

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta

Diplomová práce

Filmy o běhání: žánrový kontext a vybrané příklady z české produkce

Bc. František Válek

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: Mgr. Jakub Korda, Ph.D.

Studijní program: Mediální studia – filmová věda

Olomouc 2016

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma Filmy o běhání: žánrový kontext a vybrané příklady z české produkce vypracoval samostatně pod odborným dohledem vedoucího práce a použil jen uvedené prameny a literaturu. Dále prohlašuji, že tato diplomová práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum:

Podpis

Děkuji Mgr. Jakubu Kordovi, Ph.D. za trpělivost a odborné vedení mé práce.

Obsah

Úvod.....	5
1 Prameny, literatura, metodologická východiska	9
1.1 Vymezení pramenů.....	9
1.2 Vyhodnocení literatury	12
1.3 Metodologie	27
1.3.1 Sémanticko-syntaktický přístup k žánru a neoformalismus.....	28
1.3.2 Sportovní film jako svébytný žánr	34
2 Žánrová taxonomie filmů o běhání.....	38
2.1 Filmy o běhání jako mikrožánr sportovního žánru.....	38
2.2 Filmy o běhání podle typu sportu.....	41
2.3 Narativní struktura, identifikace diváka s postavami, témata	46
2.4 Subžánry	56
2.4.1 Biografický a historický film, drama, komedie	56
2.4.2 Ostatní subžánry	62
2.5 Styl: závodní a titulkové sekvence, inscenování herecké akce	66
3 Případové studie	73
3.1 <i>Blouďení orientačního běžce</i> (1985).....	73
3.1.1 Proměna outsidera Radka po objevení rekreačního běhání.....	74
3.1.2 Využití dokumentárního stylu, komediální a dramatické aspekty...79	
3.1.3 Běhání jako součást vzdoru postavy proti soudobé společnosti.....	81
3.2 <i>Fair Play</i> (2014).....	84
3.2.1 Závodní a tréninkové sekvence: poražená vítězka Anna	86
3.2.2 Další postavy	92
3.2.3 Téma dopingu ve <i>Fair Play</i> v kontextu výkonnostního sportu	94
3.2.4 Definitivní konec kariéry protagonistky	98
3.3 <i>Dlouhá míle</i> (1989).....	100

3.3.1	Téma Ondřejova sportovního důchodu a socializační problémy ..	101
3.3.2	Další postavy a antagonistické sportovní autority	104
3.3.3	Narativní struktura minisérie, závodní a tréninkové sekvence	108
3.3.4	Fair play: srovnání s <i>Fair Play</i> a s <i>Bloudění orientačního běžce</i> ..	114
3.3.5	Shrnutí	116
	Závěr	118
	Seznam použitých pramenů a literatury	122
	Prameny	122
	Literatura	127
	Seznam příloh	133
	1. Žánrové prvky filmů o běhání	134

Úvod

Sport považují za komplexní sociálně-kulturní fenomén,¹ který ovlivňuje politiku, ekonomii, kulturu a další oblasti zasahující do života všech lidí nejen v západní společnosti. Je pro mě překvapivé, že v kontextu uvažování o filmovém žánru a jeho kritické reflexi se v minulosti sportovnímu žánru a sportu ve filmu věnovala jen malá pozornost.² Filmy jako *Raging Bull* (1980) nebo *Million Dollar Baby* (2004) se podle Glena Jonese na druhou stranu dočkaly enormního kritického ohlasu. Ale stalo se tak z důvodu, že patří pod žánr sportovního filmu, který se vyznačuje určitými žánrovými konvencemi, nebo spíše a velmi pravděpodobně, že jde o autorské filmy známých režisérů?³ Kritikové zdůrazňují, že sportovní filmy jsou jedním z nejméně opomíjených žánrů, a odmítají tvrzení, že postrádají základní žánrové prvky, například typickou mizanscénou.⁴ V posledních letech se situace začíná měnit a sportovní filmy se stávají předmětem nového zkoumání, k čemuž bych chtěl svou práci také přispět. Zájem o jejich reflexi a svébytnost žánru lze doložit na příkladu několika oborových festivalů, mezi něž patří *Canadian Sport Film Festival*⁵ nebo španělský *BCN Sports Film*⁶.

Se sportovním žánrem pracuji jako se svébytnou kategorií, která nespadá pod jiné žánry.⁷ Jenže i kategorie sportovních filmů může být příliš obecná. Zaměření se na konkrétní sport je jednou z možností, jak prozkoumat specifickou žánru detailněji. K nejčastěji zobrazovaným sportům patří box, americký fotbal, baseball, tedy týmové sporty, které obecně dominují v americké kultuře. Značná část produkce sportovních filmů totiž vznikala a vzniká v Hollywoodu a také na ně se většinou soustředí kritická reflexe. V mnoha textech se tudíž objevují stále stejné snímky tvořící preferovaný, ale omezený kánon. V současné době dochází k posunu i v tomto ohledu. Kritikové

¹ SEKOT, Aleš. *Sociologické problémy sportu*. 1. vyd. Praha: Grada Publishing, a.s., 2008, s. 7–13. ISBN 978-80-247-6300-2.

² Přitom měla kinematografie již od svého počátku se sportem velmi úzký vztah. Film patřil k novým uměním, jehož hlavní devízou byla novost, zábavnost, podívaná. O sportu lze uvažovat také jako o atrakci. Filmaři si toho byli vědomi, točili sportovní události (například boxerské zápasy) a ve formě několikametrových aktualit-atrakcí je promítali divákům. Babington rovněž poukazuje na fakt, že organizovaný sport, jak jej známe dnes, vznikl ve stejné době jako kinematografie (první novodobé olympijské hry se konaly 1896, první veřejné promítání filmu bratří Lumièrů proběhlo o rok dříve). BABINGTON, Bruce. *The Sports Film: Games People Play*. 1st edition. New York: Columbia University Press, 2014, s. 3. ISBN 978-0-231-85057-5.

³ JONES, Glen. "Down on the floor and give me ten sit-ups": British Sports Feature Film. *Film & History* 35, 2005, č. 2, s. 29. ISSN 0360-3695.

⁴ Tamtéž, s. 38. BABINGTON, cit. 2, s. 4.

⁵ CANADIAN SPORT FILM FESTIVAL. *About* [online]. [cit. 25. 3. 2016]. Dostupné z WWW: <<http://sportfilmfestival.ca/about-us>>.

⁶ BCN SPORTS FILMS. *Rules & Regulations BCN Sports Film 2016* [online]. [cit. 25. 3. 2016]. Dostupné z WWW: <<http://www.bcnsportsfilm.org/rules>>.

⁷ Důvody pro toto rozhodnutí objasňuji v podkapitole 1.3.2 *Sportovní film jako svébytný žánr*.

se začínají soustředit na produkci mimo Hollywood, zajímá je národní kinematografie, dokumentární filmy nebo televizní vysílání a pořady.⁸ V těchto oblastech zájmu se také nachází stále více sportovních filmů zaměřených na „netradiční“ individuální sporty v kontrastu s původní hollywoodskou produkcí.⁹ K individuálním sportům patří atletika, triatlon, snowboarding, surfing, cyklistika a mnohé další. I proto jsem se rozhodl zabývat mikrožánrem¹⁰ fikčního sportovního žánru – filmem o běhání – a více se zaměřit na zástupce z tuzemské produkce. Ti jsou reflektováni minimálně oproti zahraničním a dnes již kultovním snímkům jako *The Loneliness of the Long Distance Runner* (1962) nebo oscarový *Chariots of Fire* (1981).

Filmy o běhání zastávají v kontextu sportovního fikčního žánru specifické místo, přestože mají mnoho společného s nadřazenou kategorií. Disponují originálními textuálními žánrovými prvky jako prostředí nebo ikonografie, ale i témata nebo stylovými postupy, jež pokládám za užitečné k vyhodnocení. Mým cílem v této práci je analyzovat vybrané zástupce žánru filmů o běhání z tuzemské filmové a televizní fikční produkce a zjistit, jak se v nich konvence žánru v rámci jeho taxonomie naplňují. Jmenovitě se jedná o český film *Fair Play* (2014), československý film *Bloudění orientačního běžce* (1985) a československou televizní minisérii *Dlouhá míle* (1989). Klíčovým záměrem je zjistit funkce běhání, respektive sportu, a jejich významy v kontextu formálního¹¹ systému filmů a minisérie. Pro splnění vytyčeného cíle zároveň navrhuji pracovní žánrovou taxonomii, v níž se zabývám konvencemi mikrožánru filmu o běhání, zejména specifiky žánrových textuálních prvků a jednotlivých dominantních subžánrů. Konvence zpřesňuji a demonstruji na příkladech dalších filmů o běhání převážně z evropsko-americké produkce. Práce by měla po naplnění těchto cílů přispět k vymezení a ustanovení žánru filmu o běhání a k jeho dílčí svébytnosti. Vycházím ze sémanticko-syntaktického přístupu Ricka Altmana a využívám koncepty

⁸ Například autory v BRILEY, Ron, SCHOENECKE, Michael K., CARMICHAEL, Deborah A. (eds.). *All-Stars & Movie Stars: Sports in Film & History*. 1st edition. Lexington: The University Press of Kentucky, 2008. ISBN 978-0-8131-2448-3. Viz NOVERR, Douglas. Foreword. In Tamtéž, s. viii.

⁹ Tamtéž, s. viii.

¹⁰ Filmy o běhání (stejně jako filmy o boxu či o hokeji) považuji podle Babingtona za mikrožánr o konkrétním sportu, který spadá pod širší kategorii sportovního žánru. Za subžánry naopak označuji drama, komedii, historický film a další, do nichž lze mikrožánr dále členit. BABINGTON, cit. 2, s. 12–14. Jelikož pojmy využívám v úvodu i ve vyhodnocení pramenů a literatury, považuji za důležité naznačit jejich funkci již na tomto místě. Detailně se jim věnuji v kapitole 2 *Žánrová taxonomie filmů o běhání*.

¹¹ Filmovou a televizní formou podle vzoru Davida Bordwella a Kristin Thompsonové rozumím soubor narativních prvků a soubor stylistických prvků. BORDWELL, David, THOMPSONOVÁ, Kristin. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2011, s. 86. ISBN 978-80-7331-217-6.

neoformalistické metody pro analýzu narativních a stylistických prvků filmů. Všechny relevantní východiska nastiňuji v následující kapitole.

Při sestavování žánrové taxonomie sice nejvíce odkazují ke konvencím sportovního žánru, ale u filmů o běhání může nastat několik specifických problémů, protože v některých případech mají s dalšími „tradičními“ sportovními filmy orientujícími se na vrcholové výkonnostní soutěže jen velmi málo společných žánrových prvků. Běhání je v současné době pozoruhodný fenomén. Pro mnoho lidí se stává nedílnou součástí životního stylu s cílem zlepšit fyzickou i psychickou kondici a prostorem pro navazování nových vztahů, přičemž primárním cílem není účastnit se závodů či v nich usilovat o vítězství. Za stav, v němž se sport již téměř století nachází, je zodpovědná globalizace a individualizace.¹² K typickým znakům globalizace patří dominance západní kultury a rychlé šíření jejích trendů, ke znakům individualizace akcentování jedince a potřeby jeho sociálního i ekonomického osobního úspěchu.¹³ Již od konce devatenáctého století neustále docházelo a dochází ke zkracování pracovní doby vlivem větší produktivity práce, tím narůstá množství volného času.¹⁴ S rostoucí životní úrovní se lidé mohou věnovat práci po kratší dobu a zájmům déle. Rekreační sport je jednou z možností. V současné době získává běhání na oblíbenosti i v České republice, o čemž svědčí obrovská účast výkonnostních a rekreačních běžců na maratonech, půlmaratonech, ale i kratších tratích nebo benefičně-sportovních událostech. Podíl na běžeckém boomeru v České republice, ale i v celé západní společnosti, má také literatura o běhání, například kniha *Born to Run: Zrození k běhu* od Christophera McDougalla. V ní autor mimo jiné populární formou shrnuje některé antropologické výzkumy, které docházejí k závěru, že člověk má k běhání opravdu ty nejlepší předpoklady – díky tělesné stavbě a výjimečné vytrvalosti dokáže uběhnout za den až několik stovek kilometrů.¹⁵

¹² SLEPIČKOVÁ, Irena. *Sport a volný čas*. 2. vyd. Praha: Univerzita Karlova v Praze, 2005, s. 24. ISBN 80-246-1039-6.

¹³ Tamtéž, s. 24.

¹⁴ Tamtéž, s. 9–10. Industrializace a modernizace umožňující fenoménu volného času vzniknout měly podle Seána Crossona rovněž zásadní vliv na vznik a rozvoj sportu i kinematografie. Sport zastával důležitou roli v popularizaci filmu jako nového média a jejich souběžný vývoj reflektoval tyto důležité změny v západním světě. Viz CROSSON, Seán. *Sport and Film*. 1st edition. New York: Routledge, 2013, s. 3. ISBN 978-0-203-85842-4.

¹⁵ MCDOUGALL, Christopher. *Born to Run: Zrození k běhu*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta a.s., 2015, s. 209–238. ISBN 978-80-204-2433-4. S dalšími vědeckými poznatky na toto téma přispěl zoolog Bernd Heinrich, který zkoumal běžecké schopnosti člověka oproti ostatním zvířatům. HEINRICH, Bernd. *Why We Run: A Natural History*. 1st edition. New York: HarperCollins Publishers Inc., 2001. ISBN 978-0-06-179563-3.

Tímto krátkým odbočením jsem naznačil specifčnost současných filmů o běhání, které nemapují prostředí profesionálního, výkonnostního sportu. Může nastat ještě třetí specifický případ, kdy se některé snímky dokonce většinou konvencí sportovních filmů vymykají – běh neodkazuje ke sportu, ale k samotné antropologické podstatě člověka. Například kanadský snímek *Atanarjuat* (2001) na motivy eskymácké legendy o běžci, který utíká před pronásledovateli napříč zamrzlým oceánem, nelze zařadit pod sportovní film, ale přitom je běh důležitou součástí příběhu. Tomuto typu se věnuji jen v návrhu žánrové taxonomie, protože vybraní zástupci tuzemské produkce pod něj nespádají. Navíc sportovní žánr jako nadřazená kategorie je mým primárním východiskem.

V první kapitole vymezuji prameny, nejdůležitější metodologickou a předmětnou literaturu a metodologická východiska. V druhé kapitole rozpracovávám žánrovou taxonomii filmů o běhání, přičemž se soustředím na vytyčení jejich konvenčních žánrových prvků s ohledem na narativní strukturu, subžánry i stylové aspekty. Jednotlivé teze zpřesňuji a popisuji na příkladech dalších zahraničních filmů. Třetí kapitola poté obsahuje případové studie s žánrovou analýzou *Bloudění orientačního běžce*, *Dlouhé míle* a *Fair Play*. Citované filmy a televizní seriály uvádím v originálních názvech. V kapitole *Seznam použitých pramenů a literatury* je k dispozici soupis všech citovaných filmů a seriálů, jejich české překlady jsou uvedeny v závorkách. Dialogy z cizojazyčných filmů cituji ve vlastním překladu, stejně tak pasáže z odborných textů, pokud není uvedeno jinak. Názvy článků, recenzí, titulů a kapitol odborné literatury nepřekládám.

1 Prameny, literatura, metodologická východiska

Tato kapitola obsahuje vyhodnocení literatury a metodologický rámec mojí práce. Jelikož primární cíl spočívá v textuální žánrové analýze tuzemských fikčních filmů o běhání, primárními prameny jsou konkrétní filmy a minisérie. Dále k pramenům řadím rozhovory s tvůrci či s herci nebo bonusové materiály na DVD. Za sekundární prameny považuji filmy o běhání zahraniční produkce, jejichž výběr a kritéria objasňuji v následující podkapitole. Předmětná literatura se také vztahuje k analyzovaným dílům (recenze a odborné studie), zatímco metodologickou literaturu tvoří návodné knihy k analýze filmového díla, publikace či studie zabývající se relevantními tématy spjatými se sportovním žánrem či sportem ve filmu. V podkapitole s metodologií představuji kromě obecných konceptů seznam žánrových prvků, které dále využívám v žánrové taxonomii i případových studiích.

1.1 Vymezení pramenů

V práci se zabývám pouze fikční tvorbou, nikoliv dokumentární. Filmy se nejčastěji dělí na fikční (hrané nebo také celovečerní) a nefikční, i když dochází ke zjednodušení, které nemusí být užitečné při zahrnutí hybridních typů.¹⁶ Pro účely žánrové taxonomie i případových studií jsem však vybral zástupce nacházející se na pomyslné ose fikce/nonfikce mnohem blíže k čistému ideálnímu typu fikce.¹⁷ Určité mezidruhové vazby a tendence jsou v tomto případě obvyklé. Sportovní filmy často využívají některých postupů typických pro dokument (hlas reportéra, archivní snímky nebo záběry, konvence televizních sportovních přenosů), které v žánrové taxonomii reflektují.

Primárními prameny jsou filmy *Bloudění orientačního běžce*, *Fair Play* a televizní minisérie *Dlouhá míle*, jediná výjimka z televizní produkce, kterou jsem se rozhodl zařadit do analyzovaného výběru. Vzhledem k absenci jakékoliv podobně zaměřené studie týkající se filmů o běhání není k dispozici seznam nebo uznávaný kánon jednotlivých filmů, tím spíše národních variant. V československé i současné

¹⁶ Dokumenty lze vymezit následovně: „1. zvukem a obrazem reprezentují již existující, žitý svět, 2. spoléhají na sociální herce, kteří nepřebírají přidělené role, ale spíše představují sami sebe, 3. mohou vytvářet složité vztahy vyplývající z interakce filmaře se sociálními herci, kteří jednoznačně rovněž obývají tentýž žitý svět.“ NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2010, s. 160–161. ISBN 978-80-7331-181-0.

¹⁷ Názorným příkladem je film *Endurance* (1999), v němž etiopský běžec Haile Gebrselassie hraje sám sebe. Přesto se jedná spíše o fikční film, i když se pracuje s dalšími dokumentárními prvky, viz 2 *Žánrová taxonomie filmů o běhání*.

produkcí od roku 1980 nevznikly další filmy či televizní seriály, nebo mi alespoň nejsou známy.¹⁸ Vytvořený vzorek lze však považovat za dostatečně pluralitní. Snímek *Bloudění orientačního běžce* vznikl za socialismu, soustředí se mimo oblast profesionálního sportu na dospívajícího chlapce, teprve začínajícího sportovce. *Dlouhá míle* byla rovněž natočena za socialismu, ale naopak zobrazuje prostředí profesionálního atleta před ukončením jeho kariéry. *Fair Play*, který měl premiéru v březnu roku 2014, zase otevírá téma dopingu československé reprezentace v osmdesátých letech minulého století, jehož protagonistka právě nastupuje do středu vrcholového sportu.

Další převážně písemné prameny k těmto dílům uveřejněné v kulturních periodikách nebo online serverech pouze stručně shrnu, protože s většinou uvedených dále pracuji v konkrétních případových studiích. Jelikož do mých cílů patří textuální žánrová analýza vybraných děl a sestavení žánrové taxonomie, nepokládám za zásadní vyhodnocovat archivní materiály související se samotným kontextem vzniku filmů a minisérií (produkční a marketingové souvislosti, schvalovací proces či scénáře), nejsou pro splnění cílů nutné. Jsem si však vědom, že některé prameny by mohly přinést zajímavá zjištění. K *Bloudění orientačního běžce* je dostupný relevantní text *Osamělost na dlouhé trati: Rozhovor s režisérem Juliem Matulou*¹⁹, i když vznikl několik let před natočením analyzovaného snímku. Rozhovor se zaměřuje na začátky Matulovy filmové tvorby i kontext té dosavadní, jeho motivacím věnovat se filmu, na jeho tvůrčí vizi a autorská specifika obecně. Považuji jej za důležitý, protože objasňuje režisérovy preference při výběru herců či postupů, které využívá jak v dokumentárním, tak hraném filmu (Matula na FAMU vystudoval dokumentární tvorbu). Co se týká pramenů k minisérii *Dlouhá míle*, na webu České televize je k dispozici všech šest dílů k online zhlédnutí spolu s jejich synopsemi.²⁰ K důležitému písemnému prameni patří představení minisérie v týdeníku *Československá televize* společně s rozhovorem s režisérem Adamcem, protože přibližuje dvě stěžejní výzvy sportovního žánru, kterým musel čelit: nutnost fyzické připravenosti herců, věrohodnost jejich sportovních výkonů

¹⁸ K možnému zástupci pro přiřazení do analyzovaného vzorku patří film o moderním pětiboji *Stupně poražených* (1988) režiséra Julia Matuly. I když je běh jednou z disciplín, rozhodl jsem se jej nevyužít.

¹⁹ BECHTOLDOVÁ, Alena. *Osamělost na dlouhé trati: Rozhovor s režisérem Juliem Matulou*. *Film a doba* 27, 1981, č. 1, s. 7–11.

²⁰ ČESKÁ TELEVIZE. *Dlouhá míle* [online]. [cit. 25. 3. 2016]. Dostupné z WWW: <<http://www.ceskatelevize.cz/porady/899175-dlouha-mile/>>. Není bez zajímavosti, že ČT ve svém vysílání minisérii pravidelně reprizuje (naposledy ke konci roku 2014). To svědčí o „živosti“ *Dlouhé míle* a možné popularitě napříč diváckým spektrem této veřejnoprávní televize. S ohledem na stanovené cíle analyzuji minisérii jako samostatný text, nikoliv v rámci původního televizního toku (flow).

a vytvoření adekvátní divácké kulisy v závodních sekvencích.²¹ Minisérie sice byla natočena již v roce 1989, první díl však měl premiéru až 14. dubna 1991: synopse dílů, respektive krátké zajímavosti z natáčení nebo hereckého obsazení pravidelně zveřejňoval týdeník *Televize: časopis televizních diváků*.²² Po odvysílání minisérie byl ještě zveřejněn rozhovor se Svatoplukem Skopalem, v němž herec popisuje nutnost tréninku, jeho další televizní či divadelní role.²³ K *Fair Play* oproti dvěma předcházejícím dílům existuje nejvíce dostupných relevantních pramenů. DVD i Blu-ray disk od distributora AQS, a. s. – Divize Magic Box obsahuje několik bonusů: trailer filmu, videoklip v české a anglické verzi s odlišným textem písně v podání Miro Žbirky, audiovizuální rozhovory České televize s tvůrci (scenáristka a režisérka Andrea Sedláčková, autor písně Miro Žbirka, odborný poradce Vít Poláček), fotogalerii a záznam besedy o dopingu za účasti režisérky, kterou pořídilo oddělení Nových médií ČT.²⁴ Většina těchto materiálů je k dispozici na webu České televize,²⁵ kde se dále nachází rozhovory s herečkami (Judit Bárdos²⁶, Eva Josefíková²⁷), s nimiž v případové studii *Fair Play* pracuji. Další materiály jako beseda o dopingu či články *Československo a doping*²⁸ a *Doping v datech*²⁹ pokládám pouze za doplňující.

Relevantní sekundární prameny, filmy, na něž odkazuji při sestavování taxonomie,³⁰ byly pro účely mé práce vyhledány přes internetové databáze

²¹ BECHTOLDOVÁ, Alena. Dlouhá míle. *Československá televize* 25, 1990, č. 10, s. 8–9. ISSN 0323-1127.

²² Dlouhá míle 1. *Televize: časopis televizních diváků* 26, 1991, č. 15, s. 20. ISSN 0323-1127. Dlouhá míle 2. *Televize: časopis televizních diváků* 26, 1991, č. 16, s. 8. ISSN 0323-1127. Dlouhá míle 3. *Televize: časopis televizních diváků* 26, 1991, č. 16, s. 20. ISSN 0323-1127. Dlouhá míle 4. *Televize: časopis televizních diváků* 26, 1991, č. 17, s. 8. ISSN 0323-1127. Dlouhá míle 5. *Televize: časopis televizních diváků* 26, 1991, č. 17, s. 20. ISSN 0323-1127. Dlouhá míle 6. *Televize: časopis televizních diváků* 26, 1991, č. 26, s. 27. ISSN 0323-1127.

²³ Svatopluk Skopal. *Televize: časopis televizních diváků* 26, 1991, č. 17, s. 20. ISSN 0323-1127.

²⁴ SEDLÁČKOVÁ, Andrea. *Fair Play* [film na DVD]. Scénář a režie Andrea Sedláčková. Praha: AQS, a. s. – Divize Magic Box, 2014.

²⁵ ČESKÁ TELEVIZE. *Fair Play* [online]. [cit. 25. 3. 2016]. Dostupné z WWW: <<http://www.ceskatelevize.cz/porady/10452044359-fair-play/>>. Například ČESKÁ TELEVIZE. *Rozhovor s Andreou Sedláčkovou* [online]. [cit. 25. 3. 2016]. Dostupné z WWW: <<http://www.ceskatelevize.cz/porady/10452044359-fair-play/21251212052/7520-andrea-sedlackova-reziserka-a-scenaristka/>>.

²⁶ ČESKÁ TELEVIZE. *Rozhovor s Judit Bárdos* [online]. [cit. 25. 3. 2016]. Dostupné z WWW: <<http://www.ceskatelevize.cz/porady/10452044359-fair-play/21251212052/7521-judit-bardos-anna/>>.

²⁷ ČESKÁ TELEVIZE. *Rozhovor s Evou Josefíkovou* [online]. [cit. 25. 3. 2016]. Dostupné z WWW: <<http://www.ceskatelevize.cz/porady/10452044359-fair-play/21251212052/7525-eva-josefikova-martina/>>.

²⁸ ČESKÁ TELEVIZE. *Československo a doping* [online]. [cit. 25. 3. 2016]. Dostupné z WWW: <<http://www.ceskatelevize.cz/porady/10452044359-fair-play/21251212052/7516-cssr-a-doping/>>.

²⁹ ČESKÁ TELEVIZE. *Doping v datech* [online]. [cit. 25. 3. 2016]. Dostupné z WWW: <<http://www.ceskatelevize.cz/porady/10452044359-fair-play/21251212052/7517-doping-v-datech/>>.

³⁰ Písemné prameny k těmto filmům vzhledem k rozsahu a obtížné dostupnosti nevyhodnocuji.

IMDb³¹, British Film Institute³² a Česko-Slovenská filmová databáze³³. Využil jsem tematických klíčových slov jako „running“, „marathon“, „runner“. Následovala rešerše synopsí a případně recenzí jednotlivých filmů, zhlédnutí a jejich zařazení nebo nezařazení do možných sekundárních pramenů. Konečný výběr byl zejména pro časové a geografické omezení selektivní. Také se odvíjel od dostupnosti informací o filmech přes uvedené databáze. Na primárně evropsko-americkou produkci se soustředím jednak pro její historickou dominanci,³⁴ jednak vzhledem k mé jazykové výbavě a existenci odborné literatury primárně v anglickém jazyce zaměřené na podobný kontext. V žánrové taxonomii proto nepracuji se všemi filmy, které by pod mikrožánr mohly patřit. Z důvodu nutného stanovení časového rozsahu jsem se při vyhledávání sekundárních pramenů zaměřil na produkci vymezenou lety 1989–2015³⁵. Rok 1989 považuji za důležitý historicko-společenský mezník a zároveň období dvaceti pěti let pokládám pro mé účely za adekvátní. V této době již vznikly filmy zaměřené na fenomén běhání ve volném čase mimo oblast profesionálního sportu. A zároveň se nezabývám klasickými díly typu *The Loneliness of the Long Distance Runner* (1962), které byly kriticky reflektovány nespočetněkrát. Časový rozptyl mezi sekundárními prameny přibližně odpovídá rozptylu u analyzovaných tuzemských filmů. Je důležité upozornit na výjimky jak v primárních, tak sekundárních pramenech. U *Bloudění orientačního běžce* z roku 1985 časový rozdíl nepokládám za tak zásadní, abych jej nezahrnul do analyzovaného materiálu. V sekundárních pramenech jsem se rozhodl učinit několik výjimek a v žánrové taxonomii využívám například jihokorejský film *Mai wei* (2011) nebo filmy starší – *Running Brave* (1983) či *The Jericho Mile* (1979), protože disponují originálními náměty a žánrovými prvky, které je užitečné reflektovat. Výjimky jsou zastoupeny oproti zbývajícím filmům v menšině.

1.2 Vyhodnocení literatury

V této podkapitole se zaměřuji na nástin nejdůležitější metodologické a předmětné literatury. Představuji stěžejní teze, koncepty a přístupy, které měly vliv na formování metodologie této práce a na moje uvažování o tématu. Kvůli absenci

³¹ IMDb. *Advanced Search* [online]. [cit. 2. 2. 2015]. Dostupné z WWW:

<<http://www.imdb.com/search>>.

³² BRITISH FILM INSTITUTE. *Collections Search* [online]. [cit. 2. 2. 2015]. Dostupné z WWW:

<<http://collections-search.bfi.org.uk/web/search/advanced>>.

³³ ČSFD.CZ. *Podrobné vyhledávání* [online]. [cit. 2. 2. 2015]. Dostupné z WWW:

<<http://www.csfd.cz/podrobne-vyhledavani/>>.

³⁴ BABINGTON, cit. 2, s. 5.

³⁵ Dochází k posunu oproti zadání práce, kde byl uveden rok 2014. Jelikož vznikl v roce 2015 minimálně jeden stěžejní film o běhání *McFarland, USA* (2015), rozhodl jsem se rozmezí posunout.

českých překladů některých položek metodologické literatury jsem nucen pracovat s odbornou literaturou s ohledem na mou jazykovou vybavenost pouze v angličtině. Pokud jsou některé texty k dispozici v češtině, využiji je pro zachování odborné terminologie. Vyhodnocení metodologické literatury jsem hierarchicky rozdělil na několik stěžejních částí: filmový žánr a analýza filmové formy, sportovní žánr a sport ve filmu, relevantní studie převážně z oblasti sociologie sportu. Nejprve nastíním obecné předpoklady o žánrech a principech textuální analýzy, poté se přesunu ke knižním titulům a úzce zaměřeným studiím týkajících se samotného tématu práce. Některé tituly nutně zasahují do více kategorií, uvedené rozčlenění je pouze orientační. Nakonec vyhodnocuji předmětnou literaturu, která již souvisí s analyzovanými filmy a minisérii (odborné studie či recenze).

Kniha *Film/Genre*³⁶ z roku 1999 od Ricka Altmana, jednoho z nejvýznamnějších teoretiků filmového žánru posledních tří dekad, stále patří mezi základní tituly žánrové teorie. Předcházela ji studie *A semantic/syntactic approach to film genre*³⁷ z roku 1984, která byla přeložena do češtiny jako *Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru*³⁸ a publikována v *Illuminaci* o pět let později. V českém překladu je k dispozici ještě text *Obaly na vícero použití: Žánrové produkty a proces recyklace*³⁹, který téměř pokrývá čtvrtou a pátou kapitolu *Film/Genre*. V této publikaci Altman rozpracoval sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru z první studie a doplnil jej o pragmatickou část. V úvodních kapitolách autor naznačuje celou řadu problémů jako je snaha teoretiků z žánru vytvořit neměnné ahistorické kategorie, prosazovat buď ideologické nebo rituální pojetí, případně buď sémantické, nebo syntaktické. Princip Altmanovy teorie naopak spočívá v akceptaci proměnlivé povahy žánru (žánru jako procesu) a namísto většinou soupeřících dualit prosazuje jejich propojení. Z důvodu omezení pragmatické roviny v analýze, což dále objasním, z této knihy využiji zejména kapitolu 2 *What is generally understood by the notion of film genre?*, 3 *Where do genres come from?* a 6 *Where are genres located?*. Sémanticko-syntaktický přístup vysvětlím detailně v rámci metodologické podkapitoly s pomocí zmiňované studie. K textu *Obaly na vícero použití: Žánrové produkty a proces recyklace* se vztahují

³⁶ ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. 1st edition. London: British Film Institute, 1999. ISBN 0-85170-717-3.

³⁷ K dispozici v: Tamtéž, s. 216–226.

³⁸ ALTMAN, Rick. Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru. *Illuminace* 1, 1989, č. 1, s. 17–29. ISSN 0862-397X.

³⁹ ALTMAN, Rick. Obaly na vícero použití: Žánrové produkty a proces recyklace. *Illuminace* 14, 2002, č. 4, s. 5–37. ISSN 0862-397X.

při tvorbě žánrové taxonomie pro specifikaci filmů o běhání jako mikrožánru sportovního filmu.

Kromě Altmanova přístupu vycházím z některých konceptů neoformalismu a jeho pojmů, tyto metody se navzájem nevylučují. I když jsou výchozí předpoklady odlišné od Altmana, jedná se o metodu vycházející z odkazu ruských literárních formalistů,⁴⁰ využití jejich konceptů je možné a funkční. Kristin Thompsonová ve studii *Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod*⁴¹ principy a východiska metody nastiňuje. K základním neoformalistickým publikacím patří několikrát revidovaná kniha *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*⁴² od Davida Bordwella a Kristin Thompsonové. Z publikace využiji zejména druhou část, v níž autoři představují specifika filmové formy: odmítají vyčlenění obsahu z formy nebo znovuzavádějí užitečné koncepty syžetu a fabule. Třetí část *Filmový styl* se věnuje složkám filmového stylu jako záběr, střih a zvuk. Poslední relevantní kapitola *Filmové žánry* pro mou práci slouží jako doplňující k Altmanovu textu a dalším konceptům sportovního žánru, autoři jen stručně představují různé přístupy k žánrům, více se věnují pouze westernu, hororu a muzikálu. Koncepty rozvedu v metodologické podkapitole.

K obecným titulům k problematice žánru řadím *Genre and Hollywood*⁴³, zejména kapitolu *Major Genres*, jež vymezuje hlavní hollywoodské žánry (například komedie, biografický film, válečný film) a objasňuje jejich souvislosti na konkrétních zástupcích. Většina sportovních filmů, kterými se zabývám, disponuje konvencemi klasického vyprávění, které bylo ustanoveno již kolem roku 1917 hollywoodským průmyslem.⁴⁴ Je založeno na kauzálním řetězení příčin a následků, akce se vyvíjí podle rozhodnutí a motivací jednotlivých postav, narace bývá objektivní a neomezená.⁴⁵ Využití publikace zabývající se hollywoodskými filmy a žánry tedy nepovažuji za problematické. Mezi užitečné zdroje k přehledu hollywoodských filmových žánrů dále řadím webový server *Filmsite.org*⁴⁶, odkud čerpám definice některých

⁴⁰ THOMPSONOVÁ, Kristin. Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod. *Illuminace* 10, 1998, č. 1, s. 7. ISSN 0862-397X.

⁴¹ Tamtéž, s. 5–36.

⁴² BORDWELL, THOMPSONOVÁ, cit. 11.

⁴³ NEALE, Steve. *Genre and Hollywood*. 1st edition. London: Routledge, 2000. ISBN 0-415-02606-7.

⁴⁴ BORDWELL, David, THOMPSONOVÁ, Kristin. *Dějiny filmu: Přehled světové kinematografie*. 2. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011, s. 51. ISBN 978-80-7331-207-7.

⁴⁵ BORDWELL, THOMPSONOVÁ, cit. 11, s. 138–140.

⁴⁶ FILMSITE.ORG. *Film Genres* [online]. [cit. 26. 3. 2016]. Dostupné z WWW:

<<http://www.filmsite.org/filmgenres.html>>. Tento zdroj doporučuje Bordwell a Thompsonová ve své knize: „Rozmanitá diskuse o množství žánrů – obsahuje dějiny žánrů i klíčové příklady.“ BORDWELL, THOMPSONOVÁ, cit. 11, s. 446.

subžánrových variant. Z užitečných textů *An Introduction to Genre Theory*⁴⁷ a *Film Genre: From Iconography to Ideology*⁴⁸ dále využívám rozpracovaný systém sémanticko-syntaktických prvků filmového žánru pro doplnění Altmanova přístupu.

Z důvodu zařazení televizní minisérie do okruhu bádání v práci dochází k mezioborovým přesahům filmové vědy a televizních studií. I když má šestidílná minisérie *Dlouhá míle* svými parametry mnohem blíže k celovečernímu filmu než k televiznímu seriálu nebo sérii o stovkách dílů nebo epizod, přece jen jsou některá specifika televizním pořadům vlastní. Například delší stopáž umožňuje scenáristům rozvést jednotlivé příběhy nebo charakteristiky postav na větší ploše, díl má specifickou titulkovou sekvenci nebo odlišný styl od filmového. Některé aspekty pokládám za vhodné v analýze zohlednit, a proto k využití metodologické literatury připojuji i základní publikaci k televizním pořadům *Television: Critical Methods and Applications*⁴⁹. V nejdůležitější kapitole pro mou práci *Narrative Structure: Television Stories* Jeremy Butler objasňuje specifika narativní struktury televizního pořadu vůči filmu. Rozsahem a důležitostí lze publikaci srovnat s *Uměním filmu*, protože se soustředí výhradně na oblast televizních studií a vytváří z ní svébytnou oblast zkoumání. Z druhé publikace vhodné k analýze televizního pořadu, antologie *Narrative Strategies in Television Series*⁵⁰, využívám první teoretickou kapitolu *Introduction: Towards a Narratology of TV Series*⁵¹, v níž se její autorky zabývají řadou užitečných formálních charakteristik televizních pořadů: využitím cliffhangerů, fokalizací postav a strukturních prvků dílu jako teaser⁵².

Další okruh k vyhodnocení tvoří literatura zabývající se sportovním žánrem a relevantními oblastmi. Filmy o běhání v akademické sféře ani v prostředí kritiky dosud nejsou zavedeným žánrem, odborná literatura tudíž absentuje. Existuje však literatura k nadřazené kategorii, sportovnímu žánru. Knihu *The Sports Film: Games*

⁴⁷ CHANDLER, Daniel. *An Introduction to Genre Theory* [online]. 1997 [cit. 26. 3. 2016]. Dostupné z WWW: <<http://visual-memory.co.uk/daniel/Documents/intgenre/>>.

⁴⁸ GRANT, Barry Keith. *Film Genre: From Iconography to Ideology*. 1st edition. London: Wallflower Press, 2007. ISBN-13 978 1 904764 79 3.

⁴⁹ BUTLER, Jeremy G. *Television: Critical Methods and Applications*. 2nd edition. Mahwah and London: Lawrence Erlbaum Associates, 2002. ISBN 0-8058-4209-8.

⁵⁰ ALLRATH, Gaby, GYMNIC, Marion (eds.). *Narrative Strategies in Television Series*. 1st edition. Houndmills and New York: Palgrave Macmillan, 2005. ISBN 1-4039-9605-9.

⁵¹ ALLRATH, Gaby, GYMNIC, Marion, SURKAMP, Carola. Introduction: Towards a Narratology of TV Series. In tamtéž, s. 1–43.

⁵² Tamtéž, s. 12. „The teaser“, v překladu „upoutávka“, jsem se rozhodl ponechat v původním tvaru podle KORDA, Jakub. *České televizní krimi série a jejich žánrové souvislosti (1989–2009)*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2012, s. 41–42. ISBN 978-80-244-3424-7.

*People Play*⁵³ od Bruce Babingtona považují za zcela zásadní pro moje uvažování o filmech o běhání, neboť mi pomohla zaměřit se na tyto snímky primárně z perspektivy žánrové teorie. Zabývá se jak narativními, tak stylistickými aspekty filmů, autorovo pojetí žánru lze považovat za blízké sémanticko-syntaktickému přístupu. Koncepty, které jsou pro mou práci důležité, objasňuji v následující metodologické podkapitole či v žánrové taxonomii. V první části autor nastiňuje „stručnou poetiku nebo anatomii“⁵⁴ sportovního žánru: historii, definici i stručnou taxonomii subžánrů včetně rozboru sportovního biografického filmu nebo mikrožánru filmu o boxu. Poetika žánru obecně by podle něj měla zastřešovat narativní strukturu, mezižánrové vazby, formální konvence či sociální kontext.⁵⁵ Nakonec přikládá čtyři případové studie, v nichž analyzuje čtyři sportovní filmy – *Chariots of Fire* (1981), *Field of Dreams* (1989), *Lagaan* (2001) a *Any Given Sunday* (1999). V úvodu analytické části shrnuje společná témata filmů jako je nostalgie za lepší minulost v době komerčně zaměřeného moderního sportu, způsob uspořádání syžetu a ozvláštnění pomocí postupů, které narušují předvídatelnost příběhu žánru.⁵⁶ Autor v textu odkazuje na korpus čítající kolem sto sedmdesáti selektivně vybraných sportovních filmů, přičemž se soustředí převážně na americké filmy (o amerických sportech) s ohledem na historickou převahu hollywoodské produkce.⁵⁷ Přesto se věnuje také vybraným filmům z Indie, Německa a dalších zemí, aby odhalil širší možnosti sportovního žánru a významy sportu v jiných kulturách.⁵⁸ Tímto přístupem jsem se inspiroval v žánrové taxonomii. Stěžejním cílem při jejím sestavování není snaha ke všem subžánrům hledat vyčerpávající seznam filmů, ale vybírat zástupce selektivně, soustředit se na hollywoodskou produkci i na evropskou či na výjimky typu jihokorejského *Mai wei* (2011).

Kapitola 2 *Sport on Film* v knize *Sport, Media and Society*⁵⁹ je zaměřena v první části na filmový styl a v druhé části na narativ a žánr sportovního filmu. Autorky využívají neoformalistický model, pracují s konceptem hypotetického diváka, který „... aktivně reaguje na podněty ve filmu na základě automatických percepčních procesů a na základě zkušenosti“⁶⁰, což je stěžejní i pro mou práci: „Organizaci akcí ve filmu

⁵³ BABINGTON, cit. 2.

⁵⁴ Tamtéž, s. 9.

⁵⁵ Tamtéž.

⁵⁶ Tamtéž, s. 77.

⁵⁷ Tamtéž, s. 4–5.

⁵⁸ Tamtéž, s. 5.

⁵⁹ KENNEDY, Eileen, HILLS, Laura. *Sport, Media and Society*. 1st edition. Oxford: Berg, 2009. ISBN 978 1 84520 687 1.

⁶⁰ THOMPSONOVÁ, cit. 40, s. 24–25.

zajišťuje jeho narativní struktura. Kde a kdy film začíná a končí, a co se nachází mezitím, souvisí se způsobem, jak filmu rozumíme.⁶¹ Stylistický systém rovněž podobný neoformalistickému pojetí, který v kontextu sportovního žánru rozebírají, se skládá z kamery, svícení, střihu, zvuku a mizanscény. Jednotlivé postupy jsou naznačeny na příkladech a autorky odkazují i k filmům o běhání jako *Chariots of Fire* (1981). Pro mou práci je důležité především vyhodnocení žánrového slovníku sportovních filmů (sémantických a syntaktických prvků) a stanovisko autorek k subžánrům či mikrožánrům, které reflektují v další části práce.

Záměr práce *“Down on the floor and give me ten sit-ups”*: *British Sports Feature Film*⁶² spočívá v analýze britských celovečerních sportovních filmů v rámci historického kontextu a v odhalení, co je na nich typicky britského.⁶³ Jedná se o historicko-analytickou práci s cenným soupisem literatury k tématu, kterou mimo jiné často citují další teoretikové v rámci uvažování o sportovním žánru.⁶⁴ Za autorovou motivací k napsání textu stojí přesvědčení, že sportovní filmy jsou jedním z nejvíce ignorovaných a podceňovaných žánrů.⁶⁵ Klade si otázku, zda sportovní film lze považovat za samostatný žánr jako třeba western, za subžánr melodramatu či „hnutí“ (podobně jako film noir).⁶⁶ I když tuto otázku nechává otevřenou pro budoucí teoretickou reflexi, v druhé části práce zaměřenou na textuální analýzu nezávislého britského filmu *The Girl with Brains in Her Feet* (1997) film charakterizuje takto: „Jedná se o film s tématem sportu, který je zabalen ve vrstvách sociálního dramatu.“⁶⁷ Z tvrzení lze vyvodit, že se přiklání spíše k variantě subžánru, přičemž jeho postoj k žánru se liší od Babingtona, z něhož primárně vycházím. Stejně jako Babington i Jones poukazuje na problém věrohodnosti sportovních výkonů herců, respektive problém uvěřit sportovcům, že zvládnou herecké role. Podle Jonese například sportovní film o fotbalu nebyl nikdy dobře zfilmován, i když se jedná o jeden z hlavních britských sportů.⁶⁸ Tímto aspektem se zabývám také. Například v soudobých recenzích nebo rozhovorech je vhodné se zaměřit, zda prošli herci před natáčením tréninkem, aby působili ve sportovních scénách věrohodně, zda tento aspekt byl pro tvůrce důležitý

⁶¹ KENNEDY, HILLS, cit. 59, s. 43.

⁶² JONES, cit. 3.

⁶³ „Britskost“ daného filmu autor podmiňuje národností režiséra nebo národností protagonistů, případně podle toho, v které zemi byl produkován. Tamtéž, s. 29.

⁶⁴ BABINGTON, cit. 2, s. 116.

⁶⁵ JONES, cit. 3, s. 38.

⁶⁶ Tamtéž, s. 29.

⁶⁷ Tamtéž, s. 38.

⁶⁸ Tamtéž, s. 33.

či nikoliv. K Jonesovým klíčovým zjištěním patří, že v britském sportovním filmu „si protagonista nezbytně nutně nezaslouží úspěch nebo na něj nedosáhne“⁶⁹. Je to jeden z aspektů, kterým se britský film podle něj liší od americké produkce, protože nevyžaduje neporazitelné „hrdiny“, kteří dominují kinematografii americké. Sláva nebo moc není tak často spojována s kapitalismem jako ve většině hollywoodské produkce.⁷⁰ Autor to považuje za stále přítomný prvek od dob britského hnutí New Wave Cinema, které bylo anti-kapitalistické. V závěru teoretické části zmiňuje, že *Chariots of Fire* (1981) je podle něj jediný britský sportovní film, který byl dostatečně reflektován kritikou, akademickou sférou a také „... se skutečně vryl do srdcí a myslí britského publika...“⁷¹. V analytické části, textuální analýze, Jones nejprve rozebírá titulkovou sekvenci *The Girl with Brains in Her Feet* (1997). Interpretuje její stylové postupy jako slowmotion a její účel,⁷² protože díky ní je ze začátku filmu pro diváka zřejmé, že se jedná o sportovní žánr: jde o jednu z typických konvencí. Autor analyzuje herecký výkon mladé herečky Joanny Ward a hodnotí jej jako excelentní a uvěřitelný.⁷³ Dostává se ke vztahu svěřenkyně a trenéra, zmiňuje se krátce o hudbě, o sociální tematice, aplikuje na film další zjištění z teoretické části. Jeho případovou studii považují za užitečnou a návodnou pro inspiraci a strukturaci vlastních případových studií.

Autoři antologie *All-Stars & Movie Stars: Sports in Film & History*⁷⁴ v úvodu argumentují, že ve sportovních filmech byly vždy stěžejními tématy národnost, rasa, třída a gender.⁷⁵ Upřednostňují analýzu kulturních a historických reprezentací sportu v konkrétních sportovních filmech, což může být jednou z možných alternativ k žánrovému přístupu či jeho obohacení. Sportovní filmy do šedesátých až sedmdesátých let minulého století podle autorů zůstávaly doménou „bílých amerických mužů“⁷⁶. V osmdesátých letech se začala situace měnit, ale skutečný zvrat nastal až v několika posledních letech.⁷⁷ Začaly se objevovat filmy s ženskými protagonistkami z prostředí ženského sportu – *Bend It Like Beckham* (2002), téma homosexuality – *Personal Best* (1982), což je podle autorů v historickém kontextu

⁶⁹ Tamtéž, s. 34.

⁷⁰ Tamtéž.

⁷¹ Tamtéž, s. 36.

⁷² Tamtéž.

⁷³ Tamtéž, s. 37.

⁷⁴ BRILEY, SCHOENECKE, CARMICHAEL, cit. 8.

⁷⁵ Tamtéž, s. 1.

⁷⁶ Tamtéž, s. 5.

⁷⁷ Tamtéž, s. 5–6.

„machistického“ profesionálního sportu zásadním zlomem.⁷⁸ Z antologie pro moji práci pokládám za užitečný text *Why He Must Run: Class, Anger, and Resistance in The Loneliness of the Long Distance Runner*⁷⁹. Autor film řadí k žánru rozhněvaných mladých mužů a jeho zájem o něj tkví „... v napětí mezi třídou a temperamentem jednotlivce skrze sport v metaforickém i v reálném institucionálním kontextu“⁸⁰. Přístup autora spočívá v historickém nástinu hnutí rozhněvaných mladých mužů jak v literatuře, tak ve filmu, ve stručné komparaci s literární předlohou od Alana Sillitoa, rozebírá naturalistický přístup Richardsona k režii (práce bez scénáře, využití některých postupů francouzské nové vlny).⁸¹ Colin Smith je podle něj antihrdina – je osamělý, ale jeho osamělost je spjata silnou vazbou k pracující třídě, sport mu poskytuje jakési pole, v němž je schopen symbolického protestu proti všem autoritám.⁸²

*Women In Sports Films*⁸³ považují za užitečnou esej pro nastínění problematiky genderu ve sportovních filmech. Podle autora se za typické sportovní snímky považují filmy o fotbalu nebo baseballu výhradně s mužskými protagonisty, kterých je naprostá většina, zatímco filmů s ženskými hrdinkami mnohem méně.⁸⁴ Obvykle navíc nenahlíží do prostředí „mužských“ sportů, ale naopak „ženských“: filmy o roztleskávačkách nebo tanečnicích.⁸⁵ Ve většině sportovních filmů s ženskou protagonistkou je žena zobrazována jako „sexuální symbol“ spíše než skutečný sportovec.⁸⁶ Například ve filmech o surfingu jsou postavy oblečeny vždy v plavkách, i když v dané části příběhu vůbec nesportují, zdůrazňují se pohledy na jejich mokrá těla, či v baseballu místo klasických baseballových dlouhých kalhot sportovkyně nosí krátké sukně.⁸⁷ I ostatní autoři věnující se reprezentaci genderu poukazují na to, že ženy v těchto filmech figurují jako pouhé objekty pro mužské diváky podle teorie Laury Mulveyové.⁸⁸ Další aspekt, který podporuje klišé, „ženskou“ stránku protagonistek, spočívá v tom, že se většinou bojí a mají z něčeho strach: ze zdolání velkých vln v *Blue*

⁷⁸ Tamtéž.

