



# IDEOLOGIE OLYMPIJSKÝCH HER

## *THE ANALYSIS OF MYTH AND IDEOLOGY OF THE OLYMPIC GAMES*

IDEOLOGICKO-MYTOLOGICKÁ ANALÝZA  
DOKUMENTÁRNÍCH FILMŮ ZOBRAZUJÍCÍCH HRU XXII.  
A XXIII. OLYMPIÁDY

*THE IDEOLOGICAL-MYTHOLOGICAL ANALYSIS OF  
DOCUMENTARY FILMS DISPLAYING THE GAMES OF THE XXII.  
AND THE XXIII. OLYMPIAD*

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Bc. <sup>TM</sup> pán Sedlá ek

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

Filozofická fakulta

Katedra flurnalistiky

Vedoucí diplomové práce: **Prof. PhDr. Stanislav Hubík, CSc.**

Olomouc, 2010



**PDF Complete**

*Your complimentary use period has ended.  
Thank you for using PDF Complete.*

[Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features](#)

## estné prohlášení

estně prohláuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně a použil jsem jen uvedené prameny a literatury, které jsou uvedeny v jejím seznamu. Počet znaků předkládané diplomové práce je 202 702. Počet znaků obrazových příloh je 2550.

V Olomouci dne 25. dubna 2010

í í í ...í í í í í í í í í í

Bc. Petr Sedláček, vlastní rukou

práce je prací metodologicko-analytickou, jejím cílem je vytvoření metody ideologicko-mytologické analýzy. Tento metodický postup je syntézou přístupů ideologické analýzy Teuna A. van Dijka a analýzy mýtu Rolanda Barthesa. Vytvořený sémiotický analytický postup je aplikován na mediální texty, kterými jsou dokumentární filmy zobrazující Hry XXII. olympiády v Moskvě a Hry XXIII. olympiády v Los Angeles. Analýza je zaměřena na odhalení mýtu a ideologie, které jsou skrze mediální text prezentovány.

### **Klíčová slova:**

bojkot  
dokumentární film  
Hry XXII. olympiády 1980 v Moskvě  
Hry XXIII. olympiády 1984 v Los Angeles  
ideologická analýza  
ideologie  
kritická analýza diskursu  
mýtus/mytologie  
olympijské hry  
sport  
Svaz sovětských socialistických republik  
Spojené státy americké.

### **Abstract:**

*This diploma thesis is a methodological-analytical work aimed at creating a method of the ideological-mythological analysis. This methodology is a synthesis of approaches of Teun A. van Dijk's ideological analysis and of Roland Barthes's myth analysis. Created semiotic analytical procedure is applied to media texts of documentary films, which are displaying the Games of the XXII. Olympiad 1980 in Moscow and the Games of the XXIII. Olympiad 1984 in Los Angeles. The analysis is focused on the discovery of myth and ideology, which are presented through the media texts.*

### **Keywords:**

*boycott  
documentary  
Games of the XXII. Olympiad 1980 in Moscow  
Games of the XXIII. Olympiad 1984 in Los Angeles  
ideological analysis  
ideology  
critical discourse analysis  
myth/mythology  
Olympic Games  
sports  
Union of Soviet Socialist Republics  
United States of America.*



**PDF**  
Complete

*Your complimentary  
use period has ended.  
Thank you for using  
PDF Complete.*

[Click Here to upgrade to  
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

## **Pod kování**

*Autor diplomové práce by cht l touto cestou pod kovat PhDr. Franti-kovi Kolá ovi, CSc. a PhDr. Janu D kanovskému za poskytnutí a zp ístupn ní pot ebných filmových materiál a za inspiraci vedoucí autora k aplikaci kulturn -mediálních metodologických p ístup na texty tématiky sportovní.*

Úvod	7
1 Terminologicko-teoretická část	12
1. 1 Pojmy <i>ideologie</i> a <i>mýtus</i>	12
1. 1. 1 Definice pojmu <i>ideologie</i>	12
1. 1. 2 Definice pojmu <i>mýtus</i>	16
1. 1. 2 a) <i>Mýtus klasický</i>	17
1. 1. 2 b) <i>Mýtus barthesovský</i>	18
1. 2 Pojem text v mediálních studiích	24
1. 3 Dokumentární film o definice pojmu	26
1. 3. 1 tlení filmového textu	28
2 Metodologická část	34
2. 1 Metoda <i>ideologické</i> analýzy podle Teuna A. van Dijka	35
2. 1. 1 Prozkoumání kontextu diskursu	35
2. 1. 2 Analýza prezentovaných skupin, mocenských vztah a konflikt	36
2. 1. 3 Analýza polarizací <i>šMyō</i> a <i>šOniō</i>	36
2. 1. 4 Předpoklady a náznaky o vysvětlení explicitního a implicitního	37
2. 1. 5 Analýza formálních struktur polarizovaných skupinových názor	38
2. 2 Metoda <i>mytologické</i> analýzy podle Rolanda Barthesa	39
2. 3 <i>Ideologicko-myto</i> logická analýza o syntetická metoda	42
3 Analytická část	45
3. 1 Hry XXII. olympiády 1980 v Moskvě a Hry XXIII. olympiády 1984 v Los Angeles o kontext analyzovaných událostí	45
3. 1. 1 Hry XXII. olympiády 1980 v Moskvě : historicko-politický kontext události	48
3. 1. 1 a) <i>Oficiální emblém Her XXII. olympiády 1980 v Moskvě o sémiotický popis</i>	52

olympiády 1984 v Los Angeles:	
historicko-politický kontext události	54
3. 1. 2. a) <i>Oficiální emblém Her XXIII. olympiády 1984     v Los Angeles ó sémiotický popis</i>	61
3. 2. 1 Jurij Ozerov: <i>O Sport, Ty ó Mir!</i> ó skupinová p íslu–nost autora a kontext dokumentárního filmu	62
3. 2. 2 Bud Greenspan: <i>16 Days of Glory</i> ó skupinová p íslu–nost autora a kontext dokumentárního filmu	66
3. 3 <i>O Sport, Ty ó Mir!</i> a <i>16 Days of Glory</i> :	
<i>ideologicko-mytologická analýza mediálního textu</i>	68
3. 3. 1 Antická inspirace a nacionáln -internacionální <i>ideologie</i>	69
3. 3. 2 Zobrazování národních symbol	75
3. 3. 3 Bojkot ó zobrazení nebo zaml ení skupiny š <i>Oniõ</i>	78
3. 3. 4 Stereotypizace geografických oblastí	85
3. 3. 5 Shrnutí analytické ásti	87
Záv r	89
Seznam pouflitých zkratek a symbol	92
Seznam pouflité literatury	93
Internetové zdroje	98
Seznam pouflitých filmových materiál	101
Seznam grafických schémat a obrazových ilustrací	102
Seznam p íloh	103
Obrazová p íloha	105

Motto:

šD íve neř budeme soudit, je t eba znát; abychom mohli znát,  
k tomu je t eba v d t v-echno to, co je mořné v d t.õ

Antonio Gramsci, *Základy politiky*. 1967

## Úvod

Metodologie, která byla vytvořena k *ideologicko-mytologické* analýze dokumentárního filmu *O Sport, Ty ó Mir!* sovětského režiséra Jurije Ozerova (1981) a dokumentárního filmu *16 Days of Glory* režiséra Buda Greenspana (1986) ze Spojených stát amerických, je syntézou následujících dvou metodologických přístupů. Jak z názvu analýzy vyplývá, těmito přístupy jsou na jedné straně *ideologická* analýza, kterou systematizoval a na mediální texty aplikoval Teun A. van Dijk<sup>1</sup> (jedná se tedy o van Dijkem vytvořenou specifickou úpravu kritické analýzy mediálního diskursu), na straně druhé jde o post-strukturalistickou *mytologickou* analýzu vytvořenou Rolandem Barthesem. Základem a tedy i pojátkem (i pomyslným geometrickým prvkem) těchto dvou druhů analýzy je jejich sémiotické i sémiologické pozadí. Oba přístupy totiž více nebo méně vycházejí z metody sémiotické analýzy. *Mytologická* analýza Rolanda Barthesa<sup>2</sup> je v podstatě explicitně konkrétním šdruhemě sémiologické analýzy. Van Dijk v přístup sice přímo sám sebe za sémiotický nepojmenovává, ale jeho teoretická sémiotická východiska jsou evidentní, nebo i základním pilířem kritické analýzy diskursu je sémiotická analýza mediálního textu.

---

<sup>1</sup> Pod názvem *šideologická analýza* lze nalézt několik více i méně podobných typů analýzy. Pro tuto práci je ale primárním zdrojem *ideologická analýza* definovaná právě van Dijkem v níže citované stati.

<sup>2</sup> V různých esky psaných publikacích se objevuje dvojí sklovaní přijmení šBarthesõ, přičemž odchylky se objevují nejčastěji v 2. a 4. pádu. Jde tedy o tvary šBarthesaõ a šBartheseõ. Odchylky pravděpodobně vycházejí ze správné a chybné výslovnosti francouzského přijmení v e-tin, kdy za správnou variantu považujeme fonetickou podobu druhého a tvrdého pádu [barta]; za chybnou pak [bartese] nebo [barteze]. Budeme zde používat výhradně tvar šBarthesaõ, protože jeho psaná podoba s písmenem šaõ na konci evokuje správnou výslovnost francouzského přijmení.

ky definuje i prakticky p edvádí svou *ideologickou* *ologies in the Press*<sup>3</sup> a jak je jifl z názvu stati patrné, jedná se o zp sob analyzování ti-t ných lánk ; konkrétn se pak van Dijk v nuje editorial m a šop-ed lánk mō<sup>4</sup> (van Dijk, 2005: 21) New York Times. Neznamená to ov-em, fle jeho metoda se omezuje pouze na analyzování ti-t ných zpravodajsko-publicistických text .<sup>5</sup> Lze ji aplikovat i na audio-vizuální zpravodajsko-publicistické texty a p edpokladem této práce je aplikace této metody na dokumentární film, který se v ad svých znak zpravodajsko-publicistickému textu podobá.<sup>6</sup>

Jako teoreticky definující zdroj pro *mytologickou* analýzu, kterou vytvo il Roland Barthes je považována sta *Mýtus dnes*, která je sou ástí Barthesovy knihy *Mytologie*<sup>7</sup>. Barthes v koncept lze aplikovat v podstat na ve-kerý mediální text<sup>8</sup>, p i emfl se neomezuje jen na produkci médií, ale i na dal-í produkty masové populární kultury<sup>9</sup>. Je zde na míst zmínit, fle ada aplikací Barthesovy metody, bývá asto (v n kterých publikacích) omezena pouze na n které své základní znaky, vybrané aspekty. Cílem autora práce je podrobná definice mytologického, i lépe *mytického*<sup>10</sup> konceptu a jeho syntéza s van Dijkovou metodou; kdy d vodem k této syntéze je v metodologické ásti práce ukázat, nakolik provázané tyto pouze zdánliv odli-né p ístupy jsou. K tomu je také nutné definovat pojem *ideologie*, který je jakýmsi klí ovým pojmem obou p ístup i na-í následující aplikace syntetizovaného metodologického konceptu *ideologicko-mytologické* analýzy. Autor si je v dom terminologických obtíflí, které iní mnohovýznamovost pojmu *ideologie*. Tento pojem získal b hem svého historického vývoje adu význam ó asto

<sup>3</sup> van Dijk, Teun A. 2005. šOpinions and Ideologies in the Press.ō Pp. 21-63 in *Approaches to Media Discourse*. Ed. Bell, Allan ó Garrett, Peter. Oxford: Blackwell Publishing.

<sup>4</sup> Jako šop-ed lánkyō van Dijk ozna uje šnázorové lánky publikované na stran prot j-í editorial mō (í *opposite the editorials* ó proto op-ed ó pozn. autora). (van Dijk, 2005: 21)

<sup>5</sup> Aplikace van Dijkova p ístupu byla nap íklad provedena autorskou dvojicí Marcela Janatová a Tř pán Sedlá ek p i analýze hlavních zpravodajských po ad t í celoplo-n vysílajících televizních stanic v eské republice: *Událostí eské televize*, *Televizních novin* televize Nova a *Zpráv* televize Prima. Práce bude publikována pod názvem š*Konstrukce mediálního diskursu o radaru: státní svátek jako prost edek diskvalifikace alternativního diskursu. Analýza polarizace*.ō ve druhém ísle revue *Kultura ó Média ó Komunikace*. Ukázalo se, fle vyufflití van Dijkova analytického postupu není p i aplikaci na audio-vizuální mediální text nijak problematické.

