působí ve srovnání s jiným lidským konáním jako činnost bezdůvodná. Právě tato bezúčelnost ale podle Finka odráží nesmyslnost světa – člověk není schopen obsáhnout celek světa a porozumět mu v plné šíři. Tím tedy nabývá hra významu symbolu světa (Činátlová 2009: 36).

#### **2.4. Karneval a tělesnost**

Jak už jsem zmiňoval výše, označuje Bachtin karneval za sváteční život lidu. Vrátime-li se nyní ke konceptu karnevalismu a přiznáme-li karnevalu herní princip, nemůžeme jeho posvátnost<sup>6</sup> spojovat pouze s fází oddechu a veselí, protože – jak jsme se přesvědčili – náleží hra do sféry vážného života. Karneval neuvádí člověka do jiného světa, ale vztahuje se k přirozenému světu. Tento svět nelze nijak zrušit, může pouze po jistou dobu a v určitém prostoru fungovat podle jiných pravidel. Zesměšnění, parodie či travestie panující pravdy světa mimo karneval nejsou pak jeho odmítnutím a zpochybněním, ale naopak utvrzením - dočasným uvržením do chaosu se jen utvrzuje řád, k němuž se všichni po skončení karnevalu vrátí. „Tento návrat se děje skrze zážitek posvátna, které má opět výrazně tělesnou povahu, a vrcholí v okamžicích dionýského prožívání monumentálního a groteskního těla“ (Činátlová 2009: 36).

Bachtin rozděluje grotesknost karnevalizované tělesnosti na dva typy. Středověkou a renesanční spojuje s realističností, moderní groteska se pak pojí s romantismem. Zajímavé jsou i rysy, které Bachtin romantické, moderní grotesce (neboli karnevalovosti) přisuzuje. Romantismus učinil karnevalové prožívání těla

---

<sup>6</sup> Činátlová upozorňuje na Bachtinovu věrnost marxistické metodologii, která se projevuje i tím, že píše-li o svátečnosti karnevalu, zdůrazňuje její neslučitelnost s posvátností světských i církevních svátků. „Už tím, že používá pojem svátečnost místo posvátnosti, dává najevo, že se mimořádnost karnevalu jako svátku spojuje s odpočinkem a oslavou (...), nikoli s něčím transcendentním a slavicím či oslavovaném těle ve smyslu teologickém“ (2009: 29).

komornějším, a každý z účastníků tak prožívá svůj karneval o samotě. Smích se mění v ironii a sarkasmus. Romantismus ale také objevuje jiný vztah k hrůze – i každodenní věci se mohou stát děsuplné. Činátlová pak na případu cirkusu pozoruje i přidání dalších atributů k charakteristice karnevalového těla. Cirkusové tělo tak může děsit nejen svou bizarností, která není dočasná jako karnevalová maska, ale i stálou abnormalitou a svou spjitostí se smrtí. Divácká působivost akrobatických cviků už totiž nespočívá pouze v jejich bizarnosti, ale v riziku, jež artisté podstupují (2009: 37).

Groteskní karnevalizované tělo vymezuje Činátlová také v protikladu k typickému tělu antickému. Staví tak proti sobě otevřené, vyčnívající a hromadné tělo karnevalu proti dovršenému a osamocenému antickému tělu. Moment zobrazení antického těla je vzdálen všem mezním okamžikům (zrození, plození, smrt), tělesné pochody (trávení, emoce) se nezobrazují. Ideálem je harmonické tělo – zobrazuje tak spíš ideál lidského těla, nikoli jeho svébytné rysy. Emoce a osobní rysy začíná využívat až sochařství helénistické (2009: 38).

Činátlová dále porovnává aspekty antického těla obsažené ve studii Růženy Grebeníčkové. Grebeníčková sleduje dva přístupy k vnímání těla a tělesnosti. První lze ztotožnit s antickým modelem – disponuje estetizujícím pojetím, s nímž souvisí čtyři zásadní momenty: moment postavení vně praktického zřetele, moment hry, moment reprezentace a moment přihlížení a diváctví. *Kalokagathie* se utváří ve veřejném prostoru řecké *polis*. Také u antického těla souvisí s veřejností kolektivní prožitek, i zde se tělo stává součástí celku. Individuální a soukromé rysy se však nerozpouštějí v chaosu karnevalové tělesnosti, ale naopak se podrobují organizovanému řádu. Uspořádané a organizovaně se pohybující tělo prezentuje řád na veřejnosti a poskytuje – na rozdíl od karnevalu – jeho zážitek i při pouhém diváctví.

Estetický přístup k tělu se posléze stává důvodem ke vzniku tělovýchovných hnutí. Tělovýchovné organizace z přelomu 18. a 19. století plní dva účely: nacionální bojeschopnost a výcvik těla pro pracovní proces. Reprezentativní význam si tělo uchovává a je určeno veřejnému diváctví. Svátek tělovýchovné aktivity spočívá v kolektivním vystoupení, v němž se každý cvičenec stává součástí celku. „Kolektivní cvičící tělo vylučuje karnevalovou nepředvídatelnost a náhodu. Zatímco

karnevalové tělo vyzdvihuje dionýský princip závratí, transu a náhody, antické tělo využívá spíš *agónu*, který je karnevalovému veselí naprosto cizí. Karnevalové tělo náleží veřejnému ve smyslu překročení z vlastního těla do těla kosmického, mytického (i eucharistického), zviditelnění neviditelného; tělo antické pouze opouští zájmy jednotlivce ve prospěch obce, vzdává se své tělesnosti tím, že ji dává obci k dispozici. Proto tělesná hnutí snadno souzněla s národním programem, čímž vytvářela nový typ sakrality, čímž ale vytlačovala tradiční posvátno spojené s transcendentní tělesností a ideálně podpořila proces sekularizace“ (Činátlová 2009: 39–40).

Druhým přístupem k tělesnosti je u Grebeníčkové křesťanské pojetí těla, které spojuje tělo s temnými složkami lidské existence (ibid.) „(...) rozhodující pro vnímání těla není objektivní, veřejný prostor, svět spořádaný a zvládaný *logem*, nýbrž vezdejší existence vztahovaná k tomu, co svět transcenduje, vyniká mateční spojení těla a tělesnosti se vším temným, rudimentárním, chceme-li nevědomým a nezvládaným, co se antika snažila přemoci všeosvětlujícím *logem*. (...) A je to právě tato neustále připomínaná podvojnost života a smrti, tato neustále aktualizovaná polarita ohrožené, vždy rozkladu vystavené *fysis* – pozemskosti, chceme-li – a nadsvětské spirituality, co znovu uvádí kdysi spoutané temné síly do bezprostřední, tělesné blízkosti člověka, poznamenávajíc tak jeho psychiku, ale hlavně nastolujíc je do substrátu lidského existování v tomto světě, těla, čímž je také indikováno, že právě k tomuto tělu se otevírají nyní nové a vůbec ne nekomplikované přístupy jako k uzlové křižovatce různě se protínajících sil, v neposlední řadě jako místu spojení s temnou pozemskostí“ (Grebeníčková 1997: 32–34). Takové tělo nelze objektivovat, jako to dělá estetizující a tělovýchovný princip, čímž se liší od těla karnevalizovaného i těla antického. „Ke skutečnému vidění nedochází v momentě kolektivní extáze či hromadného veřejného vystoupení, ale v časové a prostorové situovanosti lidské existence, čímž se vracíme k fenomenologickému a teologickému tělu“ (Činátlová 2009: 40).

Činátlová se nepokouší o komparaci Bachtinovy interpretace s pojetím Grebeníčkové, nýbrž poukazuje na binární opozice vnímání těla a tělesnosti, které z výše uvedeného vyplynuly – „tělo nízké/vznešené, nezavršené/ukončené, groteskní/uměřené a souměrné, chaotické/uspořádané, veřejné/soukromé,

individuální/kolektivní; obrácení k tělu a tělesnosti, které znamená odvrát od světa (transcendující křesťanské tělo)/ tematizace těla, jež naopak člověk ponechává ve světě (antické tělo)“ (ibid.). Tyto binární opozice mohou najít uplatnění v mých dalších úvahách.

### 2.4.1. Wrestling

Fenoménem, na nějž lze aplikovat herní interpretaci Bachtinova karnevalismu, je nepochybně wrestling. Tento specifický druh zápasu, který má své kořeny v pouťových domluvených utkáních 19. století, vzbuzuje pochopitelnou pozornost kulturních i mediálních teoretiků. J. Fiske vnímá televizní přenosy těchto zápasů jako text, na němž můžeme zkoumat hru mezi silami disciplíny a sociální kontroly a výtržnostmi a populárním potěšením, jež se odehrávají v těle zápasníka, a považuje jej za způsob, jakým může televize poskytnout divákům pohoršlivé tělesné potěšení z karnevalu (1992: 81). Fiske odkazuje na brilantní analýzu wrestlingu, kterou napsal již v padesátých letech 20. století R. Barthes. Upozorňuje přitom na skutečnost, že Barthes použil pro popis wrestlingu obdobných termínů, jakých užívá Bachtin pro deskripci karnevalu, byť se přitom na Bachtina výslovně neodvolává. Barthes i Bachtin navíc odkazují na divadelní žánr *commedia dell' arte* jako na institucionalizovanou formu populární podívané, oba poukazují na tělesnost, excesy, přehánění, grotesknost, na podívanou jako důležitý princip a na fakt, že wrestling i karneval existují na pomezí umění a života (ibid.: 83).

Podle Barthesa není wrestling sportem (ani jeho pokleslou formou), nýbrž představením. Aby Barthes toto tvrzení obhájil, srovnává wrestling s boxem. Boxerské utkání považuje za jistý typ příběhu, wrestling je naopak srozumitelný každým okamžikem, nikoli trváním. Diváka wrestlingu nezajímá rozuzlení zápasu, zatímco boxerské utkání vždy obsahuje potřebu takového vyvrcholení. Úkolem zápasníka wrestlingu tedy není zvítězit – výsledek zápasu je ostatně dán dopředu – , nýbrž demonstrovat divákům přesně ta gesta, která od něho očekávají. „Jakmile se soupeři ocitnou v ringu, publikum je zahlceno očividností rolí. Každý fyzický typ, stejně jako v divadle, přepjatě vyjadřuje úlohu, jež byla zápasníkovi přidělena.“ Judo, které Barthes vedle boxu ke komparaci s wrestlingem používá, je sportem, v němž všechna gesta jsou maximálně úsporná, přesná a krátká, zatímco wrestling

„předkládá gesta excesivní, zužitkovaná až k paroxysmu svého významu.“ Judista po své porážce okamžitě a bez dalších gest končí zápas – zápasník wrestlingu „přehání, vyplňuje až do krajnosti pohled diváků nesnesitelnou podívanou na svou bezmocnost“ (Barthes 2004: 13–14). Fiske si všímá i škodolibé radosti, kterou vítěz a „jeho“ publikum projevuje, a vítěz často pokračuje v útocích na přemožené tělo soupeře i poté, co byl prohlášen vítězem (1992: 84). Divadelnost wrestlingu je podle Barthesa naprosto zřejmá, protože se společenské nuance vášně, jako je ješitnost, spravedlnost, krutost, smysl pro odplatu, setkávají s nejzřejmějším znakem, který je může zprostředkovat divákům. „Diváci se dožadují obrazu vášně, nikoli vášně samé“ (Barthes 2004: 16).

Karnevalová rituální forma je tedy zřejmá, ale wrestling se karnevalu přibližuje i obsaženými kletbami a nadávkami, kterými se častují zápasníci mezi sebou. Stejně tak ale zasypávají nadávkami rozhodčího a diváky, přičemž jim diváci oplácejí stejným způsobem. Fiske si všímá i skutečnosti, že pro televizní přenosy musí být ale „rozbíjení jazykových konvencí“ regulováno – přílišné oplzlosti a rouhání nejsou povoleny. Rovněž rozhovory se zápasníky mezi zápasy přispívají k vyvolání karnevalové atmosféry verbálními prostředky, protože aktéři rozhovorů se obracejí nikoliv k moderátorovi, ale hovoří přímo do kamery, jako by chtěli publikum zatáhnout ještě hlouběji do hry (1992: 89).

Karnevalismus wrestlingu se projevuje i porušováním pravidel. Porušována jsou nejen pravidla každodennosti, ale i pravidla sportu. Je zřejmé, že se sportovní pravidla částečně liší od řádu každodenního života. Sport je – jak už bylo řečeno v kapitole o herních teoriích – součástí skupiny agonálních her, jejíž institucionalizovanou formou je třeba konkurence, zatímco formou úpadkovou válka a násilí (Caillois 1998: 75). Sport je tedy ve své podstatě násilím institucionalizovaným, byť se přítomná úroveň násilí odlišuje v závislosti na druhu sportovní disciplíny. Zcela zřejmá je násilná povaha boxu či ledního hokeje, méně zřetelná se může zdát například v cyklistické časovce či sportovní gymnastice. I v těchto disciplínách ale vyvíjí sportovec prostřednictvím svého výkonu agresi vůči soupeřům, byť se tak děje nepřímou a „na dálku“. Neopominutelnou součástí sportovního výkonu je ale i agrese namířená vůči sobě samému, jež se pak stává násilím evidentním, byť uplatňovaným na vlastní osobě.

Wrestling tedy porušuje pravidla každodenního života i pravidla sportovní. Není to ale nijak nahodilý jev – toto porušování je wrestlingu zcela vlastní a odpovídá charakteristice karnevalismu. Hranice ringu jsou tak často ignorovány, do zápasu je zatažen nejen rozhodčí, ale zapojují se i podpůrné týmy zápasníků a posléze (v některých případech) i část diváků. Stává se tak vlastně jakousi parodií sportu, čímž naplňuje další charakteristiku karnevalismu. Diváci na utkání participují i straněním jednomu ze soupeřů, které dávají najevo transparenty či třeba tričky ozdobenými portréty borců. Televizní kamera pak snímá tento divácký dav, který se prezentuje s podobnou přepjatostí jako zápasníci. Rozdíl mezi podívanou a divákem je zrušen, a všichni se tak na tomto parodickém světě okázale podílejí (Fiske 1992: 86).

Konečně i těla zápasníků sehrávají důležitou roli. Barthes vnímá zápasníkovu tělo jako základní východisko zápasu. Fyzické vzezření zápasníků musí odpovídat charakteru postavy, kterou zápasník ztvárňuje. Fyzický zjev ustavuje základní znak, v němž je již zárodečně obsažen celý zápas (Barthes 2004: 15–16). Ve sportu začínají soutěžící zápas či závod jako sobě rovní a dělení na vítěze a poražené je teprve před nimi. Ve wrestlingu je rozdíl mezi soutěžícími patrný již na začátku zápasu. Konvenčně oblečený zápasník (šortky, trikot) s konvenčním jménem očekává soupeře v ringu. Poté kamera zabere přicházejícího protivníka, který je oblečen do okázalého karnevalového kostýmu a vybaven bizarním jménem typu „Randy Macho Kruřas“ či „Pes Ze Smetiště“. Zápas se tak odehrává mezi normálním a abnormálním, každodenním a karnevalovým<sup>7</sup> (Fiske 1992: 86). Binární opozice, ke kterým jsme dospěli v kapitole o herní interpretaci Bachtinova karnevalismu, se tedy zjevují v náhlé zřetelnosti.

#### **2.4.2. Pravidla a jejich absence – Wrestling ve filmu**

---

<sup>7</sup> Fiskeho analýza wrestlingu se vztahuje konkrétně k animovanému seriálu *Rock 'n' Wrestling*, který vznikl v USA v roce 1985. Seriál byl zaštitěn tváří a jménem skutečného a ve své době velmi populárního wrestlera Hulka Hogana. Ačkoliv tedy Fiske hovoří o seriálu, lze jeho postřehy bezpochyby vztáhnout na wrestling obecně.

Ještě pozoruhodnější opozicí a současně pokusem konfrontovat mezi sebou sport a wrestling je pasáž z filmu *Rocky III* (1982), v níž se hlavní hrdina filmu – boxer



Ve filmu *Rocky III* (1982) rozvrátí wrestler (Hulk Hogan) uměřený svět agonálního boxu typickým karnevalovým wrestlingem (nahore). Jeho náhlý návrat k běžnému řádu ostatní protagonisty zaskočí stejně jako předchozí karneval (dole).

Rocky Balboa (Sylvester Stallone) – utkává v exhibičním zápase s wrestlerem Velkou Tlamou (Hulk Hogan). Film *Rocky III* je snímkem navazujícím na dva předchozí úspěšné filmy a děj zastihuje hlavního hrdinu na vrcholu boxerské slávy, ve chvíli, kdy si sérií boxerských obhajob zajistil titul mistra světa a status

neporazitelné hvězdy. Netradiční utkání je tedy i projevem jisté zpupnosti tak trochu se nudícího šampiona. Záměr scenáristy (opět S. Stallone) byl zřejmě ozvláštnit expozici předcházející očekávatelnou zápletku, oddálit ji a současně ilustrovat rozpoložení hlavního hrdiny. Výsledkem je ale pozoruhodná scéna, která si zaslouží stručnou analýzu.

Situace před započítím zápasu přesně odpovídá výše zmíněnému popisu J. Fiskeho<sup>8</sup>. V zápase samotném se Rocky pokouší o exhibiční přístup a domnívá se, že celý souboj bude jen fingovanou zábavou pro diváky. Wrestler jej zaskočí svou verbální i fyzickou agresivitou, uplatní na něm několik obvyklých chvatů a úderů a nakonec jej odhodí do publika. Když se jej pokouší rozhodčí zastavit, srazí i jeho a pustí se do potyčky i se zasahujícími policisty. Rocky si mezitím sundá boxerské rukavice, a přistoupí tím na wrestlerův způsob boje bez pravidel. Do souboje se zapojí i jeden z boxerových sekundantů a zápas se tím již zcela vymkne pravidlům sportu a změní se v karnevalový zápas, v němž jsou všechna pravidla porušována. Náhle účinné Rockyho údery holou pěstí i primitivní chvaty mu přesně podle zásady wrestlingu, že kladný hrdina nejprve prohrává, ale nakonec zvítězí, pomohou oplatit Velké Tlamě vyhození z ringu. Než se wrestler dokáže vysápat zpět mezi provazy, zápas končí. Rocky se obává jeho odvety, ale z okázale rozzuřeného monstra se náhle stává příjemný chlapík, který se ochotně nechává fotografovat spolu s Rockym a jeho rodinou. Když se jej Rocky nechápavě ptá: „Proč ses choval jako blázen?“, odvětí wrestler klidně: „To k zápasu patří.“

Scéna pozoruhodným způsobem ilustruje střet mezi představitelem disciplinovaného a uměřeného sportu a těla antického typu s reprezentantem chaotického, karnevalového zápasu a groteskního těla. Karneval nabyde záhy vrchu

---

<sup>8</sup>Rocky oblečený do standardních boxerských šortek očekává se svými sekundanty příchod soupeře. Ten se blíží za zvuků pompézní hudby, oděn do červeného pláště posetého flitry s obrázkem obrovských rtů na zádech (v anglickém originálu zní jméno wrestlera Thunderlips, v překladu byl použit pro českého diváka jednoznačnější ekvivalent Velká Tlama), s bílým kloboukem (ozdobeném barevnými pery) na hlavě, doprovázen půvabnými dívkami v plavkách. Zatímco kráčí uličkou mezi diváky k ringu, vyměňuje si s nimi pozdravy a nadávky. K Rockymu se chová neuctivě a častuje jej označením Masový Knedlíček. Bizarnost souboji dodává i srovnání parametrů těl obou soupeřů. Rocky je zhruba o hlavu menší a jeho atletické tělo o devadesát kilogramů lehčí než monstrózní tělo Velké Tlamy. Když jej hlasatel představuje publiku, předvádí wrestler teatrálně gigantickou muskulaturu; když je představován Rocky a diváci to kvitují s nadšením, vyhrožuje publiku a spílá mu.



a zcela rozvrátí řád sportovního zápasu. Náhlý a neočekávaný návrat k řádu každodennosti zaskočí nejvíce ty, kteří v náhlém vpádu chaosu nedokázali karneval rozpoznat.



I karnevalový wrestling Jerryho Lawlera (nahore) může působit uměřeně ve srovnání s umocněným karnevalismem v podání komika Andyho Kaufmana (Jim Carrey, dole) ve filmu *Muž na Měsíci* (Man on the Moon, 1999).

Neméně pozoruhodné zobrazení wrestlingu se objevilo ve filmu Miloše Formana *Muž na Měsíci* (Man on the Moon, 1999). Film je životopisným snímkem rekapitulujícím životní a profesní dráhu amerického komika Andyho Kaufmana. Kaufmanova komika balancovala na úzkém pomezí mezi humorem a trapností, přičemž právě trapnost vystupňovaná nade vše očekávání se stávala komickou. Spolu s dílčí skandálností a mystifikacemi patřila k základním kamenům

Kaufmanových performancí. Není divu, že wrestling, v jehož podstatě se setkává mystifikace s narušením řádu a divadelností, Kaufmana zaujal<sup>9</sup>.

Způsob, jakým Kaufman uchopil wrestling<sup>10</sup>, by se dal s trochou nadsázky nazvat karnevalizací karnevalu. Byť jsme ve wrestlingu odhalili nesporné karnevalové rysy, teprve s invazí Kaufmanovy drzé komiky si uvědomíme jeho vlastní nepochybný řád, který Kaufmanův vpád uvrhuje do chaosu. Kaufman přitom jen porušuje pravidla až k trapnosti, jak je jeho zvykem. Jeho převlek je rovněž bizarní, ale současně svým způsobem parodující kostýmy wrestlerů. Zatímco Lawler vstupuje do ringu v typickém karnevalovém kostýmu wrestlera s pláštěm a královskou korunou v podpaží a jeho nástup je doprovázen působivými pyrotechnickými efekty, Kaufman přichází v omšelém županu a jeho doprovod mu na cestu svítí ubohou prskavkou. Tak se i tělo wrestlera stává tělem uměřeným, tělem ctícím řád, zatímco grotesknost přebírá Kaufmanova bizarní postava<sup>11</sup>.

---

<sup>9</sup> Film líčí Kaufmanovo vystoupení v televizní show Merva Griffina, kde si komik vyžádal z převážně ženského publika dobrovolnici (Courtney Love), s níž hodlal v rámci show zápasit. Publikum urážel směsí sexistických replik a k zápasu nastoupil v bílém nátělníku a dlouhých podvléčkách přes které nosil trenýrky. Ačkoliv v úvodu pasáže o wrestlingu Kaufman (Jim Carrey) vysloví záměr stát se „hnusným bídákem“, naplní tuto úlohu jen zpolu. Nepodřídí se totiž pravidlu wrestlingu, že bídák nakonec prohrává. Jeho vystoupení ve „smíšeném wrestlingu“ získá několik pokračování a zavede Kaufmana do „hlavního města wrestlingu“ – Memphisu ve státě Tennessee. Zde se má znovu utkat s dobrovolnicí, která se v případě, že Kaufmana porazí, stane jeho ženou. Domluvená dobrovolnice, již je první Kaufmanova soupeřka (a jeho nynější přítelkyně), je ovšem odhalena a místo ní je tamním diváckým idolem, profesionálním wrestlerem Jerryem Lawlerem (Lawler hraje sám sebe) nasazena do ringu jiná zápasnice. Kaufman sice zvítězí, ale série urážek, jimiž častuje publikum i Lawlera, vede k roztržce a následné hromadné rvačce, jejímž výsledkem je Kaufmanův souhlas, že se poprvé v ringu utká s mužem – králem wrestlingu Jerryem Lawlerem. Zápas s ním pak začne dalšími, ještě smrtelnějšími urážkami na adresu memphiského publika a skončí sice Lawlerovou diskvalifikací, ale i těžkým zraněním krční páteře Andyho Kaufmana. Zamýšlené smíření obou mužů v televizní talk show Davida Lettermana skončí ovšem další roztržkou a vzájemným fyzickým napadením. Teprve z dalšího děje filmu vyjde najevo, že nepřátelství obou mužů a jejich vzájemné nenávistné projevy (i Kaufmanovo zranění) jsou jen gigantickou mystifikací.

<sup>10</sup> Hovoříme-li o Kaufmanovi, máme na mysli jeho filmovou podobu, nikoli historickou osobu. Byť je film *Muž na Měsíci* Kaufmanovou biografií a některé pasáže jsou naprosto věrné skutečnosti do nejmenších detailů (např. právě roztržka mezi Kaufmanem a Lawlerem v Lettermanově show), nelze zaměňovat hraný film s historickými skutečnostmi.

<sup>11</sup> Nadávky a urážky, kterými Kaufman častuje publikum, překračují meze zvyklostí. Svého soupeře označuje za „namakaného jižanského burana“ a jižanské publikum s xenofobní jízlivostí seznamuje se základními hygienickými potřebami – mýdlem a toaletním papírem. Sama skutečnost, že coby muž zápasí se ženami, je zásadním porušením tabu wrestlingu; když mu Lawler zabrání v dalším ponižování již poražené soupeřky a zachová se tedy jako gentleman, nepostaví se mu Kaufman fyzicky, ale verbálně jej zasypává výhrůžkami

Skutečnost, že jde o rozvrácení řádu (byť karnevalového) ještě účinnější formou chaosu, potvrzují i slova Jerryho Lawlera, kterými reaguje na Kaufmanovy „nepřístojnosti“ v ringu: „Já беру wrestling vážně!“<sup>12</sup> Potvrzením této umocněné karnevalizace je i fakt, že jde o smluvenou záležitost stejně jako při standardním wrestlingu, byť ji veřejnost zprvu považovala za autentickou. Dohra celé podívané během Lettermanovy show, kdy místo smíření obou mužů dochází k další roztržce, tentokrát mimo ring, je dalším dokladem Kaufmanovy schopnosti rozvrátit řád wrestlingu a vnutit mu svá vlastní pravidla.

Zcela jiným příkladem filmu, v němž navíc wrestling hraje hlavní úlohu, je snímek *Wrestler* (The Wrestler, 2008) režiséra Darrena Aronofského. Vypráví příběh profesionálního wrestlera vystupujícího pod jménem Ram (Mickey Rourke), jenž se potýká s projevy fyzického stárnutí a ústupem z někdejší slávy<sup>13</sup>. Film ukazuje wrestling přesně tak, jak jej popisují Barthes i Fiske. Ale zobrazuje i něco navíc. Zápasy jsou zachyceny z bezprostřední blízkosti, kde jsou patrna nejen expresivní gesta a teatrální grimasy, ale i skutečná bolest skrývaná do té míry, dokud ji není dovoleno v rámci určené role předvést. Kamera následuje zápasníky ale i do šaten, kde kupodivu nepanuje vypjatá rivalita, ale spíše účastenství s bolestí druhých a jakási stavovská solidarita. Péče o vlastní tělo se neomezuje na trénink v posilovně. Ram si opatřuje steroidy i léky proti chronickým bolestem stárnoucího těla, navštěvuje kadeřnici, která mu odbarvuje dlouhé vlasy, pravidelně se opaluje v soláriu, ačkoliv má problémy s placením účtů. Nic z toho ale není ani vzdáleně

---

soudem. Neschovává se za vykonstruovanou identitu wrestlera, korunovanou nějakým bizarním jménem – vystupuje coby Andy Kaufman, televizní hvězda z Hollywoodu, chlubí se divákům výší svých příjmů a posmívá se jim.

<sup>12</sup> V originále zní tato replika ještě výmluvněji: „Wrestling is very serious sport for me!“

<sup>13</sup> Film jej zastihuje zhruba dvacet let od chvíle, kdy stál ve své branži na vrcholu. Nyní se ale pokouší z posledních sil udržovat status, který z něho kdysi dělal hvězdu wrestlingu. Odměny za zápasy mu již stačí sotva na nájem obytného přívěsu, takže si wrestler musí přivydělávat jako skladník v supermarketu. Jeho víkendové zápasy se odehrávají ve stále zapadlejších arénách a tělocvičnách před stále menším počtem diváků. Při jednom z dalších fyzicky vyčerpávajících zápasů dostane Ram infarkt, který mu definitivně znemožní další zápasení. V následujících týdnech se pokusí znovunavázat vztah se svou dospělou dcerou, kterou zanedbával, živí se jako prodavač v lahůdkářství a na příležitostných burzách pro fanoušky wrestlingu prodává suvenýry se svým zápasnickým jménem nostalgickým pamětníkům. Nakonec ale nevydrží žít usedlým způsobem života a bez ohledu na riziko přikývne na nabídku zopakovat po dvaceti letech svůj nejproslulejší zápas.

projevem narcismu. Stárnoucí zápasník se jen zoufale snaží udržet tělo v podobě, jakou wrestling vyžaduje. Když si se svým kolegou během nákupu v supermarketu vzájemně rozbíjejí o hřbety kuchyňské pánve, není to karneval přenesený z ringu do nového prostředí, ale jen pragmatická zkouška vhodnosti náčiní pro zápasy.

Jestliže *Rocky III* konfrontoval sport s wrestlingem a konstatoval větší moc karnevalové zábavy, jestliže v *Muži na Měsíci* dokázal televizní komik wrestling rozvrátit ještě větší dávkou karnevalu, obrátil *Wrestler* pozornost zpět k podstatě wrestlingu, potažmo sportu. Wrestling je bezpochyby karnevalovou zábavou a

Barthes správně uvedl, že není sportem, nýbrž představením. Ale onen karneval je tvořen tvrdou prací, jejíž úspěch sestává z bolesti. Byť wrestling postrádá zásadní vlastnost sportu, totiž jeho agonální charakter<sup>14</sup>, je jeho



**Ve filmu *Wrestler* (*The Wrestler*, 2008) se životní příběh stárnoucího protagonisty vyjevuje primárně jako příběh sportovce.**

tělesná podstata natolik sportu příbuzná, že sugeruje až identičnost. Je zřejmé, že pro hlavního hrdinu není wrestling jen způsobem obživy, nýbrž že pro něj znamená smysl života. Uznání od kolegů a obdiv diváků jsou atributy, které mu běžný, každodenní život nemůže poskytnout; jsou ale vykoupeny bolestí a podlomeným zdravím – sám o sobě hrdina říká, že je jako svíčka hořící z obou stran. Karnevalový charakter wrestlingu náhle působí jen jako slupka, jíž tvoří a podpírají pragmatické děje a činy, které mají s karnevalem jen velmi málo společného.

---

<sup>14</sup> Máme tím na mysli skutečnost, že výsledek zápasu je předem dán. Jinak si ovšem wrestling uchovává agón ve smyslu institucionalizované agonální hry. Soupeření mezi wrestlery se tedy odehrává v totožných intencích běžné konkurence jako třeba mezi divadelními či filmovými herci.

Wrestling není fenoménem, který by u nás vzbudil výraznější zájem na rozdíl od jiných součástí západní populární kultury, které k nám po Listopadu 89 dorazily. Ačkoliv poslední dobou roste zájem o nejrůznější formy bojových sportů, wrestling coby specifická kulturní forma téhož se u nás prakticky neprovozuje. Film *Wrestler* ovšem české diváky zaujal, a je tedy jasné, že důvodem nebylo fanouškovské zaujetí specifickou podívanou, ale spíše jistá univerzálnější kvalita.

Wrestling v sobě nepochybně obsahuje některé prvky, které divák ve sportu vyhledává. Po některých existuje skutečná poptávka. Jestliže Barthes srovnával wrestling s boxem a poukazoval na vzájemné evidentní rozdíly, je možné pozorovat i jejich společné rysy. Šlo především právě o prvky podívané, které se medializovaný box snaží do určité míry přebírat a implementovat. Jako konkrétní příklad lze uvést zápas o titul mistra světa v těžké váze mezi Lennoxem Lewisem a Mikem Tysonem v roce 2002. Mediální prezentace tohoto utkání měla s wrestlingem společných řadu rysů: Rozlišení na kladného (Lewis) a záporného (Tyson) hrdinu, karnevalová prezentace jejich nástupu do ringu, hudba odpovídající rozlišení jejich rolí, mediální přezdívky stvrzující toto rozlišení apod. Jediným rozdílem tak vlastně zůstávalo pouze samo utkání s nejistým výsledkem (Děkanovský 2008: 93–97). Film *Wrestler* poskytuje ale opačnou možnost: mediální zobrazení wrestlingu obsahovalo univerzální strukturu, kterou člověk od určitých typů příběhů (nejen sportovních) očekává. Otázka tedy zní: **Můžeme z hraných sportovních filmů abstrahovat nějaké univerzální schéma, které je typické právě pro tento filmový subžánr?**

### 3. Sport, narace a fabule

#### 3.1. Sport a vyprávění hraným filmem

Zamyslíme-li se nad problematikou sportovního filmu, jistě nás napadne základní otázka: Proč se vlastně sportovní filmy točí? Co nás na nich přitahuje? Existuje nějaká přitažlivá emoce, kterou v nás je schopen vyvolat pouze sportovní film, takže nám stojí za to tento specifický žánr vyhledávat?

Odpovědi na tyto otázky mohou být různé. Někoho láká pohled do sportovního zákulisí, někdo touží nahlédnout i do běžného života sportovce, někoho nepřestává fascinovat vzestup outsidera, který se vlastní pílí a vytrvalostí dostane až na vrchol. Někomu se neomrzí závratná propast mezi životem úspěšného sportovce a živořením sportovního vysloužilce zřítivšího se z vrcholu, kde ještě krátce předtím pobýval.

Konstatoval jsem, že se sport objevuje ve filmu v různých podobách a různý je i podíl, který ve filmu zaujímá. Řada badatelů se pokusila tuto problematiku popsat a klasifikovat. Někteří upozorňují na již zmiňovaný fakt, že jsou tyto snímky žánrově zařazovány podle osvědčených žánrů (komedie, drama, sci-fi, atd.), nebo tříděny podle specifických prvků (například boxerský film, film o baseballu apod.). Přítomnost sportu ve snímcích je tedy často podřizována jinému, dominantnějšímu žánru a sportovní prvky jsou pak využívány právě v závislosti na konkrétním „větším“ žánru (Crosson 2013: 55). Někteří badatelé tak přímo dělí film se sportovními prvky do čtyř základních archetypálních kategorií – komedie, tragédie, romance a satiry –, přičemž diváci pak vyhledávají film právě podle této

kategorie (Mosher 1983: 15–19). Podobným přístupem je i dělení do kategorií filmů dramatických/biografických, komedií/fantasy a filmů dokumentárních (Cashmore 2000: 132–139). Již jsme zmiňovali i možné základní dělení podle důležitosti a závažnosti sportovního motivu (Florschütz 2005: 41).

Vypomůžeme-li si nyní konceptem R. Altmana, který doporučuje zabývat se filmovým žánrem ze sémanticko-syntaktického hlediska (Altman, 1989), ponechme pro tuto chvíli stranou sémantické prvky, jež jsem pro náš případ rozpoznal ve sportovním prostředí – hřištích, stadionech, závodních drahách, v celém sportovním *milieu*. Zkusme nyní upřít pozornost k hledisku syntaktickému, kterým jsou v našem případě ustálené narativní struktury obsažené ve sportovních filmech. Nyní je ovšem třeba podniknout kratičkový exkurz k ujasnění základních naratologických pojmů.

Základní naratologické dělení na syžet a fabuli postulované ruskou formalistickou školou upravili francouzští strukturalisté do dichotomie vyprávění (*récit*) a narace (*narration*) (Barthes 2002), respektive příběh (*histoire*) a diskurs (*discours*) (Todorov 2002). T. Todorov formuluje své závěry následujícím způsobem: „Na nejobecnější úrovni má literární dílo dva aspekty: je zároveň příběh a diskurs. Je příběh v tom smyslu, že evokuje určitou skutečnost, události, které se údajně staly (...). Ale dílo je současně diskurs, existuje vypravěč, který tento příběh vypráví (...). Na této úrovni nejde jenom o sdělované události, nýbrž také o způsob, jakým nás vypravěč s nimi seznamuje“ (Todorov 2002: 144). O syntézu přístupu ruských formalistů a francouzských strukturalistů se pokoušel S. Chatman a navrhl toto základní rozdělení: „Jednoduše řečeno, příběh je to, *co* je v narativu zobrazeno, a diskurs je *způsob*, jakým je to zobrazeno“ (2008: 18). Podle německého naratologa W. Schmida ale textová analýza ukazuje, „že každé dvojúrovňové modelování buď užívá pojmy pro jednotlivé roviny dvojznačně, nebo konstituování narace ochuzuje o celé dimenze“ (2004: 15). Částečným řešením tohoto problému je koncepce tří rovin. Autorem jednoho z nejrozšířenějších modelů tří rovin je francouzský literární teoretik G. Genette. Podle něho „v prvním významu, jenž je v současnosti v rámci běžného užití nejjevidentnější a nejzákladnější, vyprávění označuje narativní výpověď, mluvenou nebo psanou promluvu, která zahrnuje přenos události nebo série událostí. Ve druhém, méně rozšířeném významu, (...) znamená

vyprávění posloupnost a různé vztahy zřetězení, protikladnosti, opakování atd. mezi skutečnými nebo fiktivními událostmi, které jsou předmětem této promluvy. Ve třetím významu (...) znamená vyprávění také událost: nikoli už ale tu, kterou vyprávíme, ale tu, která se týká samotného faktu, že někdo něco vypráví: samotný akt vyprávění“ (Genette 2003: 304–305).

Analýzou těchto modelů a jejich komparací dochází Schmid k závěru, že je nutné navrhnout koncept čtyř narativních rovin, který bude odpovídat „dvouhodnotové extenzi pojmů fabule a syžet nebo *histoire* a *discours*“ (2004: 19). První rovinou je v jeho modelu *dění* (Geschehen). Děním se rozumí „amorfní úhrn situací, postav a dějů, jež jsou v narativním díle explicitně nebo implicitně představeny nebo logicky implikovány.“ Dění pak tvoří určité prostorově neohrazené kontinuum, časově nekonečně prodlužovatelné do minulosti, neomezeně členitelné a ve svých vlastnostech a kvalitách konkretizovatelné (ibid.: 19).

Druhou rovinu tvoří *příběh* (Geschichte), který je výsledkem výběru z *dění*. Jeho podstatou jsou dvě operace, které pomáhají redukovat nadbytek materiálu a smyslu a neomezené dění redukuje na ohraničený tvar. První operací je *výběr určitých elementů* dění (situací, postav a dějů), druhou pak *výběr určitých kvalit* z nekonečného množství vlastností, jež náleží vybraným elementům dění (ibid.: 20).

Třetí rovinu tvoří *vyprávění* (Erzählung), které je „výsledkem kompozice, organizující elementy dění do umělého řádu“ (ibid.: 20).

Konečně čtvrtou rovinu nazývá Schmid *prezentace vyprávění* (Präsentation der Erzählung), což je jediná z uvedených rovin, která je přístupná empirickému zkoumání. „Základním postupem, který tuto rovinu konstituuje, je v případě literární narace verbalizace, tzn. podání mediálně dosud nemanifestovaného vyprávění ve verbálním — a nikoli například ve filmovém, divadelním, tanečním, hudebním nebo figurálním — médiu“ (ibid.: 21).

Z výše uvedených charakteristik jednoznačně vyplývá, že rovinou, na které budeme rozpoznávat ustálené narativní struktury sportovních filmů, je rovina *příběhu*. Schmid přiznává, že příběh v jeho pojetí odpovídá *fabuli* v konceptu Tomaševského (1970: 127) a pojmu *histoire* u Todorova (Schmid 2004: 20). V



dalších úvahách budeme kvůli zjednodušení užívat pojem fabule, byť jej budeme chápat v intencích roviny *příběhu* – tedy výběru z celkového *dění*.

### **3.2. Sportovní fabule**

Výše zmíněné úvahy a klasifikace se vesměs pokoušejí ze záplavy existujících filmů abstrahovat pravidla pro definování specifického žánru sportovního filmu. Pokusme se nyní pro změnu tento postup obrátit a hledat ve filmu předem dané syntaktické prvky, které sport nabízí. Vyjděme pro tento účel ze základního schématu, který lze ve sportu pozorovat. Základní jednotkou, kterou tedy budeme označovat jako *fabuli*, je nepochybně sportovní kariéra – tedy úsek lidského života, v němž se člověk-sportovec věnuje sportu. Tento časový úsek se dá rozdělit do několika etap, které na sebe navazují. Prvním úsekem je období sportovního *uzestupu* jedince, který je korunován úspěchem. Druhou etapou je období *obhajoby* tohoto úspěchu. Sportovní život zpravidla jedním vítězstvím nekončí – žádné vítězství nemá absolutní hodnotu – a sportovec je nucen dobyté pozice hájit. Třetí částí kariéry je *pád z vrcholu*, jímž sportovní kariéra zpravidla končí. Takovým pádem může být rozhodující, fatální porážka, série neúspěchů, na které již sportovec nemůže najít odpověď, či například zdravotní problémy, které znemožní člověku pokračovat v kariéře. Čtvrtým a posledním úsekem je pak *comeback* – pokus o návrat zpět na vrchol, v němž již nejde o dosažení předchozí výkonnosti a s ní souvisejících úspěchů. Sportovec usiluje jen o úspěch dílčí, jednotlivý, který může posloužit coby sportovcovo sebeutvrzení, navrácení cti a současně dává zapomenout na předchozí fatální porážku. Specifickou, nepříliš frekventovanou, ale těžko pominutelnou částí kariéry může být i *souboj se smrtí*, ať se již odehraje přímo coby součást a následek sportovního výkonu, nebo je zdánlivě nezávislým fenoménem, jenž ovšem kariéru sportovce fatálně ovlivní.

Tuto periodizaci nemusíme pochopitelně rozpoznat v životě každého sportovce. Člověk nemusí přes enormní snahu dosáhnout žádného úspěchu, úspěšná kariéra nemusí končit porážkou, protože sportovec opustí dobrovolně svět sportu po důležitém vítězství, a jen malá část sportovců se pokouší o návrat, neboť tím často riskuje ztrátu pracně vybudovaného kreditu. Výskyt hrozby smrti je pochopitelně

ještě řidší. To ale nic nemění na tom, že toto základní schéma můžeme použít coby souhrn základních fabulí, které se ve sportovním filmu mohou objevit.

### **3.3. Sportovní fabule ve filmu**

Je jasné, že ne každý film, v němž se sport objevuje, obsahuje všechny tyto dílčí fabule současně. Takřka učebnicovým příkladem filmové série, jejíž každá část je složena z námi pojmenované dílčí fabule, je série filmů o boxerovi Rockym Balboovi. Zatímco první část, natočená ještě bez myšlenek na další pokračování, končí porážkou hlavního hrdiny, která je ale ve skutečnosti porážkou nanejvýš čestnou a svým způsobem znamená pro hrdinu vítězství (*Rocky*, 1976), druhá část (*Rocky II*, 1979) už zcela zjevně využívá první dílčí fabule a je zakončena prvním velkým vítězstvím hrdiny.

Film *Rocky III* (1982) využívá druhé dílčí fabule a líčí příběh boxera na vrcholu, který získává jedno vítězství za druhým a poté, co nečekaně prohraje s novým vyzyvatelem, je nucen si zvýšeným úsilím vítěznou korunu opět přivlastnit. Byť by bylo možné v rámci tohoto jediného filmu považovat jeho úsilí za pokus o comeback, v kontextu celé série jde jen o dílčí vítězství.