⁷⁹ HUGHSON, John. *Why He Must Run: Class, Anger, and Resistance in The Loneliness of the Long Distance Runner*. In Tamtéž, s. 261–278.

⁸⁰ Tamtéž, s. 261.

⁸¹ Tamtéž, s. 265–267.

⁸² Tamtéž, s. 267–268.

⁸³ BARNES, Jonathan. *Women In Sports Films* [online]. 2010 [cit. 26. 3. 2016]. Dostupné z WWW: <[http://webpages.shepherd.edu/jbarne03/images/gender media essay.pdf](http://webpages.shepherd.edu/jbarne03/images/gender%20media%20essay.pdf)>.

⁸⁴ Tamtéž, s. 2–11.

⁸⁵ Tamtéž, s. 2–3.

⁸⁶ Tamtéž, s. 5.

⁸⁷ Tamtéž.

⁸⁸ MULVEY, Laura. Vizuální slast a narativní film. In OATES-INDRUCHOVÁ, Libora (ed.). *Divčí válka s ideologií: Klasické texty angloamerického feministického myšlení*. 1. vyd. Praha: Slon, 1998, s. 123. ISBN 80-85850-67-2.

Crush (2002), z neúspěchu, z osamělosti, často pláčou.⁸⁹ Jedná se opět o prvek, se kterým se podle autora ve filmech s mužským protagonistou pracuje minimálně. Absence ženských sportovkyň ve sportovních filmech podle autorky textu *You Throw Like a Girl: Sport and Misogyny on the Silver Screen*⁹⁰ vytváří normativní hledisko, že sport je primárně záležitostí mužů.⁹¹ Ženy, jež ve sportovním prostředí působí, plní buď role manželek fandících na tribuně, nebo dokonce roztleskávaček, které se vyznačují heterosexuální feminitou a zastávají jen funkci potenciálních sexuálních partnerek.⁹² I když je žena dobrou atletkou, její feminita se často zdůrazňuje nad jejími schopnostmi.⁹³ Reprezentaci genderových stereotypů se u sportovních filmů v současné době věnuje značná pozornost, přesně jak tvrdí autoři *All-Stars & Movie Stars: Sports in Film & History*. Považuji proto za vhodné tuto významnou oblast zájmu alespoň naznačit, i když v samotných případových studiích a žánrové taxonomii se jí nevěnuji.

Autor *Sports Films, History, and Identity*⁹⁴ tvrdí, že sportovní filmy si zpravidla kladou nároky na historickou věrohodnost už jen tím, že jsou vytvořeny podle skutečné události nebo zobrazují skutečně existujícího sportovce.⁹⁵ Historické události však filmy vždy rámuje, například podle cílů nebo touhy protagonistů, většinou v žánru biografického filmu, který lze jinak popsat jako „personalizovaná melodramatická verze historie“.⁹⁶ Je důležité zdůraznit, že využití specifických prvků jako titulky informující o tom, že je film natočen podle skutečné události, či zapojení archivních materiálů ze skutečných sportovních akcí, neznámá, že biografický nebo historický film dosahuje vyššího stupně věrohodnosti než jiné žánry. Z další práce k tématu historie ve filmu, rozsáhlé publikace *History in the Media: Film and Television*⁹⁷, je pro moje účely vhodná kapitola 5 *Sports History on Film and Television*, jež se zaměřuje na konkrétní tituly podle předmětu sportu: na filmy o baseballu, boxu, fotbalu, basketbalu, horolezectví, na filmy o olympijských hrách. Právě do poslední kategorie autor řadí snímky jako *Prefontaine* (1997) a *Without Limits* (1998), kterým se věnuji v podkapitole o jednotlivých subžánrech filmů o běhání.

⁸⁹ BARNES, cit. 83, s. 6–7.

⁹⁰ DANIELS, Dayna B. *You Throw Like a Girl: Sport and Misogyny on the Silver Screen*. *Film & History* 35, 2005, č. 1, s. 29–38. ISSN 0360-3695.

⁹¹ Tamtéž, s. 35.

⁹² Tamtéž, s. 34.

⁹³ Tamtéž.

⁹⁴ BAKER, Aaron. *Sports Films, History, and Identity*. *Journal of Sport History* 25, 1998, č. 2, s. 217–233. ISSN 0094-1700.

⁹⁵ Tamtéž, s. 217.

⁹⁶ Tamtéž, s. 218–219.

⁹⁷ NIEMI, Robert. *History in the Media: Film and Television*. 1st edition. Santa Barbara: ABC-CLIO, 2006. ISBN 1-57607-953-8.

K zajímavým tezím přichází David Rowe v textu *Time and timelessness in sport film*⁹⁸. Zaobírá se vymezením fikčního sportovního filmu oproti televiznímu vysílání. „Film – s jeho schopností být méně doslovným, ale za to více metaforickým – dokáže odkrýt jiný druh ‚pravdy‘ o sportu a čase včetně znepokojujícího aspektu, že pro jeho protagonisty mohou být události v zápase méně souvislé, smysluplné a zapamatovatelné, než by se dalo očekávat nebo se může zdát skrze televizní sportovní produkci, jejího způsobu střihu, komentářů a reportáží.“⁹⁹ „... [sportovní film] má více kreativních možností, než je běžně dostupné živému televiznímu přenosu s limitovaným audiovizuálním slovníkem, který je postaven na komentáři a omezujících možnostech... play a replay.“¹⁰⁰ Podrobuje analýze dva vybrané nízkorozpočtové filmy o fotbalu v „dokumentárním stylu“, které reflektují současnou mediální sportovní kulturu, z nichž tyto závěry vyvozuje v rámci kulturních studií.¹⁰¹

Zařadit do vyhodnocení literatury i třetí okruh – sociologii sportu – jsem se rozhodl z důvodu, že právě sociologie sportu v rámci humanitních disciplín definuje sport, sportovní aktéry nebo události adekvátně a přehledně. Na sport nenahlíží jako na abstraktní kategorii, ale naopak jako na konkrétní a rozpoznatelný produkt společnosti a dané kultury generující různé významy. „Sport je *sociálně* konstruovaný fenomén, je aktivitou vznikající a vyvíjející se ve vzájemném soužití lidí.“¹⁰² Podle Sekota smysl této disciplíny spočívá v rozpoznávání vztahů mezi sportem a společností a jejich kritickou analýzou.¹⁰³ Mým záměrem není zkoumat sociologickými metodami jevy spojené se sportem v societě, ale pro mé účely pouze využít některé teze, které mi pomohou relevantní jevy a témata ve filmech zařadit a pojmenovat. V kontextu sociologie sportu existuje množství zdrojů. V tomto směru vynikají čeští současní badatelé a autoři několika monografií Irena Slepíčková, Pavel Slepíčka a Aleš Sekot. Z monografie *Sport a volný čas*¹⁰⁴ od Ireny Slepíčkové využívám především kapitulu *Sport*, odkud čerpám definici sportu, strukturu sportu podle úrovně výkonnosti nebo vymezení sportu jako rekreace v rámci konceptu volného času. Jednotlivými tezemi se inspiroji v žánrové taxonomii, v níž rozdělují typ sportu podle vymezených kategorií.

⁹⁸ ROWE, David. Time and timelessness in sport film. *Sport in Society* 11, 2008, č. 2/3, s. 146–158. ISSN 1743-0445.

⁹⁹ Tamtéž, s. 154.

¹⁰⁰ Tamtéž, s. 156.

¹⁰¹ Tamtéž, s. 155.

¹⁰² SEKOT, cit. 1, s. 14.

¹⁰³ Tamtéž, s. 10.

¹⁰⁴ SLEPIČKOVÁ, cit. 12.

Knih *Sociologické problémy sportu*¹⁰⁵ od Aleše Sekota je podnětná pro další uvažování o sportu jako sociálně-kulturním fenoménu, k problematice socializace, konceptům sportovní etiky nebo fair play. V kapitole *Sport: Kam kráčí?* autor naznačuje mechanismy státem organizovaného dopingu v Číně a další souvislosti, které jsou relevantní k mojí analýze *Fair Play*. Ještě využívám text *Šport a socializácia*¹⁰⁶, v němž Dušan Leška nastiňuje hlavní etapy sportovní kariéry, funkce trenéra, problematiku sportovního kolektivu a možné konflikty. Knihu *Divácká reflexe sportu*¹⁰⁷ považuji naopak za méně důležitou, protože se zabývá sportovním diváctvím v souvislosti s konkrétně realizovaným kvantitativním výzkumem.

K nejvýznamnějším zahraničním pracím z oblasti sociologie sportu patří *Making Sense of Sports*¹⁰⁸, která vyšla již v pátém revidovaném vydání. Považuji za nejdůležitější kapitolu *Representing the Challenge*, v níž se autor zabývá oproti předcházejícím sociologickým pracím také zobrazováním sportu v umění, například ve výtvarném umění, ale i ve filmu. Autor se věnuje podobně jako antologie *All-Stars & Movie Stars: Sports in Film & History* problematice genderu, rase, jak jsou pomocí umění reprezentovány. Podle něj je film ze všech ostatních umění schopný nejlépe přiblížit „... temnější stranu sportu a často ve znepokojivém detailu“¹⁰⁹. Především ve filmech o bojových uměních a o boxu. Například biografický film *Raging Bull* (1980) hodnotí jako nejlepší sportovní film vůbec: „LaMotta je vykreslen jako ... strach nahánějící misogyn, který se neustále pokouší potvrdit svoje mužství vně i mimo ring.“¹¹⁰ Poukazuje na důležitý aspekt. Scorsese se snaží vyhnout stylu dokumentárního či sportovního záznamu, který je i ve sportovních filmech velmi častý. Používá místo toho netypických postupů jako zobrazení souboje z pohledu první osoby, z pohledu boxera, jeden ze způsobů fokalizace¹¹¹ postavy, nebo zaměření se na detail odkapávající krve z lana ringu. Režisérovi nejde o naturalismus, ale bojové scény naopak využívá jako stěžejní součásti příběhu, které lépe zprostředkovávají konflikty, kterými si

¹⁰⁵ SEKOT, cit. 1.

¹⁰⁶ LEŠKA, Dušan. *Šport a socializácia*. In SEKOT, Aleš (ed.), LEŠKA, Dušan, OBORNÝ, Jozef, JÚVA, Vladimír. *Sociální dimenze sportu*. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita v Brně, 2004. ISBN 80-210-3581-1.

¹⁰⁷ SLEPIČKA, Pavel. *Divácká reflexe sportu*. 1. vyd. Praha: Univerzita Karlova v Praze, 2010. ISBN 978-80-246-1838-8.

¹⁰⁸ CASHMORE, Ellis. *Making Sense of Sports*. 5th edition. New York: Routledge, 2010. ISBN 978-0-203-87269-7.

¹⁰⁹ Tamtéž, s. 345.

¹¹⁰ Tamtéž, s. 346.

¹¹¹ Fokalizace postav se dociluje využitím specifických stylových prostředků, které navozují dojem, že se obrazem a zvukem zprostředkovává přímo to, co postavy přímo cítí, co prožívají nebo na co si vzpomínají. ALLRATH, GYMNIČ, SURKAMP, cit. 51, s. 19–22.

LaMotta prochází.¹¹² Jde o zajímavý postřeh, protože za konvenci sportovního filmu lze považovat přejímání některých dokumentárních či televizních postupů při snímání sportovní akce, aby docházelo k navození jejího „realistického“ ztvárnění. Právě tyto ozvláštňující postupy mohou sportovní fikční film po stylové stránce výrazně odlišovat od pouhého přejímání stylu odlišného druhu filmu. V dalších částech kapitoly se autor soustředí na analýzu jednotlivých filmů, například *The Loneliness of the Long Distance Runner* (1962). V něm shledává obraz sportu, jeho význam, jako velmi drsný a nelichotivý.¹¹³ Z této knihy je pro analýzu *Fair Play* užitečná i další kapitola s názvem *Champs and Cheats* ohledně problematiky dopingu.

V kontextu tuzemského akademického prostředí se tématu sportovních filmů věnuje minimální množství prací. K ojedinělým případům patří bakalářská práce „*Paradox fikce“ a emoce ve sportovních filmech*¹¹⁴. Jelikož autor operuje ve zcela odlišném teoretickém poli (fikční světy, neurobiologie), využití poznatků pro mou práci je minimální. V analytické části se věnuje aplikaci vytvořeného teoretického aparátu na filmy *Coach Carter* (2005) a *Raging Bull* (1980), v nichž zkoumá, „jakými konkrétními způsoby sportovní filmy na recipientovu emocionalitu obvykle působí“¹¹⁵. Ke sportovním žánrům autor uvádí: „Těmi nejčastějšími jsou drama a komedie, tedy žánry do značné míry opozitní. S dramatem je v mnoha případech spojen biografický charakter snímku, který bývá zaměřen na životní příběh obvykle kontroverzní sportovní osobnosti. Třetím v řadě je specifický žánr dokumentární a jako další filmové žánry ... lze uvést ještě akční film, thriller, sci-fi nebo dokonce muzikál.“¹¹⁶ Jak je z uvedeného patrné, s žánrem autor pracuje nejasně (například dokument pokládá za samostatný žánr), i když jeho cílem žánrová analýza není. Tuto terminologickou nejasnost lze vyzorovat ve více textech o sportovních filmech. V mé práci chci naopak využívat systematické žánrové vymezení, jeho principům se věnuji v rámci žánrové taxonomie. K zajímavým podnětům bezesporu patří důležitá teze v kapitole *Coach Carter a „problém dabingu“* o chybných překladech sportovních termínů. „... sousloví *man to man defense* je přeloženo jako ‚obrana muž proti muži‘, zatímco správné pojmenování tohoto typu defenzívy zní ‚osobní obrana‘; termín *screen* je přeložen jako

¹¹² CASHMORE, cit. 108, s. 345.

¹¹³ Tamtéž, s. 348.

¹¹⁴ SÝKORA, Matěj. „*Paradox fikce“ a emoce ve sportovních filmech*. Bakalářská práce, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze. Praha: Univerzita Karlova v Praze, 2013.

¹¹⁵ Tamtéž, s. 45.

¹¹⁶ Tamtéž, s. 44.

‚blok‘, ačkoliv jediným správným českým ekvivalentem je ‚clona‘...¹¹⁷ Jsem si vědom, že při vytváření taxonomie a odkazování k zahraničním filmům může k podobným problémům s titulky nebo dabingem docházet.

Bakalářská práce *Sport v českém filmu*¹¹⁸ sice vznikla na Fakultě tělesné kultury Univerzity Palackého v Olomouci, ale autorka Daniela Zieglerová zároveň vystudovala obor Teorie a dějiny dramatických umění na Katedře filmových a divadelních studií.¹¹⁹ Autorka to považuje za užitečný předpoklad, který ji umožňuje pracovat mezioborově, protože chápe „propojení filmového umění a tělocvičné aktivity jako dvou svébytných součástí lidské kultury“¹²⁰. Práce si kladla za cíl zmapovat proměny v zobrazování sportovní tematiky v českém hraném filmu od třicátých let minulého století po současnost, přičemž řešila i žánrové zastoupení filmů a únikovost jako charakteristický znak českých sportovních filmů. Autorka do kánonu filmů, v nichž převažují filmy o fotbalu, zařadila i dokumenty, což může být cenné při dohledávání dokumentárních filmů o běhání nebo o atletice¹²¹. Například film o Emilu Zátopkovi *Jeden ze štafety* (1952) režiséra Jaroslava Macha byl podle Zieglerové „... ovlivněný dobovými představami o propagandistické publicistice, která má strhnout masy k mimořádným budovatelským výkonům“¹²². Práce je inspirativní spíše pro zmiňovaný soupis sportovních filmů, protože deskripce a občasné interpretace filmů jsou vzhledem k přehledovosti práce poměrně povrchní. Autorka rozčleňuje filmy podle hlavního zpracování tématu, k čemuž ji slouží pracovní vyčlenění několika kategorií: za první prostředí vrcholového sportu, za druhé sportování ve volném čase a v rámci školských tělocvičných aktivit. Třetím typem jsou ostatní filmy ze sportovního prostředí (sportovní fanouškovství).¹²³ V závěru práce dochází k následujícím zjištěním: vysokou četnost lyžařských snímků a filmů o vodáctví spojuje s oblíbeností těchto sportů za socialismu, kdy lidé měli jen omezené cestovatelské možnosti a chtěli maximálně využívat aktivit v místních podmínkách.¹²⁴ Od třicátých let minulého století vzniklo

¹¹⁷ Tamtéž, s. 47.

¹¹⁸ ZIEGLEROVÁ, Daniela. *Sport v českém filmu*. Bakalářská práce, Fakulta tělesné kultury Univerzity Palackého v Olomouci. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2010.

¹¹⁹ Tamtéž, s. 6.

¹²⁰ Tamtéž.

¹²¹ Uvádí příklad *Metráček* (1971) z prostředí atletiky – vrh koulí.

¹²² Tamtéž, s. 16.

¹²³ Tamtéž, s. 30.

¹²⁴ Tamtéž, s. 49.

přibližně sto tuzemských sportovních snímků a nejpočetnější zastoupení má žánr komedie a dětských filmů.¹²⁵

V poslední části této podkapitoly se věnuji dostupným recenzím či studiím týkající se primárně analyzovaných děl. Soustředím se na texty z doby jejich premiér i na texty pozdější. Stěžejní zájem tkví v žánrovém zařazení a interpretaci funkce sportu nebo běhání. Nejvíce dostupných materiálů je k *Fair Play* na internetu vzhledem k nedávné premiéře. K *Bloudění orientačního běžce* a *Dlouhé míli* existuje méně textů, většina z nich v dobových periodících a pouze minimálně online. Pracuji s nimi dále v případových studiích.

K *Bloudění orientačního běžce* patří recenze *Objektivem kritiky: Orientující bloudění*¹²⁶, v němž se autor zaměřuje na zdůraznění konvencí dětského filmu a interpretaci – díky kladnému vyznění sportu se podle jeho názoru jedná o optimální typ filmové tvorby pro děti. Podle další recenze *Bloudění orientačního běžce*¹²⁷ od Lubora Drahoty význam filmu nespočívá v zobrazení nebo dokonce v oslavě spartakiády, ale v tom, že vybízí děti a mládež k pravidelné sportovní aktivitě, zdůrazňuje tedy podobné vyznění. Zároveň si všímá konvencí sportovního filmu – v sekvencích ve škole se příběh zaměřuje na tělocvik, téma sportu je podle autora všudypřítomné.

K *Dlouhé míli* nejsou dostupné rozsáhlejší studie nebo recenze. V ojedinělém příspěvku *Adamcova Dlouhá míle a její normalizační paradoxy* se autor nezabýval minisérií z perspektivy sportovního žánru, ale zkoumal pomocí kritické diskursivní analýzy zobrazení komunistické ideologie. Interpretačním klíčem se pro jeho analýzu stal protagonista, který podle něj není obvyklým hrdinou socialistického realismu, není „obyčejným člověkem“, ale naopak atletem s řadou společenských výhod, individualistou, navíc nestraníkem, v neustálých konfliktech s trenérem a s atletickým svazem.¹²⁸ Minisérie podle autora vyniká v kontextu předrevoluční televizní tvorby a získává na oblíbenosti i v současnosti, protože obsahuje jen minimální ideologii, postavy a vztahy mezi nimi jsou nadčasové. Přednosti *Dlouhé míle* podle něj nespočívají v žánru ani ve sportovním prostředí, ale především v komplexnosti postav.

¹²⁵ Tamtéž, s. 50.

¹²⁶ KRŮŽ, Jiří P. *Objektivem kritiky: Orientující bloudění*. *Film a doba* 32, 1986, č. 12, s. 703–705.

¹²⁷ DRAHOTA, Lubor. *Bloudění orientačního běžce*. *Scéna* 11, 1986, č. 17, s. 5.

¹²⁸ SZABÓ, Daniel. *Adamcova Dlouhá míle a její normalizační paradoxy* [online]. 25fps.cz, 2012 [cit. 27. 3. 2016]. Dostupné z WWW: <<http://25fps.cz/2012/dlouha-mile/>>.

Opačná zjištění nabízí autor dobové recenze *Podle osvědčeného receptu*¹²⁹, který se soustředil na „nectnosti“ televizní formy minisérie společně dalším tuzemským seriálům: prostředí „s nádechem exkluzivity a tajemství“ pro běžné diváky, didaktická poučování, předvídatelný vývoj protagonisty, schematické postavy (ostrá hranice mezi kladnými a zápornými), „útok na divácké city“ či happy end.¹³⁰ Navzdory popisu fotografie se Svatopukem Skopalem – „tématem filmu je běhání (to také zaplňuje značnou část vysílacího času seriálu)“¹³¹ – se opět samotnému tématu sportu nebo sportovnímu žánru nevěnuje pozornost.

Fair Play s premiérou v roce 2014 si zasloužil více kritického ohlasu. Kritikové se soustředili zejména na historickou věrohodnost či nevěrohodnost v zobrazení nedávné minulosti a politického režimu, o mnoho méně podle mých předpokladů řešili žánrové zařazení a sport ve filmu. Sportovní problematiky se dotýkali převážně v interpretaci dopingu. Obecně *Fair Play* hodnotili spíše pozitivně,¹³² dokonce předpokládali, že má ambici získat mnoho Českých lvů, ani jednu z patnácti nominací však v cenu neproměnil. Kladně hodnotili kameru, herecké výkony, kostýmy či výpravu, což přičítali poměrně vysokému rozpočtu, méně pak scénář zejména ve vystavení předvídatelné zápletky a schematickým postavám. Negativní náhled a výtky směřovali na adresu filmu coby neskryvaně plánovanému protikomunistickému a dokonce „kýči“: *Fair Play chce zpětně „zvítězit nad dějinami“*¹³³ od K. Fily, *Hrdá nula*¹³⁴ od M. Kameníka či *Antikomunistický kýč o dopingu*¹³⁵ od O. Horáka.

¹²⁹ SVAČINA, Jan. Podle osvědčeného receptu. *Scéna* 16, 1991, č. 11, s. 6.

¹³⁰ Tamtéž.

¹³¹ Tamtéž.

¹³² ČECH, Marek. *Fair Play: recenze filmu* [online]. AVmania.cz, 2014 [cit. 27. 3. 2016]. Dostupné z WWW: <<http://avmania.e15.cz/fair-play-recenze-filmu>>. DVOŘÁK, Stanislav. *RECENZE: Za totáče se nehrála fair play* [online]. Novinky.cz, 2014 [cit. 27. 3. 2016]. Dostupné z WWW: <<http://www.novinky.cz/kultura/329447-recenze-za-totace-se-nehrala-fair-play.html>>. SPÁČILOVÁ, Mirka. *RECENZE: Doping v zájmu rodiny i státu. Konečně má český film co říci* [online]. iDNES.cz, 2014 [cit. 27. 3. 2016]. Dostupné z WWW: <http://kultura.zpravy.idnes.cz/recenze-fair-play-0ze-filmvideo.aspx?c=A140305_134525_filmvideo_ts>. Včetně těch zahraničních jako: SIMON, Alissa. *Film Review: 'Fair Play'* [online]. Variety.com, 2014 [cit. 27. 3. 2016]. Dostupné z WWW: <<http://variety.com/2014/film/festivals/film-review-fair-play-1201265484>>. DALTON, Stephen. *'Fair Play': Karlovy Vary Review* [online]. Hollywoodreporter.com, 2014 [cit. 27. 3. 2016]. Dostupné z WWW: <<http://www.hollywoodreporter.com/review/fair-play-karlovy-vary-review-719831>>.

¹³³ FILA, Kamil. *Fair Play chce zpětně „zvítězit nad dějinami“* [online]. Respekt.cz, 2014 [cit. 27. 3. 2016]. Dostupné z WWW: <<http://www.respekt.cz/delnici-kultury/fair-play-chce-zpetne-bdquo-zvitezit-nad-dejinami-ldquo>>.

¹³⁴ KAMENÍK, Miloš. *Hrdá nula* [online]. 25fps.cz, 2014 [cit. 27. 3. 2016]. Dostupné z WWW: <<http://25fps.cz/2014/fair-play>>.

¹³⁵ HORÁK, Oto. *Antikomunistický kýč o dopingu* [online]. Cinepur.cz, 2014 [cit. 27. 3. 2016]. Dostupné z WWW: <<http://cinepur.cz/blog.php?article=266>>.

1.3 Metodologie

V této práci využívám kritický (kvalitativní) přístup ke studiu filmu a televize, který se vyznačuje zcela odlišnými parametry než empirické (kvantitativní) přístupy využívané spíše v přírodních vědách. Ke kritickým přístupům patří například autorská teorie, sémiotika, feministická kritika a právě žánrová teorie.¹³⁶ Uvedené přístupy jsou založeny na předpokladu, že mezi divákem a dílem jsou složité komplexní vztahy vzdorující pokusům je jednoduše redukovat a objasnit podobnými metodami jako se využívají v kvantitativních přístupech.¹³⁷ Butler nastiňuje několik předpokladů pro kvantitativní výzkum. „Informace o zkoumaném fenoménu jsou v tomto fenoménu obsaženy...“¹³⁸ Naproti tomu v kvalitativním výzkumu se výzkumník nemůže soustředit pouze na fenomén samotný, protože jeho cíl spočívá nejen v pečlivém popisu daného předmětu zkoumání, ale i v zahrnutí kontextu nebo lokálních podmínek, hledání příčinných souvislostí a vyhodnocování procesů související s fenoménem.¹³⁹ U kvantitativního přístupu by měl být výzkum opakovatelný.¹⁴⁰ Kritické přístupy však využívají k získání dat jen málo standardizované metody, hlavním nástrojem se stává sám badatel a není možné dospět ke stejnému výsledku při zopakování postupu.¹⁴¹ Výsledky výzkumu jsou tudíž zásadně ovlivněny výzkumníkem a jeho psychologickými dispozicemi, teoretickým zázemím, vzděláním a dalšími faktory. Analyzovaný jev je málo zobecnitelný, protože se data analyzují a interpretují induktivně.¹⁴²

Metodologická východiska pro mou práci založenou na kvalitativním výzkumu poskytuje zejména sémanticko-syntaktický přístup k žánru Ricka Altmana prezentovaný v knize *Film/Genre* a v jeho dalších studiích, které představuji v první podkapitole. Rovněž využívám vybrané koncepty neoformalismu z knihy *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. V druhé podkapitole nastiňuji koncepty týkající se žánru sportovního filmu, které uplatňuji jako východiska pro tvorbu žánrové taxonomie filmů o běhání. K tomu využívám *The Sports Film: Games People Play* a další publikace.

¹³⁶ BUTLER, cit. 49, s. 333–356. Souhrn kritických přístupů včetně žánrové teorie využitelných ve filmové vědě a v televizních studiích nabízí také kniha: ALLEN, Robert (ed.). *Channels of Discourse, Reassembled*. 2nd edition. New York, 1992. ISBN 0-415-08059-2.

¹³⁷ Tamtéž, s. 12. Allen argumentuje, že kvalitativní přístupy pracují s tradicí literární vědy a kulturních studií. Jsou podle něj založeny na zcela jiném filosofickém zázemí, které nabízí nové a cenné předpoklady pro analýzu mediálních obsahů, k nimž patří jak film, tak televizní produkce.

¹³⁸ BUTLER, cit. 49, s. 333.

¹³⁹ HENDL, Jan. *Kvalitativní výzkum*. 1. vyd. Praha: Portál, 2005, s. 53. ISBN 80-7367-040-2.

¹⁴⁰ Pokud se aplikuje stejný postup, měly by se získat stejné výsledky a měly by být vyjádřeny v číslech a vzorcích. BUTLER, cit. 49, s. 333.

¹⁴¹ HENDL, cit. 139, s. 52–53.

¹⁴² Náhled na celek se získává v průběhu sběru dat a zkoumáním jeho částí. Tamtéž, s. 52.

Cílem této kapitoly je rozvést nejdůležitější koncepty a teze z metodologické literatury, které využiji v následujících částech práce.

1.3.1 Sémanticko-syntaktický přístup k žánru a neoformalismus

Revizionistická teorie Ricka Altmana patří k nejdůležitějším mezníkům v uvažování o žánru od osmdesátých let minulého století. V textu *Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru* zdůrazňuje potřebu žánrové teorie. Podle něj se neustanovil žádný adekvátní model, proto kritikové nakládají s žánry buď zcela libovolně, nebo opomíjí některé vlastnosti. Vymezuje se proti třem tendencím. Kritikové se orientují buď na syntaktický, nebo sémantický přístup k filmovému žánru, na žánry nahlíží ahistoricky nebo jednostranně upřednostňují ideologické či rituální pojetí.¹⁴³ Sám nabízí řešení, které tyto problémy eliminuje, využívá tradici sémiotiky ke konstrukci univerzálního sémanticko-syntaktického přístupu. Sémantické prvky vymezuje jako širší soubor společných rysů, lokací, postav a dalších prvků, které lze považovat za stavební bloky žánru.¹⁴⁴ Oproti tomu definuje syntaktické prvky jako „... konstitutivní vztahy mezi předem neoznačenými a různými proměnnými...“¹⁴⁵. Jedná se o struktury, do nichž se sémantické prvky umísťují.¹⁴⁶ Syntaktický přístup již nemá tak dobrou aplikovatelnost jako sémantický, nelze jej vztáhnout na mnoho filmů, dokáže však lépe objasnit významové struktury. Podle Altmana by se s oběma přístupy nemělo pracovat odděleně, ale aby se navzájem doplňovaly.¹⁴⁷ Tento postup považuji za užitečný pro moji práci, protože umožňuje spojit jednotlivé filmy o běhání s odlišnými tématy či variacemi prostředí pod jednu kategorii, případně pomůže odhalit dominantní žánrové prvky i hraniční příklady mikrožánru. Altman zdůrazňuje také specifickou roli diváka: „... divácká responze je silně podmíněna volbou sémantických prvků a atmosférou prostředí, protože příslušná sémantika, použitá ve specifické kulturní situaci bude vyvolávat v určitém reálném interpretativním společenství specifickou syntax...“¹⁴⁸ Žánry totiž nelze považovat za zcela stabilní a neměnné kategorie, kontext se neustále proměňuje. Podobně se zamýšlí nad rolí diváka ve vztahu k dílu i Thompsonová: „... film nemůžeme nikdy brát jako nějaký abstraktní objekt

¹⁴³ ALTMAN, cit. 38, s. 18–21.

¹⁴⁴ Názorně to demonstuje na příkladu westernu. Pomocí sémantického přístupu jej lze rozpoznat, pokud jsou například hlavními postavami kovboj nebo indián. Tamtéž, s. 22.

¹⁴⁵ Tamtéž.

¹⁴⁶ „... western je vždy zasazen do pohraničí nebo do jeho těsné blízkosti, kde se muž setkává se svým necivilizovaným dvojníkem“. Tamtéž.

¹⁴⁷ Tamtéž, s. 23.

¹⁴⁸ Tamtéž, s. 28–29.

mimo kontext historie. Ke každému sledování filmu dochází v nějaké specifické situaci, a divák se nemůže filmem zabývat jinak, než s užitím diváckých schopností, které získal při setkáních s jinými uměleckými díly a v každodenní zkušenosti.¹⁴⁹ Neoformalismus zachází s divákem jako s hypotetickou entitou, která si v průběhu sledování filmu aktivně vytváří hypotézy také pomocí percepčních procesů.¹⁵⁰ S Altmanovým přístupem se shoduje v tom, že i vnímání žánru závisí na specifické kognitivní aktivitě diváka, na znalosti podobných textů a intertextuality, nikoliv jen na textu samotném – žánr je spíše komplexním procesem utváření významů.¹⁵¹

Filmový žánr v obecném pojetí sémanticko-syntakticko-pragmatického přístupu zastupuje několik významů: žánr jako vzorec, podle kterého se řídí filmová produkce; žánr jako samotná struktura, na níž jsou založeny jednotlivé filmy; žánr jako nálepka, kterou využívají producenti ke komunikaci s diváky; žánr jako dohoda související s očekáváním diváků od daného filmu.¹⁵² Bordwell a Thompsonová vymezují žánr velmi podobně: „Filmy lze klasifikovat podle žánru, což je obecně sdíleno napříč společnostmi – filmaři, kritiky i diváky. Filmy řadíme do žánrů většinou na základě podobných témat a syžetových vzorců, charakteristických filmových postupů a rozpoznatelné ikonografie.“¹⁵³ Kloní se spíše ke zdůraznění žánrových prvků a struktury a marginalizují význam žánru jako nálepky pro komunikaci producentů s diváky. S ohledem na rozsah a cíle práce jsem se rozhodl rovněž primárně využít druhý význam žánru podle Altmana, což má blíže ke staršímu sémanticko-syntaktickému přístupu. V knize *Film/Genre* Altman svůj přístup rozšířil o pragmatický aspekt, protože v dřívějších textech podle něj podcenil různorodost publik. Ke stejným žánrům se různá publika staví odlišně a dokonce mohou vnímat jiné sémantické i syntaktické prvky v rámci daného filmu.¹⁵⁴ Pro rozeznání, jaké prvky vytváří skutečný význam, je podle něj nutné analyzovat, jak je různí uživatelé používají.¹⁵⁵ Za uživatele považuje nejen různá publika, ale i producenty, distributory nebo reklamní agentury. Rozšíření původního přístupu je vhodné pro multidiskurzivní analýzu, to by ovšem

¹⁴⁹ THOMPSONOVÁ, cit. 40, s. 18.

¹⁵⁰ Tamtéž, s. 24–25.

¹⁵¹ ALTMAN, cit. 36, s. 83–84.

¹⁵² Tamtéž, s. 14.

¹⁵³ BORDWELL, THOMPSONOVÁ, cit. 11, s. 445. Butler možné definice žánrů rozděluje do tří kategorií, které jsou vůči jim i Altmanovi odlišné. Zprvce objasňuje definici podle předpokládané reakce publika. Zadruhé rozlišuje definici podle stylu a zatřetí definici podle povahy předmětu (narativní struktury a témata). BUTLER, cit. 49, s. 339. Jak je patrné, neexistuje mezi teoretiky konsenzus nad tím, jakým „univerzálním“ způsobem je možné žánry kriticky reflektovat.

¹⁵⁴ ALTMAN, cit. 36, s. 207.

¹⁵⁵ Tamtéž, s. 210.

vyžadovalo zaměření se jen na konkrétní detail, což s ohledem na rozsah předmětu této práce jde jen velmi omezeně. Z pragmatického hlediska pouze okrajově sleduji, v jakých vztazích je sportovní žánr (případně film o běhání) využit nebo nevyužit kritiky či diváky v recenzích a studiích. O primární cíl mé práce v rámci textuální analýzy se však nejedná. Předběžná hypotéza se ve vyhodnocení předmětné literatury potvrdila: recenzenti analyzovaných snímků jejich sportovní žánrový aspekt spíše upozaďují na úkor ostatních žánrů či se žánrové problematice a sportu ve filmu vyhýbají. Moje motivace k analýze tuzemských, ale i starších zahraničních filmů nebo seriálů o běhání, tudíž spočívá v ozvláštnění.¹⁵⁶ Ke staršímu dílu se přistoupí ze současné perspektivy, z perspektivy mikrožánru filmů o běhání v rámci nového kontextu (boom rekreačního běhání nebo vztahení k dalším snímkům), což pomůže odhalit nové významy žánrových prvků (postavy, prostředí), které se mohly považovat za schematické nebo s dalšími konvencemi sportovního filmu nesouvisející.

V této části práce objasním základní princip pro výběr a analýzu konkrétních textuálních žánrových prvků ve filmech o běhání. Sémantické ani syntaktické prvky Altman v žádném textu nevymezuje kompletně, vzpíralo by se to jeho pojetí žánru jako nekončícího procesu. K sémantickým prvkům jen uvedl příklady: rysy, postoje, témata, příběhy, postavy, věci, klíčové scény, lokace, orientace, známé záběry a zvuky.¹⁵⁷ Mezi syntaktické naopak přiřadil narativní strukturu, vztahy mezi postavami, obrazovou a zvukovou montáž.¹⁵⁸ Rozlišení kategorií lze orientačně vymežit takto: „... distinkce mezi sémantickým a syntaktickým... odpovídá rozdílu mezi primárními lingvistickými prvky, z nichž jsou texty vytvořeny, a sekundárními, textovými významy, které jsou zpravidla vytvářeny pomocí syntaktických vazeb mezi primárními prvky.“¹⁵⁹ Například téma a příběh vnímám více jako syntaktické prvky než sémantické, protože jsou jednak abstraktnější než základní stavební bloky žánru (postavy, ikonografie, prostředí), a jednak hlavními nositeli významů. Sémantické i syntaktické prvky spolu úzce souvisejí, vstupují do různých vztahů a nelze je striktně rozdělovat.

Přesto zavádím do žánrových prvků určitý systém, který mi pomohly sestavit další relevantní práce. Následující výčty pokládám sice za orientační, ale velmi užitečné a funkční, protože se autoři ve vymezování univerzálních syntaktických a sémantických prvků v mnohém shodují. Například Daniel Chandler sestavil ucelený výčet prvků

¹⁵⁶ THOMPSONOVÁ, cit. 40, s. 11–12.

¹⁵⁷ ALTMAN, cit. 38, s. 22. ALTMAN, cit. 36, s. 89.

¹⁵⁸ ALTMAN, cit. 36, s. 89.

¹⁵⁹ ALTMAN, cit. 38, s. 28.

vycházející z Altmanova pojetí žánru, z kterého primárně čerpám: narativ, charakterizace, základní témata, prostředí, ikonografie, filmové techniky.¹⁶⁰ Barry Keith Grant také stanovil podobné klíčové prvky žánru: konvence (stylové nebo příběhové prostředky); ikonografii¹⁶¹ (objekty, archetypální postavy, určití herci); prostředí; příběhy a témata; postavy, herce, hvězdy; diváci.¹⁶² Kennedy a Hills zase mezi žánrové prvky zařadily čas a místo, což mne inspirovalo pro včlenění historické a geografické vrstvy pod prostředí, dále protagonisty, antagonisty, vedlejší postavy, příběh, témata, dopravu, kostýmy a zbraně.¹⁶³ Na základě jejich poznatků pracuji s těmito sémanticko-syntaktickými prvky:

1. Typ sportu (sémantický prvek)

- a) výkonnostní
- b) rekreační
- c) nesportovní

2. Prostor (sémantický prvek)

- a) geografické
- b) historické
- c) lokální – sportovní prostředí či jiné

3. Ikonografie (sémanticko-syntaktický prvek)

¹⁶⁰ KORDA, cit. 52, s. 34–35. U výčtu zachovávám některé přeložené pojmy. CHANDLER, cit. 47, s. 13.

a) narativ – příběhy a struktury, předvídatelné situace, sekvence, překážky, konflikty a rozřešení,
b) charakterizace – postavy, role, osobnostní vlastnosti, motivace, cíle, chování,
c) základní témata – předmět zájmu (sociální, kulturní, psychologické, profesní, politické, sexuální, morální), hodnoty,
d) prostředí – geografické a historické,
e) ikonografie – známé záběry nebo motivy, kostýmy a věci, určití herci, dialog, charakteristická hudba a zvuky,
f) filmové techniky – stylové a formální konvence, svícení, využití barvy, střih.

¹⁶¹ Ikonografie stejně jako většina ostatních prvků funguje mimo text samotný, protože se využívá napříč více texty a je pro diváky známá. Souvisí jak s prostředím, s postavami, tak se stylistickými postupy. GRANT, cit. 48, s. 12. Pro účely mé práce do kategorie ikonografie řadím především kostýmy a věci či charakteristické záběry. Herce do ikonografie nezařazuji, odkazuji pouze k herectví, k němuž se podle neoformalismu přistupuje jako k součásti stylového systému. BORDWELL, THOMPSONOVÁ, cit. 11, s. 182–190.

¹⁶² GRANT, cit. 48, s. 9–22.

¹⁶³ KENNEDY, HILLS, cit. 59, s. 45–50. Čas – v různých epochách; místo – baseballový stadion, malé město; protagonisté – šampion, naivní a nezkušený hráč; antagonisté – většinou byznysmen; vedlejší postavy – lokální komunita jako rodiče, fanoušci, přítelkyně sportovce; příběh – cesta za vítězstvím, k němuž musí protagonista dojít skrze tvrdou práci, čestnost, laskavost; témata – nostalgie, rodinné hodnoty, čistá láska ke sportu; doprava – týmový autobus, vlak; kostým – podle specifické historické doby; zbraně – baseballová pálka.

- a) kostýmy a věci – viz 2. c)
- b) charakteristické záběry – viz 6.

4. Postavy a jejich vztahy (sémanticko-syntaktický prvek)

- a) protagonisté
- b) vedlejší postavy
- c) antagonisté

5. Příběh, narativní struktura, téma (sémanticko-syntaktický prvek)

6. Styl (sémanticko-syntaktický prvek)

7. Implicitní významy běhání nebo sportu (syntaktický prvek)

Předřadil jsem seznam žánrových prvků před ostatní souvislosti, které teprve následují, aby bylo jasné, jaké obecné konstituenty pokládám za stěžejní. Na ně se soustředím jak při vytváření taxonomie a při spojování snímků korpusu podle společných kritérií, tak v případových studiích. Snímek se pro jeho příslušnost k mikrožánru filmu o běhání musí vyznačovat charakteristickým typem sportu, prostředím, ikonografií a postavami, převážně sémantickými prvky. Spíše syntaktické prvky jako jsou vztahy postav, narativní struktura a styl zase využívám pro zařazení daného filmu ke konkrétnímu subžánru nebo subžánrům.

David Bordwell a Kristin Thompsonová definovali filmovou formu jako systém vztahů mezi narativními a stylistickými prvky (dvěma organizujícími principy), v němž divák hledá významy.¹⁶⁴ Referenční význam odkazuje ke konkrétním skutečnostem a závisí na schopnosti diváka jej odhalit, zatímco explicitní význam často přímo vyslovuje postava nebo vypravěč.¹⁶⁵ Implicitní je již více abstraktní, například když se divák pokouší o interpretaci díla. Interpretace však mohou být odlišné: diváci si mohou všimnout více témat nebo stejnému prvku přiřadit jiný smysl.¹⁶⁶ Všechny tyto významy je tudíž důležité vztáhnout k celkovému formálnímu systému filmu (stylovým i narativním prvkům), a právě proto se při interpretaci sportu či běhání jako sociálně-kulturního fenoménu tímto systémem zabývám. Každý z prvků má svou funkci,¹⁶⁷ to znamená, že i běhání nebo sport zastává v každém filmu jinou funkci a napomáhá

¹⁶⁴ BORDWELL, THOMPSONOVÁ, cit. 11, s. 86.

¹⁶⁵ Tamtéž, s. 92–93.

¹⁶⁶ Symptomatický význam se považuje za projev „širší soustavy hodnot charakteristických pro celou společnost“ a je přítomný v explicitních i implicitních významech. Tamtéž, s. 93–94.

¹⁶⁷ Tamtéž, s. 96–97.

ke konstrukci odlišných významů. Například sport motivuje postavu k důležitému rozhodnutí, k její nápravě skrze získané hodnoty, které se ke sportu vážou, či k finální konfrontaci mimo sportovní prostředí. Významy běhání nebo sportu v konkrétním filmu, primárně syntaktický prvek žánru, nacházím v rámci případových studií v kontextu formálního systému a veškerých předchozích žánrových prvků podle teorie sportovního žánru či tezí sociologie sportu, které představuji v taxonomii.

Ujasněnou terminologii vnáší neoformalistický model také do analýzy stylu. Filmový styl se skládá ze čtyř prostředků: mizanscéna, kamera, střih, zvuk.¹⁶⁸ Pro cíle práce nepokládám za zásadní věnovat se všem stylovým aspektům (například osvětlování, perspektivou nebo velikostí rámu), ale naopak příznačným prostředkům filmů o běhání. Proto se zaměřuji zejména na popis a interpretaci inscenování sportovní akce v rámci mizanscény, na titulkovou sekvenci a tréninkové montáže. Využívám také koncept vyprávění, „... *příčinně propojený řetězec událostí, který se odehrává v čase a prostoru*“¹⁶⁹, jeho pojmy syžet a fabule. Na vyprávění v souvislosti s narativní strukturou a klasickým narativem odkazuji v žánrové taxonomii i v případových studiích, proto jej dále rozebírám zároveň s vymezením specifík minisérie.¹⁷⁰

Butler si v narativní struktuře celovečerního filmu všímá sedmi stěžejních komponentů klasického narativu: protagonista, expozice, motivace, centrální narativní hádanka, řetězení příčin a následků, klimax a rozřešení.¹⁷¹ V případových studiích si proto v rámci narativní struktury (spíše syntaktický prvek) děl všímám primárně protagonistů, způsobů navození identifikace diváka s nimi, antagonistů, charakterizace postav a jejich cílů až do klimaxu či rozřešení.¹⁷² Nástin pokládám za vhodný, umožňuje srovnat narativní strukturu celovečerního filmu se strukturou minisérie. Pro odlišení všech specifík je nutné přihlédnout ke konstrukci seriálového pořadu.

¹⁶⁸ Tamtéž, s. 159–395.

¹⁶⁹ Tamtéž, s. 111–112.

¹⁷⁰ I když se ve své práci zabývám celovečerními filmy a televizní minisérií *Dlouhá míle* je výjimkou, považuji vysvětlení za důležité.

¹⁷¹ BUTLER, cit. 49, s. 13–32. Prvky klasické narativní struktury podle Butlera: Prvním je protagonista, který v příběhu bývá obvykle jediný, což umožňuje snadnější identifikaci diváka s postavou. Další prvek, expozice, zprostředkovává divákovi dvě součásti příběhu: charakteristiku postav a jejich prostředí. Akce postav musí být podnícena motivací, protagonista chce něčeho v příběhu dosáhnout, například zvítězit v závodu. Motivace poskytlují důvod, aby se dané události děly, čímž ustavují centrální narativní hádanku. Může být explicitní i implicitní, přičemž klasický narativ bývá založen na neustálém zbrzdění a oddalování finálního rozřešení. K tomu slouží většinou antagonist a vytvářející konflikt, jehož se protagonista snaží porazit. Po zřetězení příčin a následků následuje klimax, centrální narativní hádanka vrcholí ke svému objasnění. Nejedná se o skutečný konec filmu, i když jde o nejvíce konfliktní moment. Finální komponentou je až rozřešení nebo rozuzlení, v němž se všechny narativní hádanky a konflikty vyřeší a dochází k dovysvětlení nebo uklidnění situace. Tamtéž, s. 16–19.

¹⁷² Tamtéž, s. 16–19.

Minisérie se rovněž vyznačuje kumulativním charakterem příběhu, díly na sebe navazují. Vzhledem k větší ploše se pracuje v rámci stejného prostředí s více narativními liniemi podle zpravidla několika protagonistů.¹⁷³ Hlavní expozice bývá představena v prvním díle a je obvykle nejširší, přičemž každý díl již vyžaduje expozici minimalizovanou. Jedná se o množství redundantních informací, které jsou v syžetu přítomny v předchozích dílech. Postavy a jejich prostředí jsou pravidelnému divákovi známy. Další rozdíl tkví ve větším množství narativních hádanek oproti filmu vedoucí k miniklimaxům i v rámci jednotlivých dílů.¹⁷⁴ Finální klimax a rozřešení v minisérii nastává v posledním díle, přičemž v seriálu k němu dojít vůbec nemusí. Lze shrnout, že minisérie je zvláštní případ seriálu, protože se vyznačuje pouze několika díly, šesti v případě *Dlouhé míle*, oproti opačnému extrému, „nekonečnému“ seriálu *Dallas* (1978–1991).

1.3.2 Sportovní film jako svébytný žánr

V současném kritickém diskursu reflektujícím sportovní žánr převládá tendence obhajovat jej jako svébytný. Téměř ve všech vyhodnocených studiích nebo publikacích se tato problematika objevuje. Podle Babingtona by se sportovní filmy měly interpretovat se stejným úsilím a měla by se jim přikládat stejná závažnost, s jakou se přistupuje k ostatním žánrům.¹⁷⁵ Rovněž Jones se domnívá, že řada kritiků nepovažuje sportovní filmy za dostatečně kriticky hodnotné.¹⁷⁶ Babington přitom tvrdí, že v posledních desetiletích jejich produkce výrazně vrostla, především v americké kinematografii. K tomu podle něj dopomohl sport jako fenomén zasahující do každodenního života lidí a mimořádně vysoký status sportovních celebrit.¹⁷⁷

V této podkapitole nastiňuji nejdůležitější konvence sportovního filmu, s nimiž dále pracuji při sestavování žánrové taxonomie. Babington sport vymezuje jako „organizovanou fyzickou soutěž podle pravidel mezi jednotlivci nebo týmy“¹⁷⁸. Babingtonova definice je jedna z možných definic sportu zaměřených na výkon

¹⁷³ Tamtéž, s. 27–30.

¹⁷⁴ Tamtéž.

¹⁷⁵ BABINGTON, cit. 2, s. 3.

¹⁷⁶ JONES, cit. 3, s. 29. Na rozdíl od Babingtona se ke sportovnímu filmu nestaví jednoznačně jako ke svébytnému.

¹⁷⁷ BABINGTON, cit. 2, s. 4.