<sup>6</sup> Definování dokumentárního filmu a jeho spole ných znak se zpravodajsko-publicistickými texty bude nífle v nována samostatná kapitola.

<sup>7</sup> Barthes, Roland. š*Mýtus dnes*ō s. 107 ó 157 in *Mytologie*. 2004. Praha: Doko án.

<sup>8</sup> Co p esn rozumíme mediálním textem i masov mediálním textem, bude vysv tleno nífle.

<sup>9</sup> V etn sportu, jako typu populární zábavy a mediální konzumace, cofl propojuje témata *Mytologií* s tématem na-í analýzy.

<sup>10</sup> Barthes v teoreticko-metodologické stati *Mýtus dnes* hovo í pouze o konceptu *mýtu*. Termín *mytologie* je tedy mén p esný.



jasné, co jím zde míníme. Práv to je d vod, pro  
de nífle v nován dostate ný prostor, který jeho  
nejasnost osv tlí.

S jistým zjednodu-ením, m fleme také íci, fle *mýtus*, jak jej definuje Roland Barthes, se svým významem velice blíflí jednomu z význam pojmu *ideologie* a v ur itých podmínkách je lze považovat tém za synonyma. P esn ji m fleme íci, fle *mýtus je sémiologickým nositelem ideologie*.<sup>11</sup> Této skute nosti se pochopiteln budeme je-t v novat a lze ji ozna it za dal-í sty ný bod obou metodologických postup , které se hodláme propojit. Terminologickým problém m, které jsou spojeny jak s pojmem *ideologie*, tak s pojmem *mýtus*, bude v nována terminologicko-teoretická ást této diplomové práce.

Tato práce si klade za cíl aplikovat vytvo enou metodologickou syntézu vý-e jmenovaných analytických p ístup na konkrétní audio-vizuální mediální texty, které jsou vytvo eny k oficiální prezentaci Her XXII. olympiády 1980 v Moskv a XXIII. olympiády 1984 v Los Angeles. D vodem volby jmenovaných Her je jeden jejich spole ný znak, jímfl je politický bojkot Her vyvolaný vládami opozi ních politických a ideových velmocí (Spojené státy americké a Svaz sov tských socialistických republik)<sup>12</sup>. Podrobn j-ímu nastín ní kontextu obou Her bude nífle v nována kapitola. D vodem jejího za zení je jednak fakt, fle znalost kontextu je jedním z krok van Dijkem vytvo eného metodologického postupu (van Dijk, 2005), jednak je nutným krokem k pochopení volby analyzovaného filmového materiálu a interpretace jeho obsahu z pozic *ideologických* a *mytologických*.

Pro analýzu byly zvoleny oficiální filmové materiály, které byly vydány Mezinárodním olympijským výborem v rámci *Olympijské série - Oficiální olympijské kolekce oslavující nejt-í sv tovou sportovní událost*<sup>13</sup>. Jedná se o dokumentární filmy *O Sport, Ty ó Mir!*<sup>14</sup> o Hrách XXII. olympiády 1980

<sup>11</sup> V kapitole v nované *mýtu* bude toto tvrzení hloub ji vysv tleno a dopln no grafickými schémata, pomocí nichfl Barthes (1967; 2004), Fiske (1982), Larrain (1979) a dal-í, vztah mezi *mýtem*, *ideologií* a také sémiologickou kategorií *konotace* vysv tlují.

<sup>12</sup> Poznamenejme, fle zmín ný bojkot Her XXII. olympiády 1980 v Moskv a XXIII. olympiády v Los Angeles nelze omezovat pouze na tyto dva státní útvary. (viz nífle v kapitole 3. 1 Hry XXII. olympiády 1980 v Moskv a Hry XXIII. olympiády 1984 v Los Angeles ó kontext analyzovaných událostí.)

<sup>13</sup> Jde o sérii 49 DVD a VHS, kterou v roce 2003 zkompletoval Mezinárodní olympijský výbor.

<sup>14</sup> Poufívám zde originální ruský název, který je pouze p elofen z azbuky do latinky. P eklad názvu do e-tiny je *Ó sporte, ty jsi mir!* a jde o první ver-poslední deváté sloky básn Pierra de Coubertina *Óda na sport* z roku 1912. Volb názvu a zmín né básni se budeme v novat nífle.

o Hrách XXIII. olympiády 1984 v Los Angeles. ov tský režisér Jurij Ozerov, autorem druhého jmenovaného americký režisér Bud Greenspan. Obma autormi bude také níže v novém prostoru, nebo *ideologická* analýza si vyžaduje i definování sociální, skupinové a politické působnosti autora mediálního textu (van Dijk, 2005). Sluší se dodat, že oba režiséři svůj film vytvořili na zadání působného Olympijského organizačního výboru.

Obsahem analytické části této práce pak bude interpretace zvolených dokumentárních filmů z pohledu *ideologicko-mytologického*. Cílem je odhalit explicitní a především i implicitní *ideologický* obsah filmů, který je provázán s obdobím vzniku, s touto politickou situací, tématem bojkotu a také geografickou lokalizací zobrazovaných událostí v obou filmech. Dleflité je říci, že nepjde o popis i o druh symbolické analýzy ustálených olympijských symbolů, které jsou pochopitelně především v částech filmů, v úvodních se zahajovacím a závěrečným ceremoniálem Her let 1980 a 1984, často zobrazovány. Jde o hloubkovou analýzu zobrazovaného obsahu, pomocí níž bude odhalena *ideologie/mýtus* skrytá/skrytý ve výpovědích mluvčích, komentářích vypravěčů, autory zvolených záběrů kamery, zmíněných a vyobrazených tématech, volbě hudebního doprovodu i dalších aspektech. Každá olympijských symbolů bude pochopitelně také zmíněna, ne však z důvodu svého širšího hnutí dohodnutého významu, ale z důvodu relevance pro *ideologicko-mytologickou* analýzu, jsou-li v daný okamžik zobrazeny jako nositel *ideologie/mýtu*.

Jako inspirace pro vytvoření této diplomové práce se také ukázaly být monografie Jana Děkavského (2008), sborník prací pod editorstvím vedením Petra A. Bílky (2007) a sada článků a příspěvků v jedenáctém čísle *Revue pro média* z dubna 2005. Pojítkem mezi těmito zdroji je aplikace metodologie kritické analýzy diskursu na masové mediální texty, kdyfl první a poslední jmenované se soustředí především na analýzu sportu a sportovních událostí. Všechny zmíněné texty se snaží za pomoci různých modifikací metody diskurzivní analýzy a různých úhlů pohledu kriticky odhalit *ideologii* a *ideologické* prvky, které se v mediální a masové kulturní sportovní události skrývají. Měly by doplnit informaci, že i autoři zmíněných zdrojů se snaží aplikovat svou specifickou modifikaci přístupů Rolanda Barthesa nebo

---

<sup>15</sup> Opět bude používán originální anglický název, jehož překlad je *16 dní slávy*.

texty a systematizovat tak jejich zdánlivě neurčitě

Sou částí práce bude i komentovaná obrazová příloha, jejímž smyslem je přiblížení a ilustrace na kterých filmovým obrazem zobrazených *ideologií/mýtus* nesoucích situací. Tato příloha je vytvořena proto, protože jsme si v domě obtížili, které přílohy následující analýzy nedostupného (i velice složitě dostupného) filmového materiálu jistě vzniknou.<sup>16</sup>

Autor práce si je v domě určitých (nejen metodologických) problémů, které se mohou objevit a ovlivnit tak výsledek práce, a které mohou být způsobeny na několika následujícími faktory. Jednak je to již zmíněná aplikace van Dijkova metodologického přístupu na ne-zpravodajský mediální text, dokumentární film. Druhou, a pravděpodobně závažnější obtíž můžeme považovat za ztrátu na kterých rozměr historického kontextu, která je spojená s časovým odstupem od analyzovaných historických událostí a jejich dobového pozadí. Tento problém se pokusíme vyřešit rekonstrukcí kontextu analyzovaných Her i analyzovaných filmů a jejich tvůrců. S tímto šhistoricko-kontextovým problémem je propojena obtíž třetí.

Výše zmíněná *Olympijská série* vydává dokumentární film *O Sport, Ty - Mir!* pouze v anglickém znění, přičemž přeložením originálním jazykem Ozerovova snímku je ruština (DVD pak nabízí pouze české titulky). Zmíněný problém se objevuje v příkladech jistých, s politickou *ideologií* spojených, pojmů, které v angličtině často nepochopí přeložení ruský význam, nebo neexistuje jejich přesný anglický ekvivalent. Jako příklad zde mohu uvést označení hlavy SSSR Generálního tajemníka ÚV KSSS Leonida Iljiče Brežněva anglickým slovním spojením *President of the USSR*, které je způsobeno neexistencí podobné funkce v USA a zařazením označení hlavy státu jako prezidenta. Přičemž nejvýš stranická funkce v bývalém Sovětském svazu s sebou nesla i nejvyšší postavení legislativní, a to až do zvolení Michaila Gorbačova jako prvního sovětského prezidenta.

Bude-li identifikována podobná rozpornost v příkladu mezi ruštinou a angličtinou, upozorníme na ni přinejmenším v analytické části této diplomové práce.

<sup>16</sup> Oba dokumentární filmy *O Sport, Ty ó Mir!* a *16 Days of Glory* jsou v České republice přítomné pouze v jediné kopii, která je ke zhlédnutí dostupná v Olympijském archivu Českého olympijského výboru se sídlem na Fakultě tělesné výchovy a sportu Univerzity Karlovy v Praze.

### 1. 1 Pojmy *ideologie* a *mýtus*

V Úvodu bylo řečeno, že pojmy *ideologie* a *mýtus*, mají mnoho společného. Na jedné straně je to jejich terminologická nejednoznačnost, na straně druhé pak jejich významová podobnost, v jistém významu pak i synonymičnost. Nejprve se tedy pokusíme vysvětlit každý termín zvlášť (a to v závislosti na jeho historický vývoj), a definujeme, který jeho význam je v naší metodologii preferován. Posléze bude jasné, že srovnání dvou metodologických přístupů je ideálním řešením pro následující analýzu dokumentárních filmů *O Sport, Ty ó Mir!* a *16 Days of Glory*. Zároveň si předesíláme, že určité historické významy pojmů *ideologie* a *mýtus* budou pouze zmíněny. Dostatečný prostor bude v nově pochopitelně převážně významům, které jsou zde preferovány.

#### 1. 1. 1 Definice pojmu *ideologie*

Definici pojmu *ideologie* a jeho historickému vývoji se vnuje dlouhá rada autorů a odborných textů.<sup>17</sup> Většina z nich se přitom shoduje na faktu, že od svého vzniku nabyl koncept *ideologie* těchto různých skupin významů, částečně závislých na historickém období svého užití. V souasných kulturních a mediálních studiích a politických vědách se pracuje se dvěma typy užití pojmu *ideologie*, tedy užitím neutrálním, pozitivním i negativním. Přímá hranice mezi užitím neutrálním a pozitivním není vždy zcela zřejmá.<sup>18</sup>

Jako první pojmu *ideologie* užil v 18. století francouzský Destut de Tracy, jehož neutrální užití pojmu jednoduše odpovídá základnímu významu slova *ideologie*, tedy jakási švédka o idejích. Konkrétně mu jde o *šproces tvorby*

<sup>17</sup> Například: Larrain, Jorge. 1979. *The Concept of Ideology*.; Thompson, John B. 1990. *Ideology and Modern Culture. The Concept of Ideology*.; Fiske, John. 1982. *Introduction to Communication Studies*.; Carroll, Noël. 1998. *A Philosophy of Mass Art*.; Eagleton, Terry. 1991. *Ideology: an introduction*.; Trádín, Pavel. 2001. *Historické proměny pojmu ideologie*. a další.

