

Univerzita Palackého v Olomouci  
Filozofická fakulta

Bakalářská práce

**Komparativní analýza filmů *Synové  
hor (1956) a Poslední závod (2022)***

Oldřich Pavlík

**Katedra divadelních a filmových studií**

Vedoucí práce: Mgr. Michal Sýkora, Ph.D.

Studijní program: Filmová studia maior, televizní a rozhlasová  
studia minor

Olomouc 2023

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma *Komparativní analýza filmů Synové hor (1956) a Poslední závod (2022)* vypracoval samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum

.....

podpis

Rád bych touto cestou vyjádřil poděkování Mgr. Michalu Sýkorovi, Ph.D. za jeho vstřícnost, cenné rady a trpělivost při vedení mé bakalářské práce.

## Obsah

|   |    |
|---|----|
| Úvod .....  | 6  |
| 1. Metodologie .....  | 7  |
| 1.1 Neoformalistická analýza a její základní pojmy a nástroje ..... | 7  |
| 1.1.1 Ozvláštnění .....   | 8  |
| 1.1.2 Dominanta .....   | 8  |
| 1.1.3 Významy .....   | 9  |
| 1.1.4 Prostředek, motivace, funkce .....                            | 10 |
| 1.1.5 Syžet a fabule .....  | 11 |
| 1.1.6 Komplikovaná forma, odkládání, stupňovitá konstrukce.....     | 11 |
| 1.2 Narace .....  | 12 |
| 1.2.1 Taxonomie narativních módů.....                               | 12 |
| 1.2.2 Úvody, vývoj syžetu, vyvrcholení a závěr .....                | 14 |
| 2. Vyhodnocení literatury .....                                     | 15 |
| 2.1 Prameny .....   | 15 |
| 2.2 Literatura .....  | 15 |
| 3. Produkčně-historický kontext děl .....                           | 18 |
| 3.1 <i>Synové hor</i> – produkce .....                              | 18 |
| 3.2 <i>Synové hor</i> – kritické přijetí publika.....               | 18 |
| 3.3 Tvorba Čenka Duby.....  | 19 |
| 3.4 <i>Poslední závod</i> – produkce .....                          | 19 |
| 3.5 <i>Poslední závod</i> – kritické přijetí publika .....          | 20 |
| 3.6 Tvorba Tomáše Hodana.....                                       | 20 |
| 4. Naratologická analýza filmu <i>Synové hor</i> .....              | 22 |
| 4.1 Úvod .....  | 22 |
| 4.2 Vývoj syžetu .....  | 23 |
| 4.3 Vyvrcholení a závěr.....  | 24 |
| 5. Stylistická analýza filmu <i>Synové hor</i> .....                | 27 |
| 5.1 Mizanscéna .....  | 27 |
| 5.2 Kamera a střih.....   | 28 |
| 5.3 Zvuk.....   | 28 |
| 6. Naratologická analýza filmu <i>Poslední závod</i> .....          | 30 |

|     |   |    |
|-----|---|----|
| 6.1 | Úvod .....  | 30 |
| 6.2 | Vývoj syžetu .....                                    | 31 |
| 6.3 | Vyvrcholení a závěr .....                             | 32 |
| 7.  | Stylistická analýza filmu <i>Poslední závod</i> ..... | 35 |
| 7.1 | Mizanscéna .....                                      | 35 |
| 7.2 | Kamera a střih .....                                  | 35 |
| 7.3 | Zvuk .....  | 36 |
| 8.  | Komparativní část .....                               | 38 |
|     | Závěr .....   | 43 |
|     | Seznam použitých zdrojů .....                         | 45 |
|     | Prameny .....   | 45 |
|     | Literatura a internetové zdroje .....                 | 45 |

## Úvod

Cílem této bakalářské práce je komparativní analýza filmů *Synové hor* (1956) a *Poslední závod* (2022). Snímky vycházejí z historické události tragického lyžařského závodu z roku 1913 v Krkonoších, při kterém zahynul závodník Bohumil Hanč a jeho kamarád Václav Vrbata. Oba filmy sledují dění, které tomuto závodu předcházelo a následně konstruuji samotný závod. K tématu této práce mě inspirovala konverzace mezi mnou a producentem filmu *Poslední závod* Ondřejem Beránkem. Beránek se jasným stanoviskem distancuje od staršího ze snímků: „Nekopírujeme děj a postavy původního filmu. Jde o historickou událost a ta může být zpracována různě a několikrát.“<sup>1</sup> Proti tomuto tvrzení však stojí řada textů, které považují zpracování *Posledního závodu* za přímo inspirované *Syny hor*. Vzhledem k tomu, že je novější ze snímků připodobňován ke staršímu, se nabízí provést analýzu a vzájemnou komparaci. V rámci analytické části tato tvrzení podrobím ověření, kde stanovím, v čem jsou snímky odlišné a v čem naopak shodné. Oba filmy budu analyzovat z hlediska narativní a stylistické struktury, které následně porovnáám. Metodologicky budu vycházet z neoformalistické analýzy a analýzy narativu, popisované primárně v teoretických a analytických textech Kristin Thompsonové a Davida Bordwella.

Práci jsem rozdělil do pěti větších kapitol. První, teoretická část, se věnuje metodologii a vyhodnocení literatury, která byla pro analyzování a komparaci snímků zvolena. V této kapitole jsou popsány základní principy a pojmy se kterými se pracuje. V další kapitole se věnuji produkčně-historickým kontextům analyzovaných snímků.

Zbývající tři kapitoly jsou hlavní částí této práce. Jde o naratologickou a stylistickou analýzu filmu *Synové hor*. Následně to stejné provedu i u druhého ze snímků, *Posledního závodu*. U obou se zabývám typologií narativní struktury a blíže určuji samotnou výstavbu narativu s důrazem na ověření názorových neshod k problematice. Stylistické analýzy se věnují mizanscéně, kameře, střihu a zvuku. Tyto analýzy primárně popisují, jakým způsobem je snímek tvořen po stylistické stránce ve vztahu k narativu. V komparativní části vybrané poznatky z analýz porovnávám a vzájemně vyvozují rozdíly a podobnosti, na základě čehož konstruuji závěr.

---

<sup>1</sup> BERÁNEK, Ondřej. *Poslední závod, dotaz* [elektronická pošta]. Message to: oldrichpavlik@email.cz. 5. května 2022 13:21. Osobní komunikace.

## 1. Metodologie

Pro komparativní analýzu filmů *Synové hor a Poslední závod* jsem si za výchozí metodologii zvolil neoformalistický přístup. Jeho výhodou je možnost aplikace na zvolenou problematiku a zároveň provést komplexní analýzu s následnou komparací. Skrze neoformalistický přístup lze odhalit, jakými schémata se prostředky řídí a lze určit jejich hierarchii. Takto je možno konkrétně pojmenovat dominanty analyzovaných snímků a poznatky užít při komparaci.

V této kapitole se tedy zabývám metodologií, kde vysvětluji pojmy, které používám při mém neoformalistickém přístupu k analýze filmů *Synové hor a Poslední závod*. Dále zde popisují také typy narativních módů, které budu při analýze a následné komparaci využívat.

### 1.1 Neoformalistická analýza a její základní pojmy a nástroje

Neoformalistický přístup u filmové analýzy popsala Kristin Thompsonová v osmdesátých letech minulého století v první kapitole své knihy *Breaking the Glass Armor*, do češtiny přeložené jako „Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod.“ Zde mimo jiné Thompsonová uvádí, že neoformalismus vychází primárně z ruské formalistické školy. Hlavním východiskem celého přístupu je výběr filmu takového, který nás jednoduše něčím zaujal. Důležitou vlastností neoformalismu je, že je aplikovatelný na každý film. Tuto vlastnost lze vysvětlit jednak při srovnání s přístupy v předchozích letech a zároveň charakteristikou neoformalistického přístupu. Před neoformalismem fungovala filmová kritika na principu „povinné metody.“<sup>2</sup> Tento přístup znamenal, že kritik si nejprve zvolil metodu, podle které si později vybral takový film, který metodě vyhovoval. Oproti tomu neoformalismus nabízí spíše různé předpoklady o výstavbě a obecných vlastnostech filmového díla. Díky tomu si pak ve vztahu otázek, které v nás analyzované filmové dílo vyvolalo a předpokladů, které nám přístup předkládá, vytváříme metodu, kterou aplikujeme přímo na danou problematiku. Neoformalismus se tím pádem prezentuje větší svobodou v předmětu zkoumání, čímž dochází ke komplexnější analýze. Což Thompsonová popisuje: „Neoformalismus má v sobě zabudovanou neustálou potřebu modifikace.“<sup>3</sup> Přístup k neoformalistické analýze popisuje Radomír Koneš následovně: „Dílo pro námi nabízenou perspektivu představuje systém vztahů určitých částí, přičemž cílem jeho analýzy je najít a vysvětlit principy a) funkčního vztahování se částí díla jakožto systému k jiným jeho částem,

---

<sup>2</sup> THOMPSON, Kristin (1998): Neoformalistická filmová analýza. Jeden přístup, mnoho metod. *Illuminace*, 10, č. 1 (29), s. 6; přel. Zdeněk Böhm (*Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis*, 1988).

<sup>3</sup> Tamtéž, s. 7.

b) funkčního vztahování se částí díla jakožto systému k jeho celku, který je zároveň více než jen souhrn svých částí.“<sup>4</sup>

### 1.1.1 Ozvláštňení

Ozvláštňení je jeden z klíčových pojmů neoformalistické analýzy. Jedná se o termín přejatý z ruské formalistické školy a je definován Viktorem Šklovským v textu *Umění jako metoda*: „Cílem umění je, abychom pocítili věci tak, jak je vnímáme a ne tak, jak je známe. Technika umění spočívá v „ozvláštňování“ věci, v komplikování forem, v komplikování a prodlužování percepce, protože proces percepce je estetický cíl sám o sobě a musí být prodlužován.“<sup>5</sup> Což znamená, že ozvláštňení vzniká tehdy, kdy se u umění do běžných situací zasadí ozvláštňující prvek, čímž vznikají nové a nezvyklé formální vzorce a ozvláštňení tak nabízí nevšední pohled na všední jevy. Při absenci ozvláštňujících prvků dochází ke každodenní rutině běžného života a postupné automatizaci. Ozvláštňení tak poskytuje útěk z automatizace, aktivizuje tak lidské vnímání a emoce. Zároveň však při nadměrném užívání ozvláštňujícího prvku paradoxně ozvláštňení zanikne. Thompsonová na Šklovského navazuje ve vztahu k neoformalistickému přístupu: „Díla, která vyčleňujeme jako ta nejoriginálnější a která jsou považována za ty nejhodnotnější, jsou většinou ta, která realitu buď ozvláštňují silněji, nebo ozvláštňují konvence stanovené předešlými uměleckými díly – nebo kombinují obojí.“<sup>6</sup> Ozvláštňení u komparace snímků *Synové hor a Poslední závod* bude primárně určeno u scén, které jsou si podobné, respektive to, jak novější snímek ozvláštňuje konvence stanovené *Syny hor*. To však neznamená, že scény, ve kterých u *Posledního závodu* ozvláštňující prvky nenacházím, jsou přímo inspirované *Syny hor*. Samotnou míru ozvláštňení ve vztahu k neoformalistickému přístupu ještě doplňuje: „Ozvláštňení je tak prvkem všech uměleckých děl, ale jeho prostředky a stupeň se značně liší a ozvláštňující schopnosti určitého díla se v průběhu historie mění.“<sup>7</sup>

### 1.1.2 Dominanta

Koncept dominanty popisuje Thompsonová jako „Hlavní formální princip, jehož užívá dílo či skupina děl k organizaci prostředků do jednoho celku.“<sup>8</sup> Dominanta tedy určuje, jaká

---

<sup>4</sup> KOKEŠ, Radomír D. Jak uvažovat při formalistické analýze filmu: manuál k psaní bakalářské práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně, Ústav filmu a audiovizuální kultury, 2013, str. 3.

<sup>5</sup> ŠKLOVSKIJ, Viktor, *Art as Technique*. In: Lee T. Lemon – Marion J. Reis (Ed.), *Russian Formalist Criticism: Four Essays*. Lincoln, Nebraska 1965, s. 11–12.

<sup>6</sup> THOMPSON, cit.2 s. 11.

<sup>7</sup> Tamtéž, s.12.

<sup>8</sup> Tamtéž, s. 35.



metoda pro zkoumané filmy je vhodná. Zároveň doplňuje „Dominanta určuje, které prostředky a funkce vstoupí do popředí jako důležité ozvláštňující rysy a které budou méně důležité. Dominanta ovládá dílo, řídí a spojuje podřazené prostředky do nadřazených celků.“<sup>9</sup> Dominanta tak staví do popředí určité prostředky a jiné naopak systematicky ustoupí do pozadí, čímž nacházíme samotnou dominantu, což je východiskem neoformalistické analýzy. Tato práce se bude věnovat vyhledáním a pojmenováním dominanty detailněji v jednotlivých kapitolách, které se věnují samotné aplikaci na vybrané filmy. V případě, že bude u *Posledního závodu* nalezena stejná dominanta jako u *Synů hor*, je nutno tuto dominantu detailněji analyzovat a zjistit, zda ve vztahu k ní došlo k inspiraci. V situaci nalezení rozdílných dominant jde o argument, který inspiraci v tomto ohledu vylučuje.

### 1.1.3 Významy

Dalším důležitým prvkem neoformalistického přístupu je význam. Jde o jeden z formálních prostředků k ozvláštňování. Věnuje se způsobům, jakým je význam uměleckého díla divákovi předkládán. Thompsonová rozlišuje čtyři roviny významu a vysvětluje, že „Význam je chápán jako systém klíčů k denotacím a konotacím díla.“<sup>10</sup> První rovinou je referenční význam, který popisuje všechny prvky, které jsou pro diváka jasné, konkrétní a srozumitelné vzhledem k aspektům světa, o kterém dílo pojednává. Explicitní význam je jako referenční význam také konkrétní, nutí ovšem diváka k abstraktnějším myšlenkám, které si divák vytváří skrze předchozí zkušenosti s filmy a světem. Zbývající dvě roviny významů vedou diváka k tomu, aby je odhalil skrze interpretaci. Implicitní význam uměleckého díla je založen na předpokladu, že jej vědomě vytvořil autor. O interpretaci symptomatického významu Thompsonová píše „Když hovoříme o ne-explicitní ideologii nějakého filmu nebo o filmu jako reflexi společenských tendencí nebo ztvárnění duševních stavů velkých skupin lidí, potom interpretujeme jeho symptomatický význam.“<sup>11</sup> Symptomatický význam uměleckého díla se tedy více vztahuje na postavení díla vůči společenskému kontextu. U obou analyzovaných filmů jsou, vzhledem k ději, právě významy klíčové. Vzhledem k tomu bude skutečnost, že *Synové hor* a *Poslední závod* popisují tutéž historickou událost, ale natočeny byly ve velmi odlišné době, sloužit například při analýze symptomatických významů snímků jako jeden z důležitých aspektů, se kterými primárně souvisí film *Synové hor*.

---

<sup>9</sup> THOMPSON, cit.2. s. 35.

<sup>10</sup> Tamtéž, s. 12.

<sup>11</sup> Tamtéž, s. 12.

#### 1.1.4 Prostředek, motivace, funkce

V neoformalistickém přístupu se prostředkem rozumí jakýkoliv prvek, který v díle plní nějakou funkci. Thompsonová ve své knize píše: „Slovo prostředek označuje jakýkoliv jednoduchý prvek či jakoukoli strukturu, která v uměleckém díle hraje roli – pohyb kamery, rámcovou povídku, opakované slovo, kostým, téma atd.“<sup>12</sup> Využití jednotlivých prostředků může být film od filmu odlišné a analyzujeme je skrze jejich motivaci a funkci.