¹⁷⁸ Tamtéž, s. 5. Vyčleňuje z okruhu zájmu tzv. krvavé sporty (býčí zápasy). Upozadňuje sporty závislé na náhodě nebo „intelektuálních schopnostech“ jako moderní wrestling, bodybuilding nebo soutěže v pojídání a pití. V mém případě vymezení nepokládám za problematické, protože běhání primárně považuji za součást atletiky, „královnu sportu“, jež patří k nejuznávanějším a nejdůležitějším sportům nejen v rámci letních olympijských her. Běh lze členit do mnoha specifických disciplín, pro názornost jsou uvedeny v příloze 1. *Žánrové prvky filmů o běhání*.

vycházející ze severoamerické tradice. „Sportovní výkon v tomto pojetí stejně [jako] výkon v pracovním procesu koresponduje s prosperitou a ziskem.“¹⁷⁹ Na běhání ale může být nahlíženo jako na zcela odlišný fenomén. Definice, s kterou chci pracovat, mnohem více souvisí s evropskou anglosaskou tradicí. Sport spojuje spíše se zábavou či rekreací a ztotožňuje se s novodobým pojetím sportu: „Sportem se rozumí všechny formy tělesné činnosti, které ať již prostřednictvím organizované účasti či nikoliv si kladou za cíl projevení či zdokonalení tělesné a psychické kondice, rozvoj společenských vztahů nebo dosažení výsledků v soutěžích na všech úrovních.“¹⁸⁰ Tato definice umožňuje rozdělení typu sportu, jednoho ze sémantických prvků žánru filmů o běhání či o jiných sportech, do dvou kategorií na výkonnostní a rekreační.

Sportovní filmy mají řadu shodných základních sémantických prvků, které jsou pro ně charakteristické jako mizanscéna či prostředí, nejčastěji sportovního stadionu, pod nějž dále spadá většina ikonografie.¹⁸¹ Kromě atletického nebo fotbalového stadionu do něj patří plavecký bazén, posilovna s boxerským ringem, ale dokonce hory v případě filmu o horolezectví či pláž s oceánem ve filmu o surfigu. Jak z uvedeného vyplývá, sportovní žánr je velmi širokou kategorií a typické sémantické prvky obsahuje většinou podle toho, na jaký konkrétní sport se daný film zaměřuje. Sportovní film se rovněž vyznačuje charakteristickým stylem, autorskými režiséry (Lindsay Anderson, Oliver Stone, Martin Scorsese)¹⁸² a dokonce herci¹⁸³. Podle Babingtona a dalších autorů typická narativní struktura (sémanticko-syntaktický prvek) patří mezi nejdůležitější konvence sportovního filmu, přičemž většina jeho zástupců dodržuje konvence klasického narativu, jenž se vyznačuje kauzalitou, řetězením příčin a následků, překonáním překážek a dosažením cílů v rozhodujícím utkání či závodu. Sekundární narativní linie se obvykle soustředí na heterosexuální romantický vztah, méně na otevřeně nebo latentně homosexuální.¹⁸⁴ Kennedy a Hills tvrdí: „Sportovní filmy obvykle využívají klasickou narativní strukturu, která předvídatelně směřuje k závěrečnému rozhodujícímu zápasu nebo soutěži.“¹⁸⁵ Seán Crosson také zdůrazňuje klimax filmu obsahující závěrečný závod, který bývá velmi emocionální a manipulativní. Fanouškům či divákům určitého sportu či sportovce sportovní film

¹⁷⁹ SLEPIČKOVÁ, cit. 12, s. 27.

¹⁸⁰ Tamtéž, s. 27–28.

¹⁸¹ BABINGTON, cit. 2, s. 4.

¹⁸² Tamtéž.

¹⁸³ Například Sylvester Stallone se objevil v několika filmech o boxu (série *Rocky*) nebo Kevin Costner ve filmech o baseballu – *Bull Durham* (1988), *Field of Dreams* (1989). KENNEDY, HILLS, cit. 59, s. 44.

¹⁸⁴ BABINGTON, cit. 2, s. 11.

¹⁸⁵ KENNEDY, HILLS, cit. 59, s. 43.

umožňuje zažít výjimečné a intenzivní emoční zážitky tím, že mohou při sledování filmu vystoupit z běžné reality, z této konvence sportovní žánr také nejvíce těží.¹⁸⁶ Sekot tvrdí, že současná společnost je silně přitahována světem vrcholového sportu, „... jeho spiritualitou zbožnění obdivovaných hrdinů, dramatem soupeření, adorací výjimečnosti výkonu“¹⁸⁷, což silné emoční zážitky diváků ze sportovních filmů může objasňovat. Teoretikové kladou na narativní strukturu sportovního filmu největší důraz a podle Babingtona samotný narativ ustavuje hlavní podmínku sportovního žánru: příběh musí podstatně souviset se sportem, protože ne každý film, který obsahuje sportovní scény, lze za sportovní považovat.¹⁸⁸ Tato podmínka je ve své podstatě velmi volná. Jak naznačuji v žánrové taxonomii, existuje řada hraničních případů s ozvláštňující narativní strukturou i stylistickými prvky a záleží na více faktorech, které určují důležitost sportu v kontextu celého sportovního filmu. Lze shrnout, že typickými a relativně stálými sémantickými prvky je především typ sportu, prostředí, ikonografie, postavy a ze sémanticko-syntaktických narativní struktura.

Mezi syntaktické prvky sportovního žánru patří převážně vztahy mezi postavami, které často souvisí se sekundární narativní linií a jsou paralelní s konvencemi romantické komedie: atlet a žena nesportovkyně, atlet a manažerka, atletka a manažer, atletka a atlet.¹⁸⁹ A také typická témata jako vzestup a pád hrdiny, konflikt mezi disciplínou, kterou vyžaduje sport, ostatními touhami protagonisty, společenské předsudky, které mohou cestu sportovci ztížit.¹⁹⁰ Důležité je zdůraznit, že příběhy sportovních filmů se nutně zabývají širšími společenskými problémy, nejen sportem, a to velmi explicitně.¹⁹¹ Babington ve svých analýzách demonstruje, že konvence jako vítězství na posledních chvíli mnohdy nejsou nejdůležitější pro sportovní film. Překážkou protagonistů k těmto cílům nemusí být jen jejich soupeři, ostatní sportovci z jiných týmů či států, ale i chudoba, rasa, víra či nemoc.¹⁹² Samotný typ sportu konotuje také odlišné významy: amatérský sport provozovaný z lásky,

¹⁸⁶ CROSSON, cit. 14, s. 7.

¹⁸⁷ SEKOT, cit. 1, s. 91.

¹⁸⁸ BABINGTON, cit. 2, s. 6–7.

¹⁸⁹ Tamtéž, s. 11–12.

¹⁹⁰ K dalším tématům patří: ztráta respektu k protagonistovi a jeho znovunabytí, konflikt mezi jednotlivcem či skupinou, nebezpečí slávy, sport jako síť korupce, sport jako nástroj třídy, etnika, pohlaví, genderu nebo národnostní identity. Tamtéž, s. 6. V této poslední vrstvě vymezení se naznačují podobné problémy, které řeší autoři *All-Stars & Movie Stars: Sports in Film & History*.

¹⁹¹ BABINGTON, cit. 2, s. 1. Uvádí příklad filmu *Invictus* (2009), kde dominuje problematika předchozího rasově diskriminačního a segregáčního režimu v jižní Africe a jeho pád, o nějž se zasloužil Nelson Mandela.

¹⁹² Tamtéž, s. 79.

zatímco profesionální pro peníze.¹⁹³ Na profesionální sport lze nahlížet jako na instituci či reklamní a mediální byznys, jehož celkový obraz vyznívá negativně,¹⁹⁴ oproti původnímu „čistému“ neprofesionalizovanému sportu. Tato dichotomie napomáhá oddělit rekreační pojetí sportu od výkonnostního, které do těchto významů zasahuje.

Nehledě na uvažování autorů o sportovním žánru, zda se jedná o svébytnou kategorii či ne a dílčích pochyb, v textech nabídli množství originálních sémantických i syntaktických prvků, které jsem uvedl zde nebo ve vyhodnocení literatury, aby sportovní žánr šlo považovat za svébytnou kategorii. Díky těmto prvkům se mi rovněž podařilo stanovit seznam sémanticko-syntaktickým prvků, které považují kritikové za stěžejní u žánru obecně a také u žánru sportovního. Předmět sportu ve sportovním žánru se může protínat s dalšími žánry (válečný film, komedie) a přejímat různé syntaktické vazby, do nichž jsou jednotlivé sémantické prvky uspořádány. Sportovní filmy jsou přirozeně otevřeny hybriditě, spadají do dalších subžánrových kategorií, přičemž konkrétní princip vysvětlují v další kapitole.¹⁹⁵

¹⁹³ Tamtéž, s. 81.

¹⁹⁴ Tamtéž, s. 100.

¹⁹⁵ Tamtéž, s. 12–15. Inspiruji se jeho seznamem subžánrových variant.

2 Žánrová taxonomie filmů o běhání

Po vyhodnocení pramenů, literatury a nastínění metodologie následuje návrh žánrové taxonomie filmů o běhání. Je nutným předpokladem pro detailní analýzu vybraných filmů a televizní minisérie v případových studiích. Mezi hlavní závěry by mělo patřit zjištění, jakými žánrovými charakteristikami disponují filmy o běhání, do jakých subžánrů je lze členit. Důraz kladu na žánrové sémanticko-syntaktické souvislosti jak při vytváření taxonomie, tak v následné analýze vybraných zástupců a vřazení do navržené taxonomie: popis a interpretace prostředí, postav, narativní struktury, vybraných stylových aspektů, dominantních významů, které běhání (sport) v narativu zastává.

2.1 Filmy o běhání jako mikrožánr sportovního žánru

Pozadí sportovního žánru jako svébytné kategorie jsem již objasnil. Nyní jej doplním o Altmanovu teorii adjektivizace a substantivizace filmových žánrů.¹⁹⁶ Tvorba žánrů probíhá podle Altmana skrze označování pomocí přídavných a podstatných jmen. Toto označování je součástí historického vývoje, během něžž se žánr stává svébytným. Například muzikály byly dříve označovány jako hudební komedie. Přídavným jménem se nejprve popisovala zavedená široká kategorie. Teprve až se osamostatnilo přídavné jméno od podstatného skrze proces zžánrovění¹⁹⁷, došlo k vytvoření nové kategorie již nezávislé na původním podstatném jménu, který se tím nahradil. V paralele, teprve substantivizací a procesem zžánrovění šlo kategorii „sportovní“ zcela osamostatnit od konotací, které s sebou nesla samostatná kategorie dramatu nebo komedie.¹⁹⁸ Lze uvažovat o filmech o běhání jako o substantivovaném žánru také?

Problematiku rozvedu na příkladu sportovní běžecké komedie. Nadřazenou kategorii „sportovní“ by šlo při označení žánru vynechat, protože klíčové atributy pojem „běžecké“ obsahuje. „Komedií“ by šlo nahradit dalšími subžánrovými variantami

¹⁹⁶ ALTMAN, cit. 39, s. 6–9.

¹⁹⁷ Tři nutné změny: „standardizace a automatizace daného vzorce čtení“ a napodobování úspěšných filmů jinými filmovými studii; filmy sdílejí atributy více žánrů, které spolu souvisí tak, že se žánr může využít jako samostatná žánrová nálepka; samotná očekávání diváků od žánru (postavy, zápletka, styl). Tamtéž, s. 8–9.

¹⁹⁸ Je rozdíl mezi termíny „sportovní drama“ a „sportovní komedie“ versus „sportovní film“. I když zůstává žánru jeho přídavné jméno, jedná se o samostatný žánr podobně jako „dokumentární film“. V angličtině se sice běžně vedle „sports film“ užívá i substantivovaná varianta „sports“, v češtině takové možnosti nejen u tohoto žánru nejsou. Překladatel Altmanova článku Kučera píše o nejednoznačnosti překladů některých žánrových variant v rámci českého jazyka, protože angličtina, co se týká přídavných jmen, je mnohem flexibilnější než čeština, a zcela jistě i další jazyky. Tamtéž, s. 6.

(drama, historický film), dokonce sestavit korpus filmů, které se vyznačují těmito konvencemi, po substantivizaci by vznikl „běžecký film“. Provedl jsem v příkladu velmi zjednodušenou substantivizaci termínu, z čehož vyplývá mnoho problémů. Dosud nevznikl žádný cyklus¹⁹⁹ „běžeckých filmů“, žánr sdílí většinu konvencí s nadřazenou kategorií sportovního filmu a očekávání diváků²⁰⁰ také spíše směřuje ke konvencím nadřazené kategorie. Například ženský film, gramaticky adjektivní dokonce i v anglickém jazyce, stejně jako sportovní film, se podle Altmana velmi složitou cestou dostal od adjektivní povahy k substantivní, přičemž v jeho označení se nic nezměnilo.²⁰¹ Koncept této povahy žánru se jeví jako mnohem komplikovanější a nespočívá v pouhé gramatické úpravě termínu. Za stěžejní zjištění považuji, že v současném diskursu by bylo prosazení filmů o běhání jako samostatného žánru příliš násilné. Mnohem užitečnější je pracovat s koncepty, které náležejí ke sportovnímu žánru, využít široké stávající sémantické i syntaktické prvky. Jediný problém nastává u minoritních nesportovních filmů o běhání, většina zkoumaných snímků se jinak vyznačuje typickými konvencemi sportovních filmů.

Teoretici také film o jakémkoliv sportu za samostatný žánr nepokládají. Bruce Babington tvrdí, že podle každého sportu, který se stane předmětem více filmů, vzniká mikrožánr „s jeho vlastními variacemi žánrové ikonografie a *mizanscény* – film o atletice, film o golfu, baseballu, surfování ...“²⁰² Právě ikonografie a mizanscéna je podle něj originální pro každý film o sportu, i když většinu sémantických a syntaktických prvků sdílí s nadřazenou kategorií.²⁰³ Kennedy a Hills si na konci textuální analýzy o filmech o baseballu pokládají otázku, zda lze žánr považovat za samostatný a svébytný. Docházejí k závěru, že nikoliv. Jelikož spadá pod sportovní žánr a sdílí s ním většinu konvencí, je jeho právoplatným subžánrem.²⁰⁴

V práci využívám termín film o běhání pro označení samostatného mikrožánru, který v sobě zahrnuje převážně konvence sportovního filmu. V angličtině lze využít jak

¹⁹⁹ O filmech o boxu vznikl například komerčně úspěšný cyklus *Rocky*, který lze pokládat podle Altmanovy teorie za samostatný žánr. Jedná se o marketingovou značku produkční společnosti, která má mnohem větší zájem na tvorbě cyklu, než samostatného žánru. Tamtéž, s. 15. Filmy o běhání se zatím předmětem žádného cyklu nestaly a žádná produkční společnost se značkou „film o běhání“ nepracuje.

²⁰⁰ I když diváci pravděpodobně znají stěžejní atletické disciplíny nebo fenomén běhání ve volném čase, stále se jejich očekávání vztahuje ke sportovnímu žánru, nikoliv k filmům o běhání. Tuto tezi je však nutné brát za pracovní a nejlépe ji podrobit dalšímu zkoumání.

²⁰¹ Tamtéž, s. 28–33.

²⁰² BABINGTON, cit. 2, s. 14.

²⁰³ Tamtéž.

²⁰⁴ KENNEDY, HILLS, cit. 59, s. 50. Pojem subžánr je již v této práci vyhrazen jinému účelu, využívám tedy termín mikrožánr od Babingtona.

termín „film about the running“, tak pojem „running film“, ale v překladu „běžecký film“ není z pohledu českého jazyka vhodné řešení. Proto jsem mikrožánr označil podle svého předmětu, konkrétního sportu, v šestém pádu. Stejný systém aplikuji u dalších mikrožánrů, které v práci zmiňuji.²⁰⁵ Sportovní film v mojí práci považuji za hlavní kategorii, svébytný žánr, který se slučuje a hybridizuje s ostatními žánry v různých variacích a vznikají tak subžánry²⁰⁶ jako historický sportovní film. Filmy o běhání patří pod hlavní kategorii sportovních žánrů, také jej lze libovolně hybridizovat se subžánry. Vzhledem ke zjednodušení, jelikož jsem v této kapitole celou hierarchii a systém ožřejmil, využívám například tvar „historický film o běhání“, který v sobě „sportovní“ jako speciální mikrožánr již implicitně zahrnuje. Taktéž někdy označuji filmy za subžánry bez přiřazení termínu filmu o běhání a „sportovní žánr“ a „sportovní film“ pokládám za synonyma. Naopak se vyhýbám pojmu „žánrový film“. „Žánrové filmy ... vznikají poté, co nějaký žánr vejde ve všeobecnou známost a je posvěcen substantivizací, během omezeného období, kdy sdílený textový materiál a struktury vedou diváky k tomu, aby interpretovali dané filmy ne jako samostatné entity, ale na základě žánrových očekávání a na pozadí žánrových norem.“²⁰⁷ Jak je z Altmanova pojetí patrné, žánrový film zastává odlišný význam, než mu přičítají jiní kritikové v textech, kteří s tímto termínem operují jako se synonymem filmového žánru nebo dokonce subžánru. Rozhodl jsem se jeho pojetí respektovat a termín nevyužívat vzhledem k tomu, že na sebe váže odlišné konotace.

Marginálně se filmy o běhání jako samostatný žánr využívají u fanouškovských internetových stránek, portálů nebo sociálních sítí, které dokonce přinášejí seznamy deseti nejoblíbenějších snímků.²⁰⁸ S konceptem samostatného žánru pracuje největší tematický portál *runningmovies.com*²⁰⁹, který snímky dále rozděluje na dokumenty, celovečerní filmy, biografické filmy a další. Problém je v nedostatečném vymezení mikrožánru a hlavně v typech filmů, protože do seznamů se zahrnují i televizní filmy, videa nebo instruktážní filmy. Wikipedia nabízí samostatnou stránku filmů o běhání²¹⁰

²⁰⁵ Film z prostředí bojového umění by se v angličtině nazýval „martial film“ nebo jen „martial“, zatímco v češtině dává největší smysl opět tvar „film o bojovém umění“.

²⁰⁶ BABINGTON, cit. 2, s. 12–15.

²⁰⁷ ALTMAN, cit. 39, s. 9.

²⁰⁸ DEWAR, Adam. *Ten of the best running movies* [online]. theguardian.com, 2013 [cit. 28. 3. 2016]. Dostupné z WWW: <<http://www.theguardian.com/lifeandstyle/the-running-blog/2013/feb/18/10-best-running-movies>>.

²⁰⁹ RUNNING MOVIES. *The ultimate web resource for running films* [online]. [cit. 28. 3. 2016].

Dostupné z WWW: <<http://www.runningmovies.com>>.

²¹⁰ WIKIPEDIA.ORG. *Category: Running films* [online]. [cit. 28. 3. 2016]. Dostupné z WWW: <https://en.wikipedia.org/wiki/Category:Running_films>.

a filmů o atletice²¹¹. Jak může být patrné, i když tento mikrožánr kritika i filmový průmysl dosud ignoruje, filmoví fanoušci se na něj soustředí stále více.

V současné době filmy o běhání nedospěly k samostatnému žánru v procesu zžánrovění podle Altmanovy teorie substantivizace a adjektivizace. Neosamostatnily se od sportovního filmu, zatím nenastaly všechny podmínky k tomu potřebné. Nevznikly žádné cykly, produkční společnosti termín nepoužívají, diváci žánrové charakteristiky před zhlédnutím filmu většinou spojují se sportovním žánrem. Přesto tyto snímky obsahují některé originální konvence, kterými se liší od ostatních sportovních filmů, bude mým cílem je odhalit v následujících podkapitolách.

2.2 Filmy o běhání podle typu sportu

Typ sportu²¹² považuji za nejdůležitější sémantický prvek mikrožánru. Dělim jej na výkonnostní a rekreační, přičemž na této úrovni také vymezují třetí kategorii nesportovního filmu o běhání. Rozlišení mi umožňuje lépe členit sémanticko-syntaktické prvky, které jsou prvkem determinovány. Filmy z oblasti výkonnostního sportu v rámci olympijských atletických disciplín²¹³ patří do nejtypičtější a nejvíce zastoupené kategorie mikrožánru – *Without Limits* (1998), *The Athlete* (2009) a další.²¹⁴ Výkonnostní sport, pro účely této práce rovněž profesionální a vrcholový, je organizovanou systematickou činností, která od atleta vyžaduje pravidelný trénink a účast v závodech, přičemž sportovcův životní styl se zcela podřizuje sportu.²¹⁵ Cílem je dosažení co nejlepších výsledků, posouvání výkonnostních hranic i za cenu obětování fyzického a psychického zdraví, neboť na lidské tělo se v tomto přístupu nahlíží jako na pouhý prostředek k vítězství: šanci na úspěch ve vysoce konkurenčním prostředí mají jen ti nejúspěšnější.²¹⁶ Ti zároveň musí respektovat oficiální sportovní organizace

²¹¹ WIKIPEDIA.ORG. *List of sports films: Athletics (track and field)* [online]. [cit. 28. 3. 2016].

Dostupné z WWW:

<https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_sports_films#Athletics_.28track_and_field.29>.

²¹² SEKOT, cit. 1, s. 29. Sekot využívá termín sféry sportu či formy sportu. Jelikož pracuji s termínem filmové formy, rozhodl jsem se využívat pojem „typ sportu“.

²¹³ Viz sekce přílohy – 1. *Žánrové prvky filmů o běhání*.

²¹⁴ Podle Zieglerové je z prostředí profesionálního sportu jen málo českých a československých filmů kvůli neatraktivitě tématu. Jedná se o opačné zjištění od výsledků mé žánrové taxonomie v kontextu převážně evropsko-americké produkce, v nichž právě filmy z výkonnostního typu sportu převládají. ZIEGLEROVÁ, cit. 118, s. 30.

²¹⁵ LEŠKA, cit. 106, s. 113.

²¹⁶ SEKOT, cit. 1, s. 29.

(autoritativní struktury), jsou podřízeni trenérům, vlastníkům či vedoucím atletických klubů a svazů.²¹⁷

Všechny uvedené předpoklady pokládám za užitečné ve filmech o běhání o výkonnostním typu sportu sledovat. Protagonista, nejčastěji profesionální atlet na vrcholu kariéry, je schopen a připraven vše obětovat ve prospěch sportovních úspěchů s cílem dostat se mezi výkonnostní elitu nebo v ní setrvat. Narativní struktura pak zachycuje proces příprav, který kulminuje v rozhodujícím závodě při velké sportovní akci (olympiáda, mistrovství světa) v rámci klimaxu filmu. Mezi další postavy obvykle patří jeden nebo více trenérů, představitelé sportovních organizací či další personál spjatý s převládajícím sportovním prostředím, atletickým stadionem, který je dějištěm jak tréninků, tak samotných závodů. Do ikonografie spadá specifické vybavení na stadionu nebo v jeho okolí (startovní pistole, činky), typický kostým postav tvořený běžeckými botami či tretrami, tričkem a šortkami. Jak z uvedených prvků vyplývá, většinu žánrových prvků lze odvodit od konvencí dalších mikrožánrů sportovního filmu, protože se vyznačují podobným žánrovým slovníkem. Sémantické prvky se pouze obměňují podle svébytnosti dané sportovní činnosti, která může být individuální (box, surfing) a implikuje protagonistu jednotlivce, nebo týmová (fotbal, hokej) a implikuje naopak celé sportovní mužstvo, vyznačuje se odlišným sportovištěm (boxerský ring, pláž a oceán, fotbalový stadion) a podobně. Běhání však zahrnuje oproti ostatním sportům mnohem více disciplín, podle nichž se mohou všechny sémantické prvky značně lišit a variovat. Špičkový maratonec ve filmu *Der Räuber* (2010) na dráze nikdy netrénuje, nemá trenéra a jeho finální závod s výkonnostním sportem vůbec nesouvisí, přesto tento snímek do probírané kategorie patří. V týmových disciplínách, štafetovém běhu či týmovém přespolním běhu, již nefiguruje pouze jednotlivce, ale celý tým, čemuž se podřizují postavy i narativní struktura. V porovnání s jinými sporty jsou také patrné značné rozdíly ve fyziognomii sportovců. Ve sprinterských disciplínách (100 metrů, 200 metrů) se sportovci obecně zaměřují na silový dynamický trénink na dráze i v posilovně oproti parametrům vytrvalostního tréninku. Sprinter má totiž disponovat mnohem větším množstvím svalové hmoty a filmy se sprinterskými disciplínami jako *Fast Girls* (2012) či *Goldengirl* (1979) divácká očekávání od fyzických předpokladů sprinterek naplňují. Tyto body jsem jen stručně uvedl, aby bylo jasné, kolik proměnných ovlivňuje sémantické prvky pouze v souvislosti

²¹⁷ Tamtéž.

s výkonnostním sportem a jeho variacemi disciplín. V dalších podkapitolách se některým z naznačených bodů věnuji detailněji.

Rekreační typ sportu, nebo také kondiční, zájmový, volnočasový, je méně využívanou kategorií mikrožánru, i když se v posledních letech objevuje čím dál více zástupců – *Run Fatboy Run* (2007) nebo *De Marathon* (2012). Rozdíl mezi výkonnostními a rekreačními sportovci spočívá v tom, že u prvních se sport stává povoláním a nespadá pod jejich volný čas, zatímco u druhých jde o činnost provozovanou výhradně ve volném čase.²¹⁸ Zpravidla se na běhání nahlíží jako na součást životního stylu, relaxaci, formu seberealizace mimo profesní nebo rodinný život s cílem vylepšovat fyzickou či psychickou kondici. V posledních několika desítkách let obecně klesá důležitost hodnot a norem spojených s institucemi jako církve nebo rodina a namísto toho roste důležitost různých životních stylů.²¹⁹ Sportováním ve volném čase, účastí na amatérských i profesionálních závodech, na specializovaných seminářích či diskusích s ostatními lidmi s podobnými zájmy, tím vším si jedinec vytváří svébytný životní styl. V něm je důležitý spíše pozitivní a příjemný zážitek z provozování této činnosti, zdraví se nepodřizuje snaze o dosažení co nejlepších výkonů. Vztah k trenérovi bývá více demokratický, na soupeře se nenahlíží tak negativně jako u vytrvalostního sportu.²²⁰ Většinou je soupeřem rekreačního sportovce on sám, protože mu jde o překonání předchozího umístění či času v amatérských závodech.²²¹ V mnoha ohledech se rekreační sport vyznačuje opačnými charakteristikami, ale také některé znaky sportu výkonnostního sdílí,²²² čehož filmy využívají. Koncept vítězství či prohry se například v humorné nadsázce objevuje ve filmu *Run Fatboy Run* (2007), v němž se protagonista, amatérský běžec, pokouší v maratonském závodu předstihnout milence jeho bývalé přítelkyně. Nezávodí proto, aby dosáhl na celkové vítězství, jde mu zprvu jen o dílčí vítězství nad jedním soupeřem.

V kategorii rekreačního typu sportu nefigurují klasické atletické disciplíny, ale pouze dílčí: maraton nebo přespolní běhy. Prostředí není dominantně svázané s atletickým stadionem, utváří jej jiná tréninková místa jako park, les, ulice města. Mimo trénink k typickým lokacím patří byt, dále hospoda nebo klub tvořící protagonistův „druhý domov“. Středem zájmu v řešení většiny konfliktů mezi

²¹⁸ SLEPIČKOVÁ, cit. 12, s. 28–29.

²¹⁹ LEŠKA, cit. 106, s. 111–112.

²²⁰ SEKOT, cit. 1, s. 31.

²²¹ Tamtéž.

²²² Tamtéž, s. 31–32.

postavami jsou primárně tato místa, méně pak samotné sportoviště v kontrastu se sportem výkonnostním. Filmy této kategorie vznikají jako reakce na progresivně rozvíjející se zájem o běhání jako součást volného času a formu životního stylu. Zajímavými způsoby ozvláštňují konvence sportu výkonnostního. Ve snímku *Saint Ralph* (2004) se dospívající chlapec v církevní škole rozhodne, že za sto osmdesát dní natrénuje na Bostonský maraton. I když na internátní škole musí nejprve studovat, pak až trénovat, cíleně se na závod připravuje podobně jako u výkonnostního pojetí sportu, jen se využívají jiné sémantické prvky, přičemž syntaxe zůstává stejná. Trénuje jej pedagog bez sportovního vzdělání, oba čelí institucionálním zákazům ze strany ředitele školy, což odpovídá podobné formě instituce jako je atletický svaz nebo reprezentační výbor. Místo na dráze trénuje v lese a v přírodních podmínkách, vzdělává se četbou odborné literatury. Využitím konvencí výkonnostního sportu naplňují i další filmy o rekreačním typu sportu divácká očekávání spjatá se sportovním žánrem.

Třetí kategorie se zcela vymyká sportovnímu žánru jako takovému, jak jsem již upozorňoval v úvodu této práce, proto jsem ji nazval nesportovní film o běhání. Patří do ní snímky, které jsou v současnosti v naprosté menšině, například film *Atanarjuat* (2001) či *The Maze Runner* (2014). Snímky převážně reflektují antropologickou funkci běhu. Běhání lidem sloužilo a slouží jako prostředek umožňující se přemísťovat na velké vzdálenosti za sběrem, lovem nebo při útěku. V kontextu prostředí jde o filmy z historického období středověku, mytické země nebo jiné, budoucí civilizace. Prostor může být jakékoliv, zpravidla divoká příroda, kterou lze pokládat za hlavního hybatele příběhu. Příroda určuje běžci režim rozdělení dne a noci, je jeho domovem, poskytuje mu potravu, ale také se v ní skrývá řada nebezpečí. Zcela absentuje ikonografie současné společnosti, vše se podřizuje jiným zákonům, činnosti se provádí rituálně bez návaznosti na současné společenské uspořádání. U této kategorii zcela absentují typické sémantické prvky: typ sportu spojený s klasickými sportovními disciplínami, prostředí atletického stadionu nebo postava trenéra.

Nesportovní film o běhání přiblížím na filmu *Atanarjuat* (2001), jehož příběh vznikl podle několik set let staré inuitské legendy. Jedná se o „první celovečerní snímek, který byl napsán, režírován a produkován inuitskými filmaři“, měl úspěch po celém světě a vyhrál řadu cen.²²³ Protagonista Atanarjuat a jeho bratr jsou napadeni

²²³ EVANS, Michael R. *The Fast Runner: Filming the Legend of Atanarjuat*. 1st edition. Lincoln: University of Nebraska Press, 2010, s. xvi–xvii. ISBN 978-0-8032-2208-3. V této monografické knize se

ve spánku zneřáteleným klanem.²²⁴ Bratr útok nepřezije, ale Atanarjuatovi se podaří ze stanu utéct. Zcela nahý běží napříč zamrzlým oceánem pronásledován nepřáteli. Jelikož je obdařený výjimečnými běžeckými schopnostmi,²²⁵ podaří se mu uprchnout. Svůj život si zachrání díky běhání. Bezpečí mu poskytne rodina na vzdáleném ostrově a po ročním zotavení a zamrznutí oceánu (příroda určuje, kdy se hrdina opět vydá na cestu) se vrátí zpět domů s vyhlídkou na pomstu.²²⁶ Pokud jde o subžánrové zařazení, film lze označit jako „mytické drama dobra versus zla“²²⁷. Vyniká etnografickým záznamem života Inuitů, jejich rituálů, řeči, ale naopak postrádá žánrové prvky sportovního filmu s výjimkou postavy běžce: chybí typické sportovní prostředí, ikonografie, klimax obsahující finální závod. Dominuje prostředí všeobsahující přírody Arktidy a jejích zákonitostí. Místo cíleného tréninku protagonista uplatňuje mimořádný talent a vnitřní sílu. Atanarjuatovi nepomáhá trenér nebo ostatní postavy, ale nadpřirozené síly, kterým přirozeně důvěřuje. V sekvenci s útekem se na určitých místech led propadá. Při jednom z nebezpečných skoků přes tenký led spatří osobu na druhém konci, která jej povzbuzuje. Jde o dobrého ducha, díky němuž překonává nástrahy, zatímco pronásledovatelé mají s přeběhem úseků problém. Přítomnost šamanů, zlých a dobrých duchů specifické inuitské mytologie je všudypřítomná: duchové pomáhají lidem tím, že jim propůjčují vlastnosti zvířat, například karibu (sob) se spojuje s rychlým a vytrvalým během, sova sněžná naopak s dobrým zrakem.²²⁸ Ve snech, v době regenerace po útěku jako „těžkém závodu“, si protagonista stěžuje na to, že jej stále někdo pronásleduje – nikoliv lidé, kvůli kterým utíkal, ale zlý duch.²²⁹ *Atanarjuat* (2001) sice není sportovní film, ale film o běhání ano, respektive patří do minoritní skupiny nespportovních filmů o běhání. Běh se zasazuje do systému přírody jako jedinečná integrální lidská i zvířecí činnost. Vyjadřuje podstatu člověka a celého života, která spočívá v neustálém pohybu.

autor věnoval okolnostem vzniku filmu i jeho analýzou. Z knihy využívám pouze úvahy související s funkcemi běhání v tomto filmu.

²²⁴ Urážka a zneuctění sestry jednoho člena ze zneřáteleného klanu je pouze záminka, skutečný důvod útoku spočívá v závislosti úspěchu, který má Atanarjuat a jeho bratr při lovu. A také v prohraném boji o ženu, jež si díky své síle a odvaze zasloužil protagonista.

²²⁵ Tamtéž, s. xv.

²²⁶ Tamtéž.

²²⁷ Tamtéž, s. 93.

²²⁸ Tamtéž, s. 28.

²²⁹ Tamtéž, s. 69–70.

2.3 Narativní struktura, identifikace diváka s postavami, témata

I když je rozlišení typu sportu (výkonnostní, rekreační, nespportovní film o běhání) a jeho návaznost na prostředí či ikonografii důležitá, neumožňuje přesně zařadit film do specifických subžánrů. K tomu dochází v navrhované taxonomii až při zhodnocení konkrétních vztahů mezi sémantickými prvky využitými v narativní struktuře. Identifikace diváka s postavami a specifická sportovní témata patří k dalším sémanticko-syntaktickým prvkům, kterým se v této podkapitole věnuji podrobněji.

Narativní struktura většiny filmů o běhání využívá konvence klasického narativu. Jednotlivec nebo tým od expozice příběhu překonává překážky do jeho klimaxu, finálního závodu, který nejčastěji končí těsnou výhrou.²³⁰ Právě tento prvek považují teoretici za jeden z klíčových podmínek sportovního žánru, sice předvídatelný, ale může být zároveň inovativními způsoby narušován. Někteří dokonce zdůrazňují divácká očekávání od klimaxu sportovního filmu. Divák očekává, že protagonista zvítězí v rozhodujícím závodu a zhodnotí tak „... svůj tvrdý trénink, úsilí, zkušenost a kuráž“.²³¹ Narativní struktura filmů o týmových sportech častěji zachycuje proces, během něž se vytváří tým ze zpočátku nepřátelených jednotlivců po nakonec sjednocený a silný tým.²³² Syntaktická vazba mezi vztahy v týmu je podle Babingtona shodná s válečným filmem nebo muzikálem ze zákulisí. Skupina může být rozdělena podle rasy, etnicity nebo třídy či outsiderství.²³³ Seán Crosson také vychází z konceptu klasického narativu, respektive tříaktové narativní struktury. Podle něj týmový sport lze považovat za ideální předmět v rámci této struktury. V expozici jsou představeny oba týmy a jejich hráči, vyvíjející se konflikty mezi hráči a týmy vrcholí v rozhodujícím zápasu penaltou nebo touchdownem.²³⁴ Běhání sice primárně patří pod individuální sport, ale může být i týmový vzhledem k již naznačeným disciplínám jako je štafetový sprint 4x100 metrů – *Fast Girls* (2012) nebo dokonce týmový přespolní běh – *McFarland, USA* (2015). Ve *Fast Girls* (2012) se pracuje s motivem zprvu nepřátelených běžkyň představeným v expozici. Skrze řadu konfliktů dochází k usmíření, které nakonec vrcholí ziskem medailí ve společném štafetovém běhu.

²³⁰ BABINGTON, cit. 2, s. 16.

²³¹ KENNEDY, HILLS, cit. 59, s. 44. Originalita filmového žánru i narativu podle autorek spočívá v kombinaci konvenčních a nekonvenčních prvků.

²³² BABINGTON, cit. 2, s. 17.

²³³ Tamtéž.

²³⁴ CROSSON, cit. 14, s. 13. Na druhou stranu se podle Crossona objevují příklady filmů, které odmítají jednoznačné finální rozřešení a mají otevřené konce. Autor považuje klasickou strukturu za předvídatelnou, vůči které se ale mohou jednotliví tvůrci vymezovat a přinášet zajímavá ozvláštňení, podobně jak tvrdí Kennedy a Hills. KENNEDY, HILLS, cit. 59, s. 44.

Pro filmy o běhání bývá více obvyklá narativní struktura s jednotlivcem, který může nebo nemusí na finální vítězství v závodu dosáhnout. *One Square Mile* (2014) nabízí příklad, kdy se klimax příběhu variuje inovativním způsobem, i když základní podmínka přítomnosti finálního závodu se naplňuje. Protagonista se připravuje na závod na jednu míli, v němž chce pokořit magický limit čtyř minut. Nakonec se ho neúčastní, ve stejném čase události, jejíž průběh zprostředkovaný sportovním komentátorem se střídavě prostřihává s protagonistovou akcí, však běží v přístavišti na vyměřeném mílovém úseku, kde obvykle trénuje. Je povzbuzován přáteli, kteří suplují atmosféru tribuny, využívá se dalších prvků jako záběry na časomíru v podobě stopek. Limit skutečně splní, zatímco běžci na dráze nikoliv. Ve filmu jde postavě o potvrzení vlastních kvalit a poctu trenérovi, ne touha po uznání docíleného času autoritativními sportovními strukturami. S podobným vzorcem klimaxu se pracuje ve filmu *The Jericho Mile* (1979). Odsouzený trestanec pravidelně trénuje na čtyři sta metrovém obvodu venkovního prostranství věznice a téměř každý trénink běží míli pod čtyři minuty. Jeho talentu si všimne trenér, uvažuje se dokonce o jeho účasti na olympijských hrách. Start mu nakonec není povolen, nejvyšší představitelé amerického sportu odmítají, aby trestanec reprezentoval národ. „Olympijský“ závod si přesto zaběhne na okruhu věznice a na symbol vzdoru rozbije stopky s novým rekordem o stěnu. U obou snímků se pro další zdramatizování neobvyklého klimaxu zapojují i stylové aspekty jako zpomalené záběry či výrazná emočně vypjatá hudba. Narativní struktura nemusí být ozvláštněna pouze nepředvídatelným klimaxem či týmovou disciplínou. Také v konvenčních fikčních sportovních filmech se objevují kdekoliv v syžetu sekvence „poezie (sportovního) pohybu“²³⁵. Babington to považuje za chvilkový únik z konzervativního příběhu klasického narativu, využívá se například eliptická narace, nejednoznačná motivace, symbolismus.²³⁶ Uvažuje nad subžánrem uměleckého filmu, v němž se tyto konvence naplňují častěji, například ve filmu *The Loneliness of the Long Distance Runner* (1962). V mé práci umělecký subžánr zvláště nevyčleňuji, ale sleduji možné narušování narativních i stylových konvencí v rámci ostatních subžánrů (podobně jako u příkladu slowmotion a hudby u předcházejících zástupců).

Typický představitel mikrožánru primárně naplňuje základní pravidlo sportovního filmu nehledě na typ sportu, ať už se jedná o výkonnostní či rekreační: přes úvodní expozici, která vytkne postavám cíl, stanovením narativních hádanek

²³⁵ BABINGTON, cit. 2, s. 22.

²³⁶ Tamtéž.

a antagonistických sil příběh dospívá k typickému či inovativnímu klimaxu a rozřešení. Jde o sportovní či morální vítězství spojené s principy fair play nebo naopak prohry.²³⁷ Klimax zakončený výhrou má několik variant: dva významy vítězství (první pesimistický, druhý optimistický, přičemž záleží na vkladu diváka); vítězství je zastíněno ztrátou; prohra, ale vítězství jiného typu (například morální, smysl pro fair play); koncentrace na vítěze i poražené (na prohru není nahlíženo negativně); remíza (dva vítězové).²³⁸ Dva významy vítězství se objevují ve filmu *Sarah préfère la course* (2013). Klimax je otevřený, protagonistka se ujímá vedení v závodu, ale zároveň ji limituje pravděpodobně vrozená srdeční porucha. Záleží pouze na aktivitě diváka, zda podle něj zvítězí nejen v závodu na atletické dráze, ale i ve zdraví. Jedenáctiletý Pawel ve *Wszystko będzie dobrze* (2007) se rozhodne absolvovat několikasetkilometrový ultramaraton k poutnímu místu, protože skrze svou křesťanskou víru věří, že tento čin pomůže zachránit jeho těžce nemocnou matku. V rozhodujícím okamžiku příběhu i přes všechny překážky do svého cíle doběhne, ale ona umírá – vítězství je zastíněno ztrátou. Prohra, ale vítězství jiného typu nastává v *Run Fatboy Run* (2007), kdy protagonista dokonce doběhne z celého startovního pole poslední, ale protože přes zranění způsobené soupeřem pokračuje dál, stává se hrdinou celé události a navíc získá zpět svou životní lásku. Z koncentrace na vítěze i poražené těžší všechny miniklimaxy filmu *Mai wei* (2011) s jihokorejským a japonským protagonistou. V komedii *The Ringer* (2005) z prostředí paralympiády protagonista zvítězí, ale vzápětí si nechá anulovat výsledky, protože zdravotní hendikep kvůli sázce jen předstírá. Babingtonovo rozdělení tedy lze podle uvedených příkladů dobře využít. Naopak remíza v běžeckých disciplínách například oproti skoku do výšky téměř nenastává, také ve zkoumaném vzorku filmů absentuje.

Klimax zakončený prohrou²³⁹ se ve vzorku zkoumaných filmů téměř nevyskytuje. Pokud totiž protagonista prohraje jako v *Run Fatboy Run* (2007), jde vždy o vítězství jiného typu. Klimax zakončený prohrou počítá s ojedinělými případy, například sportovec na konci závodu zemře, což znamená konec zápasu jako konec života.²⁴⁰ Ve filmu *De Marathon* (2012) se čtyři běžci amatéři, přibližně čtyřicátníci, vsadí o peníze s místním „mafianem“, že uběhnou maraton.²⁴¹ Jednomu z nich je

²³⁷ Tamtéž, s. 17–20.

²³⁸ Tamtéž, s. 17–19.

²³⁹ Tamtéž, s. 19–20.

²⁴⁰ Babington uvádí příklad filmu *The Wrestler* (2008), který z tohoto modelu vychází. Tamtéž, s. 19.

²⁴¹ Nemají totiž na splacení dluhu a další provoz autoopravny. V případě, že by nedoběhli, by celý podnikl připadl jemu.

objevna rakovina, což před svými přáteli tají. V klimaxu několik desítek metrů před cílovou páskou jako poslední běžec v poli vzhledem ke svému vážnému zdravotnímu stavu na následky nemoci a naprostého vyčerpání umírá. Další varianta pracuje s předpokladem, kdy stárnoucí protagonista prohraje, ale je s koncem své kariéry smířen.²⁴² Přijme svůj „sportovní důchod“ jako fakt a hledá další možnosti v rámci resocializace ve společnosti. Jak je patrné i z prvního výčtu klimaxu s výhrou, obsahuje také některé možné varianty prohry. Tyto kategorie rozhodně nezahrnují všechny možné konce, proto Babington zavádí ještě třetí elastickou kategorii, jež aspekt vítězů a poražených vůbec nevyužívá.²⁴³

Úspěšná reprezentace závodu v narativní struktuře vyžaduje čtyři kritéria. Musí být „inscenován přesvědčivě podle současných standardů reprezentace“, musí dojít k jeho komplexní redukci se zachováním srozumitelnosti pro ty, kteří sport neznají, zároveň musí obsahovat prvky, které zaujmou poučené diváky, a nakonec musí dojít k identifikaci diváka s protagonistou.²⁴⁴ Filmy o běhání jsou v ohledu srozumitelnosti specifické, protože vysvětlování principu závodění ani pravidel daného sportu není nutné. Pouze se tato konvence objevuje u výjimek, u závodů mimo tradiční atletické disciplíny. V *McFarland, USA* (2015) trenér svým svěřencům vysvětluje principy týmového přespolního běhu před prvním závodem: bodování probíhá podle individuálního umístění běžců.²⁴⁵ K inscenování sportovní akce a relevantním aspektům jako je věrohodnost a redukce se dostanu v další z podkapitol.

Na sekundární úrovni v narativní struktuře filmů o běhání zastává důležitou funkci sémanticko-syntaktický prvek postavy, respektive vztahy a charakterizace postav, kterými se dociluje identifikace diváka s nimi. Podle Babingtona se ve většině filmů využívají konvence romantické komedie především na rovině atlet – atletka,²⁴⁶ díky specifickým sportovním tématům však mohou být vztahy mezi jednotlivými postavami komplexnější. Rozlišení jednotlivých fází, v nichž se běžec v průběhu kariéry nachází, a funkce běžce jako jednotlivce ve sportovním kolektivu v rámci konceptu socializace jsou předmětem dalšího zkoumání. Koncepty lze využít pro výkonnostní typ sportu, ale i pro rekreační, protože některých konvencí rovněž využívá.²⁴⁷ Navzdory

²⁴² Tamtéž, s. 20.

²⁴³ Tamtéž, s. 20–22.

²⁴⁴ Tamtéž, s. 98.

²⁴⁵ První místo znamená jeden bod, druhé místo dva a vyhrává tým s nejnižším skóre u prvních pěti hráčů.

²⁴⁶ Tamtéž, s. 11–12.

²⁴⁷ Typ sportu tedy determinuje nejen ikonografii a prostředí, ale i protagonisty, vedlejší postavy, antagonisty, jejich vzájemné vztahy a typická témata.

primárně individuálnímu sportu je běžec nucen k nejrůznějším interakcím v rámci svého prostředí. Výsledky týmu, tréninkové skupiny či národní reprezentace záleží na tom, jak jedinec přistoupí k plnění své role.²⁴⁸ Předpokládá se, že bude dodržovat dané sportovní normy, ctít hodnoty sportu, v závodě předvede maximum, jinak nejenže nemá šanci dosáhnout na vítězství, ale může být různými způsoby sankciován.²⁴⁹ S těmito předpoklady se pracuje v řadě filmů s výhradně výkonnostním typem sportu. Drew ve *One Square Mile* (2014) je po konfliktu s členem tréninkové skupiny trenérem vyhozen. Stejně jako u většiny filmů není pro postavy problém odvádět stoprocentní výkon na dráze a dodržovat pravidla, ale je pro ně obtížné fungovat ve sportovním kolektivu. Při vědomém podvádění nebo „flákání“ protagonisty by identifikace diváka s postavou probíhala jen těžko, místo toho podmínky pro konflikty vytvářejí ostatní sportovci nebo nadřazené sportovní autority. Protagonista *The Jericho Mile* (1979) by rád reprezentoval svou zem, pravděpodobně by olympijský kov vyhrál, ale start mu není povolen. Jihokorejský běžec v *Mai wei* (2011) vyhraje japonský maraton, ale neprávem jej diskvalifikují. Právě kontrast mezi odvedením nejlepšího možného výkonu nebo touhou po něm a uvalení nespravedlivých sankcí patří k nejsilnějším identifikačním prvkům diváka s postavou.

Etapy sportovce, z kterých vychází stěžejní témata filmů o běhání, rovněž umožňují další identifikaci diváka s postavami, se rozdělují do několika kategorií.²⁵⁰ V raném období sportovní kariéry dochází k rozvíjení talentu dítěte či dospívajícího atleta.²⁵¹ Ve filmech o běhání s dětským protagonistou se tato etapa zobrazuje výjimečně pravděpodobně pro neatraktivnost v rámci sportovního žánru. Pokud ano, brzy v příběhu dochází k přesunu do fáze dozrávání sportovní kariéry, do cílené přípravy pro zahájení profesionální kariéry.²⁵² Protagonista *Saint Ralph* (2004), jenž se umístí v Bostonském maratonu na druhém místě, nebo Pawel po výjimečném ultramaratonském běhu ve *Wszystko bedzie dobrze* (2007) svými výkony již rozhodně nepatří na úroveň atletických přípravek.²⁵³ Ve filmech naopak převládá zobrazení období vrcholové sportovní kariéry, v němž se z běhání stává profese sportovce se

²⁴⁸ LEŠKA, cit. 106, s. 116.

²⁴⁹ Tamtéž.

²⁵⁰ SEKOT, cit. 1, s. 36–37. LEŠKA, cit. 106, s. 116–119.

²⁵¹ LEŠKA, cit. 106, s. 116.

²⁵² Tamtéž, s. 116–117.

²⁵³ Ve filmu *Unbroken* (2014) je raná fáze velmi krátká a nevýznamná, skokem v syžetu o desítku let později se přechází do dalších fází až k účasti na olympijských hrách v Berlíně.

specifickými společenskými kvalitami.²⁵⁴ Filmy jako *Prefontaine* (1997) nebo *Running Brave* (1983) se soustředí na atleta na jeho vrcholu, maximalizuje se tím podstata výkonnostního sportu: jen ti nejlepší běžci na světě proti nejlepším mohou uspět v boji o olympijské medaile a světové rekordy za cenu mnohých osobních obětí. Poslední etapu, ukončení aktivní sportovní kariéry, doprovází řada socializačních problémů jako ztráta zájmu společnosti o jeho osobu, ztráta zájmu médií, nutnost hledání dalšího životního směřování a uplatnění: nezvládnutí stavu může mít deviantní následky, například propadnutí alkoholu či drogám.²⁵⁵ Po definitivním ukončení kariéry sportovec vstupuje do sportovního důchodu.²⁵⁶ „Jednostranná sportovní identifikace ... tvoří jeden z důležitých limitujících dopadů socializace a může se stát zdrojem životních zklamání, nejistoty, dezintegrace a neschopnosti navazovat smysluplné sociální a osobní kontakty.“²⁵⁷ Pro některé postavy ve filmech je běhání vším a vše ostatní se mu podřizuje. Automobilová nehoda, po níž skončí Abebe Bikila v *The Athlete* (2009) na vozíku, násilně ukončuje kariéru sportovce přímo na jejím vrcholu. Příběh vyjadřuje složitou situaci, s níž se postava smíruje velmi těžce. Běhání se Bikila snaží nahradit lukostřelbou či závody se psím spřežením, ale je po této tragické události naprosto zdrcen. Hlavní důvod nespočívá v jeho každodenním životě na vozíku, ale ve faktu, že se nemůže věnovat tomu, co miloval, v čem byl nejlepší na světě – běhání.²⁵⁸

K výrazné identifikaci diváka s postavou ve filmech o běhání také dochází díky tomu, že jsou založeny na modelu jednoho protagonisty, podle nějž nesou názvy: rychlý běžec – *Atanarjuat* (2001), *Paan Singh Tomar* (2012), *Prefontaine* (1997), Svatý Ralph – *Saint Ralph* (2004), Sára – *Sarah préfère la course* (2013), atlet – *The Athlete* (2009), lupič – *Der Räuber* (2010) a mnohé další. Mezi ojedinělé výjimky s dvěma protagonisty patří například *Chariots of Fire* (1981) a *Mai wei* (2011).