<sup>18</sup> Například Paddy Scannell proto pracuje pouze se dvěma významy pojmu *ideologie*. Jednak s významem neutrálním, jednak s významem negativním. (viz Scannell, 2005) Tyto budou vysvětleny níže v textu.

(Reifová, 2004: 82). Základní užití pojmu pro tuto  
mu nebude v nováno více pozornosti. Mnohem

d leflit j-í je pro nadcházející metodologickou část užití negativní, které vychází  
z teorie Karla Marxe a Bed icha Engelse, a dále užití takzvan sémiotické,  
jefl je základem teorie van Dijkovy i Barthesovy. V Barthesov analýze *mýtu*  
i van Dikov *ideologické* analýze se p itom sémiotické užití áste n propojuje  
s užitím marxovským, nebo provázanost obou význam je natolik silná, fle lze jeden  
od druhého jen t flko odd lit.

Karl Marx a Friedrich Engels definují *ideologii* jako negativní jev,  
demagogické zkreslení reality v zájmu udržení vztah pod ízenosti a nad ízenosti  
sociálních t íd. íkají: *šVládnoucí my-lenky nejsou nic jiného nefl ideový výraz  
vládnoucích materiálních pom r , neboli vládnoucí materiální pom ry vyjád ené  
v podob my-lenek; tedy pom ry, které práv íní z jedné t ídy t ídu vládnoucí, tedy  
my-lenky panství této t ídy.õ* (Marx, Engels, 1952: 49), a proto následn platí,  
fle št ída, která je vládnoucí materiální mocí spole nosti, je zároveň i její vládnoucí  
mocí duchovníõ. (Marx, Engels, 1952: 48) Koncept *ideologie* v Marxov a Engelsov  
pojetí je svázán s pojmy šd lnická t ídaõ, šburfloazieõ, šproletariátõ,  
švyko is ováníõ, šproletá ská revoluceõ, šdiktatura proletariátuõ, št ídní/bezt ídní  
spole nostõ a dal-ími (Marx, Engels, 1949 a 1952). V jejich kontextu (t chto pojmu )  
je *ideologií* my-lena zám rná deformace vládnoucích idejí, skrze n fl je d lnická  
t ída vyko is ována t ídou kapitalistickou. Nástrojem vykonávajícím vyko is ování  
proletariátu je pak burfloazie, která m fle být svrflena jedin revolucí, následným  
nastolením diktatury proletariátu a kone n vznikem bezt ídní komunistické  
demokratické spole nosti. (Marx, Engels, 1949)

Marx v a Engels v p ístup pozd ji rozpracovali p edev-ím Lenin<sup>19</sup>,  
Althusser<sup>20</sup> a Gramsci<sup>21</sup>. Poslední dva jmenovaní sou asn propojily pojem *ideologie*  
s pojmem *hegemonie*<sup>22</sup>, který zde také ve stru nosti zmíníme. Koncept *hegemonie*  
u Gramsciho a Althussera totiž p ímo navazuje na vý-e uvedené Marxovy  
a Engelsovy citáty. Ivo Krsek shrnuje Althusserovu definici pojmu *hegemonie* jako

<sup>19</sup> Lenin, Vladimir Ilji . 1988. Stát a revoluce.

<sup>20</sup> Althusser, Louis. 1984. *Essays on Ideology*.; Althusser, Louis. 1971. *Lenin and Philosophy and Other Essays*.

<sup>21</sup> Gramsci, Antonio. 1966. *Historický materialismus a filozofie Benedetto Croceho*.; Gramsci, Antonio. 1971. *Selection from Prison Notebooks*.

<sup>22</sup> Althusser z stává je-t u pojmu *ideologie*, který je u n j ov-em jífl posunut od marxovského významu a užití blíffe ke Gramsciho *hegemonii*.



uplatovat ve společnosti sociální a kulturní  
víno pít místo prost ednictvím násilím, ale spíše nepít místo  
ó prost ednictvím ekonomické, politické a kulturní manipulace (Revue pro média  
2005/11: 51). Jde tedy o to, že jak říkájí Marx s Engelsem, dominantní sociální třída  
uplatňuje své dominantní myšlenky a materiální zdroje na úkor utlačovaných skupin;  
základní a důležitý rozdíl v pojetí Althusserov a Gramsciho je však v tom,  
že hegemonní společenská třída i skupina, tak nejinakšvnučováním (Mouffe, 1979)  
své ideologie skupinám nebo třídám podřízeným, ale za pomoci jejich *šsouhlasů*  
(Barker, 2006). Tento souhlas se pak podle Althussera realizuje skrze  
tzv. *ideologický státní aparát* (Althusser, 1971), reprodukováný systémem  
vzdělávacích, náboženských, mediálních a dalších institucí. (Reifová, 2004) Gramsci  
propracovává koncept *hegemonie* do hloubky a tento proces propojuje s pojmy  
*šinkorporace*, *školektivní vlnění* a *šdemontáž, transformace a restrukturalizace  
ideologických prvků*. (Gramsci in Mouffe, 1979) Ve společnosti je jím pojem  
*hegemonie* definován za účelováním alternativních *ideologických prvků* podřízených  
společenských tříd a skupin do svetonázoru dominantního, vládnoucího,  
a to na základě společné shody. Jako zásadní podmínku fungování zmíněného  
konceptu pítom Gramsci zdrazuje, že *šv hegemonickém systému musí panovat  
demokracie mezi vládnoucími třídami a třídami, jimž je vládnuto* (Gramsci in Mouffe,  
1979: 185 a 195).

Marxovské pojetí pojmu *ideologie* zakládá svůj negativní význam na faktu,  
že *ideologie* je zde systematicky *deformovanou* komunikací (Eagleton, 1991); podle  
Tradičiny shrnující definice je *šsouhrnným označením pro upravená a hotová  
myšlenková schémata, která nejsou ovlivnitelná žádnou novou zkušeností*, a dále  
*š(i) je dogmatickým, uzavřeným systémem, který je udržován kolektivním úsilím  
za účelem pouhého získání nebo obhajoby stávající mocenské konfigurace*. (Tradičiny,  
2001: 80) Pítom tato deformace hodnotového systému a názor *šsm uje proti  
zájmům vlnění* (Scanell, 2005), nebo vládnoucí třída i skupina je vždy v menšině.

Nyní se přesuneme ke zmíněnému sémiotickému pojetí pojmu *ideologie*.  
V tomto pojetí má *ideologie* významov blízkou k pojmu *kultura*  
(v antropologickém nehodnotícím významu)<sup>23</sup> nebo *diskurs*<sup>24</sup>. Jedná se o proces  
produkce významu, znaků, hodnot (Carroll, 1998), mínění (Scanell, 2005), idejí,

<sup>23</sup> Viz například GEERTZ, Clifford. 2000. *Interpretace kultur: vybrané eseje*.

<sup>24</sup> Viz například FOUCAULT, Michel. 1994. *Diskurs. Autor. Genealogie*.

ciální skupiny nebo tídy (Williams, 1977). Podle  
o pojetí, jsou *ideologie* šreprezentacemi toho, kdo  
*jsme, jaká p esv d ení sdílíme, jaké hodnoty jsou nám vlastní a jak se vztahujeme  
k jiným skupinám, p edev-ím k na-ím nep átel m a oponent m* (van Dijk, 1998:  
69), a dále *šideologie zahrnují mín ní a mentální reprezentace* (van Dijk, 2005: 21).  
D raz je pak postaven na slovním spojení *švztah k jiným skupinám*, kdy  
si v analyzovaném mediálním textu v-ímáme reprezentací vztahu *šMy a/versus Oni*  
(van Dijk, 2005), který je jedním z kategorií van Dijkovy metody *ideologické  
analýzy* a bude nífle blífle vysv tlen. Ve stru nosti lze shrnout, fle polarizace *šNa-í*  
a *šJejich* sociální, politické, nábofenské i jakékoliv jiné skupiny v mediálním  
textu, p edstavuje symbolickou diferenciaci *šNás*, jako t ch *dobrých* a *šT ch  
druhých*, jako t ch *hor-ích, -patných*. emufl pak také odpovídá mediální  
prezentace t chto skupin médiem, kdy jednozna n p evládá prezentace *šNa-ich*  
kladných a *šJejich* záporných vlastností a in , nad prezentací *šNa-ich* záporných  
a *šJejich* kladných vlastností a in . Van Dijk doslova íká: *šMnohé skupinové  
ideologie zahrnují reprezentaci Sebe a T ch druhých. Mnohé se proto zdají být  
polarizovány ó My jsme Dob í a Oni jsou Tpatní ó obzvlá-t , kdyfl zahrnují konfliktní  
zájmy.* (van Dijk, 2005: 29)

Vztáhneme-li zmín né polarizované reprezentace na analyzovaný filmový  
materiál, bude d lefité v-ímat si, jak auto i dokument prezentují p íslu-níky  
vlastního národa a jak prezentují p íslu-níky národ jiných, respektive politicky  
oponentních; nakolik se snaflí být nestranní, nebo naopak své národní sportovce,  
zájmy, politické *ideologie* preferující. Tedy jakou m rou je jejich reprezentace  
kategorií *šMy* a *šOni* *ideologická*.

Je nutné dodat, fle práv skupinová p íslu-nost autora mediálního textu  
je z pochopitelných d vod pro reprezentace kategorií *šMy versus Oni* ustavující.  
Proto je také fládoucí v novat autor m, a potaflmo i jejich produk ním tým m,  
kapitolu, v nífl budou v krátkosti zmín ny jejich biografické údaje a skupinová  
p íslu-nost. Na tomto míst m fleme zopakovat, fle Jurij Ozerov je reprezentantem  
kinematografie Sov tského svazu 70. a 80. let 20. století, v jeho díle tedy kategorii  
*šMy* zastupují ob ané, sportovní, ve ejní a polití tí p edstavitelé SSSR, vládní  
komunistická *ideologie* (p esn ji modifikovaná *ideologie marxismu-leninismu*<sup>25</sup>) této

<sup>25</sup> Nejvy-ím p edstavitelem Svazu sov tských socialistických republik byl v roce 1980 Generální  
tajemník ÚV KSSS Leonid Ilji Břefn v.

m z p íslu-ník této kategorie šMyō. Naproti tomu  
vítel (sportovní) dokumentární filmové tvorby

USA od 70. let 20. století (Greenspan tvo í dodnes), kategorií šMyō reprezentuje  
americkou ve ejnost, sportovce, organizátory, politické p edstavitele Spojených  
stát , sebe, politické *ideologie* USA dané doby (vládnoucí *ideologii* USA v roce  
1984, kdy se Hry v Los Angeles konaly, nazv me *liberálním kapitalismem 80. let*<sup>26</sup>).

V kontextu sémiotického užití pojmu *ideologie*, je tento fenomén  
pro Barthesa, kterému se hodláme o n kolik ádk nífle v novat, šn *co jako «forma»*  
(v *hjelmslevovském smyslu*<sup>27</sup>) *ozna ovaných konotaceō*. (Barthes, 1967: 125)  
Co tímto výrokem Barthes míní, vysv tlíme za chvíli. Zde bychom je-t rádi  
p ipomenuli tvrzení, které bylo uvedeno v Úvodu k této práci, kdy jsme napsali,  
fle *mýtus je sémiologickým nosi em ideologie*. V následující kapitole v nované *mýtu*  
bude z etelný d vod, pro bylo toto tvrzení zvoleno. Obzvlá-t patrné  
je to z grafických schématických zobrazení *mýtu* a p íslu-ných vysv tlení, které  
nabízejí Barthes (2004), Fiske (1982) a Larrain (1979).