Za dílčí vítězství můžeme považovat i porážku ruského boxera Draga ve filmu *Rocky IV* (1985), byť jde o soupeře hrozivějšího, než byli ti předchozí. Jeho hrozivost je demonstrována natolik zaujatě, že se tvůrci nerozpakovali degradovat kvalitu prvního Rockyho soupeře Apolla Creeda, který je Rusem v úvodu filmu v ringu zabit, aniž se zmůže na jakýkoli odpor. Rockyho motivace postavit se nadlidskému protivníkovi je tedy podpořena maximálními argumenty – odhodláním pomstít přítelovu smrt. Cenou za vítězství nad tímto monstrem je ale pro hlavního hrdinu – jak se ukáže v následující části – nutnost ukončit kvůli zdravotním problémům kariéru.

Film *Rocky V* (1990) – objektivně vzato nejslabší díl celé série – je jakýmsi dovětkem k předešlé části, v němž se boxer stížený zdravotními problémy vyrovnává s ukončením kariéry a věnuje se výchově svého nástupce, jenž ho ovšem v rozhodující chvíli zradí. Bývalý boxer je pak nucen zmobilizovat všechny síly, aby tuto zradu fyzicky ztrestal. Striktně vzato jde o část, která postrádá kteroukoli ze

zmíněných fabulí vztaženou na hlavního hrdinu. Možná i proto jde o divácky nejméně kvitovanou část série.

Poslední, šestá část s prostým názvem *Rocky Balboa* (2006) je ukázkovým příkladem využití fabule *comebacku*. Zestárlý boxer se vlivem více či méně věrohodných okolností ocitne po letech znovu v ringu v exhibičním utkání s daleko mladším soupeřem. Těsná hrdinova porážka je pak stejně jako v první části více než čestným úspěchem, který již nikdo nepředpokládal.

### 3.3.1 Souboj se smrtí – specifická sportovní fabule

Jako pátou, do určité míry specifickou fabuli jsme určili souboj se smrtí. Coby narace vymykající se běžnému průběhu sportovní kariéry, může ale současně dodat příběhu zásadní existenciální dimenzi. Uveďme si proto alespoň tři příklady hraného filmu, v nichž tuto pátou fabuli můžeme rozeznat.

Film *Brianova píseň* (*Brian's Song*, 1971) natočený podle literární předlohy Galea Sayerse a Ala Silvermana *I am Third* je příkladem příběhu, v němž se smrt objevuje znenadání jako součást běžného lidského života<sup>15</sup>. Příběh je vyprávěn ústy trenéra Halase, který hned v úvodu filmu připomíná známá slova Ernesta Hemingwaye, že každý pravdivý příběh končí smrtí. Smrt se v tomto příběhu stává nečekanou a nepřekonatelnou překážkou ve dvou sportovních kariérách. Smrt přerušuje spolupráci a posléze přátelství dvou sportovců pocházejících ze dvou zcela odlišných kulturních prostředí, kteří dokázali překonat předsudky a z jejich čestného soupeření netěžil jen jejich fotbalový tým, ale i oni sami coby lidské

---

<sup>15</sup> Film vypráví příběh dvou hráčů amerického fotbalu, kteří přicházejí z univerzitních týmů a usilují o místo tzv. running backa v sestavě profesionálního týmu Chicago Bears. Ačkoliv si vzájemně konkurují a navíc je dělí i barva pleti, stávají se z nich nejlepší přátelé. Černý introvert Gale Sayers (Billy Dee Williams) je talentovanější a dostává ve hře přednost před bílým extrovertem Brianem Piccolem (James Caan). Když si Sayers poraní koleno, pomáhá mu Piccolo v návratu, byť tím ohrožuje svou čerstvě nabytou pozici v týmu. Nechápatjícímu Sayersovi vysvětluje své počínání touhou porazit svého přítele v čestném a rovném boji. Když se Sayers uzdraví, rozhodne se trenér týmu George Halas (Jack Warden) vrátit Sayerse zpět na jeho pozici, ale Piccola současně umístí na pozici fullbacka, takže oba přátelé hrají bok po boku. Jejich úspěšná spolupráce ale nemá dlouhého trvání. Piccolova sportovní výkonnost náhle klesá a během testů v nemocnici je u něho zjištěna rakovina. Léčba se zdá zprvu úspěšná, ale po určité době se objevují metastázy a Piccolo umírá.

bytosti. Smrt zde znamená radikální osudovou ránu, která zákeřně končí život jednoho z nich, ale nemá šanci zničit hodnoty, které jejich vztah dal jim, jejich rodinám i jejich spoluhráčům. Původně televizní film získal značnou proslulost, získal tři ceny Emmy a v roce 2001 byl natočen jeho *remake*.

Jiným příkladem, v němž je ovšem smrt spjata přímo se sportovním výkonem, může být film *Million Dollar Baby* (2004)<sup>16</sup>. Příběh je takřka typickou ukázkou vzestupu outsidera přes prvotní obtíže až téměř k vrcholu, o nějž jej připraví unfair jednání soupeřky. V tomto případě ale konání proti pravidlům neznamena jen porážku, nýbrž smrt. Fascinující je ovšem kontrast chování starého rutinéra, jenž nejprve svou svěrenkyni odmítá („Holky netrénuju“), posléze se nechá strhnout jejím nadšením tak, že zapomene na svou lety získanou opatrnost a vyšle ji do ringu proti soupeřce, jež kromě boxerských schopností disponuje i absencí jakýchkoliv skrupulí. Hrdinka je proti tomu zobrazena jako poněkud naivní, ale odhodlaná a extrémně silná osobnost, která se za každou cenu hodlá vymanit z odporné parazitující existence své rodiny, ze způsobu života, který je jí bytostně cizí. Její odhodlání je naprosto dominující ve chvílích, kdy neuměle trénuje v tělocvičně, když si nechá v přestávce mezi koly zápasu srovnat zlomený nos, stejně jako ve chvíli, kdy je rozhodnuta z tohoto světa odejít. Její kouč Dunn se tak stává pouhým statistou, jenž může pouze pomáhat, nikoli určovat. Byť je příběh boxerky Maggie tragický a dojemný, její život disponuje záviděníhodnou energií a fascinující elevací.

---

<sup>16</sup> Stárnoucí boxerský trenér a majitel předměstské tělocvičny Frankie Dunn (Clint Eastwood) je požádán neznámou servírkou Maggie Fitzgeraldovou (Hillary Swank), zda by ji nemohl trénovat. Když ji odmítne, dvaatřicetiletá žena dál zarputile navštěvuje tělocvičnu a pokouší se napodobovat odkoukané tréninkové činnosti. Dunn jí nakonec poskytne několik základních rad a přenechá ji manažerovi. Během jejího prvního zápasu ji znovu začne koučovat a vychová z ní nejlepší boxerku své kategorie. Maggie zvítězí v sérii zápasů a finančně pomáhá své matce a sestře, které ovšem projevují zájem jen o Magiiny peníze. V utkání s nebezpečnou soupeřkou a mistryní světa nazývanou Billie Modrá Medvědice dojde k tragédii, když prohrávající Billie zaútočí zákeřně po gongu končícím kolo a srazí nepřípravenou Maggie na stoličku v rohu ringu. Maggie utrpí poranění páteře, které ji paralyzuje. Zmrzačená žena se se stávajícím a nezvratným stavem nesmíří a několikrát se pokusí o sebevraždu. Nakonec požádá o pomoc Dunna, který ji pravidelně navštěvuje. Dunn se nakonec rozhodne ochrnuté ženě vyhovět a pomůže jí zemřít. Sám pak opouští tělocvičnu i svou profesi.



*Zatímco ve filmu **Brianova píseň** (Brian's Song, 1971) se smrt objevuje jako nedílná součást života (vlevo) a film **Million Dollar Baby** (2004) ji prezentuje jako svobodnou volbu (nahore), snímek **Boxer a smrt** (1962) ukazuje sport jako dočasný únik před všudypřítomnou smrtí (vpravo).*

Za pozornost stojí ještě jeden aspekt příběhu. Filmem provází diváka monolog bývalého boxera a nynějšího „muže pro všechno“ Eddieho Scrapa (Morgan Freeman), který obstarává chod Dunnovy tělocvičny a na její uživatele pohlíží se shovívavým nadhledem, jenž ale dokáže bezchybně rozeznat talent od nadšeného amatéra. Právě on ostatně stojí za Dunnovým koučováním nadšené boxerky. Ve filmu se paralelně s příchodem Maggie objevuje i Danger (Jay Baruchel), přihlouplý nadšený bílý kluk, oblečený do směšného úboru, na nějž stačí jeho skromné finance; outsider, který se sice ve směšných chvástavých výkřicích shazuje přede všemi ostatními, ale v prostředí tělocvičny může snít své nesplnitelné sny. Dunn se chce obou outsiderů zbavit a nerozlišuje přitom míru talentu. Scrape se obou naopak zastává, ale dobře ví, že Danger nikdy nenastoupí k žádnému zápasu. Maggiin talent přenechá zkušenému Dunnovi, ale protektorství nad ubohým Dangerem si ponechá sám. Když v nestřežené chvíli jeden z talentovaných, ale morálně zbabělých boxerů vyzve Dangera k souboji a surově ho připraví o iluze a

sen, ztrestá jej Scrape osobně v ringu brutálně nekompromisním způsobem a navždy jej vykáže z tělocvičny. Stejná odpornost ze strany Maggiiny soupeřky ale potrestána není, respektive je, ale naprosto odlišným způsobem: Dunn odvrhne konání, jemuž zasvětil život, a již nikdy ho nevezme na milost. Oba outsidersy nakonec spojuje podobný osud – zatímco Dangerovi se paradoxně v rámci sportovních pravidel neodvolatelně zhroutí jeho iluzivní svět, kurážnější Maggie umírá, byť s pocitem, že dokázala vše, oč usilovala.

Film *Boxer a smrt* (Boxer a smrt, 1962) jehož názvu je sledovaný fenomén výslovně obsažen, zobrazuje sport a jeho protagonisty v nenormálních společenských podmínkách<sup>17</sup>. Sport je v tomto příběhu postaven do velmi specifické pozice. Představuje jakousi omezenou platformu, na níž jsou si rovni dva jinak nesrovnatelní činitelé – vězeň a jeho věznitel. Ovšem i vznik a existence této zdánlivě bezpečné a čestné báze zcela závisí na libovůli velitele tábora. Když vězni Komínkovi umožňují trénink a režim odlišný od ostatních vězňů, činí tak z potřeby vytvořit svému soupeři srovnatelné podmínky, aby zápas s ním vykazoval náležité rysy sportovního zápolení. Současně je toto velitelovo počínání zvrhlé, protože vztah vězně a věznitele, kata a oběti dále přetrvává, a ani skutečnost, že vězeň může v ringu zasazovat svému trýzniteli beztrestně údery, nemění nic na nerovném postavení obou soupeřů. Nakonec se i tato výsada zhroutí ve chvíli, kdy vězeň

---

<sup>17</sup> Děj se odehrává během druhé světové války a dvěma protivníky jsou zde velitel koncentračního tábora Kraft (Manfred Krug) a vězeň Jan Komínek (Štefan Kvietik). Velitel – v civilním životě profesionální boxer – se snaží udržovat si kondici i během války, aby mohl po jejím skončení navázat na přerušenu kariéru. Shodou okolností objeví ve vězni odsouzeném k smrti za útěk rovněž boxera. Rozhodne se jej prozatím nepoprvit a postaví jej proti sobě do ringu. Zbídačelý Komínek samozřejmě nemá vůči dobře živenému a trénujícímu veliteli šanci. Velitel mu tedy nechá dávat zvláštní přídělý jídla a zařídí mu status výjimečného vězně, jenž místo otrocké práce musí trénovat. Komínek sílí a jeho sportovní forma se zlepšuje. Při dalších utkáních klade veliteli stále větší odpor, až dospěje k přesvědčení, že je schopný jej porazit. V dalším utkání, které Kraft zorganizuje i k pobavení personálu tábora a jejich manželek, srazí Krafta dokonce na podlahu ringu, ale pud sebezáchovy mu nedovolí v zápase zvítězit. V okamžiku, kdy zjistí, že fanatický dozorce zabil jeho přítele, vyzve Komínek velitele k jednokolovému utkání a knokautuje jej. Kraft porážku neunes, obviní ho z úderu pod pás a pošle na smrt. Kraftova žena (Valentina Thielová) ale svému muži domlouvá, že informace o likvidaci boxera by po válce mohla uškodit Kraftově sportovní kariéře. Kraft se tedy rozhodne zbavit jinak a nechá jej pod jiným jménem uprchnout z tábora, přičemž mu slíbí, že se vzdá běžné praxe, tedy že za Komínkovo zmizení nepopraví jiné vězně. Komínek opustí tábor a setká se s dívkou, kterou obdivoval během společných tréninků s Kraftem. Z tábora ale zaslechne poplachové sirény a dovrtípí se, že Kraft svou úmluvu nedodržel. Aby předešel smrti spoluvězňů, vydává se nazpět do tábora.

svého věznitele porazí. Taková potupa není možná – ukáže se, že velitel Kraft používal sportovní platformy jen do chvíle, kdy potvrzovala zřejmý *status quo*; ani pouze symbolická převaha daná sportovním vítězstvím není v daném rozložení moci přípustná. Kraftova zdánlivá férovost prezentovaná sportovním soutěžením se rychle rozplyne a šance na únik z vězení, kterou vězni poskytne, je motivována starostí o budoucí kariéru, nikoliv respektem k soupeři. Morálním vítězem je Komínek – nejprve dokáže překonat strach a prostřednictvím sportovního střetu svého věznitele poníží. Ve chvíli, kdy Kraft nedodrží úmluvu, udělí mu další morální lekci, když odvrhne nabytou svobodu, odmítne podíl na Kraftově podvodu a raději se vrací pro smrt.

### 3.3.2. Sportovní fabule kolektivních disciplín

Toto navržené rozdělení do pěti základních fabulí není ovšem výlučnou záležitostí individuálního sportu. Stejně tak je lze aplikovat na sporty kolektivní. V takovém případě lze pak rozpoznávat tyto fabule na úrovni celého týmu, častěji se ale spíše i v tomto případě objevují dílčí příběhy jednotlivých členů týmu.

Příkladem snímku, jehož příběh líčí především dílčí osudy jednotlivců tvořících tým, je například film *Vítězové a poražení* (Any Given Sunday, 1999). Ačkoliv je zobrazení nejrůznějších aspektů chodu profesionálního fotbalového týmu Miami Sharks neobyčejně komplexní, přece jen se největší pozornost upírá k hráči na pozici *quarterbacka*. Je to ostatně logické i vzhledem k tomu, jakou roli hráč na této pozici v americkém fotbalu zastává<sup>18</sup>. Ve filmu se tak o tuto pozici utkává zkušený a úspěšný veterán Jack Rooney (Dennis Quaid) s mladým a ambiciózním Williem Beamenem (Jamie Foxx). Zatímco se Rooney zraní a na určitou dobu vypadne ze sestavy, Beamen dostává poprvé příležitost vést tým. Příležitosti se chopí s obdivuhodnou bravurou, ale strmý vzestup jeho kariéry nedokáže unést bez problémů. Důležitou postavou v příběhu je i trenér Tony D'Amato (Al Pacino), který vede tým v jistém tradičním duchu a nenechává se ve svém rozhodování strhnout a ovlivnit mediální hysterií, jež se rozpoutává kolem fotbalových hvězd. V

---

<sup>18</sup> Hráč na pozici *quarterbacka* plní v americkém fotbalu roli jakéhosi mozku a je patrně nejdůležitějším a zpravidla také nejlépe placeným hráčem týmu.

rozhodujícím zápase sezóny tak v první části nasadí do hry navrátivšího se Rooneyho, po němž v druhé části převezme vedení mužstva Beamen a dovede je k vítězství. Rooney tak reprezentuje fabuli pádu z vrcholu a následně i comebacku. Beamen je oproti tomu typickým hrdinou fabule vzestupu a obhajoby.

Filmem, v němž je jedna z námi sledovaných fabulí aplikována přednostně na kolektiv, je například snímek *Moneyball* (2011). Film vypráví příběh generálního manažera

profesionálního  
baseballového  
týmu Oakland  
Athletics Billyho  
Beanea (Brad  
Pitt), který se  
kvůli  
omezenému  
rozpočtu svého  
týmu rozhodl  
sestavit mužstvo



**Netradiční sportovní hrdina filmového plátna – manažer baseballového klubu Oakland Athletics Billy Bean (Brad Pitt) ve filmu *Moneyball* (2011).**

podle statistických údajů analyzujících užitečnost hráčů na jejich postech. Do týmu tedy zařazuje nejrůznější podceňované, přestárlé či jinak problematické hráče navzdory tradičnímu přístupu skautů klubu i jeho kouči (Philip Seymour Hoffman). Tento dosud ignorovaný postup způsobí, že tým poskládaný z outsiderů získá rekordní šňůru nepřetržitých vítězství a Beaneovi je předložena bezprecedentní nabídka smlouvy pro generálního manažera od klubu Boston Red Socks. Film nevěnuje jednotlivým hráčům žádnou větší pozornost – pro Beanea a jeho pomocníka Petera Branda (Jonah Hill) jsou to pouze součástky velkého organismu; v tomto ohledu jsou pozoruhodné pasáže, v nichž Beane učí Branda sdělovat hráčům zprávy o tom, že jsou z týmu vyřazeni nebo vyměněni jinam. Podstatná je funkce celého organismu, který s novým způsobem vedení prezentuje fabuli vzestupu.



### 3.4. *Narativní vzorce sportovního filmu*

Z uvedeného a z ilustrujících příkladů mohu vyvodit závěr, podstatně zpřesňující mé dosavadní pozorování. **Můžeme-li ve filmu potvrdit výskyt alespoň jedné ze zmíněných fabulí – tedy typické syntaktické struktury – a současně v tomtéž snímku nalezneme sémantické znaky odkazující ke sportu, lze to vnímat jako signál, že jde skutečně o žánr sportovního filmu, a to nikoli jen v nějakém vágním definování.** Nezáleží pak na tom, zda jde o film dokumentární, hraný dokument (dokudrama), hraný film natočený podle skutečných událostí či hranou fikci. Byť jsme žánrovou definici takto zpřesnili, neznamená to, že lze snímky, pro které tato definice jednoznačně neplatí, zcela ignorovat. Protože se tyto dílčí fabule opakují a mají reálný základ ve skutečném světě sportu, můžeme o nich hovořit jako o specifických analogiích mytémat, která při svých zkoumáních mýtu rozlišoval Claude Lévi-Strauss. V této souvislosti se tedy nabízí logická otázka, zda lze v teoretických konceptech orientovaných k filmovému žánru nalézt určité zobecnění těchto úvah.

#### 3.4.1. **Koncept narativního vzorce**

Koncept ustáleného a opakujícího se narativního vzorce má ve filmové vědě již dlouhou dobu své pevné místo. Na počátku promýšlení těchto konceptů stojí bezpochyby lidská potřeba „číst příběhy a vyprávění, které můžeme nazvat paradigmatickými, protože se odehrávají podle tradičního vzoru (Eliade 2011: 136). Potřebu vstupovat do „cizích“ světů a sledovat peripetie nějakého „příběhu“ označuje Eliade za obtížně definovatelnou, protože je v podstatě touhou účastnit se jiných „dramat a nadějí, ale i potřebou poznat, co se mohlo stát.“ Eliade dále podotýká, že čtení (zvláště románu) nejvíce spojuje funkci literatury s mytologií. Ačkoliv se nedá klást rovnítko mezi čtení a poslouchání mýtu v tradiční společnosti, můžeme ale v obou případech pozorovat jistý proces opouštění historického a osobního času a noření se do času bájného a trans-historického. Byť Eliade hovoří výslovně o literatuře, v níž nachází „daleko silněji než v ostatních uměních vzpouru proti historickému času a touhu vstoupit do jiných časových rytmtů, než jsou ty, v nichž musíme žít a pracovat“, je vcelku zjevné, že jeho úvahy můžeme vztáhnout i na další druhy umění, včetně filmu (ibid.: 137).

Zkoumání filmových návratů k archetypům, ustáleným narativním vzorcům, nebo – řečeno s Eliadem – k paradigmatickým příběhům je oblastí filmové teorie, která studuje film v rovině kulturního fenoménu (Casetti 2008: 302). Film i literatura pro nás reinkarnují a rekapituluji základní formy příběhu. O tom, že takové elementární formy existují a že je lze katalogizovat, podávají důkaz ve svých zkoumáních obory jako antropologie, srovnávací náboženství, literární kritika či etnologie. Tvrdí, že existují a že mohou být katalogizovány. Literatura a film se mohou lišit ve svých způsobech realizování těchto základních forem či archetypů, ale jejich existence je nepopíratelná. Příběh jednotlivce ve vyprávění je tak vždy v nějakém vztahu k jeho sociálnímu, politickému a kulturnímu prostředí. Filmová tvorba je pak vždy jistou formou mýtotvorby, a to nikoli ve smyslu mýtu coby lži, pohádky či pověry, nýbrž v původním smyslu toho slova (McConnell 1979: 4–6). McConnell se ve své práci inspiruje dílem N. Frye, který tvrdí, že všechny příběhy mohou být posouzeny nejen z hlediska jejich individuálních, stylistických a literárních kvalit, ale také z hlediska jednotících a determinujících mýtů, které se reinkarnují. Na určitém stupni vzdálenosti od uměleckého díla vidíme podle Frye „nikoliv individuální artikulaci, specifický tah štětcem na plátně, ale tvar v jeho nejobecnější a nejtrvalejší formě: verzi jednoho ze čtyř nebo pěti mýtů, kterých jsou lidé schopni“ (ibid.: 7).

Studium filmu ve spojitosti s kulturními dynamikami, k němuž náleží i výzkum v oblasti filmových žánrů, je směrem, kterým se musíme vydat, chceme-li vysvětlit setrvalou oblibu (vázanou na opakující se strukturu) takového filmového subžánru, jakým je sportovní film. Žánr můžeme totiž považovat za „množinu sdílených pravidel, která jednomu umožňuje využívat ustálené komunikativní vzorce a druhému uspořádat vlastní systém očekávání.“ S. Kaminsky – autor jedné z nejdůležitějších prací o žánru – považuje filmové žánry za poslední verzi čehosi trvalého – za prostředek, jímž se ztvárňují archetypy, na které se stále odvoláváme (Casetti 2008: 310–311).

Problematiku opakujících se narativních struktur a jejich vztah ke kultuře promýšlel ve svém díle i J. Cawelti. Poukazoval na skutečnost, že lidé záměrně vyhledávají příběhy s předvídatelnou strukturou, které zaručují splnění diváckých očekávání. Cawelti tedy podobně jako Kaminsky spatřuje v žánru odlesk čehosi

trvalejšího, ale nehovoří v tomto případě o mýtech – používá místo toho termín *formule*, který ustavuje jako syntézu pojmů z kulturní mytologie s archetypálním vzorcem příběhu. „Chceme-li plně pochopit a interpretovat fenomén stereotypních příběhů, musíme s nimi zacházet jako s tím, čím jsou: uměleckými konstrukcemi vytvořenými k zábavě a potěšení. Chceme-li nahlédnout do jejich kulturního významu, musíme je začít chápat jako formu uměleckého chování. Vzhledem k tomu, že formule zahrnují široce sdílené konvence, které by se daly označit za formu kolektivního uměleckého chování, musíme také vypořádat s jejich vztahem ke kulturním vzorům, které zjevují a formují, a s dopady těchto formulí na kulturu“. *Formule* jsou tedy způsobem, jak vtělit specifická kulturní témata a stereotypy do univerzálnějších archetypálních narativů (1976: 1–6).

Celá řada badatelů, kteří svá žánrová zkoumání zakládají na opakujících se narativních strukturách, se odvolává na koncept N. Frye, který druhy fiktivních vyprávění rozdělil do skupin podle velikosti hrdinových činů. Pětice skupin má tuto charakteristiku:

- Je-li hrdina nadřazen lidem i jejich okolí, znamená to, že je bohem a jeho příběh je mýtem.
- Jestliže je hrdina nadřazen lidem a jejich okolí svým postavením, jde o hrdinu romance. Ten koná obdivuhodné činy, ale jeho podstata je lidská. Od mýtu se přesouváme k legendě, lidovému vyprávění či pohádkám.
- Pokud je hrdina svým postavením nadřazen lidem, nikoliv ale svému prostředí, hovoříme o vůdci. Jeho chování podléhá kritice a řádu a jeho příběh nalezneme v epice a tragédii.
- Jestliže je hrdina jedním z nás a není tedy nadřazen lidem ani svému okolí, stává se hrdinou realistické prózy či komedie.
- Pokud je moc či inteligence hrdiny na nižší úrovni než naše (sledujeme absurdní děj), jde o ironický mod (Frye 2003: 49–50).

Toto Fryeovo rozdělení se tedy stalo východiskem, jež řada badatelů adaptovala pro své vlastní potřeby. Cawelti již zmíněné formule považuje za kulturní produkty, které následně mají jistý vliv na kulturu, protože se staly tradičními způsoby

reprezentace určitých obrazů, symbolů, témat a mýtů (1976: 20). Tyto formule následně dělí do několika skupin podobně jako Frye fikci.

První skupinou jsou *dobrodružné příběhy* (Adventure), v nichž hrdina nebo skupina hrdinů překonává překážky a nebezpečí a plní nějaký důležitý a morální úkol. Dobrodružné formule se mohou lišit podle kultury i doby, ke které přísluší. Některé dobrodružné situace tak mohou mít tendenci vypadnout z aktuálního katalogu dobrodružných formulí a mohou přecházet do jiné oblasti kultury (Cawelti 1976: 39–41).

Druhou skupinou jsou *romance*, které Cawelti považuje za ženský ekvivalent dobrodružných příběhů. To pochopitelně znamená, že jde o kategorické genderové rozdělení těchto dvou archetypů. Nicméně skutečnost, že většina dobrodružných formulí má mužské protagonisty, zatímco většina protagonistek romancí jsou ženy, naznačuje základní příbuznost mezi pohlavími a těmito dvěma typy příběhu (ibid.: 41).

Třetí skupinou příběhů jsou *záhady* (Mystery). Základním principem tohoto typu příběhu je zkoumání a objevování skrytých tajemství, s nimiž se čtenář identifikuje. Ve formuli záhady má problém vždy žádoucí a racionální řešení. Formule záhady sdílí mnoho vlastností s příběhem imaginárních bytostí, takže je tato kategorie často aplikována na strašidelné příběhy či příběhy o posedlosti a šílenství. Existuje tu ale zásadní rozdíl: v kategorii příběhu o imaginární bytosti není její tajemství vyřešeno (ibid.: 42–44).

Čtvrtou skupinou, kterou Cawelti rozeznává, je *melodramatický příběh*. Jde o kategorii s poněkud obtížnějším vymezením, protože se v ní mohou ocitnout romantické, ale i dobrodružné příběhy, stejně jako prvky (např. kvazirealistické zobrazení různých společenských struktur), které nelze umístit do žádné z ostatních kategorií. Jiný typ této formule představuje klasický gangsterský film s jeho příběhem o vzestupu a pádu gangsterského hrdiny. Takový film by mohl být zdánlivě zařazen do kategorie dobrodružných formulí, ale mezi dobrodružstvím a melodramatickým příběhem nachází Cawelti důležitý rozdíl: Klasický gangsterský příběh není příběhem hrdinova vítězství, nýbrž konečné porážky. Ačkoli se takový film zabývá trestnou činností a zahrnuje policejní vyšetřování a stíhání zločinců,

nejsou přitom policisté hrdinové, nýbrž protivníci hlavního hrdiny. Jinými příklady melodramatického příběhu jsou třeba historické podívané jako *Jih proti Severu* (*Gone with the Wind*, 1939), mýdlové opery, gangsterské ságy, např. *Kmotr I–III* (*The Godfather I–III*, 1972, 1974, 1990), profesionální dramata z lékařského či právního prostředí apod. Ačkoli se liší kulturním materiálem, který využívají, utvářejí tyto formule základní vlastnosti melodramatického příběhu: prohlubují prožívání morálního konfliktu a posilují pocit správnosti světového řádu (ibid.: 44–47).

Konečně poslední skupinou formulí jsou *cizorodé bytosti a stavy*. Nejtypičtějším a současně nejpobulárnějším příkladem takové formule je pochopitelně horror. Není to ovšem jediný způsob vyprávění příběhů této formule. Poznávání nepoznatelného je typické i pro škálu příběhů označitelných jako sci-fi, v nichž se nemusíme nutně setkávat s nejrůznějšími monstry, ale můžeme očekávat různé formy transcendentní a kvazináboženské zkušenosti (ibid.: 47–49).

Pětice archetypů označovaných Caweltem jako formule tedy představuje i jisté základní žánrové rozlišení. Sám Cawelti se ve své práci věnoval promýšlení dvou z nich – *dobrodružství* a *záhadě*, a jejich vlastnosti demonstroval na westernech a detektivkách. Pro naše zkoumání nepřináší toto rozdělení nic nového ve smyslu rozvržení; jde vlastně o jistou korekci již zmiňovaných Mosherových a Cashmoreových konceptů. Pozoruhodný je ale Caweltiho koncept formule, tedy kulturního produktu, jenž reprezentuje určité obrazy, symboly, témata a mýty.

Jiní autoři formují na základě Fryeova rozdělení vlastní výčet konkrétních prvků, na nichž je žánr závislý. D. Pye pojmenoval pro konkrétní žánr westernu tuto šestici elementů, kterou lze ovšem bez problémů vztáhnout na žánr obecně:

- *Zápletka* – zpravidla lze uvést několik základních zápletek či témat pro daný žánr
- *Ostatní konstrukční prvky* – ty se mohou týkat modu i zápletky; může jít o opakující se konstrukce: např. den a noc, cesta a odpočinek, akce a klid.
- *Postavy* – jednotlivá ztělesnění ústředních i vedlejších postav. Ve westernu jde například o hrdinu či hrdinku, padoucha a jejich konfigurace.

- *Čas a prostor* – například u westernu jde o opakující se historické období i geografické umístění
- *Ikonografie* – sem můžeme zařadit oblečení postav, nejrůznější rekvizity (zbraně), profil krajiny, architekturu, ale i typický soundtrack či jen způsob mluvy.
- *Motivy* – specifické zájmy spojené nebo vyplývající z komplexu prvků.

Počet více či méně známých prvků v rámci zkoumaného díla je velký a jejich pohyb vytváří dynamiku, která produkuje nové kombinace v každém okamžiku filmu (Pye 2003: 205–206). Tento výčet je ovšem spíše jistou konkretizací Altmanova sémanticko syntaktického konceptu.

Tyto koncepty najdou své uplatnění (a rozšíření) v následující části práce.

## 4. Mýtus, rituál a realita ve sportovním filmu

### 4.1. Realita, fikce a mýtus ve filmovém (a televizním) dokumentu

Obraz sportovní hvězdy a povědomí o ní se v současné době formuje především prostřednictvím masových médií. Sport dostává v televizním vysílání velký prostor a významné sportovní podniky zastiňují pozorností, jež je jim v médiích věnována, jakékoli jiné současně probíhající události. Média se chápou jakékoli vhodné příležitosti vyprávět příběh jednotlivce, jehož sportovní kariéra obsahuje atraktivní prvky, které se dají v souvislý a pokud možno vypointovaný příběh poskládat. Kulturní text, v němž sportovní hvězda žije svůj druhý život a který pak na recipienta působí celistvým dojmem, sestává z celé řady dílčích kulturních textů, rozestých ve sportovních přenosech, novinových zprávách, rozhovorech, neoficiálních internetových videosekvencích i ve čtenářských blozích či diskusích pod internetovými články. Takový kulturní text lze pak interpretovat a podrobit jej analýze. Tragicky zesnulý automobilový závodník Ayrton Senna je jedním ze sportovců, kolem kterých se mytizace prostřednictvím kulturního textu vytvořila do takové míry, že bylo možné při jeho analýze uplatnit i nástrojů archetypální kritiky (Děkanovský 2008: 128–139).

Částečným potvrzením těchto předpokladů a závěrů a sjednocením a převyprávěním mýtu, roztroušeného dosud v nejrůznějších médiích, se v roce 2010 stalo natočení (respektive editace) dokumentárního filmu, který byl zesnulému sportovci věnován. Film s prostým názvem *Senna* (2010) je bezesporu snímkem náležitým do subžánru sportovního filmu, jak jej lze pracovním defínovat pomocí zmiňovaného sémanticko-syntaktického přístupu R. Altmana. Film obsahuje celou

řadu sémantických znaků i syntaktických struktur (o nichž budu dále podrobněji hovořit) typických pro sportovní film. Jistým úskalím se může jevit skutečnost, že se jedná o film dokumentární, zatímco bádání v teorii filmových žánrů je orientováno především (ne-li výhradně) na filmy hrané. Jak už jsem ale konstatoval v kapitole 1, budou mi koncepty žánrové teorie sloužit spíše jen jako východiska pro další zkoumání. V tomto případě využiji jako výchozí bod nástroje mytologicko-rituální teorie.

Coby druhý filmový snímek, který mi poslouží ke komparaci, jsem zvolil rovněž dokumentární film zachycující život sportovní hvězdy – české gymnastky Věry Čáslavské. V tomto případě není ovšem film s názvem *Věra 68* (2012) režisérky Olgy Sommerové syntakticky strukturován jako film ryze sportovního subžánru. Snímek vznikl především jako pocta Věře Čáslavské k jejím sedmdesátým narozeninám a je jejím životopisem – zachycuje tedy i život po ukončení kariéry. Jde tedy o typický filmový portrét se sportovní tematikou.

Postavy obou sportovců spojuje (ve své době) celosvětová proslulost, která v obou případech gradovala až ke statusu jakési planetární (mediální) celebrity. Současně jde o sportovce, kteří vynikli ve specifických sportovních disciplínách, které se svým charakterem poněkud vymykají charakteru sportu, jak je obecně vnímán. Automobilový závodník využívá ke svému výkonu stroj, na jehož technických kvalitách je do značné míry závislý. Jeho výkon je tedy odvozen právě od kvalit stroje a „pouhý“ výkon sportovce k úspěchu nestačí. Soutěžení gymnastek je sice v plné míře odvozeno od fyzického výkonu sportovkyně, ale tento výkon není exaktně měřitelný. Hodnocení výkonu gymnastky je tak v plné míře závislé na rozhodčích, kteří jsou ale více než v jiných sportech ovlivněni svými sympatiemi, estetickými nároky a vnímáním soutěžící gymnastky coby osobnosti. Důležitá je ale i ovlivnitelnost rozhodčích prostřednictvím publika, které v tomto sportovním odvětví hraje roli jakéhosi mediátora mezi gymnastkou a rozhodčími.

Pozoruhodná na obou filmech je i genderová odlišnost charakteru obou snímků. Nejde jen o to, že režisérem filmu o mužském hrdinovi je muž, zatímco život ženské hrdinky zachytila žena, ale svým způsobem je i sportovní disciplína obou hrdinů jakýmsi potvrzením stereotypního náhledu na typicky mužské a ženské vlastnosti. Agresivita a maskulinita spojení muž-závodní automobil ve filmu *Senna*



na první pohled kontrastuje s ženskostí, krásou, ladností gymnastky ve filmu *Věra 68*. Již tato zběžná charakteristika nám dává naději, že nahlédneme mytizační proces z různých úhlů pohledu a spatříme sportovce – tohoto nezanedbatelného a spektakulárního hrdinu současnosti – v jeho různých podobách.

#### **4.2. Dokumentární film – entertainment, nebo historiografické dílo?**

Výše jsem konstatoval, že oba filmy – *Senna* i *Věra 68* – jsou filmy dokumentární. Přesto na ně zamýšlím uplatnit některé metodologické nástroje, které nabízejí žánrové teorie. Ty jsou ale – jak bylo řečeno – zpravidla aplikovány na filmy hrané, tedy filmy fikční. Lze tedy tuto aplikaci ospravedlnit? Jak se vůbec liší dokumentární film od filmu fikčního? A lze nalézt prvky fiktivnosti ve filmovém dokumentu v případě, že jde o dokument životopisný?

Dokumentární film coby svébytný filmový typ o sobě zpravidla prohlašuje, že prezentuje skutečné informace o světě. Způsoby, jak toho dosáhnout jsou ale stejně různorodé jako v případě filmu fikčního. Například inscenování některých záběrů může být vnímáno coby nepřípustný zásah do autenticity zobrazeného materiálu a jako postup vlastní filmům fikčním. Přitom může být inscenování jen pomocným postupem, který nijak neškodí věrohodnosti snímku (Bordwell, Thompsonová 2011: 450–451).

Dokumentární film zůstává dokumentárním filmem i v případě, že například manipuluje chronologickou posloupností zachycených událostí, nebo v případě, že někomu či něčemu straní. Ani předpojatost jeho tvůrce nečiní z dokumentárního filmu film fikční (ibid.: 451).

I dokumentární film podobně jako film fikční lze dělit do žánrů. Dokumentární film vznikl a vyvíjel se v blízkosti filmu hraného (fikčního) a je tedy nanejvýš zřejmé, že se oba filmové typy navzájem ovlivňovaly. Filmoví teoretici se zpravidla poněkud rozcházejí v názvosloví a systematizaci dokumentárního filmu, přesto je možné nalézt v jejich děleních do žánrů a kategorií celou řadu styčných bodů. Dokumentární film tak lze podle D. Bordwella a K. Thompsonové dělit podle jeho žánru či formátu na film stříhový, rozhovor (mluvící hlavy), film typu *direct*

*cinema*, přírodovědný film či filmový portrét. Velice často je ovšem dokumentární film mixem zmíněných žánrů, takže můžeme hovořit o syntetickém dokumentárním filmu (2011: 451–453). Autoři toto dělení uvádějí, přestože lze namítnout, že se v jejich klasifikaci mísí kategorie žánru s kategorií výrobního postupu.

Jiné teorie sledují stav dokumentárního filmu spíše v diachronní perspektivě, a pozorují a popisují tak především jednotlivá období či hnutí. V synchronní perspektivě pak dokumentární film charakterizují pomocí modů reprezentujících realizovatelné způsoby použití kinematografických prostředků. Každý takový modus pak zdůrazňuje odlišné kinematografické postupy či metody. Můžeme tak rozlišit šest hlavních modů dokumentárního filmu: modus poetický, výkladový, observační, participační, reflexivní a performativní. Podobně jako v předešlé klasifikaci se ovšem jednotlivé striktně vymezené mody překrývají, prolínají a kombinují (Nichols 2010: 50–51).

G. Gauthier zase klasifikuje dokumentární film podle vztahu, který navazuje s jinými kulturními oblastmi. Dokument se tak může vymezovat ve vztahu k životu, čímž potvrzuje svou odlišnost, ve vztahu k hranému filmu, z něhož se pokouší profitovat, a ze vztahu k technice. Z blízkosti i odmítání těchto vztahů se posléze rodí nejrůznější proudy, které lze poté pouze utřídit a uvědomit si na nich nástrahy dokumentární tvorby. Ze vztahu dokumentární tvorby a života tak vzešla označení jako Kino-oko, Film života či Živá kamera. Vztah dokumentárního filmu a autenticity dal vzniknout proudům jako *Cinéma de la réalité*, *Cinéma-vérité* či *Cinema Direct*, zatímco vztah dokumentárního filmu a fikce přinesl pozoruhodné kategorie jako románový dokumentární film, dokumentární drama, dokumentární fikce, dokumentovaná fikce, fikce jako dokumentární film a fiktivní dokumentární film (Gauthier 2004: 256–265).

Právě vztah fikce a reality v dokumentárním filmu – tedy ve filmu ze své povahy nefikčním – je důležitou relací i v našem konkrétním případě. Film *Senna* je sestaven výhradně z archivních materiálů a lze jej tak zařadit v třídění podle Bordwella a Thompsonové do kategorie stříhového dokumentu. Film *Věra 68* využívá jak archivní materiál, tak i rozhovory a (částečně) inscenované scény připravené právě pro potřeby filmu. Co se týče formy dokumentárního filmu a

jejího rozdělení na kategorickou a rétorickou větev (Bordwell, Thompsonová 2011: 453), lze bez pochybností zařadit oba snímky do kategorie rétorické formy, neboť v obou případech tvůrci argumentují dostupnými prostředky, aby diváka přesvědčili o své interpretaci.

Opusťme nyní částečně perspektivu ryze filmologického pohledu na oba snímky a zaměřme pozornost na jejich obsah z historiografického hlediska. Oba dva filmy se, jak už bylo řečeno, zabývají životní dráhou dvou světově proslulých sportovců. Byť se jedná v obou případech o filmy určené širokému publiku, přesahují nepochybně ambice tvůrců záměr vytvořit pouhý zábavný film. Jedním z hlavních cílů obou filmů byla nepochybně snaha vzdát poctu osobnostem, které ať svou kariérou či svým životem tvůrcům samým imponovaly. Nezanedbatelným cílem ale byl jistě i záměr seznámit novou generaci diváků s životem a postoji lidí, jejichž vrcholné životní okamžiky neměly příležitost sledovat a spoluprožít. V takové chvíli se ke slovu dostává i nutnost vykreslit životní dráhu pokud možno věrně, s historickou přesností. Chceme-li pohlédnout na oba filmy z pohledu historiografie a pozorovat mytizační procesy, které můžeme u obou snímků předpokládat, musíme si nejprve uvědomit, jak historiografie nakládá s předmětem svého zkoumání.

Je všeobecně akceptováno, že jakákoli „historická vyprávění obsahují neredukovatelný a nevymazatelný prvek interpretace“ (White 2010: 69). Tuto základní tezi zastává kromě H. Whitea celá řada badatelů. R. Barthes o vyprávění v obecném smyslu říká: „Nositelem vyprávění může být artikulovaný jazyk v ústní nebo psané podobě, obraz statický nebo pohyblivý, gesto nebo uspořádaná směs všech dohromady; je přítomno v mýtu, legendě, bajce, povídce, novele, epopeji, historii, tragédii, dramatu, komedii, pantomimě, v malovaném obraze, vitráži, filmu, obrázkových seriálech, novinových zprávách, rozhovoru. Navíc je (...) vyprávění přítomno ve všech obdobích, na všech místech, ve všech společnostech; vyprávění se rodí se samým počátkem dějin lidstva; není a nikde nebyla žádná lidská pospolitost bez vyprávění; (...) vyprávění (...) je mezinárodní, nadčasové, transkulturní, vyprávění je prostě zde jako sám život“ (2002: 9). Tentýž autor v roce 1967 navrhl pohlédnout na historické psaní jako na určitý typ narativního diskursu a přezkoumat jeho vztah k narativu fikčnímu. „Vyprávění o minulých událostech, jež je v naší kultuře počínaje starými Řeky podrobováno sankcionování

ze strany historické „vědy“, opatřováno nezbytně nutnou zárukou „skutečnosti“, ospravedlňováno „racionálními“ výkladovými principy, tedy je tato narace nějakým svým specifickým rysem, nějakou nezpochybnitelnou pertinencí skutečně odlišná od narace imaginární, jak ji můžeme nalézt v eposu, románu, dramatu?“ (Barthes 2007: 815). L. Doležel shrnuje následně závěry Barthesovy studie do dvou kroků, které jsou podle jeho názoru páteří postmoderní výzvy historiografie: „Aby historiografie učinila svůj diskurs smysluplný a přesvědčivý, uchyluje se k narativu. Narativ je zástupce referentu – „reality“. Historie přebírá narativ z fikce, kde byl vyvinut. Narativní historie je nerozeznatelná od narativní fikce“ (Doležel 2008: 28). S těmito závěry souzní i názor H. Whitea, který v samém úvodu své zásadní práce *Metahistorie* říká: „Nejzjevněji je historické dílo jazykovou strukturou ve formě diskursu narativní prózy, a tak k němu také přistupuji“ (2011: 9).