Trenér, základní definiční prvek sportovního žánru, patří k typickým postavám mikrožánru buď jako nejdůležitější vedlejší postava nebo přímo protagonista v případě biografického filmu *McFarland, USA* (2015).²⁵⁹ Přejímá na sebe zodpovědnost za sportovce vzhledem k jeho zkušenostem a čelí tlaku nadřízených za neúspěšnou

²⁵⁴ Sportovci vyžadují pozornost od svého společenského prostředí, médií, žijí „v umělém prostředí“, kariéru upřednostňují před manželstvím či rodičovstvím. LEŠKA, cit. 106, s. 116–117.

²⁵⁵ Tamtéž, s. 118–119.

²⁵⁶ SEKOT, cit. 1, s. 24.

²⁵⁷ Tamtéž.

²⁵⁸ Rovněž pro Sárú ve filmu *Sarah préfère la course* (2013) je i přes vážné zdravotní riziko nemyslitelné ukončit kariéru, běhání je pro ni vším.

²⁵⁹ BABINGTON, cit. 2, s. 102.

sezónu či zranění svěřence.²⁶⁰ K atletovi má blízký vztah, stěžejní vliv na jeho výkonnost, směřování kariéry, proto mezi nimi dochází k častým konfliktům. Konflikty se mohou odrážet ve způsobu trenérského vedení, které se rozlišuje na autokratické vedení (plnění příkazů bez ohledu na názor sportovce), demokratické vedení (vzájemná dohoda trenéra a sportovce) nebo liberální vedení (sportovci dostávají až příliš velkou volnost).²⁶¹ Konflikty také nastávají v rámci jednotlivce nebo skupiny.²⁶² Intrapersonální konflikt zažívá Liddell v *Chariots of Fire* (1981). Nemůže běžet olympijský závod na sto metrů naplánovaný na neděli, protože je to v rozporu s jeho náboženským přesvědčením. Interpersonální konflikt se odehrává typicky mezi trenérem a svěřencem, když svěřenec nesouhlasí s tréninkovým plánem či strategií v závodě, zatímco trenér požaduje bezpodmínečné plnění. Mohou se také rozcházet v otázkách trávení času, v dodržování životosprávy, trenér může upřednostňovat nebo nadržovat určitým jedincům tréninkové skupiny. Vztah mezi trenérem a svěřencem bývá i velmi kladný, ale častěji zprvu záporný, jež se v kladný teprve v průběhu syžetu vyvíjí postupným porozuměním²⁶³ či vymezením se vůči společnému nepříteli: jiné národní reprezentaci či autoritativním strukturám. Ve filmech také zpravidla figuruje postava druhého trenéra působícího mimo oficiální autority, například trenér v penzi či znovuobjevený šampion, který nakonec po odmítavém a skeptickém přístupu s tréninkem souhlasí – *Cool Runnings* (1993). Ve *Fast Girls* (2012) si svěřenkyně nerozumí s profesionálním trenérem, způsob tréninků ji nevyhovuje, takže vedle toho běhá i pod svým dřívějším koučem z nižší sportovní soutěže v penzi. Vztah Pawla a trenéra ve *Wszystko będzie dobrze* (2007) se vyvíjí přes nejasné motivace trenéra. Postupně dochází v jejich vztahu k proměně, trenér chlapci velmi svérázným způsobem nahrazuje otcovský vzor, který jako chlapec vyrůstající pouze s bratrem a matkou neměl, naopak Pawel jemu nahrazuje syna. Trenér nemusí dobře vycházet s atletickým klubem či reprezentačním výborem, může být v rámci těchto institucí sankcionován, což ovlivňuje zpětně svěřence. Jde o meziskupinový konflikt, v němž se svěřenci stávají spojenci trenéra.²⁶⁴ Postava trenéra je tedy důležitá jak ve výkonnostním typu sportu, tak v rekreačním, kde se některé konvence přejímají.

²⁶⁰ Tamtéž, s. 103.

²⁶¹ LEŠKA, cit. 106, s. 133.

²⁶² Tamtéž, s. 136.

²⁶³ Ve filmu *Without Limits* (1998) je svěřenec k trenérovi nejprve arogantní, ale postupně k sobě nacházejí cestu a respektují se.

²⁶⁴ Ve filmu *Saint Ralph* (2004) učitel trénující chlapce vstupuje do konfliktních situací s nadřízeným.

V třetí části této podkapitoly nastiňuji stěžejní sportovní témata spjatá s filmy o běhání. Běhání, respektive sport jako sociálně-kulturní fenomén, ve filmech odkazuje na mnoho problémů. Jak tvrdí Sekot, na sport může být nahlíženo jako na „rituální oběť lidské energie“, příjemnou relaxaci, náročný prostředek k vítězství v závodu, pole utvářející specifické mezilidské vztahy nebo „formu stvrzení osobní identity“.²⁶⁵ Současný vrcholový sport je založen na kvantifikaci. Hodnota sportovního výkonu se odvíjí od přesně změřitelných veličin,²⁶⁶ které rozhodují o úspěšnosti či neúspěšnosti atleta. Pro nástin této problematiky výkonnostního sportu jsou užitečné především koncepty sportovní etiky a fair play, které je nutné rozlišovat. Sportovní etiku stále více vymezují normy sdílené vrcholovými sportovci, jejímž cílem je vždy odvést co nejkvalitnější výkon ve smyslu změřitelné veličiny, tím dosáhnout na vítězství a odměny, které jsou na něj navázány.²⁶⁷ Sportovec musí být schopen sportu podřídít všechny jiné zájmy a přijmout zdravotní rizika, pak teprve může dosáhnout na jakýkoliv úspěch nebo překonat rekord.²⁶⁸ Talent, čestnost či charakter sportovce tedy není důležitější než perfektní připravenost za cenu mnohých obětí. Podle Sekota snaha o neustálé překonávání rekordů či vítězství na nejvyšších úrovních vytváří prostor pro porušování pravidel a zvláště uchýlení se k dopingu.²⁶⁹ Užívání zakázaných podpůrných látek, které zvyšují výkon atleta, zajišťují nejen možnost překonání rekordů, ale také „konkurenceschopnost“ a stabilní vysoké výsledky. Tlak trenérů, klubů či korporací, které sportovce podporují a de facto zaměstnávají, to vše může vést k užívání nelegálních prostředků s cílem udržení se na maximálním stupni výkonnosti po co nejdélší kariérní období.²⁷⁰ Sportovní etika odrážející současný fenomén kvantifikace ve vrcholovém sportu tak může být a také obvykle je v rozporu s pojetím sportu jako hry, rekreace a zábavy či obecnými sportovními hodnotami spjatými spíše s rekreačním typem sportu. Principy kvantifikace v jeho profesionální kariéře začínají vadit Billymu v *Running Brave* (1983), protože postupně o radost z běhání přichází: „Teď jsem jenom stroj, běžící stroj.“

Koncept fair play vychází ze zcela odlišných předpokladů. „Jde ... o pojem zahrnující odpor ke švindlování, dopingu, fyzickému i verbálnímu násilí, nerovnosti šancí, korupci a nadměrné komercializaci na jedné straně a plnému respektování

²⁶⁵ SEKOT, cit. 1, s. 8–9.

²⁶⁶ Tamtéž, s. 17.

²⁶⁷ Tamtéž, s. 132.

²⁶⁸ Tamtéž.

²⁶⁹ Tamtéž, s. 133.

²⁷⁰ Tamtéž.

pravidel sportovního klání na druhé straně.²⁷¹ Zdůrazňuje se abstraktní pojem „sportovního ducha“, respektování nepsaných pravidel i forma životního postoje.²⁷² Vrcholový sport se snaží v rámci sportovní etiky o maximalizaci možných výkonů a koncept fair play, na němž se zakládají stanovy veškerých sportovních klání, tedy je sportovní etikou zastíněn a může se jevit dokonce jako přítěž.²⁷³ Zaměření se na tyto dominantní koncepty sportu v analýze současných i starších sportovních filmů vymezené korpusem mé práce může být užitečné, protože tyto aspekty nutně reflektují. Na principy fair play se odkazuje téměř v každém filmu. Úmyslné podražení protagonisty v *Run Fatboy Run* (2007) se pokládá za naprosté společenské znemožnění, které má pro antagonistu následky (zrušení zasnub). V *Mai wei* (2011) se neopodstatněná diskvalifikace vítězného jihokorejského běžce kvůli politickým tlakům stává roznětkou hromadného povstání. Co se týká sportovní etiky, všichni protagonisté velmi tvrdě trénují podle jejích principů. Ve filmech však absentuje problematika dopingu. Pouze v *Goldengirl* (1979) protagonistka „vyrostla“ v laboratoři, podáváním vysokých dávek růstových hormonů v dospělosti disponuje mimořádnými fyzickými předpoklady pro sprint na 100, 200 i 400 metrů. Téma takto sofistikovaného dopingu vyžadující téměř dvacetiletou přípravu otevírá řadu závažných otázek, ale nakonec ve filmu doping působí jako výlučný jev spíše v intencích žánru sci-fi.

Nejen v současné době nebo v posledních desítkách let se problém dopingu a porušování fair play vyskytuje, nicméně určité historické etapy sportu jsou s dopingem spojovány více. V socialismu byl vrcholový sport nástrojem, který měl poukazovat na nadřazenost socialismu nad kapitalismem a mohl některým reprezentantům poskytnout „... ‚otevřené okno do světa‘ a relativně rychlou a významnou příležitost materiálního a civilizačního postupu za hranici běžné šedivé reality většiny.“²⁷⁴ Úkol vrcholového sportu v našem nedávném historickém kontextu i v dalších nejen socialistických zemích tkvěl v něčem jiném. Nešlo ani o cestu za co nejlepším individuálním výkonem, překonáváním rekordů, ani o maximalizaci zisků sportovce. To vše ustupovalo a mnohdy ještě ustupuje ideologii. Sportovci byli a jsou zneužíváni pro účely politické propagandy. „Moderní triumfy čínského sportu jsou hluboce vkořeněny v elitním systému sportu, implantovaného v padesátých letech minulého století ze Sovětského svazu... Účelově dimenzované úsilí ‚prokazující‘ cestou

²⁷¹ Tamtéž, s. 134.

²⁷² Tamtéž.

²⁷³ Tamtéž.

²⁷⁴ Tamtéž, s. 11.

sportovních úspěchů nadřazenost politického systému a jedinečnost ideologického směřování bylo v maximálně možné míře podporováno centralizovanou administrativou a státem garantovanými finančními zdroji. *Elitní sport* se tak stal výkladní skříní a vizitkou národa, soustředujícího existující nástroje plánované ekonomie a centrálního řízení k dosažení maxima sportovních úspěchů a medailových umístění.²⁷⁵ Toto tvrzení odráží i v současné době stále aktuálnější problém, patrný z námětu filmu *Fair Play*, který v případové studii reflektuji.

„V mnoha případech je sport zdrojem uznání, obdivu (či dokonce závisti), ale souběžně může komplikovat utváření harmonizujících či čistě osobních vztahů. Sport umožňuje vyvíjet nevšední fyzickou zdatnost, ale může zároveň vést k chronickým zdravotním problémům.“²⁷⁶ Tato zajímavá teze obsahuje dva další aspekty: problém sportovcova veřejného versus osobního života a zdravotní následky vrcholové kariéry. Právě tyto kontrasty jako je obdiv sportovce na veřejnosti, zatímco v osobním životě se běžec potýká s depresemi, filmy odhalují. Prefontaine, miláček diváků, na stadionu nebo před médií vystupuje vždy suverénně, ale v osobním životě se potýká s pochybami o své připravenosti, pocitem méněcennosti, zasahuje to do jeho partnerských vztahů a podobně. Běhání se také obvykle tematicky spojuje s vnitřním bojem proti sobě samému či společnosti – individuální sport tomuto symbolickému vyčlenění napomáhá. Drew ve *One Square Mile* (2014) se odmítá po vyloučení z týmu vrátit, jeho individualita mu nedovoluje navázat plnohodnotný vztah s dívkou. Nebo se potýká s nepochopením u ostatních lidí podobně jako Sára v *Sarah préfère la course* (2013), která kariéře podřizuje všechno na úkor svojí socializace.

Běhání jako oslava života a trénink nejen těla, ale i psychiky,²⁷⁷ je naopak dominantním faktorem pro rekreační běhání. V rekreačním sportu oproti výkonnostnímu absentují jeho typická dilemata, snaha o vítězství či překonávání rekordů, stejně jako problém novodobé sportovní etiky, sportovního důchodu nebo dopingu. K dalším relevantním aspektům a tématům spojeným i s rekreačním typem sportu se dostávám v následujících kapitolách, v nichž se zaměřuji na dominantní subžánrové varianty filmů o běhání. Uvedenými tématy jsem se zabýval s ohledem na případové studie, v nichž problém ukončení sportovní kariéry, její začátek, nebo koncept fair play a problematika dopingu zastávají významnou roli.

²⁷⁵ Tamtéž, s. 186.

²⁷⁶ Tamtéž, s. 39.

²⁷⁷ HEINRICH, cit. 15, s. 9.

2.4 Subžánry

V této podkapitole představuji dominantní subžánrové varianty, přičemž se nepokouším o jejich kompletní výčet. Zaprvé by to nebylo možné, protože žánr není neměnnou kategorií, ale neustále měnícím se procesem. A zadruhé, většina uvedených subžánrů je v jistém smyslu hybridní, protože jejich sémantické a syntaktické prvky spadají do více než jednoho subžánru.²⁷⁸ Na konkrétních příkladech zahraniční produkce pouze demonstruji, jaké subžánry a jejich žánrové prvky převládají v kontextu filmů o běhání, jaké z nich lze považovat za sémanticky i syntakticky nejstabilnější. U některých subžánrů se inspiroji Babingtonem, případně Nealem a vztahuji se i k mým předchozím zjištěním.

2.4.1 Biografický a historický film, drama, komedie

Biografický a historický film patří k nejčastějším subžánrům filmů o běhání se zavedenými a konzistentními žánrovými prvky. O určitém upřednostňování a jejich pozici oproti ostatním svědčí skutečnost, že historický film *Chariots of Fire* (1981) jako jediný z dosavadních filmů o běhání získal Oscara. Dodnes je velmi ceněným britským snímkem, respektive jedním z nejdůležitějších kanonických filmů mikrožánru. Filmy se téměř výhradně soustředí na výkonnostní typ sportu a tradiční atletické vytrvalostní i sprinterské disciplíny. Zpracovávají příběh skutečně žijícího nebo smyšleného sportovce na pozadí přesně geograficky zařaditelných historických událostí s různým společenským pozadím. Celkové prostředí bývá prvotní orientací pro diváka v historickém i geografickém zařazení. Častěji se zobrazují starší historické epochy oproti současnosti, což je konvencí těchto subžánrů obecně, zpravidla od počátku minulého století, vzniku novodobého sportu, až po současnost. Žánrová ikonografie jako jsou tretry, oblečení, atletické stadiony se přizpůsobuje a stylizuje pro diváka pro navození preferované dobové atmosféry. V těchto žánrech jsou jasně vymezeni nejen protagonisté, ale i antagonisté: silnější a obávaný soupeř Lasse Viren pro Prefontaine ve *Without Limits* (1998), státní aparát nebo instituce v *Chariots of Fire* (1981). Případně antagonistická síla, kterou sám protagonista nemůže ovlivnit jako postupující věk či zranění Abebe Bikily v *The Athlete* (2009).

²⁷⁸ Altman tvrdí, že žánr často staví pouze na jednom či dvou snadno identifikovatelných prvcích, což umožňuje snadnější propojení s dalšími žánry. Jejich žánrové prvky jako témata a styl jsou velmi různorodé a mohou se spolu libovolně kombinovat, aniž by docházelo ke vzájemnému narušování. ALTMAN, cit. 36, s. 131.

Biografický film zprostředkovává životní příběh sportovce, který skutečně existoval (základní podmínka žánru), přičemž pracuje s větší plochou příběhu pro pokrytí delší životní trajektorie postavy než historický.²⁷⁹ Především se snaží postihnout rozpětí kariéry vymezené cestou atleta ke slávě a úspěchům, nikoliv průběh jeho celého života.²⁸⁰ Historický film se od biografického liší hlavně tím, že se nesoustředí na jednoho protagonistu a skutečně žijícího sportovce, ale spíše na rekonstrukci historické sportovní události.²⁸¹ Využívá obvykle více protagonistů a nezaznamenává dlouhé časové období, upřednostňuje jeden rozhodující závod. Většinou se historický film zaměřuje na všechny týmy a protivníky rovnocenně a více se respektují známá historická fakta než v případě biografických.²⁸² Přesto i historický film s fakty zachází poměrně volně pro navození dramatictějších zápletek a úvahy nad „historickou věrohodností“ jsou ve všech fikčních žánrech problematické: například Liddell věděl již měsíce dopředu, že se závodu na 100 metrů na olympiádě nemůže zúčastnit v neděli pro jeho náboženské přesvědčení, ale ve filmu *Chariots of Fire* (1981) se o tom dozvídá až na poslední chvíli.²⁸³ Mezi biografické filmy ze zkoumaného období patří například *The Athlete* (2009), *Endurance* (1999), *McFarland, USA* (2015), *Der Räuber* (2010), *Prefontaine* (1997), *Without Limits* (1998) a *Running Brave* (1983). K historickým filmům na pomezí s biografickými a válečnými filmy lze řadit *Mai wei* (2011) a *Unbroken* (2014), jako čistý zástupce historického žánru *Chariots of Fire* (1981) nebo indický *Paan Singh Tomar* (2012). Historické filmy více využívají možností spektaklize: nákladné dobové historické kostýmy, interiéry i exteriéry, dobová sportovní ikonografie (atletické stadiony s veškerým zázemím, běžecké oblečení či tretry). Biografické filmy jsou zpravidla komornější, nedisponují tak vysokými rozpočty, důraz na vytvoření silné autenticity se vytváří jinými prostředky: využitím dobového filmového materiálu, dobovými novinovými titulky či závěrečnými titulky s dovětkem historických reálií.

Filmy *Prefontaine* (1997) a *Without Limits* (1998) lze považovat za typické zástupce biografického filmu. Oba se soustředí na životní příběh Steva Prefontaine, na počátek a vývoj jeho kariéry přes účast na letních olympijských hrách v Mnichově v roce 1972 až po jeho tragickou smrt. Steve Prefontaine rok před plánovaným startem

²⁷⁹ BABINGTON, cit. 2, s. 31.

²⁸⁰ NEALE, cit. 43, s. 56.

²⁸¹ BABINGTON, cit. 2, s. 31.

²⁸² Tamtéž, s. 32.

²⁸³ Tamtéž, s. 80.

na olympiádě v Montrealu zahynul při automobilové nehodě ve dvaceti čtyřech letech. Vzhledem k jeho charizmatické a vznětlivé povaze i předčasné tragické smrti bývá považován za „Jamese Deana atletiky“.²⁸⁴ Tvůrci obou filmů se snažili vyjádřit jeho bojovnost v těchto intencích na atletické dráze i mimo ni: Steve jako solitér, silný individualista, bojující za profesionalizaci amerického univerzitního sportu, spoléhající pouze na sebe a snadno vstupující do konfliktu se soupeři, s trenérem, s nadřazenými sportovními autoritami. Niemi považuje film *Prefontaine* (1997) za pseudo-dokumentární, protože využívá formu interview s fikčními postavami i historický nalezený materiál ze závodů.²⁸⁵ „Dokudrama“ *Without Limits* (1998), které tyto pseudo-dokumentární prostředky tolik nevyužívá, zároveň považuje za zdařilejší zejména pro vystavění většího napětí mezi trenérem Bowermanem a Prefontainem. V kritické reflexi těchto filmů lze vyzorovat invence v interpretaci životní trajektorie sportovce a využití odlišných žánrových prvků biografického filmu zpracovávající stejný námět.

Další biografický snímek *Unbroken* (2014) zároveň obsahuje konvence válečného žánru, poměrně častý způsob hybridizace.²⁸⁶ Američan italského původu Louis Zamperini, účastník olympiády v Berlíně 1936, se ocitá v zajetí japonské armády. Ve vězení jej mučí a přitěžuje u despotického japonského důstojníka je pro něj právě účast na olympijských hrách. Jeho vnitřní síla umožňující mu přežít všechny nástrahy války se spojuje s jeho atletickou kariérou a životní filosofií. Narativní linie týkající se běhání jsou zařazeny retrospektivně do celého příběhu jako flashbacky. Neale stylistické postupy jako flashbacky nebo voiceover považuje za typické pro subžánr, protože pomáhají kondenzovat informace a více do hloubky přibližují život protagonisty.²⁸⁷ Historickým filmem s prvky biografického je také jihokorejský *Mai Wei* (2011), přičemž syžet se zaměřuje na několik událostí během druhé světové války, kdy Korea, jež byla pod nadvládou Japonska, bojovala proti Sovětskému svazu a Číně. Film těží ze zobrazení bojových scén a konfliktů dvou běžců, jejichž osudy se střetávají nejen na maratonské trati, ale i na bojišti, přičemž se později stávají nejlepšími přáteli. *Der Räuber* (2010) disponuje rovněž konvencemi biografického filmu. Běhání se pro rakouského běžce vedle účasti a výher na několika maratonech stává nástrojem k vylovení bank: protagonista také „závodí“ před policií jako sériový bankovní lupič.

²⁸⁴ NIEMI, cit. 97, s. 222.

²⁸⁵ Tamtéž, s. 223.

²⁸⁶ Válečné filmy se soustředí především na válečné konflikty 20. století (1. světová válka, 2. světová válka, Korea, Vietnam) a musí obsahovat bojové sekvence. NEALE, cit. 43, s. 117.

²⁸⁷ Tamtéž, s. 57.

Klimax filmu vrcholí, když prchá z policejní stanice, čeká jej poslední zoufalý útek, přímo závod o život. Běhání se prezentuje vedle sportovního aspektu jako forma vyjádření smyslu života, posedlosti a osudovosti, z které se běžci nedaří vymanit.

Na druhé straně spektra těchto subžánrů jsou filmy jako *Endurance* (1999) a *The Athlete* (2009), které mnohem více zapojují do obrazové i zvukové stopy dobových materiálů se skutečně žijícími sportovci. Vyprávějí příběh o legendách etiopského vytrvalostního běhu a oba filmy využívají africkou ikonografii, představují etnograficky cenné záběry tradičního života Etiopanů, záběry země, jež umožnila zrození dvou největších běžců v historii. V tomto ohledu obsahují některé konvence nespportovního filmu o běhání, protože tradiční způsob života a příroda Afriky vystupují významně do popředí oproti typickému sportovnímu prostředí spojenému se závoděním na dráze. *Endurance* (1999) vyniká v tom, že v první části filmu z protagonistova dětství sice hraje dětský herec, ale v druhé Gebrselassie hraje sám sebe. Je jedním z mála filmů o běhání, který využívá variantu herce-atleta.

Biografický film nepracuje pouze s variantou životní trajektorie protagonisty běžce. Ve filmu *McFarland, USA* (2015) je jím trenér Jim White, který se s rodinou pro nedostatek pracovních příležitostí stěhuje do McFarlandu, města v Kalifornii s početnou mexicko-hispánskou komunitou. White, původně trenér amerického fotbalu, si ve svém novém zaměstnání všimne několika talentovaných běžců. Rozhodne se je trénovat v týmovém přespolním běhu. Sport zde vystupuje jako spojující element napříč rasami a společenskými vrstvami. Stejně jako v tomto filmu, i v mnoha dalších biografických a historických filmech se pracuje s konvencí titulku „podle skutečné události“ s tím, že na konci filmu se uvádí, jak životní příběhy aktérů pokračovaly.

Příběhy dalšího subžánru, dramatu,²⁸⁸ se odehrávají většinou v současnosti, pokud zároveň snímky nespádají pod historický nebo biografický film. Témata sportu figurující v biografickém nebo historickém filmu se významně upozaďují na úkor sociálních, rodinných, genderových, rasových a jiných společensky aktuálně závažných souvislostí. Subžánr dramatu se více zaměřuje na rekreační sport, který na výkonnostní

²⁸⁸ „Dramata se vyznačují vážnými ... příběhy s prostředími nebo životními situacemi, které zobrazují realistické postavy v konfliktu se sebou samými, s ostatními nebo s přírodními silami. Dramatický film nám ukazuje lidské bytosti v situacích, v nichž se snaží jednat, jak nejlépe umí, naopak jak nejhůře dovedou nebo cokoliv se nachází mezi tím... Dramatické filmy jsou pravděpodobně nejširším filmovým žánrem, protože zahrnují široké spektrum snímků... Dramatická témata často obsahují současné problémy, společenské neduhy, ... bezpráví jako je rasová předpojatost, náboženská intolerance..., drogová závislost, chudoba, politické nepokoje, korupce, alkoholismus, třídní problémy, ... násilí na ženách...“ FILMSITE.ORG. *Drama Films* [online]. [cit. 3. 4. 2016]. Dostupné z WWW: <<http://www.filmsite.org/dramafilms.html>>.

odkazuje (ikonografie, postavy trenérů). Na běžce mimo prostředí výkonnostního sportu se nevztahuje problematika vývojových etap sportovce, protože většina z nich se ve „sportovním důchodu“ dávno nachází nebo ambice stát se profesionálními sportovci nemá. Subžánr častěji reflektuje fenomén běhání jako součást životního stylu, popularitu městských závodů typu maratonu, které jsou spojeny s motivacemi protagonistů skrze svůj běh bojovat nikoliv v samotném závodě o nejvyšší příčky a dosáhnout na výhody vrcholových sportovců, ale bojovat proti svému stáří, sociálnímu znevýhodnění či se srovnat s životními traumaty. Jedno z témat těchto filmů se spojuje se samotným maratonem – mimořádná houževnatost a vnitřní síla postav odhodlat se k jeho startu nehledě na uběhnutý čas nebo výsledné umístění.

One Square Mile (2014) spadající do subžánru sociálního a psychologického dramatu obsahuje jak téma spjaté výkonnostním typem sportu, tak další aspekty. Drew trénuje, aby vyhrál univerzitní závod a získal stipendium, které by mu pomohlo z nelehké finanční situace. Zároveň je pro něj běhání ventilem osobních problémů, které mu v úspěšném pokračování kariéry zabraňují. Drew má odtažitý vztah k lidem, těžko navazuje vztahy s ostatními a jedině tvrdý trénink mu pomáhá „upustit páru“. Jeho bratr se zapletl s nebezpečným gangem a musí řešit jeho problémy, takže nemá po tréninku možnost jakékoliv regenerace a zklidnění. Snímek *Fast Girls* (2012) mapuje začátek profesionální sportovní kariéry protagonistky. Drama akcentuje sociální a rasové aspekty na pozadí příprav a účasti na několika finálních závodech. Běžkyně z jednoho reprezentačního týmu, které spolu špatně vycházejí, jsou nejprve soupeřkami v běhu na 100 m, obě skončí na nemedailových pozicích. Jedinou možností, jak svůj trénink zúročit, je pokusit se o výhru pro Velkou Británii ve štafetách, a tím se symbolicky oprostí od veškeré zášti a předchozí nenávisti. Jde mezi nimi o implicitní rasovou rivalitu, ale také o explicitní sociální: outsiderka černé pleti z nižší vrstvy oproti dívce bílé pleti z vyšší střední třídy, suverénky a dcery trenéra. Cesta k jejich přátelství probíhá skrze sport. Implikuje se myšlenka, že tým je vždy silnější než jednotlivec nehledě na rasové, sociální nebo genderové předsudky. Konvence ženského filmu a sociálního dramatu využívá také *Sarah préfère la course* (2013). Sára je přibližně dvacetiletá polo-profesionální osmistovkařka. Chce se věnovat sportu, jenže bojuje s nedostatkem financí a rodina ji nepodporuje. Vstoupí do manželství pouze s pragmatickým cílem, aby zároveň jako studentka získala finanční výhody. Drama se neodehrává jen na atletické dráze, ale především v sociální, sexuální (zamiluje se do další běžkyně) i zdravotní rovině (kvůli vrozené srdeční vadě nemůže dál závodit).

Drama o rekreačním typu sportu dobře reprezentuje *Sein letztes Rennen* (2013). Protagonista, bývalý vítěz berlínského maratonu, nyní muž v penzi, se v domově seniorů odhodlá znovu na stejný závod natrénovat, běháním chce bojovat proti stáří. Antagonisty jsou někteří zaměstnanci sanatoria, kteří se snaží muži jeho plán všemi způsoby zmařit, protože se stává „nebezpečným“ pro ostatní seniory. Drama se odehrává jednak na rovině vztahů mezi mladými a staršími, poukazuje se na bezmocnost seniorů ve společnosti, v níž je patrná snaha o „zneviditelnění“ těchto věkových skupin. K dramatům o rekreačním typu sportu dále spadá *De Marathon* (2012) a *Wszystko będzie dobrze* (2007).

Dalším dominantní subžánr, komedie, se zpravidla výrazně liší od ostatních subžánrů tím, že se zaměřuje na rekreační sport. Na sportovní prostředí, postavy i běhání samotné se nahlíží z humorné perspektivy. Využívají se gagy, vtipy, vtipné momenty, přítomnost happy endingu, zájem je o každodenní život a parodování ostatních žánrů.²⁸⁹ Ve sportovních komediích se naplňuje sedm schémat: komedie ze strachu (například boxer se bojí úderu), komedie z neschopnosti (nešikovnost, neznalost pravidel sportu), komedie z přemíry sebedůvěry, komedie z tělesného projevu (přehánění postojů a gest), komedie z porušených pravidel, komedie z obratu (původně neschopný protagonista překoná všechna očekávání a vítězí), komedie ze superkompetence.²⁹⁰

V ikonografii *Run Fatboy Run* (2007) figuruje obsazení britských komediálních herců Simona Pegga a Dylana Morana a humor související se sportem v tomto případě generuje několik schémat. Při prvním sebevědomém vyběhnutí protagonisty se uplatňuje komedie z neschopnosti, protože zastavuje již po několika desítkách metrů s bolestivou grimasou: přecenil své síly a trénink nebude tak snadný, jak původně předpokládal. Ze schématu komedie z obratu se naopak těží v maratonském závodu, kdy původně neschopný amatér, který zpočátku neuběhl ani několik metrů, se najednou stává konkurenceschopným běžcem, jenž je schopen soupeřit nejen se sokem v lásce, ale i s elitními keňskými běžci. Rovněž z využití specifického řečového registru či frazeologie („maratonská zed“), z objasňování tréninku, pravidel a samotné běžecké přípravy, se v tomto snímku stává zdroj humoru. Výrazná sekundární narativní linie se zaměřuje na snahu protagonisty získat zpět svou přítelkyni, o kterou se nově uchází

²⁸⁹ NEALE, cit. 43, s. 59.

²⁹⁰ BABINGTON, cit. 2, s. 60–64.

úspěšný muž-maratonec, kterému se chce protagonista právě vyrovnat tím, že začne běhat a uběhne londýnský maraton – a skutečně k happy endingu dochází.

Další zástupce subžánru komedie *The Ringer* (2005) je z prostředí paralympijského sportu. Steve předstírá mentální postižení, protože chce zvítězit na paralympiádě, díky sázce vyhrát peníze a pomoci svému příteli. Pohybuje se v prostředí několika hendikepovaných sportovců, kteří brzy odhalí podvod. Když se však dozví o jeho motivaci, ochotně mu pomáhají porazit obávaného soupeře. Humor generuje především komedie z tělesného projevu (předstírání hendikepu před ostatními postavami, ale i jejich chování k protagonistovi). Lidé s mentálním postižením zde nejsou zobrazeni jako oběti, ale ti, kteří si umí ze svého zdravotního stavu dělat legraci, poukazovat na problematické mezilidské vztahy a život si užívat. Kamarádi zastávají funkci trenérů, narativní struktura obsahuje tréninkové sekvence či finální závod. Paralympijská soutěž ve snímku sestává z pětiboje rozděleného do dvou dnů. Skok daleký, vrh koulí, skok vysoký a 100 metrů překážek v prvním dnu a v druhém se koná hlavní disciplína běh na 400 metrů. Právě závěrečnému běhu se věnuje nejvíce pozornosti, tvoří klimax filmu a pozávodní dohra je součástí rozřešení a happy endingu.

2.4.2 Ostatní subžánry

V této podkapitole představuji méně obvyklé varianty filmů o běhání, které většinou hybridizují s dominantními subžánry, zároveň zdůrazňují některou z konvencí fanouškovského filmu, road movie, akčního filmu či dalších. Například konvence fanouškovského filmu obsahuje většina filmů o běhání, ale zpravidla se zapojují pouze dílčí žánrové prvky a nikoliv stěžejní definiční, které předpokládají fanouška atleta jako obvyklého protagonistu, samotné povzbuzování je důležitější než závodní sekvence a podobně.²⁹¹ Záběry na davy fanoušků na tribunách či ulicích, na diváky při sledování sportu v televizorech, se objevují ve všech snímcích, aby zajistily plastičnost a komplexnost sportovní události. Za konvenční postavy-fanoušky lze považovat partnerku atleta, rodinu či přátele, ale i trenéry nebo vedení atletického svazu či klubu. Zároveň se přítomností televizního štábu, využitím interview a televizních obrazovek akcentuje současná všudypřítomná ekonomická moc televize a sportovního byznysu.²⁹² Skrze média například sleduje celý národ zprvu nevýznamného běžce jako důležitou figuru v *De Marathon* (2012) nebo v *Run Fatboy Run* (2007). Někteří z fanoušků

²⁹¹ Tamtéž, s. 53–57. Žádný film z korpusu sledovaných filmů tyto definiční podmínky nespĺňuje.

²⁹² Tamtéž, s. 105.

v těchto snímcích běžce od jejich snažení zprvu odrazují, ale při samotném závodu, který sledují v televizi, jim fandí – vše se odpouští a síla sdíleného zážitku je silnější. V *Sein letztes Rennen* (2013) je protagonistův přítel ze sanatoria zároveň jeho fanouškem z dob vítězství v berlínském maratonu. Má dokonce uschovanou jeho fotku jako vzácný artefakt z mládí, na které emotivně vzpomíná. Ze všech členů sanatoria se postupně rekrutuje zvláštní skupina, stává se fanouškovskou základnou atleta, která jej podporuje proti antagonistickým silám z institucionálních struktur sanatoria, což demonstruje další příklad, v němž se prvky fanouškovského filmu uplatňují.

Polské drama *Wszystko będzie dobrze* (2007) obsahuje některé konvence road movie. Jedenáctiletý Pawel, člen atletického oddílu, se chystá na výpravu, ultramaratonský běh k polskému poutnímu místu, protože věří, že tím pomůže vyléčit svou matku. Ultramaraton se pokládá za jednu z nejnáročnějších běžeckých disciplín vůbec, zejména pro potřebu mimořádných duchovních i fyzických sil. Je především doménou starších běžců, kteří za sebou mají kariéru na dráze či maratonských tratích. U Pawla se tímto nízkým věkem akcentuje jeho mimořádná lidská duchovní síla, která přesahuje ostatní „slabé“ dospělé postavy. Jeho trenér cestuje s ním a vytváří mu zázemí, zajišťuje jídlo, pití, radí mu, jak si rozvrhnout síly. Každým dnem se postupně otevírají trenérovi i protagonistovi nové obzory: díky jejich těžké fyzické cestě postupují i na cestě duchovní, osobnostní. Na pouti se k nim přidávají další postavy, například reportérka televize, která o chlapci natáčí pořad, což opět odkazuje k sebereflexi filmů o běhání – fanouškovství a vnímání sportu skrze média. Specifikum narativní struktury tohoto filmu v kontextu subžánru road movie spočívá v samotné délce ultramaratonu, který rámuje expozici i rozřešení. Film o dětech či dospívajících automaticky nepředpokládá, že je určen divákům stejné věkové skupiny, ani že se musí soustředit na dětské postavy.²⁹³ Samotnou kategorii dětského filmu u mikrožánru nerozlišují právě z těchto důvodů. Za znaky dětského filmu považují předpokládaný věk diváků do dvanácti let, zábavnost, absenci násilných scén a složitých témat, vítězství dobra nad zlem či blízkost k fantasy filmům mapujícím imaginativní světy.²⁹⁴ Jak vyplývá z naznačených závažnějších témat *Wszystko będzie dobrze* (2007) nebo *Saint Ralph* (2004), navzdory postavy-dítěte naplňují spíše prvky subžánru dramatu.

²⁹³ NEALE, cit. 43, s. 111.

²⁹⁴ FILMSITE.ORG. *Children-Kids Family Films* [online]. [cit. 3. 4. 2016]. Dostupné z WWW: <<http://www.filmsite.org/childrensfilms.html>>.

I když se ve sportovních žánrech často využívají konvence akčního²⁹⁵ filmu nebo thrilleru, většinou jsou další žánrové prvky nepřítomné. Biografický snímek *Der Räuber* (2010) o bankovním lupiči je z části akčním filmem z důvodu policejních honiček. Jeho útekem před policií se ozvláštňuje konvenční narativní struktura obsahující finální závod na stadionu, ale zároveň film jednoznačně sdílí žánrové prvky zavedeného biografického subžánru. Konvence thrilleru naplňuje například *Marathon Man* (1976), který je hraničním typem, protože nehybridizuje s jiným zavedeným subžánrem filmů o běhání. Chybí narativní struktura zaměřená na přípravu na závod a hlavní dramatická zápleтка vychází z kriminálního, nikoliv sportovního prostředí. Běhání slouží jen pro rozšíření charakterizace postavy.

Běhání v minoritních subžánrech může souviset s třetí kategorií, nespportovními filmy, pokud zastává silnou pozici v tématu i v narativní struktuře. K zástupci dystopického filmu z budoucnosti patří například *The Maze Runner* (2014). Běžci jsou v izolovaném dějišti a společenství vůdčími postavami klanu, které se snaží po určitý časový úsek, kdy se labyrint otevírá, hledat cestu ven. Jak se však ukáže, celý labyrint již mají dobře zmapovaný a pouze tuto pravidelnou činnost ritualizují, aby zachovali vybudovaný společenský řád postavený na tom, že jediná naděje jsou oni, protože jsou schopni nalézt východ. Čekají na příchod „vyvoleného běžce“, kterému se to má povést. Tento dystopický film z budoucnosti sice nemá mnoho společných sémantických prvků se sportovním filmem, ale souvisí se sportem více než ostatní filmy o běhání jako *Atanarjuat* (2001). Proměňuje se totiž celé společenské uspořádání a důležitost sportu: sport ve dvacátém i dvacátém prvním století jako fenomén vzniklý za účelem využití volného času versus běh se zcela jinou čistě pragmatickou funkcí hledání cesty z labyrintu, přičemž pravidelný trénink, elitářství vyčleněných (profesionálních) běžců-sportovců ve společnosti se zachovává. Subžánry filmů o běhání jako horor, muzikál nebo fantasy absentují, stojí na samotném okraji zájmu mikrožánru. Hlavní důvod je nasnadě: běhání v nich nefiguruje ze sportovního ani nespportovního (antropologického, mytického) hlediska, stává se pouze málo významným prvkem příběhu. Například v hororovém *Graduation Day* (1981) vrah ve školním kampusu své oběti vybírá z řad běžců ze zdejšího parku. Další filmy těchto subžánrů postrádají elementární sémantické

²⁹⁵ „Spektakulární“ fyzická akce, typická narativní struktura s množstvím rvaček, honiček, výbuchů, využití speciálních efektů a důraz na atletické výkony a kaskadérské kousky. Rovněž důraz na vypracovaná těla a fyzické schopnosti hereckých hvězd jako je Arnold Schwarzenegger, Sylvester Stallone nebo Bruce Willis. NEALE, cit. 43, s. 46.

a syntaktické prvky mikrožánru. Chybí postava běžce, trenéra, absentuje sportovní prostředí, narativní struktura neobsahuje tréninkové sekvence a závody.

Hraniční varianty snímků, u kterých se tematika běhání vyskytuje pouze jako dílčí segment, reprezentuje *Cool Runnings* (1993). Prvních deset minut naplňuje konvence filmů o běhání. Jamajský sprinter se připravuje na kvalifikaci na letní olympijské hry, v klíčovém závodě kvůli chybě dalšího závodníka však upadne a nekvalifikuje se. Otevírá se mu možnost dostat se na zimní olympijské hry do Kanady v jiné disciplíně, v jízdě na bobech. Dochází k přestřelení na konvenci jiného mikrožánru, i když v příběhu dochází k propojování s žánrovými prvky filmů o běhání: sprinterské dispozice uplatňují sportovci při rozběhu či tréninkové montáže zahrnují běh na ledě. Název odkazuje na kontrast mezi tradiční sprinterskou disciplínou ze slunné Jamajky a „mrazivým“ bobům jako zimnímu ekvivalentu atletické disciplíny. K dalším hraničním typům, jež obsahuje sekvenci o běhání, patří *Forrest Gump* (1994), žánrově eklektický film spadající do žánru komedie, dramatu, válečného filmu. Forrest běží napříč Amerikou přes tři roky, skrze média se o jeho běhu dozvídá stále více lidí a připojují se k němu. Film paroduje boom běhání a ultramaratonu v USA i po celém světě od devadesátých let minulého století. Zapojují se stylové postupy jako záběry na přírodní scenérie a běžce, průběh času se vyjadřuje změnou ročních období, růstem vousů a vlasů protagonisty, komentáři reportérů z médií i vyprávěním samotného protagonisty jako diegetického vypravěče. Rekreační typ běhání se reflektuje v dramatu *Freier Fall* (2013) o homosexuálním vztahu dvou policistů. Běhání rámuje začátek i konec filmu, díky němu se obě postavy poprvé intimně sblíží. Film začíná tam, kde končí téměř totožnou scénou – během protagonisty v kolektivu na atletické dráze. Po znalostech všech souvislostí fabule běh vyznívá zcela odlišně oproti začátku. Tyto snímky nelze považovat za standardní zástupce podle nastaveného rámce. Většině snímků chybí definiční sémantické prvky jako sportovní prostředí, postava trenéra a jeho svěřence, klimax obsahující rozhodující závod.²⁹⁶

Obecně lze shrnout, že nejpevnější žánrové prvky jako typ sportu, ikonografie či postavy má subžánr biografického a historického filmu, následován dramatem a komedií. Témata zastávají důležitou úlohu pro další možnou kategorizaci typu dramatu (sociální drama, psychologické drama, ženský film). Podle narativní struktury

²⁹⁶ To však neznamená, že o nich není užitečné uvažovat. Lze naopak analyzovat tyto filmy pouze se zaměřením na běhání nebo sport, na jeho funkce ve významech či tématu filmu. K dalším příkladům, které tematiku běhání obsahují, patří *The Indian Runner* (1991), *Hunger* (2008), *Juno* (2007) a další.

a jejich komponent lze přesněji postihnout mezižánrové vazby: zda se jedná o drama s prvky komedie, jaké ozvlášťující prvky jiných subžánrů se využívají a podobně. Například prvky fanouškovského, akčního filmu či road movie jsou poměrně časté, ale nejedná se o dominantní subžánrové varianty, spíše z některých konvencí čerpají ostatní. A nakonec horor, fantasy nebo muzikál zcela absentují.

2.5 Styl: závodní a titulkové sekvence, inscenování herecké akce

Dalším ze sémanticko-syntaktických prvků mikrožánru k vymezení je styl (obrazová a zvuková montáž). V této podkapitole si nekladu za cíl spojovat jednotlivé stylové aspekty se subžánrovými variantami jako v případě typu sportu či narativní struktury. Zaměřuji se pouze na originální stylové prvky filmů o běhání, které lze považovat za konvenční součást jejich ikonografie. Mizanscéna, na niž se v rámci stylového systému filmů soustředím především, zahrnuje například prostředí, prostor, čas a také inscenování herců.²⁹⁷ V první části podkapitoly naznačuji prostorové a časové vztahy závodních a titulkových sekvencí, v druhé části inscenování herecké akce.

Stejně jako u muzikálů bývá veškerá choreografie tanečních výstupů pečlivě uzpůsobená,²⁹⁸ i ve filmech o běhání se při zobrazování sportovní akce využívají podobné postupy. Často sice spočívají v přejímání konvencí dokumentárních sportovních filmů či televizních přenosů ustavovaných již od šedesátých let minulého století, ale v některých ohledech se styl sportovních událostí fikčních filmů zásadně liší.²⁹⁹ Závod obsahující miniexpozice i miniklimaxy se časově redukuje pouze na dramatické momenty. Utváří se tím závodní sekvence, jež se stává důležitým prvkem v kontextu celého příběhu,³⁰⁰ protože se objevuje třeba v expozici nebo klimaxu. Například závod na 5000 metrů se obvykle v syžetu zkracuje tak, aby jeho délka nedosahovala reálných třinácti minut, ale zároveň aby obsahoval vše důležité: start, klíčové momenty v různých částech závodu (předbílání, potyčky) a finiš. Při redukci pro zachování časové kontinuity pro diváka se využívají ikonografické prvky jako záběry na tabuli s časomírou či komentář reportéra, které přibližují aktuální stav závodu.³⁰¹ U sprinterských disciplín vzhledem k jejich reálnému času dochází naopak

²⁹⁷ BORDWELL, THOMPSONOVÁ, cit. 11, s. 159–221.

²⁹⁸ BABINGTON, cit. 2, s. 49.

²⁹⁹ Tamtéž.

³⁰⁰ Tamtéž, s. 49.

³⁰¹ KENNEDY, HILLS, cit. 59, s. 44.

ke kondenzaci. V závodě na 100 metrů v *Chariots of Fire* (1981) je při využití zpomalených a opakovaných záběrů čas promítání závodu dokonce delší než skutečných deset či jedenáct vteřin.³⁰² V tomto případě by reálný čas neposkytoval kýžený dramatický efekt. Závodní sekvence se mohou ozvláštňovat zapojením flashbacků, zrychlených záběrů či fokalizací postavy, například pohybem kamery z jejího úhlu pohledu.³⁰³ Styl závodu fikčního filmu využívá další mnohem důmyslnější prostředky při zobrazení sportovní akce, liší se od konvencí televizních přenosů využitím hudby, která podtrhuje dramatičnost a poskytuje sportovní události větší emoční náboj,³⁰⁴ lépe charakterizuje jednotlivé postavy, zprostředkovává náladu či přebírá narativní funkci.³⁰⁵ Při jednom ze závodů v *Der Räuber* (2010) se zcela vynechávají okolní zvuky a do popředí vystupuje při výběhu protagonisty na vrchol kopce pouze operní hudba pro vyjádření jeho aktuálních pocitů a terapeutické síly, které na něj běhání má. Operní hudba je v kontrastu s obrazovou stopou, protagonista předbíhá po značném zrychlení několik běžců. Oproti televiznímu přenosu reálné sportovní akce se kamera častěji zaměřuje nikoliv na aktéra v celku, ale například na obličej pro vystižení a izolování jeho výrazu. Pro navození emočního působení na diváka dokonce tato tendence převládá před pozicemi atleta v závodním poli proti soupeřům. Není totiž prioritou zobrazit závod ve velkém celku se zahrnutím všech aktérů, ale pouze se koncentrovat na postavy důležité pro příběh. Ve filmech o běhání samotný závod od startovního výstřelu po protnutí cílové čáry v některých případech v rámci narativní struktury není důležitější, než co se děje těsně před závodem a po jeho skončení: rozhovory s ostatními atlety či předstartovní rituál (předzávodní přípravy), radost z vítězství nebo naopak zklamání z prohry (pozávodní dohra).

Podobně jako v *Der Räuber* (2010) i v jiných snímcích slowmotion či další postupy činí intrapersonální konflikt, vnitřní osobní boj protagonisty, explicitní. Využití konkrétních stylových prostředků koresponduje s narativní formou filmu a tyto aspekty zdůrazňuje. Dociluje se tím zásadního působení na emoce diváka, jež vybízí k větší empatii k postavám. Běhání není pouze protagonistovým cílem k dosažení vítězství proti soupeřům, od sportovních cílů se dostává k dalším: touha zasloužit si vítězstvím

³⁰² BABINGTON, cit. 2, s. 49.

³⁰³ Mimo filmy o běhání například *Raging Bull* (1980) využívá pohled z první osoby boxera při souboji či detail krve odkapávající z lana ringu po skončení zápasu. CASHMORE, cit. 108, s. 345.

³⁰⁴ BABINGTON, cit. 2, s. 49.