### 1. 1. 2 Definice pojmu *mýtus*

Podobn jako pojem *ideologie*, je pojem *mýtus* (*mytologie*) vícevýznamový.  
P esn ji e eno, historickým vývojem nabývá význam dvou, kdy význam prvn í  
bychom mohli pracovn pojmenovat jako *šmýtus klasický*<sup>28</sup>, význam vývojov  
mnohem mlad-í pak jako *šmýtus barthesovský*. Centrem na-eho zájmu bude  
pochopiteln druhý jmenovaný, p esto zmíníme i *mýtus*, který jsme ozna ili jako  
*klasický*, protofle je zajímavé sledovat, pro Barthes vy-el práv z tohoto konceptu,  
pro volí termín *mýtus* a nevyuflívá nap íklad p ímo pojmu *ideologie* (spoléhající  
se p ítom na -í ku jeho významu). Pojmy *ideologie* a *mýtus* ov-em spojuje jedna  
vlastnost, kterou Barthes pojmenoval, kdyfl pí-e: *šMýtus je hodnotou, není  
sankcionován pravdou,ō* (Barthes, 2004: 122) p í emfl by smysl této výpov di z stal  
nezm n ný, kdyby autor termín *mýtus* nahradil termínem *ideologie*. Práv proto jsme  
se jifl n kolikrát zmínili o synonymním vztahu mezi t mito pojmy, nebo *ideologii*

<sup>26</sup> Prezidentem Spojených stát amerických a hlavou vlády byl ve zmín ném roce Ronald Reagan.

<sup>27</sup> Viz HJELMSLEV, Louis. *O základech teorie jazyka*. Praha, 1972.

<sup>28</sup> P ívlastek *klasický* zde není omezen pouze na sv j význam *antický* (staro- ecko- ímský). Volíme  
ho k ozna ení typu mýtu, který se ve v-ech kulturách objevuje jako p íb h, legenda symbolického  
významu (viz nap . Barker, 2006: 127 - 128).



ovat podle faktické správnosti. Jde zkrátka  
nem není nijak vyhodnotitelná. Je daná.

### 1. 1. 2 a) *Mýtus klasický*

*Klasickým mýtem* budeme nadále označovat fenomén, který je podle Eliadeho skutečným příběhem, sloufíci člověku jako vzor chování. (Eliade, 1998: 13) Objevuje se prakticky jifi ve všech starověkých kulturách, které jeho pomocí vysvětlují jisté jevy reality a přírody (Fiske, 1982: 93) a je svázán s plynutím času a jeho cyklickým opakováním, nadpřirozenem i božstvy, s, v daném období, t fiko vysvětlujími jevy a jinými. V tomto významu tvoří *mýtus* předmět zájmu kulturní a sociální antropologie, kdy vedle Mircea Eliadeho (1998) nebo Clifforda Geertze (2000) se konceptem *klasického mýtu* a jeho významem v kultuře a pro užívatele kultury zabýval především francouzský post-strukturalista Claude Lévi-Strauss<sup>29</sup>. Umberto Eco shrnuje proces *mytizace*, tedy proces, kdy se jistý reálný jev nebo událost promění v *mýtus*, takto: *šJejí podstatou je podivná symbolizace, identifikace objektu se souhrnem finalit, které se nedají pokudně racionalizovat, projekce tendencí, aspirací a obav, jeft se objevují, a uft v jednotlivci i v pospolitosti, b hem jedné historické epochy.* (Eco, 2006: 211) D kanovský (2008) nebo Eliade (1998) upozorují na několik společných znaků, které v tina mýtů nese. Tmito znaky jsou především *p útomnost mytického hrdiny, mytický boj dobra se zlem*, a v neposlední řadě *šp ístup k velké době* (Eliade, 1998: 19, 22), minulé *historické epo-ě* (jak píše Eco), v níž se *mýtus* odehrál. *Mýtus* se pak vždy prezentuje ve formě *vyprávění, příběhu, promluvy*.

Jedním z důležitých konstituujících znaků/vlastností *mýtu*, je vedle zde jmenovaných také požadavek na jeho *sdílení pospolitostí*, společně s kulturou, o kterém hovoří vedle Eca (2006), D kanovského (2008) a Eliadeho (1998) také McLuhan a Fiore (1967). Poslední dva jmenovaní společně definují *mýtus* jako *šzp sob simultánního uv dom ní si p í in a následk komplexní skupinou* (McLuhan, Fiore, 1967: 115).

Stmito znaky i vlastnostmi *klasického mýtu* pracuje později právě i Barthes, když propojuje šklasické uftití pojmu *mýtus* s pojetím svým, které

<sup>29</sup> Viz LÉVI-STRAUSS, Claude. 1976. *Structural Anthropology*. Chicago: University of Chicago Press.

systémem (Barthes, 2004: 112; Fiske, 1982: 93;  
m na p vodních významech dne-ních produkt

masové kultury.

### 1. 1. 2 b) Mýtus barthesovský

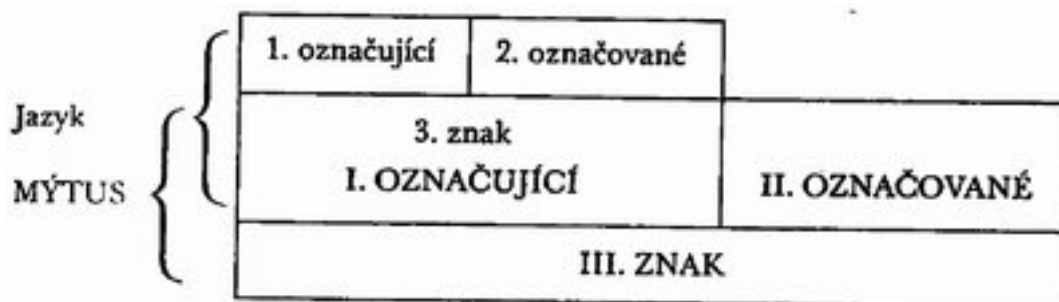
Nyní tedy postupme k samotné Barthesovské definici pojmu *mýtus*. Autor ovšem nepodává přesnou definici pojmu, spíše vyjmenovává sadu vlastností, které *mýtus* má a sadu skutečností, kterými *mýtus* je nebo může být. Dalo by se říci, že Barthes předkládá širokou sadu definic pojmu *mýtus*, který se tím ovšem stává velice mnohoznačným a tedy podobným jako pojem *ideologie* o nejednoznačným a problematickým. Přesně totiž například, že *mýtus* je systémem komunikace, promluvou, sdělením, a proto jím tedy může být v podstatě vše.<sup>30</sup> (Barthes, 2004) Doslova říká, že *mýtus* se šnedefinuje přesně tím svého sdělení, ale tím, jakým způsobem toto sdělení vyslovuje. (Barthes, 2004: 107) Aby tedy alespoň ujasnil své tvrzení, že mýtem může být v podstatě vše, upřesňuje pojmy, které jako vlastnosti mýtu vyjmenovává. Napsali jsme, že *mýtus* je systémem komunikace, promluvou, diskursem<sup>31</sup>, připojme nyní, co Barthes tímto pojmy míní. Komunikací, promluvou, diskursem, tedy, mediálním nebo kulturním textem a dalšími, rozumí Barthes šjakoukoli o verbální i vizuální o signifikantní jednotku i syntézu. (Barthes, 2004: 109)

Tím se dostáváme k faktu, který byl zmíněn již v předchozích odstavcích, tedy že *mýtus* je šsekundární šemiologický systém (Barthes, 2004: 110). Význam tohoto slovního spojení je nejlépe pochopitelný na schématickém znázornění, které Barthes nabízí. Kromě něj ale obdobné schéma poskytuje i Larrain (1979) nebo Fiske (1982). Jde vždy o jejich interpretaci i upřesnění Barthesova schématu, proto budou níže také uvedena a komentována.

<sup>30</sup> Pokud bychom chtěli toto tvrzení doplnit, tak dodejme, že Barthes má na mysli vše, co má znakovou povahu.

<sup>31</sup> Diskurs zde chápeme v jeho širokém významu rámci komunikace. Jde zde ve své podstatě o synonyma.

ako sekundární sémiologický systém. (Barthes,



Jak je z uvedeného schématu patrné, *mýtus* je složen ze dvou na sobě postavených systémů označování o dvou sémiologických systémech. Prvním sémiologickým systémem je strukturalisticky vytvořený lingvistický systém znaku, složený ze slovek označujícího a označovaného. *Mýtus* se tohoto primárního sémiologického systému zmocňuje a staví na něm systém sekundární, *mytický*, který o obrazně eno o p vodní jazykový znak posouvá o úroveň výše, i dále. Jak říká D kanovský (2008), *mýtus* je specifickým sémiologickým systémem v tom, že je vybudován na ety, který již před ním existuje. Barthes o druhotném systému hovoří jako o metajazykovém, kterým vypovídáme o jazyku první úrovně. (Barthes, 2004)

Zaměřme-li se na strukturalistické, respektive post-strukturalistické<sup>32</sup>, vysvětlení uvedeného schématu, můžeme říci, že jazykový znak primární úrovně, Barthes ho nazývá *smyslem* (Barthes, 2004: 115), jako souhrn jazykového označujícího a označovaného, se na sekundární úrovni stává pouhým označujícím. Tady je pro rozlišení pojmenováno jako *forma* (Barthes, 2004: 115). K tomuto označujícímu-formě je na sekundární úrovni přidáno *mytické označované*, pro které je užit výraz *koncept* (Barthes, 2004: 115). Výsledný člen *mýtu*, tedy znak složený z *formy* a *konceptu*, je konečně nazván *signifikací* (Barthes, 2004: 115).

Po tom, co jsme definovali *mýtus*, jako *sekundární sémiologický systém* se můžeme vrátit k původním jednoznačným definicím *mýtu*, jako komunikace, promluvy, diskursu. Barthes uvádí, že souhrn jazykových znaků, tedy, jak jsme

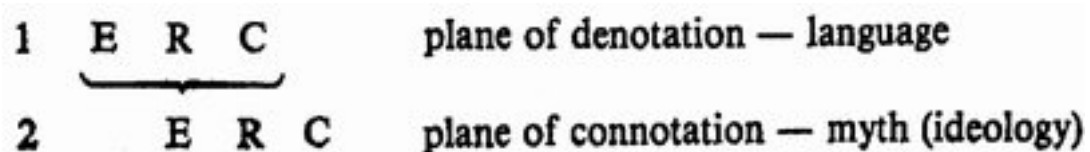
<sup>32</sup> Nebo problematika *mýtu* je právě příkladem posunu od strukturalismu a neo-strukturalismu nad problematiku čistě lingvistickou. Tedy posunu k post-strukturalismu. Vysvětlení rozdílu mezi zde uvedenými teoretickými směry se vnují také níže.

svou vlastní hodnotu, která tvoří součást příběhu. mytickou úroveň, na níž se již *mysl stává formou* označujícím *mýtu*, hodnota *myslu* se ochuzuje, vyprazdňuje, vytrácí se příběhu. Barthes doslova píše: *Forma nepotlauje mysl, pouze její ochuzuje, oddaluje, nakládá s ním podle potřeby.* (Barthes, 2004: 116) V praktickém užití *mýtu* to pak znamená, že povodní *mysl* výpovědi, promluvy, je na potěbnou míru ochuzen, vyprázdňen, aby se mohl stát *formou* konstituující parazitující mytický význam.

Výše jsme zmínili, že obdobné schéma *mýtu* jako Barthes poskytují i další autoři. Uveďme zde jiná dvě schémata, která doplňují, rozšiřují a interpretují Barthes v koncept. Rozšiřují ho o sémiotické kategorie denotace a konotace a dopracovávají se a přikládají ke šrovnání konceptů *mýtus* a *ideologie*. Právě na nich tedy chceme doložit to, co bylo již výše několikrát zmíněno, tedy skutečnost, že pojmy *mýtus* a *ideologie* můžeme často chápat jako synonymní, nebo že můžeme pesnit je jako *mýtus* je sémiotickým nositelem *ideologie* a je tedy její neoddelitelnou součástí.

Jako první představme schéma, které vypracoval Jorge Larrain (1979). Jde o schéma *mýtu* jako *sekundárního sémiologického systému*.