Jak už jsem tedy konstatoval, „historické vyprávění je nezbytně kombinací adekvátně i neadekvátně vysvětlených událostí, snůškou prokázaných i dohadovaných faktů a zároveň reprezentací, jež je interpretací a zároveň takovou interpretací, jež si nárokuje být vysvětlením celého procesu zrcadlícího se ve vyprávění“ (White 2010: 69). White dále připomíná, že skutečnost, že historické výklady nejsou nic jiného než interpretace, vyhlašují i někteří další kritikové historiografie (Ibid.: 75). Interpretace pak hraje v historiografii důležitou úlohu kvůli objektivitě, o kterou historik usiluje. Podle F. Nietzscheho ale nejde o objektivitu vědeckou, nýbrž spíše o objektivitu charakteristickou pro umělce, jmenovitě dramatika. Historikovým úkolem je podle Nietzscheho myslet dramaticky a autor dokonce tvrdí, že si dokáže představit „dějepisectví, které v sobě nemá ani kapku prosté empirické pravdy, a přece by si smělo nejvyšší měrou činit nárok na přívlastek objektivnosti“ (Nietzsche 1992: 124).

H. White odkazuje často k francouzskému etnologovi a jednomu z předních představitelů strukturalismu C. Lévi-Strausovi. Lévi-Strauss se problematikou historiografie zabýval spíše okrajově, jeho úvahy jsou víceméně integrální součástí rozsáhlejších prací, a jeho postřehy jsou tedy nutně roztroušeny v jeho díle. Jeho závěry jsou ovšem jen obtížně přehlednutelné a i dnes vyznívají do značné míry kontroverzně. Lévi-Strauss kritizuje jistou předsudečnost historiografií pramenící z jisté „fetišizace“ stěžejní vlastnosti historiografie, totiž její diachronické

perspektivy: „Řeklo by se, že časová dimenze se (...) těší zvláštní prestiži, jako kdyby diachronie fundovala určitý typ inteligibility, který je nejenom nadřazený tomu, jež přináší synchronie, ale který je zejména specifictěji lidský“ (Lévi-Strauss 1996: 310–311). Privilegování historie na úkor dalších společenských věd pak vedlo Lévi-Strausse ke zdůraznění skutečnosti, že sám pojem historického faktu v sobě obsahuje dvojí antinomii. Historický fakt totiž není dán o nic víc než fakta ostatní – každá historická epizoda se rozpadá do celé řady psychických a individuálních procesů, které jsou projevem nevědomých dějů, které zase pozůstávají z jevů cerebrálních, hormonálních a nervových. Tyto jevy dále odkazují na fyzikální či chemické procesy. Historický fakt tedy konstituuje abstrakcí sám historik a existuje zde nebezpečí nekonečné regrese. Totéž platí i o výběru historického faktu. Historik i historický činitel tedy musí volit, izolovat a vymezovat, protože úplná historie by znamenala jen pouhý chaos (ibid.: 311–312).

Podle Lévi-Strausse je tedy historie nucena k výběru oblastí, epoch i skupin lidí, jimž pak dává vystoupit coby „odděleným útvarům na pozadí kontinua, jež je dobré právě jen k tomu, aby tvořilo toto pozadí.“ Možnosti historie jsou navíc podmíněny skutečností, že určitý soubor událostí má v daném období přibližně stejný význam pro jistou skupinu jednotlivců. Historie pak tedy není historií v absolutním smyslu, nýbrž jde vždy o historii určenou někomu. Historie je vždy stranická a zůstává nevyhnutelně parciální, což je opět jen jistá forma stranickosti (ibid.: 312–313).

„Vzdor právě tak záslužným jako nezbytným snahám o nabytí jiné povahy musí prozíravá historie přiznat, že se nikdy úplně nezbaví charakteru mýtu,“ vyjádřil se zcela pregnantně C. Lévi-Strauss (2006: 25). Naznačil tím směr, kterým se ubíraly úvahy H. Whitea i dalších badatelů. N. Frye – patrně největší Whiteův inspirátor – napsal v úvaze o metahistorické spekulaci u Hegela, Marxe a Spenglera: „Když historikův projekt dosáhne určitého bodu pochopitelnosti, shledáváme, že nabývá až mytického tvaru a strukturou se blíží poezii“ (Frye 2009: 53–54). Frye si je sice vědom rozdílů mezi poezií a historiografií, ale současně si uvědomuje, jak jsou si vzájemně podobné. Podle Frye se tedy dá říci, že podobně jako básnická fikce i historická reprezentace se čtenářům nabízí jako věrohodná reprezentace světa díky implicitnímu odkazu na ty předžánrové struktury neboli archetypální příběhové formy, které definují modality literárního bohatství dané kultury (Frye 2003: 183).

Na základě této Fryeovy argumentaci pak White usuzuje, že diskutovaná „interpretace v historii spočívá ve vytvoření dějové struktury pro sekvenci událostí, takže se coby pochopitelný proces vyjevují prostřednictvím ztvárnění do podoby příběhu určitého typu.“ Stejnou událost pak může jeden historik vylíčit coby tragédii, zatímco jiný jako komedii či romanci. „Takto *příběh*, který historik údajně *nachází* v historickém záznamu, anticipuje *zápletku*, ve které jsou události nakonec odhaleny jako události obsahující rozpoznatelnou strukturu vztahů specificky mytického druhu. V této souvislosti navazuje H. White na práci N. Frye a říká, že v každém historickém díle můžeme nalézt nejméně dvě roviny interpretace – jednak historik vytváří příběh na základě kroniky a jednak za pomoci narativní techniky identifikuje jistý druh příběhu. Tento příběh, který pak vypráví, může mít charakter komedie, tragédie, romance nebo satiry (White 2010: s.12–13). Důraz pak White klade právě na druhou rovinu interpretace. Historik musí podle něho „čerpat ze studnice kulturních *mythoi* a na jejich základě konstituovat fakta, která by tvořila příběh určitého druhu, a zároveň se musí odvolávat na stejnou studnici *mythoi* v myslích svých čtenářů, aby své výklady minulosti obdařil oděrem významu nebo smyslu“ (ibid.: s. 15).

Shrneme-li výše zmíněné teze a závěry, můžeme konstatovat, že White předpokládá postup historiografie ve třech krocích. Nejprve jsou historické události uspořádány do sledu ve formě kroniky, poté je kronika transformována v příběh a nakonec se příběhu dostává významu tím, že je strukturován v syžet. Právě třetí krok je nejdůležitější, nejobtížnější a nejzodpovědnější historiografickou operací, protože se jedná o zakódování příběhu coby určitého specifického druhu (Doležel 2008: 29). Rozlišení charakteru příběhu do čtyř „archetypálních“ způsobů psaní – romance, tragédie, komedie a satiry – dokumentoval White ve svém stěžejním díle na příkladu čtyř historiků 19. století: Micheletovi, Rankem, Tocquevillovi a Burckhardtovi (White 2011).

Zaměříme tedy nyní pozornost ke dvěma dokumentárním filmům, které zaznamenávají životní (a sportovní) dráhy dvou významných světových sportovců.

#### 4.2.1. *Senna*

Dokumentární film *Senna* byl natočen (respektive editován) v roce 2010 v produkci studia Working Title Films, jeho distribuce se ujala společnost Universal. Vypráví příběh kariéry automobilového závodníka Ayrtona Senny od jeho odchodu z Brazílie do Evropy, jímž hodlal směřovat svou kariéru směrem k motoristické kategorii formule 1, až po jeho tragickou smrt během Velké ceny San Marina na okruhu v italské Imole v květnu 1994. Způsob, jakým byl film distribuován, vzbudil (zvláště v Evropě) rozpaky. Premiéra filmu se uskutečnila na podzim roku 2010 souběžně v Sennově domovské Brazílii a také v Japonsku, kde byl závodník mimořádně oblíben. V únoru 2011 získal film diváckou cenu v kategorii dokumentu na všeobecně ceněném festivalu nezávislé kinematografie v americkém Sundance. Sama skutečnost, že takovou cenu získal právě ve Spojených státech, ukazuje na silný archetypální potenciál, jímž film disponuje. Automobilové závody třídy formule 1 mají v USA mizivou popularitu (nahrazují je americké formulové série) a v době vzniku filmu se v USA nekonal ani jeden závod seriálu F1.

Evropské premiéry filmu byly naplánovány v termínech, které korespondovaly s termíny konání velkých cen F1 v jednotlivých evropských zemích, což ve většině případů znamenalo až letní měsíce roku 2011. Současně to také ukazovalo na fakt, že se distributoři cíleně zaměřují na diváky z řad motoristických nadšenců. Mezitím ovšem vyšel film v Japonsku a Brazílii na DVD, což znamenalo takřka okamžité nelegální umístění filmu na internet, odkud jej celá řada zájemců získávala již v průběhu března 2011. O tom, jak široké publikum byl film schopen oslovit, vypovídá například i jeho profil na webových stránkách Česko-slovenské filmové databáze. V červenci 2011, tedy v době, kdy film *Senna* nebyl v naší zemi prakticky legálně shlédnutelný, zabíraly divácké komentáře celé čtyři stránky a film měl podle hodnocení diváků koeficient celých 90%<sup>19</sup>. K tak vysokému hodnocení je třeba podotknout, že na zmíněných stránkách ČSFD se k filmům vyjadřují vesměs cinefilové, respektive diváci, které spojuje zájem o film, nikoli zájem o úzkou

---

<sup>19</sup> Česko-Slovenská filmová databáze [online databáze] [cit. 2011-7-28], dostupné z: <http://www.csfd.cz/film/291617-senna/>

perspektivu jediné sportovní disciplíny. V únoru 2012 pak film získal výroční ceny BAFTA za nejlepší dokumentární film a nejlepší střih.

Zmíněné skutečnosti vypovídají o tom, že Sennův příběh daleko přesáhl hranice sportu. Sennova smrt uzavřela a dotvořila příběh, který do té doby existoval v roztržité a mozaikovitě substanci roztroušen v nejrůznějších mediálních formách, jejichž přičiněním se Sennův příběh stal i součástí jakéhosi kolektivního povědomí. Právě smrt učinila z jeho osoby postavu takřka mytologickou, jíž není umožněno zestárnout a jejíž pozdější civilní život nemá vinou smrtelné nehody šanci případně legendu narušit.

Mytologického potenciálu Sennova života a smrti si ostatně filmaři všimli již před vznikem analyzovaného filmu. Připomeňme, že se tak Senna mimo jiné objevil po boku Sharon Tateové, Ernesta Che Guevary či Jurije Gagarina v seriálu *Poslední dny života slavných* (Final Days of an Icon, 2005). Zde tvůrci rekapitulovali Sennovu kariéru, ale současně se zabývali závodním víkendem Sennovy poslední velké ceny a detailně popisovali průběh událostí tragického víkendu. Příčiny jeho smrtelné havárie ale z čistě technického hlediska analyzoval například i jeden



Plakát k filmu *Senna* potvrzuje mytickou dimenzi zobrazeného hrdiny. Posteru dominují Sennovy oči zasazené do brazilských barev, které Senna užíval na své přilbě. Charakteristiku hrdiny tvoří citát Nikiho Laudy („Byl to nejlepší jezdec, co kdy žil“) a přívlastky „Brazilce, hrdina, šampion“.



z dílů seriálu *Seismic Seconds* (2001) vysílaném na kanálu *National Geographic*. Několik dokumentů o Sennovi ale vzniklo již za jeho života a po jeho smrti byly pak tyto filmy znovuvydávány v souborech s dalšími filmy a audiovizuálními raritami ze závodnickova života. Příkladem může být dvoudiskové DVD uvedené na trh pod názvem *The Official Tribute to Senna 1960–1994*, které bylo vydáno při příležitosti desátého výročí Sennovy smrti.

Film *Senna* je v podobě pro kinodistribuci sestaven výhradně z dobových záběrů doprovázených střídavě původním komentářem a pro film pořízenými komentáři sportovních novinářů, odborníků a lidí spjatých s prostředím formule 1. Film ovšem existuje i v rozšířené verzi (dostupné na Blu-ray disku), jejíž stopáž je o celou hodinu delší. V této rozšířené verzi jsou zařazeny další natočené komentáře sportovních komentátorů a publicistů, ale třeba i Sennova úhlavního soupeře Alaina Prosta, nebo Rona Dennise, někdejšího šefa stáje McLaren, kde Senna dosáhl největších úspěchů. Výpovědím těchto osob je věnován daleko širší prostor a do promluvy A. Prosta dokonce aktivně vstupují připomínkami a otázkami tvůrci filmu. Všechny výpovědi jsou ovšem snímány statickou kamerou a z filmařského hlediska tak jde o zakomponování „mluvících hlav“ do kompaktního a promyšleně sestříhaného původního filmu. Z výrobního hlediska jde tedy o stříhový film s dotáčkami. Toto rozšíření filmu je zčásti rušivé. Výběr záběrů a jejich sestavení do sekvencí je u kratší verze filmu velmi působivě sladěno s hudebním doprovodem a vložené pasáže tuto integritu narušují – místy přerušují právě i hudební doprovod. Jinou věcí je skutečnost, že je doplněnými záběry, respektive výpověďmi, narušena rétorika a charakter výpovědi celého filmu. K této problematice se však ještě vrátíme.

Základní verze filmu sestavená – jak už bylo řečeno – pouze z archivních záběrů je složena do podoby kompaktního, graduujícího příběhu, jehož scénář – napsaný scenáristou Manishem Pandeyem – si nijak nezadá s příběhem fiktivním. Byť se nejedná o historiografické literární dílo, nýbrž o text filmový, můžeme názorně sledovat postup, který – jak jsme již uvedli výše – H. White od historiografie očekává. Tedy uspořádání událostí do časového sledu, poté jejich transformaci v příběh a následné strukturování příběhu v syžet. Sevřenosti a narativní

působivosti dosahuje film především precizním výběrem archivního materiálu<sup>20</sup>, jeho chronologickým řazením a také zařazením do předem vytvořeného kontextu. Film se tak prakticky nevěnuje Sennovu dětství. Jeho juvenilní fáze života je prezentována v samém úvodu filmu, kdy sledujeme Sennovo závodění na motokárách a slyšíme jeho hlas, který toto období komentuje coby dobu „čistého závodění, čistého ježdění“. Takový úvod filmu sugeruje Sennu jako závodníka odevždy; film nezačíná *in medias res*, hrdina je sice teprve na počátku své zářivé dráhy, ale působí, jako by byl k takové dráze předurčen.

Autoři prezentují Sennovu kariéru v lineární perspektivě, ale současně důkladně využívají narativního potenciálu dílčích epizod – konkrétních sportovních střetů – a s oblibou je staví do vzájemně souvisejících postavení. Takové epizody určuje především místo, kde se odehrávají. Toto teritorium totiž k sobě váže specifické atributy, které následně líčené epizodě dodávají nezaměnitelný a snadno zapamatovatelný charakter. Fabule filmu je pak do jisté míry postavena právě na syžetu tvořeném, respektive redukovaném na takové dílčí epizody, a současně přesně odpovídá rozvržení sportovních fabulí<sup>21</sup>.

Několik klíčových epizod se tak odehrává během Velkých cen Japonska v Suzuce. Toto místo, kde se rozhodovalo o titulu mistra světa ve čtyřech po sobě následujících letech, je kruciólním bodem, do něhož je víceméně redukováno zobrazení sportu, respektive závodění samého.

Po úvodní části filmu, která reprezentuje fabuli *vzestupu*, následuje část líčící období *obhajob* dobytých úspěchů. Přitom již není možné objektivně zvýšit kvalitu úspěchu – cílem je nyní „pouze“ kvantitativní rozšiřování dobytých vítězství<sup>22</sup>.

---

<sup>20</sup> Působivost filmu je dána i skutečností, že byl tvůrcům filmu umožněno využít i dosud nezveřejněné záběry z archivu spravovaného Berniem Ecclestonem, ale třeba i materiály z rodinného archivu rodiny Sennových.

<sup>21</sup> Zlomovým momentem úvodní – iniciační části filmu je například Velká cena Monaka 1984, kde se Senna poprvé utká se svým osudovým antipodem – Francouzem Alainem Prostem. Závod, předčasně ukončený ve chvíli, kdy se Senna nezadržitelně přibližoval vedoucímu Prostovi, znamenal pro Sennu nejen první úspěch ve formuli 1, ale také první křivdu. Dílčí pokus o vypořádání se s touto křivdou představuje závod na stejném místě o čtyři roky později, v němž Senna nesmyslně zvyšoval svůj náskok a v závěru havaroval.

<sup>22</sup> Specifické, protože pro Sennu nesmírně důležité, bylo v tomto ohledu vítězství v domácí Velké ceně Brazílie 1991. Šlo vlastně o poslední „kvalitativní“ progres ve výčtu Sennových úspěchů, protože Senna po

Třetí částí filmu, odpovídající fabuli pádu z vrcholu, je pak období sportovních neúspěchů zaviněných především technickým zaostáváním jeho vozu<sup>23</sup>. Čtvrtá, závěrečná část odpovídá fabuli *comebacku* i specifické fabuli *souboje se smrtí*<sup>24</sup>. Tato část obsahuje pasáže bez doprovodu hudby s dosud nezveřejněnými záběry, které působí syrovým a současně velmi intimním dojmem<sup>25</sup>.

Film ale uzavírá Sennův monolog, který divák zaslechl již na samém začátku. Jde o repliku na novinářský dotaz, na nějž Senna odpovídá vzpomínkou na samé počátky svého závodění. Ve své mysli se tak sportovec, který dosáhl samého vrcholu, znovu vrací do doby – nepochybně částečně idealizované – kdy šlo o „čisté ježdění, čisté závodění“, kdy ještě nebyly ve hře „žádná politika a žádné peníze“. Na samém konci Sennova příběhu se tak vracíme do juvenilní fáze sportovcova života, do fáze

---

úspěchu před svým národem nesmírně toužil a jeho vítězství nabylo kvůli technickým problémům takřka heroických rysů.

<sup>23</sup> období, ve kterém Senna vinou zavedení důležitých elektronických prvků do výbavy vozů některých konkurenčních stájí neměl reálnou šanci bojovat v mistrovství světa o nejvyšší příčky. Přesto dokázal na specifických tratích či za obtížných povětrnostních podmínek, které kompenzovaly technickou převahu konkurence, předvést několik svých nejlepších výkonů. Ani to ale zdaleka nestačilo k tomu, aby se Prostovi, který startoval v nejlepším tehdejší voze Williams, vůbec přiblížil. Zásadní změna, ke které se rozhodl, jej přivedla v roce 1994 ze stáje McLaren, kde působil od roku 1988, do stáje Williams, odkud ovšem svým příchodem, respektive zákulisními tlaky dodavatele motorů, vypudil Prosta. Ten po nuceném odchodu ukončil svou sportovní kariéru.

<sup>24</sup> Tato část zachycuje závodní víkend Velké ceny San Marina 1994 v italské Imole. Sennovo setkání se smrtí, traktované ve filmu třemi dějstvími, zde vrcholí právě třetím aktem. Tento akt se ovšem odehrává znovu ve třech stupních. V pátečním tréninku nejprve těžce havaroval Sennův krajan, mladý závodník Rubens Barrichello. Nehoda Sennou otřásla, ale Barrichello vyvázl jen s lehkými zraněními. V sobotní kvalifikaci následovala havárie rakouského jezdce Rolanda Ratzenbergera, jejíž následky již byly tragické. Senna je tak poprvé ve své kariéře konfrontován se smrtí na závodní dráze. Nedělní závod přinesl hned po startu další nehodu dvou vozů. Závod byl neutralizován zaváděcím vozem a po odklizení trosk znovu restartován v šestém kole. V sedmém kole vyjel Sennův vůz v zatáčce Tamburello z dráhy a narazil do zdi. Senna utrpěl vážná poranění hlavy, kterým o několik hodin později podlehl.

<sup>25</sup> Příkladem může být sekvence záběrů, která zachycuje Sennu sledujícího na televizní obrazovce Ratzenbergerovu havárii. Celkový dojem doplňuje adekvátní hudební doprovod, který je ovšem potlačen a střídán autentickými zvuky nárazů a havárií – zvuky, jež v běžném televizním přenosu nemá divák možnost postřehnout.

jakéhosi ideálního bezčasí, doby, kdy sport sám jako by existoval jen v ideální čisté formě<sup>26</sup>.

Pohlédneme-li na film *Senna* z hlediska historiografického, je na první pohled zřejmé, že se jedná o dílo, které využívá archivní materiál výběrově a sestavuje vybrané záběry do smysluplného, ale stranicky jasně deklarováného narativu. Ve výpovědích zaznívajících coby zvukový podkres nenalezneme prakticky žádná negativní hodnocení, byť jsou komentovány i činy za hranicí fair play. Tato sama o sobě dostatečně výmluvná mytologizující rétorika je ale podpořena, ba dokonce co do účinnosti překonávána výběrem autentických archivních záběrů a jejich seřazením do specifického syžetu.

V případě dokumentárního filmu *Senna* máme před sebou kompaktní filmové dílo, které nepochybně aspiruje na statut jakéhosi Sennova oficiálního filmového portrétu s nepochybnou historiografickou kvalitou a současně i rezignací na skutečně kritické zhodnocení jeho života. Jestliže H. White uplatňuje na historiografická díla některé prvky metodologie N. Frye, nebude jistě od věci pokusit se alespoň částečně aplikovat tyto nástroje i na film *Senna*.

Frye chápe literaturu jako systém víceméně nezávislý na osobnosti autora a na historii. Kontextem díla (v našem případě filmového díla) je literární a kulturní tradice, která ovlivňuje způsob psaní (způsob psaní scénáře, respektive režie) a vnímání. Strukturující prvky vnímání a psaní označuje Frye jako archetypy. Archetyp pak definuje jako symbol, většinou se opakující obraz, který pomáhá „sjednocovat a integrovat naši literární zkušenost.“ V nejzřetelnější podobě jsou archetypy obsaženy v mýtech. Mýtus je pak základní literární formou, z níž literatura vzešla a do níž se vrací. Frye zajímá namísto jednotlivých literárních textů uspořádanost všech textů dosud vytvořených a je přesvědčen, že nově vznikající texty se přiřazují k již existujícím elementárním archetypům, jež vyjadřují základní rozměry mýtu lidské zkušenosti. Základním postupem Fryeova

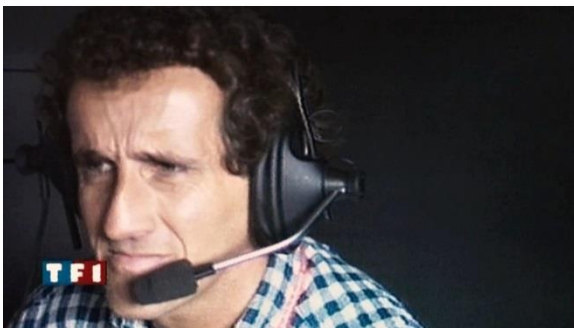
---

<sup>26</sup> Je třeba dodat, že film přes svůj celovečerní formát a přes skutečnost, že je složen výhradně z archivních materiálů, neobsahuje některé z nejproslulejších televizních záběrů. Některé z těchto sekvencí jsou využity během závěrečných titulků, kdy je i za pomoci hudebního doprovodu radikálně změněno patetické ladění závěrečné části.

konceptu je kategorizace: pětice prvotních způsobů zobrazení – mytický, romantický, vysoce mimetický, nízce mimetický, ironický – zahrnuje v sobě jak tematický (encyklopedický nebo epizodický), tak fikční (tragický či komický) aspekt. Následuje dělení symbolických významů na pět základních fází a rozčlenění archetypální imaginace na význam a vyprávění. Vyprávění se pak odráží v základních narativních typech: romanci, komedii, tragédii, satíře a ironii. To vše společně utváří základní žánry.

Jestliže je hrdina svým původem nadřazen ostatním lidem a okolnímu světu, jde o božskou bytost a příběh o něm se nazývá mýtus. Vyniká-li hrdina nad ostatní lidi i okolní prostředí schopnostmi, jde o hrdinu romance. Je-li nadřazen ostatním lidem, ale nikoli svému prostředí, jde o vůdce. Je to hrdina vyššího mimetického modu, nejčastěji realizovaném v epice a tragédii. Jestliže hrdina nestojí ani nad ostatními lidmi, ani nad prostředím, je jedním z nás. Jde pak o hrdinu nižšího mimetického modu, který se objevuje v komedii a realistické literatuře. Pokud hrdina nedosahuje inteligencí a schopnostmi naší úrovně, pak náleží do modu ironického.

Kulturnímu textu vztahujícímu se k Sennově kariéře lze snad přiřknout charakteristiku romance (Děkanovský 2008: 130–131). Podle všech znaků, které Frye romanci, tedy „mythu léta“ přiřítá, se zdá, že zvolená charakteristika odpovídá i filmovému dokumentu. Podle Frye je „základním dějovým prvkem dobrodružství“, což předpokládá u romance „přirozeně sekvenční a procesuální formu“ (Frye 2003: 216). Romance se v literární podobě omezuje na „řadu dílčích dobrodružství směřujících k hlavnímu a rozhodujícímu dobrodružství, obvykle ohlášenému už na začátku, jehož dovršení příběh uzavírá“. Za dokonalou formu romance považuje Frye úspěšné hledání. Takovou formu tvoří tři hlavní stadia: „stadium nebezpečné cesty a počátečních menších dobrodružství; rozhodující souboj – zpravidla nějaká bitva, v níž musí zemřít hrdina nebo jeho nepřítel, případně oba dva – a povýšení hrdiny“ (ibid.: 217). Pohlédneme-li na Sennův příběh vyprávěný filmem, shledáme naprosto totožnou strukturu. Frye tato tři stadia pojmenovává řeckými názvy *agón* neboli konflikt, *pathos* čili smrtelný zápas a *anagnórisis*, tedy rozpoznání hrdiny, byť své hrdinské činy nepřežije (ibid.).



Ve filmu *Senna* můžeme nalézt sekvence sestříhané do podoby, která je vlastní spíše filmu fikčnímu. Kromě zachycení Sennovy reakce na smrtelnou nehodu kolegy (vlevo nahoře) jde především o chvíle před startem osudného závodu se záběry na tehdejšího šéflékaře F1 Sida Watkinse, jenž se stane svědkem Sennova skonu, střídané záběry do Sennovy tváře. Watkins působí při nasazování ochranné přilby unaveným dojmem, v Sennově tváři vidíme frustraci a nechuť k závodění spíše než známky předstartovní nervozity. Havárie samotná je prezentována i skrze znepokojený výraz někdejšího rivala Prosta (vlevo dole) či skrze televizní médium. Tyto záběry způsobem vlastním hranému filmu vykreslují stísněnou atmosféru nešťastného víkendu a anticipují tragické vyvrcholení velké ceny.

Pozoruhodné je i to, že trojdílná struktura nachází podle Frye ohlas i v mnoha dílčích rysech romace. Frye uvádí příklad třetího syna coby úspěšného hrdiny vydávajícího se na cestu třetí v pořadí, který bývá úspěšný až napotřetí (ibid.). Tato triadická struktura je obsažena i ve zkoumaném filmu. Sennova konfrontace s nebezpečím je rovněž prezentována ve třech postupných krocích – těžká Donnellyho havárie, Sennova havárie v Mexiku a posléze tragická nehoda v Imole. Samotný tragický víkend Velké ceny San Marina se také odehrává ve třech

postupných krocích: těžká nehoda Rubense Barrichella v pátečním tréninku, smrt Rolanda Ratzenbergera v sobotní kvalifikaci a konečně Sennova smrt v nedělním závodě. Zatímco druhý zmíněný příklad se autorům nabídl sám prostou shodou okolností, první zmíněná triáda by mohla být prezentována i s využitím jiných událostí, respektive by mohla být sestavena z více než tří podobných příhod. Toto rozšíření by dokonce bylo z historiografického pohledu správnější a přesnější. Tím by ovšem byla síla trojího stadia zásadně oslabena.

Také některé další rysy filmu odpovídají charakteristice romance. Stadium konfliktu neboli *agónu* předpokládá kromě protagonisty (hrdiny) i antagonistu čili nepřítele. Nepřítelem může být obyčejná lidská bytost. „Čím více se ale bude romance blížit mýtu, tím více božských atributů bude připisováno hrdinovi a tím více démonických mytických vlastností získá nepřítel“ (ibid.: 218). Ve filmu *Senna* jsou ostatní soupeři vesměs ignorováni až na Alaina Prosta, který je ovšem zobrazen coby intrikán, využívající k souboji se Sennou i jiné než jen sportovní prostředky – především politické zákulisní tahy. Podle Frye se v romanci vše soustředí právě na souboj hrdiny s nepřítelem a „hodnoty čtenářova světa úzce souvisejí s hrdinou. Hrdina romance je tak obdobou mytického Mesiáše či osvoboditele, jenž přichází z vyššího světa, a jeho nepřítel je obdobou démonických sil světa nižšího. Jejich konflikt se však odehrává v našem prostředním světě nebo se ho alespoň týká“ (ibid.). Senna je ve filmu prezentován coby idealistický, talentovaný, duchovně založený muž. Tedy podobně jako hrdina romance je Senna svázán s jarem, úsvitem, řádem, svěžestí a mládím. Prost je oproti tomu představen jako zkušený matador, jenž se atakům Senny na své postavení urputně brání a k obraně využívá všech prostředků. Je tak identifikován s postavou nepřítele, která je ztotožňována se zimou, temnotou, s neplodností a stářím. Série jejich soubojů vrcholí smrtí obou. V Prostově případě jde o symbolickou smrt – Senna jej nejen porazí, ale dokonce jej vypudí z prostředí F1, a ukončí tak jeho kariéru. Tato skutečnost znamená ale smrt i pro něho – tentokrát ovšem v doslovném smyslu. Paradoxně rozčarován z prostředí, které vybojoval na svém protivníkovi, a demotivován jeho nepřítomností umírá jen několik měsíců po soupeřově odchodu.

V části filmu zachycující tragický italský víkend lze Sennovi přiřadit rovněž charakteristiku hrdiny vysokého mimetického modu, tedy epiky či tragédie. Takový hrdina je svým postavením nadřazen lidem, nikoli však svému přirozenému prostředí. Jeho moc, city apod. jsou větší než naše, ale jeho chování podléhá společenské kritice a řádu přírody (Frye 2003: 241). Tato charakteristika vystoupí do popředí zvláště ve chvíli, kdy je pasáž vrcholící tragickou nehodou střídána scénami transportu Sennovy rakve do rodné země a následným smutečním průvodem.

Zmiňoval jsem existenci prodloužené verze filmu, v níž rozsáhlejší výpovědi postav spjatých s prostředím F1 (novináři, komentátoři, majitelé týmů i rozsáhlá výpověď Alaina Prosta samého) výrazně zasahují do stříhové skladby filmu a místy jejich zařazení rozrušuje i zvukovou, především hudební linku. Současně ale vesměs zvyšují historiografickou hodnotu díla, byť lze tyto promluvy hodnotit spíše optikou orální historie. Jistou výjimkou je závěrečná výpověď novináře Johna Bisignana, zařazená do části filmu, kterou jsem označil jako epilog. Pokud se ale budeme držet rozvržení romace do tří strukturních částí, patří tato promluva do fáze *anagnórisis*, tedy fáze rozpoznání hrdiny. Bisignanova výpověď v sobě nese natolik výmluvný mytizační potenciál, že překonává i působivě sestříhaný autentický materiál loučení se Sennou, na nějž se omezovala původní verze. „Byl to můj idol. Reprezentoval celou Brazílii,“ říká mladá plačící dívka, přihlížející smuteční koloně na dobovém záznamu. „Brazilci potřebují jídlo, vzdělání, zdravotní péči a trochu radosti. Tu radost nám teď vzali,“ říká žena středního věku při téže příležitosti. Metaforické ztotožnění zemřelého sportovce s abstraktním pojmem radosti, kterou Senna přinášel svým krajanům s železnou pravidelností, je nejlepším dokladem jeho významu, který v očích obyčejných Brazilců zaujímal a který následně přispěl k jeho mytizaci. John Bisignano ostatně prezentuje tuto mytizaci zcela explicitním způsobem<sup>27</sup>.

---

<sup>27</sup> Ve své výpovědi, během níž je na filmovém záznamu patrné jeho pohnutí, říká: „Pro všechny ty lidi v Brazílii, pro všechny jeho fanoušky po celém světě zůstane navždy mladý. Ayrton Senna bude vždy rychlý. Nikdy nezestárne. Vždy bude šampionem Brazílie a celého světa. Přetrvávající smutek je i dnes asi nejlepším důkazem toho, co dokázal. Když potkám Brazilce, hned musím říct: Znal jsem Ayrtona Sennu a stokrát jsem s ním dělal interview. Účastnil jsem se plavby po Nilu, kde spolu se mnou a mou ženou cestovalo třiatřicet Brazilců. Jednomu z nich jsem se zmínil, že jsem mnohokrát dělal interview s Ayrtonem Sennou. Během příštího týdne za mnou přišel každý z těch lidí. Museli mluvit s někým, kdo mluvil s Ayrtonem Sennou.“



O tom, jak rafinovaně (a tedy zcela záměrně) je prováděna Sennova mytizace i v dílčích rysech, svědčí způsob, jakým je ve filmu traktován jeho vztah k ženám. První obdiv žen podle filmu získává ve chvíli svého prvního vítězství nad Prostem v roce 1988. Jako by byl zisk titulu mistra světa odměněn i přízní ženy adekvátní jeho vlastnímu významu. Sennovo vystoupení v jakési dětské televizní vánoční show, jejíž hlavní protagonistkou je brazilská zpěvačka a herečka Xuxa<sup>28</sup>, je navíc završeno jejími polibky na Sennovu tvář, které jsou provázeny přáním všeho nejlepšího do dalších, jednotlivě vyjmenovaných let. Zpěvaččin poslední polibek provází přání všeho dobrého pro rok 1993. I tuto pozoruhodnou a svým způsobem hrozivou nahodilost objevenou v záznamu bezvýznamného televizního pořadu tvůrci bezvýtku využili, byť ji nenechají nijak komentovat, a spoléhají tak na divákovu znalost skutečnosti, že Senna zemřel v roce 1994, tedy v prvním roce, který nebyl zahrnut do „polibkových“ přání.

Podstatnější je ale fakt, že autoři zcela zamlčeli skutečnost, že Senna byl v době svého příchodu do Evropy již ženatý. Juvenilní fázi kariéry, charakterizovanou coby již zmiňované ideální bezčasí, dobu sportovní nevinnosti, dobu „čistého ježdění, čistého závodění“, absolvoval tedy Senna jako ženatý muž, nikoliv jako mladík, jemuž první polibky vtiskává televizní diva. To je ovšem z historiografického hlediska skutečnost, která se dá jen těžko vysvětlit nutností historikovy volby, vymežováním z historických faktů a skutečností, že úplná historie by znamenala pouhý chaos (Lévi-Strauss 1996: 312–313).

Dokumentární film *Senna* představuje promyšlený a invenčně sestavený snímek, který postavu hrdiny zobrazuje v podobě, která konvenuje obrazu, jenž se kolem této postavy stačil za šestnáct let od jeho smrti vytvořit. Domníváme se, že jde o film, který zcela velmi obratným způsobem využívá archetypálního potenciálu kulturního textu, zobrazujícího Sennovu osobnost a kariéru, ale současně s tímto

---

Dokonce se museli dotknout někoho, kdo se sám dotkl, kdo si potřásl rukou s Ayrtonem Sennou. Bylo to, jako bych znal, mluvil, dotkl se a potřásl si rukou s Bohem. A oni museli udělat to samé skrze mě. Byli to lidé, kterým bylo osm deset let, když Ayrton vyhrával své tituly. A jako děti je učili, že to byl jeden z nejlepších lidí, který kdy vlastnil brazilský pas. (...) Rád bych viděl Ayrtona se svými dětmi a vnoučaty na pláži. Ale umíte si představit, že slyšíte ve zprávách: Ayrton Senna podlehl po dlouhém boji rakovině ve věku padesáti let? Nevím, ale nějakým poetickým, nespravedlivým způsobem to k němu sedělo, že zemřel v závodním voze.“

<sup>28</sup> Xuxa, vlastním jménem Maria da Graça Meneghel (1963), je údajně jednou z nejbohatších žen Brazílie.

potenciálem pracuje s maximální estetickou citlivostí a s citem pro uměřenost a napětí vlastní spíše filmu fiktivnímu.

#### **4.2.2. *Věra 68***

Dokumentární film *Věra 68* (2012) natočila režisérka Olga Sommerová jako poctu někdejší gymnastce Věře Čáslavské k příležitosti jejích sedmdesátých narozenin. Na rozdíl od filmu *Senna* využívá režisérka Sommerová ve svém snímku jak archivní materiál, tak i rozhovory a (částečně) inscenované scény připravené právě pro potřeby filmu. Jak už bylo řečeno, můžeme film *Věra 68* zařadit stejně jako film *Senna* do kategorie rétorické formy, neboť v obou případech tvůrci argumentují dostupnými prostředky, aby diváka přesvědčili o své interpretaci.

Věra Čáslavská představuje nepochybně – stejně jako Ayrton Senna – osobnost, jejíž význam daleko přesáhl hranice rodné země. Její sportovní úspěchy přispěly k jejímu ocenění coby nejlepší sportovkyně světa pro rok 1968 a současně byla v tomtéž roce prohlášena za druhou nejpopulárnější ženu planety po Jacqueline Kennedyové-Onassisové. Zásadní rozdíl mezi oběma zpodobněnými životy dvou sportovců spočívá pochopitelně ve skutečnosti, že Ayrton Senna zahynul v pouhých čtyřiatřiceti letech a tvůrci tak nemohli (a ani nechtěli) hlouběji reflektovat jeho osobní, civilní život. Věra Čáslavská ukončila kariéru v roce 1968 v pouhých šestadvaceti letech. Úkolem režisérky tedy bylo zachytit i zbývající více než čtyřicet let jejího života, která již se sportovním životem souvisela pouze nepřímo. Je tedy zřejmé, že si nemohla vystačit pouze s archivními materiály, byť se Čáslavská i později podílela na veřejném životě a existuje tedy řada materiálů pořízených pro nejrůznější média.

I v případě filmu *Věra 68* je životní příběh hrdinky strukturován v chronologické posloupnosti. První část filmu se zabývá hrdinčím dětstvím, prvními sportovními úspěchy a tuto část završuje účast na Olympijských hrách v Tokiu

1964, kde Čáslavská získala tři zlaté medaile<sup>29</sup>. Druhá část filmu zachycuje absolutní triumf Čáslavské na Olympijských hrách v Mexiku 1968, kde získala čtyři zlaté a dvě stříbrné medaile<sup>30</sup>.

Událostí, která nepochybně přispěla k posílení statusu celoplanetární celebrity, se stala svatba Věry Čáslavské, atraktivní ženy a veleúspěšné sportovkyně s olympionikem Josefem Odložilem, která proběhla v největším mexickém katolickém chrámu Catedral Metropolitana de la Asunción de María. Druhá část filmu pak končí zmínkou o podepsání petice *Dva tisíce slov* a přijetím olympijské výpravy s Čáslavskou v čele na Pražském hradě u prezidenta Ludvíka Svobody<sup>31</sup>. Třetí část filmu reflektuje společenský sestup Věry Čáslavské v době normalizace. V této fázi opouští film již zcela sportovní stránku hrdinčiny osobnosti a zaměřuje se na její další osud. Právě v této fázi ale současně ztrácí vyprávění rytmus a rozpadá se do epizodických záběrů a scén, z nichž některé souvisí s linkou vyprávění jen nepřímo<sup>32</sup>. Epilogem filmu, evokujícím (alespoň částečnou) katarzi,

---

<sup>29</sup> Pozornost je ale upřena ke cvičení na bradlech, kde gymnastka vinou necitlivého výkřiku kolegyně ztratila koncentraci a neprovedla nejobtížnější prvek své sestavy. Přestože to znamenalo ztrátu naděje na jakýkoliv úspěch, Čáslavská obtížný prvek zopakovala, tentokrát ovšem bezchybně. V očích japonských diváků tím získala punc hrdinky, která se nevzdává za žádných okolností.

<sup>30</sup> Hry se staly vyvrcholením její sportovní kariéry, ale její fenomenální úspěch byl umocněn skutečností, že odjezdu do Mexika předcházela okupace Československa Sovětským svazem a dalšími státy Varšavské smlouvy. Výkony Věry Čáslavské tak získaly – podobně jako dvě hokejová vítězství našeho mužstva nad Sovětským svazem na jaře 1969 – symbolický náboj vítězství nad okupační mocí, neboť nejvážnějšími konkurentkami byly Čáslavské právě gymnastky SSSR.

<sup>31</sup> Čáslavská, která se rozhodla obdarovat čtyři hlavní postavy tzv. pražského jara replikami svých čtyř zlatých medailí, tak jako by vkládala do rukou představitelům politické moci, kteří jsou ovšem v té době již vši moci zbaveni, symbolický podíl – jakýsi amulet, který v sobě skrývá odvahu, mládí, čistotu, eleganci i zodpovědnost – vlastnosti, které heroína doufala přenést na politiky, které obdivovala. Tato pasáž filmu je jednou z nejpůsobivějších, neboť síla dobových záběrů ukazuje politiky – tyto mistry kompromisu – jak s falešnými úsměvy a slovy uznání přijímají tyto dárky, ačkoliv v tu chvíli již nepochybně vědí či alespoň tuší, že nepodniknou nic, čím by si takovou důvěru zasloužili. Zmiňované vlastnosti hrdinky jsou zde konfrontovány se zbabělostí, partajní omezeností, neschopností a velkohubostí mužů, do nichž národ vkládal veškeré naděje.

<sup>32</sup> Stručně se tak řeší rozpad manželství s Josefem Odložilem, který posléze vyústil v rodinnou tragédii. Listopadové události připomíná vystoupení Václava Havla, který částečně komentuje své seznámení se slavnou sportovkyní i vystoupení Čáslavské na jedné z demonstrací z balkónu Melantrichu. Biografickou linku, v níž Čáslavská vzpomíná na své pracovní působení na Hradě, rozměňují odbočky, v nichž se hrdinka setkává s hercem Janem Potměšilem nebo scény z dalších setkání s japonskými občany při nejrůznějších příležitostech.

jsou tak záběry z televizního přenosu vyhlášení výsledků ankety Sportovec roku v roce 2009, kdy Věra Čáslavská po dlouhých letech veřejně vystoupila.