Thompsonová využívá definici termínu funkce od Jurije Tyňanova: „Vzájemný vztah každého prvku literárního díla se všemi ostatními prvky v tomto díle a s celým literárním systémem.“<sup>13</sup> V případě, kdy využití prostředků analyzujeme skrze funkci, bereme ohled na kontext díla, vzhledem k tomu, že tvůrci mohou použít stejné prostředky, které však mohou mít u každého ze snímků odlišnou funkci. Použití různých prostředků se stejnou funkcí nazýváme funkčním ekvivalentem, čemuž se věnuje motivace, která využití funkčních ekvivalentů odůvodňuje.

Motivaci dělíme na čtyři typy: kompoziční, realistická, transtextuální, umělecká. Prvním typem je motivace kompoziční. Tento typ zahrnuje prostředky, které jsou důležité pro výstavbu a zachování vnitřních pravidel filmu, jako je kauzalita děje nebo časoprostoru. Druhým typem je motivace realistická. Ta pracuje s předpokladem divákovi zkušenosti z reálného světa, odkazuje na představy o skutečnosti, čímž se ospravedlňuje užití daných prostředků u díla. V rámci analyzovaných snímků jde o nejčtenější typy motivací. Zároveň spolu často motivace prostředků souvisí a doplňují se. Třetím typem je motivace transtextuální, ta pracuje s něčím, co existovalo již před daným dílem. Tvůrce tak čerpá z prostředků jiných uměleckých děl. Může jít o prostředky, které například odkazují na žánrové konvence a zůstává tak na divákovi a jeho zkušenostech, zda tyto prostředky nalezne. Čtvrtým typem je umělecká motivace. I když je abstraktnější, obsahuje ji prakticky každý prostředek, vzhledem k tomu, že přispívá k vytvoření umělecké podstaty díla. Tento typ motivace však bývá častokrát upozaděn předchozími třemi typy. V popředí se nachází ve chvíli, kdy se umělecky motivované prvky (např. hudba, barva, zvuky) opakují, čímž vytvářejí dějové významy díla. Analýza funkcí a motivací jednotlivých prostředků ve filmech *Synové hor* a *Poslední závod* bude sloužit k vymezení funkčních ekvivalentů a rozdílů v rámci komparace.

---

<sup>12</sup> THOMPSON, cit.2 s. 14.

<sup>13</sup> Tamtéž, s. 14.

### 1.1.5 Syžet a fabule

Taktéž důležitými termíny pro neoformalistickou analýzu díla jsou syžet a fabule. Oba termíny vychází již z ruské formalistické školy. Tyto termíny slouží k popisu a konstruktivnímu narace u filmu. Ruský formalismus popisuje fabuli jako chronologický řetězec kauzálně propojených událostí, které se vztahují k danému časoprostoru filmu.<sup>14</sup> David Bordwell označuje syžet pojmem diskurz nebo plot.<sup>15</sup> Thompsonová na něj navazuje: „Syžet je v podstatě strukturovaný soubor všech kauzálních událostí, jak je vidíme a slyšíme prezentovat se ve filmu samotném.“<sup>16</sup> Syžet pojednává o tom, jakým způsobem jsou tyto události prezentovány a uspořádány u konkrétního filmu. „V pozici diváka máme před sebou pouze syžet – materiál, který je ve filmu jistým způsobem uspořádán. V naší mysli si vytváříme fabuli na základě vodítek poskytnutých syžetem.“<sup>17</sup> Zjednodušeně řečeno, syžet díky systematickému sdělování informací pomocí filmových prostředků konstruuje čas a prostor fabule. To, jaké události fabule budou prezentovány určuje syžet. Thompsonová pro analýzu syžetu využívá termíny stanovené Rolandem Barthesem.<sup>18</sup> Jde o proairetické a hermeneutické linie. Proairetické popisují řetězec kauzalit, který nám umožňuje logicky chápat kauzálnost děje. Hermeneutické linie jsou naopak vnímány jako soubor hádanek, které nám odpírají informace. Tyto linie jsou zejména u snímku *Synové hor* velmi znatelné. Kompozici syžetu ve vztahu k fabuli popisuje Kristin Thompsonová skrze termíny komplikovaná forma, odkládání a stupňovitá konstrukce.

#### 1.1.6 Komplikovaná forma, odkládání, stupňovitá konstrukce

Funkce a význam komplikované formy spočívá v tom, že ztěžuje divákovi konstruovat fabuli. Komplikovaná forma zahrnuje „(...) všechny typy prostředků a vztahů mezi prostředky, které směřují ke ztížení vnímání a chápání.“<sup>19</sup> Komplikovanou formou lze označit například proplétání několika dějových linek, retrospektivní či nechronologické narativy. k popsání toho, jakými prostředky dochází ke komplikované formě slouží termíny odklad a stupňovitá konstrukce.

Odklady jsou prostředky, které mají za cíl oddálit odhalení narativního závěru až do vybraného momentu. Tyto oddalovací a zdržující struktury, které odkládají plynulost děje se nazývají stupňovitá konstrukce, což sledujeme u závěrů obou filmů. Zároveň se prostředky,

---

<sup>14</sup> THOMPSON, cit.2 s. 31–33.

<sup>15</sup> BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985. s.1–370.

<sup>16</sup> THOMPSON, cit.2 s. 31.

<sup>17</sup> BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. s. 114.

<sup>18</sup> THOMPSON, cit.2 s. 32.

<sup>19</sup> Tamtéž, s. 30.

kteře vytváře tyto struktury u každěho díla posuzují podle toho, zda vedou diváka k závěru filmu. V případě této práce bude důležité stanovit, zda tyto prostředky vedou k vyvrcholení závodu nebo tento ho oddalují. Dělí se na motivy závazné a motivy volné.<sup>20</sup> Závazné motivy nesou informace, které jsou důležité k vytvoření významů vedoucích k závěru filmu, respektive dochází díky nim k posunu syžetu ke konci. Opakem jsou motivy volné, jde o méně důležité prostředky. Volné motivy se odlišují tím, že nenesou důležité informace vedoucí ke konci filmu.

## 1.2 Narace

Nezbytným termínem pro analytickou část je narace neboli vyprávění. To Bordwell popisuje jako „příčinně propojený řetězec událostí, který se odehrává v čase a prostoru.“<sup>21</sup> Narace je tedy úzce spojena s kauzalitou nějakého dění v čase a prostoru. Narace je také chápána jako proces, při kterém se postupně prezentují a zatajují informace o fabuli, které jsou organizovány v určitém pořadí. V knize *Narration in the Fiction Film* Bordwell popisuje, že konstrukce fabule není ovlivněna jen syžetem, ale i stylem.<sup>22</sup> Tuto vlastnost stylu mají oba analyzované snímky velmi výraznou, čemuž se věnují v rámci analytické části, rozdílné jsou však svými motivy či charakteristikou. Styl je v tomto narativním ohledu jedna z možností syžetu, jak konstruovat fabuli.

### 1.2.1 Taxonomie narativních módů

V knize *Narration in the Fiction Film* jsou prezentovány čtyři základní typy narace. Prvním módem je klasická narace. Klasická filmová narace je charakteristická lineární dějovou linií, kde jsou jednotlivé události uspořádány chronologicky a vazba mezi nimi je jasná. Pro klasickou naraci je typická jednoznačná konstrukce fabule na základě syžetu, která usiluje o vytvoření přímočarého a komunikativního příběhu. Hlavní postava, v případě této práce Hanč, má jasně definovaný cíl, jehož dosažení vyžaduje překonání překážek a řešení konfliktů, které postupně vyúsťují ve finální vyvrcholení děje.

Klasické vyprávění pracuje s kauzalitou událostí, které jsou zobrazeny s cílem co nejjasněji sdělit divákovi, jaké jsou mezi nimi vztahy. Z toho plyne, že fabule v klasické naraci tvoří jasnou představu o dějovém vývoji.<sup>23</sup> Díky této přímočaré kauzalitě může divák snadno sledovat vývoj děje a interpretovat jednotlivé události. Bordwell dále popisuje mód umělecké narace, který se od klasické narace liší v mnoha ohledech.<sup>24</sup> Umělecká narace nemusí být tak

---

<sup>20</sup> THOMPSON, cit.2 s.31.

<sup>21</sup> BORDWELL, THOMPSON, cit.17 s.111.

<sup>22</sup> BORDWELL, cit.15 s.48–53.

<sup>23</sup> Tamtéž, s.156–166.

<sup>24</sup> Tamtéž, s.205–228.

explicitní jako klasická narace a nemusí se skládat z jasně definovaných situací, které vedou k dosažení cíle hlavního hrdiny. V umělecké naraci jsou motivace postav, kauzality událostí a vymezení protagonistů a antagonistů často méně jasně definovány. Umělecká narace se také vyznačuje tím, že vytváří narativní mezery a věnuje pozornost procesu konstrukce fabule,<sup>25</sup> což je primárním aspektem umělecké narace, který u snímků analyzují.

Na Bordwella navazuje Charles Ramirez Berg ve své taxonomii, která poskytuje podrobné rozdělení různých typů umělecké narace. Jeho taxonomie vychází z rozdělení narativů od Davida Bordwella a soustředí se na konkrétní filmové syžety. Alternativní narativy jsou definovány jako typy, které se výrazně, avšak ne zcela, odlišují od klasické filmové narace. Berg klade důraz na detailní rozdělení jednotlivých typů příběhů a narativních strategií.<sup>26</sup> Jeho taxonomie zahrnuje celkem dvanáct různých typů alternativního vyprávění, které rozděluje do třech skupin. První skupinou jsou *příběhy založené na větším počtu protagonistů*, mezi které se řadí: 1) příběh s několika osobnostmi protagonistů, 2) polyfonní/ansámblový příběh – v jedné lokaci několik protagonistů, 3) paralelní příběh – několik protagonistů v jiných časech a lokacích, 4) propojený řetězec příběhu/Daisy plot chain – jedna postava vede k další, žádný protagonista. Druhou skupinou jsou *nelineární příběhy, které jsou založené na časové posloupnosti*. Patří zde 5 typů: 1) příběh pozpátku – divák informován o konci a postupně je k němu veden, 2) příběh založen na opakované akci jednou osobou, 3) příběh založen na opakované události, která je viděna z několika perspektiv, 4) paprskový příběh – příběhové linie několika postav se setkají v jednom časoprostoru, 5) neuspořádaný příběh – umělecky motivovaná nelinearita příběhu. Poslední skupinou jsou *příběhy vymezující se pravidlům subjektivity, kauzality a příběhy s přiznanou narací a sebereflexí*. Dělí se na: 1) příběhy vyprávěny z vnitřní perspektivy postavy, 2) Metanarrative – příběhy o problematice filmového vyprávění, 3) existenciální příběhy – minimální cíl, expozice a kauzalita. Z Bergovy taxonomie však pracuji pouze s typem příběhu pozpátku.

Bordwell dále navrhuje dva další typy filmové narace – historicko-materialistickou naraci, která se zaměřuje na prezentaci určité ideologie. Prvky této filmové narace vidíme zejména u snímku *Synové hor*. Posledním typem je parametrická narace, která se soustředí na dominantní stylistické prvky filmu, v práci se jí však více nevěnuji. Bordwell se u této typologie zároveň věnuje třem základním vlastnostem vyprávění: informovanost, vědomí sebe samého a komunikativnost. Informovanost určuje, kolik informací je divákovi předáváno a kolik

---

<sup>25</sup> BORDWELL, cit.15 s.212.

<sup>26</sup> BERG, Charles Ramirez. a *Taxonomy of Alternative Plots in Recent Films: Classifying the „Tarantino Effect“*. Film Criticism, 2006, roč. 31, č. ½.

zůstává skryto. Komunikativnost se odvíjí od toho, jaké informace jsou zatajovány. Vědomí sebe samého odkazuje na to, jak film komunikuje s divákem.<sup>27</sup>

### 1.2.2 Úvody, vývoj syžetu, vyvrcholení a závěr

V knize *Umění filmu* popisují autoři narativ jako formální systém,<sup>28</sup> který při vytváření struktury narativu pracuje s určitými konvenčními postupy a diváckým očekáváním. Část narativu, kde tento formální systém začíná, poskytuje výchozí informace a vede diváka k určitým očekáváním, se nazývá *expozice*.<sup>29</sup> Následující vyprávění funguje na principu akce a reakce a je uspořádáno do vývojových vzorců. Tyto vývojové vzorce se řídí motivy, jako je například motiv vítězství v závodu, na základě čehož vzniká dlouhodobé divácké očekávání.<sup>30</sup> Vyprávění by mělo divákovi odpovědět na všechny otázky plynoucí z jeho diváckého očekávání. k tomu dochází při klimaxu neboli vyvrcholení, kde se rozřeší kauzalita děje. Některé otázky však mohou zůstat nezodpovězeny, což Bordwell a Thompsonová popisují jako antiklimatický narativ a může jít o záměr.<sup>31</sup> Na základě toho rozdělují narativní analýzy obou filmů do tří podkapitol – úvod, vývoj syžetu a vyvrcholení.

Tato bakalářská práce analyzuje a porovnává filmy *Synové hor* a *Poslední závod*. Cílem práce je komparovat narativní uspořádání a využití prostředků, jejich funkce a motivace. Analýza narativní výstavby a užívání prostředků za účelem budování významů bude vycházet z narativní teorie Davida Bordwella a neoformalistického přístupu představeného Kristin Thompsonovou. V analýze a následné komparaci tak dojde k vymezení rozdílů a podobností ve vztahu k narativu a využití prostředků. Oba tyto filmy sledují tutéž událost, avšak zásadně se odlišují ve výstavbě syžetu, fabule a funkcích užitých formálních prostředků.

---

<sup>27</sup> BORDWELL, cit.15 s. 57–61.

<sup>28</sup> BORDWELL, THOMPSON, cit.17 s. 111.

<sup>29</sup> Tamtéž, s. 124.

<sup>30</sup> Tamtéž, s. 124–126.

<sup>31</sup> Tamtéž, s. 126.

## 2. Vyhodnocení literatury

### 2.1 Prameny

Primárními prameny bakalářské práce jsou dva filmy, a to *Synové hor* (Československo, 1956, režie Čeněk Duba) a *Poslední závod* (Česko, 2022, režie Tomáš Hodan). Oba filmy jsou inspirovány stejnou událostí a práce se bude věnovat jejich analýze s následnou komparací. Analytická část bakalářské práce bude pracovat s filmy na DVD, a to jednak *Synové hor* vydané distributorem Filmexport HV v roce 2022 a *Poslední závod* vydán distributorem MagicBox také v roce 2022.

### 2.2 Literatura

Ke dvojici filmů *Synové hor* a *Poslední závod* nebyla zatím publikována žádná odborná literatura a filmy nebyly podrobeny žádné komparaci v rámci akademické práce. Z tohoto důvodu bude práce primárně čerpat z pramenů publicistického a žurnalistického charakteru.

Kritika Martina Mažářiho na serveru totalfilm.cz, věnující se *Poslednímu závodu*, se krátce věnuje i rozdílnostem s filmem *Synové hor*.<sup>32</sup> Ty podle něj spočívají zejména v tom, že starší ze snímků, oproti novějšímu, příběh silně romantizoval a do toho profiloval kritiku tehdejších sociálních poměrů. Na úkor toho dále zmiňuje, že: „Mnoho detailů příběhu Bohumila Hanče a Václava Vrbaty je ovšem zapomenuto, stejně jako zásadní úloha Emericha Ratha.“ Podobně se k tomuto tématu vymezuje Radek Holub z webu snow.cz,<sup>33</sup> který považuje *Poslední závod* za mnohem srozumitelnější vzhledem k tomu, že *Synové hor* „byli natočeni s budovatelským nadšením 50. let a jejichž hrdinové jsou tak patetičtí, že se to nedá poslouchat.“

O tomto vymezení se zmiňuje i Richard Spitzer ve své recenzi.<sup>34</sup> Ten snímkům připisuje podobnost založenou čistě na zfilmování stejné historické látky. Vymezuje se tak vůči tomu, že by *Poslední závod* nějakým způsobem vycházel ze staršího snímku. Hlavní rozdíly filmů vidí v míře autenticity příběhu. U *Synů hor* šlo dle něj o prvoplánovou budovatelskou snahu

---

<sup>32</sup> MAŽÁRI, Martin. *Recenze: Poslední závod servíruje osobní příběh syrově, přesto srdcem*. In: *Totalfilm.cz*. Online. 2022, 23.3.2022. Dostupné z: <https://www.totalfilm.cz/2022/03/posledni-zavod-recenze>.