³⁰⁵ KENNEDY, HILLS, cit. 59, s. 38.

místo ve společnosti, způsob dosažení sebepoznání, víra v běhání pro „vyšší cíle“.³⁰⁶ Zpomalené záběry zvyšují v klimaxu filmu dramaticnost po proběhnutí finišu jen těsně prohraného závodu *Saint Ralph* (2004) s analýzou tváře zprostředkující naprosté vypětí sil a vyčerpání postavy. Zázrak, zamýšlené vítězství chlapce v maratonském závodu, který by zároveň dopomohl podle jeho víry k uzdravení matky, nenastal. Ozvláštňujícím způsobem se slowmotion využívá v dokumentárním filmu *Tokyo Olympiad* (1965) od Ichikawi. Sekvence s maratonským během obsahuje záběry o délce dvě a půl minuty na Abebe Bikilu, přičemž jeden záběr na jeho tvář v profilu trvá celou minutu: slowmotion se soustředí na výraz běžce i kapky potu, které rytmicky padají z jeho tváře.³⁰⁷ Slowmotion se obvykle využívá pro zpomalení dynamických momentů, aplikace na maratonský běh reálně trvajícím přes dvě hodiny je nečekaný a dovoluje divákovi pochopit běžcovo subjektivní vnímání času.³⁰⁸ Podle autora se jeho výraz blíží totálnímu meditativnímu stavu a významně posiluje identifikaci diváka s atletem.³⁰⁹

Kromě závodních sekvencí je pro film o běhání stejně jako pro ostatní sportovní filmy charakteristická série tréninkových montáží či sekvencí, v jejímž průběhu dochází k počáteční či finální přípravě atleta. Slouží jako intermezzo k následující akci, i přes dynamičnost ji lze považovat za zklidňující prvek příběhu, který nejčastěji obsahuje nejdůležitější motivickou píseň filmu.³¹⁰ Díky tréninkové sekvenci dochází pro diváka k objasnění vylepšení formy směřující od nesmělých či slabých začátků outsidera po rapidní zlepšení s vyhlídkou o mnoho lepších výsledků. Tréninkovou montáž obsahuje většina filmů o běhání jak z oblasti výkonnostního, tak rekreačního sportu. V této sekvenci dochází ke kondenzaci a plynutí času skrze rytmické a prostorové změny v rozsahu několika tréninkových jednotek až po zhuštění několikaměsíčního drilu. Využívá se signifikantní hudby, protagonista s vypětím sil běží různými místy a zdolává různé překážky či úkoly jako běh s těžkou pneumatikou na dně bazénu či běh v řece v *One Square Mile* (2014). V sekvenci bývá přítomný trenér, který atleta pozoruje a měří mu časy. Zapojují se jak zpomalené záběry, tak zrychlené, nedochází jen ke změně prostoru, ale i denní doby nebo počasí. Tréninkový

³⁰⁶ V *Chariots of Fire* (1981) Liddel svůj běžecký talent považuje za dar o boha, který má povinnost využívat.

³⁰⁷ HORGAN, Mervyn. Sweat, slow motion and solidarity: Ichikawa's Tokyo Olympiad in Ireland. *Visual Studies* 27, 2012, č. 2, s. 169–171. I dokumentární filmy využívají inovativní postupy, kterým je užitečné se věnovat.

³⁰⁸ Tamtéž, s. 171

³⁰⁹ Tamtéž, s. 170–171.

³¹⁰ Mimo kontext filmů o běhání lze upozornit na tréninkové sekvence v sérii filmů *Rocky* nebo filmu *Flashdance* (1983).

prostor se často zopakuje se stejnými podmínkami, aby bylo patrné zlepšení i trenérova spokojenost. V *Run Fatboy Run* (2007) protagonista pod vedením dvou amatérských trenérů vtipně prochází tréninkovými sekvencemi a dochází k parodování konvence: jsou zobrazeny prostřihy na běžcovu výživu, nově odmítá nezdravé potraviny, na nichž si předtím pochutnával, soustředí se na silový trénink v posilovně, který vyjevuje rovněž jeho rezervy v kondici a podobně. Lze shrnout, že tréninkové sekvence zdůrazňující kondenzovaný proces postupného zlepšování výkonnosti protagonistů probíhají pro navození divákova dojmu, že víra protagonisty a trenéra ve výhru v nadcházejícím závodě je opodstatněná a zasloužena tvrdou prací. Pro tuto sekvenci také dochází k větší identifikaci diváka s postavou.³¹¹

Titulková sekvence,³¹² další důležitý prvek narativní struktury se specifickým stylem, zpravidla tvoří či navazuje na první scénu filmu. Objevuje se spíše ve filmech s výkonnostním typem sportu (subžánr biografického, historického filmu a dramatu). V *De Marathon* (2012) o rekreačním běhání titulková sekvence obsahuje prostředí autoservisu, pouhé základny budoucích maratonských běžců, nic nenapovídá tomu, že se jedná o film o běhání. *Run Fatboy Run* (2007) začíná „útekem“ protagonisty ze svatby, který pochopitelně nesdílí další žánrové prvky s typickými filmy o běhání. Naopak konvenční titulkové sekvence mají *Fast Girls* (2012) a *Sarah préfère la course* (2013), kamera se soustředí na běžkyně a časté ikonografické prvky jako atletický stadion, startovní bloky, v rytmických vztazích jsou zobrazovány části těla, krátkými záběry se evokuje rychlost vnímání běhu. Titulková sekvence *Without Limits* (1998) nahlíží do televizního studia při přenosu olympiády v Mnichově: protagonista i jeho soupeři (Lasse Virén) jsou představeni komentátorem před jejich během na 5000 metrů, jejich obrazy se dynamicky množí na obrazovkách ve studiu. *Cool Runnings* (1993) sdílí veškeré konvence titulkové sekvence, zatímco se předmět filmu poměrně brzo mění na zcela jiný sport. A opačně *McFarland, USA* (2015) začíná scénou filmů o americkém fotbalu, přičemž později jde výhradně o film o běhání. Titulková sekvence mikrožánru se zdá být velmi proměnlivá a variabilní, přičemž mnoho filmů nastolení žánrových prvků oddaluje a soustředí se na výchozí situaci filmu. Titulková sekvence slouží jako začátek expozice, obsahuje prvky geografického a historického prostředí (kontinent, ale i konkrétní město a lokální prostředí). V *Endurance* (1999) nebo

³¹¹ Typický příklad zastává tréninková sekvence ve filmu *Rocky IV* (1985), v níž protagonista trénuje v obtížných amatérských podmínkách. Současně se prostřihává do kontrastu na způsob tréninku „vyrobeného“ Draga ze SSSR se všemi nejnovějšími tréninkovými metodami a aplikací zakázaných látek.

³¹² JONES, cit. 3, s. 36.

McFarland, USA (2015) dominuje typická krajina a podnebí (Etiopie, USA – Kalifornie). Ve zvukové stopě je přítomné rytmické dýchání, kroky a kamera v rámu zachycuje různé části běžcova těla v celcích či detailech, přičemž kolorit běžcova prostředí se dokresluje tematickou hudbou. V *Endurance* (1999) zní africká hudba s jejími hudebními nástroji, ve *Fast Girls* (2012) naopak elektronická s prvky rapu odkazující na hudební preferenci protagonistky, potažmo její generace. Do rytmických vztahů kroků běžkyně vstupují záběry na čísla a čáry na atletické dráze, startovní pistole či výstřely a také stopky jako symbol současné kvantifikace sportu. Volnost, která se zdůrazňuje také mnohými způsoby, například přírodou jako všezahrnujícím elementem či nezávislostí běžce na okolí, tak jde i v rámci titulkové sekvence do rozporu s kvantifikací ve vrcholovém sportu.

Inscenování herců patří k diskutovaným problémům v kontextu sportovního žánru.³¹³ Babington rozlišuje tři varianty sportovní akce ve filmu: výkony samotných herců, využití jiného filmového nebo televizního dobového materiálu či kombinace výkonů herců a dobového materiálu.³¹⁴ Pro navození věrohodnosti sportovních filmů o výkonnostním typu sportu kritici zdůrazňují nutnost adekvátní fyzické kondice a běžecského stylu herců: herci jsou do těchto rolí zpravidla obsazováni podle fyzických dispozic a zároveň prochází odborným tréninkem. Nejedná se jen o případné zhubnutí nebo nabrání svalů, ale o naučení speciálních dovedností jako osvojení specifického běžecského stylu či získání základní vytrvalosti.³¹⁵ Nahrazení herce sportovcem s cílem maximální sportovní autenticity až na výjimečné případy jako *Endurance* (1999) není využívaným řešením, protože vyvstávají další a závažnější problémy. Většina sportovců nemá žádné zkušenosti s herectvím a neumí hrát s porovnáním s ostatními herci, ale také je díky jejich sportovním zkušenostem patrná nedostatečnost ostatních herců, pokud se objeví vedle sebe.³¹⁶ Přesto herec nemůže usilovat o perfektní fyzický výkon oproti profesionálnímu atletovi, ale u sportovního filmu se nejedná o zásadní problém díky inscenování sportovní akce a zejména klíčové roli kamery, střihu a dalších stylových prostředků. Jeho výkon může být přesto u poučeného diváka věrohodný. Od využití těchto prvků se teprve odvíjí úspěšná nebo neúspěšná reprezentace sportovní akce herci.³¹⁷ Parcelace obrazu v *Der Räuber* (2010) na jednu stranu může působit jako

³¹³ Tamtéž, s. 33.

³¹⁴ BABINGTON, cit. 2, s. 51.

³¹⁵ Tamtéž, s. 52. Babington udává příklad Willa Smithe ve filmu o boxu *Ali* (2001), v němž si musel herec osvojit specifický boxerský styl Muhammada Aliho.

³¹⁶ Tamtéž, s. 51.

³¹⁷ Tamtéž.

ozvlášťující prvek v rámci umělecké motivace, na druhou stranu jako strategie skrývající možné nedostatky. Pohled na herce v celku se obvykle objevuje pouze ve velmi rychlých přestřizích či z větší dálky, při běhu herce se pomocí úhlu kamery dociluje zkreslení, které nedokonalosti skrývá. Nároky na herce jsou mnohem nižší v případě rekreačního typu sportu jako *Run Fatboy Run* (2007),³¹⁸ jelikož protagonista může být naprostý sportovní amatér a ze schématu komedie z neznalosti může vycházet primární zdroj humoru. Inscenování herců a uspořádání mizanscény je podle Babingtona náročnější v případě týmových sportů jako fotbal nebo hokej v porovnání s individuálními.³¹⁹ U atletického závodu, a nemusí se jednat pouze o štafetový běh, je však také nutné inscenování ostatních herců či aktérů, kteří plní specifické úkoly. Například všichni sportovci (osm až dvacet nejčastěji) musí rozvrhnout tempo podle protagonisty a požadovaného průběhu závodu, v němž bývá přítomna řada kolizí, předbíhání. Všechny sporty mají naopak společné inscenování diváků v hledišti. Nejen v historických, biografických filmech a dramatech se v mizanscéně navozuje dojem zaplněných tribun o tisícových návštěvnostech pomocí komparzistů nebo dokonce natáčení na skutečných atletických akcích. Diváci a fanoušci působí jako nezbytná kulisa sportovního závodu, kamera však věnuje největší pozornost postavám-divákům, kteří jsou vedlejšími postavami v příběhu.

Zapojení jiného filmového nebo televizního materiálu bez jakékoliv akce herců není podle Babingtona častým případem, spíše se objevuje v subžánru fanouškovského filmu.³²⁰ Třetí varianta, kombinace výkonů herců a nalezeného materiálu, se využívá naopak často u biografických a historických filmů.³²¹ Jako typický příklad se zmiňuje *The Four Minute Mile* (1988). V sekvenci se závodem na Vancouver Empire Games na jednu míli se střídavě prostřihávají detaily herců s dobovým materiálem s Bannisterem a Landym v celku.³²² Dobový materiál tedy primárně neřeší problém nahrazení herce sportovcem, zastává jiné funkce. Například se snaží navodit aspekt věrohodnosti biografickému filmu v případě konce snímku *Prefontaine* (1997) umístěním dobového materiálu ze závodů Steva Prefontaineho těsně před závěrečnými titulky s dovětkem historických souvislostí – sportovec skutečně existoval, film je „opravdu“ podle skutečných událostí. V *Endurance* (1999) a zvláště v *The Athlete*

³¹⁸ Tamtéž.

³¹⁹ Tamtéž.

³²⁰ Tamtéž, s. 53.

³²¹ Tamtéž, s. 52–53.

³²² Tamtéž, s. 53.

(2009) se s původní stopáží ikonických osobností světového běhu manipuluje podobným způsobem, přičemž při závodu se doplňuje také zvuková autentická komentátorská stopa. Tyto segmenty přímo z neskryvaných konvencí dokumentární formy těží. Na druhou stranu v titulkové sekvenci *Fast Girls* (2012) jsou do přestřihů na trénující protagonistku vloženy záběry ze skutečných sprinterských závodů reálných atletů (Jeanette Kwakye a další), které také podporují zdání autentičnosti běžeckého zákulisí či příprav dramatu, i když v tomto případě se o biografický film inspirovaný skutečně žijícími sportovkyněmi nejedná.

3 Případové studie

Cílem případových studií je podrobněji ukázat, jak se konvence mikrožánru naplňují u třech vybraných tuzemských zástupců. Všímám si variací sémanticko-syntaktických prvků probíraných v žánrové taxonomii, především narativu, sportovních témat, stylu a protagonistů, jelikož jsou všechna analyzovaná díla postavena na modelu jedné ústřední postavy. Pro splnění primárního cíle u každého filmu a minisérie stanovuji předběžnou tezi související s funkcemi běhání a sportu, jejíž souvislosti objasňuji v systému narativních a stylistických struktur. Využívám i předmětnou literaturu nebo prameny (recenze, rozhovory) pro naznačení žánrového zařazení děl samotnými tvůrci, kritiky či diváky.

3.1 *Bloudění orientačního běžce (1985)*

Snímek režiséra Julia Matuly z roku 1985 naplňuje konvence filmu o běhání z prostředí rekreačního sportu,³²³ přesněji orientačního i individuálního běhu, čímž se výrazně liší od *Dlouhé míle* a *Fair Play*. Příběh se totiž nesoustředí na vrcholovou kariéru sportovce, ale naopak na žáka základní školy, asi třináctiletého Radka Chaloupku, v období příprav na spartakiádu v roce 1985. Analýza snímku umožňuje prozkoumat možnosti mikrožánru o rekreačním typu sportu detailněji a soustředit se na svébytná specifika. Kritikové jej řadí pod subžánry dětského filmu a komedie,³²⁴ přičemž se v analýze věnují také žánrovým prvkům dramatu, které pokládám za stěžejní.³²⁵ Mojí vstupní tezí je, že běhání má v narativu klíčovou funkci coby prostředek, díky němuž dochází u postavy Radka k pochopení jeho

³²³ Matula byl před studiem FAMU československým reprezentantem v moderním pětiboji, což může objasňovat jeho motivace věnovat se sportovnímu tématu opakovaně, vyplývá to z rozhovoru pro *Film a dobu*. Jeho pohled na sport se blíží rekreačnímu pojetí sportu, odpovídá zaměření *Bloudění orientačního běžce*: „Já jsem sport bral vždycky jako koníčka, kde je vzruch pro nedůležité věci, kde je legrace a atmosféra přátelství.“ BECHTOLDOVÁ, cit. 19, s. 9. Před *Bloudění orientačního běžce* natočil dokumentární snímek *5x trenér* (1979) a později hraný film *Stupně poražených* (1988).

³²⁴ V článku *Objektivem kritiky: Orientující bloudění* autor považuje protagonistu Radka za kladného dětského hrdinu se smyslem pro fair play s postupným pozitivním osobnostním vývojem. Film řadí pod žánr dětského filmu a na dětského diváka odkazuje: „[Dětský divák] uvěří nejenom zmatku po první neobratné puse, ale právě myšlenkovému vyústění celého filmu, jímž není pohádka na téma, jak se z neobratného chlapce stane atletický přeborník . . . , nýbrž uvěřitelný příběh o překonání vlastní pasivity, o získání pozitivního vztahu k vlastnímu okolí, jež podporuje i důvěru v sebe samotného.“ KRÍŽ, cit. 126, s. 704. Sport je podle něj ve filmu spojován s morálními kvalitami a celkově film považuje za téměř ideální typ filmové tvorby pro děti. V programu Československé televize se v krátké synopsi sice také akcentuje zaměření na dětského diváka, ale s tím rozdílem, že se snímek označuje jako „svěží komedie“. *Bloudění orientačního běžce*. *Československá televize* 22, 1987, č. 50, s. 10. ISSN 0323-1127.

³²⁵ Subžánr dětského filmu u mikrožánru filmů o běhání nepovažuji za dominantní, v žánrové taxonomii s ním nepracuji. Pro mé analytické účely konvence dětského filmu ani v tomto případě nepokládám za zásadní. Některé konvence dětského filmu se však ve filmu samozřejmě naplňují: dětský protagonista v kolektivu dětí na základní škole či nekomplikovaný způsob vyprávění.

individuality, vytouženému přeostržení v životním směřování a způsobu vzdoru proti soudobé společnosti: rekreační sport zastává dominantní úlohu v kontextu Radkova života a jeho dospívání, na které intenzivně a kladně působí. V analýze demonstrují, jaké aspekty dramatický žánr zdůrazňují. *Bloudění orientačního běžce* se stejně jako typičtí zástupci filmů o běhání ze subžánrů dramatu a komedie odehrává v tehdejší současnosti. Prostředí tvoří lokace školy, domov protagonisty na vesnici³²⁶ a několik tréninkových míst v okolí, blízký les, atletický stadion, tělocvična nebo bazén. Vybavení a prostředí sportovců odpovídá současně s ikonografií úrovní dětských tělovýchovných aktivit, je konvenční pro rekreační typ sportu i pro sportovní žánr obecně. Pokládám za důležité v úvodu zmínit, že film není o spartakiádě, i když měl vzniknout jako „příspěvek k celostátní Spartakiádě 1985“,³²⁷ pouze ustavuje kontext. Běhání, jež Radkova učitelka tělocviku považuje za trénink v rámci příprav na tuto akci, se totiž ve filmu stává stěžejním sportem, o čemž vypovídá i samotný název filmu.

3.1.1 Proměna outsidera Radka po objevení rekreačního běhání

Protagonista Radek je v expozici představen v dětském kolektivu jako neškodný a nekonfliktní outsider, který díky tomu s ostatními dětmi i dospělými relativně dobře vychází. Outsiderství pramení z jeho smyslu pro humor, způsobu vystupování a zejména z fyzického vzhledu. Disponuje abnormální výškou oproti ostatním dětem a jeho fyzické předpoklady se přímo spojují s nešikovností ve sportu, s níž se sám ztotožňuje. Součástí narativní struktury filmu jsou dva závody v orientačním běhu a několik tréninkových sekvencí. Charakterizaci postavy jako sportovního antitalenta dovršuje první závod v orientačním běhu na začátku filmu. Radek nejprve nechce být zapsán na soupisku,³²⁸ poté hledá k neúčasti výmluvy a před startem je spolužákem Hanouskou povzbuzován slovy „doufám, že to nezabalíš“. Závod skutečně vzdává. Doráží v klidu do cíle až k večeru, zatímco jej všichni včetně rodičů na trati hledají. Konstrukce Radka jako naprostého outsidera celé školy se tímto v prvním závodu dovršuje. Sekundární narativní linie o romantických pokusech v navazování vztahů také participuje na charakterizaci protagonisty. Líbí se mu kamarádka Svatava, která v jeho třídě patří k idolům. Cvičí moderní aerobik, čte lifestyle magazíny a po základní škole

³²⁶ V syžetu filmu se neobjevuje jméno vesnice ani blízkého města, kde se příběh odehrává. Vynechání přesného místa evokuje dojem, že zobrazené dění mohlo být charakteristické pro jakoukoliv obec či město v tehdejší Československu. S žánrovými prvky prostředí vesnice dotvářející její kolorit je například dále spojena vesnická zábava či hospoda.

³²⁷ DRAHOTA, cit. 127, s. 5.

³²⁸ Radek: „Běh mi nejde... Soudružko nemůžu, nevydržím a padnu.“

chce v Praze studovat hotelovou školu, má zcela odlišné zájmy než on. Jeho předem marný pokus zalíbit se dívce u něj vede k negativnímu přístupu k některým aspektům života, což se odráží v jeho pasivitě, v nízkém sebevědomí a dotváří jeho vyčleněnost z kolektivu.³²⁹ Stejně jako se Radkova přístupy a názory vyvíjejí po objevení individuálního sportu, mění se i jeho vztah ke spolužačce.

Radek je zvnějšku nucen svým okolím zařadit se do kolektivu. V hodině českého jazyka píše práci o budoucím profesním uplatnění, několikrát mu ostatní zdůrazňují, že musí někam patřit. Důležitým krokem vpřed v jeho socializaci se má stát hledání optimální volnočasové aktivity. Ke klíčovým faktorům k proměně protagonisty před objevením běhání patří členství a trénink u dobrovolných hasičů. Po fiasku na prvním orientačním závodě jej učitelka před požárníky při náboru do jejich kroužku nedoporučuje slovy „fyzicky nestačí“, což ho spolu s neúčastí na spartakiádě vyburcuje k další akci. Na trénink hasičů se vydává a s nadšením vyhlíží možnost, že by se mohl dostat do týmu pro krajskou soutěž alespoň u nich. V ikonografii figuruje obdržená hasičská uniforma, na kterou je pyšný. Výsledky se ale také nedostavují, ani jeho kredit se před kamarádkou nevylepší.³³⁰ Při jednom z tréninků, na němž jej do postupového týmu nevyberou, stejně jako v případě předcvičování na spartakiádě, se ostentativně z uniformy vysvleče a jen v trenýrkách běží domů. Zavrhnutím uniformy se symbolicky vzdává další uniformity spojené jak se spartakiádou, tak s dalšími kolektivními akcemi. Tento moment v polovině syžetu patří ke stěžejním pro další vývoj příběhu, kdy se protagonista začíná věnovat běhání, samostatnému tréninku a objevují se další konvence mikrožánru. Po prvním orientačním závodě, který skončil naprostým neúspěchem, totiž Radek na běhání zcela zapomíná, aby se mu připomnělo ve scéně před hasičským tréninkem a před pouhou diváckou účastí na místní spartakiádě. Z okna vlaku spatřuje Vlastu, běžkyni v jeho věku, jak zdolává náročný členitý terén nad tratí. Jedná se o vodítko pro diváka objasňující změnu Radkova postoje k běhání, která nastává po hasičském tréninku. Uvědomuje si, že sportovat může bez jakéhokoliv formálního členství a právě běh může být tou optimální variantou, i když k němu měl zpočátku negativní vztah.

Na scénu s útekem od hasičů bezprostředně navazuje několik běžeckých tréninkových sekvencí. Radek pravidelně trénuje sám, později i s Vlastou nebo s přítelem jeho starší sestry. Vašek ve filmu supluje roli Radkova neformálního trenéra

³²⁹ Vašek: „Proč jsi kecal?“ Radek: „No kecal, no a co, nemáš nikomu věřit, já taky nikomu nevěřím.“

³³⁰ Radek hrdě: „Já cvičím u hasičů.“ Svatava: „U hasičů? Prosímte. To dneska nefrčí.“

a dokonce mentora, je pro něj vzorem oproti většině dospělých postav. Dává mu rady ohledně tréninku, výživy, Radek se jimi řídí a jsou pro něj mnohem více motivační než rady učitelů ve škole, protože mezi nimi panuje kamarádský vztah. Při běhání se necítí vyčleněn, pro nové přátele jde o přirozenou součást životního stylu,³³¹ v němž se i Radek shlíží a začíná souzvučet s jeho vlastními hodnotami a přesvědčením. Důležitým ikonografickým prvkem v jeho skutečném startu se sportem je nákup prvních běžeckých bot i přes nevoli matky. Svědčí to o jeho odhodlání a nově nabytému sebevědomí. Běžeckých bot se navíc v kontrastu k hasičské uniformě nevzdává, což také vypovídá o vybudování mnohem silnějšího vztahu k tomuto novému zájmu. Radek se nachází v nejranější fázi sportovce, jež se vyznačuje seznamováním se základy tréninku a s hodnotami sportu,³³² dochází k rozvíjení talentu a k doplňování vhodných kompenzačních aktivit (například posilování). V teoretické části jsem sice zmínil, že filmy v sekundárních pramenech se této fázi zobrazení nevěnují nebo se upozaďuje na úkor ostatních, ale *Bloudění orientačního běžce* je invenční. Ukazuje zdánlivě neatraktivní etapu sportovce prostou nejlepšími výkony a rekordů, namísto toho upřednostňuje vyjádření radosti z pohybu a objevování sportu v prvopočátcích. Proti Radkovi nestojí v příběhu žádný obvyklý antagonista typu obávaného soupeře. Jedinými antagonisty příběhu jsou učitelé ve škole nebo zájmových kroužcích, které lze pokládat za nadřazené sportovní autority při srovnání s výkonnostním sportem. Jako jediní totiž mají moc tvořit skladbu sportovních týmů a nereflktují ani pozdější Radkovu výraznou snahu. Radek zprvu čelí poměrně skeptickému přístupu rodičů k jeho sportovnímu výběru, i když je za antagonisty považovat nelze, protože jsou charakterizováni jako milující a starostliví, kteří jen o něj mají strach – už přece jednou zabloudil. Tím, že se stýká s kamarády se společným zájmem, je si ve své volbě jistý a své vzory vidí v nich. V rámci sebeidentifikace s novým zájmem si na stěnu svého pokoje například připevňuje plakáty slavných orientačních běžců a sportovní téma nově zasahuje do mnoha aspektů jeho života. O sportu často diskutuje a v jeho okolí se začíná objevovat stále více sportovců.

Miniklimax prvního závodu zakončený prohrou střídá klimax zakončený sice prohrou, ale vítězstvím morálním ve smyslu fair play v druhém závodu v orientačním běhu.³³³ Po intenzivní přípravě, která následovala před druhým závodem, doběhne Radek opět jako jeden z posledních. Tentokrát však z toho důvodu, že na trati pomohl

³³¹ Matka: „Slečna taky běhá? ... A co tomu říkají doma?“ Vlasta: „Celkem nic, taky běžaj.“

³³² LEŠKA, cit. 106, s. 116.

³³³ BABINGTON, cit. 2, s. 18.

zraněné kamarádce Vlastě. Při vyhlášení výsledků získává cenu fair play.³³⁴ O cenu však nestojí a nechce si ji ani převzít, v syžetu je její předání vynecháno. Tento aspekt patří k důležitým charakterizačním znakům v jeho proměně. Radek nadále nevyžaduje uznání ostatních a neusiluje o zisk jakékoliv z cen, i když se tímto činem akcentují vysoké morální kvality postavy. V rozřešení se objevuje třetí symbolický závod, výběh na kopec, který se uskutečňuje pouze v rámci Radkova tréninku. Sice se pražské spartakiády s ostatními spolužáky neúčastní, svůj finální závod si přesto odběhne současně při jejich předcvičování. Zprostředkování časové souběžnosti dvou událostí se dociluje zapojením dobového materiálu do televizoru, na nějž se dívají jeho rodiče. Rozřešení je stěžejní pro mou další argumentaci o funkci běhání ve filmu. Radka totiž nezajímá ona velkolepá událost, z níž byl vyčleněn a postupem syžetu si proti ní buduje odpor. Jen se beze slov obleče a bez vědomí rodičů vyběhne ven vstříc cestě vedoucí na kopec, několikrát zopakovaný motiv, jež se objevuje již od titulkové sekvence.

V narativní struktuře chybí konvenční expozice filmů o běhání o výkonnostním typu sportu, která vymezuje narativní hádanku s cílem protagonisty dosáhnout na vítězství v rozhodujícím závodě. V rozřešení však nakonec dojde při Radkově finálním výběhu kopce k ozvláštňení této strategie. Již titulková sekvence filmu obsahuje typické prvky mikrožánru, s rozřešením úzce souvisí a navazuje na něj. Běh do strmého kopce se na začátku filmu zprostředkovává skrze pohled první osoby běžce ve zpomaleném stylizovaném záběru, postava Radka zatím absentuje. Zní jen pasáže písně v podání Dalibora Jandy,³³⁵ která pokračuje v poslední sekvenci při zdolávání kopce. Hudba v rozřešení přebírá narativní funkci, protože její text přímo komentuje děj³³⁶ a vystupuje do popředí v obrazové stopě s během Radka. Do textu písně s melodramatickou melodií a textem je vloženo preferované čtení filmu, jež obsahuje motiv bloudění, lásky i principů fair play. Radek kopec poprvé z mnoha pokusů zdolává

³³⁴ Trenér Mrázek: „Všichni víte, že nám nejde jen o pořadí a výkony. Záleží nám na tom, jak se k sobě chováte, to taky patří ke sportu, být rytířem a gentlemanem za každé situace. A my k dnešnímu závodě vyhlásíme také cenu fair play. Ano, dostane ji Radek Chaloupka.“

³³⁵ Cílem úvodní a závěrečné písně Pavla Kopty v podání „drsné interpretace“ Dalibora Jandy je podle Drahoty zaujmout mladší generaci. DRAHOTA, cit. 127, s. 5.

³³⁶

„Svět je tajuplné rozcestí,
a z něj vede na tisíce cest,
najít pravou se ti poštěstí,
když se necháš vlastním srdcem vést.

Svět je tajuplné rozcestí,
jde jen o to najít správný směr,
každý metr vede ke štěstí,
jenom když se běží, běží fěr...“

a v euforii na vrcholu zvedá ruce jako na stupních vítězů před diváky ve vítězoslavném gestu. Extrémní strmost se stylisticky navozuje vertikální jízdou kamery zabírající kopec od jeho paty až na vrchol a zároveň záběry na běh Radka z profilu, jež zdůrazňují sklon kopce kolem čtyřiceti pěti stupňů. Vrchol již pro něj není nedosažitelnou kótou i přes počáteční sportovní neschopnosti a pochyby. V tréninkových sekvencích se Radek opakovaně neúspěšně pokouší o jeho vyběhnutí a spolu s titulkovou sekvencí se z nich pro diváka stávají vodítka k dalšímu vývoji příběhu a finálnímu rozřešení. V tréninkových sekvencích nedochází k výraznější kondenzaci času podobně jako ve *Fair Play* oproti *Dlouhé míli*, stěžejní je zachycení postupného nárůstu Radkovy formy, která v rozřešení vrcholí. Jak jsem uvedl v teoretické části, u ostatních filmů o běhání s dětským protagonistou se nejranější fázi sportovce nepřikládá stěžejní význam, protože tito protagonisté brzy dosahují na svůj věk abnormálních výsledků. Pawel ve *Wszystko będzie dobrze* (2007) v průběhu několika dnů uběhne stovky kilometrů a protagonista *Saint Ralph* (2004) dokonce skončí v Bostonském maratonu na druhém místě. Radkovy ambice a reálné výsledky (vyběhnutí kopce) jsou tedy mnohem nižší, ale přesto jsou pro něj stejně hodnotné. Vyznění jeho úspěchu lze pokládat za srovnatelné vzhledem k charakterizaci a motivacím postavy. Podceňovaný sportovní outsider dokáže díky pravidelnému tréninku a novému odhodlání stěžejní výzvu, která se objevuje již v titulkové sekvenci a provází Radka celým filmem, nakonec překonat.

Co se týká sportovního tématu, film má otevřený konec. Rozřešení divákům nabízí několik hypotéz. Povede se Radkovi postoupit do další etapy sportovní kariéry, ať již v orientačním běhu nebo individuálním vytrvalostním? Do školní práce napíše do preferovaného budoucího povolání číšník, aby se zalíbil kamarádce, skutečně to ale nemyslí. Třeba právě v tomto momentě nachází svou vášeň být nejlepší v individuálním běhání, o čemž svědčí text písně, vítězoslavné gesto i nový sebevědomý výraz tváře: přestává být alespoň ve svých očích nejen sportovním outsiderem. Jeho vzor, starší kamarád Vašek, mu při jednom z tréninku říkal: „Až vyběhneš tenhle vršek, budeš dobrej.“ A také se tak na konci filmu cítí. Jeho výška není pro vytrvalostní výkonnostní běhání hendikepem, může si z ní udělat výhodu.³³⁷ Stejně validní je možné utvrzení Radka v rekreačním individuálním sportu a zavržení dalších týmových činností (hasičský sbor nebo cvičení na spartakiádě, které ani pod elitní výkonnostní sporty pochopitelně nepatří) a jeho volbě věnovat se rekreačnímu běhání pouze ve volném

³³⁷ Americký úspěšný ultramaratonec Scott Jurek měří kolem sto devadesáti centimetrů.

čase.³³⁸ Uniformita týmových či kolektivních sportů stojí ve filmu v ostrém protikladu k individualitě běhání, což rozvedu dále. Tuto hypotézu podporuje vynechání předání ceny fair play v syžetu, gesto s vyvlečením uniformy, o niž Radek dále nejeví zájem a explicitní aspekty vzdoru proti soudobé společnosti.

3.1.2 Využití dokumentárního stylu, komediální a dramatické aspekty

Oproti filmům o běhání o výkonnostním typu sportu v tomto snímku determinuje disciplína orientačního běhu převládající dějiště závodů a tréninků – přírodu. Není jím atletická dráha, ale naopak lesy, louky, tréninkový kopec za domem. Při snímání se využívá postupů přírodovědného dokumentárního filmu, které přírodu výrazně zviditelňují a její důležitost ve filmu o rekreačním typu sportu neustále připomínají: záběr na západ slunce, detaily květů a hmyzu. Rostliny nebo stromy také tvoří popředí k probíhající akci v pozadí, což jednak evokuje všudypřítomnost přírody a její reflexi, jednak příklon k dokumentární formě. Režisér Julius Matula na FAMU vystudoval dokumentární tvorbu a jeho praxe se v tomto hraném filmu odráží. Celkový styl zásadně ovlivňuje například využití postupů tzv. direct cinema. Jedná se o způsob záznamu události, který evokuje skutečnost, že kameraman nijak nezasahuje do dění před kamerou a pouze ji nezúčastněně pozoruje.³³⁹ Při snímání akce se využívá ruční kamery, teleobjektivů, přirozených překážek v mizanscéně. První Radkova puša pro navození intimity se snímá teleobjektivem právě přes popředí tvořené listy, aby vyniklo, že jde o akci snímanou z dálky a podporuje to „věrohodnost“ jejího pozorování. Ruční kamera se využívá i při jiných situacích. Například zobrazení akce z pohledu první osoby se objevuje při vbíhání protagonisty do finise druhého závodu podobně jako v titulkové sekvenci. Tento způsob navozuje dojem okamžitého zprostředkování subjektivní percepce protagonisty, fokalizaci postavy,³⁴⁰ jde naopak o postup, který pod dokumentární konvence nepatří.

Komické prvky žánru vznikají jednak z interakce dětí ve škole oproti dospělým a některých vtipných situací, které mohou, ale nemusí souviset se sportovním zaměřením filmu. Například mezi diváky zapamatovatelná a oblíbená je „fackovací scéna“,³⁴¹ v níž Hanousek uštěďruje políčky cestujícím z vlaku při loučení a odjezdu na spartakiádu. Jedná se o aluzi z italské komedie *Amici miei* (1975), kterou sám

³³⁸ Na tento význam také upozorňuje DRAHOTA, cit. 127, s. 5.

³³⁹ BORDWELL, THOMPSONOVÁ, cit. 11, s. 451.

³⁴⁰ ALLRATH, GYMNIČ, SURKAMP, cit. 51, s. 19–22.

³⁴¹ ČSFD.CZ. *Bloudění orientačního běžce – Komentáře* [online]. [cit. 4. 4. 2016]. Dostupné z WWW: <<http://www.csfd.cz/film/6514-bloudeni-orientacniho-bezce/komentare/>>.

Hanousek komentuje: „Pánové, něco vám předvedu. Se umlátíte smíchy... Vydržte, až se rozjede vlak, viděl jsem to v jednom nepřístupném filmu.“ Radkův smysl pro humor se uplatňuje při více situacích. Například zasloužilý požárník nechává v nastoupené řadě žáků kolovat svůj hasičský odznak. Radek do něj kousne jako do mince se slovy, jestli je pravý. Z Babingtonových schémat sportovní komedie ve filmu figuruje především komedie z neschopnosti.³⁴² Radek je neschopný přeskočit kozu či přelézt zábranu na hasičském tréninku, za což se mu ostatní děti náležitě vysmívají. Dále naplňuje prvky komedie z tělesného projevu.³⁴³ Do těchto aspektů může patřit kontrast celkové fyziognomie Radka oproti ostatním spolužákům-závodníkům, jeho styl chůze v mírném předklonu a nesprávný běžecký styl. Ale také se humorné situace objevují při doplňkových sportech, například při cvičení v posilovně ve sklepě, kdy mu jeho výška nedovoluje plně zvednout činku a naráží s ní do stropu. Zároveň všechny předchozí aspekty vyznívají tragikomicky, protože dramatické žánrové prvky napomáhají divákovi k empatii s protagonistou, ne k odstupu od něj. Radek není typickou komickou postavou, charakterově se vyvíjí. Z jeho perspektivy nejde o komické momenty, protože některé situace mu způsobují velmi trpké zážitky. Scéna se skokem do bazénu a následným topením není legrační, i když ostatní děti se opět smějí. Radkův život outsidera kriticky reflektuje chování dospělých, sám protagonista působí mezi ostatními dětmi „nadpřirozeně“ nejen tělesně, ale také inteligenčně. Jak z předchozích tezí vyplývá, zdůrazňovat u filmu jen jeho komediální prvky žánru je nepřesné. Radkův vývoj, vztahy mezi postavami a závěrečný klimax podněcuje diváka spíše k interpretacím filmu jako dramatu o nelehkém dospívání outsidera a „kluka z vesnice“.

Drahota v recenzi kladně hodnotí celkové vyznění filmu, čemuž dopomáhá práce s dětskými herci zdůrazňující civilní, nikoli karikaturní projev související s komediálním žánrem filmu.³⁴⁴ Režisér Matula považuje ve filmech za klíčové právě „zobrazení jedinečné lidské bytosti“, což souvisí s jeho preferencí pracovat s neherci, o čemž se zmínil v rozhovoru již několik let před natočením tohoto snímku. „Pokud nejde herec nad určitý standard, nestane se jedinečným, těžko může v civilních příbězích konkurovat hrdinům dokumentárních portrétů, naturščikům, kteří mohou

³⁴² BABINGTON, cit. 2, s. 60–61.

³⁴³ Tamtéž, s. 60–62.

³⁴⁴ „Nenáročný příběh je odvyprávěn seriózně, dýchá z něj úmysl co nejlépe přetlumočit důležitá poselství jak v druhém plánu – v životě se nenechat odradit nezmary a vytrvat ve své aktivitě – tak i to, které bezprostředně skýtá dějová nit – sportovat trvale a nikoli pouze při jednorázových tělovýchovných kampaních.“ DRAHOTA, cit. 127, s. 5.

zaplnit film věrohodnými lidmi. Často je ten rozdíl vidět na dětských filmech, kde bezprostřední hra, zejména rutinou nezasazených dětských interpretů, ... je mnohem kvalitnější než běžné herecké podání dospělých profesionálů.³⁴⁵ Využitím neherců se snímek od dalších analyzovaných zástupců výrazně liší. Nejen, že toto tvrzení pomáhá objasnit jednu z možných režisérových motivací věnovat se dětským postavám ve filmu *Bloudění orientačního běžce* a obsadit do většiny rolí neherce, ale také to vypovídá o potlačení komediálních žánrových prvků. Režisérovým cílem není parodie nebo zesměšnění postav.

3.1.3 Běhání jako součást vzdoru postavy proti soudobé společnosti

Cesta za individualitou Radka a jeho charakterizace v průběhu filmu stojí proti ideologii socialismu a hlavně soudobé společnosti. Nepřímo Radek na některé problémy odkazuje a od „zkušených“ dospělých dostává víceznačné odpovědi. Ve třídě se ptá učitelky, co je to masovost v kontextu spartakiády: „Pořád se říká, že to je masové pro všechny a pak se takhle vybírá.“ Učitelka: „Znáte citát, který říká, že není důležité zvítězit, ale zúčastnit se?“ Radek: „No jo, ale mě vykopli už před okresem, já se ani nezúčastnil, nač jsem pak cvičil.“ Učitelka: „Pro svoje zdraví chlapče a pro sebe. [Znuděně, bez zájmu.] Musíte pochopit, že pražská spartakiáda nás reprezentuje před celým světem.“ De facto mu nepřilíš pedagogicky tvrdí, že on není dostatečně reprezentativní a diskriminuje jej. Film je implicitně kritický i v dalších dialozích postav. Matka: „Nakonec bys mohl mít z tělocviku trojku. Chceš přece jít na tu průmyslovku.“ Radek: „Tam tělocvik nerozhoduje.“ Matka: „Co ty víš, co rozhoduje. To se pořád mění. Letos je ta spartakiáda, třeba zrovna tohle bude rozhodovat.“ Nebo učitelka říká Petrovi, že s jeho známkami nemá počítat s výběrovou školou. Petr: „Táta říkal, že to je pro něho otázka zvednutí telefonu.“ Mimo jiné jde o chlapce, který má na rozdíl od Radka úspěch u kamarádky, která se mu líbí. Tento detail dotváří obraz Radka a jeho rodiny jako těch, kteří nemají v soudobé společnosti zdaleka takovou moc. Proto se Radkova matka bojí o jeho přijetí na školu, možná i proto je kamarádka radši s jiným chlapcem.

Individualismus Radka, jeho odlišnosti a charakterizace, se promítá do volby rekreačního sportu. V soudobé společnosti a její „masovosti“ se hodlá prosadit jako individualita, jež se v běhání odráží. Z naprostého nezájmu o sport se stává radost a nadšení, což se kontrastuje i posunem ve výkonnosti v druhém závodě, i když

³⁴⁵ BECHTOLDOVÁ, cit. 19, s. 11.

od sportovních autorit se mu kýžených uznání nedostává. Radek si uvědomuje, že v rekreačním sportu nemusí záležet v první řadě na výsledcích, účastech v krajských soutěžích. V druhém závodě by pravděpodobně díky nově nabytému sebevědomí a poctivému tréninku dosáhl dobrého umístění jako kamarád Petr, se kterým běžel do té doby, než narazili na zraněnou kamarádku. Protože se neumístil v závodě na požadovaném stupni, již potřeby se ani u tohoto sportu do výběrového týmu nedostal. Na běhání celkově nezanevře a vydává se okamžitě na třetí závod. A právě rozřešení nabízí pravý důvod, proč je film dominantně o běhání jako individuálním sportu, nikoliv o cvičení na spartakiádě či sportu výkonnostním. Radek pochopil, že není závislý na rozhodování někoho „zodpovědného“, jedná se o vytvoření určitého mentálního nastavení, které nakonec aplikuje i na další věci v životě jako jsou mezilidské vztahy a dokáže se vymanit z pozice ubližovaného a utlačovaného. Rezignace na organizovaný kolektivní sport se zdůrazňuje rezignací na „oslavu sportu“, spartakiádu, jako největší sportovní událost tehdejší společnosti, a rovněž v tomto tkví vyznění filmu proti tehdejšímu kontextu. Sport totiž nemusí být jen organizovanou, „masovou“ aktivitou. Radek přestává být závislý na činnostech, které mu nabízí stát. Musel dojít do takové fáze, respektive jeho výchozí situace musela být taková, aby se dokonce i tyto možnosti vyčerpaly, aby začal o sobě přemýšlet jako o individualitě. Došel skrze běhání k určitému individualismu³⁴⁶ ne proto, aby se od společnosti zcela izoloval, ale aby nakonec mohl lépe komunikovat a jednat s lidmi, být sebevědomější ve svých názorech a skoncovat s pasivitou.

K *Bloudění orientačního běžce* uvedla Daniela Zieglerová k jeho názvu: „Parafrazovaný titul britského režiséra Tony Richardsona z roku 1962 *Osamělost přespolního běžce*. S významným filmem *Free cinema* bohužel Matulův snímek nespojuje nic víc než zmíněná parafráze názvu.“³⁴⁷ S tímto tedy nesouhlasím, protože spojujícím syntaktickým prvkem, který autorka postrádá, může být právě společné téma odporu proti autoritám a vyjádření životního přesvědčení, které se ve sportu odráží. Má-li podle Hughsona protagonistovi Colinu Smithovi v *The Loneliness of the Long Distance Runner* (1962) sport poskytovat prostor, v němž je schopen symbolického

³⁴⁶ Matka: „Jen ho nestrhej... Aby se z něj nestal individualista, aby se nám nezatvrdil.“

³⁴⁷ ZIEGLEROVÁ, cit. 118, s. 24. Nelze však s úplnou jistotou tvrdit, zda Matula na film touto parafrází názvu odkazoval či ne.

protestu proti všem autoritám,³⁴⁸ stává se tento vzdor společným znakem, který s Radkem v *Bloudění orientačního běžce* sdílí.

Určitou kritiku tehdejšího režimu a společnosti obsahuje také Matulův rozhovor, na nějž jsem již odkazoval. Při porovnání sportu a filmu považuje sport za mnohem spravedlivější než práci u filmu, o níž se vyjadřuje poměrně skepticky. Odmítnutí vlastních scénářů nebo nutnost herců projít procesem schvalování jej mohla později motivovat k natočení „nekomplikovaného“ dětského filmu, v němž mohl obsadit většinu neherců.³⁴⁹ Rozhovor je ukončen režisérovým postěžováním nad touto situací, která koresponduje s únikem Radka z vlivů společnosti při běhání: „Když si to uvědomím, nejradši bych tenhle rozhovor zrušil, navlékl tepláky a utíkal někam do lesa, mezi veverka, zajíce a ptactvo. Ty nejlepší filmy, které nikdy nenatočím, si stejně hraju ve své fantazii, obvykle unášen pocitem volnosti. Vrcholky stromů a kousek nebe... Vítr mi fouká do tváře, mírně, zato vytrvale běžím...“

Bloudění orientačního běžce je typickým zástupcem filmů o běhání o rekreačním typu sportu, na němž se projevují odlišnosti od dále analyzovaných děl. V prostředí převažují přírodní lokace i vzhledem k disciplíně orientačního běhu oproti prostředí a ikonografii městského atletického stadionu. Outsider Radek si prochází úplnými sportovními začátky, přičemž sport pro něj postupně přestává být nepříjemnou činností a dalším důvodem k vyčlenění ze společnosti, ale stává se důležitou součástí jeho životního stylu. Začleňování běhu působí kladně na průběh chlapcova dospívání, díky němuž překonává problémy, které by dříve ignoroval nebo se jim bál postavit. Vyznění sportu ve filmu je tedy pozitivní a motivační. Žánrové prvky komedie jsou přítomny v menšině. Mohou sice vycházet z neschopnosti, z fyziognomie Radka, ale zároveň nutí vzhledem k nastíněnému kontextu k empatii s postavou a působí ambivalentně. Několik vtipných scén a hlášek částečně dodává filmu rychlejší tempo a v některých situacích se poukazuje na schopnost postav bezprostřednosti a sebeironie. Žánrové prvky dramatu tkví především v překonávání překážek protagonistou (outsiderství, pasivita, nepochopení autorit a nedůvěra v jeho zlepšení), což u diváka vede také k empatii s postavou. Překonání překážek je vztaženo pod symbolickou výzvu protagonisty, na kterou se připravoval. Vyběhnout strmý kopec, tím prokázat své sportovní schopnosti a odhodlání zrovna ve chvíli, kdy by měl být

³⁴⁸ HUGHSON, cit. 79, s. 267–268.

³⁴⁹ „Nejméně dva scénáře z těch, které mám v šuplíku jako zamítnuté, jsou lepší, než ty tři, podle kterých jsem natočil filmy.“ BECHTOLDOVÁ, cit. 19, s. 9. Tuto tezi je však nutné brát spíše za pracovní pro další nutný výzkum.

pouze pasivním pozorovatelem ostatních účastníků se spartakiády. Téma oslavy sportu se tedy netýká spartakiády, ale rekreačního běhání, při němž Radek začíná vidět požadované výsledky a hlavně přestává být ve sportu závislý na omezené a restriktivní nabídce společnosti.

3.2 *Fair Play* (2014)

Film režisérky a scénáristky Andrey Sedláčkové se soustředí na kontroverzní období státem organizovaného dopingu (užívání nedovolených prostředků zvyšující výkon sportovců) v československém vrcholovém sportu v osmdesátých letech minulého století. Naplňuje konvence subžánrů dramatu a historického filmu o běhání z oblasti výkonnostního typu sportu a podřizuje se jim ikonografie, prostředí, narativní struktura, styl, postavy a další žánrové prvky, které v analýze reflektují. Režisérka se vyhnula biografickému filmu tím, že upřednostnila příběh fiktivní začínající profesionální sprinterky,³⁵⁰ který pojednává o přibližně ročním časovém úseku,³⁵¹ o období jejích příprav ke kvalifikaci a k účasti na olympijských hrách v Los Angeles v roce 1984 v závodu na 200 metrů. Konvence historického subžánru mapující totalitní období se kromě sportovního tématu a dobové ikonografie projevují v sekundární narativní linii, v níž se matka sportovkyně stýká s chartistou Markem Křížem, prepisuje pro něj texty a je kvůli tomu vyšetřována Státní bezpečností. Obě stěžejní narativní linie vedou k závěrečnému klimaxu, v němž je matka odsouzena za šíření protistátních materiálů a sportovkyně se nakonec i přes získaný limit odmítne olympiády zúčastnit. Čas fabule, trvající jeden rok, zdůrazňuje explicitní změny ročních období. Také žánrové prvky prostředí se vyznačují geografickými podmínkami Československa. Ze začátku filmu absolvují atletky soustředění ve slovenských Tatrách, při jízdě vlakem dominují záběry jejich vrcholů, typické jsou i další místní geografické lokace. Formu historického žánru podporuje kritiky kladně hodnocená ikonografie (dobové oblečení

³⁵⁰ Přesto se Andrea Sedláčková údajně inspirovala skutečnou vrcholovou atletkou, které steroidy aplikoval tajně trenér v domnění, že jde o vitamíny, protože by s dopingem nesouhlasila, stejně jako protagonistka ve filmu. Zároveň kontext fungování střediska vrcholového sportu a dopingu konzultovala s některými sportovci, trenéry a lékaři. ČESKÁ TELEVIZE, cit. 25. To svědčí o její snaze o určitý stupeň historické autenticity v rámci žánru historického filmu, na niž podle Babingtona bývá kladen větší důraz než u biografických filmů nebo dramát. BABINGTON, cit. 2, s. 32. Titulek „inspirováno skutečnými událostmi“ po vzoru ostatních historických a biografických filmů ve *Fair Play* chybí. Co se týká inspiračních zdrojů, režisérka sice několikrát naznačila, že ve filmu odkazovala na Jarmilu Kratochvílovou, ale snímek žádnou z konvencí biografického subžánru oproti historickému nevyužívá. SEDLÁČKOVÁ, Andrea. Doping a nesnadné zobrazování neslavné minulosti: Andrea Sedláčková at TEDxPrague. In *Youtube* [online], 2014 [cit. 4. 4. 2016]. Dostupné z WWW: <<https://www.youtube.com/watch?v=bY14Jxx9ykU>>.