**Schéma 2:** *Duální sémiologický systém jazyka.* (Larrain, 1979: 133)



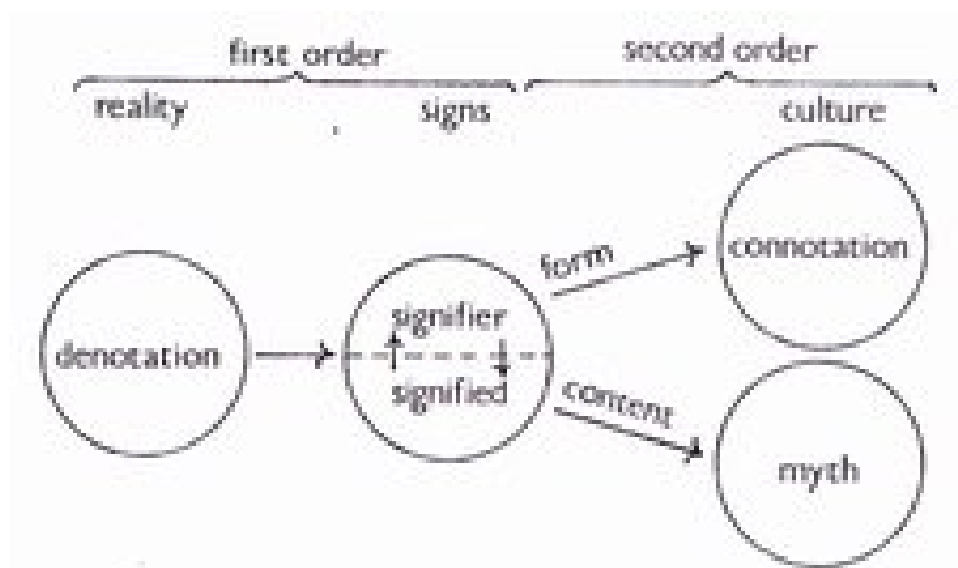
Nejprve si ujasňme, co znamenají písmena E, R a C ve schématu. V podstatě jde o jiné vyjádření sémiologické struktury znaku složeného z označujícího a označovaného. E R C je algebraickou schematizací anglické fráze *Expression related to Content (ERC) = Signification* (Larrain, 1979: 133), kterou bychom mohli přeložit takto: *vyjádření se vztahuje k obsahu* a výsledkem jejich vztahu je *označení, signifikace*. *Vyjádřením* Larrain rozumí sémiologické *označující* a *obsahem* pak *označované*, mezi nimiž je jistý vzájemný vztah. Výsledkem

ak primární jazykové úrovni, který je rozdílem sekundární, Barthesovými slovy metajazykovou.

I zde je důležitou součástí et zce vzájemný vztah mezi vyjádřením a obsahem na sekundární úrovni. Znak tak získává význam konotací, *mytických*, *ideologických*. Je jasné, a Larrain (1979) to také zdrazuje, že význam sekundární je mnohem větší než význam znaku jazykového.<sup>33</sup>

Tetím ze zmíněných schémat konceptu *mýtu* je schéma, které vytvořil John Fiske (1982). Autor rozlišuje *sekundární sémiotický systém* o jeho pozici v kultuře, přičemž staví na Barthesových termínech *forma* a *obsah*, jejichž význam jsme vysvětlili výše, když bylo interpretováno schéma Barthesovo.

**Schéma . 3:** Primární a sekundární úroveň signifikace podle Barthesa. (Fiske, 1982: 93)



Podle schématického zobrazení, které nabízí Fiske, je zřejmé, že prvotní denotativní význam znaku primární úroveň signifikace, je na úrovni sekundární posunut na význam bu konotativní nebo *mytický*. Důležitě je přitom rozlišení mezi *formou označujícího* a *obsahem označovaného*, když Fiske názor uje, že první

<sup>33</sup> Denotativní a konotativní významem znak se zabývá obor sémiotik a sémiolog. Pro příklad uveďte některé tituly: Fiske, John. 1982. *Introduction to Communication Studies.*; GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. 1982. *Semiotics and Language. An Analytical Dictionary.*; BARTHES, Roland. *Základy sémiologie.* a další.

u konotativnímu, druhé pak k významu *mytickému*.

kteřé poskytuje Barthes v knize *Základy sémiologie* (1967). Měme tedy nyní íci, že zde je práve rozdíl mezi konotativním a *mytickým* významem. Zatímco význam konotativní p etvá í a roz-í uje znakovou sloffku ozna ujícího a výsledný znak tím získává nový význam, *mýtus* staví na ozna ujícím primárního jazykového znaku a parazituje na jeho obsahu.

Abychom pronikli je-t hloub ji do problematiky *mýtu* a jeho propojení s konceptem *ideologie*, vyuffijeme následující schéma, které také nabízí Fiske, a jímfl celou problematiku roz-í uje o jednu významnou sloffku. Jde o znázorn ní vztah mezi *ideologií*, *mýtem* a jejich uflivatelem v kultu e, v diskursu, v komunikaci. Fiske navíc p ipojuje vysv tlení, jakým zp sobem se *ideologie* skrze *mýtus* mezi svými uflivatelí udržluje a roz-í uje. Jeho koncepce se tak v mnohém podobá pojetí *ideologie* u Teuna van Dijka, nebo klí ovými slovy jsou zde pojmy škomunikaceo a šsdílenío *ideologických* a *mytických* význam ůr itou skupinou uflivatel ů, ůr itou kulturou.

**Schéma . 4:** *Triangulární model vztahu uflivatele a znaku v kultu e.* (Fiske, 1982: 151)



Fiske vysv tluje, že vztahy mezi uflivatelem znaku, samotným znakem a jeho *mytickým* a konotativním významem<sup>34</sup>, jeff jsou ve schématu ozna eny oboustrannými ípkami, jsou závislé na frekvenci uflívání znaku. (Fiske, 1982) Doslova pak p idává komentá : šVztah mezi znakem a jeho mýty a konotacemi, na jedné stran , a uflivatelem, na druhé stran , je ideologický. (í ) P i pouflívání

<sup>34</sup> *Mýty* a konotace zde mohou být uvedeny v jediném vrcholu trojúhelníku, protože nyní není zásadní, z jaké ásti jazykového znaku sekundární význam vychází. Zásadní je pouze posun významu od znaku p vodního k sekundárnímu, tedy k *mytickému* i konotativnímu.



ot ideologii, ale zároveň jsme formováni touto  
t na ideologické znaky. Když znaky dají mýty  
a hodnoty ve stejných, umohl ujít jim předvést jejich funkci v kulturní identifikaci:  
to znamená, umohl ujít len m kultury identifikovat své lenství k takové kultu e skrze  
p íjetí b řných, sdílených mýt a hodnot. (Fiske, 1982: 150 a 151)

Tímto Fiske navazuje na další znak *barthesovského mýtu*, jímž je jeho uflívání komunitou. Nem fl totifl existovat *mýtus*, který by nebyl svými uflivatelí sdílen. *Mýtus* totifl ke své existenci nutn pot ebuje stát se ve stejným, sdíleným, by , jak uvádí Barthes, jím m fl být jen na krátkou dobu, po níž se *mytický* význam vyprázdní a postupn vytratí. Fiske navíc mluví o tom, kde se *mýty* a konotace v komunikaci objevují. íká, fl jejich významy nejsou umíst ny p ímo v mediálním textu, ale jsou produkovány v interakci mezi mediálním textem a publikem, jefl ho p íjímá. Podle Fiska pak v tomto dynamickém procesu tvorby významu ob strany, tedy strana textu i strana publika, p íspívají rovnom rn . (Fiske, 1982)

Pojem *mýtus* je, jak jsme již ekli konstituován adou znak , které nese. Další z nich je podle Barthesa jeho *šimperativní a interpretativní charakter* (Barthes, 2004: 123), kterým autor vysv tluje motivovanost *mýtu* oslovit kařkého svého konkrétního tená e. P ívlastkem šimperativníř je my–lena síla *mýtu*, jeho intence, p sobit skrze sv j *koncept* na leny publika, kte í jej tou v jeho posunutém sekundárním významu. *Mýtus* p ítom takovýto význam šinterpretujeř *ukradením a následným navrácením promluvy* (Barthes, 2004), p í emfl význam promluvy po jejím navrácení je již odli–ný od významu jazykového. Je procesem *mytizace* interpretován a posunut na úrove metajazykovou.

Na tomto míst nám definice *mýtu* jako sekundárního sémiologického systému posta í. Barthes sice vyjmenovává adu dalších znak a vlastností, které *mýtus* má a nese, ty ov–em zde zmí ovat nemusíme, proto fl se jim je–t budeme nífl v novat v kapitole, která se zabývá metodologickým postupem odhalení a de–ifrování *mýtické* výpov di. M flme se tedy nyní posunout dále a definovat další pojmy, které jsou pro tuto diplomovou práci relevantní. Jsou to pojmy šmediální textř a řdokumentární filmř a také jejich tení.

Jižli vý-e jsme nazna ili, fle dal-ím z pojmu , který m fle vykazovat nejednozna nost je pojem štextõ, i šmediální textõ. V p ípad tohoto pojmu ov-em nejde o mnohovýznamovost podobnou nejednozna nosti pojmu *ideologie* nebo *mýtus*. Jde zde spí-e o -í ku chápání významu, která je v mediálních studiích uflívána, protofle byla zavedena studii kulturálními a vztahuje se k p edm tu zkoumání t chto obor . Není zcela nezbytné do hloubky se v novat definování pojmu text v mediálních studiích. Pro ú ely této práce posta í ujasn ní, co textem ve spojitosti s obsahem zkoumaných dokumentárních film rozumíme. K tomu ú elu nám posta í vícemén slovníkové definice.

Vý et význam pojmu text v lingvistice nabízí nap íklad Hausenblas (1984), podle kterého lze text definovat -esti zp soby. Uve me tedy na tomto míst celý Hausenblas v vý et a pokusme se následn komentovat, pro se pro na-e ú ely bude nejlépe hodit definice -está. Hausenblasovým cílem je sice jednozna né definování pojmu text pro ú ely lingvistiky a textové lingvistiky, pro na-i práci je ov-em jeho pojetí bez problém pouflitelné, protofle Hausenblasovy definice odpovídají definování mediálního textu kulturálními ó a tedy i mediálními ó studii. Je to proto, fle vazba mezi textovou lingvistikou a metodami analýzy diskursu a kritické analýzy diskursu, uflívanými v mediálních a kulturálních studiích, je velice silná, nebo jejich sty ným bodem je pragmatická lingvistika, která je v obou p ípadech zdrojem metodických postup . P i emfl p edm tem zájmu analýz pragmatické lingvistiky je práv zde probíraný mediální text.

Uve me tedy nyní -est definic pojmu text, které nabízí Hausenblas. Upozorn me p itom na skute nost, fle jednotlivé definice jsou jakousi šnadstavbouõ nebo šroz-í enímõ definic p edchozích, a fle tedy mezi nimi není vztah vylu ovací, ale spí-e dopl ovací.<sup>35</sup> Podle první nejuflí definice pojmu u Hausenblase textem rozumíme *špísemný verbální výtvorõ*, který je záznamem e ové aktivity. V p ípad druhém jde o *šjazykový komunikátõ*, tedy text písemný i mluvený, který je základní jednotkou, pomocí nífl se realizuje akt sd lování. Hausenblas jej nazývá *škomplexem komunikát õ*, mohli bychom tedy íci, fle v tomto p ípad mluví jiřl o textu jako o sou ásti realizace procesu komunikace, kdy jej definicí t etí roz-i uje na *šjakýkoli*

<sup>35</sup> Nemluvíme zde pochopiteln õ gramatických vztazích mezi v tami, i kdyřl uflíváme pojmu švztah vylu ovacíõ a švztah dopl ovacíõ. Jde pouze o shodu pojmu .