<sup>33</sup> HOLUB, Radek. *Film Poslední závod: Nejznámější česká lyžařská tragédie „objevuje“ novou postavu*. In: *Snow.cz*. Online. 2022, 16.04.2022. Dostupné z: <https://snow.cz/clanek/6646-film-posledni-zavod-nejznamejsi-ceska-lyzarska-tragedie-objevuje-novou-postavu>.

<sup>34</sup> SPITZER, Richard. *Film Poslední závod: civilně pojata pocta Hančovi, Vrbatovi a... Emerichu Rathovi*. Online. 2022, 23.3.2022. Dostupné z: <https://www.stylzivota.cz/kultura/filmtelevize/film-posledni-zavod-civilne-pojata-pocta-hancovi-vrbatovi-a-emerichu-rathovi-recenze>.

založenou na okouzlení z hor. Oproti staršímu klade novější film důraz na realističnost a složitost tehdejšího života na horách: „Sníh je tu většinou mokrý, těžký, nebo zmrzlý, v chalupách se žije skromně a počasí až na výjimky nikomu nic nedaruje. Bez přebytečného patosu je natočena i samotná scéna skonu obou lyžařů.“

Proti tomuto přesvědčení se však ve své kritice vymezuje Jindřiška Bláhová z Respektu.<sup>35</sup> Ta větší míru autenticity připisuje staršímu ze snímků, kdy se podle ní „sociální realitu a život tkalců v pohraničí daří lépe ukázat *Synům hor*.“ Bláhová novější snímek ale chápe také skrze jeho snahu o napravení minulosti, tedy toho, jak jsou některá důležitá témata ve filmu z roku 1956 upozaděna.

Řada recenzí tak o vztahu snímků mluví jako o příbuzném tématikou, nemluví o inspiraci novějšího starším. Proti tomu však stojí řada těch, kteří považují zpracování *Posledního závodu* za přímo inspirované *Syny hor* a svou kritiku opírají o to, že novější snímek o tématu nemluví tak, jak tomu bylo u staršího. Uživatel Revere na serveru ČSFD film popisuje jako novodobou verzi snímku *Synové hor*,<sup>36</sup> uživatel Verbal o něm mluví jako o předělávce, která plně přebírá ze staršího snímku způsob, jakým je postava Hanče zobrazena.<sup>37</sup> Tomáš Kordík na webu fdb.cz podotýká, že se nejedná o novou verzi příběhu, vzhledem k tomu, že dle něj oba filmy obsahují stejné scény, tudíž je novější starším inspirován, než že by šel svou vlastní cestou.<sup>38</sup> U těchto textů se však nedá tvrdit, že nabídlý dostatek analytických poznámek k tematice komparace snímků, ze kterých by se dalo obsáhleji čerpat.

Režisér filmu *Poslední závod* Tomáš Hodan v Českém rozhlasu popisoval, že jeho primární motivací natočit film byl jeho zájem o událost samotného závodu. Původně chtěl natočit čistě thriller, který je postaven na boji sportovce o život. Postupně však z toho vznikl film se společenským přesahem.<sup>39</sup> Ve vztahu ke staršímu filmu se vyjadřuje, že jej respektuje,

---

<sup>35</sup> BLÁHOVÁ, Jindřiška. *Žádný Anděl na horách. Poslední závod kličkuje mezi zlými Němci, zlými komunisty a thrillerem*. Online. 2022, 5.4.2022. Dostupné z: <https://www.respekt.cz/kultura/zadny-andel-na-horach-posledni-zavod-klickuje-mezi-zlymi-nemci-zlymi-komunisty-a-thrillerem>.

<sup>36</sup> REVERE. *Recenze: Poslední závod*. Online. In: 2022, 9.5.2022. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/uzivatel/25529-revere/recenze/>.

<sup>37</sup> VERBAL. *Recenze: Poslední závod*. Online. In: 2022, 21.8.2022. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/uzivatel/195357-verbal/recenze/>.

<sup>38</sup> KORDÍK, Tomáš. *Recenze: Poslední závod*. Online. 2022, 24.3.2022. Dostupné z: <https://www.fdb.cz/magazin/2022032401-recenze-posledni-zavod.html>.

<sup>39</sup> *Noční Mikrofórum: Proč se rozhodl znovu natočit příběh Hanče a Vrbaty? Vysvětluje scenárista a režisér Tomáš Hodan*. Online. In: 2022, 7.4.2022. Dostupné z: <https://dvojka.rozhlas.cz/proc-se-rozhodl-znovu-natocit-pribeh-hance-a-vrbaty-vysvetluje-scenarista-a-8720041>.



zejména vzhledem ke zpracování některých scén.<sup>40</sup> V rozhovoru pro Aktuálně však o původním filmu mluvil jako o „nacionální agitce“.<sup>41</sup> Na tuto myšlenku producent filmu Ondřej Beránek navazuje, že jejich snahou bylo vyprávět příběh pravdivě a bez ideologií.<sup>42</sup>

Dalšími prameny jsou materiály spojené se samostatnými filmy. Jde o faktografické souhrny či rozhovory s tvůrci, dobové kritiky, recenze a články či filmy z natáčení. Přestože se zabývají problematikami snímků jen povrchově, tak přichází se zajímavými postřehy, které budou využity při analýze a komparaci zkoumaného materiálu. Metodologická literatura je vyhodnocena v rámci předchozí kapitoly, která se věnuje výhradně metodologické stránce bakalářské práce.

---

<sup>40</sup> *Noční Mikrofórum: Proč se rozhodl znovu natočit příběh Hanče a Vrbaty? Vysvětluje scenárista a režisér Tomáš Hodan.* Online. In: 2022, 7.4.2022. Dostupné z: <https://dvojka.rozhlas.cz/proc-se-rozhodl-znovu-natocit-pribeh-hance-a-vrbaty-vysvetluje-scenarista-a-8720041>.

<sup>41</sup> SCHEINOST, Vojtěch. *Synové hor ho vymazali, teď se Rath vrací. Krkonošská tragédie znovu míří do kin.* Online. 2020, 19.11.2020. Dostupné z: <https://sport.aktualne.cz/ostatni-sporty/zimni-sporty/synove-hor-ho-vymazali-ted-se-rath-vraci-krkonoska-tragedie/r~4750d20027e511eb9c800cc47ab5f122/>.

<sup>42</sup> BERÁNEK, Ondřej. *Poslední závod, dotaz* [elektronická pošta]. Message to: oldrichpavlik@email.cz. 5. dubna 2022 13:21. Osobní komunikace.

### 3. Produkčně-historický kontext děl

Pro analýzu podle neoformalistického přístupu je důležité komparovaná díla zařadit do dobového kontextu, což zahrnuje znalost tvorby režisérů Čenka Duby a Tomáše Hodana. Zároveň je nutné zohlednit produkční hledisko a kritické přijetí publika.

#### 3.1 *Synové hor* – produkce

V roce 1952 režisér Čeněk Duba natáčel dokumentární film *Olympiáda – Helsinky 1952*, na kterém spolupracoval spisovatel František Kožík, se kterým se Duba zároveň spřátelil a jednalo se tak o jejich první profesní spolupráci.<sup>43</sup> Roku 1954 vydal Kožík povídku *Synové hor*, která vychází z tragické události mezinárodního lyžařského závodu v roce 1913, při kterém došlo k úmrtí závodníka Bohumila Hanče a jeho přítele Václava Vrbaty. Režiséru Dubovi byla látka blízká a stejně jako u Františka Kožíka ho spojoval zájem o sportovní tematiku. Začali tedy spolupracovat na scénáři filmu pod Studiem hraných filmů.<sup>44</sup> Natáčení filmu probíhalo první tři měsíce roku 1956, kdy se šedesátičlenný filmový štáb přesunul do Krkonoš.<sup>45</sup> Natáčelo se v Mísečkách, Rokytnici nad Jizerou či na Labské boudě a v okolí. Ateliéry poskytla pražská Hostivař.<sup>46</sup>

#### 3.2 *Synové hor* – kritické přijetí publika

Ohlasy dobových kritiků a recenzentů byly spíše negativní. Například Ivan Dvořák vytýkal snímku příliš idealistické hlavní postavy, které nepůsobí důvěryhodně, zejména ve vztahu k prostředí příběhu. „Hanč a Vrbata jsou stavěni na sypký piedestal: proto nelze věřit, že jsou pracujícími lidmi z masa a krve, že se v těchto uhlazených přecitlivělých mládencích skrývají houževnatí, tvrdě pracující, a proto i vítězni horalové.“<sup>47</sup> Zdeněk Štábl v této souvislosti kritizoval neužití podkrkonošského tkalcovského žargonu a scénáristické nedostatky. Zároveň však dodává, že: „... , film nás nikde neuráží libivostí a nevkusem. Třebaže dílo trpí vážnými nedostatky, může tento film, zejména mládeži, přinést poučení a vzrušení.“<sup>48</sup>

---

<sup>43</sup>KOVAŘÍKOVÁ, Blanka. *Nejen Synové hor: osud autorů jednoho z nejslavnějších příběhů. Právo*. 2023, 03.02.2023, roč.33 č.29.

<sup>44</sup> Tamtéž.

<sup>45</sup> Tamtéž.

<sup>46</sup>URBANOVÁ, Eva, Blažena URGOŠÍKOVÁ a Jitka PANZNEROVÁ. *Český hraný film: Czech feature film*. Praha: Národní filmový archiv, 1995–. s. 305.

<sup>47</sup>DVOŘÁK, Ivan. *Synové hor*. *KINO*. 1957, 12(2), 30.

<sup>48</sup>ŠTÁBL, Zdeněk. *Synové hor*. *Film a doba*. 1957, 3(2), 107–108.

Na Česko-slovenské filmové databázi získal snímek doposud pozitivních 74 %.<sup>49</sup> Na stránkách IMDb se pak jedná o průměrné hodnocení 6,7/10<sup>50</sup> a na serveru FDb.cz jsou *Synové hor* ohodnoceni 80,6 %, <sup>51</sup> což znamená, že se ke snímku staví současné publikum spíše pozitivně.

### 3.3 Tvorba Čenka Duby

Po absolvování státní grafické školy v Praze a uměleckoprůmyslové školy v Praze začal Čeněk Duba svou uměleckou dráhu jako režisér, výtvarník a scénárista v pražském studiu Kresleného a loutkového filmu a brněnském Brentenově studiu kresleného filmu. Během okupace působil jako knižní ilustrátor. V roce 1947 s výtvarníkem Kamilem Lhotákem natočil svůj první animovaný film *Atom na rozcestí*, který se prosadil i v mezinárodním měřítku, kdy za něj v témže roce získal Mezinárodní cenu kresleného filmu na MFF v Benátkách. V 50. letech se Duba přesunul k dokumentárnímu a hranému filmu s převažující tematikou letectví a sportu, ke kterým měl vzhledem ke svým osobním zájmům (sám byl lyžař, horolezec a letecký pilot) velmi blízko.<sup>52</sup> V roce 1950 natočil svůj režijní debut celovečerního filmu *Vítězná křídla*, letecké drama s Jiřím Adamírou a Vlastou Fialovou. Po následující roky od uvedení snímku *Synové hor* Duba režíroval ještě 4 celovečerní filmy. Jedná se o filmy *Brankář bydlí v naší ulici* (1957), *V šest ráno na letišti* (1958), *Letiště nepřijímá* (1959) a *Vánice* (1962).

### 3.4 Poslední závod – produkce

Režiséra a scénáristu Tomáše Hodana látka původní historické události, ze které film *Poslední závod* vychází, oslovila již v roce 2013, kdy se připomínalo stoleté výročí tragédie Hanče a Vrbaty.<sup>53</sup> Režisér říká, že jeho původním záměrem bylo natočit žánrově odlišný film: „Původně mě zaujal ten závod. To, jak se lidi míjejí v mlze, plynou minuty, nemůžou se najít a jde o to přežítí.“<sup>54</sup> Po studiu historických pramenů však svou představu přehodnotil: „původní myšlenkou byl survivor film, což je žánr, který mám rád a moc se tady nedělá,

---

<sup>49</sup> *Synové hor*. ČSFD.cz: Česko-Slovenská filmová databáze. Online. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/2471-synove-hor/prehled/>.

<sup>50</sup> *Synové hor*. IMDb. Online. Dostupné z: [https://www.imdb.com/title/tt0152789/?ref\\_=nv\\_sr\\_srsrg\\_0\\_tt\\_7\\_nm\\_1\\_q\\_synov%25C3%25A9%2520hor](https://www.imdb.com/title/tt0152789/?ref_=nv_sr_srsrg_0_tt_7_nm_1_q_synov%25C3%25A9%2520hor).

<sup>51</sup> *Synové hor*. FDb.cz. Online. 2003. Dostupné z: <https://www.fdb.cz/film/synove-hor/20085>.

<sup>52</sup> KOVAŘÍKOVÁ, Blanka. *Nejen Synové hor: osud autorů jednoho z nejslavnějších příběhů*. In Právo. - 2023, 03.02.2023, roč. 33, č. 29.

<sup>53</sup> Youtube: *Tomáš Hodan: Emerich Rath byl obdivuhodná postava. Příběh hrdinného Němce se ale komunistům nehodil*. In: Youtube. Online. 24.3.2022. Dostupné z: [https://www.youtube.com/watch?v=1ZtogCqqB1M&ab\\_channel=%C4%8Cesk%C3%BDrozhlasRadio%C5%BEurn%C3%A1l](https://www.youtube.com/watch?v=1ZtogCqqB1M&ab_channel=%C4%8Cesk%C3%BDrozhlasRadio%C5%BEurn%C3%A1l). Kanál uživatele Český rozhlas Radiožurnál.

<sup>54</sup> Tamtéž.

ale nakonec mi to nabobtnalo do toho společenského přesahu.“<sup>55</sup> Postupně se vypracovalo 13 verzí scénáře a 21.2.2021 začalo pod produkcí společnosti Punkfilm a koprodukcí České televize a Innogy natáčení.<sup>56</sup> Filmování probíhalo v Krkonoších za extrémního počasí od konce února přibližně do konce dubna. Filmaři si k natáčení vybrali převážně Krkonošské lokace, dále pak město Hostinné, Prahu a další.<sup>57</sup>

### 3.5 *Poslední závod* – kritické přijetí publika

Na stránkách Česko-slovenské filmové databáze je snímek ohodnocen 76 %, <sup>58</sup> na serveru IMDb je *Poslední závod* hodnocen v průměru 7,1/10 a na filmovém webovém portálu FDb získal 74,7 %.<sup>59</sup> Kritik Jan Varga ze stránky Filmserver na filmu oceňuje řemeslnou stránku věci, herecké výkony a dramatickou pasáž, které dle něj „do značné míry napravují rozporuplný dojem z toho, že se jeho tvůrci rozhodli kontraproduktivně vyprávět o příliš mnoho věcech naráz.“<sup>60</sup> Jana Podskalská z Deníku snímek hodnotí 60 %. Jako slabinu vidí charakteristiku některých postav a vyprávění. Naopak vyzdvihuje práci kameramana: „Josef Baset Střítežský si s krkonošskými vrchy s radostí hraje, proměnlivost jejich barev i nálady v různých denních hodinách a rozmarech počasí naplňuje vrchovatě.“<sup>61</sup> Za práci s kamerou byl Baset Střítežský později nominován a oceněn Českým lvem za nejlepší kameru.