³⁵¹ Namísto mapování celoživotní kariéry jako je typické v případě biografického filmu. BABINGTON, cit. 2, s. 31.

a kostýmy celkově, výbava posilovny nebo stadionů),³⁵² ale i využití médií. Poslech rádia Svobodná Evropa ze začátku filmu ustavuje důležitou počáteční charakterizaci postav, jejich vyhraněnost proti tehdejšímu režimu. Sledování televize s medailovým ceremoniálem Imricha Bugára se slovy „tohle bych chtěla zažít“ zase pomáhá definovat časový kontext, v němž se příběh odehrává a přibližuje vstupní motivace protagonistky.

Co se týká žánrového zařazení, po vyhodnocení kritických reflexí jsem došel k závěru, že sportovní tematika *Fair Play* či žánrové souvislosti jsou ignorovány a někdy zcela upozadřovány. Jde o „psychologické drama, ale dokumentární dojem je velmi silný“³⁵³, naopak film není žánrovým filmem, „v němž můžeme jistá zjednodušení přičíst konvencím příslušného žánru, ale klasické realistické drama zobrazující reálnou epochu dějin“³⁵⁴, ani sportovním dramatem: „Pokud vás po přečtení synopse odradí myšlenka, že jde o sportovní drama, nenechte se zmást. Sport je sice nosnou linkou, ale samotných závodů je tu minimum. Jde spíše o depresivní portrét nelichotivé doby, v níž šlo pouze o to se nějak přizpůsobit a přežít ji a doufat v lepší zítřky.“³⁵⁵ Pro mou analýzu filmu z perspektivy sportovního žánru jsou však stěžejní typické žánrové prvky, které se objevují především v narativní linii protagonistky. Týkají se dopingu, závodů, tréninků a vztahů postav, nikoliv aspektů, na něž se soustředí většina kritiků a souvisí spíše s prvky historického filmu z období socialismu jako historická věrohodnost a společensko-historický kontext. Rozdíly dramatických aspektů s prvky historického filmu se ve *Fair Play* stírají, dochází k jejich konvenční hybridizaci, proto tyto subžánry v analýze zvlášť nevyčleňuji.³⁵⁶

Protagonistka, osmnáctiletá talentovaná běžkyně Anna Moravcová, vstupuje do třetí sportovní etapy, do období vrcholové kariéry, po úspěšném zvládnutí druhé fáze.³⁵⁷ Dozrání kariéry a rozvoj talentu v dorosteneckých a juniorských letech se v její charakterizaci zdůrazňuje držením titulu juniorské mistryně republiky. V kontextu tehdejšího státem organizovaného a institucionalizovaného sportu pro protagonistku s takto vynikajícími výsledky následovalo přijetí do střediska vrcholového sportu

³⁵² GUTT, Jakub. *Recenze | Fair Play je plnokrevné psychologické drama a skvěle natočené* [online]. Totalfilm.cz [cit. 4. 4. 2016]. Dostupné z WWW: <<http://www.totalfilm.cz/2014/03/recenze-fair-play-je-plnokrevne-psychologicke-drama-a-skvele-natocene>>. ŠÁLEK, Vratislav. *Recenze: Povedená Fair Play hraje nefěr* [online]. Filmserver.cz [cit. 4. 4. 2016]. Dostupné z WWW: <<http://filmserver.cz/clanek/7113/fair-play>>.

³⁵³ GUTT, cit. 352.

³⁵⁴ KAMENÍK, cit. 134.

³⁵⁵ ŠÁLEK, cit. 352.

³⁵⁶ Podobnou hybridizaci využívá *Mai wei* (2011), subžánr historického filmu se propojuje s dramatem o národnostní nenávisti v průběhu druhé světové války.

³⁵⁷ LEŠKA, cit. 106, s. 116–118.

umožňující účast na závodech nejvyšší světové úrovně, při splnění limitu také na vysněných letních olympijských hrách. Sport se pro ni po gymnaziálních studiích stává profesí, které se již nevěnuje pouze v rámci svého volného času a mimoškolních aktivit. Moje teze o funkci běhání ve filmu spočívá v tom, že výkonnostní sport i sport jako takový u protagonistky postupně vyvolává odpor a odcizuje se mu: nezvládne přechod z druhé do třetí fáze kariéry. Zjišťuje, že výkonnostní sport v tehdejších podmínkách nejenže ničí zdraví, ale je navíc spojen se lhaním a nátlakem nejvyšších politických představitelů zasahujícím do její kariéry i do již omezené občanské svobody. Anna chce ctít hodnoty sportu a fair play, pravidla, jež si osvojovala po celý svůj život, ale uvědomuje si, že v éře vrcholového sportu to není možné – řídí se odlišnými pravidly. Vzpírá se sportovní etice vyžadované oficiálními sportovními strukturami, jejíž bezpodmínečné plnění setrvání ve středisku podmiňuje. Současně u ní dochází k deziluzi a k přehodnocení prvotní romantické představy, co pro ni znamená působit v národní reprezentaci. Na jednotlivých narativních a stylistických prostředcích demonstrují, jak k tomuto postoji protagonistka dospívá, proč je vyznění sportu ve filmu negativní.

3.2.1 Závodní a tréninkové sekvence: poražená vítězka Anna

V rámci konvencí sportovního žánru není v expozici stanoven cíl protagonistky zvítězit v rozhodujícím závodě, namísto toho usiluje o splnění limitu pro účast na olympiádě. Cestou za dosažením cíle jsou jí kladeny překážky vyvolávající intrapersonální konflikt.³⁵⁸ Naléhání představitelů střediska a státu užívat doping v podobě anabolických steroidů (přípravek Stomba), který kategoricky odmítá, oproti snaze zůstat ve středisku, tím mít možnost reprezentovat Československo a udržet si zaměstnání. Narativní struktura obsahuje dvě stěžejní závodní sekvence, které jsou motivovány cílem protagonistky a souvisí s oběma problémy. První závod v hale, v němž se snaží zdolat limit poprvé, běží v období, kdy doping neužívá. Chce všem ukázat, že splní limit i bez něj. Toto gesto je pro ni na jednu stranu motivační, ale na druhou svazující. Nikdo kromě její matky o tom neví, a pokud si chce své místo udržet, musí před trenérem a všemi sportovními představiteli o rozhodnutí mlčet. Vytváří na sebe psychický tlak, jde o její první závod v profesionální kariéře, na nějž není „připravená“ jako ostatní atletky, navíc její forma se neustále zhoršuje. Před závodem je nervózní, nevěří si, což se negativně projevuje ve výkonu. Nejenže

³⁵⁸ Tamtéž, s. 136.

limit nesplní, ale již se smiřuje s tím, že bude po první lékařské prohlídce ze střediska vyloučena. Až poté, co se její matka rozhodne aplikovat steroidy tajně pod záminkou, že jde o neškodné vitamíny, je atletka bez tíživého psychického bloku kolem dopingu v dalších trénincích motivována vzestupem formy, která kulminuje přesně v rozhodujícím druhém závodu.

Za zlepšením Anny vězí jak nově nabyté sebevědomí a odhodlání, tak vliv anabolických steroidů. Podle Cashmorea jsou známy časté případy placebo efektu, kdy je atletovi poskytnutá informace, že užívá doping, který ve skutečnosti účinné látky vůbec neobsahuje.³⁵⁹ Na psychiku některých atletů však tato informace působí tak, že ke vzestupu výkonnosti opravdu dochází. A naopak je známý negativní účinek placebo efektu, kdy se sice sportovci podávají podporující látky, ale zároveň s ubezpečením, že na jeho výkony mít vliv nebudou – a skutečně se tak v mnoha případech děje.³⁶⁰ To svědčí o tom, jak mocně na psychiku atleta působí vědomí, pokud bere nebo nebere povzbuzující prostředky. V narativu se tohoto aspektu využívá. Anna by na doping nikdy znovu nepřistoupila, je potřeba ji vhodně zmanipulovat. Desinformací o povaze aplikovaných látek ze strany matky a trenéra se dociluje falešného placebo účinku a doping zafunguje velmi dobře. Konečně se její forma zlepšuje bez toho, aby myslela na podvádění a strachovala se o setrvání ve středisku. Nové odhodlání a tvrdou práci odváděnou v tréninku po závodu prvním lze interpretovat tak, že vliv neměl jen doping, ale právě psychika. Sama uvěřila, že se zlepšuje i bez něj. Maximálního efektu zakázaných látek a jejího rozpoložení se dociluje v miniklimaxu v druhém závodu, kdy atletka dokáže zužitkovat veškerá příkoří a dramatické zvraty, které se v jejím životě naakumulovaly.

Stejně jako v ostatních sportovních filmech, i v tomto snímku v jedné z narativních linií figuruje romantický vztah sportovkyně, který participuje na tvorbě dramatické zápletky. Tomáš je nesportovec, který s Annou plně nesdílí její profesní problémy. Tím ji přitahuje, protože nemá se sportem nic společného, dovoluje ji částečně uniknout ze stereotypního prostředí. Seznámení probíhá na začátku filmu a vývoj vztahu má klíčovou funkci v řetězení příčin a následků pro příběh. Těsně před startem druhého kvalifikačního závodu vychází najevo, že ji matka steroidy bez jejího vědomí aplikovala, idea fair play a hrdost nad růstem výkonnosti se hroutí. Zároveň se z dopisu „na rozloučenou“ od Tomáše dozvídá, že emigroval a už jej

³⁵⁹ CASHMORE, cit. 108, s. 271.

³⁶⁰ Tamtéž.

pravděpodobně nikdy neuvidí. V posledním závodě ji pohání vzdor a emoce ze všech nasčítaných příkoří a dosahuje na jednoznačné vítězství včetně získání limitu. Tento vzdor je zdůrazněn jediným využitím slowmotion ve filmu, pomocí nějž dochází ke zdramatizování miniklimaxu. V obou závodech se nepracuje s opakovanými záběry, s flashbaky, ani s jinými ozvláštňujícími stylovými postupy, proto má využití slowmotion důležitou funkci. Před startem druhého závodu se Anna nerozptyluje rozhlížením po tribuně, trenérovi či soupeřích jako v závodě prvním, z jejího výrazu vymizí jakákoliv nervozita a soustředí se výhradně na svůj běh. Již od začátku snímání akce se využívá konvence televizních přenosů, skutečný závod se odehrává v pozadí, v popředí je doskočiště, v němž paralelně probíhá skok do výšky. Po tomto realisticky motivovaném záběru se snahou o navození dokumentární formy, který je v televizních přenosech nutností pro omezený počet kamer a možností úhlů kamery na právě probíhající akce, dochází k polocelku na Annu ve zpomaleném záběru, naopak ke konvenci umělecké motivace.³⁶¹ Ostatní záběry na fanoušky nebo trenéra jsou nezpomaleny, což svědčí o subjektivním vnímání času pouze ze strany protagonistky a navození stavu maximálního vypětí sil. Slowmotion pokračuje až do protnutí cílové čáry, přičemž v posledních metrech ostatní soupeřky značně zaostávají a vítězství Anny nikdo neohrožuje.³⁶² Kvůli využití zpomaleného záběru čas závodu odpovídá přibližně čtyřiceti jedněm vteřinám oproti dosaženému času (22,81 vteřin), čas se nekondenzuje jako v případě vytrvalostních závodů, ale naopak se téměř dvojnásobně prodlužuje.

U obou závodních sekvencí se využívají podobné konvence pro konstrukci sportovní události. Sekvence druhého závodu je delší, protože v ní nastává nejdůležitější sportovní klimax v příběhu. Váhu události podtrhuje v rámci předzávodních příprav nástup atletek ke startovním blokům, jejich představení diegetickým komentátorem a závěrečný medailový ceremoniál jako součást pozávodní dohry. Do obou závodů se zapojuje dramaturgická hudba, figurují záběry na startéry s výstřelem ze startovní pistole, záběry na tabuli s výsledky a v obou případech gratulace trenéra a doktora nejúspěšnější svěřenkyni zároveň se zachycením emotivních pocitů druhé atletky.³⁶³ Touto strategií se posiluje tendence zobrazit emoce vítězky i poražené, čímž se zdůrazňuje vzájemná rivalita běžkyň. Kamera věnuje též pozornost divákům. Co se týká

³⁶¹ THOMPSONOVÁ, cit. 40, s. 17–18.

³⁶² Ve zvukové stopě kromě hudby a ztlumeného povzbuzování diváků se využívá zvýrazněného rytmického dechu protagonistky.

³⁶³ V prvním ještě nedůležitém závodě exceluje Martina, přičemž v druhém se role obrací a vítězství i s limitem patří Anně.

sportovních sekvencí, kritici se v nich soustředí právě na diváky, respektive na absenci větší divácké kulisy. Film se totiž liší například od *Dlouhé míle* nenavozením dojmu zaplněných tribun u důležitých závodů, obvyklé konvence sportovních filmů: „... vrcholná scéna příběhu, kvalifikační závody v Karl-Marx Stadtu, působí trochu chudě. Kvůli nepříliš početnému komparsu je nasnímana pouze v šikovně zvolených polocelcích a polodetailech.“³⁶⁴ Na druhou stranu se tomu v jiné recenzi nepřikládá rozhodující váha pro celkové vyznění závodu: „Nápaditě pracuje režisérka s běžeckými záběry, ať je to symbolické rámování příběhu Anniným během (který nekončí), drsné tréninky nebo kvalifikační závody, které mají strhující sílu.“³⁶⁵

Bezprostřední nadšení Anny z vítězství v závodě díky splnění limitu střídá pláč při medailovém ceremoniálu a znění národní hymny. Výhra má částečně optimistický význam, pojedě pravděpodobně na olympiádu, ale i pesimistický.³⁶⁶ Tuší, že jde o její poslední závod či spíše výhru na vrcholové úrovni, protože brát Strombu znovu nehodlá a podle jejích zkušeností bez dopingu nemůže na olympiádě počítat s dobrým umístěním. Navíc si je vědoma, že se proti fair play sportu provinila, i když ne svou vinou. Pláče rovněž nad hořkým splněním přání, které vyslovila při sledování předávání medaile Imrichu Bugárovi. Dochází k deziluzi ohledně fungování národní reprezentace a romantické představě závodit za svou vlast – koho vlastně reprezentuje? Nakonec se jí podobný úspěch, vítězství ve velkém závodě, podařil, ale zaplatila za to způsobem, který nehodlá opakovat, což bude mít důsledky pro její další pokračování v kariéře.

K neúspěchu Anny ve sportu a k nezvládnutí přechodu do třetí fáze sportovní kariéry přispívá více faktorů. Doplní na nedostatečnou znalost profesního prostředí a nezapadá do kolektivu tak jako Martina. Podle dostupných vodítek v syžetu protagonistka nepatří do okruhu sportovců, kteří jsou informováni o všem zásadním, co se v jejich privátním světě odehrává, aby pro kariéru udělali maximum, případně zavčas vycouvali. Anna chce diskutovat o problematice dopingu s Martinou, snaží se jí svěřit se svými obavami a tím získat možného spojence ze sportovního prostředí. „A přitom jsem slyšela, že ... ta Stromba je normálně doping. [Pobavený výraz Martiny, zadržuje smích.] Tys to neslyšela?“ Martina ji s určitou mírou povýšenosti

³⁶⁴ KAMENÍK, cit. 134. Nebo „Štartovacie výstrely, komentátori a jazda kamery popri bežcoch, známe zo športových filmov, slúžia len na okrasu; v celom deji Anna preteká dvakrát a tieto krátke sekvencie neobsahujú priveľké vzrušenie.“ KOVALČÍK, Juraj. *Fair Play* [online]. Cinemaview.sk [cit. 4. 4. 2016]. Dostupné z WWW: <<http://www.cinemaview.sk/cinemaview/clanok/2510/detail/fair-play>>.

³⁶⁵ PODSKALSKÁ, Jana. *Fair Play Andrey Sedláčkové dává lekci nám všem* [online]. Denik.cz [cit. 4. 4. 2016]. Dostupné z WWW: <<http://www.denik.cz/film/fair-play-andrey-sedlackove-dava-lekci-nam-vsem-20140306.html>>.

³⁶⁶ BABINGTON, cit. 2, s. 17.

říká: „Tak to ví snad každý malý dítě, že to jsou bobule, ne?“ Anna: „Počkej, jak to můžeš takhle v klídku brát. Jsou na to kontroly. Když by tě chytli, tak je konec s reprezentací. Je to podvod, je to zakázaný.“ Martina: „No tak to neber, když je to zakázaný.“ Rozhovor vypovídá o izolovanosti Anny, která nemá s kým sdílet své starosti, kromě trenéra a doktora ze sportovního prostředí se s nikým nestýká. Nenapadá ji konzultovat problémy v jádru všeho dění, u dalších sportovců v reprezentaci. Jedinou možností k získání informací se pro ni stává paradoxně Tomáš, jehož rodiče mají konexe se západem, jsou pro ni informačním kanálem, přes který se o dopingu dozvěděla poprvé.

Anna také není spokojená se svým tělem: „Prostě ho nemám ráda... Všichni se na mě pořád dívají jako bych se skládala jenom ze svalů a kil, abych nebyla moc hubená, abych nebyla moc tlustá...“ Odmítnutí brát doping však vyjevuje skutečnost, že své tělo má nebo alespoň začíná mít ráda mnohem více, než tvrdí příteli. Nechce se dále dopingem poškozovat, protože jeho negativní důsledky na sobě již pocítila: růst ochlupení, ztráta menstruace, kolaps po tréninku. A také myslí na mateřství, po dlouhodobém užívání anabolických steroidů není možné otěhotnět a několikrát na problém upozorňuje. Přestává jí záležet na světových úspěších a její touha po medailích slábne, když chápe, co všechno musí obětovat. Nesouhlas s poměřováním těla jako „stroje“ rovněž souvisí s neztotožněním se s kvantifikací spojenou s výkonnostním typem sportu, kdy tělo „... přestává být zdrojem příjemných vjemů ...“.³⁶⁷ Musí si hlídat váhu, pro doktora je vše v pořádku, když mu vycházejí hodnoty v laboratoři, rovněž pro trenéra, podle nějž má předepsanou zátěž zvládat. Nikdo nebere ohledy na její pocity a intuici.

Charakteristické pro filmy o běhání jsou sekvence tréninků, kterých je ve *Fair Play* přes deset. Objevuje se v nich mnoho variací tréninkových jednotek a metod jako je běh v bazénu v plynové masce, běh s tažením pneumatiky, výběhy prudkých kopců. Pestrost navozuje dojem extrémní náročnosti kladené na atletky a zkoušení jejich limitů v každém tréninku, což v jednom případě u Anny vede spolu s vedlejšími účinky Stromby ke kompletnímu vyčerpání, v případě Martiny ke zranění achillovky v důsledku přetrénování. Metody a náročnost tréninků bývají také zdrojem konfliktů s trenérem. Kromě titulkové sekvence a rozřešení Anna nikdy neběhá sama, mimo tréninkový plán, v syžetu se žádné sekvence dalších tréninků v parku, v přírodě, či jen

³⁶⁷ SEKOT, cit. 1, s. 138.

o samotě „pro radost“ neobjevují, což svědčí o postupné ztrátě zájmu o důležitou složku sportu. Sport se pro protagonistku stává pouze velmi tvrdým zaměstnáním, v němž tyto aspekty přestává vidět. Jediná kompenzační aktivita a relaxace, masáž ve vířivce, není pro Annu uvolňující, protože se pouští do konfrontace s Martinou. Tyto prvky napomáhají konstruovat protagonistku jako přetřénovanou sportovkyni, která postupně ztrácí o svůj sport zájem. Stres jí přináší nejen doping a nedostatečné sociální vazby, ale i nové metody a těžké tréninky.

Ve *Fair Play* je pouze jedna tréninková montáž, která se od běžné tréninkové scény liší zapojením některých stylistických postupů obvyklých u dalších filmů o běhání. Netýká se běhání, ale naopak pro sprinterky stěžejní cvičení v posilovně, které se ve filmu objevuje pouze jednou. Zapojuje se v ní hudba, prostor posilovny zůstává stejný, ale čas se kondenzuje, dochází k rychlým přesunům protagonistky na jiné posilovací stroje a kamera se celou dobu soustředí na její výraz pro zachycení maximálního vynakládaného úsilí. Liší se tedy od bezpříznakové stylové formy ostatních tréninků, které se zaměřují na situaci vzniklou z interakce mezi postavami. V této sekvenci si Anna myslí, že doping neužívá a zároveň se zlepšuje, protože těsně před sekvencí se jí začíná v tréninku oproti Martině mimořádně dařit. Sekvence zastává podobnou funkci, jakou jsem naznačil v žánrové taxonomii. Slouží pro obhájení následující razantního zlepšení jak v dalších trénincích, tak hlavně v rozhodujícím závodu. Zároveň zdůrazňuje, jak působí na psychiku protagonistky, když je přesvědčená o tom, že principy fair play jako jediná skutečně ctí. Dokáže trénovat mnohem více, do sportu má mnohem větší chuť.

Množství tréninkových sekvencí a závodů vyžaduje ve filmech o běhání s výkonnostním typem sportu fyzickou připravenost herců a věrohodnost jejich výkonů. V *Bloudění orientačního běžce* nebyl tento aspekt důležitý, zatímco u *Fair Play* a *Dlouhé míle* naopak ano. Kritikové vyzdvihují věrohodnost sportovního výkonu protagonistky, čímž tento aspekt žánru zdůrazňují.³⁶⁸ K faktu, že na něm samotní tvůrci trvají, přispívá rozhodnutí režisérky vybírat protagonistku nejprve podle fyzických zkoušek a doporučení konzultujících trenérů.³⁶⁹ Na obsazení Judit Bárdos měl podle ní

³⁶⁸ SVOBODA, Martin. *Fair Play* [online]. Moviezone.cz [cit. 4. 4. 2016]. Dostupné z WWW: <<http://film.moviezone.cz/fair-play/recenze/>>.

³⁶⁹ „Když už jsem si byla jistá, že jsem našla tu pravou, a poslali jsme ji k trenérovi, ten mě hluboce zklamal, když řekl, že adeptka na hlavní roli nemá vůbec sportovní předpoklady a že ji nikdy běhat nenaučí. Když se tak stalo poněkoli káté, pochopila jsem, že musíme jít opačnou cestou, a herečky jsem nejdříve poslala na trénink a teprve, když prošly výběrovým sítem, dělali jsme skutečné herecké zkoušky. Judit jsem znala ..., věděla jsem, že je nesmírně talentovaná, ale připadala mi na roli trošku starší a také,

vliv její přirozený talent. Přesto musela půl roku před natáčením čtyřikrát týdně pod odborným vedením trénovat, zejména proto, aby zhubla a osvojila si běžecký styl natolik, aby bylo uvěřitelné, že se jedná o sportovkyni s ambicemi účasti na olympijských hrách.³⁷⁰ Její celkové předpoklady pro roli upřednostnila režisérka filmu s rizikem následného předabování herečky. Judit Bárdos popsala důležitost přípravy a její náročnost v rozhovoru: „Trénovat jsem začala půl roku před natáčením a moc mě to bavilo. Bez tréninků bych natáčení rozhodně nezvládla, protože kondice, kterou jsem díky svému trenérovi nabyla, byla při natáčení opravdu třeba. Navíc bylo nutné zvládnout i určitý běžecký styl, abych na plátně působila věrohodně.“³⁷¹ Nejen Judit Bárdos, ale i Eva Josefíková, která hrála druhou běžkyni Martinu, byla vybraná podle podobných kritérií a také tak trénovaná.³⁷² Důraz na aspekty filmu o běhání (tréninkové sekvence či věrohodnost výkonů herců) akcentují fanoušci mikrožánru z řad samotných rekreačních běžců, kteří se ztotožňují v rámci svého životního stylu s tématem sportu či běháním více oproti recenzentům z kulturních periodik nebo serverů. Autor specifické recenze vyzdvihuje a popisuje netradiční tréninkové metody (výběhy sjezdovky, běh s tažením pneumatiky na laně), nechybí kritika běžeckého stylu protagonistky jako dlaně sevřené v pěst nebo běh s došlapem přes patu.³⁷³

3.2.2 Další postavy

Ve filmu absentují kladné mužské postavy.³⁷⁴ Trenér prosazuje v tréninku autokratické vedení, nedovoluje vzájemnou diskusi s jeho svěřenými.³⁷⁵ Trvá na bezpodmínečném plnění náročných tréninkových plánů a v konečném důsledku rovněž užívání Stromby. Na druhou stranu se pro diváky jeho chování částečně legitimizuje a nenutí k úplnému distancování, protože vynikající výsledky atletek jsou pro něj nutností, aby si místo ve středisku udržel.³⁷⁶ Další aspekt spočívá v tom, že se

snad mi promine, při těle. Trenér z ní však byl nadšen, říkal, že má neuvěřitelný sportovní talent a že za chvíli zhubne.“ ČESKÁ TELEVIZE, cit. 25.

³⁷⁰ Tamtéž.

³⁷¹ ČESKÁ TELEVIZE, cit. 26.

³⁷² „Přišla jsem na casting, ale bylo mi jasné, že se svou sportem netknutou postavou tvůrce asi moc nezaujmu. Když mi pak Andrea řekla, že jsem roli získala, měla jsem velkou radost. Ta poněkud opadla, když jsem dostala roční předplatné do fitka a tréninky s profí atlety pražské Slavie. Ale jsem ráda, že i u nás vznikají filmy s tak poctivou přípravou herců...“ ČESKÁ TELEVIZE, cit. 27.

³⁷³ LESZCZYNSKI, Radek. *RECENZE: Film Fair Play šokuje organizovaným dopingem v ČSSR* [online]. Bezvabeh.cz [cit. 4. 4. 2016]. Dostupné z WWW: <<http://www.bezvabeh.cz/clanek/2481-recenze-film-fair-play-sokuje-organizovanym-dopingem-v-cssr>>.

³⁷⁴ Kromě uvedených také Marek Kříž, který jednoduše zneužívá mámu Anny k prepisování svých materiálů nebo důstojník STB nezdráhající se využít zastráovací prostředky a vydírání.

³⁷⁵ LEŠKA, cit. 106, s. 133.

³⁷⁶ Kracík mu již ze začátku filmu říká: „Víš, že jsi ve středisku zatím jen na zkoušku.“

jemu samotnému přičítá aplikovat steroidy Anně přímo a rád tuto činnost nechává na někom jiném, na její matce, čímž se vzdává zodpovědnosti za zdraví svěřenkyně. Chybu a slabost si uvědomuje ve chvíli, když zjišťuje, že Strombu nebere. Snaží se ji před doktorem krýt a omlouvat. Doktor na druhou stranu nemá žádné kladné charakteristické prvky. Chová se povýšeně, arogantně a atleti jsou pro něj jen nástrojem bez ohledu na jejich pocity a možná zdravotní rizika. Přítel Tomáš ji není schopen při poslední společně strávené noci říct, že už ji pravděpodobně nikdy neuvidí, protože se jeho rodina chystá emigrovat a namísto toho Anně poprvé řekne, že ji miluje. Projevuje se jeho slabost, nedospělost a fakt, že se necítí dostatečně silný na to, převzít osobně zodpovědnost za další vývoj jejich vztahu. Obrací se k ní zády pro svou konformitu a „příkaz“ rodičů. V průběhu filmu Anně daruje výraznou růžovou sportovní soupravu Adidas z Německa, která zastává důležitou funkci v ikonografii filmu o běhání. Anna se v ní objevuje v několika trénincích a buduje si k ní silný vztah, aby ji po návratu z druhého vítězného závodu vyhodila, čímž pomyslně nadobro ukončuje vztah s Tomášem. Ale také to předznamenává zánik její profesionální kariéry – artefakt vrcholového sportu končí v odpadkovém koši.³⁷⁷

V příběhu chybí typičtí antagonisté, k nimž patří soupeři z jiné národní reprezentace, role antagonistů ve filmu jsou vyhrazeny pro zástupce politické moci a představitelů střediska. Absence kladných vlastností v jejich charakterizaci tento význam posiluje. Ve vztahu Anny k Martině nejde o nepřátelství, ale o určitou týmovou rivalitu mezi svěřenkyněmi v tréninkové skupině. V protagonistce spatřuje Martina rivalku nikoliv kvůli sociálnímu zázemí, jako v případě *Fast Girls* (2012), ale kvůli jejímu většímu přirozenému talentu. Ve dvou tréninkových sekvencích ze začátku filmu, když ještě žádná z nich Strombu nebere, je v úsecích vždy lepší Anna. Až v trénincích s nedovolenými látkami začíná excelovat druhá běžkyně. Protagonistka má zase problém s Martinou kvůli jejímu schvalování zakázaných látek zcela bez výčitek a špatného svědomí. Nevnímá totiž braní steroidů jako významný problém, intrapersonální konflikt mezi snahou udržet se ve středisku a neužívat doping pro ni není otázkou jako v případě protagonistky. K jejich rivalitě přispívá způsob tréninku. Případné zaostávání jedné z nich slouží jako indikátor výkonnosti a úsilí, z čehož pramení časté konflikty s trenérem, když jedna z atletek nestíhá tréninkovou dávku. Obě

³⁷⁷ Podobný moment nastal v *Bloudění orientačního běžce* s ostentativním vysvlečením hasičské uniformy.

se také soustředí na stejnou disciplínu a jsou potenciálními soupeřkami na obou závodech – jde jim o limit, ale také o umístění na medailových pozicích.³⁷⁸

V mnoha filmech o běhání se objevuje postava druhého trenéra mimo oficiální autoritativní struktury. Při prvním tréninku na dráze trenér svěřenkyni vyčítá, že ji do jeho tréninkového plánu zasahuje její matka. V průběhu filmu se z nich stávají spojenci a nakonec je této trenérce vděčný, protože ji steroidy po vzájemné dohodě a schůzkách tajně aplikuje. Nedochozí tedy ke kýženému spojení atleta s druhým trenérem, který obvykle sportovce podporuje a jejich vztah je zcela otevřený a reciproční. Motivace matky spočívají v předpokladu, že vybojování limitu a účast na olympiádě pro ni bude znamenat „otevřené okno do světa“.³⁷⁹ A také lepší podmínky pro emigraci, jeden z nejdůležitějších argumentů, aby sama sebe přesvědčila a obhájila, že aplikovat steroidy tajně je dobré řešení, i když to pro dceru může mít fatální zdravotní následky.

3.2.3 Téma dopingu ve *Fair Play* v kontextu výkonnostního sportu

Přestože se využívalo a využívá mnohem více dopingových metod než jen anabolické steroidy,³⁸⁰ pro jednodušší a neproblematickou orientaci diváků režisérka upřednostnila pouze jednu formu zakázaných látek a definovala Strombu jako synonymum pro doping. V rámci historického žánru dochází ke zjednodušení. Film nepodléhá ani v tomto aspektu historické věrohodnosti, na kterou autoři recenzí odkazují. Jak jsem naznačil při vyhodnocení metodologické literatury, příběhy a souvislosti sportovních filmů, ať již inspirované skutečnými událostmi či nikoliv, se vždy pro potřeby dramatu upravují, kritéria historické věrohodnosti jsou jen těžko uplatnitelná.³⁸¹ Kamil Fila se zamýšlí jednak nad faktickými nesrovnalostmi při zobrazení užívání dopingu či jeho neviditelné důsledky pro atletky postrádající jakoukoliv drsnost, což je však důležitější, polemizuje nad „démonizací“ dopingu v minulosti a skrytému akceptování v současné době.³⁸² Film podle něj v tomto ohledu nepřesahuje do současnosti a využívá nefunkční polarizaci zla a dobra (na straně zla doping a socialismus). Zde se naznačuje, že široká část veřejnosti včetně dalších

³⁷⁸ Tento aspekt by nevyzněl dramaticky, kdyby byly běžkyne rozděleny do více rozběhů, v obou případech se jedná o finálové závody.

³⁷⁹ SEKOT, cit. 1, s. 11.

³⁸⁰ Například různé stimulanty (strychnin), narkotika (heroin, kokain) nebo krevní doping EPO. CASHMORE, cit. 108, s. 273–277. Problematika jiných metod jako je užívání vysokých dávek kofeinu před závody, které mají také na výkonnost vliv a mezi zakázané látky nepatří, se neřeší.

³⁸¹ BAKER, cit. 94, s. 217–233.

³⁸² FILA, cit. 133.

recenzentů i v současné době předpokládají, že dopovali pouze atleti z východního bloku a že západ byl čistý, nebo jde stále jen o výjimečný jev.³⁸³ Argument týkající se „démonizace“ dopingu je validní, protože ve filmu se spojuje výhradně s negativními aspekty a napojením na tehdejší režim, který své atlety pro ideologické účely manipuluje a ničí jim zdraví. Protagonistka je kladnou postavou, obětí, která by nikdy dobrovolně nedopovala, její matka je do aplikace dopingu nucena ze strachu o budoucnost dcery a podobně.

Vyznění dopingu v kontextu historického subžánru snímku jednoznačně vede k náhledu, že zůstává temnou stranou „původního“ sportu, deviantní aktivitou, spojenou výhradně s ideologickou propagandou a nesvobodným režimem, který se současnosti netýká. Téma dopingu jako aktuálního problému, které by posílilo subžánr dramatu, chybí.³⁸⁴ Opak může být pravdou, stejně jako poukazuje Sekot,³⁸⁵ protože zejména finanční motivace atletů užívat v silových i vytrvalostních výkonnostních sportech zakázané látky je už několik desítek let velmi silná. Dopomáhá tomu samotná poptávka diváků a byznysu kolem sportu. Diváci chtějí vidět na stadionech a v televizích jen ty nejlepší a nejslavnější sportovní hvězdy překonávající světové rekordy. Atleti hledají různé způsoby, jak posunout své výkonnostní limity pomocí zakázaných postupů, případně balancují na samotné hraně pravidel. Například nejslavnější cyklista Lance Armstrong přišel v roce 2012 o všech sedm titulů ze slavného etapového závodu Tour de France, když se podařilo rozkrýt síť sofistikovaných metod, díky kterým si celé období své kariéry dopomáhal k vítězstvím, přičemž se mu úspěšně dařilo obcházet antidopingové kontroly.³⁸⁶ V současném diskursu se na doping stále nahlíží jako na něco nemorálního a odsouzeníhodného, co se má týkat jen několika málo výjimek. K těmto výjimkám však nepatří jen cyklisté jako Lance Armstrong, Tyler Hamilton, Floyd Landis, ale také fotbalista Diego Maradona, sprinteři Ben Johnson, Marion Jonesová, Tyson Gay, Justin Gatlin, tedy samotní olympijští vítězové a jedni

³⁸³ „Východní blok se do konce své existence prostě potřeboval předvádět, jak je tomu běžné u nesebevědomých útvarů, či lidí. Západ se pochopitelně chlubil taky, ale přinejmenším nešvindloval na sportovních utkáních. Zatímco socialistické státy, Československo nevyjímaje, tajně dopovaly své atlety.“ KÁBRT, Jiří. *Fair Play – recenze* [online]. Cervenykoberec.cz [cit. 4. 4. 2016]. Dostupné z WWW: <<http://www.cervenykoberec.cz/34946/fair-play-recenze>>.

³⁸⁴ FILMSITE.ORG, cit. 288.

³⁸⁵ SEKOT, cit. 1, s. 132–134.

³⁸⁶ V knize *Tajný závod* od britského novináře Daniela Coyleho a amerického cyklisty Tylera Hamiltona, která vyšla ještě před odebráním Armstrongových titulů, se veškeré postupy popisují. Co je zajímavější a cennější, Tyler Hamilton také vysvětluje, jaké motivace mají sami cyklisté k dopingu, a do jakého kolotoče lží a intrik se dostávají. HAMILTON, Tyler, COYLE, Daniel. *Tajný závod. Tour De France: utajené skandály, doping a vítězství za každou cenu*. 1. vyd. Praha: Knižní klub, 2013. ISBN 978-80-242-4009-1.

z nejúspěšnějších sportovců světa.³⁸⁷ V tomto je *Fair Play* konvenční. Pomocí postoje k dopingů vystavuje jasnou hranici mezi poctivou protagonistkou, která chce dodržovat všechny principy fair play, a antagonisty spojené s dopingem a s režimem. Odlišný pohled na doping má nový film o cyklistice a kauze Lance Armstronga *The Program* (2015). K této problematice se v něm přistupuje z opačné perspektivy: doping není ve sportovním prostředí něco tajného, ale naopak známého a naprosto nezbytného pro dosažení maximálních statusových i finančních úspěchů. Postavy příliš neřeší morální dilemata, jejich motivace je čistě pragmatická. Skutečnými antagonisty se pro ně stávají nepohodlní jednotlivci jako novináři a bývalí členové týmu, kteří o této praxi vědí. Oproti ostatním filmům o běhání, výjimkou byl pouze *Goldengirl* (1979), však *Fair Play* vyčnívá samotným tématem, protože zobrazení této nepopulární tváře sportu ve všech zkoumaných snímcích zcela absentuje.

Protagonistkou se záměrně manipuluje a zatajují se před ní informace o povaze látek, spolupráce s trenérem a dalšími členy střediska není otevřená. Zpočátku a rovněž před startem druhého závodu netuší, že se proti pravidlům proviňuje. Do závodu nakonec nastupuje s výčitkami: „Já do toho Karl-Marx-Stadtu nemůžu jet... Vždyť jsem kompletně nadopovaná.“ Důležitý znak charakterizace protagonistky spočívá v tom, že by na doping nikdy dobrovolně nepřistoupila, což napomáhá k identifikaci diváka s postavou. Opačná strategie se objevuje ve filmech při konstrukci antagonistických postav, které pro svůj profit neváhají jakkoli podvádět, například v *Run Fatboy Run* (2007). Jsou pak spojováni se slabostí a určitou opovržením, která se může vztahovat na Martinu, ačkoliv nedopovala o nic více než Anna.³⁸⁸

Vyznění dopingů ve snímku kromě „temné minulosti socialistického sportu“ nabízí jinou důležitou otázku týkající se sportu v historii i v současnosti: jaké jsou v dodržování fair play³⁸⁹ limity. Sportovec, stejně jako protagonistka, může ve svých očích zůstat určitou dobu skutečně zcela neviný v případě, že důvěřuje svému okolí, které nějaké skutečnosti zatajuje. Jak dlouho zdání „poctivosti“ však může trvat? A čím se sportovci, kteří vědomě nepodvádí, liší: naivitou, verifikací poskytovaných informací, sklonem podlehnout manipulaci, jak se mělo dít v totalitním systému, rovněž u protagonistky, či schopností osvojit si určitý postoj, který umožňuje plnit

³⁸⁷ Z českých sportovců zákaz činnosti kvůli dopingů zažil například cyklista Ondřej Sosenka, bývalý držitel světového rekordu v hodinovce.

³⁸⁸ Objasnění motivací nebo pocitů Marty z braní dopingů se nevěnuje pozornost.

³⁸⁹ Dochází k zjednodušení i v tom smyslu, že fair play má ve filmu, co se týká sportovního tématu, primárně souvislost pouze s dopingem, ve skutečnosti zasahuje do dalších sfér jako je respektování pravidel, úcta k soupeři, čestné jednání a podobně. SEKOT, cit. 1, s. 134.

požadovanou roli bez jediného zaváhání a být tak naprosto loajální vrcholovému sportu v daných podmínkách s vidinou finančního či jiného zvýhodnění? Jednání a charakterizace protagonistky eliminují její naivitu, protože nakonec po informacích o podávaných látkách pátrá, rovněž oddanost ke sportovním autoritám. Nejde jí ani o peníze a další benefity, pro něž by byla ochotná přistoupit ke „stoprocentní“ spolupráci. Logickým důsledkem je její opuštění sféry vrcholového sportu. Sportovní etika výkonnostního sportu může být obecně za určitých okolností v rozporu s principy fair play.³⁹⁰ Jakmile jde elitním sportovcům o jakoukoliv formu zvýhodnění a o úspěch, jsou nuceni zaujmout loajální postoj k vedení klubu a reprezentace, k trenérům, k lékařům. Sportovcům je poskytnut metodologický trénink, nejnovější výživové doplňky či postupy, o kterých se otevřeně mluví výjimečně, protože i díky tomu si udržují výhodu nad soupeři. To může vyvolávat dojem, že se za zavřenými dveřmi odehrává něco tajemného, co může, ale zároveň nemusí být zakázané. Základní podmínka fair play, zachování rovnosti šancí, tak paradoxně může záviset na akceptování neustále proměňujících podmínek, protože bez spolupráce na všech úrovních se sportovci snižují šance na úspěch. Má však být jeho právem i povinností na této spolupráci aktivně participovat a podílet se na všech důležitých rozhodnutích. Pokud u něj dochází jako u protagonistky k intrapersonálnímu konfliktu mezi některými nároky (užívání podezřelých látek) a jeho přesvědčením o podstatě fair play, vždy má z prostředí vrcholového sportu možnost vystoupit, a to nezávisle na dané historické době. Záleží pouze na sportovci, jaké limity či hranice si vymezí, protože nakonec za to přebírá ve všech směrech zodpovědnost jedině on sám stejně jako Anna ve filmu *Fair Play*, které na toto dilema poukazuje.

Motivaci autorit, proč atletky nasadit do dopingového programu, formuluje Kracík před jejich podezřelým podepsáním dohody o spolupráci: „My jsme si na ministerstvu vytipovali pár borců, kteří ukážou, že socialističtí sportovci jsou nejlepší na světě.“ Což také přesně odpovídá ideologickým důvodům uchýlení se k dopingů oproti primárně finančním v současném sportu. Oficiální struktury sportu a státu, kterým protagonistka podléhá, upravují pravidla a také způsob jednání se sportovci pro své ideologické potřeby. Nadřízení i ty „nad nimi“ nahlízejí na atlety jako na pouhé nástroje, které lze účelově využít a dokonce je nutné jimi manipulovat. K socialistické moci má Anna odpor, protože nejenže využívá zakázaných dopingových metod a podvádí své atlety, ale dokonce strategie, které se sportem již vůbec nespojují

³⁹⁰ Tamtéž, s. 131–139.

a zasahují do jejich běžného života. Nepřijetí na vysokou školu, zamítnutí výjezdu do zahraničí za návštěvou otce spolu s děním ve středisku a vrcholovém sportu, to vše u protagonistky vyvolává odpor reprezentovat svou zemi. Zastřešující strategie představitelů režimu spočívá ve vyvolání strachu z nepodřízení se těmto mechanismům: strach o ztrátu jedinečné životní příležitosti, strach matky o budoucnost dcery, že skončí i přes svůj talent přesně jako ona, strach z vězení a podobně, přičemž skutečné sankce opravdu přicházejí (odsouzení a uvěznění její matky). V tom tkví stěžejní význam fair play ve filmu mimo sport – státní moc se nezdráhá využít všechny „nedovolené“ (nemorální, zstrašovací, donucovací) prostředky k dosažení svých cílů a potřeb. Například vyhrožování v paralele ke strategiím aplikované v STB: „Když s námi nepodepíšete spolupráci, vaše dcera na olympiádu nepojede.“ Podobný argument zkouší Kracík a trenér při posledním přesvědčování ke spolupráci: „Je ti jasný, že ... s běháním končíš, končíš se vším, budeš úplná nula.“ To znamená, že pro Annu přestanou platit určité výhody nebo na ně vůbec nedosáhne v rámci omezených možností, které tehdejší podmínky dovolovaly.

3.2.4 Definitivní konec kariéry protagonistky

Na konci filmu se opakuje situace podobná titulkové sekvenci, strategie, jež se objevuje i v *Bloudění orientačního běžce* nebo v dalších filmech o běhání.³⁹¹ Čas fabule o délce jednoho roku končí na stejném místě, kde začal. Protagonistka běží po stejné cestě se stejným oblečením, botami a dokonce účesem. Zatímco Radek se posunul ve svém sportování na další úroveň, Anně se to nepodařilo. Z nadšené začínající profesionální atletky se stala „pouze“ rekreační sportovkyně, jejíž pohled na sport se zásadně proměnil. Poslední scéna totožně inscenovaná jako titulková sekvence zdůrazňuje kontrast vyznění oproti začátku filmu. Význam souvisí zaprvé s rekreačním typem sportu jako komplementárním vůči výkonnostnímu, kterému se věnuje i nadále. Z postupného nezájmu o sport v průběhu filmu vyplývá význam druhý. Protagonistka se k opravdové radosti a chuti k běhání musí znovu propracovat a její poslední běh spíše vyjadřuje setrvačnost návyků. Záběry do její tváře, které nezachycují stopy po radosti nebo uvolnění, tomu napovídají. V titulkové sekvenci tato mimika evokuje odhodlání, tvrdou práci, cílevědomost pro dosažení nejlepších výsledků v rámci reprezentace, v poslední scéně pro protagonistku žádný z těchto cílů není aktuální. Figuruje z jiného

³⁹¹ Například *Chariots of Fire* (1981).

důvodu, dochází k přeostření úsilí na odhodlání „bojovat“ se životem v socialistickém Československu, postoj, který ze začátku filmu absentoval.

Rozřešení filmu s cílem účasti na olympiádě vytknutým v expozici lze podle typologie Babingtona konvenčně charakterizovat jako prohru, ale výhru jiného typu – morální ve smyslu fair play.³⁹² I přes splnění limitu se nakonec Anna olympiády nezúčastní, protože nesouhlasí jak s požadavky střediska ohledně dopingu, tak s poskytnutím spolupráce Státní bezpečnosti. Rozhodnutí se divákovi po znalosti souvislostí fabule nejeví jako překvapivé, ale předvídatelné a kauzální. Tímto aktem se bez problémů postava ztotožňuje s osudem své matky,³⁹³ což je patrné v rozřešení, kdy pracuje v továrně, nebo když za dobu uvěznění matky přebírá její postupy, například poslech Svobodné Evropy. Stejně jako ona cítí k Československu lásku či nostalgii za lepší předtotalitní minulost. Vrcholový sport proto nadále nespojuje s vlastenectvím, protože pro ni znamená spolupracovat se systémem a reprezentovat režim, se kterým nesouhlasí a proti němuž má odpor. Před závěrečnou tréninkovou scénou při poslechu rádia se dozvídá, že ČSR se stejně olympiády kvůli bojkotu zemí východního bloku neúčastní. Touto strategií se navozuje myšlenka, že chovat se „fér“ se vyplatí ve sportu při přípravě a závodění i v klíčových životních rozhodnutích, i když od toho člověk nečeká žádné zvýhodnění. Proč chce ale běhat a sportovat? Žádné jiné vodítko kromě touhy zažít medailový ceremoniál a reprezentovat svou zemi ve filmu není, ačkoli sportu přikládá velkou váhu. „Já ale vůbec nevím, co bych dělala. Kdybych měla přestat běhat, tak. Tak by to bylo jakoby mi někdo uříznul nohy.“ Máma: „Běhat se dá i mimo středisko.“ Anna: „Běhat jo, závodit ne.“ Nejsou využity žádné postupy, které by nasvědčovaly tomu, že by sport měla opravdu ráda, i když sportuje paradoxně celý svůj život. Je tomu právě naopak. Nesouhlasí se sportovní etikou, která vyžaduje částečné obětování svého fyzického i psychického zdraví pro dosažení maximálního výkonu, nesouhlasí s konceptem kvantifikace a nakonec ani s loajalitou k nadřazeným autoritativním sportovním strukturám. Absentují radostné prožitky ze sportu jako zábavy a rekreace, typický znak v ostatních filmech o běhání obou kategorií, chybí

³⁹² BABINGTON, cit. 2, s. 18.

³⁹³ Režim jí také pro nespecifikované důvody zakázal pokračovat ve vrcholové sportovní činnosti (tenis) a místo toho se musí žít jako uklízečka. Možnosti emigrace se s uvězněním její matky bojí – musí a je vyrovnaná se svou situací stejně jako její matka, která tu možnost předtím nevyužila: „Já jsem si prostě nebyla jistá tím, jestli tam máme opravdu odjet... Nechtělo se mi to tady všechno opouštět a já jsem taky věřila, že se to tady změní.“

odreagování, ale i vyjádření hlubší motivace k závodění nebo ke sportu.³⁹⁴ A právě proto vyznívá závěrečný běh Anny v rozřešení jako setrvačný a indikuje pravděpodobně brzký definitivní zánik jejího sportování. Přechod protagonistky do profesionální kariéry se zhatil na několika úrovních. Nadšení zcela mizí a nahrazuje se negativními aspekty, které protagonistku nemotivují v kariéře pokračovat. Všechny naznačené prostředky zasazené do historického kontextu totalitního Československa ze sportu vytváří konfliktní pole, z něhož je protagonistka pro své kladné, morální vlastnosti a přesvědčení donucena vystoupit za cenu nejasných budoucích vyhlídek.