**Ve filmu *Věra 68* je zachyceno i proslulé gesto „tichého protestu“, kdy Čáslavská sklopila hlavu a odvrátila tvář od sovětské vlajky. Ačkoliv toto gesto není ve filmu konfrontováno s jinými politickými gesty, jež mexická olympiáda přinesla, nelze se ubránit srovnání žensky elegantního, uměřeného a právě proto nesmírně působivého činu sportovkyně okupované země vůči vlajce okupanta s okázalým gestem amerických atletů Tommieho Smithe a Johna Carlose – pozdravem militantního hnutí Černých panterů – namířeným vůči vlastní zemi.**

Film *Věra 68* osciluje mezi snahou připomenout publiku někdejší slavnou sportovkyni, jejíž sportovní úspěchy byly hlavní příčinou její popularity (byť se její popularita v době po ukončení kariéry odvíjela i z jejích občanských postojů), a

snahou prezentovat tutéž osobu coby ženu s integrálními životními názory a postoji. Krucialním momentem jejího života je nepochybně rok 1968, v němž se zásadním způsobem střetla sportovní a společenská (politická) linie hrdinčina života. Tento bod obsahuje naráz několik reálných skutků a událostí s výrazným symbolickým potenciálem. Střetává se tu vrchol hrdinčiny sportovní výkonnosti potvrzený ziskem šesti olympijských medailí (z toho čtyř zlatých) s politickou katastrofou – okupací Československa vojsky Varšavské smlouvy a postupnou likvidací probouzející se demokracie.

Hlavním problémem koncepce filmu *Věra 68* je – cynicky řečeno – skutečnost, že jeho protagonistka byla v době jeho vzniku naživu. Vyprávění se tak neustále vztahuje k současnosti a ve filmu vystupuje celá řada postav a hrdinčiných přátel, která životní příběh slavné sportovkyně komentuje a glosuje. Výběr těchto osob je ale zcela podřízen předem stanovenému diskurzu. Tyto osoby tak vypovídají výhradně v osobní přítomnosti Čáslavské, která na ně reaguje relativizujícími a sebeshazujícími replikami či tyto promluvy přijímá s více či méně skrývanými rozpaky pramenícími ponejvíce ze skromnosti. Tato praxe je uplatněna dokonce i v případě archivního záběru, v němž se k osobě Věry Čáslavské vyjadřuje Jan Werich. Je zřejmé, že je obsah výpovědi touto strategií permanentní konfrontace vypovídajícího s objektem výpovědi výrazně ovlivněn, zvláště když se promluva často odehrává během přátelského posezení nad sklenicí vína či během oběda, kdy ke stolu přisedá i režisérka filmu.

Výrazným motivem narativní struktury filmu je vztah Věry Čáslavské k Japonsku. Sama Čáslavská vypráví ve filmu několikrát o inspiraci, kterou pro ni bylo setkání s japonskými gymnasty, ale i s japonským publikem a kulturou. Režisérka do filmu na několika místech zařadila záběry ze současných setkání Čáslavské a Japonců při nejrůznějších příležitostech a několikrát zazní přirovnání sportovkyně k ženě-samuraji. Tento vztah je posléze v samém závěru filmu korunován udělením vysokého japonského vyznamenání.

Skutečnost, že se scénáře i režie zhostila žena, jež je ve svých názorech poměrně přesvědčenou stoupenkyní feminismu, vedla snad i k takřka naprostému ignorování erotického působení Věry Čáslavské. Gymnastika coby sportovní disciplína založená i na značně subjektivním posouzení ladnosti, šarmu i osobního

charismatu (samozřejmě kromě podstatné ryze sportovních součástí) coby nezbytných složek sportovního výkonu přitom toto působení nepřímo předpokládá. Čáslavská navíc soutěžila v době, kdy byla sportovní gymnastika záležitostí vyzrálých žen. Sama získala největší úspěchy v šestadvaceti letech. Posléze se ale věk závodnic snižoval až na neúnosnou míru, takže se vrcholných světových soutěží účastnily závodnice dětského věku, tělesné konstituce i dětského projevu. Tyto tendence byly postupně korigovány pravidly, přesto ale nadále platí, že je věk gymnastek výrazně nižší než v době, kdy Čáslavská slavila své úspěchy.

Erotického vlivu Čáslavské se tak film dotkne jen dvakrát. Prvním místem je veřejné vyznání japonského muže, které učiní opět v přímé konfrontaci se sportovkyní na nejmenovaném setkání. Scéna setkání samého je uvozena záběrem na promítací plátno, na němž diváci – japonské publikum – sledují olympijskou sestavu Věry Čáslavské na kladině, uhrančivým způsobem zachycenou ve filmu Kona Ičikawy *Tokijská olympiáda* (Tokyo olympikku, 1965). Po skončení promítání se jeden z diváků svěruje s obdivem ke gymnastce a přiznává se, že si rád coby osmiletý chlapec prohlížel v knize vydané po tokijské olympiádě právě fotografie české gymnastky a styděl se, když jej při prohlížení přistihla matka.

Druhý odkaz v podobném duchu představuje vyprávění Radky Čákové – Čáslavské kamarádky –, která slavné gymnastce pomáhala třídit poštu a dopisy od ctitelů. Ve filmu expresivně, s jistou dávkou ironie líčí kvantitu této korespondence i projevy přízně, jimiž Čáslavskou pisatelé zahrnovali. Působení slavné ženy na mužskou část publika je tedy odbyto jako spíše anekdotická záležitost.

Film *Věra 68* byl nepochybně natočen především jako pocta osobnosti Věry Čáslavské. Bývalá sportovkyně údajně přišla s nápadem, že by film měla doprovázet hudba Ennia Morriconeho, kterou složil pro film *Tenkrát na západě* (Once Upon a Time in the West, 1968), a navrhla údajně i závěr filmu. V něm by se její letka na bradlech zastavila ve vzduchu – na zem by gymnastka již nedopadla. Pokud je toto přání autentické, svědčí o chápání a vnímání Čáslavské sebe samé jako osoby, která se ve veřejném diskurzu proměnila v jistý symbol a mýtus. Toto přání není nutné vnímat jako projev sebestřednosti a sebevzhlíživosti – spíše se jeví coby svým způsobem realistický pohled na sebe samou coby mediální konstrukt.



V závěrečné scéně filmu se střídají archivní záběry prostných cvičení doprovázených hudbou s kuchyňskými tanečními kreacemi provozovanými Čáslavskou (s utěrkou v jedné ruce) v současnosti jen jako projev radosti ze života. Čáslavská pak – stržena jakousi touhou po dokončení této radostné domácí sestavy – vybíhá bosa ven ze dveří do sněhu a zakončuje improvizované cvičení provazem na zasněženém trávníku.

Srovnáme-li film *Věra 68* s filmem *Senna*, uvědomíme si kompaktnost a promyšlenost koncepce druhého jmenovaného snímku. V *Sennovi* je mýtus hrdiny reflektován pouze současným zvukovým komentářem z úst zainteresovaných mluvčích „z branže“. Ve filmu *Věra 68* se tomuto pojetí blíží pasáže, v nichž je rovněž užito archivních materiálů, byť je tento materiál konfrontován se současností přímo skrze zestárlou sportovkyni<sup>33</sup>. Pokud bychom si chtěli ve vysvětlení pomoci teorií mýtu, mohla by nám posloužit charakteristika, podle níž „základním rysem mytického myšlení je rozbíhavost jednotlivých sekvencí a

---

<sup>33</sup> Příkladem může být část filmu věnovaná soutěži na OH 1968 v Mexiku. Čáslavská s filmovým štábem se s jistými obtížemi vrací do paláce, v němž gymnastické soutěže probíhaly. Návrat do těchto míst po dvaadvaceti letech je prostřihán archivními záběry i s autentickým dobovým komentářem. Archivní záběry prostných jsou pak sestaveny ze tří zdrojů – černobílého televizního a filmového záznamu a barevného filmu –, což dodává celkovému vyznění další dimenzi. Zatímco fáze sportovní kariéry působí ve filmu pestře a kombinace archivních záběrů s jejich současnou reflexí zpřítomňuje ducha tehdejších soutěží s jejich elektrizující atmosférou, následné zobrazení gymnastčina dalšího života nutně ztrácí rytmus a tempo a rozpadá se do mnoha nahodilých epizod, které s hlavní narativní linií souvisejí jen nepřímo. Příkladem může být scéna, v níž Čáslavská spolu se svou dcerou spílá lidem znečišťujícím přírodu a sbírá odpadky kolem potoka, či takřka mateřsky laděná řeč k herci Janu Potměšilovi, jehož fyzické postižení je prezentováno coby oběť položená za zdar listopadových událostí.

motivů (Lévi-Strauss 2006: 18). Podle Lévi-Strausse je příčinou dvojakost mytického myšlení, „které se shoduje se svým předmětem, jehož věrný obraz vytváří, nikdy s ním však nedokáže splynout, protože se pohybuje v jiné rovině“ (ibid.). Spíše se ale zdá, že jsou tyto filmové pasáže poněkud neústrojnými odbočkami, v kontextu první poloviny filmu těžko odůvodnitelnými. Hlavní příčinou této náhlé autorské bezradnosti je ovšem ztráta hmatatelné linie, která celý příběh sjednocuje – sportovního příběhu Věry Čáslavské. Nebýt sportovního příběhu, neexistoval by důvod, proč film o této ženě točit. Čáslavské sportovní příběh by ve své výjimečnosti přitom obstál sám o sobě, zatímco peripetie neznámých lidí perzekvovaných režimem či stížených justiční zlovůli zdaleka takovou pozornost filmařů nebudí.

Zatímco Ayrton Senna je pojat jako postava mýtu, který o něm vyprávějí autoři podle svého uvážení, a zvěčnělý hrdina již nemá možnost do jejich interpretace (mytizace) promlouvat, Čáslavská alespoň místy vede nepozorovaně autorku sama. I pozdější události ve svém životě poměřuje etalonem sportu, a pokud o nich hovoří, využívá metafory (sportovního) boje. Hluboká životní krize, která bývalou sportovkyni postihla po odsouzení jejího syna Martina ve zmanipulovaném soudním procesu a která jí stála málem život, byla jejími slovy způsobena nemožností obrany – nemožností bránit se okolnostem prostředky osvědčenými během sportovní kariéry. Návyky z ryzího a pravidly svázaného *agónu* se ukázaly být naprosto nedostatečnými ve světě *agónu* bez pravidel a Čáslavskou toto poznání takřka zničilo. Pozoruhodným svědectvím o vnímání sebe samé coby sportovkyně svědčí i hořce ironická poznámka, v níž Čáslavská líčí chvíle, kdy se vydala na pražský Nuselský most se sebevražednými úmysly. Čáslavská poznamenává, že se k obhlídce potenciálního místa sebevraždy vydala v teplákové soupravě s nápisem *Reebok* na prsou. Sport je tak i nadále v jejím životě obsažen, byť jen jako element spíše verbalizovaný, a objevuje se tedy náhle v jiných než explicitně očekávaných podobách.

Vrátíme-li se na závěr zpět k problematice mytizace v historiografii, seznáme, že oba zkoumané filmy využívaly narativní strategie, pomocí nichž uspořádaly základní jednotky příběhu tak, aby dodaly čistě lidské struktuře či lidskému procesu podobu kosmické nutnosti, adekvátnosti nebo nevyhnutelnosti (White



1996: 2-6). Historie je podle Whitem citovaného Lévi-Strausse vždy vytvářena s nějakým ideologickým cílem, ale i pro jistou sociální skupinu či pro určité čtenáře. Lévi-Strauss ovšem nenalézá podnět k mytologizování jen v zájmech sociálních skupin, kterým jsou různé druhy historiografií určeny, ale i v poetickém nadání jejich tvůrců. To vše se pochopitelně odráží v obou zmiňovaných filmech (ibid.).

Zásadní rozdíl tkví v osobnostech tvůrců obou filmů. Scenárista Manish Pandey i režisér Asif Kapadia se v autorském komentáři zveřejněném coby bonusový materiál na DVD netají obdivem nikoli pouze k Sennovi, nýbrž i k automobilovému sportu (a formuli 1 zvláště). Ve filmografii A. Kapadii nalezneme navíc mimo jiné film s názvem *Far North* (2007) – příběh dvou domorodých žen kdesi na nehostinném severu, které zachrání uprchlého vojáka. Obě se do zachráněného muže zamilují a jejich milostná rivalita končí tragicky. Ačkoliv je film natočen realisticky, bez formálních experimentů, je jeho vyznění mytické. Jde především o neurčité reálie, které neodpovídají skutečnému stavu, v nichž pak příběh sám působí uměle. Vyvrcholení příběhu se pak jeví ve své bizarní úděsnosti, jež je ovšem zobrazena naprosto realisticky, natolik nepochopitelně, že jediným klíčem k jeho porozumění může být pouze mytologický výklad<sup>34</sup>. Z tohoto kontextu pak vyplývá režisérův předpoklad pro mytizační postupy, kterými dokázal uchopit příběh proslulého sportovce.

Sommerové se – jak už bylo řečeno – sportovní linie z filmu vytrácela, byť sama portrétovaná sportovkyně ji do filmu znovunavracela v jiné, především verbalizované podobě. O tom, že si režisérka byla vědoma nutnosti sklenout oblouk gymnastčina příběhu explicitním odkazem ke sportu, svědčí závěrečná, inscenovaná scéna filmu, v níž Čáslavská tančí na hudbu, která ji kdysi doprovázela při prostných, přičemž záběry ze současnosti jsou prostřihávány archivními záběry závodní sestavy. Její taneční pohyby, které provádí u kuchyňské linky s utěrkou v ruce, vrcholí na zasněženém trávníku před domem, kde bosá gymnastka předvede dokonalý (a obtížný) cvik, tzv. provaz. Sama režisérka se přitom zmínila o svém záměru (či spíše snu) nechat Čáslavskou provést tento cvik na zábradlí

---

<sup>34</sup> Poté, co dá zachráněný muž přednost mladší z obou žen, starší žena svou sokyni zabije. Stáhne kůži z jejího obličejce a použije ji jako masku, v níž pak muže svede.

Mostu Legií v Praze. V některých svých vyjádřeních se o sportu (výslovně v mužském provedení) vyslovila v tom smyslu, že jde o činnost, jíž se muži ujišťují o své výlučnosti, což znamená, že jde o konání zbytečné a kontraproduktivní. Sommerová se přitom ve své diplomové práci zabývala tématem filmového eseje a v rámci tohoto textu se věnovala i filmu *Cena vítězství* režiséra Václava Hapla z roku 1972 (Sommerová 2000: 38-57). V této dílčí kapitole ale filmové dílo analyzovala, aniž by k obsahu filmu zaujala nějaké stanovisko. Její postoj ke sportu tak zůstal nevyjasněn.

Oba srovnávané filmy jsou bezesporu historiografickým textem, byť bezpochyby specifickým. Vztáhneme-li na ně výše zmíněnou tezi Léviho-Strausse, můžeme konstatovat, že zatímco v případě filmu *Věra 68* jsou hlavním podnětem k mytologizování historie zájmy diváků, jimž je film určen, v případě filmu *Senna* jde spíše o mytologizaci danou poetickým nadáním a vnímáním jeho tvůrců. Současně je ale třeba poznamenat, že oba filmy disponují zároveň i opačnými mytizačními postupy.

*Věra 68* je filmem výrazně ideologizujícím, jenž zastává striktně vymezená stanoviska a vyhraňuje se vůči stanoviskům opozičním, aniž by jim dal prostor ke konfrontaci. Toto striktně definované a nezpochybňované stanovisko se týká všech konfliktů, které film zachycuje: ať už jde o střet Čáslavské se soupeřkami symbolizujícími okupační moc, s totalitním režimem, s manželem či s justičním rozhodnutím – ve všech případech je jakékoli zpochybnění předkládaného stanoviska předem vyloučeno. Hrdinka je navíc mytizována i dalšími (často ryze filmovými) prostředky<sup>35</sup>. Film *Senna* rovněž zobrazuje svého hrdinu ideologizujícím způsobem, ale mytizující postupy vycházejí především z poetiky, kterou je téma uchopeno a traktováno. Sport se tak v tomto pojetí ukazuje jako výsostně mytický a divácky nesmírně přitažlivý příběh.

---

<sup>35</sup> Příkladem může být zdánlivě spontánní scéna z úvodu filmu, v níž Čáslavská táhne za pomoci pohrabáčů po podlaze kartonové krabice plné medailí, aby je mohla ukázat dětem ze sousedství. Scéna vyznívá coby ukázka skromnosti bývalé gymnastky, ukazuje ji jako šampionku, která si je vědoma pomíjivosti světové slávy. Tuto scénu ovšem režisérka komentovala v pořadu *Trumfy Miroslava Donutíla* coby vlastní nápad, který byl poté zinscenován. Naopak spontánním nápadem Čáslavské je závěrečná scéna filmu, během níž vytančí na zasněžený trávník a provede na něm tzv. provaz (Foll 2012:24)

### 4.3. *Funkce filmového žánru*

V podkapitole 3.4. jsme se zabývali koncepty narativních vzorců v žánrových filmech. Bádání v oblasti filmového žánru se ovšem koncentruje rovněž na *funkce* žánru. Cawelti tak přiřítá žánru kulturní funkce a tyto funkce dělí do tří skupin. Žánr tedy přináší zábavu, která je ovšem založena na obecně známých pravidlech, čímž se pro recipienta stává *hrou*. Dále se stává prostředkem, pomocí něhož může recipientovi zhmotnit symbolickou formou určité motivy, jejichž ztvárnění se nemůže odehrát přímo – tím se žánr může přibližovat *snu*. Třetí funkce je pro naše zkoumání nejpozoruhodnější a nejdůležitější. Žánr totiž syntetizuje a potvrzuje hodnoty, které se v dané společnosti uplatňují, a plní tedy roli *rituálu* (Cawelti 1971: 31–33). Podoba žánru je utvářena požadavky publika, které očekává podnětné opakování známých příběhů. „Tyto příběhy vyjadřují posvátné kulturní hodnoty, zvětšují morální normy a prakticky a bezbolestně učí každého z nás, kteří jsme v publiku, pravidlům ideálního společenského chování. Kino tak zastupuje sezení kolem táborového ohně a jednotlivé žánry očividnější rituální obřady.“ Filmové vyprávění má mytický charakter a volba „výrazových prostředků v rámci jednotlivých žánrů lze přirovnat k individuálním obřadům, jimiž jsou mýty často sdělovány“ (Sobchacková 1991: 139).

O významu a místu mýtu a rituálu v současné společnosti se ostatně zmiňuje i Mircea Eliade. Podle něho je prakticky vyloučeno, „že by se nějaká společnost mohla zcela oprostít od mýtu, neboť základní rysy mytického chování - příkladný vzor, opakování, zrušení světského času a splynutí s prvotním časem - přinejmenším první dva z nich, jsou nerozlučně spjaty s každým lidským údělem“ (Eliade 1998: 20). Eliade přitom výslovně zmiňuje dvě základní „únikové“ cesty, které současný člověk využívá: podívanou a četbu. Zastavíme-li se u podívané, musíme připomenout její obvyklý mytologický charakter. Eliade uvádí výslovně býčí zápasy, dostihy a sportovní klání a shledává u nich společný bod – „probíhají totiž s obrovskou intenzitou v soustředěném čase, pozůstatku či náhražce magicko-náboženského času.“ Tento „soustředěný čas“ nachází coby typický atribut u divadla a filmu. Aniž by bylo nutné zabývat se příliš rituálním původem a mytologickou výstavbou divadelního dramatu a filmu, je zřejmé, „že obě tyto podívané využívají naprosto jiný čas, než je světský; jeho časový rytmus je

současně soustředěný i časově rozbitý a kromě estetické zápletky vyvolává u diváka hluboké odezvy“ (ibid.: 22). Mytický obsah a rituální forma filmu spolu podle Sobchackové „magicky, nenuceně a terapeuticky transformují, dramaticky řeší, oslavují a posvěcují nepoznané protiklady, tvořící neodmyslitelnou součást našich životů jako zároveň individuálních i společenských bytostí. Hodnoty, vyvolávající konflikty, jsou právě tak zahrnuty i v rituální dramatizaci mytického vypravování“ (1991: 139).

Rituál ve vztahu k filmovému žánru má nepopiratelnou tmelící funkci, protože umožňuje divákům, aby se cítili členy určitého společenství, přispívá na symbolické úrovni k řešení konfliktů a vede recipienty k určitému způsobu konzumpce filmů, které se podobají malým obřadům. Žánrový film tedy přímo podněcuje procesy, na nichž se konstituuje společnost (Casetti 2008: 314–315). Cawelti v souvislosti s westernem uvádí, že jeho důležitým aspektem je „sociální a kulturní rituál“ (1971: 32) a později definuje rituál jako „prostředek k posílení určité základní kulturní hodnoty, řešení napětí a vytvoření pocitu kontinuity mezi současností a minulostí“ (ibid.: 73). Jinými slovy můžeme říci, že schopnost ritualizace žánrového filmu transformuje některé základní kulturní rozpory a konflikty na unikátní pojmové struktury, které pak zpřístupňuje a seznamuje s nimi masové publikum (Schatz 2003: 97). T. Sobchack hovoří zase o katarzním potenciálu filmového žánru, „který může být vnímán jako způsob řešení napětí kulturních a společenských paradoxů spojených s lidskou zkušeností“ (2003: 110). Tento přístup potvrzují i slova religionisty a mytologa Johna Campbella, který ve svých úvahách o současném postavení mýtu a rituálu v západní kultuře uvádí, že „charakteristickým efektem mytického materiálu zakódovaného v rituálu je vnucení cílů transpersonální povahy jedinci.“ Cambell hovoří i o faktu, že nejen mezi lidmi, ale v přírodě vůbec probíhá aktivita jedinců podle ritualizovaného scénáře. To samé se pak dá tvrdit i o sociálním životě lidí: „Ritualizované postupy odosobňují protagonisty a potlačují jejich ego, tak aby jejich chování nepodléhalo osobním zájmům a podřídilo se společnosti, kastě, profesi (1998: 69). Dá se tedy bezpochyby říci, že „ocenění funkce žánru by nemohlo být vyšší; poté, co byla odhalena jeho rituální platnost, stává se z něho jeden z nástrojů pospolitosti (Casetti 2008: 315). Předpokládejme tedy – řečeno s T. Schatzem –, že pohledem na fungování žánrového filmu coby formu současného mytického rituálu byl

vytvořen základ pro zkoumání žánrů nejen jako jednotlivé, izolované formy, ale i dalších souvisejících systémů, které vykazují podobné vlastnosti. Nyní si tak můžeme položit dvě důležité otázky týkající se zkoumání filmového žánru, které prozatím zůstaly bez odpovědi: zaprvé, proč jen některé narativně-tematické struktury byly ztvárněny ve filmových žánrech dostupných v amerických kinech, a za druhé jaká kulturní výzva a koncepční základ propůjčuje těmto formám jejich druhovou identitu, takřkajíc jejich žánrovění (2003: 98). Ostatně, chceme-li ocenit estetickou, ale především **kulturní hodnotu** žánrového filmu, je třeba jej zkoumat i v jeho rituálních schopnostech (Schatz 2003: 94).

#### **4.4. Mýtus a rituál v hraném sportovním filmu**

Pokusme se nyní výše uvedené předpoklady i závěry ohledně specifických sportovních fabulí i žánrového filmu coby mýtu a rituálu aplikovat na analýzu hraného sportovního filmu. Stejně jako výše v této kapitole, v níž jsme analyzovali dokumentární filmy *Senna* a *Věra 68*, podrobíme zkoumání dvojici snímků. Abychom zachovali jistou kontinuitu mezi zkoumanými filmy, zvolili jsme snímky, které jsou si s předešlou dvojicí příbuzné v sémantickém hledisku (zachycují stejné sportovní disciplíny a prostředí), v hledisku genderovém (režisér zachytil výrazně mužský svět, zatímco režisérka svět ženský), v hledisku národnosti režiséra (režisérky) i v aspektu časové souměřitelnosti (oba filmy pocházejí z totožné doby – šedesátých let). Prvním filmem je velkoryse koncipovaný hollywoodský spektakl z prostředí závodů formule 1 *Grand Prix* (1966) režiséra Johna Frankenheimera, druhým pak snímek částečně ovlivněný francouzským filmovým stylem *cinéma vérité* komparující životní styl obyčejné mladé ženy s životem špičkové gymnastky, jež s názvem *O něčem jiném* natočila režisérka Věra Chytilová.

##### **4.4.1. Grand Prix**

Film *Grand Prix* (1966) byl ambiciózním projektem, který měl divákům za pomoci tehdejší nejmodernější techniky přiblížit atraktivní prostředí seriálu závodů F1. Natočení filmu bylo pojato značně velkoryse. Režisér Frankenheimer měl k

dispozici všechny kamery Panavision na 65 mm materiál, které studio MGM vlastnilo. Snímek byl navíc určen pro kina vybavená systémem Cinerama i s patřičným zvukovým zařízením a jeho délka dosahovala bezmála tří hodin. To znamenalo, že na řadě míst mohl být tento film hrán jen dvakrát denně, což se nutně promítlo do cen vstupenek (Didinger, Macnow 2009: 388). Technicky jde ale o naprosto precizně natočený snímek, během jehož natáčení procestoval štáb několik evropských zemí, protože závodní scény byly inscenovány na skutečných závodních drahách. Ačkoliv jde o zcela fiktivní scénář a hlavní postavy jsou rovněž fiktivní, objevují se ve filmu skuteční tehdejší závodníci i závodní stáje. Pozoruhodné je, že některé týmy nesou fiktivní názvy (Jordan – BRM), zatímco například stáj Ferrari je ve filmu prezentována pod svým skutečným názvem. Šéfem Ferrari je ve filmu ovšem Agostini Manetta (Adolfo Celi), nikoli Enzo Ferrari, byť je svou fyziognomií i způsobem jednání Ferrarimu velmi podobný. Analogický postup využili tvůrci i v případě závodníků. Ve filmu si tak vedlejší role zahráli např. Brit Graham Hill nebo Američan Phil Hill, oba mistři světa F1. V příběhu ale vystupují pod jmény Bob Turner, respektive Tim Randolph. Další tehdejší jezdci vystupují ale pod svými skutečnými jmény – např. Jochen Rindt, Jack Brabham či Guy Ligier.

Příběh je zasazen do jedné sezóny formule 1 druhé poloviny šedesátých let a vystupují v něm čtyři hlavní hrdinové<sup>36</sup>. Film neobsahuje pochopitelně pouze

---

<sup>36</sup> Čtveřici závodníků, která se utkává o titul mistra světa, tvoří Američan Peter Aron (James Garner), Francouz Jean-Pierre Sarti (Yves Montand), Brit Scott Stoddard (Brian Bedford) a Sicilan Nino Barlini (Antonio Sabato). Protože nedílnou součástí automobilových závodů (zejména v tehdejší době) jsou i nebezpečí a nehody, je jasné, že tento atraktivní prvek zakomponovali tvůrci i do příběhu. V prvním závodě na monacké trati se tak střetnou ve spektakulární nehodě Aron a jeho stájový kolega Stoddard. Zatímco Aron vyvázne bez následků, Stoddard je těžce raněn. Aron je ale pro zavinění kolize vyhozen z týmu a dalšího závodu se zúčastní pouze v roli televizního reportéra. Pokusí se sice získat angažmá ve stáji Ferrari, ale je odmítnut. Během Velké ceny Francie v Clermont Ferrand se seznámí s poněkud tajemným panem Yamuro (Toširo Mifune), majitelem nové závodní stáje téhož jména. Vzájemné sympatie mezi Japoncem a Američanem vyústí v Aronovo angažmá v novém týmu. Závod Velké ceny Belgie na okruhu ve Spa se zdá být příležitostí k již třetímu Sartiho vítězství. Sarti skutečně po většinu závodu vede, ale několik kol před cílem v dešti havaruje a při nehodě jsou smrtelně zraněni dva mladí chlapci z řad diváků. Při svém prvním startu za Yamuru vítězí Aron a úspěch zopakuje i v dalším závodě na německém Nürburgringu. Na Velkou cenu Holandska v Zandvoortu se již vrací částečně uzdravený Stoddard a dokáže zvítězit stejně jako v následujících Velkých cenách USA a Mexika. Ve Velké ceně Velké Británie v Brands Hatch vítězí Barlini poté, co Stoddard zkolabuje z přetrvávajících následků zranění. O titulu mistra světa se tak rozhoduje v posledním závodě – Velké ceně Itálie na Monze. Sarti špatně odstartuje a je nucen stíhat závodní pole. Během stíhací jízdy koliduje s upadlou částí jiného vozu, havaruje a na následky zranění umírá. Druhý jezdec stáje Barlini je

sportovní dějovou linku. Svět špičkových automobilových závodů je zpodobněn v duchu dobových stereotypů, podle nichž jezdci kompenzují nebezpečí závodní dráhy vztahy s krásnými ženami, které pestrobarevný svět automobilových závodů neodolatelně přitahuje<sup>37</sup>.

Pohlédneme-li podrobněji na charakteristiku jednotlivých hrdinů a také na místa konání jednotlivých závodů, zjistíme pozoruhodnou věc. Jak už jsem uvedl, z početného závodního pole zasahují do příběhu jen čtyři hrdinové. Je to pochopitelné, protože při větším počtu by již divák ztrácel přehled a také prokreslení jednotlivých charakterů by bylo jen velice povrchní. Stejná situace platí i v případě jednotlivých závodů. Ačkoliv jsem se výše zmiňoval o devíti závodech, z nichž se šampionát skládal, nejsou tyto ovšem prezentovány stejným způsobem. O Velké ceně Německa na Nürburgringu se pouze krátce hovoří, americký závod je připomenut záběrem do Stoddardova pasu a vítěznou trofejí s nápisem Watkins Glen (místo konání). Několik černobílých záběrů z mexického závodu si promítají Yamura s Aronem, aby si závodník prohlédl jezdeckou chybu, které se během závodu dopustil. Francouzskému a holandskému závodu je věnováno daleko více pozornosti, ale děj filmu se odehrává spíše v jejich zákulisí, respektive jsou vybrány žánrové záběry, které dění ilustrují, ale neposouvají je kupředu.

V této souvislosti je vhodné se zmínit právě o pasážích filmu, které mají ryze sémantický charakter. V některých sekvencích je filmové okénko rozděleno do několika podoken, v nichž probíhá na sobě nezávislý, ale sémanticky signifikantní děj. Sémantika záběrů v jednotlivých oknech je místy postavena do vzájemné opozice, místy se vzájemně doplňuje. V pasáži filmu zachycující úvodní monacký závod tak můžeme sledovat kontrast mezi závodními speciály řídicími se úzkými

---

šéfem týmu Manettou odvolán ze závodu, byť aktuálně závod vede. O titul tak soutěží jen Aron se Stoddardem a Aron těsně vítězí.

<sup>37</sup> Sarti tak naváže blízký vztah s americkou novinářkou Louise Fredericksonovou (Eva Marie Saint), byť je formálně ženatý s otažitou Monique (Geneviève Page). Mladý a temperamentní Barlini prožívá románek s půvabnou Lisou (Françoise Hardy) a nevynechá žádnou příležitost flirtovat s dalšími dívkami. Napětí mezi Aronem a Stoddardem dané jejich monackou kolizí umocňuje i nudící se Stoddardova žena Pat (Jessica Walter) a její náklonnost k manželovu rivalovi. Byť ženy sehrávají v tomto příběhu svou úlohu, jejich role je víceméně stereotypně pojata především coby funkce půvabných doplňků mužských hrdinů.

ulíčkami a proti tomu nábřežní třídu čištěnou kropicím vozem, Stoddarda v civilním oblečení procházejícího se po monackých ulicích či Arona poskytujícího rozhovor u stolku pod slunečníkem. Stejně tak můžeme v jediném okamžiku vidět zblízka práci jezdců – detailní záběry na práci nohou na pedálech, rukou na volantů a pravé ruky na řadící páce. V úvodní sekvenci filmu využil režisér efektu zmnožení jediného záběru do postupně se rozrůstající řady okének, v nichž je jediný záběr zobrazen jako ve složeném oku hmyzu. Tyto sekvence neposkytují žádnou syntaktickou informaci – jsou sémantickým signálem, který určitá syntaktická očekávání vyvolává.

Zásadní pozornost je věnována pouhé čtveřici závodů. Každá ze čtyř tratí, na kterých se tyto závody konaly, je přitom specifická nejen svým profilem a délkou, ale i prostředím, které je obklopuje. Monacká trať představuje unikátní fenomén – závod se koná v úzkých uličkách Monte Carla, v kulisách přepychu a okázalého bohatství. Přebytek výkonu enormně silných vozů omezený zcela nepatřičnou tratí představuje takřka neřešitelnou kontradikci. Že se závod přesto koná a monacká trať je patrně nejtradičnější tratí velkých cen vůbec<sup>38</sup>, svědčí o jistých dekadentních tendencích špičkového automobilového sportu. Dramatická a spektakulární havárie Arona se Stoddardem, při níž je Stoddard těžce raněn po nárazu do skály a Aron končí i s vozem v moři, je přece jen spíše autorskou fantazií, byť má v mnohém reálný základ<sup>39</sup>.

Belgická trať ve Spa Francorchamps byla naproti tomu víceméně přírodní tratí, která z velké části vedla po běžně užívaných komunikacích. Její umístění v ardenském lese ji činí nevyzpytatelnou z hlediska počasí a tato charakteristika byla ve filmu bezezbytku využita. Závody F1 se až do roku 1970 konaly na delší variantě, která měřila 14 kilometrů. Zabezpečení tratě z hlediska bezpečnosti jezdců bylo takřka nulové, ale chyba nebo technická závada na extrémně rychlých úsecích mohla znamenat nebezpečí nejen pro jezdce, ale i pro diváky a obyvatele vesnic,

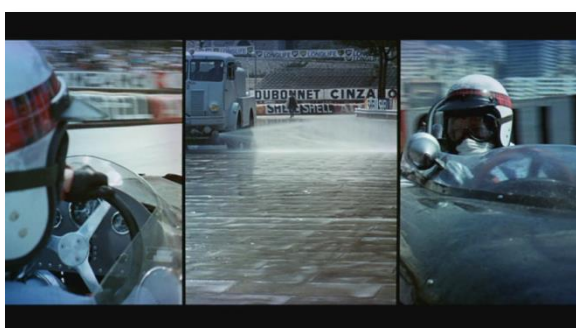
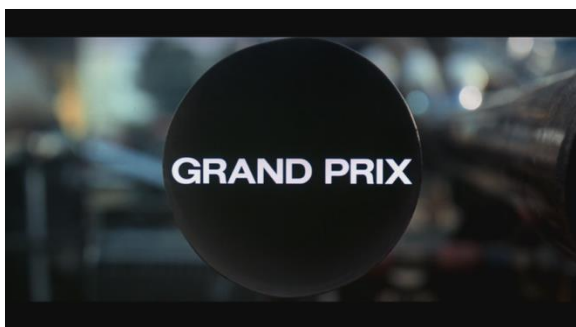
---

<sup>38</sup> Historie monackých velkých cen se datuje již od roku 1929 (nekonal se pouze ve válečných a několika poválečných letech). V roce 1950 se závod stal součástí mistrovství světa formule 1.

<sup>39</sup> Od roku 1929 zahynul při Velké ceně Monaka jediný závodník – Lorenzo Bandini v roce 1967. Havárie, při níž vůz přeletěl bariéru a skončil ve vodě přilehlého monackého přístavu, se odehrála v roce 1955. Dvojnásobný mistr světa F1 Alberto Ascari měl tehdy stejné štěstí jako filmový Peter Aron a nebezpečně vyhlížející incident přežil takřka bez úhony.



kterými trať vedla. Tento aspekt byl ostatně ve filmu zachycen v motivu Sartiho nehody, jež stála život dva mladé diváky.



Film *Grand Prix* využívá i specifických sémantických signálů, které vyvolávají určitá syntaktická očekávání. Jde například o zmnožení záběru do řady okének (pohled do výfuků v horní řadě), ale i současné zařazení několika žánrových záběrů v jediném filmovém okénku.

Britská trať Brands Hatch je z celé čtveřice vykreslena a pojata nejméně expresivně. Okruh s několika proslulými pasážemi patří mezi klasické tratě, na nichž se závody F1 střídaly s neméně proslulým okruhem Silverstone. Trať jako jediná z ústřední čtveřice ale postrádá nějakou zcela specifickou vlastnost, která by implikovala adekvátní dramatickou situaci. Proto působí dvě dramatické situace – Stoddardův zdravotní kolaps a závěrečný požár Aronova vozu – jako spíše scenáristicky účelové oživení standardního závodu.

Poslední tratí, na níž se navíc odehraje finále příběhu, je italský motodrom v Monze. Frankenheimer se rozhodl využít variantu, která se uplatnila pouze ve čtyřech ročnících seriálu F1 (1955–56 a 1960–61). Jde o desetikiletrovou verzi, která kombinuje rychlý klasický okruh (který se s lehkými úpravami využívá dosud) s vysokorychlostním klopeným oválem. Tato technicistní, umělá a extrémně rychlá varianta okruhu bývá v době konání závodu obklopena davy nadšených obyčejných fanoušků, a tvoří tak jakýsi protipól vůči monacké trati. Jsou-li v Monaku stroje podřízeny svým jezdcům a spolehlivá převodovka je důležitější než výkon motoru, stává se v Monze vůz a jeho výkon dominantním prvkem závodní sestavy a jezdec se zčásti ocitá v roli zúčastněného pozorovatele, který musí věřit ve svůj stroj. Není divu, že právě Monza se stává místem, kde se některý z hrdinů setká se smrtí.

Pokud bychom chtěli hodnotit mytizaci jednotlivých hrdinů, musíme konstatovat, že se tvůrci vzdali v zájmu jisté realističnosti možnosti postavit hrdiny do vzájemné opozice, v níž by se divák mohl bezvýhradně ztotožnit s kladným hrdinou, ale rezignovali i na zvýraznění některé z postav. Nakonec tedy záleží na divákovi, kterému ze sportovců dá přednost, a toto „vyrovnání šancí“ sice posiluje autentičnost zobrazení sportovního zápolení, ale oslabuje mytický potenciál. Rozlišení čtyř základních postav filmu tak lze nejlépe provést s využitím sportovních fabulí. Představitelem fabule vzestupu je bezpochyby Nino Barlini, kterého charakterizuje mládí, dravost, odhodlanost, ale také značná dávka lehkomyšlnosti. Závodění považuje především za zábavu, jejímž vedlejším produktem je pak náklonnost a obdiv dívek a žen. Ve filmu je navíc prezentován jako úspěšný motocyklový závodník, který do určité míry považuje jízdu v monopostu F1 za podřadnější povyražení než jízdu na motocyklu. Jeho charakteristiku lze nejlépe vyčíst z rozhovoru se svou přítelkyní Lisou, které na její otázku, jak je možné, že nikdy necítí strach, odpovídá jednoduše: „Protože jsem nesmrtelný.“

Na pomezí fabule vzestupu a obhajoby je konstruována narativní linie postavy Scotta Stoddarda. Barliniho energičnost a bezstarostnost je v jeho případě komplikována traumatem z tragické ztráty svého staršího bratra, jenž býval úspěšným závodníkem a během závodů zahynul. Stoddard po něm opakuje rituál,

který spočívá v pěší prohlídce dráhy před závodem (před svou smrtelnou havárií si bratr trať neprošel), v noci před závodem nemůže úzkostí spát, ale lze u něho vysledovat i jistou zarputilou touhu vystoupit z bratrova stínu a sportovně jej překonat. Hned v úvodu filmu je navíc fabule vzestupu komplikována fabulí setkání se smrtí a následky takřka fatální nehody se posléze přidávají ke zmiňovaným traumatům a sportovně jej hendikepují. Jeho pochyby a traumata současně problematizují obraz automobilového závodníka coby machistického nepochybujícího alfa samce a komplikují vztah mezi ním a jeho poněkud povrchní ženou. Úsilím a překonáváním bolesti ale dokáže své soupeře dostihnout a nakonec jen těsně ztrácí titul mistra světa.

Na pomezí mezi fabulí vzestupu a comebacku se pohybuje i příběh Petera Arona. Jezdec o vítězství usiluje již několik let a zvítězil v několika závodech za tým Ferrari. Jeho další angažmá ale ukončí zavinění nehody, při které málem zahyne jeho stájový kolega. Aron se ale chopí nové příležitosti a dokáže se vrátit do šampionátu. V rozhodujícím závodě využije havárie a odstoupení dvou konkurentů a třetího soupeře těsně porazí. Přestože se přes všechny peripetie dostává až na vrchol své sportovní kariéry, jeví se Aronova postava jako nejméně věrohodná či spíše nejméně výrazná. Více než coby výsledek maximálního soustředění a úsilí vyhlíží jeho celkové vítězství jako shoda okolností a scenáristický kalkul<sup>40</sup>.

Patrně nejpozoruhodnější postavou je Jean-Pierre Sarti, jehož narativ je bezpochyby fabulí obhajob a posléze i fabulí setkání se smrtí. Čtyřicátník<sup>41</sup>, který dosáhl už mnoha úspěchů a jezdí pro nejslavnější stáj, která ve formuli 1 kdy působila, vyhlíží navenek jistým a vyrovnaným dojmem. Sartiho vzezření vzbuzuje respekt a úctu u soupeřů i u diváků<sup>42</sup>. Ve skutečnosti se ovšem za vnější slupkou

---

<sup>40</sup> Je dost pravděpodobné, že Aronovo vítězství zapadá do produkční nacionalisticky motivované logiky, tedy logiky amerického vítěze v americkém filmu. V šampionátu F1 zvítězili ve skutečnosti jen dva jezdci z USA: v roce 1961 Phil Hill a v roce 1978 Mario Andretti.

<sup>41</sup> Sartiho věk patrný z fyziognomie jeho představitele Yvese Montanda působí v dnešní době u špičkového sportovce nereálně. Minimálně v prvních dvaceti letech mistrovství světa F1 nebyl ale vyšší věk i u vynikajících jezdců výjimkou.

<sup>42</sup> Jeho výkony v úvodních dvou závodech působí suverénně a jsou korunovány vítězstvími. I ve třetím závodě přes nepřízeň počasí vše hovoří pro Sartiho, ale mechanický defekt znamená tragickou nehodu, při níž zahynou dva diváci. Náhle je jeho jistota podlomena, byť se snaží tragédii ignorovat coby nešťastnou shodu náhod. V dalších závodech již na vítězství nedosáhne.

jistoty, perfekcionismu a vyrovnanosti skrývá již delší dobu hluboká únava. Únava daná nutností stále znovu obhajovat dobyté pozice a čelit opakovaným výzvám ambiciózních soupeřů<sup>43</sup>. Sartiho postava je také patrně jedinou, která má výrazné mytické rysy. *Mythos* jeho postavy je zřejmě tragédie, neboť stejně jako typický tragický hrdina „je ve srovnání s námi velký, v jeho světě, naproti publiku, se však nachází ještě něco, vůči čemu je naopak malý“ (Frye 2003: 241).

Soupeři čelí tratím spolu, byť každý zvlášť. Mytickou dimenzi filmu zjevně oslabuje fakt, že nikdo z ústřední čtveřice hrdinů není v podstatě stavěn do opozice vůči komukoliv ze zbývajících trojice (stejně tak ale neexistuje mezi postavami výraznější přátelství; hovořit se dá snad jen o jakési elementární stavovské kolegalitě). Žádný z jezdců není vysloveně zápornou postavou; divákovi je tak vlastně nabízena pluralitní skupina sportovců, jimž může věnovat svou přízeň dle své volby podobně, jako je tomu u skutečných závodů. Srovnáme-li toto velkorysé rozvržení s filmem *Senna*, v němž bylo sportovní soupeření hlavního hrdiny redukováno do střetu s osudovým rivalem Prostem, je jasné, že právě tato „demokratičnost“ mytickou sevřenost znatelně rozvolňuje.