### 3.6 Tvorba Tomáše Hodana

*Poslední závod* byl pro Tomáše Hodana režijním debutem v kategorii celovečerního hraného filmu. K námětu filmu se Hodan dostal, díky jeho mimoprofesionálním zájmům, jako je vztah k horám a ke sportu, což se snažil přenést do podoby snímku.<sup>62</sup> Jeho tvorba je však

---

<sup>55</sup> Youtube: *Tomáš Hodan: Emerich Rath byl obdivuhodná postava. Příběh hrdinného Němce se ale komunistům nehodil.* In: Youtube. Online. 24.3.2022. Dostupné z: [https://www.youtube.com/watch?v=1ZtogCqqB1M&ab\\_channel=%C4%8Cesk%C3%BDrozhlasRadio%C5%BEurn%C3%A11](https://www.youtube.com/watch?v=1ZtogCqqB1M&ab_channel=%C4%8Cesk%C3%BDrozhlasRadio%C5%BEurn%C3%A11). Kanál uživatele Český rozhlas Radiožurnál.

<sup>56</sup> Natáčení *Posledního závodu* – Díl 1. První klapka. YouTube. Online. Dostupné z: [https://www.youtube.com/watch?v=8rrHV4WFT2A&ab\\_channel=BontonfilmCZ](https://www.youtube.com/watch?v=8rrHV4WFT2A&ab_channel=BontonfilmCZ). Kanál uživatele BontonfilmCZ.

<sup>57</sup> Film *Poslední závod* ukazuje v novém traileru krásnou i krutou zimu. Innogy. Online. Dostupné z: <https://www.innogy.cz/o-innogy/innogy-magazin/magazin-prehled-clanku/film-posledni-zavod-ukazuje-v-novem-traileru-krasnou-i-krutou-zimu/>.

<sup>58</sup> *Poslední závod*. ČSFD.cz: Česko-Slovenská filmová databáze. Online. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/926338-posledni-zavod/prehled/>

<sup>59</sup> *Poslední závod*. FDb.cz. Online. Dostupné z: <https://www.fdb.cz/film/posledni-zavod/177621>.

<sup>60</sup> Recenze: *Poslední závod se brodí v přemíře příběhů a motivů, finále má však strhující.* filmserver.cz. Online. Dostupné z: <https://filmserver.cz/clanek/17574/posledni-zavod/>.

<sup>61</sup> PODSKALSKÁ, Jana. *Poslední závod je poctou horám. Chybí mu ale propracované postavy i tempo.* Online. 24.3.2022. Dostupné z: <https://www.denik.cz/film-a-televize/posledni-zavod-recenze.html>.

<sup>62</sup> Youtube: *Tomáš Hodan: Emerich Rath byl obdivuhodná postava. Příběh hrdinného Němce se ale komunistům nehodil.* In: Youtube. Online. 24.3.2022. Dostupné z: [https://www.youtube.com/watch?v=1ZtogCqqB1M&ab\\_channel=%C4%8Cesk%C3%BDrozhlasRadio%C5%BEurn%C3%A11](https://www.youtube.com/watch?v=1ZtogCqqB1M&ab_channel=%C4%8Cesk%C3%BDrozhlasRadio%C5%BEurn%C3%A11). Kanál uživatele Český rozhlas Radiožurnál.

různorodá jak žánrově, tak formátově, podobně jak tomu bylo u Čeňka Duby. Před *Posledním závodem* jeho tvorbu zahrnuje řada dokumentárních filmů ze zahraničí, kde působil jako kameraman, scénárista či režisér. V těchto dokumentech se věnoval často tématice války či životu lidí v dané lokalitě, například v Angole, Afghánistánu nebo na Ukrajině. V roce 2015 natočil oceňovaný životopisný dokument *Filmový dobrodruh Karel Zeman*. Hodan se ale ve vztahu k jeho tvorbě dokumentů vyjadřoval: „byla to prostě práce, ke které se člověk snadněji dostal než k tomu hranému filmu. Je to prostě levnější a vyrábí se toho víc, takže jsem léta dělal dokumentaristu, i když ne úplně z přesvědčení.“<sup>63</sup> Do budoucna však tvorbu dokumentárních filmů nevyklučuje.<sup>64</sup> Souběžně s tvorbou dokumentů se věnoval scénaristice televizních pořadů a seriálů jako je internetový seriál *Kancelář Blaník* (2014–2017), *Dáma a král* (2017–2022) a dalších. Co se týče filmu, tak spolupracoval na scénářích pohádky *Čertí brko* (2018) a *Prezident Blaník* (2018). Před premiérou snímku *Poslední závod* oznamoval, že pracuje na řadě dalších projektů jak filmové, tak seriálové formy, které však blíže nespecifikoval.<sup>65</sup>

---

<sup>63</sup> Youtube: Tomáš Hodan: Emerich Rath byl obdivuhodná postava. Příběh hrdinného Němce se ale komunistům nehodil. In: Youtube. Online. 24.3.2022. Dostupné z: [https://www.youtube.com/watch?v=1ZtogCqqB1M&ab\\_channel=%C4%8Cesk%C3%BDrozhl%C5%BEurn%C3%A1l](https://www.youtube.com/watch?v=1ZtogCqqB1M&ab_channel=%C4%8Cesk%C3%BDrozhl%C5%BEurn%C3%A1l). Kanál uživatele Český rozhlas Radiožurnál.

<sup>64</sup> Tamtéž.

<sup>65</sup> Tamtéž.

## 4. Naratologická analýza filmu *Synové hor*

### 4.1 Úvod

Expozice *Synů hor* informuje diváka skrze voice-over a montáž, která je zahájena pohledem na Krkonošské hory. Voice-over mluví o snímaném časoprostoru a charakterizuje jej. Následně se hlasem voice-overu dovídáme, že se v tomto prostředí odehrál příběh dvou českých tkalců, kteří se „svou ušlechtilou obětí navždy zapsali do paměti lidu.“ Tímto okamžikem úvodní montáž končí a přesouváme se k lineárnímu vyprávění. Z tohoto úvodu se divák dovídá, že příběh bude o dvou postavách, které zde, v Krkonoších zemřely. Divákovi je naznačeno, že následující události vysvětlí kauzalitu tohoto příběhu.

Následuje pasáž, která bez střihu navazuje na úvodní montáž a vidíme záběr na zasněžený horský hřeben. Zde jsou lyžaři v závěrečné cílové rovině závodu, která diváka informuje o přesném roce 1912. Vzápětí vidíme, že vítězem je Bohumil Hanč, který přijímá gratulace. Během následující scény se dozvídáme i jména dalších závodníků při vyhlášení výsledků. Hanč je obdarován obrazem a na otázku, zda zůstane slavit, odpovídá: „Musím (jet domů), však víš jak u nás.“ Toto sdělení je kompozičně motivováno a vytváří u diváka premisu o fabuli, jejíž kauzalitu vysvětlí následující pasáž. Divák očekává, že mu bude vysvětleno, co tím Hanč myslel.

V další části se dovídáme více o Hančově životě mimo lyžování, seznamujeme se s postavou kamaráda Vrbaty a Hančovou přítelkyní Slávkou, které budou pro diváka druhými nejbližšími postavami. Zároveň zde vzniká hermeneutická linie ohledně Vrbaty, který implicitně naznačuje určitou náklonnost ke Slávce. Hanč se poté vrací domů, kde celá rodina pracuje u tkalcovských stavů. Čas se zde reflektuje pomocí velikonočních tradic, které jsou explicitně prezentovány. Zde se dovídáme, že Hančovy lyžařské úspěchy jsou vnímány jako druhořadá věc oproti práci, což reakcí jeho sestry na obraz: „Toho se nenajíme.“, potvrzuje premisu o fabuli. V úvodu snímku tak jsme informováni o dvojím vnímání lyžařských závodů, které motivuje následující děj.

Expozici tak můžeme rozdělit do tří částí: voice-over, lyžařské závody a Hančův život mimo ně. Ve všech částech získává divák základní výchozí informace o kauzalitě, časoprostoru a postavách. Na základě toho vzniká u diváka řada očekávání, založená primárně na sdělení voice-overu. Diváka bez kontextuální znalosti tak vede k otázkám: „Kdo zemře na horách? Bude to Hanč a Vrbata?“ a „Jak k tomu dojde?“ Ke zodpovězení těchto otázek a hypotéz vede

řetězec kauzalit následujícího dění, které budou čekat na potvrzení až do vyvrcholení a závěru, což je jedna z důležitých vlastností klasické narace.<sup>66</sup>

## 4.2 Vývoj syžetu

Expozice filmu končí v první čtvrtině celkové stopáže scénou odehrávající se v továrně, kde Hanč, při výkupu tkanin, řeší s německým továrníkem otázku půjčky peněz v souvislosti s plánovanou svatbou se Slávkou a nákupem nové chaty. Zde je divák informován, že Hanč je i mimo lyžařskou komunitu oslavován a privilegován, což dokazuje kontrast odlišných přístupů továrníka k Hančovi a ostatním. Za Hančovými zády se jako ručitel nákupu chaty nabízí Vrbata, načež továrník odpovídá váhavě: „Vy?“ Následuje střih, čímž vzniká hermeneutická linka, kdy je divákovi odepřena informace, zda bude Vrbata ručit. Dovídáme se o cílech protagonisty a překážkách, které bude muset překonat. Zároveň na základě dialogu Vrbaty a továrníka soudíme, že povaha přátelství mezi Hančem a Vrbatou je velmi pevná. Následně se jde Slávka i Hanč podívat na zchátralou chatu, kterou plánují koupit. Explicitně je zde zmíněno, že aby továrník Kraus Hančovi půjčil, potřebuje vhodného ručitele.

Následující vývoj syžetu je motivován vztahem páru a finančním hlediskem, tedy splácením dluhu. Syžet pokračuje vysvětlením hermeneutické linie o tom, že Vrbata je ručitelem, když to Hanč zmíní. Postava Vrbaty je skrze prostředek ručení realisticky motivována a diváka informuje o intenzitě přátelství mezi postavami, což je současně motivem kompozičním pro následující děj. Hanč a Slávka se vezmou a jdou do již opraveného domova. Zde Slávka pronáší slovy „Aby nám přátelé zůstali věrni!“ přípitek, který míří k postavě Vrbaty, jehož vnímá jako opravdového přítele. Po svatbě se dovídáme, že se Slávka Vrbatovi doopravdy líbí, když to explicitně potvrdí své matce, čímž se potvrdila dosavadní diváková hypotéza. Tématika lyžařského závodění kauzálně ustupuje do pozadí zejména díky postoji Slávky, která má vůči němu a vlasteneckému divadelnímu spolku výhrady. Tím se potvrzuje narušení počátečního stavu syžetu, což je typické pro klasické vyprávění.<sup>67</sup> Zároveň je jejich prioritou splácet dluh Krausovi. Krausovi by nyní stačil Hančův obraz. Hanč odmítá, což vysvětluje kompoziční motivace této rekvizity, vysvětlená v úvodu snímku, práce s rekvizitou se tak stává samotným motivem.<sup>68</sup> Divákovo očekávání, že se Hanč musí razantním způsobem s dluhy vypořádat umocňuje scéna, kdy Hanč dostává dopis nabídky práce zedníka v Brně. Dochází k odkladu, kdy Hanč na dopis reaguje váhavými slovy: „Ještě to důkladně uvážíme.“ Následuje

---

<sup>66</sup> BORDWELL, cit.15 s.156–166.

<sup>67</sup> Tamtéž, s.156–166.

<sup>68</sup> BORDWELL, THOMPSON, cit.17 s. 162–166.

scéna, kde se dovídáme, že se Hanč se Slávkou nikam stěhovat nebudou. K Hančově rozhodnutí přispěje situace, kdy učí děti lyžovat a do toho k němu přichází s vyčítavou vlasteneckou promluvou řídící místní školy. Tyto dva různé prostředky jsou funkčními ekvivalenty, protože kompozičně motivují postavu Hanče k rozhodnutí. Divák se však dozvídá, že Hanč s jeho setrváním trochu počítal, když se už naučil polovinu textu plánované divadelní hry, což je hermeneutický aspekt vyprávění. Slávka se však vůči tomuto rozhodnutí nestaví pozitivně. Její negativní náladu mění situace, kdy Hanč dovoluje Vrbatovi poblahopřát k setrvání v Krkonoších polibkem Slávce. V tuto chvíli u diváka vznikají dvě hypotézy. Tou první je, že Hanč tuší, že mezi Slávkou a Vrbatou je určité pouto. Druhou je, že Slávka opětuje nějaké city Vrbatovi. U diváka tato scéna budí aktivní percepci a orientuje ho k dalšímu budování hypotéz.

Následně se syžet vrací do původní situace snímku. Hanč opět hraje místní divadlo a závodí na lyžích, po závodě však sděluje, že šlo o jeho poslední. Poté se však dozvídá, že na následujícím závodě budou startovat i Němci, což je neobvyklé ve vztahu k dosavadním závodům. Hanč Vrbatovi radí, kam se má jít na závod podívat, sám Hanč ale říká, že nepůjde závodit, i když mu je řečeno, že ostatní nemůžou Němcům konkurovat. Divák přesto očekává, že se Hanč rozhodne startovat, protože projevuje velký zájem. Dochází však ke stupňovité konstrukci odkladů, kdy je divákovi hermeneuticky zatajována tato informace až do scény, kdy se už na horách setkávají závodníci a jeho příchod je pro všechny velkým překvapením. V této části syžetu je narace velmi komunikativní ve vztahu k divákovi. Vzájemná koexistence proairetických a hermeneutických linií však podněcuje ke tvorbě hypotéz.<sup>69</sup>

### **4.3 Vyvrcholení a závěr**

Po příchodu Hanče na Labskou boudu je divák společně se závodníky explicitně informován o trati a pravidlech závodu. Mimo to se Hanč radí se závodníkem Jarolínkem o taktice. Organizátor závodu sděluje, že je venku nezvykle teplé počasí a závodníci tak na start vycházejí pouze v košilích. Následuje dramatická montáž závodu, během které jsou důležité okamžiky závodu seřazeny chronologicky za sebou. Divák je tak hierarchicky nadřazen nad ostatní postavy. Syžet je sestaven řetězcem kauzalit, které nám vysvětlují, jak jsou události logicky propojeny a zjednodušují tak konstrukci fabule. Vidíme tak lineárně uvedené stěžejní okamžiky v závodu, jako je například vývoj situace na čele s Hančem, tak mimo něj. Kromě závodu sledujeme, že k závodu míří i kamarád Vrbata, který chce, i přes zhoršující počasí, dodržet slib, což umocňuje realistickou motivaci konání této postavy. Následná pasáž popisuje

---

<sup>69</sup> THOMPSON, cit.2 s.31.



postupný vývoj závodu a náhlé zhoršení počasí. Počasí je v této situaci dominantním prostředkem, který výrazně ovlivňuje kauzalitu veškerého dění. Závodníci postupně na základě svých zranění nebo skrze počasí odstupují, což však Hanč s Bartelem v čele neví a pokračují. V návaznosti na to vidíme odstoupení Jarolímka, který se vrací na Labskou boudu. Na čele závodu graduje napětí mezi Bartelem a Hančem jejich detailním soubojem. Tomuto soupeření dodává na autenticitě jejich realistická motivace založena na explicitním významu národnostního souboje. Vzápětí si Bartel rozbije vázání lyže a divák vzhledem k povaze a podstatě jejich souboje očekává, že Hanč nechá svého soupeře za zády. Hanč však svému soupeři lyži pomáhá opravit. Toto rozhodnutí sice pozitivně vykresluje charakteristiku Hanče, umocňuje však pocit patetičnosti postavy a celkově tato scéna, svou vyloženě kompoziční motivací, neguje míru autenticity. Mezitím divák neví, co je s Vrbatou, který Hančovi slíbil, že se na závod půjde podívat k Harrachovým kamenům. Řadu momentů z pasáže závodu lze vnímat jako stupňovitou konstrukci odkladů, která oddalují setkání Hanče a Vrbaty a úmrtí dvou českých tkalců. Následně končí i Bartel, který se však schovává do Vosecké boudy. Hlavní organizátor na Labské boudě závod ruší a myslí si, že na trati zůstal Bartel a Hanč. Divák v tuto chvíli ale ví, že Bartel již ze závodu odstoupil, tudíž je Hanč jediným závodníkem na trati.