3.3 *Dlouhá míle* (1989)

Šestidílná televizní minisérie režiséra Jiřího Adamce podle scénáře Ivana Hejny³⁹⁵ se vyznačuje typickými sémanticko-syntaktickými žánrovými prvky filmu o běhání. Lze ji považovat za jednu z kanonických představitelk mikrožánru. Formát minisérie umožnil tvůrcům rozvést příběh na ploše několika dílů,³⁹⁶ což se projevilo ve využití potenciálu mikrožánru: detailizované prostředí a ikonografie, zapojení více závodních a tréninkových sekvencí do narativní struktury, postav trenérů, atletů, vedlejších postav a jejich vztahů. Podobně jako *Fair Play* i *Dlouhá míle* naplňuje konvence subžánru dramatu o výkonnostním typu sportu. Díly končí titulkem o fiktivnosti všech postav, který zdůrazňuje odmítnutí konvencí subžánru historického

³⁹⁴ Protagonista v *Prefontaine* (1997) neběhá kvůli reprezentaci, medailím, touhu sportovat pohání jeho životní postoj: „Jak je možné, že nějaký kluk z Coos Bay s jednou nohou kratší vyhrává závody... Celý můj život mi lidé říkali: jsi moc malej, Pre, nejsi dost rychlej, Pre, vzdej se svých hloupých snů, Steve... Na něco ale zapomněli. Já musím vyhrát. Nemám žádný záložní plán...“

³⁹⁵ Stejně jako v případě *Bloudění orientačního běžce*, i v *Dlouhé míli* je možné uvažovat o autorských motivacích věnovat se sportovnímu tématu, respektive filmu o běhání. Scenárista Ivan Hejna napsal scénář k televiznímu filmu *Mílaři* (1977), který vznikl více než deset let před natáčením minisérie. Název, disciplína, zaměření se na postavu atleta a trenéra, paralela sportovního a osobního života, to vše mají jednotlivá díla společné. Hejna svůj zájem o témata spojená s běháním a atletikou tedy uplatnil opakovaně ve své tvorbě. Dobová recenze televizního filmu si všímá a vyzdvihuje zaměření filmu na netradiční atletiku oproti konvenčním mikrožánrům: „Ve sportu se nejčastěji soustředujeme na vítěze. V příbězích a hrách se sportovní tematikou zas nejčastěji na ty poražené a na sportovce, kteří musí na cestě za vrcholnými výkony překonávat obtížné překážky. K popularitě takových sportů jako je fotbal nebo hokej váže se také nejčastěji pozornost i znalost autorů. S tzv. malými nebo v přízni publika neprávem opomíjenými sporty setkáváme se pak sporadičtěji i v dramatické tvorbě. Mílaři ... nás tedy zavedou do jednoho takového sportovního téměř zátiší, mezi atlety, mezi běžce jedné z opravdu nejhezčích disciplín – míle neboli tratě 1500 m.“ Autor recenze stručně popisuje děj a interpretuje význam sportu ve filmu. Protagonistou je trenér hledající špičkového běžce, kterému by jako „štafetu“ mohl předat tričko Abebe Bikily, svou symbolickou a nejcennější sportovní trofej. Sport a vyznění filmu je podle recenzenta spojováno s etickým a čestným jednáním sportovce a také paralelním soubojem se soupeři a sebou samým nejen na dráze, ale i v každodenním životě. *Mílaři*. *Československá televize* 12, 1977, č. 34, s. 7. ISSN 0323-1127.

³⁹⁶ Délka jednoho dílu průměrně trvá kolem sedmdesáti minut, což odpovídá délce celovečerního filmu.

nebo dokonce biografického filmu.³⁹⁷ Nejenže se pracuje s fiktivními atlety a trenéry, ale i událostmi jako je atletické mistrovství světa v Praze. Protagonista Ondřej Vesecký, úřadující mistr Evropy na trati 1500 metrů na sklonku kariéry, se potýká s poklesem výkonnosti a nedůvěrou okolí k jeho schopnostem. Kromě tématu ukončení aktivní kariéry sportovce se v příběhu objevuje oblíbené téma ryze sportovních filmů obecně – pád šampiona a jeho vzestup.³⁹⁸ V mojí analýze pracuji s tezí, že sport je pro protagonistu i další postavy na jednu stranu zdrojem mimořádného úspěchu, slávy, neobyčejně silných přátelství, ale na druhou stranu je vykreslen jako nespravedlivá síť intrik, konfliktní prostor a výlučná činnost vyhrazená jen těm nejlepším a nejúspěšnějším. A právě z této ambivalentnosti sportu, nejen z tématu pádu a vzestupu, pramení dramatické aspekty subžánru, kterými se v analýze zabývám.

3.3.1 Téma Ondřejova sportovního důchodu a socializační problémy

V rámci konvencí dramatického subžánru³⁹⁹ minisérie poukazuje na problémy současného sportu, mezi něž patří obtíže v socializaci Ondřeje jako profesionála, který zasvětil svůj dosavadní život kariéře a je postaven před nutnost hledání nového životního uplatnění. Třetí etapu jeho kariéry, období sportovního mistrovství, má brzy vystřídat čtvrtá etapa ukončení aktivní kariéry a tzv. sportovní důchod.⁴⁰⁰ Již od expozice se příběh v každém dílu soustředí na jeho boj o setrvání mezi výkonnostní elitou přes nepřízeň věku, fanoušků nebo sportovních představitelů, protože se odmítá s ukončením kariéry smířit. První informace o Ondřejově věku jako problému je divákům představena vedlejšími postavami (představitelé střediska, sousedka rodiny atleta, štamgast místní hospody, mladý lékař Honza), které se objevují v každém dílu a udržují téma neustále přítomné. Z těchto postav se vyděluje několik radikálnějších skeptiků, kteří jsou neschopní empatie se sportovcem, závidí mu povrchní výhody, vyčítají nedostatečné vzdělání a přímo se na konec jeho kariéry těší. Hrozba konce kariéry tedy přichází externě a na Ondřeje začínají socializační problémy doléhat právě

³⁹⁷ Oproti *Fair Play* se tedy v *Dlouhé míli* naplňují pouze konvence dramatu. Nad titulkem o fiktivnosti postav a zobrazených událostí se pozastavuje Svačina, který tvrdí, že aspekt „odcizení skutečnému životu – natož umění“ je pro tuzemskou televizní tvorbu charakteristický. „Po přetřpení jeho šesti pokračování lze citovanou informaci ... považovat spíše za upřímně sebekritické vyznání jeho stvořitelů.“ SVAČINA, cit. 129, s. 6.

³⁹⁸ Totožné téma a uspořádání narativní struktury využívá biografický film *Running Brave* (1983), v němž se šampion Billy Mills po výkonnostním pádu a ukončení kariéry znovu propracuje mezi elitu a dokonce zvítězí v závodu na 10 000 metrů na olympijských hrách 1964 v Tokiu.

³⁹⁹ Drama se většinou soustředí na nějaký aktuální problém spjatý s konkrétním fenoménem. FILMSITE.ORG, cit. 288.

⁴⁰⁰ LEŠKA, cit. 106, s. 118–119. SEKOT, cit. 1, s. 24.

skrze ztrátu obdivu společnosti.⁴⁰¹ Jeden ze skeptiků mu posílá dokonce urážlivý anonymní dopis, musí se tedy vyrovnávat s dosud nepoznaným anti-fanouškovstvím. Jen po dvou prohrách jej bývalí fanoušci⁴⁰² odepisují a skeptiků neustále přibývá i mezi členy reprezentace. Ztrátu obdivu veřejnosti reflektuje například scéna v hospodě, v níž vyměňují jeho plakát za nový, přičemž původní končí vyhozený v popelnici před podnikem.

Protagonista si uvědomuje nutnost dalšího životního uplatnění, zaměstnání, což mu zdůrazňují představitelé střediska, ale i přítelkyně Lenka. Naléhá, aby něco vystudoval pro „druhou půlku života“, z čehož pramení časté hádky. Lékař Honza se cítí vůči Ondrovi pro svou profesi dokonce nadřazený a využívá toho při svádění Lenky: „Jenže mistrem Evropy nebude zaplat'pánbůh celej život... Uvažuj, ty lékařka a on, nic. Nemá ani maturitu.“ Co se týká sportu jako zaměstnání, postavy z nesportovního prostředí na něj aplikují stereotypní pohled. Honza přesně využívá tohoto stereotypu pro zdůraznění kontrastu mezi dvěma světy sportovců a lékařů, přičemž na ten sportovní se nahlíží hodnotově i perspektivně jako na podřadný, neplnohodnotný. Ondřej nevystupuje jako neotřesitelný suverén, který by negativní vlivy ignoroval. Se všemi obavami se ztotožňuje a pozice mu vadí. Pod tlakem okolí mnohokrát lituje své volby život zasvětit sportu a těžkosti dalšího uplatnění si plně uvědomuje. Téma konce kariéry kvůli tlaku okolí začíná vidět v dalších různých směrech, které jsou pro něj ještě více stresující. Například vyklizení skříňky neúspěšného Arnošta a jeho „loučení se stadionem“ v něm vyvolává emoce, protože jej podobný osud možná také brzo čeká. K ozvláštňujícím a opakujícím se prvkům připomínajícím konec kariéry také patří tajemná postava muže s kloboukem v černém, která se nově začíná objevovat na jeho závodech. Zastává funkci až „démonické“ hrozby: „Vždycky když někdo končí, tak tam je. A dneska přišel za mnou.“⁴⁰³

Čtvrtý a pátý díl se soustředí na významný socializační problém čtvrté etapy, na nevyrovnání sportovce s ukončením kariéry, které má deviantní následky, konkrétně propadnutí alkoholu.⁴⁰⁴ Figuruje v nich jedno z typických prostředí pro sportovní žánr, hospoda či bar, kde se schází atleti a jejich fanoušci. V těchto dílech se baru věnuje

⁴⁰¹ LEŠKA, cit. 106, s. 118.

⁴⁰² V rámci některých konvencí fanouškovského filmu je nutné zdůraznit, že podporující fanoušky kromě svých rodičů, částečně Lenky a několika málo postav protagonista nemá nebo o většinu z nich hned v prvním díle přišel. Jeho rodina je však maximálně podporující, což tento aspekt částečně vyvažuje.

⁴⁰³ O motivacích této postavy se Ondřej dozvídá až na konci posledního dílu. Jde o spisovatele, kterého zajímá právě období ukončování kariéry slavného sportovce.

⁴⁰⁴ LEŠKA, cit. 106, s. 118–119.

mnohem více pozornosti, protože Ondřej, dříve abstinent, zahání deprese z neúspěšného ukončení kariéry po prohraném závodě a rozchodu s Lenkou alkoholem. Dopracování k určitému stupni závislosti se projevuje v několika postupných krocích, které rámuji jednu z temných kapitol jeho života. Po ukončení kariéry se naplňuje řada obav, které deprese a touhu rozptýlit se alkoholem ještě posilní. V podniku může být zaměstnán jen na podřadných pozicích a nesplňuje ani podmínky pro trenéra první třídy. Po sérii neúspěchů⁴⁰⁵ a ztrátě statusu úspěšného sportovce následuje další scéna v hospodě, která je z hlediska vyznění nejhorší, atlet dopadá na pomyslné dno. Začíná se svými úspěchy vytahovat nad servírku,⁴⁰⁶ chová se k ní hrubě a agresivně, což je jedna z nejvíce negativních stránek jeho charakterizace. Všechny aspekty poukazují na nekompromisnost výkonnostního sportu, co se týká výsledků a principu kvantifikace, včetně enormního tlaku na sportovce udržet si stabilní výkonnost. Nehledě na protagonistovy minulé úspěchy všechny trenéry, představitele a fanoušky zajímá pouze přítomnost. Jeho klesající výkony, byť v prvních dvou závodech skončil na druhém místě, jsou pro ně negativním ukazatelem. Místo na „výsluní“ sportovní slávy netrvá věčně. *Dlouhá míle* zdůrazněním Ondřejových problémů poukazuje na mechanismus, v němž vnější tlak na sportovce může vyvolat deprese s nežádoucími následky (alkoholismus), které se jeví jen jako logické vyústění tohoto stavu.

Přílišné upnutí Ondřeje ke sportovní kariéře vede k pochybám o budoucím uplatnění, ale i k „... neschopnosti navazovat smysluplné sociální a osobní kontakty“⁴⁰⁷, což je charakteristické pro výkonnostní sportovce obecně. Tento aspekt se odráží hlavně v dysfunkci soužití Ondřeje a Lenky, využívá se konvenčního prvku u sportovních filmů. Odlišné profesní zaměření atleta a jeho přítelkyně mimo sportovní prostředí nedovoluje oběma plně vcítění se do pozice druhého. Frustrace Lenky z nezájmu o společný budoucí život a z upřednostňování atletiky dospívá až do stavu, kdy jej opouští. Její původní podpora se z této frustrace dokonce proměňuje a před rozhodujícím závodem halové sezóny přejímá rétoriku skeptiků: „Lepší je Michal, prohraješ. Brázda měl pravdu, seš starej.“ Na neúspěch jejich partnerského vztahu (i modelu sportovec – nesportovkyně) lze nahlížet podle Sekota jako na daň za úspěch ve sportu v rámci sportovní etiky, kdy jsou sportovci obvykle nuceni obětovat

⁴⁰⁵ Běhání mu chybí, zvláště po sedmém závodě, který se odehraje bez něj, a projevuje snahu znovu trénovat pod Hanákem, který s tím zprvu nesouhlasí.

⁴⁰⁶ „Zatímco ty se tu patláš s tím svým nádobím, já jsem dokázal být mistr Evropy. Tleskalo mi tisíce lidí, lidi mě měli rádi, byli na mě hrdí, že mě znaj, já nejsem žádná nula...“

⁴⁰⁷ SEKOT, cit. 1, s. 24.

osobní život a vztahy pro maximální soustředění na trénink i závodění,⁴⁰⁸ což několikrát zmiňují všichni trenéři. Hanák říká Michalovi: „Nejlepší je vždycky ten, kdo obětuje všechno.“ Toto vyznění se blíží popisu života Ondřeje, který se i na sklonku své kariéry pravidlem řídí. Díky tomu je schopen se mezi výkonnostní elitu znovu dostat.

Prostředí atletického stadionu, typický sémantický prvek sportovního žánru, vytváří v *Dlouhé míli* uzavřený svět zasahující do života všech postav, z kterého se jim nedaří vymanit nebo to ani nechtějí. Právě sportovním prostředím, dominantně atletickým stadionem, se implicitně vyjadřuje posedlost protagonisty a omezující sportovní identifikace. Při práci nočního hlídače a později správce stadionu se atletický stadion od třetího dílu stává nejen jeho pracovištěm a dějištěm většiny situací (závody, tréninky, posilovna, jídelna, masáže, šatny, sprchy), ale i domovem. Byt sportovce, který se v prvním a druhém díle objevoval velmi často, nemá nadále žádnou důležitost, ustupuje ve prospěch interiérů a exteriérů atletického stadionu, jimž je protagonista přímo pohlcen a tvoří většinu žánrové ikonografie. Jeho nový režim a celodenní pobyt ve středisku ovlivňuje jeho trénink, trénuje čím dál více v noci, a také osobní život, v němž eliminuje všechny činnosti nesvázané se stadionem, jako jsou návštěvy rodičů nebo přítelkyně. Pokud atleta sami nenavštíví, podléhá vlivu stadionu a zůstává „pohlcen“ místním bezčasím. Poslední záběr ze seriálu, prázdný stadion, evokuje toto zastřešující dějiště všech dramatických událostí, které se kolem něj udály. I když se některé přihodily externě (nehoda Michala, rozchod s Lenkou), vždy měly v tomto zdroji původ. V prvním díle si Arnošt prohlíží prázdný stadion z tribuny se slovy „já se sem vrátím“ podobným způsobem, jaký zprostředkovává kamera v posledním záběru minisérie, rovněž se v obou případech zapojuje stejná dramatická hudba. Tento motiv poukazuje na posedlost tímto místem, která je charakteristická pro většinu postav. Ondřej podvědomě zamýšlí stadion nikdy neopustit. Proto se vzpírá konci své kariéry, což je pouhou skrytou motivací pro jeho sportovní snažení a pro touhu udržet se ve středisku. Působil v něm tolik let, byl jím spoluutvářen a nechce se s ním loučit. Post trenéra po ukončení kariéry mu zajišťuje, aby tak učinit nemusel.

3.3.2 Další postavy a antagonistické sportovní autority

Kromě protagonisty zastává v narativu nejdůležitější funkci Michal Klánský, nejprve soupeř a poté nejlepší kamarád protagonisty, díky němuž se nejen vymaní ze závislosti na alkoholu, ale také mu dodá novou chuť do tréninku a do pokračování

⁴⁰⁸ Tamtéž, s. 132.

v kariéře. Pro formát minisérie je vedlejším postavám věnováno mnohem více prostoru než u celovečerních filmů. Významnou roli v příběhu hrají trenéři s odlišnými přístupy, kteří vedou dvě tréninkové skupiny běžců středních tratí. Mezi trenéry existuje vzájemná nevraživost kvůli dávné křivdě (Brázda přebral Ondřeje Hanákovi na začátku kariéry), která se přenáší na jejich svěřence a z toho vzniká mezi Ondřejem a Michalem prvotní konflikt. Všichni trenéři jsou neústupní v dodržování disciplíny, zastávají autokratické vedení.⁴⁰⁹ Brázda je oproti Hanákovi konstruován jako vypočítavá a záporná postava. Nepřizná svou chybu ve strategii, snaží se oportunisticky Ondřeje po úspěšném závodě v posledním dílu získat zpět pod své vedení, i když už jej předtím pro stáří zcela odepsal. Špatnost charakterizace Brázdy se dokončuje nabídkou dopingu.⁴¹⁰ Důležité jsou i další postavy, přičemž žádná z nich není přímo epizodická. Pokud se již v příběhu objeví, má většinou důležitější funkci, než může divák zprvu předpokládat, což klade vyšší nároky na divákovu znalost všech dílů. Například netalentovaný dřív Arnošt, který po prvním dílu z reprezentace odchází, objevuje létání na rogalech, které později vyústí ve fatální Michalovu nehodu. Zčásti komická postava, sukničkář Petr Šíma, přináší do příběhu odlehčený prvek jeho milostných eskapád. Skrze postavu Aleny se akcentuje problematika vztahů mezi sportovcem a sportovkyní, častá konvence sportovních filmů, jež se ale například ve *Fair Play* vůbec neuplatnila.⁴¹¹ Právě romantické vztahy mezi postavami tvoří podle zavedených žánrových konvencí druhou narativní linii, v níž kromě milostného trojúhelníku Ondřej – Lenka – Honza figuruje vzhledem k větší ploše příběhu druhý trojúhelník Petr – Kamila – Michal.

Kromě socializačních problémů protagonisty se odkazuje k dalšímu problému výkonnostního sportu: nutnost podřídít se nadřazeným sportovním autoritám.⁴¹² Ve středisku funguje jasná hierarchie. Atleti jsou podřízeni trenérům a zároveň představitelům střediska, mezi něž patří vedoucí reprezentace Cílek, předseda trenérské rady Mareš či předseda atletického svazu Hampl. Vrcholní představitelé konstruováni jako „vážení“ muži v oblecích obývají vyšší patra stadionu, kontrastuje to s oblékáním

⁴⁰⁹ LEŠKA, cit. 106, s. 133.

⁴¹⁰ Brázda: „Přivezl jsem ti zvenku tohle... Supr nová záležitost. Když to vezmeš, budeš mít v nohách dynamit. Stačí vysadit dva dny před závodem a neexistuje laboratoř na světě, která by to zjistila... Když ti na něco přijdou, beru všechno na sebe. Napíšu dopis, že všechno, co jsem ti dával, bylo bez tvého vědomí. Ten dopis bude u tebe.“ Ondřej: „Nikdy jsem nic nebral, na starý kolena s tím nebudu začínat.“

⁴¹¹ Aleně se zhorší výsledky z nešťastné lásky kvůli Michalovi. Ten jejímu trenérovi slíbí, že se bude chovat tak, aby si myslela, že u něj má šanci, pak se zase zlepšuje. Michalovým zamilováním do studentky Kamily se tento plán hatí.

⁴¹² SEKOT, cit. 1, s. 29.

a pozicemi atletů „z přízemí“. Rozhodují o nominacích sportovců, tahají za nitky shora, přímo ovládají jejich osudy, což se většinou nelíbí a budují si proti nim neutrální nebo antagonistický vztah. V případě, že se atlet proti pravidlům proviní, je autoritami sankcionován jako v případě Ondřeje nebo alespoň zastrašován jako Michal při protestním odstoupení ze závodu. Ondřej je předvolán před disciplinární komisi, na niž představitelé požadují omluvu pro trenéra Brázdu za incident, který se sehrál na tiskové konferenci ohledně nepovedené strategie. Udělují mu čtyřměsíční trest. Paradoxně se pro něj stává motivací k dalšímu tréninku a přestává si konec kariéry připouštět. Uvědomuje si, že nezávodí jen proti Michalovi a dalším atletům, nadřazení začínají být větším soupeřem, než si původně myslel.

Autority jsou nejen strůjci intrik s vidinou vlastního zvýhodnění či skrytého strachu z vyšších administrativních příček, ale účastní se korupce. Vychází najevo, že Brázda zařídil úplatkem, aby místo Michala jel na závod do Budapeště Ondřej. Dávají také přednost osobním vztahům a sympatiím k trenérům. Brázda má ve středisku takovou moc, aby později, i když Ondřejovy výsledky v halové sezóně odpovídají, zařídil výjezd na zahraniční závod Michalovi. Strach postav z vyšších sfér (režimu) je vždy latentní, projevuje se například tím, že nadřazení mají strach povolit Ondřejovi start na mezinárodním závodě kvůli zmíněnému trestu, navíc za porušení disciplíny a formu rebelie. Přesto volba nominací v některých případech spadá pod kompetence trenérů. Stejně jako se Brázda úplatkem zasadí o nominaci Ondřeje místo momentálně lepšího Michala, i čestnější trenér Hanák se dopouští falše. Těsně před mistrovstvím republiky místo Ondřeje nominuje Chládko, protože se obává, že by jinak přestoupil k Brázdovi. Atleti chování těchto nadřazených struktur několikrát komentují jako „svinstvo“, ale nezbyvá jim nic jiného, než rozhodnutí akceptovat. To však znamená, že k nim mají otažitý a neosobní vztah. Ve filmech o běhání se autority stávají častými antagonisty obecně, protože oproti týmovým sportům atleti-běžci soupeří jen výjimečně s konkrétními soupeři.

Správce a údržbář stadionu „dědek“ Kučírek zastává roli druhého náhradního trenéra v třetím díle v době Ondřejova distance po odchodu od Brázdy. Kučírek má výhodu proti ostatním trenérům, protože nespadá pod oficiální sportovní struktury a nepodléhá v tréninkovém řádu nadřazeným jako trenéři oficiální. Tento aspekt je pro protagonistu lákavý a spolupráce s ním velmi důležitá a motivující: žádné intriky nebo podvody z jeho strany nehrozí. Kučírek narušuje jeho stereotypní formu přípravy a volí nové metody, což mu dodává nutnou změnu: výběhy do schodů na tribuně, běh se

zátěžovou vestou, nové cviky v posilovně. Ondřej o sobě sice začíná pochybovat i ve třetím dílu, ale jen do okamžiku, než trenér odhaluje vlastní příběh a motivaci mu pomoci.⁴¹³ Ondřej našel skrytého spojence, který mu perfektně rozumí. Jejich tréninkové úsilí nejprve vrcholí tréninkovou sekvencí, při které poprvé vládne uvolněná atmosféra. Skrze náladu postav se vyjadřuje radost z pohybu, jež u drilu pod Brázdou zcela absentovala. Jejich spolupráce přináší úspěch v následujících třech vyhraných halových závodech v jednom dílu, Ondřej dokonce zvítězí v halovém mistrovství republiky v Jablonci nad Michalem. Touto strategií se zdůrazňuje síla motivace protagonisty, protože nikdo kromě trenéra mu nevěřil, ale on se dokáže znovu propracovat po předchozích prohrách na pomyslný vrchol. Před závody jsou oba považováni za naprosté outsidersy, což jim vyhovuje, protože na ně není vyvíjen extrémní tlak jako v dřívějších závodech. Ostatní členové střediska a hlavně Brázda se na ně až do prvního úspěchu dívají s neskrývaným opovržením.

Právě uprostřed minisérie je dramatický oblouk potřebný pro vyvážení dosavadních proher a další vývoj příběhu, v němž následuje série porážek až k finálnímu dílu, kde ve většině závodů znovu Ondřej exceluje. Akcentuje se výjimečně dobrá spolupráce atleta a trenéra z dosahu oficiálních sportovních autorit. Ondřejovi to umožňuje více trénovat a předvést maximální výkon, protože má motivaci navíc. Neběží jen za sebe, jako v případě dvou prvních závodů, ale hlavně za trenéra a později i za svého nejlepšího přítele Michala. Jedná se o častou konvenci filmů o běhání, které s postavou druhého trenéra pracují. Odkazuje se obecně na dichotomii oficiální versus neoficiální instituce, typický prvek mikrožánru, kdy oficiální zpravidla protagonistům klade do cesty překážky a působí antagonisticky. Silná přátelství mezi Ondřejem a Michalem, Kučirkem i dalšími atlety mají v příběhu důležitou funkci. Ambivalentnost socializačních problémů souvisejících s koncem kariéry a jednání nadřazených sportovních autorit tím vyvažují. Ze sportovního prostředí se tedy nestává jen konfliktní pole plné negativních jevů jako ve *Fair Play*, ale také prostor pro navazování vztahů a uvolnění. Ostatní sportovci si například nezávidí, nepomlouvají se, přejí si navzájem úspěch. Tento pozitivní aspekt sportu se v příběhu zdůrazňuje a posiluje za cenu toho, že jednání postav může v některých případech působit až přehnaně „čestně“ v kontextu konkurenčního prostředí, v němž se nachází a závodí.

⁴¹³ On skončil s cyklistikou také kvůli hádce s trenérem a ukvapeného rozhodnutí lituje celý život, navíc Ondřejův rozhovor s Brázdou, v němž se přiznal k úplatkům i špatné strategii v závodu, slyšel.

3.3.3 Narativní struktura minisérie, závodní a tréninkové sekvence

Narativní struktura minisérie obsahuje více než deset závodů s miniklimaxem, jež zastávají funkce nejdramatičtějších momentů každého dílu. První a druhý závod zachycuje pád Ondřeje, do té doby suverénní legendy jeho disciplíny. Obavy z konce kariéry, kterými trpěl kvůli očekávání druhých postav, se potvrzují, což participuje na naléhavosti možného ukončení kariéry. Většina závodních sekvencí se i podle dalšího kontextu vývoje příběhu vyznačuje podobnými konvencemi a obsahuje několik úrovní. Zaprvé předzávodní přípravy, v nichž probíhají setkání s přítelkyněmi či přáteli atletů, specifické rituály jako vyhazování mincí do akvária pro štěstí či domluva strategie s trenéry na závod. Především strategie má rozhodující vliv na průběh závodu a jeho vyznění. Atlet totiž může nebo nemusí respektovat strategii či se ji z nějakého důvodu nepovede naplnit. Tímto dochází k ozvláštňení jednotlivých závodních sekvencí, nastavují se divákům různá očekávání od průběhu závodu. Všechny tudíž probíhají odlišně a jsou více divácky atraktivní a zapamatovatelné. V prvním závodě se ujímá vedení Arnošt, protože potřebuje zaběhnout limit pro setrvání ve středisku. Ve čtvrtém díle v závodě se zase Ondřej po kocovině domlouvá na spolupráci se Šimou, který má „odtáhnout“ první kilometr, závod však vůbec nedokončuje. V druhém díle běží na čele závodu Ondřej podle nové strategie a také prohrává. Právě z toho pramení dramatický konflikt po jejím skončení mezi oběma postavami, pozávodní dohra je další úroveň, z níž se závodní sekvence skládá. Způsob zprostředkování většiny závodních sekvencí se stává konvenční. Miniklimaxy, konce dílů, postrádají cliffhangery, častou konvencí televizních dramát, díly jsou díky tomu relativně uzavřenými celky. Stěžejní miniklimax totiž nastává již v rámci nejdůležitějšího závodu v konkrétním díle. To může být jednou ze specifíků narativní struktury sportovních televizních dramát, kdy sportovní utkání nebo závody jsou pro příběh a jeho vývoj nejdůležitější nehledě na jejich umístění v syžetu.⁴¹⁴

Styl závodních sekvencí se vyznačuje jasným systémem a participuje na ikonografii mikrožánru: využívá se hlasu diegetického komentátora, povelu „připravte se“, záběrů na startovní výstřely, zvonění do posledního kola, dynamických

⁴¹⁴ Subžánr dramatu televizní minisérie se dalšími specifiky své formy liší oproti celovečernímu filmu. Expozice minisérie začíná v prvním díle představením atletova běžného dne jako náhledu do dobře a jasně stanoveného režimu sportovce ve středisku vrcholového sportu, ustavuje se kontext prostředí, postav a jejich vztahů. V průběhu dalších dílů se tento stereotypní režim narušuje, protože protagonista čelí zásadním změnám, ale i pro potřeby příběhu nejsou v každém díle další expoziční důležité. V každém díle se objevují všechny stěžejní postavy pro příběh, stejně se zdůrazňuje blížící se ukončení Ondřejovy kariéry a jeho boj udržet si výkonnost.

přestřihů ze sportovců na diváky, přestřihů na celky a polocelky atletů. To vše patří do konvenčního žánrového slovníku, jehož prvky se v seriálu ustavují hned v prvním dílu a v dalších se opakují. Hudba, která se zapojuje v klíčových částech závodu či ve vbíhání do posledního kola, se zase využívá v tréninkových sekvencích i titulkové sekvenci a důležitý dramatický moment závodu podtrhuje. Komentátor se soustředí pro úspornost narace výhradně na Ondřeje nebo Michala, jejich rivalitu či současný průběh kariér. Zároveň kamera v poli běžců primárně sleduje Ondřeje i v případě, kdy se nepohybuje v čelní skupině, nebo vedlejší postavu podle stanovené strategie před závodem. Tyto konvence se snaží navodit většinu předpokladů, které navrhuje Babington: závod je inscenován podle současných standardů, dochází k jeho redukci, obsahuje prvky, které zaujmou poučené diváky a nakonec dochází k identifikaci s protagonistou.⁴¹⁵ Jednotlivé body dále rozvedu a vztáhnu je do kontextu celkového příběhu a narativní struktury.

Využití stylové žánrové prvky respektují současné standardy reprezentace. Předpokládá se, že vyjmenované aspekty, mezi něž patří záběry na startovní výstřel a podobně, znají diváci z vlastní divácké zkušenosti ze sledování atletických závodů na stadionu nebo v televizi. *Dlouhá míle* se v závodních sekvencích vzdává stylových experimentů. Nevyužívá se slowmotion, opakované záběry, rozostření kamery či dalších invenčních postupů. Důvody mohou spočívat v požadavku na nekomplikovaný styl minisérie pro televizi (technologické omezení jako barevnost či úhlopříčka přijímače) i v příklonu ke konvencím snímání sportovní akce podle současných standardů reprezentace televizním vysíláním. Za experiment a ozvláštnění lze naopak považovat dva nediegetické komentáře Michala, které se objevují v posledním díle jako součást předzávodních příprav. Jedná se o fokalizaci Ondřeje, která zprostředkovává mentální pochody v jeho mysli. Komentáře působící jako zprávy „ze záhrobí“ podporují další dramatický aspekt subžánru. Těsně před maratónem totiž Ondřej vzpomíná na obsah kazety,⁴¹⁶ kterou mu Michal odkázal. Komentáře mu dodávají rozhodující odhodlání, motivaci a sílu do posledního závodu, protože chce běžet hlavně za něj.

Redukce závodů probíhá jiným způsobem než u *Fair Play*, v němž docházelo ke kondenzaci, nikoliv k redukci času, protože se jednalo o sprinterskou, krátkou disciplínu. V případě čtyřminutového závodu na 1500 metrů obvykle dochází

⁴¹⁵ BABINGTON, cit. 2, s. 98–100.

⁴¹⁶ Kazeta v obálce od Michala přichází Ondřejovi jako jeho posmrtný vzkaz, který patří k důležitým motivačním činitelům v Ondřejově snaze dál závodit a vyhrávat za Michala: „Čeká tě mistrovství Evropy a pak mistrovství světa. Tam všude poběžíš za nás za oba.“

ke zkracování času či téměř totožnému času (hned první závod s délkou cca tři minuty a čtyřicet pět vteřin). Ostatní závody na 5000 metrů, 10 000 metrů a maraton jsou výrazně zkrácené. Nejdelšímu maratonskému běhu, který zároveň obsahuje klimax celého seriálu, je zároveň věnována největší pozornost i pro jeho délku. Potenciál zaujmout poučené diváky⁴¹⁷ má právě realizace předem domluvené strategie závodu, ale mnohem více tréninky, případně specifický řečový registr (sportovní frazeologie)⁴¹⁸ v nich, kterého se využívá nejvíce z dosud analyzovaných děl. Například v prvním dílu říká Hanák „jdi pět rovinek do tempa půlky“. Při nevyužití sportovní frazeologie by musel být pokyn podobný typu „poběžíš pětkrát sto metrů s využitím své závodní rychlosti na osm set metrů a mezi tím vložíš volný klus pětkrát sto metrů“⁴¹⁹, který by ubíral minisérii na její tematické sportovní specifičnosti. Další prvek důležitý pro poučené diváky a také jeden ze standardů současné reprezentace v minisérii zcela absentuje, jedná se o výsledné časy sportovců. V žádném závodě se ani skrze dialog trenéra se sportovcem, ani skrze tabuli s výsledky (konvence ve *Fair Play*) divák výsledný čas nedozvídá, což zásadně ochuzuje miniklimax filmu o relevantní údaj pro poučeného diváka – porovnání časů v průběhu jednotlivých závodů a podobně.

Ondřej je nejednoznačnou postavou. Není bezpodmínečně kladný, co se týká osobního života, dopouští se chyb a slabostí, ve sportu a při závodech se ale snaží být čestný a nepodvádět. Identifikace diváka s protagonistou v každém závodě je proto zajištěna několika způsoby: zaměřením se na něj v rámci většiny sekvencí i mimo profesní život, jeho outsiderství v očích ostatních pro pokles výkonnosti a „vyššímu“ věku, a že se vědomě nedopouští žádných falší. Tvrdě trénuje za každých okolností a vědomých podvodů jako uplácení nebo doping by se stejně jako Anna z *Fair Play* nikdy nedopustil, což naopak dopomáhá k identifikaci diváka s postavou, jedná se o konvenční charakterizaci. Úplný odstup od protagonisty nezpůsobuje ani temná strana jeho života, chvilkové propadnutí alkoholu, protože důvody jsou pro diváka legitimní: neúspěšné ukončení kariéry, smrt trenéra Kučírka, rozchod s Lenkou. Svázanosti

⁴¹⁷ Za poučené diváky lze považovat samotné amatérské běžce, kteří se některými aspekty minisérie zabývali, především způsobem tréninků herců. Průběh tréninku herců pro uvěřitelnost jejich sportovním výkonům je popsán v článku obsahující vzpomínky odborného poradce Milana Jílka na natáčení. Přibližuje jak dvojfázové tréninky Svatopluka Skopala, tak nutné změny ve scénáři u atletické frazeologie. LESZCZYNSKI, Radek. *Dlouhá míle pokračuje. Jak se točil seriál?* [online]. Behej.com [cit. 4. 4. 2016] Dostupné z WWW: <<http://www.behej.com/clanek/7713-dlouha-mile-pokracuje-jak-se-tocil-serial>>.

⁴¹⁸ Pro každý sport je charakteristická určitá řada výrazů, která se skrze užívání sportovci stává běžnou pro širokou veřejnost. Nejznámějšími příklady jsou „postavit zed“ z fotbalu nebo z hokeje „trestná lavice“ a mnohé další. SEKOT, cit. 1, s. 39.

⁴¹⁹ LESZCZYNSKI, cit. 417.

sportovního tématu s protagonistou se dociluje i v sedmém závodě, kterého se neúčastní. Nevěnuje se mu tolik prostoru a dokonce je důležitější Ondřejův pobyt na tribuně a jeho smutek z neúčasti než výsledek Michala, protože finiš závodu se v sekvenci zcela vynechává. Závodům, na nichž startuje pouze Michal, se nevěnuje pozornost vůbec, o výsledku se postavy dozvídají skrze média. Sportovní akce je plnohodnotnou z hlediska nastavených konvencí jen tehdy, pokud v ní závodí protagonista.

Sebereflexi nebo reflexi televizního média lze považovat za konvenci filmů o běhání, součást fanouškovského subžánru. Do narativní struktury závodních sekvencí *Dlouhé míle* se zapojuje ve zvýšené míře oproti ostatním analyzovaným zástupcům. Materiál ze snímaných závodů se paralelně v jejich průběhu promítá v televizorech s cílem navodit živé televizní vysílání u postav, které se závodu na stadionu neúčastní. Strategie zajišťuje zobrazení emocí a reakcí skeptiků i podporovatelů protagonisty, drama z průběhu závodu se přesunuje mimo stadion.⁴²⁰ Také v rámci pozávodní dohry jsou pro vyznění dramatického aspektu stěžejní nejen pocity sportovce, ale i diváků. Média v seriálu vystupují do popředí ve více situacích. Materiál přímo ze závodu Hanák využívá pro tréninkové účely, v záznamu pomocí opakovaných záběrů ukazuje svěřencům chyby a komentuje průběh. Podílí se také na konstrukci postav. Trenér Brázda má tendenci vylepšovat svůj mediální obraz i za cenu lhaní. Na tiskové konferenci za přítomnosti novinářů po prohraném závodu Ondřeje před médii nepřizná, že svěřenec běžel přesně podle stanovené strategie. Média se využívají i pro různé stupně úspornosti narace televizní minisérie. Postavy se o důležité informace pro příběh dočítají v novinách, slyší ji v rádiu nebo v televizi, což nevyžaduje aspekt příběhu dále připomínat nebo se mu v dalších scénách věnovat. Zároveň přítomnost médií odkazuje k nepřetržité symbióze a koexistenci sportu a médií, jež jsou spolu již několik desetiletí neodmyslitelně spjaty. Po alkoholové etapě na začátku pátého dílu sleduje Ondřej v televizi příběh fotbalisty Morianiho, který se po ukončení kariéry a půlročním tvrdém tréninku zase dostal zpět mezi fotbalovou elitu. To jej zásadně inspiruje v tréninku pokračovat. V šestém dílu poslouchá zprávu o jeho definitivním konci kariéry, když se rozhodl skončit na vrcholu své slávy. A den na to si Ondřej vyklízí skříňku a rozhoduje se k definitivnímu sportovnímu důchodu, protože vrcholu slávy na pražském maratonu dosáhl. Příklad toho, jak tvůrci televizního seriálu sami důležitost vlastního „mocného“ média zdůraznili jako každodenního pomocníka, člena rodiny, skrze nějž diváci

⁴²⁰ Závěrečný maraton dokonce sleduje Lenka v televizi z pracovní stáže v Africe.

získávají aktuální a důležité informace, které pak mohou mít skutečný vliv na jejich činy a konání.

V narativní struktuře jsou zařazeny také některé ozvlášťující „závody“, které nespádají pod konvenční sportovní klání. Na jednom z tréninků Michal netuší, že se Ondřej jeho přestupu na míli tolik obává, vtipkuje o tom, že jej porazí. Jejich původní rozklusání před tréninkem se mění v regulérní závodění – několik desítek metrů běží maximálním úsilím až do cíle. Stylově scéna přejímá prvky závodní sekvence. Zapojuje se její hudební motiv, v přestřizích se objevují oba trenéři-rivalové, kteří vzájemný soubor sledují. Závod má svého vítěze – Michala, což Ondřeje a Brázdu znervózní před prvním střetnutím ještě více. Před závodem v Budapešti se Brázdovi pokazí auto a Ondřej musí běžet přeplněnými ulicemi a stadion hledat. Marně, závod probíhá bez něj. Skrze sledování přenosu ze závodu se ostatní postavy dozvídají o Ondřejově absenci, což podporuje spekulace o tom, že si nevěří. Rovněž dochází k posílení empatie diváků s protagonistou, protože všechny souvislosti znají. Posledním je invenční závod s tramvají. V opilosti se místní štamgast vsadí, že Ondřej je již tak vyřízený, že nedoběhne ani nejpomalejší pražskou tramvaj. Při této sekvenci se znovu zapojuje dramatická hudba, střih a snímání navozuje konvence závodní scény. Přítomni jsou fanoušci v tramvaji i na ulici. Stěžejní je tento běh nikoliv kvůli touze vyhrát sázku pro peníze, ale projevuje se vzdor protagonisty proti konci jeho kariéry, touze pokračovat dál a s alkoholem skoncovat.

Tréninkové sekvence, další typická konvence filmů o běhání, se v *Dlouhé míli* využívají nejčastěji před blížící se vrcholnou akcí, které se Ondřej účastní a liší se podle aktuálního trenéra. V rámci tréninkové sekvence dochází ke kondenzaci času od několika dnů až po několik měsíců. Pro navození pestrosti a náročnosti tréninku se podobně jako ve *Fair Play* využívají postupy jako tažení trenéra na laně, cvičení v posilovně. První tréninková sekvence s Brázdou kondenzuje několik dnů v příběhu, reflektuje se trenérův plán „dám ti pořádně do těla“, tedy zintenzivnění tréninku a maximální soustředění atleta, díky čemuž přestává myslet na konec kariéry. Sekvence pro diváky obhájí výsledek následujícího závodu, v němž neuspěje. Pro výhru Ondřej udělal maximum, ale k vítězství nad Michalem to nestačilo. Podobně se s tréninkovou sekvencí pracuje u trenéra Kučírka a před finálním maratonským během. V této montáži trénuje na maraton na netypických místech mimo stadion a většinou sám v lesích, na běžkách, v horách v nadmořské výšce, tedy naběhává objem ke své vybudované rychlosti. Čas fabule minisérie je přibližně dva roky, přičemž celý druhý rok se

vyhrazuje pro šestý díl. Největší časový přesun nastává v této tréninkové sekvenci trvající celou zimu až do léta těsně před mistrovstvím světa v Praze.

V *Dlouhé míli* se poprvé v analyzovaných zástupcích díky většímu prostoru v rámci několikadílné minisérie oproti celovečernímu filmu objevuje přechod z původní mistrovské atletické disciplíny protagonisty na jinou: 5000 metrů, 10 000 metrů a nakonec i maraton. Až po změně disciplíny se protagonista dostává zpět na vrchol v pátém dílu, který by mu míle již nepřinesla. Pracuje se s předpokladem, a postavy na to odkazují, že delší tratě vyhovují spíše starším běžcům, kteří disponují lepší vytrvalostí, ale již oproti mladším ztrácejí rychlost na kratších distancích. Vyšší věk tedy může být výhodou. Ondřej se nejprve křečovitě drží své původní disciplíny, o změně nechce ani slyšet a také jeho první start mimo jeho trať je neplánovaný. Z pokusu se stává mistrem republiky na 5000 metrů a podobně exceluje na následujícím závodu v Berlíně na 10 000 metrů. K důležitému rozhodnutí připravovat se na mistrovství světa na maraton mu dopomáhá trenér Hanák, který má pro změnu disciplíny u atletů cit.⁴²¹ Jedná se o běžnou konvenci filmů o běhání. Ve filmu *One Square Mile* (2014) také nový trenér protagonistu přesměruje z trati 400 metrů na 1500 metrů, v níž teprve začne vynikat. Rozhovory nad strategiemi a změnami disciplín patří k dalším důležitým částem tréninkových sekvencí pro specifičnost mikrožánru.

Ze všech analyzovaných děl jsou v *Dlouhé míli* nároky na fyzickou připravenost herců největší vzhledem ke značnému prostoru věnované sportovní akci: nejen u obsazení protagonisty, ale i vedlejších postav-atletů. Stejně jako u ostatních zástupců mikrožánru, v *Dlouhé míli* bylo tomuto aspektu věnováno maximální pozornosti. Režisér Adamec v rozhovoru pro týdeník *Československá televize* zdůraznil potřebu pohybového nadání herců jako jednu z největších úskalí přípravy minisérie.⁴²² To vystihuje dilema typické pro sportovní žánr a herectví – buď naučit herce běhat, nebo atlety naučit hrát. Adamec tvrdí, že pro něj sice bylo klíčové herectví oproti „autenticitě atletického projevu“, i přesto se na podzim 1988 na strahovském stadionu uskutečnil casting a herci se vybírali podobně jako v případě *Fair Play* pod odborným dohledem trenérů. Jan Čenský byl hlavním favoritem pro postavu mladšího Michala Klánského vzhledem k typu a k předchozí atletické závodní zkušenosti, další vybraný Svatopluk Skopal musel naopak několik měsíců trénovat, shodit přebytečná kila a získat

⁴²¹ Stejným způsobem poradil i Michalovi s přechodem z 800 metrů na 1500 metrů.

⁴²² BECHTOLDOVÁ, cit. 21, s. 8.

odpovídající vytrvalost, aby byly výkony protagonisty věrohodné.⁴²³ Další problém spojený s realizací sportovního filmu spočíval podle režiséra v nezájmu o domácí atletické závody, přičemž scénář vyžadoval přeplněné tribuny ve všech závodních sekvencích vzhledem k tomu, že protagonista byl úřadujícím mistrem Evropy.⁴²⁴ Z hlediska inscenování sportovní akce se tedy přistoupilo k natáčení při největších celostátních a dokonce mezinárodních závodech v hale v Jablonci nad Nisou, Praze, Bratislavě, Berlíně a Budapešti. Tento krok opravdu dopomohl k navození odpovídající atmosféry, jejíž absenci například kritikové *Fair Play* vyčítají.

Tréninkové sekvence mají kolem dvou minut, jsou dynamické, využívají prudké časové i prostorové změny. Oproti tomu se titulková sekvence⁴²⁵ *Dlouhé míle* vyznačuje minimalistickou a statickou formou. Objevuje se v ní pouze fotografie s tretrami na atletické dráze spolu s titulkem a číslem dílu (díly nejsou pojmenované) včetně hudby, která se využívá v závodních sekvencích. Slouží jako definující a označovací prvek minisérie, pro rozeznatelnost diváků a jejich „přivolání“ k televizorům na začátku dílu, jehož znalost si upevňují v tréninkových a závodních sekvencích. Forma jednoduché titulkové sekvence je tedy rozdílná oproti dalším filmům o běhání, u kterých se na ni klade mimořádný důraz, obsahují výrazné stylové experimenty: *Bloudění orientačního běžce*, *Fast Girls* (2012), *Chariots of Fire* (1981).

3.3.4 Fair play: srovnání s *Fair Play* a s *Bloudění orientačního běžce*

K zařazení minisérie pod subžánr dramatu kromě hlavního tématu Ondřejova pádu a vzestupu výrazně dopomáhá fatalismus stěžejních narativních událostí, které končí tragicky a odehrávají se mimo atletickou dráhu: tragická smrt Michala na rogalu, smrt trenéra Kučírka či potrat Lenky. Klimax a rozřešení posledního dílu však nabízí happy end, což souvisí s pozitivním významem sportu podle mojí teze, tudíž ani téma ukončení kariéry sportovce nevyznívá tak negativně. I když Ondřej do sportovního důchodu nastupuje, stane se tak až po dvou letech a s výkonnostním sportem se rozloučí opět na vrcholu – ziskem symbolické ceny fair play z mistrovství světa v atletice v Praze. Jeho vrchol kariéry se zakončuje maratonem, který bývá ze všech atletických disciplín zařazován na program olympijských her a mistrovství světa jako poslední, jako jeden z nejdůležitějších závodů. Zároveň volba maratonské trati coby nejtěžší disciplíny

⁴²³ Tamtéž.

⁴²⁴ Tamtéž, s. 8–9.

⁴²⁵ Před titulkovou sekvencí je pouze krátká asi minutová upoutávka (teaser), v němž se představuje kontext budoucí scény, pro příběh stěžejní význam nemá. Jedná se o segment častěji využívaný u televizních seriálů než celovečerních filmů.

navozuje skutečné „dozrání“ Ondřejovy osobnosti a reflektuje pozitivní vývoj postavy. Jeho čestnost a kladné charakterové rysy se naplno umocňují v posledním závodě ve chvíli, kdy se ke konci vzdává jistého prvního místa, aby poskytl pomoc běžci, který před ním zkolaboval. Ondřej nedovolí smrt dalšího člověka. Sport není jen o výkonech a vítězstvích, jak si téměř po celou kariéru myslel, ale o vyjádření lidské vnitřní síly, která nespočívá v naběhaných kilometrech nebo počtu medailí, ale v umění se v kritickou chvíli správně rozhodnout – jak ve sportu, v přátelství, v životě. Rozhodující závod, typický pro film o běhání, tedy nastává v posledním díle minisérie, který pro protagonistu končí prohrou, ale vítězstvím morálním ve smyslu fair play.⁴²⁶

Je zajímavé, že smysl protagonistů pro fair play se explicitně vyjadřuje získáním čestného uznání či ceny za ctění pravidel sportu u Ondřeje, ale také u Radka v *Bloudění orientačního běžce* za pomoc zraněné kamarádce. Ve *Fair Play* na tyto principy odkazuje rovnou název snímku a spojuje je s rozhodnutím atletky nereprezentovat Československo s využitím podvodu-dopingu a s odmítnutím setrvání v prostředí vrcholového sportu, který principy dehonestuje. Díky jejich jednání a morálním kvalitám je v rámci dramatického subžánru posílena empatie diváků s postavami i za cenu nedosažení prvních míst či medailí. Téma fair play lze považovat za důležitý spojující syntaktický prvek analyzovaných děl. Filmaři se tím přiklonili k zobrazení důležitějšího čestného sportovního jednání hodného následování, které vyjadřuje podstatu olympismu⁴²⁷ namísto mnohdy pomíjivých soutěžních úspěchů, které postavám stejně štěstí a životní naplnění nepřinášejí. Až po této zásadní zkušenosti dokážou přehodnotit své motivace ke sportu. Ondřej se zbavuje své posedlosti vyhrávat, Radkovi po závodě již nadále nejde o postup do krajských soutěží, odmítnutí Anny účastnit se olympiády jí konečně umožňuje osvobodit od tehdejšího vrcholového sportu. Jones o britských sportovních filmech tvrdí, že jejich protagonisté na vítězství oproti americkým snímkům většinou nedosáhnou.⁴²⁸ Vybraní zástupci filmů o běhání z tuzemské produkce následují podobný vzorec. Ne, že by postavy na vítězství neměly nebo se chtěly dokonce vzdát – Ondřej by doběhl suverénně první, Radek se zlepšil natolik, že by s nejlepšími mohl závodit, Anna by na olympiádě cenný kov

⁴²⁶ BABINGTON, cit. 2, s. 18.