Podobná situace následně nastává i v rituálním významu filmu. Být jde ze sémanticko syntaktického hlediska o reprezentativního představitele žánru sportovního filmu, rozvržení sportovních fabulí více rovnocenným postavám oslabuje i rituální potenciál filmu.

---

<sup>43</sup> Dílčím vytržením ze zdánlivě záviděníhodného a současně (jaký paradox!) hluboce stereotypního života i manželství se stává milostný vztah s novinářkou Louise. Senzitivní žena mu v emotivní scéně zabránila vytěsnit právě prožitou tragédii (nezaviněnou smrt dvou chlapců) a možná jej tím odsoudí ke ztrátě výjimečnosti. Sarti si poté stále více uvědomuje absurditu svého konání. Před rozhodujícím posledním závodem se tak stává štvancem, když jej šéf stáje Manetta záměrně vystavuje nejistotě setrvání v týmu, aby jej přinutil k maximálnímu výkonu, rozumějme výkonu za hranicí akceptovatelného rizika. Současně se na závodisti objevuje jeho chladná a odtažitá žena Monique, aby učinila přítrž vztahu s Louise. Jejich manželské spojení je spíše obchodem, protože Monique využívá manželovy popularity ve prospěch své obchodní společnosti. Frustrovaný Sarti přesto přijímá situaci stoicky a na Manettovu repliku: „Byl jsi jedním z nejlepších, jaký kdy žil, než se objevila ta žena,“ odpovídá stroze: „Pořád jsem nejlepší.“ Je si vědom Manettových výhrůžek a tedy toho, že jeho nadcházející boj může být posledním závodem, který svede. Právě proto musí zmobilizovat staré návyky, které jej vícekrát přivedly k vítězství, a doufá, že je v sobě dokáže probudit. Špatný start jej odsoudí ke stíhací jízdě, v níž prokazuje své mistrovství. Hloupá náhoda spjatá s charakteristikou tratě vede však k jeho fatální nehodě.

#### 4.4.2. *O něčem jiném*

Film *O něčem jiném* (1963) režisérky Věry Chytilové, se od filmu *Grand Prix* na první pohled odlišuje snad po všech stránkách. Původním základem filmu byl scénář Františka Kožíka inspirovaný životem gymnastky Evy Bosákové, který režisérce nabídl Ladislav Fikar (Chytilová, Pilát 2010: 125). Chytilová nabídku natočit svůj první celovečerní film přijala, ale vymínila si možnost přepracovat látku podle svých představ. „Udělám to konfrontací s nějakým jiným příběhem. Bude to o něčem jiném. Bude to o touze po seberealizaci“, komentovala svůj záměr (Lukeš, Lukešová 2009: 31). Příběhem, který zvolila ke zmíněné konfrontaci s nepochybně exkluzivním způsobem života špičkové gymnastky, je zdánlivě banální příběh „obyčejné“ ženy žijící v řadovém manželství s malým dítětem. Tyto dva příběhy jsou ovšem na sobě narativně zcela nezávislé – hrdinky se spolu nikdy nesetkají a děj probíhá ve zcela rozdílných prostředích. Obě linie ale nejsou prezentovány odděleně – jsou prostříhány a divákovi prezentovány paralelně<sup>44</sup>.

Ve filmu jsou zcela záměrně konfrontovány dva modely života dvou mladých žen. Únava a nuda ze stereotypu „typického“ manželství vede k Věru banální nevěře,

---

<sup>44</sup> Hrdinka prvního, „nesportovního“ příběhu Věra (Věra Uzelacová) tráví celé dny s tříletým synem a její vztah s manželem Pepkem (Josef Langmiller) upadá do stereotypu. Malé dítě nemůže během dne uspokojit její potřebu dospělé komunikace a večerní rozmluvy s unaveným manželem jsou rovněž pro oba neuspokojivé. Vytržením z ubíjejícího stereotypu se tak stává milostný poměr s mladíkem Jirkou (Jiří Kodet). Milostné vzplanutí ji zprvu nabíjí novou energií a dává jejímu životu novou potřebnou dimenzi. Posléze se ale projevuje věkový i mentální rozdíl mezi oběma milenci a Věra po sérii hádek a nedorozumění Jirku opouští. Ve chvíli, kdy se stále ještě vyrovnává s rozchodem s Jirkou, oznámí jí její muž, že před časem navázal poměr s kolegyní ze zaměstnání. Jeho rozhodnutí vyřešit situaci rozchodem s manželkou dovede Věru k takřka hysterickému výstupu, během něhož Pepka přesvědčuje, aby rodinu nerozbíjel. Příběh končí idylicky laděnou scénou podzimní procházky celé rodiny v parku.

Hrdinkou druhého, sportovního příběhu je gymnastka Eva Bosáková. Její příběh zobrazuje gymnastčinu přípravu na pražské mistrovství světa. Film ji tak zachycuje především během každodenní přípravy v tělocvičně pod vedením trenérky Jaroslavy Matlochové a impulzivního trenéra a choreografa Luboše Ogouna. Ten podrobuje Bosákovou nemilosrdnému drilu, byť vnímá její jisté zdravotní obtíže jako projev stárnutí a tedy předzvěst konce sportovní kariéry. I Eviny večerní hovory s manželem Vladimírem Bosákem se často točí kolem tréninku – manžel gymnastce ošetřuje poraněný kotník a v jistém smyslu je jejím dalším trenérem. Během rozhovoru s novinářem (Oldřich Červinka) se Eva svěří se svým úmyslem zakončit na pražském šampionátu kariéru. Její příprava vrcholí a nekonečná série nácviků vede k zisku titulu mistryně světa na kladině. Poslední scéna zachycuje Bosákovou coby novopečenou trenérku, která v tělocvičně připravuje mladé gymnastky.

kteřá je pro hrdinku zpočátku vítaným zpestřením, ale posléze se ukáže jen coby dočasné řešení. Ve chvíli, kdy je konfrontována s nevěrou svého muže, vyjeví se jí takové konání ve vší „nesnesitelné lehkosti“ a snaží se své manželství ochránít i za cenu návratu k ubíjejícím stereotypům.

Pro nás důležitější část filmu věnovaná Evě Bosákové je – využijeme-li rozvržení sportovních fabulí – nepochybně zachycením fabule obhajoby a částečně i pádu z vrcholu, byť v tomto případě lze místo výrazu *pád* použít relevantnějšího termínu *odchod*. Sledujeme gymnastčino úsilí, které předchází jejímu poslednímu důležitému závodu. Na jejím těle se již projevují známky opotřebenosti a rovněž její mysl se začíná vzpírat zaběhlým stereotypům. Paradoxně vyznívá skutečnost, že po dobu trvání sportovní kariéry musí Eva odkládat „normální“ život – tedy život opět svázaný stereotypy, pouze jiného druhu. Natáčení tohoto příběhu probíhalo v opačném časovém sledu, než předepisoval scénář. Režisérka Chytilová nejprve zachytila pražský světový šampionát i s autentickým triumfem Bosákové na kladině a teprve poté realizovala scénář. Zatímco jsou tedy scény ze šampionátu ryzím dokumentem, předcházející příprava je inscenována, byť způsobem, který je typický spíše pro dokumentární film.

Održení špičkové gymnastky od normálního života je prezentováno v několika scénách z osobního života<sup>45</sup>. Fascinující jsou ovšem především scény nekonečného tréninkového drilu. Ať už se jedná o ranní, zprvu poněkud líné rozvíčování, při němž gymnastka viditelně překonává jistou nechuť k dalšímu cvičení, o pokus přechít si v krátké chvíli před příchodem trenérky noviny, nebo o dynamické a divácky strhující scény tréninku pod vedením choreografa Ogouna. Ve filmu je tematizována jedna známá epizoda z gymnastčiny kariéry – problém zvládnout cvičební prvek salto nazad. Tuto epizodu mimochodem přesvědčivě vylíčil v

---

<sup>45</sup> Po roztržce s trenérkou Matlochovou projíždějí manželé Bosákové Prahou a Vladimír uvažuje, co mohou provést s náhle získaným půldnem volna. Eva poněkud ironicky vyjmenovává možnosti kulturního vyžití, které připadají pro krátké volno v úvahu. Pak se jí náhle zalíbí za výlohou boty, nechá si zastavit a rozběhne se pro ně. V následující scéně pak Eva vnímá puštěnou hudbu z gramofonové desky nikoli jako prostředek k navození možné romantické nálady, ale jako potenciální doprovod k prostrným cvičením. Jako profesionální deformace vyznívají i její zautomatizované odpovědi na otázky novináře. „Prosím tě, Evo, řekni aspoň pro mě, jak to s tebou vlastně je“, změnil náhle oficiální tón rozhovoru novinář Červinka. Bosáková se v tu chvíli přece jen uvolní a žádá přítomného fotografa (Antonín Bahenský), zda by jí mohl udělat průkazové fotografie.

povídce s názvem *Salto nazad* Ota Pavel (1989: 92–96). Bosáková si tento prvek osvojila, ale ve filmu jsou její nejistota a strach z obtížného prvku znovu zobrazeny. Pozoruhodný je především Ogounův energický přístup, jímž svou svěřenkyni nutí k provedení cviku. Aby Bosákovou dostatečně vybudil ke špičkovému výkonu, neváhá použít drobné zesměšňování, verbální nátlak a dokonce své svěřenkyni vnutí sázku o vzájemnou facku, kterou jí – poté co opět prvek neprovede – bez váhání uštědří. Divák je tak svědkem toho, jak se elegantní a esteticky působivé provedení cviků na soutěžích rodí z překonávání zábran, dřiny a v neposlední řadě i z chování muže k ženě, které by v jakémkoli jiném prostředí asi nemohlo být tolerováno.



Plakát k filmu *O něčem jiném* na první pohled informuje o dvojici nezávislých příběhů (vlevo). V příběhu Evy Bosákové fascinují strhující scény tréninkového drilu vedeného Lubošem Ogounem (vpravo).

Pro celý film platí zásada maximální autentičnosti, která se ve Věřině příběhu odráží i v užití stejných křestních jmen herců i jejich postav. Evin příběh je pak do jisté míry hraným dokumentem – (ne)herci hrají sami sebe a závěr příběhu je dokonce ryzím dokumentem. Chytilová se snaží zobrazit každodenní život gymnastky bez jakýchkoliv příkras i v její osamělosti. Tato osamělost má dvojitý charakter: sportovkyně je svým specifickým způsobem života osamělá mezi ženami své generace, ale film zachycuje i její odloučenost od kolegyně a soupeřek. Její protivnice tak můžeme spatřit až ve scénách z mistrovství světa. I z toho pak plyne

absentující mytičnost – oba filmové příběhy jsou zcela realistické v duchu rozvržení N. Frye (2003: 49–50).

Zaměříme-li se ale pouze na příběh Evy Bosákové, rozeznáme nejen již zmíněnou fabuli obhajoby a sestupu z vrcholu. Jednoduchá dějová linka vlastně potvrzuje pravidlo, že pouze tvrdá práce vede k úspěchu, řečeno s Ladislavem Klímou, že „vítězství se sestává jen z bití“ (Hrabal 1994: 8). Potvrzuje to i režijní explikace Věry Chytilové, ve které autorka píše: „Uznávám jediný patos. Je to patos houževnatosti lidského konání. Z ptačí perspektivy se mnohdy zdá marný, a přece právě v něm je člověk nesmrtelný“ (Janoušek 1965: 20). Zdá se tedy, že obě narativní linie ve filmu zachycené jistým způsobem demonstrují řešení postavené na aplikaci apriorně daném systému hodnot, který není zpochybňován a z něhož lze přebírat modely chování (Sobchacková 1991: 142). Žena, která se rozhodla řešit stereotypy manželského života mimomanželským poměrem, se nakonec vrací ke svému muži a zoufale jej přesvědčuje, aby i on učinil totéž. Gymnastka i nadále zanedbává svůj osobní život a všechno úsilí vkládá do sportovní přípravy, byť má o svém konání pochybnosti. Její životní stereotyp je tedy odlišný od stereotypů její „civilní“ spoluhrdinky, ale to neznamená, že je snesitelnější či méně ubíjející. Sportovkyně si je ovšem vědoma nutnosti investovat do vidiny budoucího úspěchu maximální úsilí. Zvládnutí obtížného cvičebního prvku, byť je provázeno psychickým stresem, je jakýmsi klíčem k následnému vítězství.

Film *O něčem jiném* ale asi jen obtížně zařadíme do ranku komerčního filmu, v němž badatelé objevují mytičnost a rituální formu především. Právě komerční film je tím kulturním materiálem, který se pokouší poskytnout divákovi „praktický návod, jak se chovat v krizových situacích tím, že tou nejpřijatelnější didaktickou formou dramatizují *ano* a *ne* a pomáhají tak vyvolat pozitivní společenskou aktivitu“ (Sobchacková 1991: 143). V konceptu mytického a rituálního potenciálu žánrových filmů je totiž rozlišován film komerční, na nějž lze toto pojetí uplatnit, od filmu uměleckého, které si „obvykle kladou více otázek, než dokáží zodpovědět. Nejsou si tak didakticky sebejisté ani tak pohotové v dělení postav na černé a bílé. Upozorňují spíše na nelítostný střet mezi hodnotou, kterou přisuzujeme svému vlastnímu životu, a hodnotami, které musíme připisovat životům ostatních. Takový film může neskrývaně sympatizovat s jedinci, kteří si zachrání svou vlastní kůži



tím, že odmítnou respektovat kulturní a společenské povinnosti, nebo může naznačit, že pravidla, jimiž se řídí ideální společenské chování, není třeba brát doslovně“ (ibid.: 143).

Otázkou tedy je, do které z uvedených kategorií můžeme film *O něčem jiném* zařadit. Byť se na první pohled zdá, že je společenská problematika řešena v souladu se zájmem společnosti (nevěrná žena se pokorně vrací ke své rodině a přesvědčuje k témuž svého muže; významná sportovkyně nepodléhá slabostem, ještě jednou vítězí pro svou vlast a následně předává své zkušenosti novým sportovním nadějším), vyznívá film dvojznačně. Závěrečná scéna zobrazující znovusjednocenou rodinu na procházce rozhodně není happyendem typickým pro komerční film. Stále zůstává přítomna otázka, zda jde o konečné zažehnání rodinné krize či zda nám autorka nenabízí ironický obrázek – nakaširovanou, záměrně selankovitou rodinnou scénu, jež pouze zakrývá pravý stav věcí.

Podobné vyznění má i gymnastčin příběh. Ačkoliv by se zdálo, že překonání sugestivní překážky (salto nazad) je tím nejdůležitějším aspektem na cestě k vítězství, vítězí nakonec hrdinka na kladině, nikoliv v prostných, jichž se zmíněný cvičební prvek týká. Také závěrečná scéna, v níž se Bosáková věnuje mladé gymnastce, není nutně jen šťastným koncem její kariéry a začátkem nového, spokojeného života. Hrdinka tak může stát na začátku etapy, v níž bude předchozí stereotypy realizovat znovu – pouze z hlediska vztahu sportovec–trenér na druhé straně této relace. Tato její nová činnost navíc bude pravděpodobně produkovat ženy uvržené do stejných stereotypů, jež sama prožívala.

Toto relativizující vyznění celého snímku je dosti pádným argumentem, abychom film *O něčem jiném* nepovažovali za komerční film ve výše zmíněných intencích. Je tedy zřejmé, že film *Grand Prix* ani snímek *O něčem jiném* nemůžeme považovat za představitele sportovních filmů, u nichž lze rituální formu bezpečně rozeznat. Přesto především sportovní linie snímku *O něčem jiném* naznačuje pravděpodobnou podobu rituální formy typické pro sportovní film. Narativní struktura odhodlané přípravy, která ústí v rozhodující sportovní střet, je patrně společná všem výše zmíněným fabulím (s výjimkou specifického souboje se smrtí), které jsme ve sportovních filmech coby specifickém filmovém žánru rozeznali jako charakteristický syntaktický prvek. Právě tato rituální forma udílí mýtu a jeho

variantám výraz a je jakousi předurčenou strukturou, jež je opakovaně využívána k vyprávění mýtu (Sobchacková 1991: 143).

#### 4.4.3. Další příklady: *Rocky*

Takřka ukázkovým příkladem komerčního filmu, u kterého lze jeho rituální formu bezpečně rozeznat, může být již několikrát zmiňovaný film *Rocky* (1976) a jeho *sequely* (snad s výjimkou filmu *Rocky V*). První díl série (*Rocky*) se záhy vymanil z kategorie romantického filmu a stal takřka prototypem filmu sportovního. Scenárista a současně představitel hlavní role Sylvester Stallone dobře rozpoznal úspěšnou rituální formu – předurčenou strukturu, která jeho příběhu udílí výraz a je k jeho vyprávění opakovaně užívána. „Základní strukturou rituálního dramatu (...) je konvenčně formulovaná zápleтка. Je to řada vzájemně souvisejících dějů, které vedou k dobře známému a předem odhadnutelnému závěru. Základní dramatický konflikt, všeobecný vývoj toho, co se ve filmu odehrává, soupis postav a jejich konání, rolí a vzájemných vztahů řešení problémů narativní povahy, to vše je známé z předcházejících filmů příslušného žánru. (...) Nejsou to nové postupy a obsahy, ale opakování toho, co už dobře známe, co nás uspokojuje. Vyvolávané napětí je umělé, využívá našich nedostatečných specifických znalostí o zvláštních obměnách, jimiž každý film v rámci platných formulí prochází<sup>46</sup>“ (Sobchacková 1991: 144).

Hlavní hrdina tedy zprvu opakovaně hledá motivaci k sportovnímu boji a řeší konflikty a problémy běžného života. Jejich vyřešením získává odhodlanost k tvrdé přípravě a jeho pozornost již může být plně soustředěna k jedinému cíli. Závěrečný souboj pak vyznívá v jeho prospěch i v případě, že v něm nezvítězí (*Rocky* a *Rocky Balboa*), protože samo odhodlané a statečné svedení souboje pomáhá dořešit předchozí krize, a hlavní hrdina je na konci příběhu vyrovnaný a jeho konflikty

---

<sup>46</sup> Ve filmech této série je využíváno dalších prostředků (především hudby), které již divák zná a které rituální formu potvrzují a signalizují její jednotlivé součásti. V sérii filmů o boxeru Rocky Balboovi jde například o proslulé fanfáry Billa Contiho, které často uvozují jistý zvrat, po němž již hrdina odhodlaně směřuje k rozhodujícímu zápasu.

jsou vyřešeny<sup>47</sup>. Mýtus a rituál, obsažené v těchto snímcích, představují „úplný obraz lidského života na světě způsobem, který mu z pohledu člověka dává smysl. Je to zcela nezbytně idealizovaný obraz, neboť mimo tento rituální vesmír a náboženské vědomí, které jej vyjadřuje, zůstává svět existenciálně nepoznatelný nebo přinejmenším rušivě nesourodý“ (Grainger 1974: 92).

Badatelé v oblasti rituální funkce žánrového filmu přičítají rituálu řadu charakteristik, které lze dobře rozpoznat i v sérii o boxeru Rockym. Zkusme si všimnout některých z nich. Jednou z nich je tvrzení, že je rituál symbolický „a využívá různé jednoduché předměty k evokaci komplexních asociací“ (Sobchacková 1991: 148). Boxerské rukavice, boxerská tělocvična zaplněná porůznu trénujícími i zevlujícími osobami, provazy ringu, gong ukončující jednotlivá kola zápasu – to jsou bezpochyby právě takové předměty. Rituál uctívá tradici a *status quo* (ibid.). I tuto vlastnost lze v sérii dobře rozeznat. Rocky například nikdy nebojuje pomocí úskoků, respektive neužívá žádných unfair prostředků či triků. Jeho přístup coby hlavního a zcela kladného hrdiny je konzervativní ve smyslu věrnosti sportovním zásadám. Když ve filmu *Rocky IV* zabije monstrózní ruský boxer jeho někdejšího soupeře a nynějšího přítele Apolla Creeda, mírní pomstychtivost svých sekundantů i svou vlastní a zápas pojímá jako sportovní střet, nikoli primárně jako pomstu. Když zvítězí, pokouší se v proslovu zmenšit symbolický význam střetu, neboť zápas je vnímán jako obrazný akt studené války mezi SSSR a USA. Toto zdánlivé umenšení ideologického náboje je ovšem samo o sobě ideologickým postojem *sui generis*.

I orientace na minulost a nostalgie vlastní rituálu je charakteristikou, kterou lze v sérii o Rockym najít. Samo přijímání nových (a přitom vlastně stále stejných) výzev, které je sportu vlastní, je do značné míry motivováno reminiscencemi na minulé střetnutí, slavná vítězství i čestné prohry. Rocky často vzpomíná a pasáže doslovných reminiscencí sestříhaných z předešlých dílů se v dílech série často opakují. Souboj v poslední části série – filmu *Rocky Balboa* – je víceméně

---

<sup>47</sup> Za pozornost stojí divácký neúspěch filmu *Rocky V*, který jako jediný z celé série neobsahuje osvědčené narativní schéma a potažmo tedy rituální formu. Současně je zajímavým faktem, že v epilogu série – filmu *Rocky Balboa* – byl zvažován (a natočen) alternativní konec filmu, v němž hlavní hrdina vítězí. V kontextu opakovaného narativního schématu ústícího v osvědčenou rituální formu šlo ale o zcela zanedbatelné dilema, neboť ani jedna z alternativ nemohla zvolenou formu narušit.

motivován pouze nostalgií, byť je divákovi předkládáno poněkud krkolomné a polopatické vysvětlení jakési temné stránky boxerovy povahy, která si žádá ukojení. Ve skutečnosti jde Rocky do ringu pouze veden touhou znovuprožít dávné vzpomínky a tato jeho potřeba je natolik legitimní a přirozená, že nepotřebuje další vysvětlení. Přitom se tato typická vlastnost sportu, jeho takřka archetypální rys, vtěluje do specifického rituálu přítomného v celé sérii.

„Rituál je zároveň i jednoduchý, odehrává se na základě vzorců, které jsou snadno rozpoznatelné a často dualistické povahy: tak světlo vstupuje do konfliktu s tmou, dobro se zlem, hrdina se stejně silným padouchem atd. Neobyčejně cenné je to, že průběh rituálu lze předvídat. Předem víme, co se vzápětí odehraje, jak vše skončí, a přesto to není nudné, nýbrž právě naopak potěšitelné zjištění“ (ibid.). Jak už bylo řečeno, obsahuje pět částí série prakticky totožnou narativní strukturu, ačkoliv z hlediska rozdělení do sportovních fabulí vypráví postupně se vyvíjející životní příběh jednoho sportovce. Pokud bychom chtěli aplikovat na sérii filmu o Rockym typologii seriálu, patrně bychom ji označili jako ságu. Sága je charakteristická tím, že je v ní zaznamenáno plynutí času a herci v ní tedy stárnou. Proto můžeme v této sérii nalézt prakticky všechny sportovní fabule, které jsme v předešlém textu charakterizovali a pojmenovali. I sága ovšem přes svou deklarovanou historičnost „opakuje stejný příběh, byť se na první pohled zdá, že oslavuje plynutí času“ (Eco 2004: 97–98). Právě opakování prakticky totožné narativní struktury v pěti ze šesti filmů série potvrzuje výše uvedenou dílčí charakteristiku rituálu.

#### **4.4.4. *Hráči z Indiany***

Příkladů, na kterých by bylo možné demonstrovat rituální funkci sportovního filmu, je pochopitelně celá řada. Abych tuto vlastnost sportovního filmu ukázal na příkladu filmu z prostředí kolektivního sportu, který tím pádem zachycuje peripetie nikoli individua, ale skupiny lidí, zvolil jsem snímek *Hráči z Indiany* (Hoosiers) z roku 1986. Moje volba může být posvěcena i skutečností, že v publikaci *The Ultimate Book of Sports Movies*, která stanovuje jeden z kánonů sportovních filmů a současně filmy řadí do žebříčku sta nejlepších, je film *Rocky* zařazen na první a *Hráči z Indiany* na druhé místo (Diringer, Macnow 2009).

Film *Hráči z Indiany* je jednoznačným představitelem snímku, v němž lze spolehlivě rozeznat některou ze sportovních fabulí – v tomto případě fabuli vzestupu<sup>48</sup>. Děj filmu se soustředí jen kolem několika málo postav, což je dáno i tím, že kádr mužstva Hickory je neobyčejně úzký. Hlavní hrdina stojí před obtížným úkolem, protože přichází coby cizinec do uzavřené komunity, kde navíc středoškolský basketbal představuje jedinou zábavu ospalého a zapadlého městečka. Jeho radikální změny a vyžadovaná herní i tréninková disciplína popudí nejen část hráčů, ale především mužskou část populace, která výkony týmu sleduje pečlivým a velmi kritickým okem. S pozorností, které se basketbalovému týmu dostává, kontrastuje skeptický přístup Myry Fleenerové, která poté, co nenaplnila své vlastní ambice a Hickory neopustila, se pokouší pomoci Jimmymu vymanit se z života na malém městě a brání Daleovi v naléhání ohledně Jimmyho návratu ke sportu. Kouč jí oponuje námitkou, že basketbalové úspěchy mohou Jimmymu

---

<sup>48</sup> Film je inspirován skutečnými událostmi a zachycuje příběh vzestupu středoškolského basketbalového mužstva z malého městečka v Indianě. Děj je situován do padesátých let 20. století a hlavní postavou je nově jmenovaný trenér týmu Norman Dale (Gene Hackman), muž s poněkud temnou minulostí, neboť byl coby kouč vysokoškolského basketbalového týmu doživotně suspendován. Bývalého kouče pozval do Hickory ředitel střední školy Cletus (Sheb Wooley), jehož s Dalem pojí staré přátelství. Daleův tréninkový dril založený na striktní disciplíně jej záhy přivede do konfliktu s kondičním trenérem i dvěma hráči týmu. Za tým navíc odmítá hrát místní hvězda Jimmy Chitwood (Maris Vanainis), který má po smrti bývalého kouče psychické problémy. Ochrannou ruku nad mladým basketbalistou drží učitelka Myra Fleenerová (Barbara Hershey), která usiluje o to, aby její student dostatečnou pílí získal stipendium na vysoké škole a vymanil se tak z poměrů malého města.

Konflikty s hráči a nezažitá herní koncepce je příčinou prvotních porážek, jejichž hořkost pro místní publikum ještě zvýší vystřídání schopného hráče Rada (Steve Hollar) za to, že přesně neplnil trenérovu pokyny. Situace dospěje až ke hlasování o Daleově odvolání z funkce. Většina zúčastněných hlasujících je pro koučovo odvolání, ale do diskuse vstupuje Jimmy Chitwood a veřejně vyhlásí návrat k basketbalu v případě, že tým nadále povede Dale. Kouč se mezitím seznámí s místním opilcem, ale také basketbalovým znalcem a otcem jednoho z hráčů Shooterem (Dennis Hopper). Shooter jej zasvětil do vztahů uvnitř zdejší komunity i do historie týmu. Dale jej vyzve, aby se stal jeho asistentem, ovšem pouze v případě, že nebude pít. Shooter dokáže zprvu svou závislost ovládnout, ale na jedno utkání se dostaví zcela opilý a své selhání málem nepřežije. Tým si postupně osvojí nový herní styl a začíná vítězit. V několika konfliktních situacích během zápasů navíc kouč Dale ovládne svou prchlivost, za kterou byl v minulosti suspendován a semknutý tým se probouje až do státního finále v Indianapolis. Shooterův syn Everett (David Neidorf) se před rozhodujícím zápasem smíří se svým otcem, jenž je upoután na nemocniční lůžko. Ve finále se maličká střední škola, jejíž basketbalový tým lze vybírat je asi ze šesti desítek studentů, utkává s nepoměrně větší institucí ze South Bend, jejíž mužstvo je vybíráno z několika tisíc studentů. Ve strhujícím zápase před diváckou návštěvou, jakou ještě nikdo z týmu Hickory nezažil, vítězí outsider košem v úplném závěru.

zajistit vysokoškolské stipendium snáze než důraz na studijní prospěch. Skeptická Myra trenérovi říká: „Víte, basketbalový hrdina je tady uctíván jako bůh. Nechci, aby to bylo to hlavní v jeho životě. Viděla jsem opravdu smutné konce. Sedí a povídají si o tom, jak byli na vrcholu slávy, když jim bylo sedmnáct.“ Dale jí opáčí: „Mnoho lidí by zabíjelo pro to být považován za boha, byť na pár chvil.“



**Charismatický basketbalový kouč Norman Dale (Gene Hackman) přesvědčí ve filmu *Hráči z Indiany* (Hoosiers) skupinu mladých mužů, že jedinou cestou k úspěchu je bezpodmínečné podřízení se kolektivní disciplíně.**

Realistický, pragmatický pohled na svět je zde přiváděn ke střetu s idealismem prchavého a navíc nejistého sportovního úspěchu. Kouči Daleovi se nakonec podaří dosáhnout úspěchu v iracionální a přece krásné hře tím, že přesvědčí své svěřence, že cesta ke kráse, lehkosti a dokonalosti jejich hry vede přes důsledné podřízení se kolektivu, disciplínu a tréninkový dril. O rituálu v žánrovém filmu platí i to, že slouží jako funkce. „Chrání své publikum dočasnou bariérou před projevy sociální úzkosti tím, že mu poskytuje pocit sounáležitosti se skupinou, která překonává tytéž rozpory a směřuje ke stejnému cíli; adoruje svazek jednotlivců ve skupině podléhající řádu“ (Sobchacková 1991: 148). Cesta „svazku jednotlivců“ ve „skupině podléhající řádu“ je i velice troufalá a uvědomění si své vlastní troufalosti může být i paralyzující. Tato skutečnost je ve filmu zobrazena ve chvíli, kdy si tým z Hickory prohlíží halu s ohromnými tribunami, kde se bude konat finálový zápas. Když Dale vidí ve tvářích svých svěřenců úzkost a nejistotu, nařídí jim přeměřit pásmem

výšku koše nad palubovkou a s úsměvem je nechá pochopit smysl měření – výška i další rozměry hřiště jsou i v ohromné hale stejné jako v hickorské tělocvičně. Podobným, byť symboličtějším aktem je pasáž ze Starého zákona líčící vítězství Davida nad Goliášem, kterou v šatně pronese kněz těsně před zápasem. Semknutý a odhodlaný tým pak bojuje statečně a nakonec vítězí.

Kromě výrazné rituální funkce lze konkrétně u tohoto filmu rozpoznat i výraznou schopnost ideologické reprezentace. Tato jeho dimenze je ostatně dominantním tématem v analýzách prováděných v zemi jeho vzniku. V následující kapitole upřeme pozornost právě k tomuto specifickému rozměru sportu a filmu.

## 5. Sport, film a ideologie – kulturní vzorce

### 5.1. *Film, sport a kulturní studia*

Způsob analýzy sportovního filmu, který se pokouší v tomto specifickém subžánru nalézt a pojmenovat jeho myticko-rituální funkci, je samozřejmě jen jednou z mnoha možností, jak na žánrový film nahlížet. Ve studii R. Brileyho, jenž podrobil analýze tentýž film – tedy *Hráče z Indiany* (Hoosiers, 1986), vyvstávají do popředí odlišné aspekty příběhu. Již ve druhém odstavci svého textu dochází autor k přesvědčení, že tento film v době svého vzniku rezonoval s politikou Ronalda Reagana osmdesátých let a jeho snahou „zavést Spojené státy zpět do mytických a patriarchálních let padesátých, kde v homogenní střední třídě neexistovalo dělení podle rasy, genderu či třídy“ (Briley 2008: 155).

Autorovu pozornost zaujal právě problém rasy. Briley uvádí citace několika různých autorů, kteří si všímají například skutečnosti, že středoškolský tým Hickory je složen výhradně z bělochů. Absence hráčů tmavé pleti v maloměstském týmu je sice pochopitelná a historicky správná, ale současně lze filmu vytknout, že neukazuje nic ze sociálních změn, ke kterým docházelo právě v padesátých letech. Je pak málo věrohodné, že kouč musí hráče zbavovat respektu a úzkosti z velkého města, v němž se koná finálový zápas, ale nepovažuje za nutné připravit hochy zvyklé na život v čistě bělošském prostředí na skutečnost, že v týmu soupeře budou i černí hráči (ibid.: 160).

Briley cituje mimo jiné práci D. Tudorové, která tvrdí, že si tvůrci byli dobře vědomi rasového podtextu, který je ve filmu obsažen. Zdánlivě je absence černých atletů ve filmu obhajována historickým realismem, ale ve skutečnosti –



prostřednictvím dialogu, zvuku a obrazu – zobrazuje film černé hráče z týmu South Bend jako hrozbu pro harmonii a stabilitu malého, ryze bílého městečka. Dokazuje to například i využití perkusí v hudebním doprovodu v součinnosti s hlukem davu, což vytváří specifický zkreslený a hrozivý zvuk. Vítězství Hickory je pak údajně interpretováno i jako vítězství nad černou hrozbou, která je vizualizována třeba scénou, v níž je basketbalista z Hickory atakován párem černých rukou, které jej velmi agresivně zbaví míče (Briley 2008: 163).

Jiným problémem, který Briley zkoumá, je otázka zobrazení genderu. Děj se týká výhradně mužského světa, ve kterém musí být patriarchát obnoven, aby byl zajištěn pocit stability. Dílčí příběh Shootera, alkoholika, který dostal druhou šanci a jeho syn Everett jej nakonec vyzve k návratu k rodině, zcela postrádá obraz matky. Ta se na plátně vůbec neobjeví. Rovněž Jimmyho zdravotně postižená matka je ve filmu ignorována. Nad Jimmym drží ochrannou ruku jeho učitelka Myra Fleenerová, ale ve filmu implicitně obsaženým požadavkem je Jimmyho potřeba otce, kterého se mu dostane v osobě charismatického kouče Dalea. Konečně, symbolickou roli otce přebírá i prezident Ronald Reagan, ale znovuoobnovení Jimmyho mužského světa a návrat k soutěžení je blokován právě Myrou Fleenerovou, která podporuje Jimmyho budoucí akademickou dráhu. Fleenerová podněcuje Jimmyho k přijetí jejích, tedy ženských hodnot, zatímco jej odrazuje od hodnot mužských, tedy i basketbalu. Střet mezi Myrou a koučem o Jimmyho budoucnost, který jsem zmiňoval výše, interpretuje Briley jako střet mezi ženskými a mužskými hodnotami (ibid.: 168–169).

Briley přičítá nakonec filmu *Hráči z Indiany* vynikající herecké výkony a zábavnou povahu. Film je bez ohledu na svou manipulativnost strhujícím příběhem, který nutí diváky fandit hochům z Hickory. Upozorňuje však současně na nutnost uvědomit si, „že filmové příběhy, jako je ten o hráčích z Indiany, pomohly připravit cestu pro přijetí reaganismu. Přestože třídní, rasové a genderové rozdělení – včetně feminizace chudoby – v Americe během osmdesátých let rostly, byly často zakrývány kulturními narativy a prezidentskou rétorikou, zdůrazňujícími touhu po mytické minulosti, v níž by byli Američané sjednoceni v konsensu na základě trvalého hospodářského růstu a ve společnosti, jejichž bezpečnost je ohrožována zlým Sovětským svazem“ (ibid.: 169–170).

Uvedený způsob analýzy je typickým příkladem užití metodologie kulturních studií. Tento směr představuje mezioborový přístup, který se prosadil v 80. letech prakticky ve všech anglofonních zemích. Kultura je vnímána bez rozlišování mezi kulturou vysokou a nízkou jako prostor soupeření různých sil o kontrolu nad významy. Vzhledem k tomu, že jsou významy a reprezentace základem pro utváření identity, pokoušejí se kulturní studia analyzovat kulturní produkty s cílem zjistit, jak je subjektivita sociálně konstruována. Kulturní studia vznikla na poli marxistické literární teorie, na konci padesátých let a v šedesátých letech 20. století ve Velké Británii. Jako eticko-politicko-pedagogický projekt byla nejprecizněji formulována v pracích Stuarta Halla. V jejich pozdější podobě pak v sobě „slučují příspěvky různých kritických přístupů, jako např. gramsciovskou konceptualizaci vztahu mezi politikou a kulturou, strukturalistickou a poststrukturalistickou kritiku ideologie, foucaultovské kladení rovnítka mezi věděním a moc, zájem o genderovou politiku, s níž přišla feministická filmová teorie, a vymezení pojmu kulturní identity, jímž přispěla rasová studia“ (Casetti 2008: 316).

Jiná definice o kulturních studiích hovoří jako o diskurzivní formaci – tedy „o souboru myšlenek, obrazů a praktik, které umožňují hovořit o určitých tématech, sociálních aktivitách či institucionálních lokalitách, s čímž souvisejí i určité formy jednání. Kulturní studia jsou spojena s klíčovými koncepty a zájmy, k nimž patří artikulace, kultura, diskurz, ideologie, identita, populární kultura, moc, reprezentace a text“ (Barker 2006: 98–99).

Hlavním předmětem zájmu kulturních studií je zkoumání „geografie mocenských vztahů v oblasti kultury tak, že jsou prozkoumávány prostory, způsoby a autorství významů. V souvislosti s tím předpokládají, že je subjekt definován prostřednictvím neustálé negociace mezi ideologickým rámcem, který prostupuje kulturní produkty, materiálními podmínkami existence subjektu, sociálními a antropologickými složkami (jako např. gender, třída, rasa, etnická příslušnost, pohlaví) a svobodnou interpretací“ (Casetti 2008: 316).

Přístupy kulturních studií se prosadily zejména v bádáních o populární kultuře, kam lze zahrnout pochopitelně i zkoumání sportu (především medializovaného sportu), filmové tvorby apod. Vliv kulturních studií na studium filmu „lze

vysledovat v analýze přítomnosti a oběhu kulturních významů, a tedy v úsilí posoudit autenticitu reprezentace ve filmových textech“ (ibid.: 317). Způsob, jímž kulturní studia analyzují medializovaný sport je obdobný způsobu zkoumání dalších oblastí popkultury. Někteří autoři považují medializovaný sport ve vyspělých industrializovaných zemích za formu symbolického rituálu a považují zkoumání medializovaného sportu jako zvláště významný příspěvek k analýze komodifikace populární kultury. Zkoumají rovněž konstruování reprezentací, kterými televizní sport komentuje společnost a postavení jednotlivých jejích členů v ní. Jiní se zaměřují na prolínání sportovního a politického diskurzu a stranou nezůstávají i přístupy, které zahrnují zkoumání medializovaného sportu v ekonomických souvislostech (Boyle, Haynes 2000: 3–8).

Autorem, který svou analýzu sportu založil na velmi rozšířeném konceptu v rámci kulturních studií – Gramsciho konceptu hegemonie –, je John Hargreaves. Ve své stěžejní práci *Sport, Power and Culture: A Social and Historical Analysis of Popular Sports in Britain* (1986) využil pojetí hegemonie jako ústřední koncept pro vysvětlení pro rozvoj populárního sportu ve Velké Británii. Zabýval se v ní historickým ukotvením kultury sportu a jejím prolínáním se s ekonomickým a politickým vývojem státu, které umístil do paradigmatu hegemonického boje mezi dominantními a podřízenými skupinami v britské společnosti. Toto dílo se dočkalo i kritiky právě kvůli příliš ústřednímu postavení konceptu hegemonie, které je ve vztahu k rozmanitosti sportovní kultury příliš limitující. Právě koncept hegemonie ale zůstává jedním z nejužívanějších přístupů, s jehož pomocí se řada badatelů snaží zkoumat vztah mezi sportem a politickou kulturou<sup>49</sup> (Boyle, Haynes 2000: 3–8). Přístupů, které jsou ovšem více či méně ovlivněny kulturními studii je daleko více. Snad postačí zmínit namátkou alespoň sémiotickou kritiku, textovou analýzu, kombinovanou metodu politické a textové analýzy a estetiky apod.

V našem prostředí se kulturní studia prosazovala relativně pomalu, což bylo dáno jednak předmětem jejich zkoumání a také metodologií, kterou využívají. O specifické pozici se v některých svých pracích zmiňovala Irena Reifová.

---

<sup>49</sup> Vzhledem k tomu, že se tohoto konceptu v naší práci jen letmo dotkneme, nebudeme jej podrobně vysvětlovat. Pro základní orientaci lze doporučit např. kapitolu věnovanou tomuto tématu v Giulianottiho příručce (Rowe 2004: 97–110).

Poukazovala především na skutečnost, že se kulturní studia zaměřují na kritiku ideologizujících sklonů kapitalismu, což může v naší současné, stále ještě postkomunistické situaci působit provokativně, neboť náš postkomunistický transformační proces se snaží dospět právě ke stavu vyspělých západních demokracií, jež kulturní studia kritizují (2008: 128). Metodologie kulturních studií založená a inspirovaná formami (především západního) marxismu se vzhledem ke zkušenostem s vnucenou, vulgarizovanou a jedinou přípustnou marxleninskou ideologií může setkávat vcelku pochopitelně s nedůvěrou a nechutí. Reifová ale rovněž poukazuje na to, v jak zanedbatelné míře se kulturní studia během svého vývoje zajímala o institucionalizované ideologie, tedy například o ideologie států někdejšího východního bloku (ibid.: 128). „Paradoxně tak došlo k tomu, že kulturní studia jsou zaplavena definicemi ideologie pro společnosti, které institucionalizovanou, formální ideologii po 2. světové válce reálně nezažily a současně nemohou nabídnout vyhovující koncepci ideologie pro totalitní společnosti sovětského typu“ (ibid.: 134).

Nelze si nepoložit otázku, zda za touto netečností k formálním ideologiím stál prostý badatelský nezájem, komplikovaná možnost práce přímo na místě či naivní politické sympatie k zemím tzv. socialistického tábora. V současné době, kdy lze zaslechnout hlasy hovořící o tom, že se zájem o ideologii v rámci kulturních studií již vyčerpал a v dalším studiu se již neskrývá žádný potenciál (Corner 2001: 532), se kulturní studia v našem prostředí postupně etablují. Možná podstatnější úlohu než striktní a „mechanické přebírání hotových konceptů bez souvisejících detailů nebo kritické reflexe“ (Reifová 2008: 132) hraje vliv a inspirace, kterou kulturní studia mohou vnášet do jiných disciplín humanitních věd. To je ostatně i náš případ, neboť moje další úvahy budou metodologií kulturních studií částečně inspirovány.

## **5.2. *Reprezentace sportu ve filmu***

Ve čtvrté kapitole, v níž jsem podrobil zkoumání dokumentární filmy *Senna* a *Věra 68*, jsem se pokusil poukázat na mytizační proces z hlediska historiografické analýzy. Sledovali jsme – zejména v prvním případě – jak i s využitím výlučně autentických dobových materiálů lze vytvořit zdánlivě objektivní dílo

s demonstrováním historiografickým významem, které aspiruje bezmála na kanonický filmový životopis tragicky zesnulého automobilového závodníka. Pokusme se nyní poněkud pozměnit optiku, kterou budeme sportovní film nahlížet, a zaměříme se na reprezentace, které může sportovní film vytvářet, a také na diskurz, ve kterém konkrétní reprezentace vznikají.