Z původního voice-overu plyne divákově očekávání, že mu bude vysvětlena kauzalita smrti dvou českých tkalců. Vzhledem k tomu, že na trati je už jen Hanč a k trati u Harrachových kamenů míří Vrbata, je divákovi napovězeno, že se nejspíše bude jednat právě o tyto dva tkalce. Dá se tvrdit, že vzhledem k průběhu děje byla tato hypotéza již potvrzena. Divák bez kontextuální znalosti reálné události však k potvrzení dospěje až ve chvíli, kdy si za pomoci syžetu zkonstruuje fabuli. Vzhledem k tomu lze dění, které se kauzálně netýká přímo osudů dvou českých tkalců, vnímat jako řadu odkladů, což je součástí stupňovité konstrukce. Tyto odklady však můžeme dělit na motivy volné a motivy závazné.<sup>70</sup> Za prostředek volného motivu lze označit pasáž, která během závodu sleduje to, co zrovna dělá Slávka doma. Jde o „odpočívadlo schodiště“<sup>71</sup>, které pozdržuje závěr, avšak je kompozičně motivováno a umocňuje kontrast k situaci na horách. Za motivy závazné vnímáme ty, které nás vedou směrem k závěru<sup>72</sup>, respektive se zavazují ke kauzalitě úmrtí dvou postav. Mimo závazné motivy v průběhu děje snímku osud českých tkalců nejvýrazněji ovlivní průběh samotného

---

<sup>70</sup> THOMPSON, cit.2 s.31.

<sup>71</sup> Tamtéž, s.31.

<sup>72</sup> Tamtéž, s.31.

závodu. V tomto případě se tak jedná hlavně o explicitně uvedenou změnu počasí, postupné odpadání ostatních závodníků a cestu Vrbaty na závod.

Následuje setkání Hanče s Vrbatou. Obě postavy neví, že závod byl zrušen a Vrbata předává Hančovi svůj kabát, aby jej zahřál a odjíždí do údolí. Bartel mezitím dochází na Labskou boudu a postavy se dovídají, že na trati je už jen Hanč. Další pasáž je realisticky motivována záchranou Hanče. Divák je v dominantní pozici, je takřka vševědoucí a sleduje záchranný pokus skupiny z Labské boudy. Zároveň vidíme Vrbatu, který se na základě kompozičně motivovaného prostředku zvuku píšťaly, který uslyší i přes vánici, vrací na hřebeny hledat Hanče. Zatímco ten je nalezen nejmenovanou postavou, jak leží na zemi. Postava muže se jej snaží odnést do bezpečí, vzápětí to vzdá a vydává se pro pomoc. Vrbata nemůže Hanče na hřebenech najít. Realistická motivace pomoci za každou cenu příteli a zhoršující se počasí jsou v této situaci paradoxně funkčními ekvivalenty, které rozhodnou o osudu Vrbaty. Hanč je mezitím nalezen částí záchranné skupiny mrtev. Druhá skupina to neví a nachází Vrbatu v přesvědčení, že jde o Hanče. Vzhledem ke stavbě syžetu je divákovi konstrukce fabule ulehčena a dochází k propojení začátku příběhu s koncem, kdy se dovídáme, že zmiňovanými českými tkalci byly myšleny postavy Hanče a Vrbaty. Na základě naratologické analýzy docházím k pojmenování dominanty, kterou je motiv přátelství mezi Hančem a Vrbatou.

## 5. Stylistická analýza filmu *Synové hor*

Stylistická rovina snímku je oproti té narativní upozaděna. Většina stylistických prvků je jasně narativně motivována za účelem zvýšení autentického či realistického aspektu narativu. Filmový styl s formálním systémem konvencí a pravidel spolupracuje a vzájemně na sebe působí.<sup>73</sup>

### 5.1 Mizanscéna

Mizanscéna je ve snímku je utvářena pomocí kompozičních i realistických prvků, s důrazem na autenticitu a přesvědčivost prostředí. Jedná se o Krkonošské pohraničí v období před první světovou válkou. Hlavními prvky mizanscény tak jsou horské oblasti, které zahrnují hory, horské chaty, školu, továrnu a další lokality. Využití nápisů na budovách je jedním z prvků, které přispívají k autenticitě filmového světa, ve kterém žijí v jedné oblasti dva národy. Například škola je označena oběma jazyky „škola=schule“ a továrna, kterou vlastní německý továrník Kraus, je pojmenována jako "Faktorien". Čistě německé nápisy lze vnímat také z ideologického hlediska, vzhledem k posílení negativního vnímání Němců ve vztahu k odsunu po 2. světové válce. Tuto vlastnost mizanscény lze označit za symptomatický význam, který plyne z doby natáčení snímku. Horské chaty jsou charakteristické pro časoprostor předválečného života na horách. Realistické prvky prostředí Hančovy chaty jako jsou kamna, tkalcovské stavy a jednoduché vybavení, vytváří kontrast právě ke zmiňovanému obrazu či medailím z lyžování, což následně paralelně zdůrazňuje názorové konfrontace ohledně lyžařského závodění. Co se týče kostýmů, tak se jedná o dobovou módu, která jen zvyšuje míru autenticity, zároveň s prostředím však plní ve filmu důležitou kauzální roli.<sup>74</sup> Mimo tyto prvky, které charakterizují prostředí, je kladen velký důraz na prvky, které charakterizují časové období. Tím jsou myšleny nejrůznější tradice vázané k nějakému datu, čímž diváka informují, o jakou část roku se jedná. Například jde o tradici velikonočních hrkačů či pletení pomlázky. Středobod filmu, lyžařský závod, je po stylistické stránce konstruován s velkým důrazem na autenticitu. Mizanscénu tvoří skutečné krkonošské reálie jako jsou Harrachovy kameny či Labská bouda a divák se tak díky realistické motivaci těchto prvků orientuje v průběhu závodu. Vzhledem k nečekanému průběhu závodu se však další prvky mohou profilovat dvěma druhy motivací. Jde zejména o počasí, jehož proměna vysvětluje narativní kauzalitu děje, čímž je kompozičně motivováno. Zároveň je charakterizováno určitým způsobem, který zná divák

---

<sup>73</sup> BORDWELL, THOMPSON, cit.17 s. 98.

<sup>74</sup> Tamtéž, s.166.

z reálného světa, což je kompozicí realistickou. Tento přístup k tvorbě mizanscény umožňuje divákům lépe se vcítit do světa filmu a poskytuje věrohodný rámec pro příběh.

## 5.2 Kamera a střih

Pohyb kamery ve filmu může mít několik funkcí. Její pohyb může seznamovat diváka s prostorem, může budovat napětí či sledovat pohyb postav. V *Synech hor* má kamera také mnoho významů. Pohyb kamery však vzhledem k tématice samotného filmu nejvýrazněji pracuje s kombinací dvou funkcí u situace pohybu postav lyžařů a zároveň seznamuje diváka s prostorem, což jsou horské scenérie. Tímto způsobem je divák seznámen i s prostředím mimo závody. Jde tedy o táhlé statické záběry z jednoho bodu, které sledují prostor, seznamují s ním diváka a rámování je zcela podřízeno bezprostřednímu pohybu herce, což je jeden z aspektů stylu u klasické narace.<sup>75</sup> Tento způsob lze identifikovat v úvodní pasáži po titulcích snímku, kdy je kamera umístěna tak, aby byla schopna zachytit směr pohybu lyžařů, tak seznámit diváka s prostředím hor. Během snímku se tento postup často opakuje, čímž je velmi komunikativní, co se týče předání informací divákovi.<sup>76</sup> Mimo to jsou scény rámovány jako statické celky, polocelky či polodetaily. Například scéna v úvodu snímku, kdy jede Hanč ze závodu domů, je typickým příkladem tří možností rámování sestupně za sebou. Nejprve vidíme celek masivu hory, na kterém jsou Hanč a Feistauer. Následným střihem se rámování mění na polocelek a vidíme jen určitou část svahu a na ní oba lyžaře. Po střihu je rámována jen postava Feistauera, která padá v blízkosti kamery.<sup>77</sup> Podobně je toto rámování i ve scénách mimo lyžování, kdy je nejprve celkem či polocelkem představeno prostředí a scény většinou končí polodetailním až detailním rámováním na postavu. Styl kamery je tak ve vztahu k divákovi velmi komunikativní vzhledem k tomu, že je divák explicitně informován o tom, kde se zrovna děj odehrává a jaké postavy zde figurují, což divákovi usnadňuje konstrukci fabule.

## 5.3 Zvuk

Zvukovou složku snímku lze rozdělit na tři vrstvy, které jsou vzájemně buďto v popředí, v pozadí, nebo zde nejsou vůbec. Jde o slovo, hudbu a zvuky prostředí. Slovo a hudba jsou zde jak součástí diegetického světa, tak toho nediegetického. Co se týče slova, tak to je nediegetické v případě voice-overu. Ten je sice jen na začátku příběhu, má však velmi důležitou kompoziční

---

<sup>75</sup> BORDWELL, cit.15 s.162–164.

<sup>76</sup> V rámci kamerových konvencí klasické filmové narace je cílem vytvořit jednoznačný obraz. Viz. BORDWELL, cit.15 s.162–164.

<sup>77</sup> Na tomto příkladu lze demonstrovat typickou vlastnost střihu u klasické narace a to, že cílem je, aby každý záběr byl logickým vyústěním svého předchůdce. Viz. BORDWELL, cit.15 s.162–164.

motivaci, což bylo zmíněno v analýze narativu. Dále je slovo vždy součástí diegetického světa, vynechány jsou i vnitřní monology postav. Některé dialogy mají kromě dalších významů i význam symptomatický v souvislosti ke kontextu doby, v níž film vznikal. Například věty řídícího místní školy ve vztahu ke Slávce a Hančovi: „Dvojice, jak má být. Můj nejlepší žák a má nejhezčí žačka!“, nebo: „Prosím, jen ať se nám rodí zdravé dobré pokolení, bude nám třeba síly, abychom udrželi v našich krásných horách život, řeč a slávu českého jména.“ Tyto dialogy odráží určité společenské normy a ideály socialistické společnosti, čímž se jedná o prvek historicko-materialistického módu narace.<sup>78</sup> Ve filmu kromě češtiny zazní ještě němčina. Ta umocňuje míru autenticity pohraničního prostředí, i když v pasážích mimo lyžování prakticky vůbec nezazní. Vzhledem k prostorové manipulaci se zvukem dochází k nejvýraznějšímu upozadění slova za ostatní složky zvuku v pasáži osudného závodu. Zatímco ve scénách rozhovorů postav je dominantní zvukovou složkou slovo, v napínavé pasáži závodu vynikají naopak ruchy plynoucí z charakteru počasí. V popředí tak jsou zvuky prostředí, respektive postupně zesilující vítr a nediegetická hudba, která spolu s větrem působí jako funkční ekvivalent budování napětí a gradace děje. Nediegetická hudba však krom toho konstruuje například až poetickou atmosféru určitých pasáží. Dále s některými formálními prostředky paralelně budují důraz na emocionální stránku, což lze považovat také za funkční ekvivalent. Nediegetická hudba je žánrově vážná a orchestrální, u diegetické je divák informován o zdroji a má různé charaktery. Jde například o scénu, kdy Vrbata hraje venku na klarinet, zatímco Slávka suší prádlo. Tato scéna je motivována spíše kompozičně než realisticky a podporuje tvorbu hypotéz hermeneutické linie vztahu mezi Slávkou a Vrbatou, kdy to působí tak, že Vrbata hraje jen pro Slávku.

---

<sup>78</sup> BORDWELL, cit.15 s.234–268.

## 6. Naratologická analýza filmu *Poslední závod*

### 6.1 Úvod

Úvod *Posledního závodu* poskytuje základní časoprostorové informace o fabuli. Tyto informace jsou zprostředkovány díky funkčním ekvivalentům prostředků, jejichž společná funkce je charakterizovat danou dobu a zároveň od sebe odlišit dvě příběhové linky. Důvodem výběru těchto prostředků je realistická motivace, což je jeden z aspektů módu klasické narace.<sup>79</sup> V úvodní sekvenci tak vidíme prostředky typické pro časoprostor příběhové linky z let 1912–13 v Českém království v Rakousku-Uhersku, tak linky z let padesátých. Jedná se primárně o kostýmy, vlajky, technické aspekty doby a informační titulek jedné z příběhových linek, který informuje o tom, že se příběh odehrává v Československé republice roku 1959.

Z úvodní montáže se tedy dovídáme to, že se děj filmu neodehrává v jedné době, ale podobné prostředí a prostřihy obou příběhů napovídají, že mají určitou kauzální spojitost. Díky tomuto úvodu divák očekává, že mu v následujících událostech bude vysvětlena tato úvodní pasáž.

Poté následuje pasáž dějové linky roku 1959, ve které vidíme Emericha Ratha přicházet k horské chatě, kam dostal umístěnku na funkci topiče a ihned budí u provozních pozornost svým atypickým chováním a původem. Další události diváka utvrzují v tom, že úvodní montáž zachycovala Rathovu minulost, když se ho na ni zeptá provozní a Rath o ní začne vyprávět v retrospektivě. Jde o lyžařský závod v roce 1912, sledujeme postavy příběhu, které jsou zde explicitně určeny díky tomu, že se vzájemně představují. Pokračuje se závodem, který vyhrává Bohumil Hanč, o kterém se dovídáme díky oslavám a gratulacím, že jde o úspěšného lyžaře. Vzápětí jsme informováni o politické situaci v oblasti rozhovorem mezi norským závodníkem a pořadatelem závodu, kdy se Nor po zjištění, že v závodech běžně nestartují cizinci, ptá: „Tady žijí přece Němci, ne? S nimi nezávodíte?“, načež mu jeden z pořadatelů odpoví: „Němci české závody bojkotují.“ V další scéně se vztah s Němci blíže charakterizuje v hostinci, kde při oslavách dochází ke konfrontaci Čechů s Němci, po které se Rath rozhodne, jakožto pražský Němec, který závodil s Čechy, zaujmout neutrální postoj a z hostince odchází. V následující části expozice se přesouváme do roku 1959, kde si Rath v kotelně sestavuje trenažér v očekávání, že pojedje na kole jako čestný host na Olympiádu do Říma. Dozvídáme se, že na Olympiádě v minulosti reprezentoval Rakousko-Uhersko, což umocňuje dojem z jeho

---

<sup>79</sup> BORDWELL, cit.15 s.156–166.

apolitičnosti. Expozice pokračuje pasáží z roku 1912, díky které se dovídáme více o Hančově profesi tkalce, soukromém životě a vztahu s jeho ženou Slávkou, se kterou čekají miminko. Následuje pasáž, kdy Hanč nacvičuje se souborem vlasteneckou divadelní hru, při které je informován, že jeho žena rodí. Hanč přichází domů již po porodu, který se však nezdařil a dítě při něm umřelo. Po tomto je Hanč zdrcený a navzdory oznámení, že na dalším závodě budou poprvé i Němci, nechce pokračovat v závodění, i přesto, že je přemlouván ze strany činovníků a kamaráda Vrbaty. Mezitím expoziční pokračuje v roce 1959, kdy je provozní horské chaty žádán, aby na Ratha napsal posudek vzhledem k jeho plánované cestě na Olympiádu.

Úvod lze tedy rozdělit do tří částí: seznámení s Rathovou minulostí a současnou situací, informování o politické situaci v obou příbězích a seznámení s Hančem a jeho aktuálním rozpoložením po smrti dítěte. Divák v expozici získává výchozí informace o prostoru, času a kauzalitě. Na základě expozice u diváka vzniká očekávání, týkající se především Hanče, jeho budoucnosti v závodění a toho, že posudek na Rathovu plánovanou cestu bude hrát roli v následujícím dění. Mezitím je nastíněno přátelství mezi Hančem a Rathem. Diváci si tak k dějové linii z let 1912–13 kladou otázku „Bude Hanč závodit? Porazí Němce?“ a k linii z roku 1959 otázku „Bude Rathovi povolena cesta na Olympiádu?“ Právě tyto otázky motivují další dění.