Jako příklad takové komunikace uvádí hudební i pojem text se posouváme k jeho chápání jako šparole, kdy tedy jde o šjazykový proces, e , jakofito manifestaci jazyka.<sup>36</sup> Definicí tvrtou podle nás Hausenblas definuje i pojem diskurs. Text v p ípad pátém je šsouhrn v-ech e ových výtvor realizovaných kolektivem a kone n –está definice pojímá text jako šsouhrn v-ech výtvor komunika ní povahy, i neverbálních. (Hausenblas, 1984: 1)

Tady se jifl blífíme k pojetí textu kulturními studií, dalo by se dokonce íci, fle poslední definice pojmu tomuto pojetí odpovídá. Podle Barkera je totifl pro kulturní studia textem šv-e, co tvo í význam prost ednictvím praktik ozna ování. Text je metafora ustavení významu uspo ádáním znak do reprezentací, (Barker, 2006: 190). Podle Reifové je pak textem jakýkoliv komunikát, šna jehofl výstavbu bylo poufíto znak ō (Reifová, 2004: 286). Znamená to tedy, fle v kulturních a tedy i v mediálních studiích neomezujeme pojem text na jeho úzký význam psaného komunikátu. Naopak jím chápeme jakýkoliv soubor význam , který m fle být médiem sd lován. Vedle textu psaného pak mluvíme o mediálních textech obraz , film , televize, hudební produkce a dal-ích. Dalo by se íci, fle spí-e nefl samotné médium je pro text ustavujícím prvkem jeho jazyková, p esn ji vyjád eno sémiotická ó znaková povaha.

---

<sup>36</sup> Hausenblas zde poukazuje na pojetí textu u L. Hjelmsleva, který mluví o kvantitativní neohrani enosti textu. Viz Hjelmslev, L. *O základech teorie jazyka*. Praha 1972.

## Definice pojmu

V Úvodu této diplomové práce jsme zmínili, že se pokusíme alespoň krátce definovat a charakterizovat význam slovního spojení šdokumentární film. Důvodem pro tento krok je jednak fakt, že jeho vlastnosti a funkce jsou v mnohém odlišné od běžného fikčního filmu. Proto se liší i způsob jeho tvorby a autorské postupy a záměry na straně producenta a divácká recepce na straně publika dokumentárního filmu. Důvodem druhým je pak skutečnost, že analyzované filmy *O Sport, Ty ó Mir!* a *16 Days of Glory* jsou oficiálními filmovými databázemi i svými tvůrci označovány jako filmy dokumentární, přestože se v nich některých znacích a postupech jejich způsobu zpracování fakticky odlišuje. Proto bychom chtěli uvést základní znaky, které by dokumentární film jako takový měl mít.

Jedním z nejdůležitějších znaků dokumentárního filmu je ten, že se jedná o filmovou *šmontáž reálných, a nikoliv vizuálních obrazů a zvukových faktů* (Gogola, 2004: 198), což znamená, že dokumentární filmy jsou snímány přímo, namísto herců zde figurují reálné postavy, které se objevují v prostoru samotné přirozené *reálné* prostředí (Gauthier, 2004). Souriau k tomuto dodává, že *šrůzné aspekty geografické, etnografické, sociální a jiné reality jsou nafilmovány, pak sestaveny a v nové, upravené podobě prezentovány s příslušným vysvětlujícím komentářem*.<sup>37</sup> (Souriau, 1994: 196) Vedle znaku, který bychom tedy mohli nazvat šzachycení a re-representace reality, se v uvedeném citátu objevuje znak další, jímž je tvorba dokumentárního filmu pomocí filmového střihu. Rekonstrukce reálných prostředí a postav je pro dokumentární film zcela neopakovatelná a tedy nepřipustná. Namísto toho je však právě na filmovém střihu, aby zmíněné subjekty rekonstruoval. (Gauthier, 2004: 14) S tímto faktem souvisí citát, který uvádí Gauthier, když píše: *šPokud je «fikce» doménou toho, «co není skutečné», měla by «dokument» být doménou toho, co je skutečné, ale skutečné v okamžiku pořízení záběru, protože bez jeho projekce není skutečné už nic*.<sup>37</sup> (Gauthier, 2004: 22) To znamená, že přesto, že dokumentární film pracuje s reálnými událostmi, místy, postavami i osobami, vždy se při jeho produkci jedná o interpretaci těchto reálných subjektů, je-li jsou intencemi autora a právě skrze zmíněný střih uspořádány v určité (více či méně persuzivní) sdělení, které naplní autorem vkládané funkce.

<sup>37</sup> Pojmeme šfikce je zde myšlen fikční film, podobně pak šdokumentem je film dokumentární.

ickém procesu tvorby filmového textu vyjad uje  
hnické za ízení zasahuje do filmovým materiálem  
zobrazované reality natolik, *šfe se objevuje ve filmu o i-t na od pomocných nástroj  
jen díky zvlá-tní procedu e, totifl v úhlu záb ru, s atého kamerou, a v montáfi tohoto  
záb ru s druhými záb ry stejného druhu*o. (Benjamin, 1979: 32) Takový tv r í  
proces m fleme s nadsázkou nazvat manipulací se zobrazovanou realitou a její  
transformací do reality mediální. Tím ov-em nechceme tvrdit, fe cílem každého  
tv rce dokumentárního filmu je manipulovat s realitou.

azení záb r do komplexního sledu mediální událost formuje a p etvá í  
ji v p íb h, ve vypráv ní. Toto azení, jak jifl bylo e eno, není závislé na asové  
návaznosti p vodní šne-mediálnío události. Forma vypráv ní má naopak vliv  
na vytvá ení motivovanosti azených událostí a jejich konstruované et zce. (Bílek,  
2007) V takovémto p ípad pak m fleme mluvit o *ideologickém* konstruování  
mediální reality. Um lé vytvá ení reality skrze sémiotický znakový systém, jakým  
je filmový text, si v sob podle Bílka nese estetickou i názorovou *šhodnototvornost*o,  
pomocí nífl se autor znakovou produkcí snaží p esv d it (Bílek, 2007: 101).

Existuje je-t jeden d lefitý znak, který dokumentární film odli-uje od filmu  
fik ního. Zatímco natá ení fik ního filmu vzniká na základ p edem vytvo eného  
p edb flného scéná e, dokumentární film z d vodu zobrazení a zachycení  
nep edvídatelné reálné události podrobn j-í p edb flný scéná pochopiteln mít  
nem fe. *šDokumentární film m fe nanejvý-nabídnout jistou orientaci, ale sou asn  
musí být objevováním i jeho realizace a scéná hraje roli afl poté, kdy ufl je ve-kerý  
materiál nato en.*o (Gauthier, 2004: 11 ó 12) V této realizaci také hraje roli znak  
šum leckostio, kdy je dokumentární film staven na hranici um leckého  
a šne-um leckéhoo díla, *šnebo k jeho kone nému vyzn ní p isp la i estetická  
a ideologická kritéria*o. (Souriau, 1994: 196) V souvislosti s mírou um leckosti  
v dokumentárním filmu by se dalo dodat, fe v tomto flánru se objevuje ada prvk ,  
které jej spojují se zpravodajsko-publicistickou oblastí a syfletovou oblastí mediální  
produkce. Ve zde analyzovaných filmech je nejvýrazn j-ím prvkem uflití  
publicistického interview, které je významn vyuffito p edev-ím v *16 Days of Glory*;  
zásadní je pak šreportáfnio charakter obou dokumentárních film . Mohli bychom  
obecn íci, fe práv flánry reportáfl a dokumentární film jsou si v mnoha ohledech  
a postupech tvorby nejpodobn j-í, cofl je dáno postavením obou na zmín ném  
pomezí syfletové (ve zna né mí e um lecké) oblasti a zpravodajsko-publicistické

vá blízkost nahrává aplikaci van Dijkovy metody  
ené dokumentární filmy, nebo se od názorových  
zpravodajských text , pro které byla metoda vytvořena, posouváme pouze nepatrn  
stranou k dokumentaristice, která má také áste n zpravodajsko-publicistický  
charakter.

### 1. 3. 1 tení filmového textu

Specifickým druhem mediálního textu, jak byl definován výše, je text filmový. Jeho specifikum tkví v tom, že tení audio-vizuálního textu s sebou pochopitelně nese odlišné nároky na příjemce, než například text psaný/tištěný. Alespoň ve stručnosti bychom tedy na tomto místě chtěli zmínit a vysvětlit některé rysy recepce filmového textu. Tento krok byl zvolen proto, abychom upozornili na fakt, že analyzované dokumentární filmové materiály propojují obraz se zvukem a mluveným slovem, přičemž je pro nás důležité vědomě, že sloflek si vědomě soustředí a neopomíjet, nebo zcela neupřesňovat jednu slofku před druhou.

Monaco říká, že filmová komunikace je jednosměrná (Monaco, 2004: 160), čímž má na mysli, že divák, jako příjemce filmového sdělení nemá možnost jakkoliv ovlivnit předkládaný text, přestože je v něm bezprostředně aktivně se podílet na jeho vývoji, tvorbě a podobě. Naznačuje tím, že hotový filmový text je zcela uzavřeným souborem preferovaných významů (Hall, 1980). Hledání významů opozicí je pak jedním z úkolů analýzy, kterou zde chceme provést.

Podobný názor na dynamiku vnímání mediálního textu publikem má John Fiske (1982), který ovšem problematiku přijímání preferovaných významů posouvá ještě dále. Fiske na rozdíl od Monaca tvrdí, že *š tená a text dohromady* (tedy filmový divák a obsah filmu samotného ó pozn. autora diplomové práce) *produkuje preferovaný význam, a přitom je tená konstituován jako n kdo se specifickou sadou vztahů k dominantnímu hodnotovému systému a ke zbytku společnosti. To je ideologie v praxi.* (Fiske, 1982: 144) Znamená to, že filmová komunikace sice může být jednosměrná, jak tvrdí Monaco, její příjemce však není pasivním subjektem, jenž filmový obsah pouze vstřebává. Preferovaný význam je produkován interakcí mediálního textu se svým příjemcem a není tedy nutnou podmínkou, že musí být přijat. Ilen filmového publika je totiž ovlivněn společným kontextem, jež přijal za vlastní, což vede k tomu, že dominantní význam může

význam dohodnutý i opozicí. V takovém případě možnost filmové komunikace, ve smyslu tvorby jediného dominantního významu.

V Monaco v případě jde ovšem spíše o jednosměrnost, která znamená možnost okamžité interakce diváka s mediálním obsahem. Zajímavým postřehem, který se týká významů nesených konkrétním filmem je totiž následující Monaco v výroku: *šv t-ina jeho významu nevychází z toho, co vidíme (nebo slyšíme), ale z toho, co nevidíme, nebo přesněji z neustálého procesu srovnávání toho, co vidíme, s tím, co nevidíme* (Monaco, 2004: 165), s tím, co si musíme nebo máme domýšlet.<sup>38</sup> Zde máme Monaco v citátu přímo propojit s metodologickým přístupem van Dijka a Scanella<sup>39</sup>. Oba zakládají svou práci na teoretickém postulátu, že pro odhalení *ideologických* prvků není důležité pouze to, co je napsáno, zapsáno, nebo zobrazeno, ale také a především to, co chybí, co je zamlčeno nebo umlčováno. Nebo absence určitých faktů často je (má být) závažná, persuzivní a tedy *ideologická*. (van Dijk, 2005; Scanell, 2005)

V předchozím oddílu tohoto textu v nově definování konstitutivních znaků dokumentárního filmu, jsme se zmínili o specifické úloze stylu a jeho vytváření a produkování významů. O filmovém stylu pak Monaco hovoří jako o manipulativním, nebo je to prostědek, pomocí něhož je zobrazovaná realita přerušována a tím (v intencích této práce bychom mohli říci *ideologicky*) přetvářena. (Monaco, 2004: 169)

Pohlédneme-li nyní k trichotomické typologii sémiotického znaku, jak ji vytvořil Peirce<sup>40</sup>, je podle Monaco nejvhodnějším způsobem zobrazení idejí ve filmu *index*, který poskytuje příjemci *škonkrétní reprezentace nebo jejich rozměry*. (Monaco, 2004: 162) To souvisí s výše zmíněným faktem, že významy ve filmu jsou nesené nejen tím, co zobrazeno a zapsáno je. Nebo je pochopitelné,