Pojem reprezentace – tedy proces, jímž jsou abstraktním ideologickým pojmům přiřazovány konkrétní podoby (Jiráková, Köpplová 2007: 141) – se v posledních desetiletích stal jedním z nejvíce frekventovaných výrazů užívaných v rámci humanitních věd a v konceptu kulturních studií zaujímá pozici zcela dominantní. Právě pro masové rozšíření tohoto termínu je zcela zřejmé, že jeho užívání je spojeno s celou řadou obtíží a nedorozumění, protože je tento pojem užíván v různých sémantických kontextech, což se pochopitelně odráží i v odlišné významové náplni. „V případě pojmu reprezentace je takový stav způsoben i tím, že termín nevznikl v rámci žádné koherentní metodologie“ (Bílek 2011: 28).

Další problém lze pak spatřit ve skutečnosti, že pojem reprezentace je pojmem výrazně konceptuálním, abstraktním, ale současně přenositelným z konceptuální úrovně makrostruktury obecného uvažování o literatuře a kultuře až na úroveň mikrostruktury, kdy jsou s jeho pomocí zkoumány třeba jednotlivé dílčí literární obrazy. „Složitost problematiky je pak umocněna i tím, že pojem reprezentace (...) se vyskytuje napříč jednotlivými specifickými disciplínami, postihujícími jednotlivé typy kulturní produkce, a to v celé její šíři od „vysoké“ literatury a umění přes popkulturu až po masovou kulturu.“ Pojmu reprezentace se tedy užívá v mnoha oblastech humanitních věd a tento pojem „může být tedy relevantní pro veškeré typy kulturních děl, tedy těch děl, v nichž je generován symbolický, „uměle“ vytvářený význam“ (ibid.).

V kulturních studiích se pracuje především s reprezentacemi, které pouze nereflektují symbolickou formu věci existující v nezávislém objektovém světě; význam toho, co zastupují, je prostřednictvím reprezentací spíše vytvářen (Barker 2006: 172). Přední představitel kulturních studií Stuart Hall rozlišil tři základní teorie reprezentace: konstrukcionistickou, intencionální a reflexivní. Pro mé zkoumání jsou důležité první dvě. Konstrukcionistická teorie vychází z předpokladu, že nezprostředkovaný přístup k ryzí skutečnosti není možný,

protože se vždy setkáváme s realitou organizovanou kódem. Tato teorie považuje konstrukci skutečnosti v masových médiích za nevyhnutelnou a za výsledek užívání systémů reprezentace. Intencionální teorie vychází z předpokladu, že význam není ani neoddělitelnou součástí věcí, ani není dočasně konstruován, nýbrž závisí na záměru mluvčího. Úspěch sdělení pak tedy závisí na schopnosti rétoricky přesvědčivě zabudovat do sdělení svou intenci (Reifová a kol. 2004: 213). V kulturních studiích se pak často hovoří o „politice reprezentací“, protože reprezentace je spjatá s otázkou moci prostřednictvím procesu výběru a organizace, který nutně musí být součástí procesu jejich vzniku. „Moc reprezentace pak spočívá v tom, že některým druhům vědomostí umožňuje existovat, zatímco jiné způsoby náhledu nepřipouští“ (Barker 2006: 173).

### 5.2.1. Reprezentace v olympijském dokumentu: *Olympia*

Pokusme se nyní podrobit analýze dva dokumentární filmy, respektive jejich dílčí části, které spojuje celá řada společných znaků. Prvním filmem, jehož dílčí fragment prozkoumáme, je dvoudílná *Olympia* (1938) německé režisérky Leni Riefenstahlové, druhým pak film *Viděno osmi* (*Visions of Eight*, 1973), na jehož vytvoření se podílelo osm režisérů několika národností. Ke vzájemné komparaci jsme ze snímku *Viděno osmi* vybrali část s názvem *Desetiboj*, kterou režíroval český režisér Miloš Forman. Pasáž věnovaná desetiboji ve filmu *Olympia* je v mnoha ohledech – jak si ukážeme – specifickým příkladem způsobu, jímž režisérka k uchopení a prezentaci tématu přistupovala. V jejím případě bude vhodné zmínit i jisté základní údaje z jejího života, neboť právě její osobní život sehrál při vzniku *Olympie* jistou nezanedbatelnou roli.

Tanečnice, herečka a filmová režisérka Leni Riefenstahlová (1902–2003) byla v době berlínských olympijských her 1936 na vrcholu profesní kariéry. Měla za sebou řadu filmových rolí v němých filmech specifického a ve své době značně populárního „alpského“ žánru a jejím režisérským debutem bylo zvukové drama *Modré světlo* (*Das blaue Licht*) z roku 1932, v němž navíc ztvárnila i hlavní ženskou roli. Pozici prominentní Hitlerovy filmařky ale získala až dvojicí dokumentů zachycujících stranické sjezdy NSDAP v roce 1933, respektive 1934. V prvním z nich – *Vítězství víry* (*Der Sieg des Glaubens*, 1933) – vystupoval ještě

vůdce SA Ernst Röhm, jenž byl ovšem roku 1934 bez soudu na Hitlerův pokyn zavražděn během tzv. Noci dlouhých nožů. Proto bylo rozhodnuto natočit film nový, očištěný o nepohodlné postavy. Výsledkem byl formálně vytríbený snímek, jenž pod názvem *Triumpf vůle* (Triumph des Willens, 1935) zachytil sjezd NSDAP v Norimberku a stal se skutečnou obrazovou apoteózou nového režimu a především Hitlera samotného.

Projekt dokumentárního filmu o berlínské olympiádě byl velice ambiciózním a státem štědře podporovaným podnikem, byť se oficiální produkční společností stal Olympiafilm – produkční společnost patřící režisérce. Při práci na tomto filmu zúročila režisérka schopnosti, o nichž hovoří pamětníci či její životopisci. Riefenstahlová disponovala nejen manažerskými a nespornými uměleckými schopnostmi, ale k prosazení svých cílů neváhala intrikovat, využívat známostí, působit výhrůžkami i svým ženským kouzlem (Bach 2007: 183–184). Takřka neomezené finanční prostředky umožnily režisérce natáčet nejen na několika závodištích a hřištích současně, ale dovolily jí pracovat s nezvyklými technickými prostředky. Riefenstahlová, respektive její kameramani a spolupracovníci, jichž měla k dispozici 170, natáčeli celou řadu disciplín rychloběžnými kamerami, které jim dovolovaly zařadit do konečného sestřihu efektní zpomalené záběry. Jámy vyhloubené vedle doskočišť jim umožňovaly snímat některé atletické disciplíny z efektního pohledu. Se speciálně upravenými kamerami se mohli ponořit do bazénu a zachytit pohyb skokanů pod vodou. Využití jiných technických pomůcek úspěch nepřineslo: kamera umístěná na katapultu měla sledovat běžce v působivé paralelní perspektivě, ale olympijský výbor katapult z důvodů bezpečnosti sportovců nepovolil. Kamera umístěná v bezpilotním balónu zase nezískala použitelný materiál. Po skončení her měla ovšem režisérka k dispozici 400 kilometrů exponovaného filmu, jehož sestřih zabral další dva roky. Výsledkem byla dvojice celovečerních filmů, které měly pod názvy *Přehlídka národů* (Fest der Völker) a *Oslava krásy* (Fest der Schönheit) premiéru v den Hitlerových narozenin 20. dubna 1938.

Riefenstahlová v rozhovorech i svých vydaných pamětech vždy obhajovala své dokumentární filmy coby pravdivé a objektivní záznamy doby, což jí mělo sloužit především coby obhajoba vůči obviněním, že svým dílem mj. glorifikovala Hitlera a

jeho zločinnou stranu. Ovšem i ve zdánlivě objektivní *Olympii* se dopustila celé řady manipulací, jimiž výslednou podobu díla zásadně ovlivnila. Nešlo přitom jen o svévolnou práci se střihem, již někteří filmoví kritici a historikové považují za typický znak kinematografie v totalitárních režimech (Gauthier 2004: 72). V *Olympii* lze příklady takové manipulace nalézt například v sekvencích skoků do vody, v jejichž sestřihu jsou využity i záběry promítané pozpátku. Výsledný efekt je dodnes nadmíru působivý a jeho „neautentičnost“ je nepochybně možné omluvit uměleckou licencí režiséřky. Daleko spornější je sestřih soutěže diskařek, v níž Němka Gisela Mauermayerová zvítězila hned svým prvním pokusem, navíc v novém olympijském rekordu. Do filmu byly zařazeny tři ze šesti finálových vrhů německé diskařky. Nejprve je zařazen její pátý pokus, který záhy překoná Polka Jadwiga Wajs-Marcinkiewiczová svým prvním pokusem. Pak Němka předvede svůj druhý pokus, který je o něco slabší, ale nakonec zvítězí svým prvním skvělým hodem. Celou svévolně sestříhanou sekvenci doprovází dodatečný německý komentář, který tuto manipulaci bez skrupulí posvěcuje.



Příkladem manipulace L. Riefenstahlové ve filmu *Olympia* mohou být i záběry veslaře a kormidelníka pořízené během tréninků, které jsou vydávány za autentické záběry z olympijské regaty.

Riefenstahlová se, jak už bylo řečeno, ale neomezovala jen na střihové manipulace s dokumentárním, tedy autentickým materiálem. Stejně suverénně zařazovala do filmu záběry pořízené mimo olympijské soutěžení, a přitom je z kontextu zřejmé, že je vydává za záběry ze soutěží. Mezi působivými záběry z maratónu tak náhle



můžeme spatřit běžce do půl těla nahé a bez startovních čísel. V jiných záběrech si pozorný divák může všimnout, že startovní čísla jsou zrcadlově obrácená a že tedy režisérka vložila do filmu některé záběry tak, aby lépe vyhovovaly jejímu záměru. V pasáži věnované veslování vidíme veslovoda posádky snímaného z podhledu. Je zřejmé, že na místě, kde obvykle sedí kormidelník, pracoval v tu chvíli kameraman. V dalších záběrech si kameraman vyměnil místo s veslovodem a divák tak hledí do tváře křičícímu kormidelníkovi. Plavecké soutěže nejsou zachyceny jen obvyklým způsobem ze břehu, ale třeba i podvodní kamerou či kamerou umístěnou ve člunu, kterou plavec jakoby pronásleduje.

Do filmu jsou ovšem zařazeny dvě scény, které výše vyjmenované manipulace ještě překonávají, přičemž jedna z nich se týká právě pasáže věnované soutěži v desetiboji. Zásadní roli v tomto případě sehrál americký atlet a pozdější vítěz olympijské soutěže Glenn Morris<sup>50</sup>, respektive jeho milostný poměr s režisérkou. Podle vlastního svědectví se Riefenstahlová seznámila s Morrisem prostřednictvím německého desetibojáře Erwina Hubera, který ji Američanovi představil v průběhu druhého dne desetibojářské soutěže. „Nemohli jsme od sebe odtrhnout oči. Neuvěřitelný okamžik, jaký jsem ještě nikdy v životě nezažila“. Ačkoliv se režisérka snažila atletovi po zbytek dne vyhýbat, došlo prý po dekorování vítězů k extempore, při němž „Glenn Morris sestoupil ze stupňů vítězů a zastavil se u mne. Podala jsem mu ruku a blahopřála jsem mu. Morris mě najednou objal, jedním trhem mi rozepnul halenku a začal mě líbat na hrud'. Uprostřed stadionu a před sto tisíci diváky! (...) Už jsem s ním nikdy nechtěla mluvit, nikdy jsem se už

---

<sup>50</sup> Americký atlet Glenn Morris (1912-1974) – o deset let mladší než Riefenstahlová – vyrůstal v préríjním městečku Simla ve státě Colorado. Sportu se začal věnovat už v raném dětství, ale první úspěchy mu přinesly atletické závody, jichž se účastnil během středoškolského studia. Na vysoké škole hrál americký fotbal za univerzitní tým a měl šanci stát se profesionálem. Nakonec dal ale přednost atletice a kvůli své všestrannosti se rozhodl pro desetiboj. V dubnu 1936 překonal na mítinku v Kansasu americký rekord a v červnu jej čekala olympijská kvalifikace v Milwaukee. Ačkoliv měl potíže ve skoku o tyči, vyhrál celý závod v novém světovém rekordu. Film Olympia a fotografie pořízené Riefenstahlovou pomohly Morrisovi získat v roce 1938 titulní roli ve filmu Tarzanova pomsta. Jeho partnerkou ve filmu nebyla ovšem profesionální herečka, nýbrž opět sportovkyně – olympijská vítězka v plavání Eleanor Holmová. Glenn Morris se po neúspěchu Tarzanovy pomsty bezúspěšně pokusil stát profesionálním fotbalistou. Byl jediným Tarzanem-olympionikem, který se aktivně účastnil 2. světové války; z bojů v Pacifiku si však odnesl trauma, které jej sužovalo po celý zbytek života. Zemřel předčasně v domově pro válečné veterány na srdeční selhání (Chapman 2003).

nechtěla dostat do jeho blízkosti. Kvůli skoku o tyči jsem se tomu však nemohla vyhnout“ (Riefenstahlová 2002: 218).

Riefenstahlová má na mysli pochopitelně nesmírně dramatický olympijský závod ve skoku o tyči, v němž excelovali američtí a japonští atleti a který se protáhl do pozdních večerních hodin a filmový štáb neměl při stávajícím osvětlení šanci jejich závod zachytit. Morris pak – opět z Huberovy iniciativy – podle režisérčiných vzpomínek posloužil jako prostředník mezi ní a americkými tyčkaři a podařilo se mu přesvědčit své kolegy, aby vyšli režisérce vstříc. Nejdramatičtější část závodu tak byla o den později inscenována znovu s patřičným osvětlením. Zásadním rozporem v této režisérčině verzi je ovšem skutečnost, že se zmíněný tyčkařský závod odehrál ve středu 5. srpna, tedy tři dny před závodem desetibojařů, nikoli až po něm (Graham 2001: 88–89). Ať už se ovšem jejich seznámení odehrálo jakkoliv, jisté je, že mezi Riefenstahlovou a Morrisem došlo k velmi intenzivnímu milostnému vzplanutí. Právě tento poměr mezi nejvšestrannějším atletem světa a režisérkou umožnil i druhou zásadní filmovou manipulaci, v jejíž hlavní roli se ocitl právě Glenn Morris.



Dva snímky z dodatečně natočené závěrečné disciplíny desetiboje ve filmu *Olympia* dokládají, že atleti nĚběží na skutečném atletickém oválu (vlevo). Gratulace Erwina Hubera Glennu Morrisovi byla rovněž inscenována v rozporu se skutečností.

Průběh olympijského desetiboje byl velice dramatický. Po prvním dnu soutěže – pátku 7. srpna 1936 – vedl Morrisův týmový druh Bob Clark, zatímco Morris držel druhou příčku. Hned na úvod druhého dne, v sobotu 8. srpna, zvítězil Morris

v běhu na 110 metrů překážek. Kvalitními výkony v dalších disciplínách se ujal průběžného vedení a po oštěpu již bylo zřejmé, že jeho celkové vítězství už nikdo neohrozí. Start závěrečné disciplíny – běhu na 1500 metrů – se o něco opozdil, takže tři rozběhy, do nichž byli desetibojaři, kteří v soutěži zůstali, rozřazeni, začínaly až po setmění. Morris startoval až v posledním z nich. Soupeřem mu byl Erwin Huber, Čechoslovák Josef Klein, Bulhar Ljuben Dojčev a Belgičan Maurice Boulanger. Ačkoliv o Morrisově celkovém prvenství už prakticky nebylo pochyb, ve hře zůstávala šance překonat světový rekord. K tomu ale potřeboval Američan zlepšit své mílařské osobní maximum o propastných 16 vteřin. Ke zdánlivě nemožnému úkolu přistoupil Morris s velkou odhodlaností, převzal posléze vedení v rozběhu a poté, co vydal v závěrečných metrech všechny síly, dosáhl času 4:33,2, kterým nejen nečekaně vyhrál závěrečnou disciplínu, ale zároveň získal olympijské zlato v novém světovém rekordu 7900 bodů. Hitler, který opouštěl závodistiště zpravidla před soumrakem, setrval tentokrát ve své lóži a dokonce Morrise v boji o rekord energicky povzbuzoval.

Riefenstahlové bylo jasné, že kvůli šeru budou záběry závěrečného dramatického běhu nepoužitelné. Protože o překonání světového rekordu rozhodl Morris nadlidským výkonem až v poslední disciplíně, nemohl závěrečný běh v konečném sestřihu *Olympie* chybět. Režisérka se tedy nakonec rozhodla provést stejný trik jako v případě tyčkařů a zorganizovala dodatečnou inscenaci chybějícího dramatu, tentokrát ovšem až po skončení her. Americká výprava byla již na cestě domů, ale cestou se ještě chystala zastavit na závodech ve Švédsku. Riefenstahlová přesvědčila Morrise, aby se v Berlíně zdržel a zhostil se role sama sebe v dodatečném natáčení. Nepodařilo se ale získat všechny aktéry několik dnů starého závodu. Pro Hubera – Němce a režisérčina přítele – byla účast nepochybně takřka povinná. Získat československého reprezentanta Josefa Kleina<sup>51</sup>, vídeňského rodáka a člena německého atletického klubu VSK Lovosice, zřejmě

---

<sup>51</sup> Během přípravy této práce jsem se pokoušel získat o Josefu Kleinovi (1916-1941) více informací, ale v archivu ČOV ani okresním archivu v Litoměřicích se o něm nepodařilo nalézt žádné záznamy. Na serveru Sport Reference/Olympic Sports je uveden pouze rok údajného úmrtí: Sports Reference/Olympic Sports [online databáze] [cit. 2013-9-18], dostupné z: <http://www.sports-reference.com/olympics/athletes/kl/josef-klein-1.html>. Vzhledem k tomu, že byl Klein německé národnosti, mohl být po obsazení Československa povolán do německé armády, a jeho smrt tedy mohla být důsledkem bojového nasazení.

také nebylo obtížné. Boulanger a Dojčev se ale ve filmové patnáctistovce neobjevili. S pouhou trojicí atletů nebylo samozřejmě možné inscenovat celou scénu tak, jak se skutečně odehrála. Riefenstahlová se ovšem ani nepokoušela o skutečně věrné zobrazení nedávno proběhlého závodu. Závod proto vypadá na plátně poněkud jinak, než jak tomu bylo ve skutečnosti, o níž dnes vypovídají především běžci dosažené časy. Morris sice skutečně zvítězí, ale v těsném závěsu za ním probíhají cílem i Huber s Kleinem, kteří ve skutečném rozběhu doběhli jako třetí a čtvrtý v pořadí. Jejich skutečný odstup navíc činil dvě, respektive více než šestnáct vteřin. Morris, který se ve skutečnosti v cíli běhu zhroutil po životním nadlidském výkonu, si ve filmu nechá přehodit přes ramena deku a s plachým úsměvem přijímá Huberovy gratulace. Při pozornějším pohledu je také jasné, že Riefenstahlová netočila na olympijském stadionu a patrně dokonce ani na atletickém oválu. Ze záběrů vyplývá, že běžci kroužili v jediné vyznačené dráze kolem kamery umístěné na vyvýšeném místě tak, aby plocha, kterou bylo nutné osvětlit, byla co nejmenší (Děkanovský 2010: 24).

Leni Riefenstahlové bývá i u zdánlivě neideologické (v rámci její tvorby) *Olympie* vytýkáno okouzlení krásou dokonalého lidského těla, které tak konvenovalo nacistické ideologii. Toto okouzlení ale současně vylučuje z jejích filmů zobrazení nedokonalosti a ošklivosti. Její zaujetí nahými těly je pozorovatelné od *Triumfu vůle*, přes *Olympii* až po poválečné fotografie Nubů. Její specifický estetický vkus podrobila kritice mimo jiné Susan Sontagová (2011: 75–105). Zaměříme-li se podrobněji k úzkému výseku z *Olympie*, který zachycuje olympijský desetiboj, nalezneme stopy okouzlení dokonalým tělem bezpochyby také. Byť je toto uhrnutí nepochybně daleko zřejmější například ve zmiňovaných pasážích skoků do vody, v konečném sestřihu je pozornost věnovaná vysoké atletické postavě Glenna Morrise zcela očividná, neboť především on se objevuje i v dlouhých detailních záběrech, které jsou kvůli většímu efektu zpomalené.

Riefenstahlová zachytila všech deset disciplín desetiboje, které propojuje postava hlasatele, který svým hlasem, ale i přímou přítomností na plátně diváka provádí. Hlasatel hovořící německy stojí za dvěma mikrofony a jeho chování – bere například do ruky dalekohled, aby sledoval start běhu na 100 metrů, či si pomáhá pohledem do připraveného zápisníku – sugeruje divákovi jeho autentičnost. Je ale

na první pohled zřejmé, že byl do filmu implantován dodatečně, ačkoliv za jeho ostrou a dobře nasvícenou postavou je zadní projekcí doplněn rozostřený obraz mnohasethlavého diváckého davu.

Riefenstahlová často využívá patetického vyznění zpomalených záběrů a snaží se také často měnit perspektivu, z níž jsou jednotlivé disciplíny snímány. Z devíti zobrazených disciplín lze jen obtížně vyčíst výrazný a určující kód, který by reprezentaci sportu ve filmu charakterizoval. Nepochybně můžeme hovořit o striktním řádu, který do záběrů desetiboje vnáší zmiňovaný hlasatel. Rovněž opakované výkřiky nadšení a skandování diváků (patrně rovněž – alespoň zčásti – dodatečně doplněné) prezentují olympijské soutěžení coby záležitost hodnou masové podpory. Rozhodující pro hodnocení reprezentace sportu v části filmu *Olympia* věnované desetiboji je ale právě ona dodatečně natočená scéna běhu na 1500 metrů. Na startu zahlédneme čtyři borce, ačkoliv autentickými účastníky byli pouze tři již zmínění závodníci. Běh samotný se odehrává v jediné vyznačené kruhové dráze umístěné pravděpodobně uvnitř skutečného atletického oválu. V určitých chvílích je totiž atletická dráha vidět v setmělém pozadí. Průběh samotný je nakaširován zcela odlišně od faktického vývoje závodu. Odstupy mezi běžci skutečným rozdílům naprosto neodpovídají. O skutečném Morrisově výkonu napsal reportér listu *The New York Times* Arthur J. Daley: „Posledních čtyřicet yardů bylo mučivých. Jeho rysy byly napjaté a ztrhané. Každý krok byl bolestivý, dál běžel pouze srdcem. Jeho nohy byly jako z olova“ (Chapman 2003: 38). Tento popis ale ostře kontrastuje s Morrisem v cíli závodu inscenovaného Riefenstahlovou. Morris, Huber i Klein doběhnou v těsném závěsu – cílová páska je umístěna na reálné atletické dráze – Morris bez známek únavy přijme nejprve deku, kterou mu kdosi přehodí přes ramena, a poté hned i gratulaci od usmívajícího se Hubera. Scéna končí záběrem na oba borce, kteří objímajíce se kolem ramen odcházejí směrem od kamery. Ani z takto popsané podoby, jíž je desetiboj v olympijském dokumentu reprezentován, zřejmě nezaznameneáme všechny důležité nuance, dokud tuto reprezentaci neporovnáme s Formanovou částí filmu *Viděno osmi*.

### 5.2.2. Reprezentace v olympijském dokumentu: *Viděno osmi*

Film *Viděno osmi* (Visions of Eight, 1973) je dílem sedmi režisérů (Miloš Forman, Kon Ičikawa, Claude Lelouch, Jurij Ozerov, Arthur Penn, Michael Pflieger, John Schlesinger) a jedné režisérky (Mai Zetterlingová) v produkci Davida Wolpera, který zamýšlel vytvořit snímek, který by důstojným způsobem zachytil olympijské hry 1972 v Mnichově. Každý z tvůrců si mohl zvolit téma her, které chce zobrazit, i způsob, jakým to bude chtít provést. Pro Ičikawu a Lelouche to znamenalo již druhou možnost pracovat na dokumentárním filmu zachycujícím olympijské hry. Kon Ičikawa režíroval v roce 1964 celovečerní dokument z tokijské olympiády *Olympiáda Tokio* (Tokio olympikku, 1965) a Claude Lelouch pracoval o čtyři roky dříve spolu s Françoisem Reichenbachem na filmu dokumentujícím průběh zimních olympijských her 1968 *Grenoble* (13 jours en France, 1968). Sovětský režisér Jurij Ozerov se navíc o osm let později stal režisérem dokumentu o moskevské olympiádě v roce 1980 *Ó, sport, ty – mir!* (1980).

Forman se rozhodl pro desetiboj poté, co absolvoval jako divák atletické mistrovství SRN, které olympiádě předcházelo. Podle jeho vlastních slov jej tato disciplína fascinovala právě svou všestranností a také schopností atletů sáhnout si během dvoudenního soupeření na dno sil. (Forman, Novák 1994: 155). Svůj úkol pojal se záměrem programově se vzdát reportážního charakteru či obrazové estetizace atletických těl (Přádná 2009: 92). Podobně jako Riefenstahlová i Forman disponoval během natáčení dostatečným štábem (v určitých chvílích až osmnácti kamerami současně), aby stihl pokrýt skutečně podstatnou část dění. Výsledný film, je šestnáctiminutovou obrazovou koláží, sestavenou nikoli jen ze záběrů soutěžících sportovců, ale i zúčastněných rozhodčích, funkcionářů i diváků. Film je navíc doprovázen hudbou rozličných žánrů – od jódlování, hry na kravské zvonce a dechovky až po *Ódu na radost*. Hudba ale není jen trpěným podkresem, nýbrž významotvornou složkou celého díla – do filmu jsou zařazeny i záběry hudebníků, dirigentů či zpěváků a hudba tvoří s obrazovou částí naprosto integrální celek. I Forman zachytil všechny disciplíny desetiboje, jeho pojetí se ale od koncepce Riefenstahlové zásadně odlišuje.

Abychom mohli oba filmy (resp. sekvence) porovnat, je třeba je zasadit do celkového kontextu – tedy specifického diskurzu, jímž je pochopitelně historická

doba, okolnosti jejich vzniku i průběh samotných olympijských her. Olympijské hry 1936 v Berlíně jsou považovány za hry, jejichž konání bylo zásadním způsobem ovlivněno panující nacistickou ideologií. Pořadatelství OH 1936 se dostalo nacistům víceméně bez jejich přičinění a zpočátku v nich nezbuzovalo velké nadšení. Německo mělo pořádat hry již v roce 1916, kvůli válce z nich však sešlo. Němci se dočkali až roku 1931, kdy jim Mezinárodní olympijský výbor přidělil pořadatelství her roku 1936. Po nástupu nacistů k moci a zahájení perzekuce Židů, k níž patřilo i jejich vyloučení ze sportovních klubů, se především v USA a Velké Británii zdvihl vůči německým hrám odpor. Pomocí rozličných triků, lhaní, manipulací a korupce se však Německému olympijskému výboru podařilo přesvědčit důležité funkcionáře obou zemí, aby účast svých výprav na hrách prosadili. Výmluvná je v tomto ohledu role, kterou sehrál předseda Amerického olympijského výboru a pozdější dlouholetý šéf MOV Avery Brundage. Jeho představa olympijských ideálů přerostla až v jakousi zvrhlou ideu nového člověka, která se od rasistických myšlenek nacistů lišila jen pramálo. „Možná se staneme svědky vývoje nové rasy, rasy lidí vytvořené principy sportování získanými na hřišti, odmítající tolerovat odlišné podmínky v jiných oblastech života, rasy fyzicky silné, duševně bystré a morálně zdravé, rasy nepoddajné (...),“ formuloval Brundage své ideály již v roce 1929 (Walters 2007: 42–43). Pro nacisty nebylo příliš obtížné učinit z podobných idealistů „užitečné idioty“. Takovou roli hrál ostatně v Německu i předseda organizačního výboru her a člen MOV Theodor Lewald, který velkou měrou přispěl k odvrácení hrozícího bojkotu a po hrách kvůli židovskému původu přišel o všechny funkce (ibid.: 31–33).

Symbolický význam her, který nacisté záhy pochopili, spočíval především v přirozené charakteristice sportovního zápolení coby všestranné substituce soupeření vojenského. Ačkoliv Hitler ani ministr propagandy Goebbels neměli ke sportu nijak kladný vztah, uvědomili si potenciál, jaký ritualizovaná, zdánlivě apolitická povaha her nabízí. Sport, jeho zobrazení a posléze i šíření jazykových výrazů a rétoriky vycházejících ze sportovního prostředí dostaly v Hitlerově Německu široký prostor. Podle pamětníků bylo ale možné vnímat zvýšený zájem o tělovýchovu a sportovní zápolení i jako zlou předzvěst nadcházející Hitlerovy éry. Publicista Sebastian Haffner vzpomíná v pamětech *Příběh jednoho Němce* na léta 1924–1926, kdy Německo zachvátila skutečná sportovní horečka. Popisuje nadšení

celého politického spektra nad novou masovou zábavou, která se měnila ve hnutí. Nacionalisté ve sportovních aktivitách mládeže spatřovali výbornou náhražku chybějící vojenské služby. Levicové strany zase „pokládaly za vynikající, že si teď mládež ‚odreaguje‘ válečné instinkty na mírovém zeleném trávníku během a cvičením, a světový mír se jim zdál zajištěn (...) Nenapadlo je, že se takto trénuje a udržuje vzrušení z válečné hry, topos velkého napínavého souboje národů (...). Necháпали souvislosti, neviděli recidivu" (Haffner 2002: 74–77). Zdá se, že Haffner na příkladu vzniku „nové bicepsové aristokracie“, jak znělo jedno z označení nové německé generace, nastínil charakteristiku, jež se plnou silou rozvinula o několik let později.

Film *Olympia* dnes představuje nejpřístupnější a nejkompexnější zdroj poznání pro toho, kdo chce dnes spatřit Olympijské hry v Berlíně tak, jak měly být prezentovány světu. Leni Riefenstahlová si – jak už bylo řečeno – získala Hitlerovu náklonnost a obdiv zachycením stranického sjezdu v Norimberku 1934 ve filmu *Triumf vůle*. Zde vznikl kongeniální pár režisérky a herce politika. Riefenstahlové se podařilo zachytit Hitlera tak, jak chtěl být sám viděn (Reichel 2004: 119–120). Coby apoteóza estetiky fašismu však film *Olympia* v některých ohledech předčí explicitní oslavu Vůdce a jeho mas z *Triumfu vůle*. Úvodní sekvence celého filmu ukazuje probouzející se antické ideály – sochy nahých atletů ožívají a podle Susan Sontagové s sebou nesou i ideální erotiku: sexualitu přeměněnou v přitažlivost vůdců a radost jejich stoupenců (Sontagová 2011: 93). Nacismus totiž považoval za žádoucí transformaci sexuální energie v „duchovní“ sílu pro blaho společenství. Jiným působivým momentem je štafeta nesoucí pochodeň s olympijským ohněm z řecké Olympie až do Berlína. O genezi nápadu, který měl na berlínských hrách premiéru, šířeji pojednává A. Rippon (2008: 108–120). Přitom idea štafety zapadá do nacistické záliby v ohňových efektech a pochodňových průvodech naprosto perfektně. „Dodnes si sport udržuje iluzi, že je nezávislý na politice či od ní alespoň vzdálený. Tato iluze je ze všech sil podporována masmédií a početným houfem naivních sportovních reportérů, kteří chtějí své publikum bavit, a ne jej vylekat například kritickou analýzou nebo nepřikrášlenými zákulisními informacemi a souvislostmi (...). Přitom nejpozději od her v Berlíně 1936 víme, s jakou profesionalitou a precizností se tyto mezinárodní sportovní události inscenují a



politicky instrumentalizují,“ komentoval odkaz Olympijských her v Berlíně P. Reichel (2004: 223).

Právě snaha zcela se oprostit od ustáleného diskurzivního vnímání berlínské olympiády coby her plných tenze, zákulisního vyjednávání a všudypřítomné, byť v danou chvíli umně skrývané ohavné ideologie, je možná nejcharakterističtějším rysem diskurzu olympijský her 1972 v Mnichově. Po šestatřiceti letech se hry vrátily do Německa (v tomto případě SRN) a snahou pořadatelů bylo dát zapomenout na tíživou atmosféru her předválečných. Krátce řečeno usilovali pořadatelé ze všech sil o to, aby uspořádali hry přátelské, vstřícné vůči všem účastníkům i návštěvníkům a jejich heslem se s jistou nadsázkou stal imperativ, aby v ulicích Mnichova bylo k vidění co nejméně uniformovaných osob. Tato úzkostlivě dodržovaná zásada vedla paradoxně k největší tragédii novodobých olympiád – únosu a zavraždění jedenácti izraelských sportovců palestinskými teroristy (Reeve 2006: 12–13). Tato tragická kapitola je ve filmu *Viděno osmi* zachycena v části věnované maratonu a režírované Johnem Schlesingerem.

Film *Viděno osmi* se měl zcela programově stát dokumentem, který neaspiruje na zachycení všeho dění na hrách, na zobrazení všech vítězů v chronologickém pořadí. Měl se stát ryze subjektivním pohledem, který se bude lišit v závislosti na tvůrci a způsobu, jakým svou část filmu pojedná. Tak jako se měly lišit mnichovské hry od těch berlínských, působí dnes pluralitní rozměr filmu *Viděno osmi* coby explicitně nevyřešená polemika s jednostranným pohledem *Olympie*.

Ve Formanově pohledu se mísí krása sportovního zápolení s tragickými aspekty téhož, estetika dokonale pracujících těl s těly zhroucenými, rysy strhanými a tvářemi zrůzněnými bolestí a vyčerpáním. Jeho *Desetiboj* zachycuje nejen samotné sportovní výkony, ale i dění kolem, a činí tak s patosem i humorem a zjevnou ironií<sup>52</sup>. V tomto rozlišení si podobně jako Riefenstahlová vypomáhá zpomalenými

---

<sup>52</sup> Někteří badatelé shledávají tuto charakteristiku Formanova filmu i filmu *Viděno osmi* jako celku zčásti problematickou ve vztahu k tradičnímu divákovi. Sám projekt osmi různých pohledů na dílčí aspekt olympijských her v jediném snímku může diváka zneklidňovat a rozptylovat jeho pozornost. Formanova mozaikovitá obraznost – byť struktura jeho příspěvku je přísně chronologická ve smyslu souslednosti jednotlivých disciplín desetiboje – může tento dojem ještě posilovat. D. S. Diffrient hovoří dokonce o „políčku do tváře narativní tradice.“ To vše kvůli „radikálnímu odklonu od základních principů klasického vyprávění (jasnost, motivace, soudržnost, kauzalita, jednota a symetrie), který hrozí podkopat

záběry v prvním případě, ale na rozdíl od ní si troufá využít i směšnosti záběrů zrychlených. Tyto dva přístupy neváhá použít dokonce v případě, kdy zcela relativizuje vnímání úspěchu a neúspěchu ve sportu. Nástup medailistů na stupně vítězů a jejich dekorování je totiž prezentováno zrychleně, zatímco vzápětí oddělení stříhem posmutněle (a zpomaleně) mávají do kamery dva poražení atleti. Tato troufalá reprezentace základních sportovních protikladů – vítězství a porážky – nečekaným způsobem převrací ustálené vnímání těchto dvou protikladů.

Rozlišení mezi komediální a patetickou polohou ještě zvýrazňuje práce se stříhem, který je podřízen hudebnímu doprovodu. I hudba slouží oběma těmto polohám – Forman využívá patos hudby klasické, ale i jistou rozpustilost bavorského folklóru. S. Přádná s nadsázkou píše, že Forman nechal „bodré, svérázné Bavorsko vstupovat prostřednictvím stříhu málem až na stadion“ (2009: 93). Režisér totiž hudbu nezakomponoval do *Desetiboje* pouze jako zvukovou stopu, ale záběry ze stadionu prostříhal přímo se záběry hudebníků a zpěváků. I v tomto ohledu je reprezentace probíhající olympiády rozšířena na celkový diskurs místa, kde se hry konají. Tísňivá a napjatá atmosféra z *Olympie* není ve Formanově filmu vůbec patrná, byť se – jak už bylo řečeno – odehrála během her bezprecedentní tragédie.

Závěrečný běh na 1500 metrů stojí za krátký popis i s ohledem na stejnou pasáž z Riefenstahlové *Olympie*. Běžci seřazení na startu jsou stříhem konfrontováni s činovníkem (či rozhodčím) dřímajícím v hledišti. Pokyn ke startu poslední disciplíny vyčerpávajícího dvoudenního soutěžení je zdánlivě dán dirigentem, který zahájí produkci Beethovenovy *Ódy na radost*. Zpěv sólového zpěváka jakoby probudí na okamžik klimbajícího činovníka, který ovšem opět usíná, zatímco běžci se strojovým (a zpomaleným) tempem posunují vstříc cíli závodu. Ve chvíli, kdy skladba dospěje ke své notoricky známé, jásavé pasáži, obraz atletů se paradoxně začíná měnit. V jejich tvářích se stále zřetelněji objevuje únava, někteří se při běhu drží za bok a jejich krok výrazně těžkne. V tu chvíli je do záběrů unaveného vedoucího běžce prostříhán nervní rozhodčí, který netrpělivě třímá provaz zvonce,

---

hermeneutické činnosti vyvíjené v textu určenému klasickému divákovi. (...) Zdánlivě nekonečný proud začátků a konců, prasklin a diskontinuity, je tím, co tento specifický způsob narace odlišuje od vyprávění klasického a dále přispívá k jeho sníženému postavení v očích publika zvyklého na tradiční vyprávění“ (Diffrient 2008: 250–251).

kterým se chystá signalizovat běžcům nástup do posledního okruhu závodu. Závodník se však blíží pomalu a ztěžka, takže rozhodčí nervózně kontroluje tu připravený zvonec, tu opět blížícího se borce. Jeho zvonění signalizuje nejen finále celého závodu, ale zapadá také do okamžiku, kdy se hudební skladba rozeznívá do strhujícího, velkolepého chorálu. Skladba vrcholí ve chvíli, kdy atleti probíhají cílem a vzápětí se potácejí a hroutí za cílovou čarou. Pak hudba náhle ztichne a zůstává jen obrazový dokument zachycující zhroucené postavy podpírané rozhodčími a pořadateli, detailní záběry do tváří, které deformují škleby vyčerpání. Mezi zmučenými těly sportovců není nikdo schopen rozeznat vítěze od poražených. Bodrá dechovka, která po chvíli ticha nahrazuje předchozí patetický hudební doprovod, doprovází sportovce na stupně vítězů ve scéně, kterou jsem popsal výše.

I Forman musel během filmování této disciplíny bojovat se soumrakem a nepříznivými světelnými podmínkami. V jeho prospěch hovoří samozřejmě technický pokrok, jaký od roku 1936 filmová technika učinila. Ve srovnání s Riefenstahlovou ale tkví zásadní rozdíl v realistickém zobrazení heroického boje člověka se sebou samým. Tento boj může někdy nabývat směšných rysů, může se zdát banální a zbytečný, ale je v něm skryta neoddiskutovatelná důstojnost. Forman dokázal na konkrétním případě atletického závodu vytvořit reprezentaci univerzálního rozměru lidské vytrvalosti a neústupnosti. Uvědomění si tohoto rysu sportovního zápolení, které může být jinak vnímáno coby konání zbytečné a pošetilé, potvrzují i slova Věry Chytilové, jimiž vysvětluje svou motivaci k vytvoření filmu *O něčem jiném*: „(...) potom jsem přišla na to, že banálnost a jistá jedinečnost tematiky, vyplývající z její specifiky, poskytuje vlastně tu nejkonkrétnější, takřka schematickou matérii k vypjaté parabole o smyslu hodnoty lidské oběti, že z její primitivní hmatatelné fyzičnosti lze vyabstrahovat všeobecné drama, lidské drama věčného zápasu, zápasu o nesmrtelnost uprostřed konečnosti lidských sil“ (Janoušek 1965: 20).

Právě tento rozměr chybí zobrazení desetiboje v *Olympii*. A nejnámělnější je v tomto ohledu zvláště pasáž obou filmů zobrazující závěrečnou patnáctistovku. Tam, kde Forman předkládá univerzální poselství, které je ale prezentováno hluboce humánním způsobem (tedy i s humorem a přiznáním směšnosti), zůstává v podání Riefenstahlové nakaširovaná, uhlazená selanka –

reprezentace pouze těch žádoucích kulturních atributů, jejichž reprezentace se od sportu v širším diskursu nacistické totality očekává.

### **5.3. Ideologizující vzorce vyprávění ve sportovním filmu**

Specifický subžánr olympijských dokumentárních filmů nabízí velice vydatný materiál pro zkoumání reprezentací, ale i dalších aspektů, které s reprezentací souvisejí – samozřejmě mytizace a v neposlední řadě ideologie. V našich podmínkách ve stále ještě výjimečné práci podrobil mytologicko-ideologické analýze dva takové dokumentární filmy Š. Sedláček (2010). Předmětem jeho zájmu se stal již zmíněný film Jurije Ozerova *Ó sport, ty –mir!* (1980) dokumentující olympijské hry 1980 v Moskvě a snímek Buda Greenspana *16 Days of Glory* (1986) o olympiádě v Los Angeles 1984. Oboje hry byly jak známo zatíženy bojkotem – moskevské hry ignorovaly USA a řada jejich západních spojenců na protest proti sovětské invazi do Afghánistánu; bojkot losangeleských her ze strany SSSR a jejich satelitů byl zjevnou odvetou, byť oficiální zdůvodnění hovořilo především o obavách z bezpečnosti sportovců a jejich doprovodu (Kolář 2006: 32–35). Sedláček se pokusil o analýzu s využitím metodologie syntetizující koncept mytologie R. Barthesa a ideologie T. van Dijka.

Ideologie je totiž jedním z nejdůležitějších pojmů, s nimiž kulturní studia pracují. Ch. Barker dokonce hovoří o tom, že vzhledem k velikosti vlivu, jaký si koncept ideologie získal v rámci kulturních studií, se celé disciplíně dostalo přezdívky „ideologická studia“ (2006: 76). Důvodem, proč je vhodné zařadit koncept ideologie do zkoumání specifického filmového žánru, je skutečnost, že uměle vytvářený význam si v sobě nese určitou hodnototvornost, postojovost, která nemusí mít jen estetický, nýbrž i názorový charakter. Tato skutečnost je jedním z konstitutivních rysů projevů kultury, a proto ji nelze ignorovat (Bílek: 2007: 101).

Koneckonců, své místo má pojem ideologie i v oblasti výzkumu filmových žánrů coby podskupina oblasti, v níž je žánr zkoumán jako sociální a kulturní kategorie. Žánr je v této optice ukotven v určité ideologii, která preferuje určité způsoby čtení či reprezentace a jiná naopak potlačuje. Podle některých názorů tak žánrový film

tlumí politické názory a reguluje postoje diváka ve vztahu ke společenským a kulturním problémům. To vše činí způsobem vyhovujícím dominantní ideologii (KFS FF UK: 14). Někteří takto orientovaní autoři připouštějí mytický charakter i rituální formu žánrových filmů, ale současně si kladou otázku, proč je žánrový film nejúspěšnější a nejpočetnější složkou (americké) filmové produkce. Tyto filmy podle nich vznikají a jsou finančně úspěšné, protože dočasně zmírňují obavy ze sociálních a politických konfliktů. Žánrové filmy – podle těchto názorů – „produkují uspokojení, spíše než akci, lítost a strach, spíše než vzpoury. Tak vlastně slouží zájmům vládnoucí třídy, které pomáhají při zachování statu quo, a znamenají úlitbu utlačovaným třídám, které, protože jsou neorganizované a proto se bojí jednat, dychtivě přijímají absurdní řešení hospodářských a sociálních konfliktů, které žánrové filmy přinášejí“ (Wright 2004: 42).