## 6.2 Vývoj syžetu

Expozice končí v první třetině délky snímku momentem, kdy se Slávka a Hanč pokouší o zplnění dalšího dítěte. Od tohoto bodu je vývoj syžetu primárně řízen motivem vývoje postoje postavy Hanče k lyžování.

Dominantním prostředkem, kterým se řídí postava Hanče, je kombinace významových rovin tématiky lyžování. Vývojem syžetu se však mění, která z funkcí tohoto prostředku hierarchicky upozaduje ostatní. Po ztrátě dítěte je pro Hanče lyžování motivováno významovou rovinou pocitů těžké životní situace, ve které se nachází. Nachází v něm útěchu od problémů. To se mění s lepším se stavem, kdy očekává druhé dítě se svou ženou. V situaci, kdy je mu nabídnuta pozice lyžařského instruktora Rakousko-Uherské armády, má pro Hanče lyžování dominantní funkci spjatou s implicitním významem, který je vysvětlen jeho vlasteneckým postojem, o kterém víme z expozice děje. Hančovo vnímání lyžování je však konfrontováno s tím, jak ho vnímá Slávka. Ta lyžování považuje jako možnost zabezpečit rodinu a kvůli tomu dojde k hádce.

V následující pasáži je divák informován, že Hanč se nechystá závodit kvůli ženě, které to slíbil. To se však vzápětí mění v situaci, když Hanč trénuje závodníka Feistauera proti německým soupeřům. Změna vnímání prostředku lyžování u Hanče je opodstatněna následující pasáží. Hanč se i s jeho svěřencem Feistauerem při tréninku potkávají na trati s německým závodníkem Bartelem, který Feistauera jasně převyšuje, ale Hanč mu stačí. Do té chvíle je divák explicitně informován o tom, jakým způsobem vnímá postava Hanče prostředek lyžování a co ve vztahu k němu zaujímá jeho postava za postoj, což se dá označit za proairetický aspekt vyprávění. Následuje hermeneutická linie, kdy je odkládáním odepřena informace, jakou dominantní funkci má pro Hanče lyžování nyní. Není tak jisté, zda se rozhodl závodit nebo bude stále v pozici trenéra. Mezitím dojde k názorové konfrontaci Slávky s Vrbatou a Janem Bucharem, předsedou lyžařského spolku, ohledně startu Hanče na závodě. Pro ty dva je účast Hanče na závodech silně motivována vlastenectvím, od čehož se Slávka jasně distancuje slovy: „Český národ... a Český národ nám uhradí dluh za chalupu?“ Hanč tohoto rozhovoru není přímo účasten, divák je však informován, že tento rozhovor slyší. Den před lyžařským závodem je Hanč se Slávkou doma, ale vzápětí se za zády Slávky rozhodne odejít závodit. Divák je v tuto chvíli díky informovanosti nadřazen ostatním postavám, které s Hančem jakožto závodníkem nepočítají a nevědí, že se rozhodl závodit. Vyprávění je zde velice komunikativní, divák je v pozici „vševědoucího“ a je mu skryto relativně malé množství informací. Kauzalita děje je tedy nejvýrazněji ovlivněna právě tím, jakou dominantní významovou rovinu má pro Hanče lyžování, respektive závod, v danou chvíli. Vidíme tedy, že se jedná o kauzální řetězec příčin a následků a také si můžeme všimnout, že je upozaděna druhá dějová linie z roku 1959.

### **6.3 Vyvrcholení a závěr**

Následující děj se odvíjí od samotného závodu, na který Hanč přijíždí jako závodník a se všemi se vítá. Dějová linka z roku 1959 je opět upozaděna a její vývoj je dále rozvinut až po dominantní linii, která se soustředí na závod. Divák je poté ve stejné úrovni informovanosti jako závodníci při scéně, kdy jsou explicitně sdělena pravidla a organizační záležitosti závodu. Zároveň je divák společně se závodníky informován skrze sdělení, že kontrol bude méně, než se původně očekávalo, což je motivováno kompozičně. Tato pasáž divákovi slouží k orientaci v následujícím ději, využívá realistické motivace a upřednostňuje diváka se znalostí kontextu reálné události a prostředí, ve kterém se závod odehrává. Následuje scéna, při které je divák informován rozhovorem Feistauera a Hanče o taktice závodu. Druhý den ráno startuje závod z Labské boudy a jsou ideální podmínky pro závodění v košili. Postupem času se počasí zhoršuje a začíná se ochlazovat. Počasí je zde dominantním prostředkem, který postupně



výrazně ovlivňuje následující děj. Projevují se zde nejrůznější negativní varianty tohoto prostředku, které se vzhledem ke své funkci dají označit za funkční ekvivalenty. Vánice a vítr sílí a divák se postupně, co se týče informovanosti, dostává nad ostatní postavy, kdy jsou mu sděleny nejdůležitější okamžiky závodu. Rath ze závodu odstupuje vzhledem ke zranění, které plyne ze sdělení, jež divákovi zprostředkovala dějová linka z roku 1959. Závod pokračuje dynamickou pasáží, kdy se Hanč s Feistauerem řídí zmiňovanou taktikou a předbíhají Bartela v čele. Do této chvíle má pasáž význam explicitně diváka informovat o dění v závodě. Poté je však upozaděna zbylá část závodníků mimo čelo závodu, čímž nám syžet odopírá informace a dochází tak ke krátké hermeneutické linii. Feistauer závod vzdává vzhledem k vysilující sněhové bouři, Hanč však jede dál a neví, že Feistauer už nepokračuje. Na trati sledujeme souboj mezi Bartelem a Hančem, mezi kterými se však zvětšuje rozestup. Hanč míjí kontrolní stanoviště, Bartel se vzápětí vzdává a otáčí se. Následuje pasáž, ve které je divák informován o tom, že ostatní závodníci se vrátili na Labskou boudu, čímž končí tato krátká hermeneutická linie syžetu. Organizátoři vzhledem k této situaci ukončují závod a uznávají Hanče za vítěze. Hanč však tuto informaci neví a pokračuje na trati. Divák je, co se týče informovanosti postupně hierarchicky nadřazen oproti ostatním postavám, vzhledem k tomu, že je svědkem dění okolo Hanče a skutečnosti, že je závod už zrušen. Navíc jsme informováni o Hančově kamarádovi Vrbatovi, který se jde nic netušící na závod podívat.

Následuje pasáž zachycující pokus o záchranu Hanče. Dovídáme se, že vysíleného Hanče nachází Rath. Hanč má na sobě kabát, který předtím neměl a vzhledem k tomu se vytváří nová hermeneutická linie, jejíž kauzalitu vysvětlí následující dění. Rath se snaží Hanče odnést do bezpečí, ale po chvíli to vzdává a jde pro pomoc. Hanč je stále na živu a dává o sobě vědět píšťalkou. Mezitím se postava Resslera-Ořovského vydává Hanče hledat na cílovou Mísečnou Boudu, kde je mu sděleno, že ani zde Hanč není. V tuto chvíli však ostatní postavy netuší, že Rath Hanče již našel a prostředek sdělení jedné z postav na Mísečné boudě, která popisuje, že potkala muže s lyžemi na Zlatém Návrší motivuje ostatní postavy v Mísečné boudě k záchranné misi. Tím, že postava přímo nedefinuje, jak muž s lyžemi vypadal, dochází ke komplikované formě. Motiv prostředku sdělení této postavy je závazně motivován a divákovi komplikuje odhalení narativního závěru.<sup>80</sup> Na Labskou boudu ve stejnou chvíli dorazí vysílený Rath s informací, kde mají Hanče hledat. Záchranná skupina z Labské boudy nalézá Hanče a vezou ho k doktorovi na Labskou boudu. Po nezdárných pokusech o oživení si všimají onoho kabátu,

---

<sup>80</sup> THOMPSON, cit.2 s.31.

kteřý Hanč předtím neměl a motivuje je k tomu, že jdou hledat dalšího člověka. Tuto informaci však ví pouze divák a postavy v Labské boudě. Vzápětí se potkávají se záchrannou skupinou z Mísečné boudy, které sdělují, že Hanč je mrtev na Labské boudě, a tak hledají někoho jiného. Obě skupiny nalézají mrtvého Vrbatu. Do této chvíle bylo veškeré dění v závodu uspořádáno lineárním chronologickým způsobem v pořadí, jak se stalo. Následující pasáž však vysvětluje mezeru ve fabuli retrospektivou, díky které je divák opět v dominantní pozici informovanosti a je zde vysvětlena kauzalita doposud hermeneutické linie. Dovídáme se, že Vrbata se s Hančem setkal, došlo k předání kabátu a pak se rozdělují. Vzápětí se odehrává zmíněná pasáž Rathova pokusu o záchranu z pohledu Hanče. Následně Hanč píská na píšťalku, což je zde prostředek s kompoziční motivací. Vrbata Hančovu píšťalku i přes vítr uslyší a rozhodne se ho najít, což se mu stane osudným.

Původně byli závodníci prostředkem závodu dominantně motivováni k rivalitě skrze vlastenecký význam, ale tato významová rovina se vzhledem k průběhu změnila a šlo tak čistě o život. Následující sekvence vytváří silný kontrast k dynamice závodu, zesiluje však pocit beznaděje a smutku. Scéna pohřbu a následné trachty u diváka umocňuje emocionální dopad filmu. Mezitím ještě dochází k rozuzlení druhé dějové linky, kde se Rath dozví, že mu jeho cestu do Říma nepovolí, i když od provozního dostal doporučení. Tímto jsou explicitně zodpovězeny hlavní otázky, které motivovaly děj. Závěrečně pak dochází k prolnutí obou příběhů skrze kompozičně motivovaný prvek píšťalky, která byla Rathem nalezena na místě tragédie. Na základě této analýzy docházím k pojmenování dominanty snímku. Vzhledem k tomu, že se narativní a tematické roviny prostředků vztahují k samotnému závodu, lze jej považovat za dominantu. Mimo to, že je závod dominantou u starší dějové linie, tak významně ovlivňuje a řídí také kauzalitu dějové linie z roku 1959. Závod, respektive jeho průběh a role Ratha při něm, jsou důvody, díky kterým se mění vývoj postavy provozního horské chaty a skrze to i samotný děj této linie.

## 7. Stylistická analýza filmu *Poslední závod*

Obdobně jako je tomu u *Symů hor* lze vnímat stylistickou rovinu upozaděnou tou narativní, vzhledem k tomu, jak často je motivace stylu právě narativní.

### 7.1 Mizanscéna

Mizanscénu analyzuji v rámci filmu jako celku. To znamená, jak je motivovaná, jakým způsobem se mění, vyvíjí a jaké má funkce ve vztahu k narativu.<sup>81</sup> Mizanscénu *Posledního závodu* tvoří prostředky realistické a kompoziční motivace. Jak už bylo řečeno, snímek pojednává o dvou dějových liniích z velmi odlišných dob. V souvislosti k mizanscéně je stylistika založena na vzájemném kontrastu obou linek. Je tak kladen důraz na co nejvěrnější stylizaci do daného období, aby se divák plně orientoval v ději. Ve starší z dějových linek tak jde o prvky typické pro předválečné Krkonoše. Můžeme vidět vlajky, nespočet česko-německých nápisů na cedulích, plakáty nebo technické aspekty doby, jako jsou pouliční petrolejové lampy či dobová architektura. Jan Novotný, architekt filmu, popisuje práci na mizanscéně s důrazností na dobové fotografie a pohlednice, podle kterých konstruovali danou dobu a prostředí.<sup>82</sup> Co se týče kostýmů, tak ty opět charakterizují danou dobu a vytváří kontrast. Ten zde plyne zejména z různorodosti dějové linky z roku 1959 proti chudší variabilitě kostýmů z let 1912–13. Všechny prvky, které jsou typické pro charakterizaci daného časoprostoru, jako jsou kostýmy, předměty, kulisy a další jsou funkčními ekvivalenty, které umocňují autenticitu a dodávají na důvěryhodnosti. Snímek také využívá kompozičně motivované rekvizity, jako je například nalezená píšťalka, která kauzálně propojuje oba příběhy.

### 7.2 Kamera a střih

Styl kamery u *Posledního závodu* výrazně ovlivňuje aktuální charakter děje. V částech syžetu, které neprezentují nějakou dramatickou akci, lze styl kamery vnímat jako velmi statický. Kamera zde diváka seznamuje s prostorem a následně snímá detailní dění v něm. Ve vztahu k narativu je tento styl velmi komunikativní, divák je informován o tom, které postavy zrovna mluví a kde se nacházejí. Jde například o scénu z úvodního závodu, kdy závodníci zastavují na horském hřebenu, divák je předtím informován o celku, následně je rámován polocelek a divák je seznámen jak s prostorem, tak s postavami, které se zde nacházejí. Následuje dialog mezi některými postavami a rámování je motivováno tím, kdo zrovna mluví.

---

<sup>81</sup> BORDWELL, THOMPSON, cit.17 s. 160.

<sup>82</sup> Youtube: *Poslední závod* (2022) *Výprava filmu – kde a jak se točilo* In: Youtube. Online. 18.3.2022. Dostupné z: [https://www.youtube.com/watch?v=wdZkjQklZuY&ab\\_channel=Totalfilm.cz](https://www.youtube.com/watch?v=wdZkjQklZuY&ab_channel=Totalfilm.cz).

Styl kamery se ale mimo tyto statické scény výrazně odlišuje. Nejvýrazněji to lze pozorovat právě u závodů, což jsou pasáže, které svou stylistikou kamery a střihu tvoří kontrast. Najednou je kamera výrazně destabilizována, což společně s kombinací dlouhých kamerových jízd, pohybu herců a dále zvukových složek zvyšuje napětí a živost scén. Dynamickým střihem se tak střídají roztřesené záběry třeba i subjektivních pohledů postav s kamerovými jízdami. Vzhledem k tomu, že u *Synů hor* jsou tyto pasáže snímány převážně staticky z jednoho bodu, lze považovat zpracování těchto pasáží u *Posledního závodu* za ozvláštňující ve vztahu ke staršímu dílu. Divák se díky spolupráci kamery a střihu plně orientuje v ději. Chvilkovou dezorientaci diváka však můžeme sledovat v případě pasáže před úmrtím Hanče. Divák sleduje děj skrze subjektivní pohled vysíleného Hanče, který vnímá okolí rozmazaně, což je motivováno realisticky, vzhledem k tomu, že je odůvodněna kauzálnost. Tyto a další aspekty kamery lze vnímat ve vztahu k primární funkci, což je zvýšení autenticity, lze tak říct že tyto střihové a kamerové prostředky jsou funkčními ekvivalenty.

### 7.3 Zvuk

Stejně jako u *Synů hor* zvuk rozdělují na tři vrstvy. Jedná se o hudbu, slovo a ruchy prostředí. Funkci ovšem nemají pouze zvuky, ale i jejich absence. Tato absence vytváří například náhlý kontrast při změně prostředí děje, což se týká zejména závěrečné pasáže závodu. Počasí se postupně zhoršuje a dominantní až ohlušující zvukovou složkou jsou gradující zvuky větru. Následným střihem se z venku přesouváme dovnitř horské chaty a je ticho. Tento způsob manipulace se zvukem umocňuje atmosféru bezpečí uvnitř proti venku, kde je nebezpečno. Slovo je zde součástí pouze diegetického světa. Mimo češtinu zazní ve filmu hojně němčina, vzhledem k častému setkání s německy mluvícími postavami. Bilingvní prostředí dodává na autenticitě Krkonošskému pohraničí. Němci tak nejsou pouze minoritou, což dokazuje i rozdělení hospody na dvě poloviny podle národnosti. Po hudební stránce je film provázán moderní nediegetickou hudbou. Tu můžeme rozdělit, vzhledem k jejím funkcím, na dva druhy. Prvním druhem je ambivalentní hudební pozadí, které funguje při dokreslení atmosféry scén. Druhým typem je hudba rytmická, která postupuje do popředí zejména při dramatických pasážích a podporuje jejich napětí. To se nejvýrazněji projevuje u lyžařských pasáží, kdy jsou hudba, pohyb herců a kamery jako funkční ekvivalenty dynamičnosti. Mimo to se ve filmu opakují některé hudební motivy. V tomto případě se tedy jedná o uměleckou motivaci.<sup>83</sup> Například při scéně, kdy se Hanč po smrti dítěte žene na lyžích do tmy a následně

---

<sup>83</sup> THOMPSON, cit.2 s.14.

při situaci, kdy se rozhodne jít na závod. Jde o stejný hudební motiv, který však v divákovi implicitně vyvolává odlišné emoce. Při první scéně jde zejména o umocnění pocitu beznaděje, u druhého je tomu právě naopak, protože se protagonista vydává na tolik očekávaný závod. V obou situacích je však postava Hanče postavena před těžkou životní zkouškou. Režisér Hodan opodstatňuje rozhodnutí výběru hudby tvrzením, že se chtěl jasně vymezit vůči konvencím, které takto tematicky laděný film nabízel.<sup>84</sup>

---

<sup>84</sup> *Noční Mikrofórum: Proč se rozhodl znovu natočit příběh Hanče a Vrbaty? Vysvětluje scenárista a režisér Tomáš Hodan.* Online. In: 2022, 7.4.2022. Dostupné z: <https://dvojka.rozhlas.cz/proc-se-rozhodl-znovu-natocit-pribeh-hance-a-vrbaty-vysvetluje-scenarista-a-8720041>.