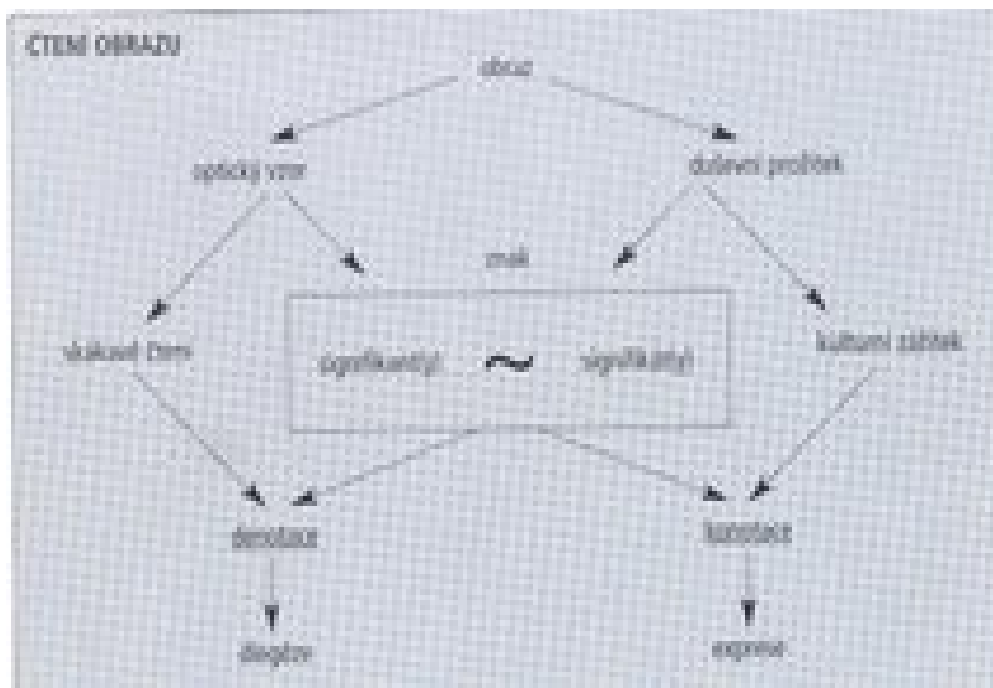
<sup>38</sup> Je zde napsáno *šmusíme nebo máme*, čímž bychom chtěli naznačit existenci potenciálních preferovaných a opozitních významů, které jen publika má nebo nemusí přijímat.

<sup>39</sup> Paddy Scanell hovoří o metodě tzv. *šIdeology critique* (Scanell, 2005), která by se dala označit za jeden z typů *ideologické* analýzy, nebo kritické analýzy diskursu.

<sup>40</sup> Charles Sanders Peirce (*Collected Papers*. 1931-1958. Cambridge: Harvard University Press) vytvořil trichotomickou typologii znaků, pomocí níž jsou znaky klasifikovány jako (1) *symboly*, (2) *ikony* a (3) *indexy*. (1) *Symboly* jsou znaky, které jsou s objektem spojeny skrze *arbitrární*, dohodnutý význam skrze společenskou konvenci. (2) *Ikony* mají vzhledem k objektu a označované realitě vztah (optické) vnímání *podobnosti*. (3) *Indexy* jsou typy znaků, které jsou s objektem nějakou svou vlastností *fyzicky spojeny*, které se ustavují na vztahu špřirozené/přirodní souvislosti, propojené s faktem zkušenosti nevyvolané lidským působením. (Eco, 2004: 204; Greimas, Courtés: 1982: 147, 154, 325)

nem zachycen, a proto je práv pomocí extenzí  
 ím objekt m, situacím a idejím. Pro ilustraci jsou  
 procesy tení a chápní filmového obrazu graficky znázorn ny na následujících dvou  
 schématech a vysv tleny p íslu-nými komentá i:

**Schéma . 4:** *tení obrazu.* (Monaco, 2004: 172)



**Komentá schématu . 4:** *šObraz je vnímán jako optický i du- evní jev. Optický vzor je ten skákav , du- evní zážitek je výsledkem sumy kulturních determinant a je jí utvá ený. Optické i du- evní vnímání se kombinují v koncepci znaku, kde signifikant(y) má vztah k signifikátu(- m). Signifikant je více optický nejl du- evní; signifikát více du- evní nejl optický. V- echny t i roviny tení ó skákavé, sémiotické a kulturní ó se potom navzájem r znými zp soby kombinují, aby vytvo ily význam, bu v podstat denota ní, nebo v podstat konota ní.õ (Monaco, 2004: 172)*

Co nás v tuto chvíli zajímá nejvíce, jsou sémiotická a kulturní rovina tení obrazu a filmového obrazu. Oba zp soby se totiž ve vzájemné kombinaci projevují p í vnímání a interpretaci analyzovaných film . Pokud se totiž Monaco zmi uje o *denota ním* a *konota ním* významu, je na míst íci, že tyto dva termíny jsou



š sémiotickými koncepty a jsou výrazn propojeny je ostatn patrné z vý-e uvedené kapitoly v nující se barthesovskému *mýtu*.<sup>41</sup> V rámci *ideologicko-mytologické* analýzy je d leflit j-ím významem význam *konota ní*. Ten je totiž, podobn jako samotný *mýtus*, mořným nositelem *ideologické* interpretace a *ideologického* významu.<sup>42</sup>

Na schématu následujícím jsou rozvíjeny kategorie *paradigmatického* a *syntagmatického* chápání obrazu a filmového obrazu. Jejich autorem je také práv Roland Barthes a dalo by se íci, že práv tato dvojice pojm , spolu s dvojicí koncept *denotace* a *konotace* významu, jsou v autorov teoretickém i praktickém uřití posunem od teorií neo-strukturalismu k post-strukturalismu<sup>43</sup>. Tento posun by se dal popsat jako p echod od problém specificky lingvistických k obecn sémiotickým, tedy aplikovatelným i na problémy nelingvistické.<sup>44</sup> Pro p esnost je třeba uvést, že Barthes p íchází s řdvoj-koncepcí *paradigmatického* a *syntagmatického* v knize *Základy sémiologie* (1967), kde se namísto termínu *paradigma* objevuje termín *system*. Ozna ení *system* podle na-eho názoru p esn vystihuje podstatu významu, kterou m l Barthes na mysli, když vysv tluje sv j koncept na p íkladech jídelního lístku i -atníku. (viz Barthes, 1967) Podrobn ji pojmy *system* a *syntagma* vysv tlíme v kontextu následujícího schématu. Na tomto míst bychom je-t cht li podlořit své tvrzení o d leflitosti dvojice t chto pojm v Barthesov teoretickém posunu od neo-strukturálního my-lení k post-strukturálnímu. Uř samotný pojem *system* jasn navazuje na strukturalistický koncept jazyka *langue*, jak jej definoval F. de Saussure ve svém *Kurzu obecné lingvistiky*, zatímco *syntagma* je rozvinutím chápání jazyka jako *parole*. Strukturalistická koncepce de Saussura je v podstat Barthesem post-strukturalisticky posunuta o úrove vý-e, nad lingvistickou úrove jazyka. Od sémiologie k sémiotice.<sup>45</sup>

<sup>41</sup> Viz kapitola I. 1. 2 b) *Mýtus barthesovský*.

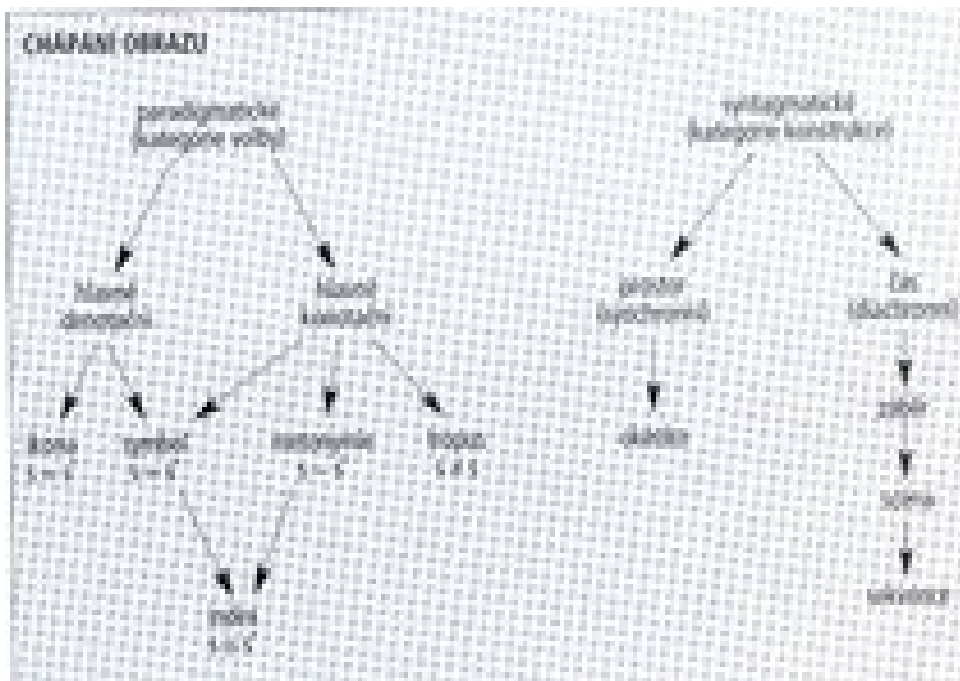
<sup>42</sup> Tamtéř.

<sup>43</sup> Grafická podoba pojm neo-strukturalismus a post-strukturalismus je zám rn psána s poml kou, aby byly pojmy jasn odli-eny a zároveň bylo jejich psaní jednotné. V p ípad pojmu post-strukturalismus je uřívána i forma bez poml ky, kdy význam obou forem je totořný.

<sup>44</sup> Jako p íklad m řeme vedle Barthesova zkoumání *mýtu* odkázat nap íklad na práce M. Foucaulta v nující se zkoumání diskursu; práce J. Derridy zkoumající gramatologii a dekonstrukci; rozборы *mýt* u řnezápadníchõ kultur, kterým se v noval C. Lévi-Strauss a dal-í.

<sup>45</sup> Barthes pochopiteln svou práci nazval *Základy sémiologie*, nebo tento pojem byl ve francouzském prost edí a v p íslu-ném asovém období svého vzniku jediným logickým a také správným pojmenováním p íslu-né v decké disciplíny.

azu. (Monaco, 2004: 173)



**Komentář schématu . 5:** *Šobraz chápeme nejenom sám o sob , ale v souvislostech: ve vztahu ke kategoriím výb ru (paradigmatické) a ve vztahu ke kategoriím konstrukce (syntagmatické). Kategorie výb ru jsou r zn bu denota ní, nebo konota ní. Každý druh, jehož hranice jsou jasn definované, je charakteristický vztahem mezi signifikantem a signifikátem. (í ) Syntagmatický vztah (kategorie konstrukce) p sobí bu v prostoru, nebo v ase: synchronní fenomény se odehrávají ve stejný as nebo bez ohledu na as, zatímco diachronní fenomény se odehrávají nap í asem nebo uvnit n ho. (í ) mnoho koncepcí vyjád ených v tomto grafu platí pro zvuky stejn jako pro obrazy, a koli obvykle do mnohem men-í míry. Je pravda, že zvuky ne teme skákav , nicmén se v rámci celkového zvukového profíttku psychologicky zam ujeme na konkrétní zvuky, stejn jako š blokujeme necht ný nebo zbyte ný hluk.* (Monaco, 2004: 173)

P i definování význam p ívlastk paradigmatický a syntagmatický, i p esn ji pojm paradigma a syntagma vyjd me z toho, co zde uvádí Monaco, jako p íklady kategorií, jeff paradigma a syntagma reprezentují. Monaco paradigma uvádí jako ekvivalent š kategorie výb ru, syntagma pak jako ekvivalent š kategorie



Tyto kategorie prvků odpovídají barthesovskému systému je Barthesem definován jako množný, p edem omezený, ó tedy *systematický* ó výb r z p edložených množností; *syntagma* jako šneomezená množnost volby a kombinování prvků *systemu*, tedy svobodná *konstrukce* výsledného švýstupu v rámci *systemu*.