Jiná, mírněji formulovaná mínění poukazují na skutečnost, že je nutné mezi jednotlivými žánry rozlišovat. Zatímco některé jsou svou konvenčností a konzervativností v souladu s dominantní ideologií, jiné mohou být naopak subverzivní a progresivní a mohou poskytovat možnost alternativního čtení namířenou vůči dominantní ideologii. Takovými žánry mohou být například horrory. Studií, která se podrobněji zabývá problematikou rozlišení mezi žánry, jejichž zástupci jasně slouží k prosazování dominantních ideologických norem, a žánry, které se mohou jevit v souladu s ideologií, ale ve skutečnosti jsou přístupny progresivnímu čtení, je například práce B. Klingerové (2003).

Protože se ve své práci zabývám především ustálenými narativními strukturami, bude zřejmě přínosnější zkoumat právě specifické narace obsažené ve sportovních filmech coby prostředky, skrze něž je „vytvářeno, proponováno a distribuováno určité vidění světa a jeho implicitní či explicitní hodnocení“ (Bílek 2007: 101). Je zřejmé, že konstruování a distribuce idejí se ve sportovním filmu coby dílčí součásti širokého pole populární kultury odehrává coby významný proces a může být analyzováno jako samostatný komunikační výstup.

Sport se totiž coby „kulturní forma založená na soupeření jedinečným způsobem otevírá politické a ideologické manipulaci“ (Boyle, Haynes 2000: 145). Jak už si všiml R. Caillois, sport je herní formou *agónu*, jehož formou institucionalizovanou je jakékoli soupeření obsažené v běžném životě (konkurence, konkursy apod.) a

formou úpadkovou potom násilí a tedy i ozbrojený střet (1998: 75). Jinými slovy se dá sport charakterizovat jako metafora společnosti. Z každodenní zkušenosti je nám známo, že mediální reprezentace sportu využívá opozičních kategorií *dobro* versus *zlo* (Boyle, Haynes 2000: 118). Sport tak může nahrazovat přirozenou lidskou potřebu pojmenovat svého nepřítele. „Mít nepřítele je důležité nejen k tomu, abychom vymezili vlastní identitu, ale i k tomu, abychom si obstarali překážku, na níž můžeme poměřovat svůj systém hodnot a na níž při konfrontaci můžeme předvést svou hodnotu. Chybí-li tudíž nepřítel, je potřeba si ho vykonstruovat“ (Eco 2013: 10).

Takové rozvržení opozičních pólů odpovídá schematické reprezentaci ideologie, kterou ve své teorii ideologie popisuje T. van Dijk. Podle něho jsou ideologie „reprezentacemi toho, kdo jsme, za čím si stojíme, jaké jsou naše hodnoty a naše vztahy s ostatními skupinami, zejména s nepřáteli a oponenty (...). Jinými slovy, ideologie je samoobslužné schéma pro reprezentaci sociálních skupin *my* a *oni*. To znamená, že ideologie bude mít pravděpodobně podobu skupinového schématu odrážejícího naše základní sociální, ekonomické, politické nebo kulturní zájmy“ (van Dijk 1998: 69).

Jestliže jsme tedy u medializované reprezentace sportu pozorovali využívání opozičních kategorií *dobra*, kterou nepochybně ztotožňujeme s *naší* sociální skupinou, a *zla*, kterou můžeme přiřadit *jejich* skupině, můžeme konstatovat současně tendenci prezentovat sportovní událost ve formě příběhu. Tato tendence má ovšem univerzálnější platnost a zdaleka překračuje oblast sportu. S. Hall ji zformuloval do teze, která charakterizuje komunikační proces (nejen) v populární kultuře: „Událost se nejprve musí stát příběhem, aby se mohla stát komunikační událostí“ (2012: 106). Platnost tohoto principu v oblasti sportu lze doložit takřka nekonečným množstvím případů.

Důležitým aspektem takto konstruovaných příběhů je určitě množství recipientů, kteří mohou sami sebe ztotožnit se sociální skupinou *my*. V oblasti medializovaného (především televizního) sportu je patrně hraniční linií, kterou lze dále rozšiřovat jen poměrně obtížně, hranice národa. Většina vrcholných sportovních akcí (olympijské hry, mistrovství světa) nutí účastníky vystupovat coby představitel konkrétního státu a tento stát reprezentovat. Na první pohled je

zřejmé, že v mnoha případech nelze občanství konkrétního státu ztotožňovat s příslušností k jedinému národu. E. J. Hobsbawm spatřuje v organizování pravidelných mezinárodních střetnutí uvnitř mnohonárodnostních států zprvu jakousi „pojistku proti pnutí mezi různými skupinami, jež se v těchto symbolických rádobách střetech mělo neškodně vytratit“ (2000: 138). Ale patrně můžeme konstatovat, že v podstatné většině případů lze toto zjednodušující rovnítko mezi stát a národní identitu položit. Přinejmenším lze toto tvrdit ve smyslu dominující národnostní většiny, s níž se více či méně ztotožňují i příslušníci národnostních menšin v konkrétním státě žijící. Ostatně i řada příslušníků těchto menšin se cítí být příslušníky konkrétního státu, a pociťuje sounáležitost s jeho sportovními reprezentanty, aniž by v danou chvíli uvažovala a rozlišovala mezi kategoriemi stát a národ.

„Komentátoři i diváci se při sportovní události stávají strukturální součástí hry, a tím dochází ke zkreslení vjemů a k zesílení, jež dávají hře značnou a politickou sílu“ (McLuhan 2008: 99). Jednoduchost, s jakou se lidé bez politické či veřejné angažovanosti mohou ztotožnit s týmem sportovců, tedy s někým, kdo perfektně ovládá činnost, o jejímž ovládnutí sní někdy snad každý muž, činí ze sportu bezprecedentně účinný prostředek národního uvědomění. „Smyslené společenství miliónů se zdá skutečnější, má-li podobu týmu jedenácti lidí s konkrétními jmény. Jedinec, a to i ten, který jen fandí, se sám stává symbolem svého národa“ (Hobsbawm 2000: 138–139). Můžeme tedy říci, že jednou z důležitých kategorií ideologie, kterou lze v případě sportu analyzovat, je nacionalismus.

#### **5.4. Nacionalistická ideologie ve sportovním filmu**

Tento aspekt lze pochopitelně pozorovat především u populárních kolektivních her. Hraje-li v našich podmínkách fotbalové či hokejové národní mužstvo důležitý světový (či alespoň evropský) turnaj, zastiňuje tato událost řadu podstatnějších (především politických) událostí, které probíhají ve stejnou dobu, a pozornost většiny médií se upírá právě tímto směrem. Nepochybně hraje v tomto ohledu důležitou roli právě aspekt kolektivnosti. Výjimečný sportovec v individuální disciplíně se může stát národním idolem, ale právě jeho výjimečnost jej činí

v jistém smyslu nedosažitelným a neuchopitelným. Mediální pozornost věnovaná ale členům družstva kolektivního sportu nemůže být shodná pro všechny členy. Sportovní kolektiv se skládá ze členů, jejichž schopnosti jsou zpravidla různé, ale v ideálním případě se doplňují. Média zpravidla záhy vytipují vůdčí osobnost – většinou sportovce, který by obstál i coby samostatná individualita – a coby vůdce jej prezentují. Takto strukturovaně prezentované společenství nabízí recipientům dostatek možnosti se s ním identifikovat. Pokud takový tým sportovně (i mediálně) uspěje, otevírá se možnost zpracovat jeho úspěšný příběh do koherentnějšího a strukturovanějšího tvaru, který umožní recipientů připomenout si a znovuprožít osvědčený příběh. Prvním stupněm takového zpracování jsou zcela jistě dokumentární filmy, které událost shrnou a doplní o další informace (například dodatečné komentáře zúčastněných sportovců). V našich podmínkách lze v této souvislosti uvést dokumentární filmy shrnující úspěšná vystoupení české hokejové reprezentace na mistrovstvích světa. Filmy jako *Návrat mistrů* (2005), *Tým na hraně* (2010) či *Bronzové halušky* (2011) jsou vystavěny jako příběhy, které dělí rozmezí pouhých šesti let. Přestože se jejich narativní struktura liší vlastně jen v dílčích jednotlivostech, kvituje veřejnost vznik takových dokumentů s povděkem, jejich sledovanost bývá značná.

Druhým, méně častým stupněm zpracování je pak převedení do podoby hraného filmu. Může tak vzniknout film, který bývá ideologicky ukotven v širším společenském diskursu a plní i jiné funkce, než pouhé dokumentární zachycení sportovního úspěchu. V případě, že máme co do činění s filmem, v jehož ideologizujícím narativním vzorci rozpoznáme ideologii nacionalismu, můžeme současně pojmenovat několik typických rysů takového díla. Především takový příběh vychází prakticky vždy ze skutečných událostí. Vytvořit fiktivní sportovní příběh, který by manifestoval prvky nacionalistické ideologie, se jeví jako zřejmý nonsens<sup>53</sup>. Ovšem i skutečnou událost lze uchopit způsobem, v němž nalezneme zřejmé mytizační a ideologizující posuny. Ve své teorii o procesu kódování a dekódování zpochybňuje S. Hall názor, že sdělení, distribuované médii (především televizí) k publiku, je všemi jeho členy vyloženo stejně. Význam sdělení

---

<sup>53</sup> Určitou výjimku mohou snad tvořit díla komediálně laděná, v nichž je případná nacionalisticky orientovaná ideologie prezentována s nadsázkou, ironizována či přímo zesměšňována. V našich podmínkách lze snad uvést například Bassovu *Klapzubovu jedenáctku* i její filmové a televizní zpracování (1938, 1968).



je do programu coby smysluplného diskursu zakódován během mediace. Recipienti, kteří toto mediální sdělení přijímají, jej dekódují podle vlastních schémat, které Hall nazývá interpretačními rámci (2012: 107–109). Ideologický diskurs obsažený v daném filmovém díle usiluje o maximální analogii mezi významovými strukturami, které vstupují do procesu kódování, a strukturami, které vznikají procesem dekódování. Naopak narativní diskurz filmového díla ponechává mezi kódováním i dekódováním volný prostor a těží i z jejich nesouladu, čímž vzniká prostor pro estetizaci (Bílek 2007: 111). Specifický nacionalisticky laděný ideologický diskurs vstupující společně se sportovním narativem do procesu zakódování nepochybně usiluje o co nejvěrnější podobu s významovými strukturami akceptovanými příjemci. Takto uchovaný a šířený ideologizující narativ pak může v určitém historickém období plnit důležitou úlohu i proto, že lze u něho rozpoznat mytologicko-rituální funkci vlastní žánrovým filmům.

Pro analýzu ideologie navrhl již zmíněný T. van Dijk postup, který lze strukturovat do několika postupných kroků. Prvním krokem van Dijkovy ideologické analýzy je prozkoumání kontextu diskursu. Takovým kontextem je míněna konkretizace a pojmenování politického, kulturního a společenského pozadí analyzovaného mediálního obsahu. Ve druhém kroku van Dijk navrhuje analýzu skupin, mocenských vztahů a konfliktů, které jsou v analyzovaném textu obsaženy. Je tedy třeba popsat kontext v jeho kompletní podobě a věnovat pozornost všem zúčastněným stranám konfliktu – nikoli se soustředit pouze na dvě základní polarizované skupiny. S tímto krokem souvisí i krok třetí, kterým je právě analýza polarizovaných skupin *my* a *oni*. Popis a rozbor pozitivních a negativních názorů o *nás* i o *nich* je podstatou tohoto kroku ideologické analýzy. Čtvrtým krokem je postupná a důkladná explikace všech předpokladů, což znamená, že je třeba analyzovat manifestní prohlášení analyzovaného textu, ale věnovat i patřičnou pozornost nevyřčeným či jen částečně naznačeným skutečnostem. Konečně pátý krok nabádá k prozkoumání formálních struktur, které buď zdůrazňují či umenšují polarizované skupinové názory (van Dijk 2005: 61). Je třeba podotknout, že autor sám zdůrazňoval vzájemnou provázanost jednotlivých kroků, a je tedy nutno k nim přistupovat jako k celistvé a provázané metodě, nikoli jako ke sledu izolovaných akcí. Van Dijk tento postup aplikoval primárně na názorové články v tištěných

médiích. Domnívám se ale, že jej lze využít i pro potřebu analýzy specifického filmového textu.

#### 5.4.1. *Hokejový zázrak*

Jako příklad snímku manifestujícího podle mého názoru prvky nacionalisticky laděné ideologie, uveďme film *Hokejový zázrak* (Miracle, 2004), který zpracovává vítězství hokejového mužstva Spojených států na Zimních olympijských hrách 1980 v Lake Placid. Snímek je typickou sportovní fabulí vzestupu k vítězství, která je manifestována příběhem sestavování, přípravy a olympijského soutěžení hokejového týmu<sup>54</sup>. V tomto ohledu nijak nevybočuje ze schématu, který je pro

---

<sup>54</sup> Odhodlaný trenér Herb Brooks (Kurt Russell) sestavuje tým pro domácí olympijské hry prakticky výhradně z vysokoškolských studentů hrajících hokej za univerzitní týmy (v době olympiády v Lake Placid nesměli na olympijských hrách startovat profesionálové. Toto vymezení pochopitelně omezovalo sportovce ze západních zemí, neboť sportovci východního bloku se sice připravovali v režimu profesionálů, ale jejich příprava byla oficiálně kryta civilním zaměstnáním). Nejprve je nucen vybrat základní kádr mužstva, z něhož postupně vyřazuje další hráče. Tým pod jeho vedením se zdokonaluje nejen v ryze hokejových dovednostech, ale je mu vštěpován charakter a prohlubovány jeho morálně-volní vlastnosti. Mužstvo absolvuje přípravná utkání, během nichž je Brooksova herní filosofie konfrontována se stále ještě nezralým týmovým charakterem. Příkladem může být utkání s týmem Norska na jeho půdě, které hráči USA vnímají jako příjemný zájezd do exotické země. Remíza 3:3 není zase tak špatný výsledek, ale kouč je pobouřen laxním přístupem celého týmu k utkání. Po zápase nenechá hráče odejít do šatny, ale donutí je do úplného vyčerpání trénovat bruslařské sprinty. Nesmyslně přehnaná zátěž nemá samozřejmě primárně tréninkový účel – cílem je probudit ducha mužstva.

Brooks přichystá svému týmu několik podobných zkoušek, které mají prověřit semknutost mužstva. Pouhé tři dny před zahajovacím ceremoniálem olympijských her hraje jeho tým poslední přípravný zápas, tentokrát s nejsilnějším mužstvem světa a jednoznačným favoritem her Sovětským svazem. Utkání v Madison Square Garden ale Američané prohrají v potupném poměru 3:10. Během prvního olympijského a současně klíčového zápasu se Švédy dochází k další události, která pomáhá mužstvo zásadním způsobem stmelit. V první třetině se zraní Rob McClanahan (Nathan West) a není schopen pokračovat. Brooks se mu během přestávky vysměje a přede všemi jej označí za zbabělce. Rozhořčení týmu i hráče samého nad trenérovou zjevnou (a zcela cílenou) nespravedlností dokáže Brooksův asistent Craig Patrick (Noah Emmerich) vzápětí nasměrovat vůči soupeřům. Tým zvládne první kritickou situaci a se silnými Švédy remizuje. Následuje řada vítězství, mezi nimi i porážka Československa v poměru 7:3. Nejdůležitější zápas přichází tedy ve finálové skupině, kde se USA utkávají znovu s týmem SSSR. Zpočátku se zdá, že se schyluje k podobné blamáži jako v utkání před zahájením her, ale odhodlaný výkon Sověty, kteří k utkání přistoupí s jistou dávkou bohorovnosti, zaskočí. Sovětský svaz třikrát v utkání vede, vždy ale jen o jedinou branku. Vyrovnaní na 3:3 ve třetí třetině završí Mike Eruzione (Patrick O'Brien Demsey) vítěznou brankou na konečných 4:3 a zlatá olympijská medaile patří outsiderovi, který dokázal porazit neskonale silnějšího soupeře.

tento typ sportovního narativu typický. Daleko pozoruhodnější oblast zkoumání představuje v případě tohoto snímku ideologizace jeho narativu. Ta je na první pohled patrná v mnoha dílčích momentech. Od prvního okamžiku směřuje děj k závěrečné konfrontaci s hokejisty Sovětského svazu. Ti představují v rozlišení opozičních kategorií skupinu *oni*, ztělesněné a přitom dokonalé *zlo*. Význam jejich porážky je natolik velký, že film zcela opomíjí závěrečný, neméně důležitý zápas olympijského turnaje, ve kterém museli Američané porazit Finsko. Tento zápas je ve filmu zaznamenán jen v krátkém monologu Herba Brookse, byť ve skutečnosti se zápas zprvu vyvíjel pro USA nepříznivě a kouč Brooks údajně o přestávce vyslovil pohružku, že pokud jeho tým tento zápas nezvládne, vezme si jej každý z jeho členů coby výčitku s sebou do hrobu. Američané nakonec zvítězili 4:2 a definitivně si tak zajistili zlaté olympijské medaile.



Hlavní soupeř amerického týmu ve filmu *Hokejový zázrak* (Miracle) – mužstvo SSSR – působí anonymním, odlidštěným, a tedy hrozným dojmem, jehož jedinou konkrétní tvář je démonický trenér Viktor Tichonov (Zinaid Memisevic).

Děj filmu je hned na počátku (v titulkové sekvenci) zasazen do kontextu amerických společenských, politických i sportovních úspěchů, ale i neúspěchů, tragédií či skandálů právě končícího desetiletí (např. výroba počítačového čipu, mise Apolla 17 či oslavy 200. výročí vzniku Spojených států na jedné straně a kupř. pád Saigonu, smrt Elvise Presleyho, aféra Watergate, prohra amerických basketbalistů na OH 1972 v Mnichově na straně druhé). Zmínky o dalších

politických nezdarech se objeví i v průběhu filmu – např. ze záběrů z televizních zpráv se dozvíme o obsazení americké ambasády v Teheránu na podzim 1979. Od počátku je tedy zřejmé, že američtí hokejisté stojí před úkolem nejen uspět na olympijských hrách, ale také navrátit svému národu hrdost. Několikrát je ve filmu zmíněn i politický kontext vztahující se k úhlavnímu nepříteli a současně sportovnímu soupeři, tj. především situace kolem uvažovaného bojkotu zimní olympiády ze strany zemí východního bloku. Rozhodnutí Sovětského svazu zúčastnit se her (navzdory plánovanému bojkotu nadcházejících letních her v Moskvě ze strany USA a jeho spojenců) je interpretováno jako ambice mužstva SSSR porazit Američany na jejich půdě a odvést tak pozornost od vojenské invaze do Afghánistánu. Sovětský tým je prezentován jako anonymní hrozivé seskupení rudých dresů vedené démonickým (daleko démoničtější než ve skutečnosti) Viktorem Tichonovem (Zinaid Memisevic).

Zdůraznění aspektu semknutosti amerického mužstva tváří v tvář hrozbě ztělesňované sovětským týmem je ve filmu přítomno mnohokrát<sup>55</sup>. „Ústřední doktrína ideologie nacionalismu je tak dále zesílena a diverzita a osobní zájmy se musí podřídít tváří v tvář hrozbě zájmu vyššímu“ (Silk, Schultz, Bracey: 169). Tento nacionalisticky orientovaný ideologický diskurs je pak výslovně stvrzen závěrečným monologem Herba Brookse, který mimo jiné říká: „Bylo to něco víc než hokej, nejen pro ty, kteří se dívali, ale i pro ty, kteří hráli. Amerika i celý svět mohly vidět skupinu výjimečných mladých lidí, kteří dali národu to, co bylo nejvíce třeba – naději. Jeden večer nemusel národ snít, ale mohl opět věřit.“

Za pozornost určitě stojí i vnímání filmu v zemi jeho vzniku. Skutečnosti, že film zachycuje úspěch mužstva složeného výhradně z bílých hráčů, je věnována podobně jako v případě *Hráčů z Indiany* (Hoosiers, 1986) až nepochopitelná pozornost a z tohoto faktu jsou vyvozovány dalekosáhlé ideologické závěry. Síla filmu tak v těchto úvahách spočívá v šíření konzervativní ideologie pod rouškou emocionálního vyprávění. Film údajně konstruuje a šíří ideologii a tropy bělošské

---

<sup>55</sup> Hráči jsou během seznamovacích tréninků tázáni na to, odkud pocházejí a za jaký univerzitní tým hrají. V již zmíněné scéně po zápase s Norskem ukončí Brooks nesmyslný vyčerpávající dril až ve chvíli, kdy Mike Eruzione po místu narození oznámí všem, že hraje za tým USA. Teprve toto prohlášení je větou, která kouči dokáže, že hráči začali chápat svou roli. Totéž poselství se opakuje v trenérově výroku, že jméno na prsou (USA) je mnohem důležitější než jméno na zádech (příjmení hráčů).

nadřazenosti, byť tato ideologie není explicitně přítomna. Ve snímku sice není bělošství výslovně zmiňováno jako hodnota, ani film neobsahuje problematičké zobrazení černých sportovců<sup>56</sup>. Přesto snímek údajně šíří nostalgii po časech dominantního postavení bělošské části obyvatelstva (Leonard 2008: 220). Důležitosti zkoumání sportovních filmů, v nichž jsou zobrazováni především bílí sportovci, je věnována celá jedna podkapitola studie (ibid.: 222–226).

Podle našeho názoru mnohem produktivnější jsou úvahy týkající se kulturně společenského kontextu, v němž film vznikl. Leonard považuje téma outsidera, který dokáže proti všem předpokladům porazit favorita, za námět důležitý v době po 11. září. Stejně tak je Amerika outsiderem ve válce proti terorismu (tj. v boji s nepřítelem, který nehraje podle pravidel) a potřebuje hrdiny, „z nichž každý demonstruje sílu a možnost kolektivní bělošské maskulinity“ (2008: 220). Medializace událostí 11. září a jejich následků se zaměřovala na každodenní úsilí Američanů, které se ve chvílích tragédie a krize ukázalo být odvážné a hrdinské. Dominantní reprezentace událostí z 11. září 2001, sestávala z obrazů odolných jedinců, slabých a nekoordinovaných vládních agentur a zraněného, ale statečného národa. Film *Hokejový zázrak* ilustruje historii americké odvahy i způsoby, jimiž vlastenectví může sloužit jako prostředek k překonání zahraničních nepřátel, a nakonec i postupy, jimiž mohou bílí mužští hrdinové vyhrát válku proti odpůrcům demokracie a svobody, ať už se jedná o Sovětský svaz, nebo islámské teroristy. Kulturní kontext doby po 11. září přiřadil tomuto filmu nové významy a diskursivní referenty, ale příběh olympijského týmu z roku 1980 a jeho význam i kontext, ve kterém byl přijat diváky, definoval dlouholeté vytváření obrazu bílého sportovce v americké kinematografii (ibid.: 222). Film *Hokejový zázrak* tedy nepochybně splňuje i kritéria pro zařazení mezi žánrové filmy s mytologicko-rituální funkcí. Zjevná mytizace a distribuce nových, aktualizovaných významů poskytuje divákům útočiště před tísní a „poskytuje mu pocit sounáležitosti se skupinou, která překonává tytéž rozpory a směřuje ke stejnému cíli; adoruje svazek jednotlivců ve skupině podléhající řádu“ (Sobchacková 1991: 148).

---

<sup>56</sup> Autor v celém textu neuvádí prostou skutečnost, že se film drží poměrně věrně historické skutečnosti a že v mužstvech zúčastněných v turnaji jednoduše nehrál ani jediný hráč tmavé pleti.

### 5.4.2. *Bernský zázrak*

Německý film s podobně symptomatickým názvem *Bernský zázrak* (Das Wunder von Bern) z roku 2003 zase připomíná vítězství německé fotbalové reprezentace na mistrovství světa ve Švýcarsku v roce 1954. Toto vítězství bylo nejen překvapivé – Němci porazili ve finále tým Maďarska, s nímž v základní části turnaje prohráli v poměru 3:8 –, ale znamenalo pro zemi poraženou v druhé světové válce i krok v návratu mezi evropské národy<sup>57</sup>. I v tomto případě se dá spekulovat o tom, do jaké míry stojí za natočením filmu potřeba připomínat „zakládající mýty“ v době, kdy se země potýká s problémy přetrvávajícími i po sjednocení Německa. Slogan „Každý národ potřebuje legendu“ byl dokonce oficiálním sloganem využívaným na filmovém plakátu (Hochscherf, Laucht 2008: 280).

Je zřejmé, že *Bernský zázrak* je snímkem, který v daleko větší míře reflektuje kulturně historický kontext, než tomu bylo ve filmu *Hokejový zázrak* (Miracle, 2004). Tomuto kontextu je věnován mnohem větší prostor, který zdaleka není omezen jen na informativní titulkovou sekvenci či občasné „aktuální vsuvky“, které postavy filmu zahlédnou v televizních zprávách. P. Scherzer člení svou monografii věnovanou tomuto filmu do témat sportovního úspěchu outsidera, detailního pohledu na sportovní hvězdu – útočníka Helmuta Rahna, problematiku vojenských navrátilců z východní fronty, problematiku žen, které byly nuceny převzít zodpovědnost za rodinu a po návratu svých mužů se smiřovat s rolí podporovatelek a konečně tématu fotbalového mýtu a otázky národní identity (Scherzer 2008). I tyto aspekty byly v propagaci filmu využívány, neboť již zmíněnému sloganu předcházely dva jiné: „Každé dítě potřebuje otce“ a „Každý člověk potřebuje snít.“

Jak uvádějí Hochscherf s Lauchtem, kolektivní vnímání triumfu v Bernu je srovnatelné snad s prvním přistáním na Měsíci. Stejně jako u jiných výjimečných událostí si většina německých pamětníků dokáže vybavit, co dělala v okamžiku

---

<sup>57</sup> Příběh je ve filmu vyprávěn očima jedenáctiletého chlapce, jehož idolem a jakýmsi mužským vzorem nahrazujícím otce, který zmizel kdesi na východní frontě, je jeden z hráčů národního mužstva. Otec se ale po mnoha letech vrací zpět z ruského zajetí a celá rodina se potýká nejen se špatnou hospodářskou situací, ale i s obtížnou aklimatizací otce po dlouhém odloučení. Vítězství, byť „pouze“ na fotbalovém trávníku, znamená nejen - podobně jako v předchozím případě - novou naději pro pokořený a zdecimovaný národ, ale přináší i nový potřebný impuls pro vztahy uvnitř rodiny.

fotbalového triumfu. „Film líčí sportovní vítězství jako všenněmecké oslavy, a to navzdory tehdejšímu politickému rozdělení Německa na dva samostatné státy. Ve scéně nabitě politickou symbolikou, ukazuje film mladé lidi sledující mistrovství světa v televizi, zatímco v pozadí se rýsuje nadživotní Leninův portrét. I když hlavní hrdina a všichni jeho společníci nosí košile a odznaky komunistické organizace mládeže Freie Deutsche Jugend (FDJ), účastně sledují úsilí západoněmecké strany“. Před rokem 1989 se východní Němci považovali za Němce bez ohledu na oficiální snahy komunistického vedení NDR vybudovat exkluzivní socialistickou východoněmeckou identitu. Oslava fotbalového triumfu i východními Němci je filmovou reprezentací, která osvětluje vnímání dvou států sebou samými. Zatímco NDR nikdy nesloužila pro SRN jako referenční bod kulturní vyspělosti, SRN tuto úlohu plnila pro NDR po celou dobu její existence (2008: 292).

#### **5.4.3. *Invictus: Neporažený***

Specifický příklad, kdy je v hollywoodském filmu tematizována sportovní událost v politickém kontextu jiného národa, představuje film *Invictus: Neporažený* (Invictus) uvedený v roce 2009. Čerstvě zvolený prezident JAR Nelson Mandela (Morgan Freeman) v něm s velkorysostí vítěze brání ragby – zábavu bílé menšiny – proti tlaku emancipující se černé většiny, jejíž hlasy jej vynesly do nejvyššího úřadu. Stává se jakýmsi patronem národního mužstva, ve kterém v té době hrál jen jediný ragbista tmavé pleti, a mužstvo pod jeho protektorstvím překvapivě vítězí na mistrovství světa pořádaném právě v JAR. Ve finále poráží favorizovaný tým Nového Zélandu. Na rozdíl od obou předchozích případů není zobrazená sportovní událost reprezentací nacionalistických idejí celého národa, nýbrž mytizující a idealizující reprezentací Nelsona Mandely jako instituce sjednocující národ rozdělený léty apartheidu. Tato hollywoodská reprezentace je tedy především hegemonním obrazem, který si Západ v souvislosti s Mandelou vytvořil a který tímto snímkem dále posiluje. Vítězství ragbistů podpořené Mandelovou přízní je tak prezentováno jako důležitý příspěvek k usmíření obou etnik.



**Jihoafrický prezident Nelson Mandela předává pohár pro mistry světa v ragby pro rok 1995 kapitánovi jihoafrického týmu François Pienaarovi (nahore). Dole tatáž scéna z filmu *Invictus: Neporažený* (Invictus) v podání Morgana Freemana a Matta Damona.**

Ideologie obsažená v tomto filmu tak vlastně nevytváří primárně opoziční skupiny *my* a *oni*, protože skupinou *oni* by v tomto případě byli i Mandelovi stoupenci, kteří jen doposud neakceptovali vůdcovu bezbřehou toleranci a vstřícnost vůči bělošské menšině, kterou právě společně porazili v demokratických volbách. Moudrost, rozvážnost a další atributy charakterizující úctyhodného státníka tak nejsou ani v nejmenším zpochybňovány zmínkami o Mandelově historicky rozporuplné minulosti.



#### 5.4.4. *Mistři*

Filmem z české produkce, který hodlám analyzovat coby jistý protipól filmu *Hokejový zázrak*, je hraný snímek režiséra Marka Najbrta *Mistři* z roku 2004. V tomto případě jde o snímek, který naprosto nezapadá do kategorie filmů, které jsem v této kapitole dosud zmiňoval. Film nelze v žádném případě považovat za typického představitele žánru sportovního filmu, sport je ve snímku použit pouze jako vedlejší motiv, respektive jako jistý strukturující a významotvorný prvek, který navíc funguje coby katalyzátor jednání postav, a nelze zde jasně rozpoznat užití sportovní fabule. Svým charakterem by zřejmě bylo vhodnější zařadit snímek mezi filmy zachycující podoby sportovního diváctví; současně lze ale v tomto díle nalézt pozoruhodné zobrazení nacionalisticky laděné ideologie, které nás opravňuje jej podrobit analýze orientované právě tímto směrem<sup>58</sup>.

Film je rozdělen do tří částí podle tří závěrečných zápasů českého mužstva na mistrovství světa. Právě během sledování zápasů se odehrává řada scén, během kterých se vztahy mezi postavami katalyzují a nabývají vlivem sportovního zápasu nových dimenzí. Všechny postavy jsou ve své podstatě outsiders, kteří nejsou schopni se vymanit ze způsobu života, jenž vedou. Frustrovaný invalida Jarda tak bezdůvodně napadá Josefa a záminkou je pouze jeho domněnka, že je Josef romské národnosti. Karel si namlouvá, že je restauratér, ačkoliv jej nad vodou drží jen jeho žena a jeho pochybné živnosti hrozí exekuce. Povrchní řidič Milan sice prožije románek se Zdenou, ale touží ze zapadlé autobusové linky co nejdříve zmizet za lepším. Pavelec sice vystupuje před místními s městskou suverenitou, ale krach manželství i kariéry si hojí v bezohledných sporech s Ziegem. Bohouš u sebe objeví schopnost předpovídat po intoxikaci ředidlem budoucnost, konkrétně

---

<sup>58</sup> Film *Mistři* je situován do nejmenované pohraniční vesničky a děj líčí osudy malé skupiny zdejších obyvatel a návštěvníků během několika dnů, kdy se koná mistrovství světa v hokeji. Postavy sledují hokejový šampionát v zanedbané sokolovně předělané na hospodu, kterou provozuje Karel (Leoš Noha). Jeho žena Zdena (Klára Melíšková) vydělává krejčovskými zakázkami, protože hospoda s minimem návštěvníků, kteří jsou většinou zcela nesolventní, je naprosto ztrátovým podnikem. Naději na lepší život a vytoužené dítě vidí v řidiči autobusu Milanovi (Tomáš Matonoha), jenž přespává v jejím pronájmu. Do skupiny scházející se před televizní obrazovkou patří ještě invalidní Jarda (Cyril Drozda), jenž po odchodu manželky vychovává syna (Jan Řehák), dále Josef (Josef Polášek), kterému Jarda neustále nadává do cikánů, a místní toxikoman Bohouš (Jan Budař). Do vesnice přijíždí z města i víkendový návštěvník Pavelec (Jiří Ornest), který se právě rozvedl a přišel o zaměstnání a jehož chalupu přes týden obhospodařuje její předválečný majitel Ziege (Will Spoor).

výsledky hokejových zápasů. Tuto jeho schopnost chce využít Karel a vsadí na jeho předpověď všechny uspořené peníze z výdělku své ženy. Milana zaskočí Zdenino těhotenství a hledá cestu k úniku a Jardův syn se touží vrátit k matce.

Jedinými okamžiky, které dávají jejich životům smysl a dopřávají jim slastnou identifikaci s národem, jsou chvíle vítězství národního týmu prožívané před nekvalitním televizním obrazem. Zde se dostává všem příkořím, xenofobii a nenávisti vůči odlišnostem satisfakce i posvěcení v povznášejícím pocitu přináležet k národu, který není aspoň na chvíli komplikován neschopností vyrovnat se s odlišnými bližními. Logicky tak není nutné využít autentického hokejového vítězství – tvůrci použili záběrů a komentáře z mistrovství světa 2001 v Hannoveru, ale ve filmu tento obrazový a zvukový materiál přetvořili do podoby, která není historicky autentická. Zápasy se Švédskem, Ruskem a Kanadou jsou tedy sice konkrétními zápasy, zasazenými ovšem do fiktivního šampionátu, který můžeme časově zařadit do období tzv. zlaté éry českého hokeje na přelomu tisíciletí. Primitivní nacionalismus generovaný prostým televizním přenosem hokejového zápasu je prezentován v sarkastické, bezohledně obnažené podobě. Odpudivý Pavelcův charakter, který mu dovoluje spílat německému navrátilci do fašistů, terorizovat jej ničením náhrobků jeho předků a vydírat Zdenu požadavkem sexuálního styku, je současně schopen složit primitivní a sloganovitou oslavnou básničku, která je výmluvnou reprezentací duševních obzorů svého tvůrce. Mrazivým dojmem pak působí moment, kdy komentátor Robert Záruba čte během finálového zápasu právě tento text jako příklad milé a potřebné podpory hokejistům z jejich vlasti. Scény, v nichž se intoxikovanému Bohoušovi zjevují přízrační hokejisté pohybující se po vesnici, disponují do značné míry hororovým nádechem. Závěrečná scéna, v níž Bohouš kráčí po polích pryč z vesnice a z horizontu na něho shlíží postava hokejového brankáře, jako by symbolizovala stálou přítomnost nebezpečných zjednodušujících pohledů a atraktivních berliček kolektivního třeštění.

Výše zmíněné filmy jsou svým způsobem dokladem pravdivosti tvrzení B. Andersona o nacionalismu coby novodobém konstruktu (2008). Právě ve filmech jako *Hokejový zázrak* či *Bernský zázrak* se tento konstrukt, tyto „představy společenství“ znovu prezentují, prohlubují, připomínají a opětovně konstituují.

Film *Mistři* tento proces naopak podrobuje dekonstrukci a kritice, byť se tak děje za cenu toho, že je sport nahlížen z velkého odstupu a plní pouze již zmiňovanou roli generátoru emocí a vypjatých postojů. Analýza ideologie sportovních snímků zaměřená na její specifickou nacionalistickou podobu zůstává nicméně jedním z nejproduktivnějších směrů, kterými se v této oblasti můžeme vydat.

### **5.5. Sport a společnost ve stylizované a esejistické podobě**

Pokusů zachytit v jediném filmu celou šíři aspektů ovlivňujících současnou podobu vrcholového (profesionálního) sportu, existuje celá řada. Jedním z těch úspěšnějších je bezpochyby například snímek Olivera Stonea *Vítězové a poražení* (Any Given Sunday, 1999), o němž jsme se zmiňovali výše. Příběh není založen jen na prosté sportovní fabuli vzestupu kolektivu hráčů amerického fotbalu. Film se pokouší o velmi komplexní náhled na problematiku spojenou s chodem, řízením, financováním a prezentací profesionálního sportovního týmu. Nevyhýbá se ani problematice udržování vnitřní integrity mužstva narušované osobními ambicemi jeho členů, ale i jeho multirasovým složením. V případě *Vítězů a poražených* se jedná o poměrně zdařilý pokus, v němž je šíře zachycené problematiky vyjádřena i za pomoci kaleidoskopické střihové skladby a jisté vizuální klipovitosti.

Nabízí se tedy otázka, zda lze nalézt filmový snímek, v němž je současná problematika sportu a jeho provázanosti s dalšími neodmyslitelnými částmi reality zachycena v kompaktní a zevrubné úplnosti. Odpovědí na tuto otázku může být dvojice filmů - hraný rodinný snímek, v němž bychom hledané atributy pravděpodobně neočekávali, a dokumentární film – filmový esej –, který mezi sebou konfrontuje dva protichůdné pohledy na tento fenomén.

#### **5.5.1. Speed Racer**

Film s názvem *Speed Racer* (2008), o němž bude v této podkapitole řeč, je snímkem jen obtížně žánrově zařaditelným a vizuálně zcela převratným. Film je inspirován japonským anime seriálem *Mach Gogogo*, jenž byl na (japonských) televizních obrazovkách uveden v dubnu 1967. Tento seriál ovšem vznikl podle

stejnomené kreslené mangy výtvarníka Tatsuo Yoshidy z roku 1966<sup>59</sup>. V roce 1967 začal být seriál po některých úpravách – například právě změně jména hlavního hrdiny – uváděn v USA. Sourozenci Wachowští přistoupili k realizaci filmové podoby komiksu po komerčním úspěchu své trilogie *Matrix* (1999, 2003, 2003). Výsledkem se stalo dílo s neobyčejně propracovanou a progresivně pojatou vizuální stránkou, která si uchovává řadu formálních inspirací japonskými předlohami. Drtivá většina recenzí a textů reflektujících tento snímek se vcelku pochopitelně zaměřuje právě na vizuální či vizuálně narativní stránku filmu a samotný obsah filmu komentuje s jistou dávkou přezíravosti. Zatímco dialogy ve snímku tak mají podobu pouhých sloganů „a nepřipomínají živou řeč“, způsob, jímž je příběh vyprávěn, „je až neuvěřitelně sofistikovaný“ (Fila 2008: [online]).

Problematické je již právě i žánrové zařazení filmu. Na první pohled jde o tzv. rodinný snímek, přičemž bližší určení jej patrně přisoudí především dětskému publiku. Ve filmu se mísí prvky dramatu, jež jsou ale vyvažovány komickými vsuvkami nebo tím, že jsou i dějově závažné scény (potyčka s mafiány, noční útok atentátníka) prezentovány s komickou nadsázkou. Vizuální podoba filmu a zobrazení automobilových závodů je pojato ve stylizovaném futuristicko komiksovém duchu, takže připomíná spíše způsob, jímž si malí chlapci hrají s autíčky. Zařazení do ranku sportovních filmů je tedy zjevně problematické, byť tomuto zařazení film odpovídá svým sémanticko syntaktickým charakterem. V již citované reprezentativní publikaci *Encyclopedia of Sports Films* je snímek sice zařazen, ale pouze ve formě základních údajů bez obvyklého doprovodného textu (Edgington, Erskine, Welsh, 2011: 437).

Film by bezpochyby mohl být chápán jako kritika bezohledných kapitalistických praktik, tedy coby výrazně ideologický snímek<sup>60</sup>. Daleko pozoruhodnější je ale

---

<sup>59</sup> Termín anime je technický výraz pro japonské animované filmy a seriály, často adaptace manga komiksů. Slovo anime je odvozeno od anglického slova animation – animace (Fila 2003: 10).

<sup>60</sup> Děj filmu je poměrně jednoduchý. Speed Racer (Emile Hirsch) vyrůstá uprostřed harmonické rodiny a od dětství vzhlíží ke staršímu bratrovi Rexovi (Scott Porter), jenž je automobilovým závodníkem v otcově (John Goodman) závodním týmu. Poté, co se sám stane závodním jezdce a uspěje v domácím závodě v Thunderhead, navštíví jej šéf obří korporace Royalton (Roger Allam) a nabídne mu profesionální smlouvu. Speed ji po váhání odmítne a rozzuřený Royalton mu nejprve vezme iluze vylíčením poměrů v automobilovém sportu a poté jej zasype výhrůzkami ohledně jeho další závodnické budoucnosti. Hrozby se

zobrazení podoby sportu ve společnosti. Komplexní a výstižné pojmenování základních vztahů, do nichž je sport v dnešní době včleněn, je umožněno podle našeho názoru především díky komiksové stylizaci, v níž vizuální stránka hraje důležitou úlohu narativního hybatele, a repliky hrdinů příběhu mohou zůstat v rovině sloganů, jejichž patos a občasná přepjatost nepůsobí nevěrohodně. Na pozadí formálně vytříbených a expresivních, vizuálně uhrančivých výjevů tak vystupuje poněkud schematicky (protože zjednodušeně) traktované vypodobnění sportu jako adekvátní a především názorné a srozumitelné.