## 8. Komparativní část

V předchozích kapitolách byly filmy analyzovány jak z naratologického, tak stylistického hlediska. Byl určen způsob vyprávění a také provedena analýza v rámci neoformalistického přístupu. Tato část se věnuje finální komparaci a shrnutí analýz obou snímků.

Dominantou *Posledního závodu* je samotný závod, vzhledem k tomu, že výrazně ovlivňuje kauzalitu děje a řídí se ním většina prostředků. Snímek k této dominantě směřuje i podle naratologického hlediska, typického pro klasický mód narace. Jedná se o vymezení hlavního hrdiny, což je Bohumil Hanč, chudý horský tkadlec a úspěšný lyžařský závodník. Hanč musí překonat řadu překážek, které vedou k závodu. Vyprávění Ratha o závodu v roce 1959 výrazně ovlivňuje kauzalitu jeho dějové linie a určuje, které prostředky tematické a narativní roviny v jeho lince ustupují do pozadí. Starší ze snímků má odlišnou dominantu, tou je motiv přátelství mezi Hančem a Vrbatou. Prostředky jsou tak podřízeny právě tomuto prostředku než závodu, vzhledem k tomu, do jaké míry ovlivňuje celý film.

Konvence klasické narace jsou však narušeny u obou snímků. U *Synů hor* se dá mluvit o variantě umělecké narace, a tedy o typu příběhu pozpátku. Tato varianta se zde neprofiluje v celé své míře, ale řídí se jejím principem. Ten je založen na zmínění konce na začátku a zbytek filmu k tomuto konci směřuje. Divák si díky tomuto neustále vytváří hypotézy a očekává, že ke konci bude vysvětlena kauzalita úmrtí dvou českých tkalců, jak uvádí voice-over. Zbývající narativní postupy filmu se dominantně řídí klasickým modelem narace. Byť se *Poslední závod* povětšinou svého snímku také řídí klasickým vyprávěním, tak nabízí zcela odlišný pohled na události z let 1912–1913. Ten je docílen druhou dějovou linií z roku 1959, která v retrospektivě pojednává o příběhu Hanče, což se dá označovat za rámcovou povídku. Postava Emericha Ratha, která příběh vypráví, je ve filmu *Synové hor* značně upozaděna. Režisér *Posledního závodu* Tomáš Hodan si ignoraci postavy Ratha v *Synech hor* vysvětluje slovy: „Komunistům se nehodil Němec, který zachraňuje Čecha.“<sup>85</sup> Čímž naráží na politickou situaci v době natáčení snímku z roku 1956. Upozadění Ratha má tak určitý symptomatický význam, ve vztahu k tehdejší době, což je dalším z prvků historicko-materialistického módu narace.<sup>86</sup> Paradoxně

---

<sup>85</sup> SCHEINOST, Vojtěch. *Synové hor ho vymazali, teď se Rath vrací. Krkonošská tragédie znovu míří do kin*. Online. 2020, 19.11.2020. Dostupné z: <https://sport.aktualne.cz/ostatni-sporty/zimni-sporty/synove-hor-ho-vymazali-ted-se-rath-vraci-krkonoska-tragedie/r~4750d20027e511eb9c800cc47ab5f122/>.

<sup>86</sup> BORDWELL, cit.15 s.234–268.

naopak Sokolský spolek ve filmu upozaděn není, vzhledem k tomu, že v době natáčení ještě nebyl zakázán.<sup>87</sup>

Na úkor Ratha však do pozadí *Posledního závodu* ustoupila postava Vrbaty, která zde oproti *Synům hor* figuruje velmi málo. U *Synů hor* je postava Vrbaty druhou hlavní postavou, jejíž jednání opodstatňuje kauzalitu závěru snímku, kdy zemře s Hančem na horách. Jeho motivace působí realisticky vzhledem k tomu, jak je během snímku konstruován jeho vztah k Hančovi. Rozsah informací o Vrbatovi divákovi vysvětluje, co pro něj Hanč znamenal. I když se během snímku dovídáme, že se Vrbatovi líbí Hančova žena, tak nejedná v rozporu přátelství s Hančem. Vrbata je zde postavou opravdového přítele v nouzi, jehož smrt si divák plně ospravedlňuje. Zároveň je s postavou Vrbaty úzce spjatá dominanta snímku, kterou je přátelství mezi ním a Hančem. Obdobně pak, jako opravdový přítel, vystupuje v *Posledním závodu* postava Ratha. Ve srovnání s přátelstvím Hanče a Vrbaty v *Synech hor* se však nejedná o přátelství tak intenzivní, jde spíše o přátelství plynoucí ze společného zájmu, což jsou lyžařské závody. To, že filmy nemají shodnou dominantu, je pádným argumentem k tvrzení, že novější ze snímků v tomto ohledu nevychází ze staršího. Důležité je však říct, že se proměna dominanty vnímá z hlediska neoformalismu jako ozvláštnění konvencí, které plynou z předchozího díla.<sup>88</sup> Když by postava Hanče v *Posledním závodu* explicitně neřekla, že Vrbata je jeho nejlepší přítel, tak by si divák, bez znalosti reálného kontextu události, těžko vysvětloval Vrbatovu realistickou motivaci za každou cenu pomoci Hančovi. Konstrukce motivace postavy Vrbaty tak je spíše kompoziční oproti Vrbatovi ze *Synů hor*. Komunikativnější je naopak *Poslední závod*, co se týče postavy Hanče, ve vztahu k závodu jako dominantě snímku. Jeho postoj k závodění se během snímku mění až do chvíle, kdy se od závodění distancuje úplně. K tomuto rozhodnutí ho donutí jeho vnitřní výčitky kvůli ztrátě dítěte, dluhy a přístup Slávky, jako funkční ekvivalenty. Hloubka těchto informací přidává na lidskosti a detailní charakteristice jeho motivací. U Hanče *Synů hor* se s touto změnou postoje tolik nepracuje. Za důvody, proč Hanč nezávodí je označena Slávka a povinnosti týkající se dluhů. Ve srovnání tak jedna postava plně svádí vnitřní boj sebe sama, ve druhém to tak na diváka působí minimálně. Vzhledem k Hančově (Hádek) razantnímu stanovisku, že nezávodí, jej naopak musela k závodu přesvědčit řada funkčních ekvivalentů, u kterých byl jak divák, tak on sám svědkem. U Hanče *Synů hor* naopak stačilo jedno sdělení, že je jediný, kdo může konkurovat a Hanč své stanovisko změnil. I když ke kauzalitě Hančova rozhodnutí přispěl celý děj obou snímků, tak divák

---

<sup>87</sup> KOVAŘÍKOVÁ, Blanka. *Nejen Synové hor: osud autorů jednoho z nejslavnějších příběhů. Právo*. 2023, 33(29).

<sup>88</sup> THOMPSON, cit.2 s.11.

předkládá mnohem větší význam závodu pro Hanče ve filmu *Poslední závod*, než je tomu u *Synů hor*.

Závod samotný je u obou snímků konstruován velmi dramaticky, což je opodstatněno jeho průběhem. Jde o vyvrcholení se závěrem celého děje, kdy se Hanč jako protagonista snaží zvítězit, což je typická struktura klasické narace.<sup>89</sup> Rozdílem obou filmů je pozice antagonisty v průběhu děje. Oba snímky antagonisty vykreslují zcela jinak. U *Synů hor* se jedná o německého továrníka Krause, kterému Hanč dluží. Krause zde můžeme, vzhledem k tomu, jak negativně je vyobrazen, chápat, jako kritiku kapitalismu, kterého je továrník symbolem. To lze opět chápat jako jednu z vlastností historicko-materialistické narace, jako kritiku určité ideologie.<sup>90</sup> Druhým je postava Bartela, se kterou se Hanč setkává až den před závodem, což je u *Posledního závodu* výrazně odlišné. Postavu Krause zde nemáme vůbec a Bartela zde známe již od úvodu filmu. Hanč se s Bartelem vícekrát konfrontuje, což buduje rozhodně větší očekávání k závodem, než je tomu u *Synů hor*. V souboji Bartela s Hančem u *Synů hor* se ještě postupně vytrácí jejich rivalita, když Hanč Bartelovi opravuje lyži, což degraduje napětí mezi nimi. U druhé dějové linie novějšího ze snímků je za antagonisty vnímán pár provozovatelů horské ubytovny. Oba ze začátku přistupují k Emerichu Rathovi velice skepticky, což se však v průběhu děje alespoň u jednoho z páru mění a ke konci filmu, ve vztahu k Rathovi, vystupuje pozitivně, což je ovlivněno vyprávěním Ratha o závodem – dominantou snímku.

Narace osudového závodu je ze začátku u obou filmů velmi podobná. Děj plyne chronologicky, divák je informován o podmínkách závodu a Hančově taktice. Po startu se však novější ze snímků chová komunikativněji, když přehledně zobrazuje vývoj závodu, zejména postup Hanče do čela. Menší míra přehlednosti této pasáže u *Synů hor* je do jisté míry spjatá s tím, že Josef Bek na lyžích neuměl, takže byl dublovan.<sup>91</sup> To vysvětluje, že záběry na závodníky a průběh nejsou tak detailní a přehledné, jako je tomu u novějšího ze snímků. Na druhou stranu jsme i u staršího přehledně informováni o důležitých okamžicích. Starší ze snímků se v pasáži, kdy se postupně zhoršuje počasí, chová spíše proaireticky, vzhledem k tomu, že chronologicky uvádí kauzální řetězec událostí. U *Posledního závodu* vzniká v této pasáži hermeneutická linie, kdy jsou nám odírány některé informace. Nelze tak s jistotou

---

<sup>89</sup> BORDWELL, cit.15 s.156–166.

<sup>90</sup> Tamtéž, s.234–268.

<sup>91</sup> KOVAŘÍKOVÁ, Blanka. *Nejen Synové hor: osud autorů jednoho z nejslavnějších příběhů. Právo*. 2023, 33(29).



tvrdit, zda je míra komunikativnosti u jednoho snímku vyšší než u druhého. Lze však říci, že je v určitých pasážích jeden film komunikativnější než druhý a naopak.

U obou snímků jde převážně o klasický mód narace. To znamená, že se oba filmy řídí podobnými konvencemi vyprávění. Některé pasáže novějšího ze snímků se zdají být inspirované *Syny hor*, avšak podrobná analýza vylučuje, že z něj vychází v plné jejich šíři. Ve chvíli, kdy to vypadá, že jsou si některé scény velmi podobné, dochází k jasnému odlišení. Jedním z takových případů je scéna, kdy Hanč dostává kabát od Vrbaty. U staršího snímku je divák informován lineárně a explicitně o jejich setkání. Když k tomu směřuje u *Posledního závodu*, dojde k řadě odkladů, vzniká stupňovitá konstrukce a je narušena konvence klasické narace. Divák se až po smrti obou postav, pomocí flashbacku, dovídá o setkání s Vrbatou a jeho následném osudu. To, že *Poslední závod* konstruuje setkání Hanče a Vrbaty odlišným způsobem lze považovat za ozvláštňující v souvislosti k očekávání, které plyne z předchozího díla, což jsou v tomto případě *Synové hor*.

Co se týče stylistiky snímků, tak má místy významnou narativní funkci, což vysvětluje zpracování určitých aspektů stylu. Motivace a funkce vybraných stylistických prostředků obou filmů mají za cíl diváka informovat ve vztahu k narativu, což je patrnější u *Posledního závodu*, zejména vzhledem k tomu, že jde o dvě dějové linie z odlišné doby, které vytvářejí díky stylistice vzájemný kontrast. Stylistické zpracování samotného závodu u novějšího ze snímků se však dá považovat za ozvláštňující, protože se jasně odlišuje a divákovi tak poskytuje vidět události z jiné perspektivy. Divák tak vidí události nejen z pozice třetí osoby, ale i ze subjektivního pohledu postavy, což zvyšuje míru autenticity. Ve starším z filmů dramatické dění závodu sledujeme z odstupů. Novější snímek využívá variabilitu technických možností. Zejména destabilizace obrazu s POV kamerovým pohledem zvyšují intenzitu dynamiky scén. Jasným způsobem se díla odlišují i funkcí a motivem nediegetické hudby. *Poslední závod* využívá nediegetickou hudbu například jako pozadí podstatné části děje, kdy její moderní ambientní motiv dokresluje atmosféru. V situacích, kdy je hudba dominantní zvukovou složkou, má dvě funkce. Ta první je založena na motivu pohybu, zejména lyžování. Funguje tak paralelně s tempem lyžařů, což společně s kamerovými jízdami dodává těmto pasážím na dynamice. Druhá je motivována gradací nebo zdůrazněním nějakého děje, což je primární funkcí nediegetické hudby u *Synů hor*.

Vzhledem k provedené komparaci nepovažuji za předmětné ke snímkům přistupovat jako k remakům. Toto stanovisko mimo provedenou komparaci podporuje teoretik Constantin Verevis ve své knize *Film remakes*. Zde pracuje s taxonomií remaků Michaela B. Druxmana,

jejíž nedostatečnost demonstruje na případech filmů, které jsou inspirované historickou událostí. Verevis zde uvádí film *Titanic* (1997), který nelze do taxonomie vzhledem k nejasnostem přiřadit. Ty plynou z nesčetných diskusí o tom, z jakých dalších filmů snímek čerpal inspiraci a že nedává smysl, se vůči tomu takto vymezit.<sup>92</sup> Případ *Posledního závodu* je obdobný v tom, že se mluví o inspiraci několika snímků.<sup>93</sup> Tato komparace se však věnovala pouze srovnání s filmem *Synové hor*. Verevis také tvrdí, že v těchto případech záleží na analytikovi, jakým způsobem se k filmům postaví. V případech, kdy existuje nejasnost, by měl analytik v první řadě zohlednit motivaci tvůrce, která ho vedla k vytvoření filmu.<sup>94</sup>

---

<sup>92</sup> VEREVIS, Constantine. *Film remakes*. New York, N.Y.: Palgrave Macmillan, 2005. s.8.

<sup>93</sup> CSÖLLEOVÁ, Eva a Vítek FORMÁNEK. *Poslední závod*. Online. Dostupné z: <http://www.unitedfilm.cz/unitedvision/index.php/cs/interview-2/item/1090-posledni-zavod>.

<sup>94</sup> VEREVIS, cit.92 s.8.

## Závěr

V závěrečné části práce shrnu poznatky provedených analýz a vzájemné komparace. Cílem bakalářské práce bylo komparovat filmy *Synové hor* a *Poslední závod*. Součástí tohoto cíle bylo stanovit, zda novější ze snímků vychází ze staršího. U obou děl byla zvláště v rámci analytické části provedena naratologická a stylistická analýza. Metodologicky práce primárně vycházela z neoformalistické analýzy Kristin Thompsonové a narativní typologie Davida Bordwella. Kapitoly naratologických a stylistických analýz obsahují segmentaci narativu a stylu pro jednotlivé snímky, které byly přínosné při sledování rozdílů mezi filmy.