⁴²⁷ „Olympismus je životní filozofií, povznášející a vyváženě spojující v jeden celek zdatnost těla, vůle a ducha. Spojením sportu, kultury a výchovy usiluje olympismus o vytvoření způsobu života, založeného na radosti z vynaloženého úsilí, na výchovné hodnotě dobrého příkladu, sociální odpovědnosti a na respektování základních universálních etických principů.“ MEZINÁRODNÍ OLYMPIJSKÝ VÝBOR. *Olympijská charta* [online]. Olympic.cz – Český olympijský výbor, 2004 [cit. 4. 4. 2016], s. 9. Dostupné z WWW: <http://www.olympic.cz/www/docs/2012_olympijska_charta_2011_final.doc>.

⁴²⁸ JONES, cit. 3, s. 34.

pravděpodobně vybojovala. Ale rozhodují se raději pomoci druhému sportovci a udělat, co je správné, morální, sportovní, i v případě Anny při neúčasti na olympiádě, než aby si vítězství později vyčítali. Význam sportu spojený s honbou za výsledky podle současné kvantifikace⁴²⁹ sportu a kariérismu ve filmech a minisérii ustupuje jiným, přesně podle charty, zamýšleným cílům sportu, i když v kontextu moderního sportu značně idealizovaným.

3.3.5 Shrnutí

Ambivalence výkonnostního sportu v *Dlouhé míli* primárně vyplývá z nenaplněného očekávání protagonisty od průběhu kariéry a z jeho pozice ve společnosti. Jakmile po pár neúspěších přichází o status šampiona a vnější tlak na ukončení sportovní kariéry stále sílí, dopadá na něj řada socializačních problémů jako je strach o další uplatnění vedoucí k přehodnocení smyslu celé předchozí kariéry. Výkonnostní sport, který se odvíjí od deterministické kvantifikace v tomto i předchozím období, pro atleta přináší mnohem více traumat než požadovaného uznání a spokojenosti. Jako stárnoucí mistr Evropy s přesvědčením, že jeho status bude s ukončením kariéry nedotknutelný, se musí vyrovnávat se zcela odlišnou realitou. V očích veřejnosti, médií, nadřízených, trenérů i některých blízkých přestává být plnohodnotným aktivním sportovcem, který další podpory není hoden. Se vzniklou frustrací se špatně vyrovnává, což vede k řadě negativních důsledků, například k propadnutí alkoholu. Projevuje se i vliv jeho celoživotní sportovní kariéry na všechny aspekty osobního života. Dochází ke krachu vztahu s přítelkyní a ke zjištění, že k „vrozenému“ sportovnímu prostředí si vybudoval tak silné pouto, že jej i přes řadu problémů nedokáže zcela přerušit.

Zobrazení těchto negativních či „nepopulárních“ aspektů sportu také dopomáhá k oslabení možného ideologického zatížení minisérie s ohledem na kontext jejího vzniku. Daniel Szabó, který ve své analýze došel k závěru, že v minisérii je komunistická ideologie přítomna minimálně, zároveň napsal: „Kvalita *Dlouhé míle* nestojí na žánru ani na prostředí, ve kterém se odehrává, ale na propracovaných dialogích postav a jejich mnohovrstevnatosti.“⁴³⁰ Lze tedy tvrdit a jeho tezi upravit, že kvalita minisérie rovněž spočívá v opomíjeném sportovním žánru a v jeho prostředí, neboť ambivalentní náhled na toto prostředí k oslabení ideologičnosti přispívá. Zařazení

⁴²⁹ SEKOT, cit. 1, s. 17.

⁴³⁰ SZABÓ, cit. 128.

problematických témat dokonce komentoval herec Svatopluk Skopal v reakci na kritické přijetí *Dlouhé míle* po odvysílání v roce 1991: „... kritici nás teď berou za »socialistické dílo«... Ten seriál jsme točili v době, kdy se nic nesmělo. Každé prosazení faktu, třeba užívání dopingu, korupce, chování funkcionářů – to byl problém!“⁴³¹ V případě korupce či dopingu se jedná spíše o náznaky, jež slouží hlavně k charakterizaci postavy⁴³², ale například stěžejní námět sportovce na vrcholu kariéry a jeho nelehký proces začleňování do společnosti lze také vnímat za významné narušení iluze bezproblémovosti vrcholového sportu jako „výkladní skříně“ socialistického státního zřízení.⁴³³

Ondřej je v expozici atletem, který se nedopouští falešností, nebere doping, ctí principy závodního klání, ale uniká mu až do klimaxu minisérie pravá podstata sportu. K jejímu pochopení dochází v rámci šestého dílu, který vrcholí finálním maratonským během, v němž získává symbolickou cenu fair play. Principy, které měl spjaté se sportem jako s konfliktním polem, v němž je jediný úspěch vyhrát, přehodnocuje. Hlavně díky přátelství s trenérem Kučírkem a Michalem Klánským odhaluje skutečné motivace ke sportu. Být příkladem pro ostatní a ctít své soupeře, protože v každém soupeři lze spatřit člověka s podobnými starostmi, který se může stát i nejlepším přítelem. Až v tomto momentu dokáže od boje o udržení se mezi výkonnostní elitou upustit, i když poslední závod oficiálně nedokončil. Přesto o něm jako o největším vrcholu uvažuje. Stejně jako další filmy o běhání, narativní struktura minisérie akceptuje tradiční model klasického narativu. Přes řetězení příčin a následků chybných či správných jednání nakonec dochází u hrdiny k prozření a k dosažení kýženého cíle. Subžánr dramatu vychází jak z aktuálních problémů výkonnostního sportu, tak z tragických osudových momentů v životě postav. Narativní struktura je konstruována podle častého tématu pádu a vzestupu sportovce s klimaxem obsahujícím výhru jiného typu, v sekundární narativní linii dominují partnerské vztahy, ale i jiná témata, která se v ostatních filmech o běhání neobjevují: přechod běžce na jinou trať či ukončení kariéry sportovce.

⁴³¹ Svatopluk Skopal, cit. 23, s. 20.

⁴³² Opět se projevuje konvenční pohled na problematiku dopingu – protagonista ve filmech o běhání je kladnou figurou, která by nikdy zakázané látky nebo postupy neužila.

⁴³³ SEKOT, cit. 1, s. 186.

Závěr

Cílem této práce bylo připravit žánrovou taxonomii fikčních filmů o běhání a poté provést analýzu jejich vybraných tuzemských zástupců (filmy *Bloudění orientačního běžce* a *Fair Play*, televizní minisérie *Dlouhá míle*) s ohledem na naplňování vytyčených žánrových konvencí. S filmy o běhání jsem se rozhodl pracovat jako s mikrožánrem sportovního filmu, který lze dále členit podle subžánrů,⁴³⁴ například na biografický film či drama. V taxonomii jsem zkoumal textuální prvky a dominantní subžánry, přičemž jsem vycházel jak z obecné kategorie sportovních filmů,⁴³⁵ tak z konkrétních příkladů převážně evropsko-americké produkce vymezené lety 1989–2015. K sestavení korpusu zástupců i taxonomie mi dopomohl sémanticko-syntaktický přístup Ricka Altmana, který umožnil snímky spojit podle variujících a opakujících se sémantických prvků jako typ sportu, prostředí, ikonografie, postavy, ale i převážně syntaktických jako styl a narativní struktura. Taxonomie ukázala, že na filmy o běhání obecně lze skutečně nahlížet skrze žánrovou příslušnost, naplňují řadu konvencí. Rozdělit filmy hlavně podle typu sportu bylo funkční, protože nehledě na reflexi boomu rekreačního běhání ve zkoumaném období stále dominují filmy s výkonnostním typem sportu, k němuž se vážou nejtypičtější prvky. Například narativní struktura se liší podle zaměření na týmovou či individuální disciplínu. V týmovém sportu se nejčastěji zobrazuje proces, při němž se tvoří nakonec úspěšný tým ze zprvu zneprátelených jedinců – *Fast Girls* (2012),⁴³⁶ v individuálním probíhá příprava podceňovaného sportovce, která končí v klimaxu výhrou v *Chariots of Fire* (1981), či naopak prohrou, ale výhrou ve smyslu prokázání mimořádné odvahy v *Saint Ralph* (2004).⁴³⁷ Východiskem pro nacházení syntaktických prvků jako vztahy mezi postavami ze sportovního prostředí či témat sportu se pro mou práci staly teze sociologie sportu, díky nimž se podařilo odhalit tematické vzorce, které se ve snímcích opakovaně objevují: problematika etap sportovní kariéry, konflikty mezi trenérem a svěřenci, sportovní etika a fair play.⁴³⁸ Filmy o běhání se vyznačují postavami trenérů a převážně jediným protagonistou, jehož jméno často souvisí s názvem filmu, podtrhuje

⁴³⁴ BABINGTON, cit. 2, s. 12–14.

⁴³⁵ Vzhledem k absenci literatury o filmech o běhání jsem se ve vyhodnocení literatury soustředil na publikace a studie, které se vztahují ke sportovním filmům obecně, ke sportovnímu žánru či k relevantním tématům. Podnětné teze například přinesla sociologie sportu.

⁴³⁶ Tamtéž, s. 17.

⁴³⁷ Tamtéž, s. 17–18.

⁴³⁸ SEKOT, cit. 1. LEŠKA, cit. 106.

povahu běhání jako primárně individuálního sportu.⁴³⁹ Z dominantních subžánrů zastává nejtypičtější konvence biografický film, historický film, drama a komedie, do nichž většina zástupců spadá. Další subžánry, road movie, fanouškovský či akční film se objevují méně, i když se jejich dílčí konvence projevují v dominantních subžánrech poměrně často oproti hororu, muzikálu či fantasy, které zcela absentují. Na stylový kontext mikrožánru jsem nahlížel jako na součást ikonografie, zaměřoval jsem se pouze na opakované využití některých aspektů. Například na inscenování herecké akce, jež od herců vyžaduje věrohodnost jejich výkonů, na nutnost adekvátní divácké kulisy při významných závodech v rámci mizanscény. Dále jsem rozebíral tréninkové montáže a titulkové sekvence, konvenční prvky narativní struktury využívající ozvláštňující postupy (slowmotion, fokalizace), skrze jejichž význam v rámci narativního kontextu se dociluje emočního působení na diváka a jeho identifikace s postavami.

Záměrem případových studií bylo především zařadit každého zástupce do navržené taxonomie, všimnout si konvenčních prvků, zároveň zjistit funkce běhání či sportu a jejich implicitní významy ve formálním systému díla. Závěry pouze stručně shrnu. V *Bloudění orientačního běžce* zastává rekreační běhání důležitou funkci v proměně životního stylu Radka v období jeho dospívání. Z účasti na spartakiádě, „oslavě“ masového sportu, byl jako nereprezentativní sportovní antitalent vyčleněn, aby mohl objevit individuální sport, který na něj působí pozitivně a motivačně. *Fair Play* naopak pracuje s negativním náhledem na výkonnostní sport v podmínkách normalizačního Československa jako na prostředí plné manipulací a podvádění. Protagonistka Anna vrcholový sport na začátku nadějně profesionální kariéry opouští, protože to pro ni znamená setrvávat v prostředí nebezpečného dopingu, s nímž nesouhlasí. Motivací státu k dopingu bylo prokázat skrze sport, svou výkladní skříň,⁴⁴⁰ nadřazenost státního zřízení i za cenu politického nátlaku na rodinu protagonistky. Věnovat se v jedné případové studii i televizní minisérii⁴⁴¹ *Dlouhé míli* se ukázalo jako vhodné, protože díky několikanásobné stopáži oproti celovečernímu filmu obsahuje nejpestřejší škálu sémanticko-syntaktických prvků mikrožánru, na nichž jsem mohl demonstrovat další zjištění z žánrové taxonomie. V *Dlouhé míli* se skrze rozličná témata zdůrazňují jak negativní aspekty sportu, tak pozitivní. Mezi negativní patří socializační obtíže sportovce v období závěrečné fáze kariéry či korupce a intriky, kterých se

⁴³⁹ Paan Singh Tomar (2012), *Der Räuber* (2010) a další.

⁴⁴⁰ SEKOT, cit. 1, s. 186.

⁴⁴¹ Jedná se v této práci o jedinou výjimku, kdy jsem se kromě filmů věnoval televiznímu pořadu.

dopouští nadřazené sportovní autority, mezi pozitivní například životní přátelství a sounáležitost mezi členy ve sportovním prostředí.

Díla v případových studiích se od sebe v mnoha ohledech liší, přesto disponují některými společnými rysy. Vycházejí z konzervativní narativní struktury, která se zakládá na modelu klasického vyprávění typického pro sportovní filmy. Protagonisté se připravují na několik závodů, za cestou k úspěchu jsou jim kladeny překážky, buď na vítězství dosáhnou, nebo se jim to nepovede.⁴⁴² V těchto filmech se téma sportu a běhání primárně spojuje s žánrovými prvky dramatu,⁴⁴³ což lze považovat vzhledem ke struktuře klasického filmu za konvenční. Protagonisté jsou kladnými hrdiny s pevnými morálními vlastnostmi, jsou čestní, vědomě nepodvádí, mají smysl pro fair play. Jedná se o rys obvyklý pro filmy o běhání ze zahraniční produkce. Pokud se v průběhu dopustí něčeho negativního či dokonce deviantního, jde o krátkodobá selhání, například propadnutí alkoholu či užívání dopingu, u nichž brzy dochází u Ondřeje v *Dlouhé míli* respektive u Anny ve *Fair Play* k nápravě. Žánr dramatu také vybízí k polarizaci antagonistických postav proti kladným protagonistům, které se podobných podvodů bez výčitek dopouští či působí jako zbrzdující síla v cestě hrdinů za úspěchem. S ohledem na běh jako primárně individuální sport k těmto soupeřům nepatří jiné týmy nebo protivníci, ale často oficiální sportovní autority: trenéři, učitelé, vedoucí klubu. Ve všech analyzovaných zástupcích, jak jsem shrnul v rámci případové studie o *Dlouhé míli*, se odkazuje na princip fair play. Postavy, které se tvrdým tréninkem vypracovaly na svůj výkonnostní vrchol, se v kritickém okamžiku rozhodují ctít zásady olympismu a medaile obětovat. Touto strategií se v rámci subžánru dramatu posiluje empatie diváků k postavám, kladné vlastnosti postav se tím znásobují.

Přes vzrůstající oblíbenost běhání a atletiky u nás zatím vzniklo jen velmi málo fikčních filmů o běhání. Nejobvyklejší subžánr zahraničních zástupců, biografický film, navíc zcela absentuje. Analyzovaná díla zobrazují příběhy výlučně fiktivních atletů. Andrea Sedláčková naznačila, že ve filmu odkazovala na skutečné sportovkyně,⁴⁴⁴ *Fair Play* však konvence biografického subžánru nenaplnňuje. Tvůrci *Dlouhé míle* s fiktivním mistrem Evropy a fiktivními sportovními událostmi (mistrovství světa v atletice v Praze) dokonce tento aspekt explicitně zdůraznili v závěrečných titulcích každého

⁴⁴² Filmy rovněž nevyužívají výraznější stylové experimenty, ozvláštňení pomocí postupů jako slowmotion či fokalizace postav v rámci bezpříznakového módu probíhá jen v rámci titulkových sekvencí, tréninkových a závodních montážích podobně jako u dalších zástupců mikrožánru.

⁴⁴³ *Dlouhá míle* je typickým zástupcem dramatu. *Fair Play* zároveň obsahuje konvence historického filmu a *Bloudění orientačního běžce* naplňuje některé prvky komedie.

⁴⁴⁴ SEDLÁČKOVÁ, cit. 350.

dílu. Vedle kladného vyznění sportu, oslavě olympismu, v těchto případech totiž může vystupovat i míra patetičnosti, protože velkých gest oslavujících principy sportu se musely dopustit pouze fiktivní postavy. Nedochozí k navození atmosféry, z níž těží biografické filmy *Prefontaine* (1997) nebo *The Athlete* (2009) o skutečných sportovních osobnostech, které čelí reálným výzvám. Na druhou stranu, rovněž biografické filmy jsou pouze „personalizovanou melodramatickou variantou historie“⁴⁴⁵ a nemohou si klást ambici usilovat o „historickou věrohodnost“. Domnívám se však, že potenciál pro zpracování příběhu na motivy reálných sportovců v rámci subžánru biografického filmu existuje i v tuzemském kontextu. Příběhy ikonických československých a českých sportovních hvězd na příležitost stále čekají. Minimálně jedné světoznámé osobnosti, vytrvalostnímu běžci Emilu Zátopkovi, se filmaři nevěnují, zatímco v zahraničí jsou sportovci podobného formátu inspirací.⁴⁴⁶ Ačkoliv jsem se v práci problému zpracování příběhu skutečně žijící osobnosti nevěnoval, považuji jej za podnětný pro další výzkum.

V úvodu jsem si předsevzal, že práce by měla pomoci vymezit filmy o běhání a přispět k jejich svébytnosti. Domnívám, že se tento cíl podařilo naplnit, snímky lze řadit pod kategorii sportovních filmů a zastávají v ní stabilní místo. Podařilo se mi najít dostatečný počet snímků, na kterých bych nejdůležitější konvence a opakující se vzorce odhalil. Včetně těch o rekreačním typu běhání, které nezobrazují typické prostředí vrcholového sportu, cílem protagonistů není závodit na vrcholových akcích v tradičních atletických disciplínách, ale i v orientačním běhu nebo silničním maratonu. Právě filmů o fenoménu rekreačního běhání v současné době vzniká stále více a jejich zaměřením se výrazně liší od ostatních mikrožánrů. Jsem si vědom, že třetí kategorii, nesportovním filmům o běhání, jsem nevěnoval takovou pozornost. Oproti mým vstupním předpokladům se ukázaly být v naprosté menšině a přiblížil jsem je pouze na příkladech *Atanarjuat* (2001) a *The Maze Runner* (2014). Nakonec nedostatečné prameny k této kategorii nepokládám za překážku, protože se oproti ostatním konvenčním sportovním filmům snímky výrazně lišily,⁴⁴⁷ což mi umožnilo více pozornosti věnovat konvencím výkonnostního a rekreačního typu sportu. I proto nakonec považuji za vhodnější o filmech o běhání uvažovat jako o mikrožánru sportovního filmu.

⁴⁴⁵ BAKER, cit. 94, s. 219.

⁴⁴⁶ Například o Stevu Prefontaineovi, výraznému americkému běžci a účastníkovi letních olympijských her v Mnichově v roce 1972, vzniklo již několik filmů – *Prefontaine* (1997) a *Without Limits* (1998). Rovněž se natočily filmy o etiopských běžcích Abebe Bikilovi – *The Athlete* (2009) nebo o Haile Gebrselassiemu – *Endurance* (1999).

⁴⁴⁷ Jak může být patrné v naznačení příkladů žánrových prvků v příloze.

Seznam použitých pramenů a literatury

Prameny

Audiovizuální prameny

Bloudění orientačního běžce (1985; Československo)

Režie: Julius Matula

Scénář: Miroslav Sovják

Kamera: Juraj Šajmovič

Hudba: Jaroslav Uhlíř

Střih: Jan Chaloupek

Dlouhá míle (1989; Československo)

Režie: Jiří Adamec

Scénář: Ivan Hejna

Kamera: Kristian Hynek

Hudba: Karel Svoboda

Střih: Zdenek Patočka

Počet dílů: 6

Rok uvedení v televizi: 1991

Fair Play (2014; Česko, Slovensko, Německo)

Režie: Andrea Sedláčková

Scénář: Andrea Sedláčková

Kamera: Jan Baset Střítežský

Hudba: David Solař, Miro Žbirka

Střih: Jakub Hejna

SEDLÁČKOVÁ, Andrea. Doping a nesnadné zobrazování neslavné minulosti: Andrea Sedláčková at TEDxPrague. In *Youtube* [online], 2014 [cit. 4. 4. 2016]. Dostupné z WWW: <<https://www.youtube.com/watch?v=bY14Jxx9ykU>>.

SEDLÁČKOVÁ, Andrea. *Fair Play* [film na DVD]. Scénář a režie Andrea Sedláčková. Praha: AQS, a. s. – Divize Magic Box, 2014.

Písemné prameny

BCN SPORTS FILMS. *Rules & Regulations BCN Sports Film 2016* [online]. [cit. 25. 3. 2016]. Dostupné z WWW: <<http://www.bcnsportsfilm.org/rules>>.

- BECHTOLDOVÁ, Alena. Dlouhá míle. *Československá televize* 25, 1990, č. 10, s. 8–9. ISSN 0323-1127.
- BECHTOLDOVÁ, Alena. Osamělost na dlouhé trati: Rozhovor s režisérem Juliem Matulou. *Film a doba* 27, 1981, č. 1, s. 7–11.
- Bloudění orientačního běžce. *Československá televize* 22, 1987, č. 50, s. 10. ISSN 0323-1127.
- BRITISH FILM INSTITUTE. *Collections Search* [online]. [cit. 2. 2. 2015]. Dostupné z WWW: <<http://collections-search.bfi.org.uk/web/search/advanced>>.
- CANADIAN SPORT FILM FESTIVAL. *About* [online]. [cit. 25. 3. 2016]. Dostupné z WWW: <<http://sportfilmfestival.ca/about-us>>.
- ČESKÁ TELEVIZE. *Československo a doping* [online]. [cit. 25. 3. 2016]. Dostupné z WWW: <<http://www.ceskatelevize.cz/porady/10452044359-fair-play/21251212052/7516-cssr-a-doping/>>.
- ČESKÁ TELEVIZE. *Dlouhá míle* [online]. [cit. 25. 3. 2016]. Dostupné z WWW: <<http://www.ceskatelevize.cz/porady/899175-dlouha-mile/>>.
- ČESKÁ TELEVIZE. *Doping v datech* [online]. [cit. 25. 3. 2016]. Dostupné z WWW: <<http://www.ceskatelevize.cz/porady/10452044359-fair-play/21251212052/7517-doping-v-datech>>.
- ČESKÁ TELEVIZE. *Fair Play* [online]. [cit. 25. 3. 2016]. Dostupné z WWW: <<http://www.ceskatelevize.cz/porady/10452044359-fair-play/>>.
- ČESKÁ TELEVIZE. *Rozhovor s Andreou Sedláčkovou* [online]. [cit. 25. 3. 2016]. Dostupné z WWW: <<http://www.ceskatelevize.cz/porady/10452044359-fair-play/21251212052/7520-andrea-sedlackova-reziserka-a-scenaristka/>>.
- ČESKÁ TELEVIZE. *Rozhovor s Evou Josefíkovou* [online]. [cit. 25. 3. 2016]. Dostupné z WWW: <<http://www.ceskatelevize.cz/porady/10452044359-fair-play/21251212052/7525-eva-josefikova-martina/>>.
- ČESKÁ TELEVIZE. *Rozhovor s Judit Bárdos* [online]. [cit. 25. 3. 2016]. Dostupné z WWW: <<http://www.ceskatelevize.cz/porady/10452044359-fair-play/21251212052/7521-judit-bardos-anna/>>.

- ČSFD.CZ. *Bloudění orientačního běžce – Komentáře* [online]. [cit. 4. 4. 2016].
Dostupné z WWW: <<http://www.csfd.cz/film/6514-bloudeni-orientacniho-bezce/komentare/>>.
- ČSFD.CZ. *Podrobné vyhledávání* [online]. [cit. 2. 2. 2015]. Dostupné z WWW:
<<http://www.csfd.cz/podrobne-vyhledavani/>>.
- Dlouhá míle 1. *Televize: časopis televizních diváků* 26, 1991, č. 15, s. 20. ISSN 0323-1127.
- Dlouhá míle 2. *Televize: časopis televizních diváků* 26, 1991, č. 16, s. 8. ISSN 0323-1127.
- Dlouhá míle 3. *Televize: časopis televizních diváků* 26, 1991, č. 16, s. 20. ISSN 0323-1127.
- Dlouhá míle 4. *Televize: časopis televizních diváků* 26, 1991, č. 17, s. 8. ISSN 0323-1127.
- Dlouhá míle 5. *Televize: časopis televizních diváků* 26, 1991, č. 17, s. 20. ISSN 0323-1127.
- Dlouhá míle 6. *Televize: časopis televizních diváků* 26, 1991, č. 26, s. 27. ISSN 0323-1127.
- IAAF.ORG. *Disciplines* [online]. [cit. 4. 4. 2016]. Dostupné z WWW:
<<http://www.iaaf.org/disciplines>>.
- IMDb. *Advanced Search* [online]. [cit. 2. 2. 2015]. Dostupné z WWW:
<<http://www.imdb.com/search>>.
- MEZINÁRODNÍ OLYMPIJSKÝ VÝBOR. *Olympijská charta* [online]. Olympic.cz – Český olympijský výbor, 2004 [cit. 4. 4. 2016]. Dostupné z WWW:
<http://www.olympic.cz/www/docs/2012_olympijska_charta_2011_final.doc>.
- Mílaři. *Československá televize* 12, 1977, č. 34, s. 7. ISSN 0323-1127.
- RUNNING MOVIES. *The ultimate web resource for running films* [online]. [cit. 28. 3. 2016]. Dostupné z WWW: <<http://www.runningmovies.com>>.
- Svatopluk Skopal. *Televize: časopis televizních diváků* 26, 1991, č. 17, s. 20. ISSN 0323-1127.
- WIKIPEDIA.ORG. *Category: Running films* [online]. [cit. 28. 3. 2016]. Dostupné z WWW: <https://en.wikipedia.org/wiki/Category:Running_films>.

WIKIPEDIA.ORG. *List of sports films: Athletics* (track and field) [online]. [cit. 28. 3. 2016]. Dostupné z WWW:
<https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_sports_films#Athletics_.28track_and_field.29>.

Seznam dalších citovaných televizních pořadů a filmů

5x trenér (1979; Československo)

Ali (2001; USA)

Amici miei (Moji přátelé; 1975; Itálie)

Any Given Sunday (Vítězové a poražení; 1999; USA)

Atanarjuat (Rychlý běžec; 2001; Kanada)

Bend It Like Beckham (Blafuj jako Beckham; 2002; Velká Británie, Německo, USA)

Blue Crush (Osudové léto; 2002; USA, Německo)

Bull Durham (Durhamští Býci; 1988; USA)

Coach Carter (2005; USA, Německo)

Cool Runnings (Kokosy na sněhu; 1993; USA)

Dallas (1978–1991; USA, Kanada)

De Marathon (2012; Nizozemsko)

Der Räuber (Lupič; 2010; Německo, Rakousko)

Endurance (1999; USA, Velká Británie, Německo)

Fast Girls (2012; Velká Británie)

Field of Dreams (Hřiště snů; 1989; USA)

Flashdance (1983; USA)

Forrest Gump (1994; USA)

Freier Fall (Volný pád; 2013; Německo)

Goldengirl (1979; USA)

Graduation Day (1981; USA)

Hunger (Hlad; 2008; Velká Británie, Irsko)

Chariots of Fire (Ohnivé vozy; 1981; Velká Británie)

Invictus (Invictus: Neporažený; 2009, USA)
Jeden ze štafety (1952; Československo)
Juno (2007; USA)
Lagaan: Once Upon a Time in India (Lagaan – tenkrát v Indii; 2001; Indie)
Mai wei (2011; Jižní Korea)
Marathon Man (Maratónec; 1976; USA)
McFarland, USA (McFarland: Útěk před chudobou; 2015; USA)
Metráček (1971; Československo)
Milaři (1977; Československo)
Million Dollar Baby (2004; USA)
One Square Mile (Mílový běh; 2014; USA)
Paan Singh Tomar (2012; Indie)
Personal Best (1982; USA)
Prefontaine (Zázračný běžec; 1997; USA)
Raging Bull (Zuřící býk; 1980; USA)
Rocky (1976; USA)
Rocky II (1979; USA)
Rocky III (1982; USA)
Rocky IV (1985; USA)
Run Fatboy Run (Maraton lásky; 2007; Velká Británie, USA)
Running Brave (1983; Kanada)
Saint Ralph (Svatý Ralph; 2004; Kanada)
Sarah préfère la course (2013; Kanada)
Sein letztes Rennen (2013; Německo)
Stupně poražených (1988; Československo)
The Athlete (Atlet; 2009; USA, Německo, Etiopie)
The Four Minute Mile (Míle za čtyři; 1988; Velká Británie)

The Girl with Brains in Her Feet (1997; Velká Británie)

The Indian Runner (Vyvrhel; 1991; USA, Japonsko)

The Jericho Mile (Míle do Jericha; 1979; USA)

The Loneliness of the Long Distance Runner (Osamělost přespolního běžce; 1962; Velká Británie)

The Maze Runner (Labyrint: Útěk; 2014; USA, Kanada, Velká Británie)

The Program (The Program: Pád legendy; 2015; Velká Británie, Francie)

The Ringer (Bláznivá olympiáda; 2005; USA)

The Wrestler (Wrestler; 2008; USA, Francie)

Tokyo Olympiad (Olympiáda Tokio; 1965; Japonsko)

Unbroken (Nezlomný; 2014; USA)

Without Limits (Hranice možností; 1998; USA)

Wszystko będzie dobrze (2007; Polsko)

Literatura

- ALLEN, Robert (ed.). *Channels of Discourse, Reassembled*. 2nd edition. New York, 1992. ISBN 0-415-08059-2.
- ALLRATH, Gaby, GYMNIC, Marion (eds.). *Narrative Strategies in Television Series*. 1st edition. Houndmills and New York: Palgrave Macmillan, 2005. ISBN 1-4039-9605-9.
- ALLRATH, Gaby, GYMNIC, Marion, SURKAMP, Carola. Introduction: Towards a Naratology of TV Series. In ALLRATH, Gaby, GYMNIC, Marion (eds.). *Narrative Strategies in Television Series*. 1st edition. Houndmills and New York: Palgrave Macmillan, 2005, s. 1–43. ISBN 1-4039-9605-9.
- ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. 1st edition. London: British Film Institute, 1999. ISBN 0-85170-717-3.
- ALTMAN, Rick. Obaly na vícero použití: Žánrové produkty a proces recyklace. *Illuminace* 14, 2002, č. 4, s. 5–37. ISSN 0862-397X.
- ALTMAN, Rick. Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru. *Illuminace* 1, 1989, č. 1, s. 17–29. ISSN 0862-397X.

- BABINGTON, Bruce. *The Sports Film: Games People Play*. 1st edition. New York: Columbia University Press, 2014. ISBN 978-0-231-85057-5.
- BAKER, Aaron. Sports Films, History, and Identity. *Journal of Sport History* 25, 1998, č. 2, s. 217–233. ISSN 0094-1700.
- BARNES, Jonathan. *Women In Sports Films* [online]. 2010 [cit. 26. 3. 2016]. Dostupné z WWW: <[http://webpages.shepherd.edu/jbarne03/images/gender media essay.pdf](http://webpages.shepherd.edu/jbarne03/images/gender%20media%20essay.pdf)>.
- BORDWELL, David, THOMPSONOVÁ, Kristin. *Dějiny filmu: Přehled světové kinematografie*. 2. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011. ISBN 978-80-7331-207-7.
- BORDWELL, David, THOMPSONOVÁ, Kristin. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6.
- BRILEY, Ron, SCHOENECKE, Michael K., CARMICHAEL, Deborah A. (eds.). *All-Stars & Movie Stars: Sports in Film & History*. 1st edition. Lexington: The University Press of Kentucky, 2008. ISBN 978-0-8131-2448-3.
- BUTLER, Jeremy G. *Television: Critical Methods and Applications*. 2nd edition. Mahwah and London: Lawrence Erlbaum Associates, 2002. ISBN 0-8058-4209-8.
- CASHMORE, Ellis. *Making Sense of Sports*. 5th edition. New York: Routledge, 2010. ISBN 978-0-203-87269-7.
- CROSSON, Seán. *Sport and Film*. 1st edition. New York: Routledge, 2013. ISBN 978-0-203-85842-4.
- ČECH, Marek. *Fair Play: recenze filmu* [online]. AVmania.cz, 2014 [cit. 27. 3. 2016]. Dostupné z WWW: <<http://avmania.e15.cz/fair-play-recenze-filmu>>.
- DALTON, Stephen. 'Fair Play': *Karlovy Vary Review* [online]. Hollywoodreporter.com, 2014 [cit. 27. 3. 2016]. Dostupné z WWW: <<http://www.hollywoodreporter.com/review/fair-play-karlovy-vary-review-719831>>.
- DANIELS, Dayna B. You Throw Like a Girl: Sport and Misogyny on the Silver Screen. *Film & History* 35, 2005, č. 1, s. 29–38. ISSN 0360-3695.

- DEWAR, Adam. *Ten of the best running movies* [online]. theguardian.com, 2013 [cit. 28. 3. 2016]. Dostupné z WWW: <<http://www.theguardian.com/lifeandstyle/the-running-blog/2013/feb/18/10-best-running-movies>>.
- DRAHOTA, Lubor. Blouzení orientačního běžce. *Scéna* 11, 1986, č. 17, s. 5.
- DVOŘÁK, Stanislav. *RECENZE: Za totáče se nehrála fair play* [online]. Novinky.cz, 2014 [cit. 27. 3. 2016]. Dostupné z WWW: <<http://www.novinky.cz/kultura/329447-recenze-za-totace-se-nehrala-fair-play.html>>.
- EVANS, Michael R. *The Fast Runner: Filming the Legend of Atanarjuat*. 1st edition. Lincoln: University of Nebraska Press, 2010. ISBN 978-0-8032-2208-3.
- FILA, Kamil. *Fair Play chce zpětně „zvítězit nad dějinami“* [online]. Respekt.cz, 2014 [cit. 27. 3. 2016]. Dostupné z WWW: <<http://www.respekt.cz/delnici-kultury/fair-play-chce-zpetne-bdquo-zvitezit-nad-dejinami-ldquo>>.
- FILMSITE.ORG. *Drama Films* [online]. [cit. 3. 4. 2016]. Dostupné z WWW: <<http://www.filmsite.org/dramafilms.html>>.
- FILMSITE.ORG. *Film Genres* [online]. [cit. 26. 3. 2016]. Dostupné z WWW: <<http://www.filmsite.org/filmgenres.html>>.
- FILMSITE.ORG. *Children-Kids Family Films* [online]. [cit. 3. 4. 2016]. Dostupné z WWW: <<http://www.filmsite.org/childrensfilms.html>>.
- GRANT, Barry Keith. *Film Genre: From Iconography to Ideology*. 1st edition. London: Wallflower Press, 2007. ISBN-13 978 1 904764 79 3.
- GUTT, Jakub. *Recenze | Fair Play je plnokrevné psychologické drama a skvěle natočené* [online]. Totalfilm.cz [cit. 4. 4. 2016]. Dostupné z WWW: <<http://www.totalfilm.cz/2014/03/recenze-fair-play-je-plnokrevne-psychologicke-drama-a-skvele-natocene>>.
- HAMILTON, Tyler, COYLE, Daniel. *Tajný závod. Tour De France: utajené skandály, doping a vítězství za každou cenu*. 1. vyd. Praha: Knižní klub, 2013. ISBN 978-80-242-4009-1.
- HEINRICH, Bernd. *Why We Run: A Natural History*. 1st edition. New York: HarperCollins Publishers Inc., 2001. ISBN 978-0-06-179563-3.

- HENDL, Jan. *Kvalitativní výzkum*. 1. vyd. Praha: Portál, 2005. ISBN 80-7367-040-2.
- HORÁK, Oto. *Antikomunistický kýč o dopingu* [online]. Cinepur.cz, 2014 [cit. 27. 3. 2016]. Dostupné z WWW: <<http://cinepur.cz/blog.php?article=266>>.
- HORGAN, Mervyn. Sweat, slow motion and solidarity: Ichikawa's Tokyo Olympiad in Ireland. *Visual Studies* 27, 2012, č. 2, s. 164–172.
- HUGHSON, John. Why He Must Run: Class, Anger, and Resistance in The Loneliness of the Long Distance Runner. In BRILEY, Ron, SCHOENECKE, Michael K., CARMICHAEL, Deborah A. (eds.). *All-Stars & Movie Stars: Sports in Film & History*. 1st edition. Lexington: The University Press of Kentucky, 2008, s. 261–278. ISBN 978-0-8131-2448-3.
- CHANDLER, Daniel. *An Introduction to Genre Theory* [online]. 1997 [cit. 26. 3. 2016]. Dostupné z WWW: <<http://visual-memory.co.uk/daniel/Documents/intgenre/>>.
- JONES, Glen. “Down on the floor and give me ten sit-ups”: British Sports Feature Film. *Film & History* 35, 2005, č. 2, s. 29–40. ISSN 0360-3695.
- KÁBRT, Jiří. *Fair Play – recenze* [online]. Cervenykoberec.cz [cit. 4. 4. 2016]. Dostupné z WWW: <<http://www.cervenykoberec.cz/34946/fair-play-recenze>>.
- KAMENÍK, Miloš. *Hrdá nula* [online]. 25fps.cz, 2014 [cit. 27. 3. 2016]. Dostupné z WWW: <<http://25fps.cz/2014/fair-play>>.
- KENNEDY, Eileen, HILLS, Laura. *Sport, Media and Society*. 1st edition. Oxford: Berg, 2009. ISBN 978 1 84520 687 1.
- KORDA, Jakub. *České televizní krimi série a jejich žánrové souvislosti (1989–2009)*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2012. ISBN 978-80-244-3424-7.
- KOVALČÍK, Juraj. *Fair Play* [online]. Cinemaview.sk [cit. 4. 4. 2016]. Dostupné z WWW: <<http://www.cinemaview.sk/cinemaview/clanok/2510/detail/fair-play>>.
- KŘÍŽ, Jiří P. Objektivem kritiky: Orientující bloudění. *Film a doba* 32, 1986, č. 12, s. 703–705.
- LESZCZYNSKI, Radek. *Dlouhá míle pokračuje. Jak se točil seriál?* [online]. Behej.com [cit. 4. 4. 2016] Dostupné z WWW: <<http://www.behej.com/clanek/7713-dlouha-mile-pokracuje-jak-se-tocil-serial>>.

- LESZCZYNSKI, Radek. *RECENZE: Film Fair Play šokuje organizovaným dopingem v ČSSR* [online]. Bezvabeh.cz [cit. 4. 4. 2016]. Dostupné z WWW: <<http://www.bezvabeh.cz/clanek/2481-recenze-film-fair-play-sokuje-organizovany-dopingem-v-cssr>>.
- LEŠKA, Dušan. Šport a socializácia. In SEKOT, Aleš (ed.), LEŠKA, Dušan, OBORNÝ, Jozef, JŮVA, Vladimír. *Sociální dimenze sportu*. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita v Brně, 2004, s. 107–139. ISBN 80-210-3581-1.
- MCDOUGALL, Christopher. *Born to Run: Zrození k běhu*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta a.s., 2015. ISBN 978-80-204-2433-4.
- MULVEY, Laura. Vizuální slast a narativní film. In OATES-INDRUCHOVÁ, Libora (ed.). *Dívčí válka s ideologií: Klasické texty angloamerického feministického myšlení*. 1. vyd. Praha: Slon, 1998, s. 117–131. ISBN 80-85850-67-2.
- NEALE, Steve. *Genre and Hollywood*. 1st edition. London: Routledge, 2000. ISBN 0-415-02606-7.
- NIEMI, Robert. *History in the Media: Film and Television*. 1st edition. Santa Barbara: ABC-CLIO, 2006. ISBN 1-57607-953-8.
- NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2010. ISBN 978-80-7331-181-0.
- NOVERR, Douglas. Foreword. In BRILEY, Ron, SCHOENECKE, Michael K., CARMICHAEL, Deborah A. (eds.). *All-Stars & Movie Stars: Sports in Film & History*. 1st edition. Lexington: The University Press of Kentucky, 2008, s. vii–ix. ISBN 978-0-8131-2448-3.
- PODSKALSKÁ, Jana. *Fair Play Andrey Sedláčkové dává lekci nám všem* [online]. Denik.cz [cit. 4. 4. 2016]. Dostupné z WWW: <<http://www.denik.cz/film/fair-play-andrey-sedlackove-dava-lekci-nam-vsem-20140306.html>>.
- ROWE, David. Time and timelessness in sport film. *Sport in Society* 11, 2008, č. 2/3, s. 146–158. ISSN 1743-0445.
- SEKOT, Aleš (ed.), LEŠKA, Dušan, OBORNÝ, Jozef, JŮVA, Vladimír. *Sociální dimenze sportu*. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita v Brně, 2004. ISBN 80-210-3581-1.
- SEKOT, Aleš. *Sociologické problémy sportu*. 1. vyd. Praha: Grada Publishing, a.s., 2008. ISBN 978-80-247-6300-2.

- SIMON, Alissa. *Film Review: 'Fair Play'* [online]. Variety.com, 2014 [cit. 27. 3. 2016]. Dostupné z WWW: <<http://variety.com/2014/film/festivals/film-review-fair-play-1201265484>>.
- SLEPIČKA, Pavel. *Divácká reflexe sportu*. 1. vyd. Praha: Univerzita Karlova v Praze, 2010. ISBN 978-80-246-1838-8.
- SLEPIČKOVÁ, Irena. *Sport a volný čas*. 2. vyd. Praha: Univerzita Karlova v Praze, 2005. ISBN 80-246-1039-6.
- SPÁČILOVÁ, Mirka. *RECENZE: Doping v zájmu rodiny i státu. Konečně má český film co říci* [online]. iDNES.cz, 2014 [cit. 27. 3. 2016]. Dostupné z WWW: <http://kultura.zpravy.idnes.cz/recenze-fair-play-0ze-/filmvideo.aspx?c=A140305_134525_filmvideo_ts>.
- SVAČINA, Jan. Podle osvědčeného receptu. *Scéna* 16, 1991, č. 11, s. 6.
- SVOBODA, Martin. *Fair Play* [online]. Moviezone.cz [cit. 4. 4. 2016]. Dostupné z WWW: <<http://film.moviezone.cz/fair-play/recenze/>>.
- SÝKORA, Matěj. „Paradox fikce“ a emoce ve sportovních filmech. Bakalářská práce, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze. Praha: Univerzita Karlova v Praze, 2013.
- SZABÓ, Daniel. *Adamcova Dlouhá míle a její normalizační paradoxy* [online]. 25fps.cz, 2012 [cit. 27. 3. 2016]. Dostupné z WWW: <<http://25fps.cz/2012/dlouha-mile/>>.
- ŠÁLEK, Vratislav. *Recenze: Povedená Fair Play hraje nefér* [online]. Filmserver.cz [cit. 4. 4. 2016]. Dostupné z WWW: <<http://filmserver.cz/clanek/7113/fair-play>>.
- THOMPSONOVÁ, Kristin. Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod. *Iluminace* 10, 1998, č. 1, s. 5–36. ISSN 0862-397X.
- ZIEGLEROVÁ, Daniela. *Sport v českém filmu*. Bakalářská práce, Fakulta tělesné kultury Univerzity Palackého v Olomouci. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2010.

Seznam příloh

1. Žánrové prvky filmů o běhání

1. Žánrové prvky filmů o běhání

1. Typ sportu		a) Výkonnostní (disciplíny*)	b) Rekreační (disciplíny*)	c) Nespportovní
2. Prostředí	a) geografické	Kontinent, stát, národní území	Kontinent, stát, národní území	Kontinent, stát, národní území, fikční svět či planeta
	b) historické	Počátek 20. století až současnost	Spíše současnost	Dávná minulost nebo budoucnost
	c) lokální – sportovní prostředí či jiné	Atletický stadion včetně zázemí a kanceláří, posilovna, tréninkový kemp, park, les, domov postavy, hospoda či bar	Park, les, domov postavy, hospoda či bar, městské/vesnické prostředí, méně atletický stadion či posilovna	Příroda a lesy, budovy a stroje, dystopické prostředí
3. Ikonografie	a) kostýmy a věci – viz 2. c)	Profesionální vybavení – závisí na 2. b), tréninkové vybavení a ostatní předměty	Amatérské vybavení – závisí na 2. b), tréninkové vybavení a ostatní předměty	Bezpríznačové či futuristické
	b) charakteristické záběry – viz 6.	Titulková sekvence, tréninková montáž, záběr na startovní pistoli, atletický stadion, diváky v hledišti, záběry města nebo přírody při běhání	Titulková sekvence, tréninková montáž, záběr na startovní pistoli, atletický stadion, diváky v hledišti, záběry města nebo přírody při běhání	Titulková sekvence, záběry města nebo přírody při běhání
4. Postavy	a) protagonisté	Profesionální atlet, trenér	Amatérský běžec	Bojovník, uprchlík
	b) vedlejší postavy	Trenér, podpůrný tým, rodina, přátelé	Amatérský trenér, podpůrný tým, rodina, přátelé	Přátelé
	c) antagonisté	Silnější soupeř, státní či institucionální moc, existenciální problémy, zranění, zbrzdující síla zabraňující triumfu	Silnější soupeř, existenciální problémy, zranění, zbrzdující síla	Příroda, vyšší moc, neznámá síla
Subžánry		Biografický film Historický film	Komedie Road movie Dětský film	Horor Dystopický film z budoucnosti Sci-fi Fantasy
		Akční film Thriller Fanouškovský film Muzikál		
		Drama (psychologické, sociální, rasové, mytické...)		

Tabulka převážně sémantických žánrových prvků byla sestavena na základě kapitoly 2 *Žánrová taxonomie filmů o běhání*. Uvedené prvky včetně subžánrů jsou pouze možné příklady.

* Disciplíny, jež mohou být předmětem filmů o běhání:

- Sprinty
 - 100 metrů
 - 200 metrů
 - 400 metrů
- Sprinty – překážky
 - 100 metrů překážek – ženy
 - 110 metrů překážek – muži
 - 400 metrů překážek
- Sprinty – štafety
 - 4x100 metrů štafety
 - 4x400 metrů štafety
- Střední/dlouhé tratě
 - 800 metrů
 - 1 500 metrů
 - 5 000 metrů
 - 10 000 metrů
 - 3000 metrů překážek
- Silniční běhy
 - [10 kilometrů]
 - [půlmaraton (21,097 kilometrů)]
 - maraton (42,195 kilometrů)
- Horské běhy
- Přespolní běhy (cross country)
- [Orientační běhy – individuální i týmové]
- Ultra běhy
 - [50 kilometrů]
 - [100 kilometrů]
 - [24 hodin]

Vycházím z aktuálního soupisu disciplín Mezinárodní atletické federace IAAF: IAAF.ORG. *Disciplines* [online]. [cit. 4. 4. 2016]. Dostupné z WWW: <<http://www.iaaf.org/disciplines>>. Horské běhy, přespolní běhy, orientační běhy, ultra běhy a silniční běhy vyjma maratonu nejsou součástí programu letních olympijských her ani mistrovství světa v atletice, přesto patří k důležitým běžeckým disciplínám, které se ve filmech o běhání objevují.

Název: Filmy o běhání: žánrový kontext a vybrané příklady z české produkce

Autor: Bc. František Válek

Katedra: Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: Mgr. Jakub Korda, Ph.D.

Abstrakt:

Cílem této práce je vytvořit žánrovou taxonomii fikčních filmů o běhání a provést textuální analýzu vybraných zástupců z tuzemské filmové a televizní produkce: Bloudění orientačního běžce (1985), Dlouhá míle (1989), Fair Play (2014). Metody této práce jsou založeny na sémanticko-syntaktickém přístupu k žánru Ricka Altmana a neoformalismu. Taxonomie naznačuje konvenční žánrové prvky filmů o běhání (typ sportu, prostředí, ikonografie, postavy, narativ, témata, styl) a dominantní subžánry, mezi něž patří biografický a historický film, drama, komedie. Jako východisko taxonomie slouží obecná kategorie sportovního žánru a dalších filmů o běhání převážně z evropsko-americké produkce (1989–2015). V případových studiích je klíčovým záměrem interpretovat funkce běhání a sportu ve formálním systému vybraných děl v rámci žánrových konvencí. Analýza směřuje k odhalení těchto funkcí i stručnému porovnání společných znaků: subžánr dramatu, předvídatelná narativní struktura, kladní protagonisté se smyslem pro fair play, antagonisté z řad nadřazených sportovních struktur nebo využití stylových postupů jako slowmotion nebo fokalizace postav.

Klíčová slova: filmy o běhání, sportovní žánr, Fair Play, Bloudění orientačního běžce, Dlouhá míle

Title: Running Films: Genre Context and Chosen Examples from the Czech Production

Author: Bc. František Válek

Department: Department of Theatre and Film Studies

Supervisor: Mgr. Jakub Korda, Ph.D.

Abstract:

The aim of this thesis is to create a genre taxonomy of fictional running films and to accomplish a textual analysis of chosen representatives from the Czech and Czechoslovak film and television production: *Bloudění orientačního běžce* (1985), *Dlouhá míle* (1989), *Fair Play* (2014). The methods of this thesis are based on the Rick Altman's semantic-syntactic approach to genre and on neoformalism. The taxonomy indicates conventional genre elements of running films (form of sport, setting, iconography, characters, narrative, themes, style) and dominant subgenres such as the biopic and the history film, drama, comedy. The general category of sport genre and other running films predominantly from Euro-American production (1989–2015) serves as the taxonomy's starting point. The main focus of case studies is to interpret functions of running and sport in the formal system of particular films within genre conventions. The analysis leads to revealing these functions and brings a brief comparison of their common characteristics: drama subgenre, a predictable narrative structure, high moral protagonists with sense of fair play, antagonists from group of superior sport structures, or the use of stylistic techniques such as slowmotion or characters-focalization.

Keywords: running films, sport genre, *Fair Play*, *Bloudění orientačního běžce*, *Dlouhá míle*