Film podivuhodně názorným způsobem ilustruje základní pozorovatelný vztah mezi sportem, médií a sponzory, který bývá v odborné literatuře označován jako tzv. sportovní či magický trojúhelník. Tato trojice tvoří pevně spjaté společenství, jehož elementy se vzájemně ovlivňují. Jednotlivá sportovní odvětví se snaží získat pro sebe co největší televizní prostor, protože přízeň sponzorů, na nichž je sport závislý, se odvíjí právě od možnosti prezentace jejich značky v médiích. Sponzoři se pak se svou podporou orientují na sporty, u nichž mají záruku, že jejich loga a povědomí o značce na televizní obrazovky přinesou. Současně vyžadují u zvolených sportovců a týmů co nejlepší výkony, protože ty jsou zárukou patřičné pozornosti

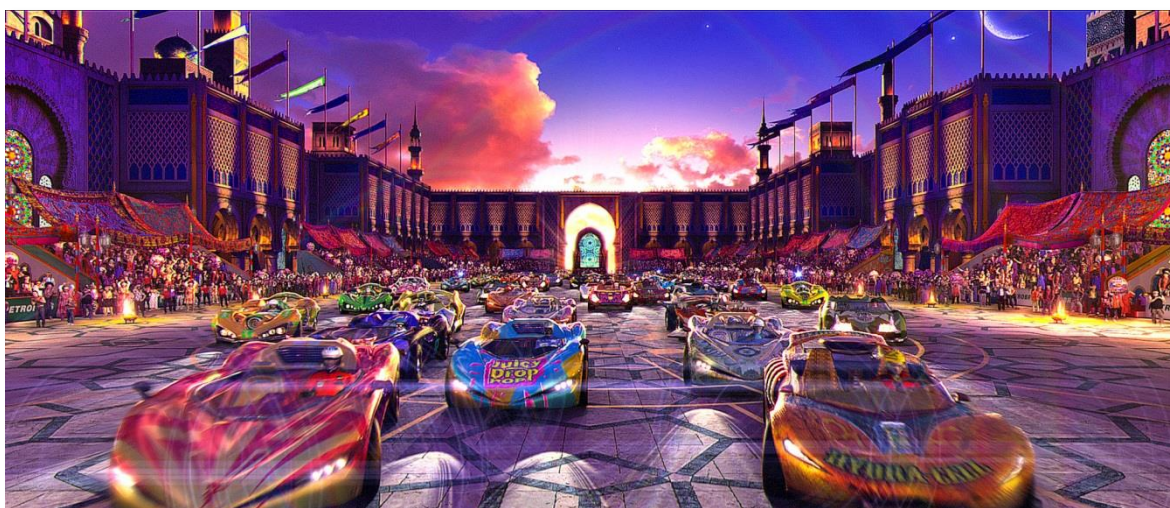
---

záhy naplní a Speed je znovu konfrontován i s někdejšími obviněními a tragickou smrtí svého bratra Rexe, jenž před časem rodinu opustil a zahynul během nebezpečné rallye Casa Cristo.

Právě k účasti v této rallye jej přemlouvá zástupce policie inspektor Detector (Benno Fürmann) doprovázený tajemným závodníkem Racerem X (Matthew Fox). Případně vítězství týmu Togokahn, ve kterém by kromě Speeda a Racera X startoval i syn majitele firmy Togokahn (Togo Igawa) Taejo (Rain), by zabránilo Royaltonovi v převzetí firmy Togokahn. Speed nakonec k účasti svolí i přes zásadní nesouhlas svého otce. Za pomoci mafiánů věrných Royaltonovi je podplacena část účastníků rallye, aby tým Togokahn během závodu zlikvidovala. Přes řadu otevřených útoků vůči členům týmu, které se uskuteční i během nočního odpočinku v hotelovém pokoji, se týmu Togokahn podaří zvítězit, čímž je znemožněna chystaná transakce. Způsob, jímž Racer X spolupracoval během závodu se Speedem, vede Speeda k podezření, že tajemný kolega je jeho domněle zemřelý bratr. Racer se mu ale ukáže bez brýlí a masky a toto podezření vyvrátí. Efekt v podobě odhalení Royaltonových zločinných praktik se přes těžce dobyté vítězství ale nedostaví.

Rodinu Racerových ale navštíví sestra Taeja Togokahna Horuko (Nan Yu) a tajně Speedovi předloží pozvánku k účasti v 91. Velké ceně, na níž má coby člen vítězného týmu z Casa Cristo právo. Speed se závodu přes Royaltonovy protesty zúčastní, odolá dalším zákeřným útokům a zvítězí. Usvědčující materiál získaný z kamer během závodu navíc vede k Royaltonovu usvědčení a odsouzení. Vyjde najevo, že Racer X je skutečně domněle zahynulý Rex Racer, jenž svou havárii simuloval a poté podstoupil plastickou operaci, aby se mohl podílet na Royaltonově stíhání. Přes Detectorovo naléhání svou identitu ale rodině neprozradí.

médií a současně se v případě úspěchu logo sponzora jaksi automaticky ztotožňuje s vítězstvím. Televize zase usiluje o atraktivní programovou skladbu, jejíž součástí sport bezpochyby je. Požadavky na atraktivitu pak nutí některá sportovní odvětví, aby úpravou vlastních pravidel svou přitažlivost zvyšovala a přizpůsobovala se požadavkům televize i sponzorů (Boyle, Haynes 2000: 46–66). „Jak to, že se vůbec nezmínili o Racer Motors?“ ptá se nad novinami po vítězném závodě v Thunderhead další Speedův bratr a současně mechanik Sparky (Kick Gurry). „To proto, že média ovládají sponzoři“, odpovídá mu otec.



Vizuální stránka filmu *Speed Racer* je komiksově stylizována s nebývalou expresivitou.

Ovlivnění sportu mocí ztělesněnou finanční silou je tematizováno vlastně v celém filmu. „Příliš mnoho peněz způsobuje domnění, že pravidla neplatí,“ říká otec Royaltonovi během návštěvy v jeho továrně. Ke střetu mezi pohledem sportovce a sponzora pak dochází ve chvíli, kdy Speed Racer vysvětluje Royaltonovi své

rozhodnutí dále startovat za rodinný tým a odmítnout lukrativní nabídku jeho bohaté stáje. Vypráví o chvílích, kdy po bratrově smrti otec poprvé vzal závodění opět na milost a sledoval starý záznam jednoho slavného závodu. „Pro tátu to není jen sport, je to náboženství,“ říká Speed Royaltonovi. „U nás jsou velcí sponzoři vlastně totéž co ďábel.“

Royalton na toto velmi intimní vyznání reaguje posměchem a ve vizuálně strhujícím poučení vyloží Speedovi vlastní interpretaci slavného závodu – šlo o dopředu domluvený výsledek, který byl nutný k naplnění obchodních zájmů. „Podstatná je jen moc a naprosto ničím neomezená síla peněz,“ uzavírá svůj výklad Speedovi. „Tohle je skutečné závodění, tohle je mé náboženství,“ říká u poničené části vozu vystavené v kanceláři, jehož plánovaná havárie napomohla k žádoucímu výsledku závodu a tím i k obchodnímu úspěchu.

Pozoruhodný je i moment před startem rallye Casa Cristo. Dva televizní moderátoři glosují možné užití nedovolených prostředků u jednotlivých vozů. „Kdekdo slyšel o nepovolených hákovačích, skrytých ostřích a bateriových posilovačích,“ říká první moderátor. „Nesmysl, je fakt, že se objevilo pár chytráků, ale jinak se většina stájí řídí pravidly,“ namítá druhý. Hned poté kamera zabírá jednotlivé vozy přichystané ke startu a skrze jakési rentgenové průhledy má divák možnost spatřit útroby vozů, v nichž se skrývají nejbizarnější nástroje přichystané k nedovolenému atakování protivníků. Tato jednoduchá výměna replik v působivé zkratce tematizuje jinou nedílnou součást současného sportu – užívání nedovolených prostředků, tedy doping. Postoj obou komentátorů navíc připomíná i aktuální rozdělení veřejnosti (i odborné) na skeptickou a těšitelskou v závislosti na stanovisku, který k dopingu zaujímá. Skeptická část si nedělá v této věci žádné iluze a vnímá doping jako systémovou součást špičkového sportu, nutné zlo, před nímž není úniku. Část této skupiny navíc podporuje jeho legalizaci. Těšitelé naopak vnímají užívání nedovolených prostředků jako spíše marginální záležitost, občasný individuální výstřelek, a jeho objevení a potrestání interpretují jako součást cesty ke křišťálově čistému sportu.

Francouzský antropolog R. Caillois ve své teorii her charakterizoval hry jako konání svobodná, neproduktivní, řízená striktními pravidly, s nejistým výsledkem. Hra je aktivita, která se podle něho bytostně distancuje od reality a zkázou hry a

ohrožením samé její podstaty se pak stává jakýkoli kontakt s běžnou realitou. Ta vnáší do hry – a tedy i do sportu – prvky, které ji ničí (1998: 63–64). Jenže vyloučit kontakt současného špičkového sportu s realitou nelze. Sportovní trojúhelník je v dnešní společnosti pevně zakotven a důsledkem tohoto spojení zůstávají i snahy sportovní pravidla nejrůznějšími způsoby porušovat a využívat sport k dalším cílům.

Ve filmu *Speed Racer* je nepochybně základním příběhem souboj rodiny Racerových s mocným a bezskrupulózním koncernem. Ale toto „primární ideologické čtení filmu“ se posléze proměňuje a „tytéž momenty najednou proměnou optiky vypovídají o závodění, získávají úplně novou pozici a posilují katarzní moment finálního automobilového mače“ (Kokeš 2008: 35). Nejde ale jen o závěr celého filmu. Kompaktní, byť sloganovitá výpověď o podobě současného sportu je přítomna v celém snímku a komiksový happyend můžeme chápat i coby přitakání hodnotám a postojům, které sport ve své „čistě“ podobě produkuje.

### 5.5.2. *Cena vítězství*

Snímek, který reflektuje problematiku kulturního fenoménu sportu nejen v jeho komplexní podobě, ale i v provázanosti s dalšími neodmyslitelnými částmi lidské kultury a reality obecně je dokumentární snímek Václava Hapla *Cena vítězství* z roku 1972. Tento film lze žánrově zařadit coby filmový esej a podle O. Sommerové je právě V. Hapl filmovým tvůrcem, který tento žánr do našeho dokumentárního filmu přinesl (2000: 39). Jde přitom o jednu z nejobtížnějších dokumentaristických disciplín, která vyžaduje originální přístup, erudici a morální a etickou zralost autora (Štoll 2000: 7). V úvaze nad esejem Sommerová uvádí, že esej je vlastně pokusem. „Esejisticky tvoří ten, kdo tvoří experimentálně, kdo převrací svůj předmět sem a tam, ptá se ho, zkouší, promýšlí (...)“ (2000: 11). Na základě charakteristik formulovaných německým teoretikem L. Rohnerem považuje za nejdůležitější a nejcharakterističtější vlastnosti eseje konkrétnost a bezprostřednost, subjektivnost a osobní laděnost, intuitivnost a skepticismus (ibid.: 14). Pozoruhodná je ale i analogie eseje k hudební kompozici. „Esej (...) má rád kruhovou formu, symetrii, užívá leitmotivů, paralel a příčného zkříženého vedení témat. Je kontrapunktický a fugovitý“ (Rohner 1972). Filmový esej pak



využívá především metody stříhového filmu, která je pro něj typická (Sommerová 2000: 14).

Sám Hapl napsal v explikaci k nerealizovanému filmu *Lidská budoucnost pro člověka*: „Celý film si představuji jako seriózní, meditativní, cudnou rozpravu s divákem. Kontrapunktická skladba obrazu a slovního doprovodu by ho měla vést k zamyšlení a k pocitu spoluúčasti na tvorbě dnešního a tím i budoucího světa“ (Hádková 1989: 14). Všechny tyto charakteristiky došly ve filmu *Cena vítězství* plného naplnění.

Film disponuje promyšlenou kompozicí, přičemž je členěn za pomoci střídání dvou hlasů a použitím leitmotivu, který Hapl nazývá refrénem. Ten je tvořen dvěma plány – obrazem vrhače a obrazem běžce. Obrazy běžce či běžců pak tvoří v opakovaném sledu leitmotivů kompletní běžecký závod probíhající celým filmem. Tempo tohoto závodu se navíc zvyšuje, čímž je celý film rytmizován, protože stupňujícímu se tempu se podřizuje „skladebný rytmus, obsahová gradace a vyhocování myšlenkového střetnutí dvou názorových protipólů“ (Sommerová 2000: 46). Dva hlasy provázející diváka filmem prezentují dva různé pohledy na současný sport. V průběhu filmu první hlas (Jiří Adamíra) vyslovuje argumenty a charakteristiky, které sport prezentují jako kulturní formu, která se vymkla ideálům, z nichž vzešla. Postupně je tak sport pojmenován jako činnost, která ztratila svou hravou podstatu, která v honbě za stále lepšími výsledky degradovala podstatu hry na děsivě se opakující tréninkový dril a která nejen opouští ideály, z nichž vzešla, ale může sportovcům přivodit i těžká zranění či smrt.

S prvním hlasem do značné míry polemizuje druhý hlas (Radovan Lukavský). Jestliže se první hlas stává jakýmsi žalobcem vrcholové podoby sportu, druhý hlas je jejím obhájcem. Připomíná sportovní ideály, kladné stránky sportování, vrozenou soutěživou povahu mnohých lidí i nezlomnou vůli výjimečných jedinců, která dokáže čelit těžkostem i zraněním.

Je ale zřejmé, že skeptický první hlas je hlasem samotného režiséra. O jeho pohledu na vrcholový sport vypovídají i poznámky k námětu nerealizovaného filmu s pracovním názvem *Sport jako kultura nebo dehumanizace člověka*: „Jde mi o to udělat film, který by vykřikl na diváky: neblbněte! – to už dávno není

radost z pohybu, radost ze soutěžení, radost z mládí a krásy a hlavně radost z co největšího kontaktu s přírodou“ (Hádková 1989: 14).

Ve stejném duchu vyznívají ale i Haplova slova z námětu k *Ceně vítězství*: „Vrcholový sport se dá charakterizovat jako model dnešní civilizované společnosti. (...) Sport jako hra současné doby již dávno nezušlechťuje tělo ani mysl, jak to bylo kdysi jejím vlastním účelem a ideálem. V některých případech se stala naopak masovým šílenstvím, nesmyslnou frustrací a utrácením fyzických a duševních sil, které se v životě tak pracně shromažďují“ (Sommerová 2000: 42).

V samém závěru snímku je prvním hlasem tematizována i problematika dopingu coby budoucnosti vrcholového sportu. Druhý hlas tuto predikci nevyvrací, spíše ji relativizuje coby budoucí možné legitimní sepětí vědy se sportem. Touto značně pesimistickou vizí film končí – úplný závěr obstarává titulky s citátem A. de Saint Exupéryho: „Kdokoli bojuje jen s nadějí na hmotný zisk, nezíská nic, zač by stálo žít.“

Sport je ve filmu *Cena vítězství* pojmenován a posouzen způsobem, který stojí na rozhraní vědy a umění, což je ostatně charakteristickým rysem filmového eseje. Pesimistické vyznění, které z polemiky obou hlasů jednoznačně rezultuje, ale nelze chápat jako definitivní odsudek sportu. Filmový esej tvůrce-solitéra je spíše varováním před negativními tendencemi ve vývoji tohoto kulturního fenoménu. Je ovšem třeba říci, že skeptické argumenty tohoto snímku nebyly ani po více než čtyřiceti letech vyvráceny.

## 6. Závěr

V předkládané práci jsem se pokusil nahlédnout problematiku zobrazení sportu ve filmu z několika různých perspektiv. Jak už jsem naznačil v úvodu i v samotném textu práce, mým cílem v žádném případě nebylo podat nějaký vyčerpávající přehled či dokonce vytvořit jakési kompendium. V průběhu psaní práce jsem se seznámil s několika existujícími pracemi tohoto typu a troufám si tvrdit, že žádná z nich takovým ambicím zatím nedostojí.

Sport jsem coby všudypřítomný a důležitý kulturní fenomén podrobil analýze syntetizující kulturně filosofický přístup kombinující herní teorie a koncept karnevalismu s kulturně historickým náhledem tělesnosti. Závěry této syntézy jsem se pokusil aplikovat na analýzu specifického vyobrazení sportu ve filmu – totiž snímků reflektujících fotbalové diváctví, respektive chuligánství. Během rozboru filmů zobrazujících jinou zvláštní kulturní formu vzniklou spojením tělesnosti a karnevalismu – wrestling – se ukázalo, že i filmové zachycení tohoto druhu zápasu, jenž postrádá reálnou podstatu agonální hry, může do jisté míry obsahovat univerzální schéma, které lze rozeznat v jistých typech filmu. Pozorovaná narativní schémata jsem posléze kategorizoval v souladu s typickým průběhem kariéry špičkového sportovce. Tyto sportovní fabule, které lze současně považovat za syntaktické struktury charakterizující specifický žánr filmu, se ve filmech se sportovní tematikou opakují a jejich rozpoznání současně zařazuje film do kategorie sportovního filmu, což potvrzuje tezi vyslovenou v úvodu této práce.

V další části práce jsem sportovní (dokumentární) film nahlédl s pomocí nástrojů archetypální kritiky a kulturní antropologie coby specifické historiografické dílo a shledal v něm jednoznačné mytizující prvky a procesy. Koncept žánrového filmu coby distributora mytologie a rituálu jsem využil v další části naší práce. Na zvolených příkladech filmů jsem pozoroval nejprve prvky, které mytizaci a

zprostředkování rituálu znemožňují, a poté jsem uvedl filmy, které jsou typickými ukázkami a ilustracemi těchto konceptů. Sportovní film definovaný za pomoci atributů zmíněných v předešlém odstavci skutečně v některých případech disponuje archetypálním potenciálem, který je svébytnou variací univerzálnějších archetypů, a tím nabývá i univerzálních významů.

Konečně jsem se zaměřil na problematiku reprezentace sportu ve filmu a oblast ideologie takovým filmovým žánrem šířenou. Teze, že se specifická schémata šířená sledovanými filmy mohou stát nositeli specifických kulturních charakteristik – mohou nabývat mytických a rituálních dimenzí a mají schopnost stát se i reprezentacemi různých ideologií, byla především v případě reprezentací ideologií potvrzena nejen v této práci, ale v celé řadě (především) zahraničních výzkumů. Bádání orientované posledně zmíněným směrem je bezpochyby nesmírně produktivní oblastí zkoumání, ale nelze se ubránit dojmu, že z mnohých zahraničních studií číší jakási křečovitá snaha nalézt za každou cenu ve zkoumaném materiálu specifické subtéma, na kterém by bylo možné předvést se vši razancí kritický potenciál metodologický i autorský. Směr některých úvah tohoto typu, se kterými jsem se během psaní práce seznámil, se ukazuje jako podivně tendenční a dogmatický. Tato jistá autorská bezradnost a jednostrannost se mi jeví zřetelnější tím spíše, že ji nazírám rovněž z autorské i čtenářské perspektivy – ovšem perspektivy člověka, jehož podstatnou část života zásadním způsobem ovlivňovala státem prosazovaná ideologie, jejíž principy byly totožné s ideovým ukotvením metodologického aparátu těchto úvah.

Přesto se domnívám, že aparát kulturních studií může být důležitým nástrojem, který může vnést do výzkumu kulturních fenoménů mnoho nečekaných perspektiv. Jistý skepticismus daný historickým kontextem je ale podle mého názoru důležitým a oprávněným prvkem při aplikaci této metodologie. Osobní zkušenost z prostředí špičkového sportu mi umožnila prožít autentické pocity sportovce a z ní pramení jistá kritická skepse vůči dramaticky ideologizujícím závěrům, se kterými je možné se v zahraniční odborné produkci setkat. Sport a jeho zobrazení jsou v těchto krajních případech prezentovány jako cosi reakčního a potenciálně nebezpečného, v jakémkoli dílčím prvku sportovní reprezentace je nalézán zákeřný

skrytý smysl a stále dokola je čtenáři opakována poučka: Nemysleme si, že ve sportu a jeho mediální prezentaci jde především o sport.

Jako druhý extrém, který ale v kontrastu se zmíněnou vypjatě ideologizující polohou působí uvolňujícím dojmem, můžeme vnímat populárně formulovanou charakteristiku úspěšného sportovního filmu. „Takový film vyžaduje silný příběh, zobrazení triumfů i porážek, překvapení a výzev. Důležití jsou trojrozměrní hrdinové, jejichž životní příběhy nás budou zajímat. Stejně důležitá je i zobrazení sportovní akce – sportovec bez svého sportu nikoho nezajímá. Ve filmu musí být minimálně jedna scéna, z níž nám naskočí husí kůže, nebo nám alespoň vyschne v hrdle. A konečně by takový film měl být realistický, ale jen do určité míry. Sportovní film by měl totiž umožnit divákovi snít“ (Didinger, Macnow 2009: 16).

Kulturologický pohled na problematiku vztahu sportu, filmu a (nejen) populární kultury, který v sobě zahrnuje široké možnosti uplatnění, se mi zdá být příhodný právě pro svou možnost nahlédnout tuto problematiku z několika různých a přitom tematicky i metodologicky propojených úhlů. Proto pro mě nebylo úplně snadné dokončovat tuto práci v okamžiku, kdy tento obor na Filosofické fakultě Univerzity Karlovy prakticky zaniká.

Nezbývá mi než doufat, že předkládaná práce není jakýmsi pohrobkem snah nahlížet kulturní jevy v jejich komplexnosti a že se bádání orientované tímto směrem v budoucnu bude rozvíjet na půdě jiných oborů.

## 7. Literatura a film

### 7.1. Literatura

- Adorno, T. W., Horkheimer, M., Dialektika osvícenství, Praha 2006
- Adorno, T. W., Schéma masové kultury, Praha 2009
- Altman, R., Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru, *Illuminate*, 1/1989, s. 17-29
- Anderson, B., Představy společenství. Úvahy o původu a šíření nacionalismu, Praha 2008
- Bach, S., Leni Riefenstahlová. Život a dílo „Hitlerovy filmařky“, Praha 2007
- Bachtin, M. M., Françoise Rabelaise a lidová kultura středověku a renesance, Praha 2007
- Barker, Ch., Slovník kulturních studií, Praha 2006
- Barthes, R., Diskurz historie, *Česká literatura* 2007, č. 6, s. 815-827
- Barthes, R., Mytologie, Praha 2004
- Barthes, R., Mythologies, New York 2012
- Barthes, R., *Úvod do strukturální analýzy vyprávění* in: Kyloušek, P. (ed.), Znak, struktura, vyprávění. Výbor z prací francouzského strukturalismu, Brno 2002
- Bílek, P. A., *James Bond a major Zeman: Sémantika narativní ideologie*, in: Bílek, P. A. (ed.), James Bond a major Zeman: Ideologizující vzorce vyprávění, Praha – Příbram 2007
- Bílek, P. A., *Reprezentace: Metafora, pojem či koncept?*, in: Papoušek, V., Bílek, P. A. (eds.), Cosmogonia. Alegorické reprezentace „všeho“, Praha 2011
- Bordwell, D., Thompsonová, K., Umění filmu. Úvod do studia formy a stylu, Praha 2011

- Borecký, V., *Imaginace a kultura*, Praha 1996
- Boyle, R., Haynes, R., *Power Play: Sport, the Media and Popular Culture*, Essex 2000
- Briley, R., *Basketball's Great White Hope and Ronald Reagan's America*, in: Briley, R., Schoenecke, M., Carmichael, D. A. (eds.), *All-Stars & Movie Stars. Sports in Film & History*, Lexington 2008
- Brottman, M., *High Theory, Low Culture*, Basingstoke 2005.
- Caillois, R., *Hry a lidé*, Praha 1998
- Campbell, J., *Mýty*, Praha 1998
- Cashmore, E., *Sports Culture: An A–Z Guide*, London and New York, Routledge 2013
- Casetti, F., *Filmové teorie 1945–1990*, Praha 2008
- Cawelti, J., *Adventure, Mystery and Romance*, Chicago 1976
- Cawelti, J. G., *The Six-gun Mystique*, New York 1971
- Cashmore, E., *Sports Culture, An A–Z Guide*, London and New York 2000
- Chapman, M., *The Gold and the Glory*, Newton 2003
- Chatman, S., *Příběh a diskurs. Narativní struktura v literatuře a filmu*, Brno 2008
- Corner, J., *Ideology: a Note on Conceptual Salvage*, in: *Media, Culture, Society* 2001, č. 23, s. 525–523
- Crosson, S., *Sport and Film*, New York 2013
- Černý, J., *Fotbal je hra. Pokus o fenomenologii hry*, Praha 1968
- Činátlová, B., *Příběh těla*, Příbram 2009
- Děkanovský, J., *Sport, média a mýty. Zlatí hoši, královna bílé stopy a další moderní hrdinové*, Praha 2008
- Děkanovský, J., *Tarzan a slečna Leni aneb Jak nenatočit olympijský desetiboj*, *Dějiny a současnost*, č. 6, 2010, s. 21–24
- Dinger, R., Macnow, G., *The Ultimate Book of Sports Movies featuring the 100 Greatest Sports Films of All Time*, Philadelphia 2009
- Dijk, T. A. van, *Ideology. A Multidisciplinary Approach*, London 1998
- Dijk, T. A. van, „Opinions and Ideologies in the Press“, in: Bell, A., Garrett, P. (eds.), *Approaches to Media Discourse*. Oxford, s. 21–63

- Doležel, L., Fikce a historie v období postmoderny, Praha 2008
- Dunning, E., P. Murphy and J. Williams (1988) *The roots of football hooliganism: An historical and sociological study*, London: Routledge and Kegan Paul.
- Dunning, E., P. Murphy and J. Williams (1986) 'Spectator violence at football matches: Towards a sociological explanation', *British Journal of Sociology*, vol. 37, no. 2, pp. 221-244.
- Eco, U., Meze interpretace, Praha 2004
- Eco, U., Skeptikové a těšitelé, Praha 2006
- Eco, U., Vytváření nepřítele a jiné příležitostné texty, Praha 2013
- Edgington, K., Erskine, T. L., Welsh, J. M., *Encyclopedia of Sports Films*, Lanham 2011
- Eliade, M., Mýtus a skutečnost, Praha 2011
- Eliade, M., Mýty, sny a mystéria, Praha 1998
- Fila, K., Rychlokurz o japonské animaci alias anime na pokračování, *Cinepur* 27, 2003, s. 10
- Fila, K., Speed Racer je fašistický pop-art na tripu, [online] [cit. 2013-11-14], dostupné z: <http://aktualne.centrum.cz/kultura/film/clanek.phtml?id=604844>
- Fink, E., Oáza štěstí, Praha 1992
- Fink, E., Hra jako symbol světa, Praha, 1993
- Fiske, J., *Understanding Popular Culture*, London 1992
- Florschütz, G., *Sport in Film und Fernsehen. Zwischen Infotainment und Spektakel*, Wiesbaden 2005
- Foll, J., Témata filmů ke mně sama přilétávají, *Xantypa*, 6, 2012, s.
- Forman, M., Novák, J., *Co já vím. Autobiografie Miloše Formana*, Brno 1994
- Frye, N., *Anatomie kritiky*, Brno 2003.
- Frye, N., *New Directions from Old*, Ottawa 2009
- Fuka, F., Recenze: Dva nula [online] [cit. 2012-5-29], dostupné z: <http://www.fffilm.name/2012/10/recenze-dva-nula-30.html>
- Gauthier, G., *Dokumentární film, jiná kinematografie*. Praha 2004.
- Genette, G., „Rozprava o vyprávění“, *Česká literatura* 51, 2003, č. 3-4



- Giulianotti, R., *Football: A sociology of the global game*, Cambridge 1999
- Graham, C. C., *Leni Riefenstahl and Olympia*, Lanham – London 2001
- Grainger, R., *The Language of the Rite*, London 1974
- Grebeníčková, R., *Tělo a tělesnost v novověkém myšlení*, Praha 1997
- Hádková, J., *Václav Hapl*, Praha 1989
- Haffner, S., *Příběh jednoho Němce. Vzpomínky na léta 1914–1933*, Praha 2002
- Hall, S., *Kódování/dekódování*, in: Dvořák, T. (ed.), *Kapitoly z dějin a teorie médií*, Praha 2010, s. 102–116
- Haller, P., *Sylvester Stallone*, Praha 1991
- Hobsbawm, E. J., *Národy a nacionalismus od roku 1780. Program, mýtus, realita*, Brno 2000
- Hochscherf, T., Laucht, Ch., „Every Nation Needs a Legend“. *The Miracle of Bern and the Formation of a German Postwar Foundational Myth*, in: Briley, R., Schoenecke, M., Carmichael, D. A. (eds.), *All-Stars & Movie Stars. Sports in Film & History*, Lexington 2008, s. 279–302
- Hochwarter, T., *Lauda hits out at newbie Hamilton at 60th birthday*, *Austriantimes.at* [online], 17. 2. 2009, [cit. 2013-09-22] dostupné z: <http://austriantimes.at/index.php?id=11248>
- Hrabal, B., *kafkárna*, Praha 1994
- Hrabal, B., *Pábení. Povídky z let 1957–1964*, Praha 1993
- Huizinga, J., *Homo ludens*, Praha 2000
- Chytilová, V., *Pilát, T., Věra Chytilová zblízka*, Praha 2010
- Janoušek, J. (ed.), *3 1/2*, Praha 1965
- Jiráček, J., Köpplová, B., *Média a společnost*, Praha 2007
- Poulton, E., Roderick, M., *Introducing sport in films*, in: Poulton, E., Roderick, M. (eds.), *Sport in Films*, London and New York 2008
- KFS FF UK, *Film a žánr*, [online] [cit. 2013-7-18] dostupné na <http://film.ff.cuni.cz/rozcestnik/teorie/zanr.pdf>
- King, J., *Fotbalová fabrika*, Praha 2003
- Klinger, B., „Cinema/Ideology/Criticism“ Revisited: *The Progressive Genre*, in: Grant, B. K. (ed.), *Film Genre Reader III*, Austin 2003 s. (74–91)
- Klíma, L., *Vteřiny věčnosti*, Praha 1990

- Kokeš, R., Vertikalizace stylu, narace a prostoru, *Cinepur* 58, 2008, s. 34–35
- Kolář, F., Odveta za Moskvu. Bojkot XXIII. olympijských her 1984 v Los Angeles, *Dějiny a současnost*, 2006, č. 6, s. 32–35
- Lauda, N. Mé roky s Ferrari, Praha 1983
- Leonard, D. J., Do You Believe in Miracles? Whiteness, Hollywood, and a Post-9/11 Sports Imagination, in: Briley, R., Schoenecke, M., Carmichael, D. A. (eds.), *All-Stars & Movie Stars. Sports in Film & History*, Lexington 2008
- Lévi-Strauss, C., *Mythologica I. Syrové a vařené*. Praha 2006
- Lévi-Strauss, C., *Myšlení přírodních národů*. Praha 1996
- Lukeš, J., Lukešová, I. (eds.), *Vzdor i soucit Věry Chytilové*, Plzeň 2009
- Mareš, M., Smolík, J., Suchánek, M., *Fotbalové chuligáni. Evropská dimenze subkultury*, Brno 2004.
- McConnell, F. *Storytelling and Mythmaking. Images from Film and Literature*, Oxford, New York 1979
- McLuhan, M., *Člověk, média a elektronická kultura*, Brno 2008
- Mosher, S. D., The White Dreams of God: The Mythology of Sports Films, *Arena Review*, 7 (2) 1983
- Nietzsche, F., *Nečasové úvahy I*, Praha 1992
- Nichols, B., *Úvod do dokumentárního filmu*, Praha 2010.
- Nünning, A. (ed.), *Lexikon teorie literatury a kultury*, Brno 2006
- Pavel, O., *Výstup na Eiger*, Praha 1989
- Přádna, S., *Miloš Forman. Filmař mezi dvěma kontinenty*, Brno 2009
- Pye, D., The Western (Genre and Movies), in: Grant, B. K. (ed.), *Film Genre Reader III*, Austin 2003
- Reifová, I., *Kulturální studia v postkomunistické situaci*, in: Foret, M., Lapčík, M., Orság, P. (eds.), *Média dnes. Reflexe mediality, médií a mediálních obsahů*, Olomouc 2008
- Reifová, I. A kol., *Slovník mediální komunikace*, Praha 2004
- Reichel, P., *Svůdný klam Třetí říše. Fascinující a násilná tvář fašismu*, Praha 2004
- Riefenstahlová, L., *V mé paměti*, Praha 2002

- Rippon, A., Hitlerova olympiáda. Historie nacistických her roku 1936, Praha 2008
- Rohner, L., Der deutsche Essay, München 1972
- Rowe, D., Antonio Gramsci: Sport, Hegemony and the National-Popular, in: Giulianotti, R. (ed.), Sport and Modern Social Theorists, Hampshire – New York 2004
- Sedláček, Š., Analýza mýtu a ideologie olympijských her. Ideologicko-mytologická analýza dokumentárních filmů zobrazujících hry XXII. A XXIII. Olympiády, diplomová práce, [online] [cit. 2013-9-12], Olomouc 2010, dostupné na <https://theses.cz/id/i9dl7m/?furl=%2Fid%2Fi9dl7m%2F;so=nx;lang=en>
- Silk, M., Schultz, J., Bracey, B., From Mice to Men: Miracle, Mythology and the „Magic Kingdom“, in: Poulton, E., Roderick, M. (eds.), Sport in Films, London and New York 2008, s. 163–181
- Schatz, T., The Structural Influence: New Directions in Film Genre Study, in: Grant, B. K. (ed.), Film Genre Reader III, Austin 2003
- Scherzer, P., Is German Film moving towards a New Patriotism? An Analysis of Sonke Wortmanrts The Miracle of Bern based on the Prototype of the American Sports Film of the 1980s, Hamburg 2008
- Schmid, W., Narativní transformace, Brno 2004
- Slepíčka, P. a kol., Divácká reflexe sportu, Praha 2010
- Sobchack, T., Genre Film: A Classical Experience, in: Grant, B. K. (ed.), Film Genre Reader III, Austin 2003
- Sobchacková, V., Filmové žánry. Mýtus, rituál a sociodrama, in: Zuska, V. (ed.), Sborník filmové teorie I. Angloamerické studie, Praha 1991
- Sommerová, O., Filmový esej, Praha 2000
- Sontagová, S., Ve znamení Saturna, Praha 2011
- Spaaij, R., Understanding Football Hooliganism. A Comparison of Six Western Football Clubs, Amsterdam 2006
- Štoll, M., 1. 5. 1953. Zahájení televizního vysílání, Praha 2011
- Štoll, M., Olgy Sommerové esej o eseji, in: Sommerová, O., Filmový esej, Praha 2000, s. 7–8
- Todorov, T., Kategorie literárního vyprávění, in: Kyloušek, P. (ed.), Znak, struktura, vyprávění. Výbor z prací francouzského strukturalismu, Brno 2002
- Tomaševskij, B. V., Teorie literatury, Praha 1970

- Walters, G., Berlínské hry. Olympijský sen ukradený Hitlerem, Praha 2007
- White, H., Historicismus, historie a figurativní obraznost, *Filosofia* 1996, 16, s. 2-1-2-23
- White, H., Metahistorie. Historická imaginace v Evropě 19. století, Brno 2011
- White, H., Tropika diskursu. Kulturně kritické eseje. Praha 2010.
- Wright, J. H., Genre Films and the Status Quo, in: Grant, B. K. (ed.), *Film Genre Reader III*, Austin 2003
- Zumr, J., Filosof hrdé lidskosti, in: Klíma, L. (1990): *Vteřiny věčnosti*, Praha 1990

## 7.2. *Internetové odkazy*

- Česko-Slovenská filmová databáze [online databáze] [cit. 2011-7-28], dostupné z: <http://www.csfd.cz/film/291617-senna/>
- Sports Reference/Olympic Sports [online databáze] [cit. 2013-9-18], dostupné z: <http://www.sports-reference.com/olympics/athletes/kl/josef-klein-1.html>
- TV spoty.cz [online databáze] [cit. 2013-5-29], dostupné z: <http://www.tvspoty.cz/budweiser-budvar-vitezstvi-vas-zmeni/>
- You Tube.cz [online] [2013-10-18], dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=TURAUhvidPo>

## 7.3. *Film*

- *16 Days of Glory* [film], režie Bud Greenspan, USA, 1986
- *Ayrton Senna: The Official Tribute, 1960-1994* [DVD], různí autoři, 2004
- *Bernský zázrak* [Das Wunder von Bern] [film], režie Sönke Wortmann, SRN, 2003
- *Boxer a smrt'* [film], režie Peter Solan, ČSSR, 1962

- *Brianova píseň* [Brian´s Song] [TV film], režie Buzz Kulik, USA, 1971
- *Bronzové halušky* [TV film], režie Jan Celner, ČR, 2011
- *Cena vítězství* [film], režie Václav Hapl, ČSSR, 1972
- *Dva nula* [film], režie Pavel Abrahám, ČR, 2012
- *Far North* [film], režie Asif Kapadia, Velká Británie – Francie, 2007
- *Grand Prix* [film], režie John Frankenheimer, USA, 1966
- *Grenoble* [13 jours en France] [film], režie Claude Lelouch, Françoise Reichenbach, Francie, 1968
- *Hokejový zázrak* [Miracle] [film], režie Gavin O´Connor, USA, 2004
- *Hooligans* [The Football Factory][film], režie Nick Love, Velká Británie, 2004
- *Hooligans* [film], režie Lexi Alexander, USA, Velká Británie, 2005
- *Hráči z Indiany* [Hoosiers] [film], režie David Anspaugh, USA, 1986
- *Invictus: Neporažený* [Invictus] [film], režie Clint Eastwood, USA, 2009
- *Je lehké být mladý?* [Vai viegli but jaunam?] [film], režie Juris Podnieks, Lotyšsko, 1987
- *Jih proti Severu* [Gone with the Wind] [film], režie Victor Fleming, George Cukor, Sam Wood, USA, 1939
- *Klapzubova jedenáctka* [film], režie Ladislav Brom, ČSR, 1938
- *Klapzubova jedenáctka* [TV seriál], režie Eduard Hofman, ČSSR, 1968
- *Kmotr* [The Godfather] [film], režie Francis F. Coppola, USA, 1972
- *Le Mans* [film], režie Lee H. Katzin, USA, 1971
- *Million Dollar Baby* [film], režie Clint Eastwood, USA, 2004
- *Mistři* [film], režie Marek Najbrt, ČR, 2004
- *Modré světlo* [Das blaue Licht] [film], režie Béla Balázs, Leni Riefenstahlová, Německo, 1932
- *Moneyball* [film], režie Bennett Miller, USA, 2011
- *Muž na Měsíci* [Man on the Moon] [film], režie Miloš Forman, USA, 1999
- *Muži v ofsidu* [film], režie Svatopluk Innemann, ČSR, 1931
- *Návrat mistrů* [TV film], režie Karel Jonák, ČR, 2005

- *Non plus ultras* [film], režie Jakub Sluka, ČR, 2004
- *O něčem jiném* [film], režie Věra Chytilová, ČSSR, 1963
- *Ó sport, ty – mir!* [film], režie Jurij Ozerov, SSSR, 1981
- *Olympia, 1. díl, Přehlídka národů* [Olympia – Fest der Völker] [film], režie Leni Riefenstahlová, Německo, 1938
- *Olympia, 2. díl, Oslava krásy* [Olympia – Fest der Schönheit] [film], režie Leni Riefenstahlová, Německo, 1938
- *Olympiáda Tokio* [Tokyo olympikku], [film], režie Kon Ičikawa, Japonsko, 1965
- *Pokojný bojovník* [Peaceful Warrior] [film], režie Victor Salva, USA – Německo, 2006
- *Poslední dny života slavných. Ayrton Senna* [Final Days of an Icon] [TV film], režie Nicolas Glimois, Francie, 2005
- *Proč?* [film], režie Karel Smyczek, ČSSR, 1987
- *Rivalové* [Rush], režie Ron Howard, USA – Velká Británie – Německo, 2013
- *Rock ´n´Wrestling* [TV seriál], režie Bruno Bianchi, USA, 1985
- *Rocky* [film], režie John G. Avildsen, USA, 1976
- *Rocky II* [film], režie Sylvester Stallone, USA, 1979
- *Rocky III* [film], režie Sylvester Stallone, USA, 1982
- *Rocky IV* [film], režie Sylvester Stalone, USA, 1985
- *Rocky V* [film], režie John G. Avildsen, USA, 1990
- *Rocky Balboa* [film], režie Sylvester Stallone, USA, 2006
- *Seismic Seconds. The Death of Ayrton Senna* [TV film], režie Ben Bowie, Velká Británie, 2001
- *Senna* [film], režie Asif Kapadia, Velká Británie – Francie, 2010
- *Speed Racer* [film], režie Andy a Lana Wachowski, USA – Německo – Austrálie, 2008
- *Taking off* [film], režie Miloš Forman, USA, 1971
- *Tarzanova pomsta* [Tarzan´s Revenge] [film], režie D. Ross Lederman, USA, 1938
- *Tenkrát na Západě* [Once Upon a Time in the West] [film], režie Sergio Leone, Itálie – USA, 1968

- *Trumfy Miroslava Donutila* [TV pořad], režie Michael Čech, ČR, 2012
- *Tým na hraně* [TV film], režie Karel Jonák, ČR, 2010
- *Věra 68* [film], režie Olga Sommerová, ČR, 2012
- *Viděno osmi* [Visions of Eight] [film], režie Miloš Forman, Kon Ičikawa, Claude Lelouch, Jurij Ozerov, Arthur Penn, Michael Pfléghar, John Schlesinger, Mai Zetterlingová, USA – SRN, 1973
- *Vítězové a poražení* [Any Given Sunday] [film], režie Oliver Stone, USA, 1999
- *Vítězství víry* [Der Sieg des Glaubens] [film], režie Leni Riefenstahlová, Německo, 1933
- *Vítězství vůle* [Der Triumph des Willens] [film], režie Leni Riefenstahlová, Německo, 1935
- *Wrestler* [The Wrestler] [film], režie Darren Aronofsky, USA – Francie, 2008
- *Životní vítězství* [Brian´s Song] [TV film], režie John Gray, USA, 2001

## ***Abstrakt***

Vztah sportu a médií prodělal v několika posledních desetiletích bouřlivý rozvoj a spojením špičkového sportu a televize vznikl specifický a velice vlivný žánr populární kultury. Vytváření sportovních příběhů, které je pro současná média typické, ale současně vede ke snaze vtisknout těmto příběhům trvalejší a celistvější podobu. Sport se tedy objevuje v nejrůznější formě i na filmovém médiu. Předkládaná práce přináší kulturologický, tedy holisticky a interdisciplinárně zaměřený pohled na fenomén sportu ve filmu.

Nejprve se zabývá sportem coby součástí populární kultury, filosofickými koncepcemi kulturního fenoménu hry a klade si otázku po univerzálních schématech typických pro žánr sportovního filmu. K vysvětlení setrvalé obliby sportovního filmu pak využívá studium filmu ve spojitosti s kulturními dynamikami, k nimž náleží i výzkum v oblasti filmových žánrů. Dále zkoumá sportovní film z hlediska kulturně antropologických kategorií mýtu a rituálu. V závěru si všímá schopnosti hraných i dokumentárních filmů se sportovní tematikou stát se reprezentacemi různých ideologií. Stejnou metodologii uplatňuje i k popisu a charakteristice ideologických vzorců vyprávění ve sportovním filmu.

**Klíčová slova:** populární kultura, sport, film, mýtus, rituál, filmový žánr, ideologie



## ***Abstract***

The relationship between sport and the media has undergone rapid development in recent decades. The combination of television and top sport has created a specific and very influential genre of popular culture. Creating sporting stories, which is typical of the current media, is also an attempt to impress these stories in a more permanent and cohesive form. Sport therefore also features in the most varied of forms in the film media. This work presents a culturological, thus holistically and interdisciplinary-oriented, view of the phenomenon of sport in film.

Firstly, sport as a part of popular culture is investigated. This includes the philosophical concept of the cultural phenomenon of games. The question is considered of the universal themes which typify the sport film genre. In order to explain the continuing popularity of sport film, a study of film is then undertaken with regard to the cultural dynamics to which research in the field of film genres also belongs. Thereafter, sport film is examined in terms of the cultural-anthropological categories of myth and ritual. In conclusion, this study concentrates on the ability of fictional and documentary films with a sporting theme to become representative of various ideologies. The same methodology is applied for the description and characteristics of the ideological patterns of narration in sport film.

**Keywords:** popular culture, sport, film, myth, rite, film genre, ideology