Film *Synové hor* je dle naratologického hlediska dominantně vyprávěn klasickým narativním modelem. K manipulaci s očekáváním diváka však dochází již v úvodu filmu, kdy je řečena podstatná část příběhu. Vzhledem k tomuto prvku umělecké narace je divák v očekávání, že mu následující způsob vyprávění rekonstruuje, jak k situaci kauzálně došlo. Zároveň je divákovi sdělen konec na začátku příběhu, čímž jde v principu o příběh pozpátku. Následně je vyprávění velmi komunikativní a divák se tak seznamuje s protagonistou a problematikou, kterou řeší. V rámci této části se projevuje i aspekt historicko-materialistického módu narace, kdy je Hanč odrazem ideálu socialistického člověka 50. let a antagonistou je německý továrník Kraus, který představuje hrozbu kapitalismu. Veškerý děj je následně konstruován na základě kompoziční nebo realistické motivace všech prostředků, divák se tak detailněji seznamuje s časoprostorem. Zároveň je toto dění silně motivováno dominantou snímku, což je přátelství Hanče a Vrbaty. Na základě této dominanty vzniká řada hermeneutických linií, kterými se řídí jednotlivé prostředky. Zejména díky hermeneutickému aspektu tohoto vyprávění je udržován divákův zájem o vyprávění. Divák je postupně informován o charakteru přátelství mezi Hančem a Vrbatou. Díky komplikované formě však není jasné, jak má být chápáno.

*Poslední závod*, leč se dominantně řídí také klasickým typem narace, vypráví příběh odlišným způsobem. Divák sleduje dvě dějové linie z rozdílných dob. Jde jednak o linii z roku 1959, ve které sledujeme postavu starého Ratha, která mimo svou dějovou linii vypráví o příběhu z let 1912–13. Jde o vyprávění v retrospektivě a dá se považovat za rámcovou povídku. Tyto dějové linie spojuje právě postava Ratha, který je jejich významnou součástí. Obě linie vzájemně vytvářejí kontrast vzhledem k tomu, aby se divák orientoval v ději. Řada prostředků je tak motivována realisticky, aby charakterizovala časoprostor dané příběhové linie. Mimo to jsou prostředky řízeny i kompoziční motivací, což například propojuje dějové

linie. Dominantou snímku je samotný osudový závod, kterému se podřizují ostatní prostředky a významně ovlivňuje obě dějové linie, které zároveň propojuje.

Naratologické a stylistické analýzy filmů s následnou komparací dokazují, že pasáž závodu je u obou děl také výrazně odlišná. *Synové hor* závod konstruuje chronologicky lineárním způsobem a smrt postav je závěrem celého snímku, který zazněl již na začátku filmu. Novější film závod ze začátku konstruuje obdobně, výrazná stylistická a následná narativní odlišnost jej však distancuje od původního způsobu zpracování. *Poslední závod* fabuli konstruuje za pomoci flashbacku, čímž vyplňuje její mezeru. Následně ještě značně prodlužuje diváckou percepci oproti staršímu ze snímků pasáží po smrti.

Komparativní analýza určila, že filmy jsou si výrazně rozdílné v narativní výstavbě. Respektive tím, jak pracují s konvencemi klasické narace a jak je narušují. Na základě analýzy bylo také určeno, že snímky nemají stejnou dominantu, byť zpracovávají podobnou látku. Novější z filmů se také výrazně odlišuje stylistickou rovinou, zejména hudební složkou a kamerou v dramatických pasážích. Snímky se tedy dle neoformalistického přístupu a z hlediska analýzy narativu liší. Původní látku zpracovávají odlišným způsobem a nabízí na ni odlišný pohled. Vzhledem k metodologii této práce vyvozují závěr, že novější ze snímků se výrazně odlišuje a tím potvrzují stanoviska tvůrců *Posledního závodu*.

## Seznam použitých zdrojů

### Prameny

- 1) *Synové hor* [*Sons of the Mountains*] [film]. Režie Čeněk DUBA. Československo, 1956. [DVD]. Filmexport HV, 2022.
- 2) *Poslední závod* [*The Last Race*] [film]. Režie Tomáš HODAN. Česko, 2022. [DVD]. MagicBox, 2022.

### Literatura a internetové zdroje

- 1) BERÁNEK, Ondřej. *Poslední závod, dotaz* [elektronická pošta]. Message to: oldrichpavlik@email.cz. 5. května 2022 13:21. Osobní komunikace.
- 2) BERG, Charles Ramírez. a *Taxonomy of Alternative Plots in Recent Films: Classifying the „Tarantino Effect“*. Film Criticism, 2006, roč. 31, č. ½.
- 3) BLÁHOVÁ, Jindřiška. *Žádný Anděl na horách. Poslední závod kličkuje mezi zlými Němci, zlými komunisty a thrillerem*. Online. 2022, 5.4.2022. Dostupné z: <https://www.respekt.cz/kultura/zadny-andel-na-horach-posledni-zavod-klickuje-mezi-zlymi-nemci-zlymi-komunisty-a-thrillerem>. [Citováno 2023-03-22].
- 4) BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6.
- 5) BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985. ISBN 0-299-10174-6.
- 6) BRZOŇOVÁ, Lucie, GROCHÁL, Pavel. *Film Poslední závod ukazuje v novém traileru krásnou i krutou zimu*. Innogy. Online. 2023. Dostupné z: <https://www.innogy.cz/o-innogy/innogy-magazin/magazin-prehled-clanku/film-posledni-zavod-ukazuje-v-novem-traileru-krasnou-i-krutou-zimu/>. [Citováno 2023-04-24].
- 7) CSÖLLEOVÁ, Eva, FORMÁNEK, Vítek. *Poslední závod*. Online. Dostupné z: <http://www.unitedfilm.cz/unitedvision/index.php/cs/interview-2/item/1090-posledni-zavod>. [Citováno 2023-04-24].
- 8) DVOŘÁK, Ivan. *Synové hor*. KINO. 1957, 12(2), 30.

- 9) HOLUB, Radek. *Film Poslední závod: Nejznámější česká lyžařská tragédie „objevuje“ novou postavu.* In: *Snow.cz*. Online. 2022, 16.04.2022.  
Dostupné z: <https://snow.cz/clanek/6646-film-posledni-zavod-nejznamejsi-ceska-lyzarska-tragedie-objevuje-novou-postavu>. [Citováno 2023-04-24].
- 10) KOKEŠ, Radomír D. *Jak uvažovat při formalistické analýze filmu: manuál k psaní bakalářské práce.* Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně, Ústav filmu a audiovizuální kultury, 2013.
- 11) KORDÍK, Tomáš. *Recenze: Poslední závod.* Online. 2022, 24.3.2022.  
Dostupné z: <https://www.fdb.cz/magazin/2022032401-recenze-posledni-zavod.html>. [Citováno 2023-03-20].
- 12) KOVAŘÍKOVÁ, Blanka. *Nejen Synové hor: osud autorů jednoho z nejslavnějších příběhů.* *Právo*. 2023, ISSN 1211-2119. 33(29).
- 13) MAŽÁRI, Martin. *Recenze: Poslední závod servíruje osobní příběh syrově, přesto srdcem.* In: *Totalfilm.cz*. Online. 2022, 23.3.2022. Dostupné z: <https://www.totalfilm.cz/2022/03/posledni-zavod-recenze>. [Citováno 2023-04-24].
- 14) *Noční Mikrofórum: Proč se rozhodl znovu natočit příběh Hanče a Vrbaty? Vysvětluje scenárista a režisér Tomáš Hodan.* Online. In: 2022, 7.4.2022.  
Dostupné z: <https://dvojka.rozhlas.cz/proc-se-rozhodl-znovu-natocit-pribeh-hance-a-vrbaty-vysvetluje-scenarista-a-8720041>. [Citováno 2023-04-22].
- 15) PODSKALSKÁ, Jana. *Poslední závod je poctou horám. Chybí mu ale propracované postavy i tempo.* Online. 24.3.2022. Dostupné z: <https://www.denik.cz/film-a-televize/posledni-zavod-recenze.html>. [Citováno 2023-04-12].
- 16) *Poslední závod.* *ČSFD.cz: Česko-Slovenská filmová databáze*. Online.  
Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/926338-posledni-zavod/prehled/>. [Citováno 2023-03-27].
- 17) *Poslední závod.* *FDb.cz*. Online. Dostupné z: <https://www.fdb.cz/film/posledni-zavod/177621>. [Citováno 2023-03-27].
- 18) *Recenze: Poslední závod se brodí v přemíře příběhů a motivů, finále má však strhující.* *filmserver.cz*. Online. Dostupné z: <https://filmserver.cz/clanek/17574/posledni-zavod/>. [Citováno 2023-03-27].

- 19) REVERE. *Recenze: Poslední závod*. Online. In: 2022, 9.5.2022.  
Dostupné z: <https://www.csfd.cz/uzivatel/25529-revere/recenze/>. [Citováno 2023-04-24].
- 20) SCHEINOST, Vojtěch. *Synové hor ho vymazali, teď se Rath vrací. Krkonošská tragédie znovu míří do kin*. Online. 2020, 19.11.2020. Dostupné z: <https://sport.aktualne.cz/ostatni-sporty/zimni-sporty/synove-hor-ho-vymazali-ted-se-rath-vraci-krkonosska-tragedie/r~4750d20027e511eb9c800cc47ab5f122/>. [Citováno 2023-04-24].
- 21) SPITZER, Richard. *Film Poslední závod: civilně pojatá pocta Hančovi, Vrbatovi a... Emerichu Rathovi*. Online. 2022, 23.3.2022. Dostupné z: <https://www.styl-zivota.cz/kultura/film-a-televize/film-posledni-zavod-civilne-pojata-pocta-hancovi-vrbatovi-a-emerichu-rathovi-recenze>. [Citováno 2023-04-24].
- 22) *Synové hor*. ČSFD.cz: Česko-Slovenská filmová databáze. Online.  
Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/2471-synove-hor/prehled/>. [Citováno 2023-03-28].
- 23) *Synové hor*. FDb.cz. Online. 2003. Dostupné z: <https://www.fdb.cz/film/synove-hor/20085>. [Citováno 2023-03-28].
- 24) *Synové hor*. IMDb. Online. Dostupné z: [https://www.imdb.com/title/tt0152789/?ref\\_=nv\\_sr\\_srg\\_0\\_tt\\_7\\_nm\\_1\\_q\\_synov%25C3%25A9%2520hor](https://www.imdb.com/title/tt0152789/?ref_=nv_sr_srg_0_tt_7_nm_1_q_synov%25C3%25A9%2520hor). [Citováno 2023-03-28].
- 25) ŠKLOVSKIJ, Viktor, *Art as Technique*. In: Lee T. Lemon – Marion J. Reis (Ed.), *Russian Formalist Criticism: Four Essays*. Lincoln, Nebraska 1965, s.11-12.
- 26) ŠTÁBL, Zdeněk. *Synové hor. Film a doba*. 1957, 3(2), 107-108.
- 27) THOMPSON, Kristin (1998): Neoformalistická filmová analýza. Jeden přístup, mnoho metod. *Illuminace*, 10, č. 1 (29), přel. Zdeněk Böhm (*Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis*, 1988).
- 28) URBANOVÁ, Eva, Blažena URGOŠÍKOVÁ a Jitka PANZNEROVÁ. *Český hraný film: Czech feature film*. Praha: Národní filmový archiv, 1995-. s. 305. ISBN 80-7004-102-1.
- 29) VERBAL. *Recenze: Poslední závod*. Online. 21.8.2022. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/uzivatel/195357-verbal/recenze/>. [Citováno 2023-04-24].
- 30) VEREVIS, Constantine. *Film remakes*. New York, N.Y.: Palgrave Macmillan, 2005. ISBN 1403974284.

- 31) Youtube: *Poslední závod* (2022) Výprava filmu – kde a jak se točilo In: Youtube. Online. 18.3.2022. Dostupné z: [https://www.youtube.com/watch?v=w dZkjQklZuY&ab\\_channel=Totalfilm.cz](https://www.youtube.com/watch?v=w dZkjQklZuY&ab_channel=Totalfilm.cz). Kanál uživatele totalfilm.cz. [Citováno 2023-03-28].
- 32) Youtube: Tomáš Hodan: Emerich Rath byl obdivuhodná postava. Příběh hrdinného Němce se ale komunistům nehodil. In: Youtube. Online. 24.3.2022 Dostupné z: [https://www.youtube.com/watch?v=1ZtogCqqB1M&ab\\_channel=%C4%8Cesk%C3%BDrozhlasRadio%C5%BEurn%C3%A11](https://www.youtube.com/watch?v=1ZtogCqqB1M&ab_channel=%C4%8Cesk%C3%BDrozhlasRadio%C5%BEurn%C3%A11) Kanál uživatele Český rozhlas Radiožurnál. [Citováno 2023-04-24].
- 33) Youtube: Natáčení *Posledního závodu* – Díl 1. – První klapka. YouTube. Online. 2023 Google LLC. Dostupné z: [https://www.youtube.com/watch?v=8r rHV4WFT2A&ab\\_channel=BontonfilmCZ](https://www.youtube.com/watch?v=8r rHV4WFT2A&ab_channel=BontonfilmCZ). Kanál uživatele BontonfilmCZ. [Citováno 2023-04-24].



**NÁZEV:**

Komparativní analýza filmů *Synové hor* (1956) a *Poslední závod* (2022)

**AUTOR:**

Oldřich Pavlík

**KATEDRA:**

Katedra divadelních a filmových studií

**VEDOUCÍ PRÁCE:**

Mgr. Michal Sýkora, Ph.D.

**ABSTRAKT:**

Cílem bakalářské práce je provést komparativní analýzu filmu *Synové hor* z roku 1956 režiséra Čenka Duby a filmu *Poslední závod* z roku 2022 režiséra Tomáše Hodana. Výchozími metodologickými texty pro tuto práci jsou knihy *Breaking the Glass Armor* od Kristin Thompsonové a *Narration in the Fiction Film* od Davida Bordwella. Na základě těchto textů jsou filmy analyzovány na úrovni narativu a stylu. V rámci analýzy je kladen důraz na vymezení dominanty a na to, zda se novější z filmů inspiroval starším filmem. Práce postupně srovnává oba snímky mezi sebou a dochází přitom k závěru, že *Poslední závod* nabízí výrazně odlišný pohled na původní historickou látku ve srovnání se zpracováním *Synů hor*. Potvrzuje tak původní záměr tvůrců *Posledního závodu* a vyvrací opačný názor.

**KLÍČOVÁ SLOVA:**

Neoformalismus, komparativní analýza, *Synové hor*, *Poslední závod*

**TITLE:**

Comparative Analysis of movies *Sons of the Mountains* (1956) and *The Last Race* (2022)

**AUTHOR:**

Oldřich Pavlík

**DEPARTMENT:**

The Department of Theatre and Film Studies

**SUPERVISOR:**

Mgr. Michal Sýkora, Ph.D.

**ABSTRACT:**

The aim of the bachelor thesis is to do a comparative analysis of the film *Sons of the Mountains* from 1956 by director Čeněk Duba and the film *The Last Race* from 2022 by director Tomáš Hodan. Initial methodological texts for this thesis are *Breaking the Glass Armor* by Kristin Thompson and *Narration in the Fiction Film* by David Bordwell. Based on these texts, the films are analysed on the level of narrative and style. Within the analysis, the focus is on defining dominance and whether the newer of the films has been inspired by the older film. The thesis compares the images with each other in turn, and in the process concludes that *The Last Race* offers a significantly different perspective on the original historical substance compared to the treatment of *Sons of the Mountains*. This confirms the original intention of the makers of *The Last Race* and refutes the contrary view.

**KEY WORDS:**

Neoformalism, comparative analysis, *Sons of the Mountains*, *The Last Race*