## Metodologická část

Dostáváme se ke stejné části této diplomové práce, kterou je vytvoření metodologického konceptu, pomocí něhož bychom mohli analyzovat příslušné dokumentární filmy, a který by byl syntézou dvou postupů. Prvním je *ideologická* analýza, jak ji definoval Teun van Dijk (2005), druhým je analýza *mytologická*, jejímž autorem je Roland Barthes (2004). Upozorníme na to, že oba metodické systémy jsou do značné míry intuitivní, což je dáno tím, že jde vlastně o postupy zařaditelné do kvalitativního interpretativního paradigmatu v sociálních vědách.<sup>46</sup> Důvodem, proč je cílem práce vytvoření syntetické metody, vycházející právě z těchto metodických konceptů, byly zmíněny již v samotném úvodu diplomové práce. Zopakujme zde tedy pouze to, že *mýtus* a *ideologii* máme do takové míry propojit v synonymická označení těchto, že zamýšlený syntetický koncept bude v podstatě sémiotickou analytickou metodou zkoumání filmových materiálů, jejichž obsah je navíc vysoce *ideologický* i *mytologický*. Oba dokumenty o Hrách XXII. a XXIII. olympiády totiž vykazují velké množství *mytických* i *ideologických* znaků (jak bude objasněno níže v analytické části). Zároveň koncepty *ideologie* i *mytologie* chápeme jako sémiotické systémy, jejichž definitivním a, dalo by se říci, ustavujícím znakem je jejich sdílení komunitou, skupinou, komunikací.

Metodologická část je rozdělena do tří kapitol, kdy první dvě se věnují definování jednotlivých postupů analýzy, nejprve podle van Dijka a následně podle Barthesa, a v kapitole třetí je pak naplněn cíl práce, když jsou oba systémy propojeny v koncept *ideologicko-mytologické* analýzy mediálního textu.

---

<sup>46</sup> Zvláště v Barthesově konceptu je intuitivnost výrazným prvkem, což je známo i ze strukturace jeho díla *Mytologie* (2004), které je spojením řady mediálních analýz, doplněných o kapitoly *Šmýtus dnes*, která teprve vysvětluje koncepci *mýtu*, jako sekundárního sémiotického systému signifikace.

Poté, co van Dijk ve své stati *Opinions and Ideologies in the Press* (2005) vysvětluje, jak *ideologie* fungují a transformují jazyk, nabízí postup, pomocí něhož lze mediální text dále analyzovat. Opět upozorním na nejzásadnější prvek van Dijkovy práce, kterým je sdílení *ideologie* společným a rozdílným na polarizované skupiny *šMyš* a *šOniš*. Prvek polarizace je v tomto metodickém konceptu zcela zásadní. To bude také z následujícího textu jasné patrné. Možná bychom mohli dodat, že van Dijk v metodický postup bychom mohli ještě připsat jako koncept *šanalýzy polarizací*, který zkoumá *ideologické* zobrazování skupin *šMyš* a *šOniš* médií, *ideologické* označování *šNáš* na straně *šDobrá* a *šJich* na straně *šZlá*.

Van Dijk strukturuje svůj postup do pěti kroků. Zároveň se ověří, že o tom, že tento postup je pouze návrhem, doporučením nebo inspirací, jak mediální texty *ideologicky* analyzovat<sup>47</sup>. Ke každému z těchto pěti kroků připojíme krátký komentář, který by měl být upřesněním toho, co daným návrhem autor míní.

### 2. 1. 1 Prozkoumání kontextu diskursu

Prvním z doporučení, které by mělo být krokem k úspěšné *ideologické* analýze, zní: *šprozkoumejte kontext diskursu* (van Dijk, 2005: 61). Kontextem diskursu je myšleno přednesení politického, kulturního a společenského pozadí zkoumaného mediálního obsahu, zkoumané zobrazované mediální události. V případě konkrétní analýzy, kterou zde předvádíme, jde na jedné straně o nastínění kontextu Her XXII. olympiády 1980 v Moskvě a Her XXIII. olympiády 1984 v Los Angeles, na druhé straně pak ověříme také o nastínění kontextu analyzovaných dokumentárních filmů. Z toho důvodu jsou v analytické části této diplomové práce zařazeny kapitoly, které se věnují jednak politické, společenské, sportovní a kulturní situaci jednotlivých her, jednak kapitoly o filmových dílech *O Sport, Ty ó Mir!* a *16 Days of Glory*. Druhé jmenované pak kontextualizují také skupinovou

---

<sup>47</sup> Uf! v Úvodu bylo řečeno, že van Dijk aplikuje svůj postup na názorové články tiskových médií. To se ověří neukazuje být limitujícím prvkem. Aplikace metody na audio-vizuální mediální obsahy není žádná obtíž.

... Ozerova (SSSR) a Buda Greenspana (USA).<sup>48</sup>

... titol je co nejp esn j-í napln ní pofladovaného  
šprozkoumání kontextu diskursuů.

### 2. 1. 2 Analýza prezentovaných skupin, mocenských vztahů a konflikt

Ve druhém kroku van Dijk navrhuje: *šanalyzujte, které skupiny, mocenské vztahy a konflikty jsou obsaženy* (van Dijk, 2005: 61). Je tedy fládoucí v popisu kontextu v novat prostor v-em zú astn ný stranám škonfliktuů, odhalit jeho d vody a pozadí. Nejde zde pouze o odhalení polarizovaných skupin, ale pokud možno v-ech skupin, kterých se konkrétní mediální událost dotýká. Jak je z van Dijkova doporu ení patrné, d leffité je také popsání a pochopení mocenských vztahů, které daný konflikt zakládají. Práv proto se v kapitolách v nujících se popisování kontextu analyzovaných sportovních a mediálních událostí snažíme o odhalení a kritické zhodnocení -ir-ích kontextuálních vztahů, které stojí v pozadí politických prohlá-ení a postojů, bojkotu, organizace, financování nebo nap íklad postoj Mezinárodního olympijského výboru, ve vztahu ke Hrám XXII. a XXIII. olympiády.

### 2. 1. 3 Analýza polarizací šMyō a šOniō

Na druhý krok p ímo navazuje doporu ení t etí, kterému, jak jsme jifl zmínili, samotný autor p íkládá velkou váhu, nebo podle van Dijka se práv zobrazováním polarizovaných skupin šMyō a šOniō v mediálním textu projevuje konkrétní *ideologie*. T etí krok, který by m l vést k úsp -nému vytvo ení *ideologické* analýzy, formuluje van Dijk takto: *šdívajte se po pozitivních a negativních názorech o Nás a Jichō* (van Dijk, 2005: 61). Mluvili jsme jifl vý-e o tom, fle zobrazování šNásō, na-í skupiny, bývá ve v t-in p ípad pozitivní, zatímco zobrazování skupiny šOniō s sebou nese negativní konotace. Toto zobrazování skupin je *ideologické*, nebo nejde o objektivní zobrazování skupin. Naopak jsou vybírána fakta, která skupinu šMyō vyná-í zásadn v dobrém sv tle, ve-keré šNa-eō chování je od vodn no jako správné, a ve výjime ném p ípad pochybení omluvitelné. Na druhé stran iny

<sup>48</sup> Cílem není p edstavit flivotopisy obou režisérů, ale stru né zasazení jejich práce do celkového kontextu dané sportovní a mediální události.

h jsou –patné nebo alespo hor–í, neomluvitelné  
oí–e negativním zp sobem zd vodnitelné.

K takovémuto zobrazování p ispívá a vede *ideologická* volba jazykových  
ozna ení a prost edk , které autor mediálního textu zám rn volí. Jeho volba pak  
závisí a tom, ke které skupin sám náleží. Znamená to, že pozitivní skupina šMyō  
je vřdy také skupinou, s níž daný autor sociálně sympatizuje, respektive, ke které  
p ímo pat í.

#### 2. 1. 4 P edpoklady a náznaky ó vysv tlení explicitního a implicitního

Každá z p ti etap metodologického postupu, na jehož konci je provedená  
*ideologická* analýza, dopl ůje, roz–i ůje a navazuje na etapy ostatní. Nelze tedy van  
Dijkova doporu ení chápat jako od sebe odd lené kroky. Proto také není zcela  
jednoduché odd len vysv tít jednotlivé prvky, aniž bychom se stále nezmi ovali  
o ostatních. Doporu ení tvrdé ov–em vyřaduje nejv t–í dávku pozornosti. Zní takto:  
*švysv tlete krok za krokem p edpoklady a náznaky* (van Dijk, 2005: 61),  
což znamená, že úkolem této etapy je v novat as prozkoumání nejen explicitních  
a manifestních vyjád ení mediálního textu, ale také odhalení nevy ených  
p edpoklad nebo jen áste n nazna ených skute ností. Je proto velice d ležitě  
d sledn se seznámit s r znými oblastmi kontextu zkoumaných mediálních událostí,  
protože jedin takto m flme pochopit nevy ené nebo nazna ené. P ítom Paddy  
Scanell (2005) íká, že *ideologie* je ukryta nejen v tom, co je e eno, ale práv  
ve skute nostech zaml ených a nevyřlovených, protože tyto skute nosti z staly  
zaml eny z konkrétních d vod , zám rn a tím manipulují skute ností ó jsou  
*ideologicky* zavád jící.

Platí p ítom, že zám rn ůmen–eny nebo zcela zaml eny bývají ve v t–in  
p ípad pozitivní iny skupiny šOniō a na druhé stran negativní iny skupiny šMyō,  
jejichž objektivní odhalení by šNámō mohlo ůkodit, vrhnout na šNásō –patné sv tlo.  
A práv implicitní smysl zdánlivých mali kostí m fl mít ve výsledku rozhodující  
význam v kritickém zhodnocení konkrétní mediální události.

V p ípad námi analyzovaných dokumentárních film se v tomto bod  
nesmíme omezit pouze na slovní výpov di aktér a mluv ích. Pozornost musí být  
pochopiteln v nována také vizuální stránce film , jejich hudebnímu doprovodu,  
konkrétnímu obsahu a tak dále. Musíme si proto stále klást otázky špro reflisér

o, šco myslel práv tímto obrazem, špro nebyl  
ktu, šco nám z stalo zaml eno, nebo šje tato  
výpov relevantní a objektivní.

### 2. 1. 5 Analýza formálních struktur polarizovaných skupinových názor

Kone n v kroku pátém se dostáváme k tomu, co jifl bylo vysv tleno u bodu druhého, jenfl se v noval analýze polarizací. Van Dijk doporu uje *šprozkoumejte v-echny formální struktury, které zd raz ují/umen-ují polarizované skupinové názory* (van Dijk, 2005: 61). Jak jsme tedy jifl zmínili, d raz je kladen na formální, tedy jazyková ozna ení polarizovaných skupin, hodnocení a vyjád ení jejich názor samotným autorem konkrétního mediálního textu.

Takový je tedy Teunem A. van Dijkem doporu ovaný postup p i vypracovávání *ideologické* analýzy. V-echny tyto prvky jsou nífle za azeny do textu, kterým se v kapitolách analytické ásti diplomové práce snaflíme objasnit nejen kontext zkoumaných sportovních-kulturních-politických-spole enských-mediálních událostí a dokumentárních filmových díl, ale p ímo i jednotlivé snímky a jejich konkrétní obsah. Tímto zp sobem se snaflíme odhalit *ideologické* prvky, které se ve filmech *O Sport, Ty ó Mir!* a *16 Days of Glory* mohou vyskytovat.

## alýzy podle Rolanda Barthesa

V Barthesov stati *Mýtus dnes* (2004) není jednoduché odli-it a odd lit od sebe pasáfle metodologické a pasáfle definující pojem *mýtus*. A není to ani fládoucí, protofle v t ch, které definují *mýtus*, je jifl obsaflena metodologie a naopak. Definování *mýtu* jako sekundárního sémiologického systému je v podstat jifl definováním metodologie, pomocí nífl má být *mýtus* odhalen a analyzován. Podobn jako v p ípad van Dijkovy *ideologické* analýzy jde o druh sémiotického zkoumání mediálního textu. Práv z toho d vodou i zde budeme úzce navazovat na to, co jifl bylo e eno vý-e v kapitole 1. 1. 2 b) *Mýtus barthesovský* a zmín né informace se pokusíme roz-í it tak, aby bylo jasn j-í, jakým zp sobem by se m lo podle Barthesa p i odhalování *mýtu* jako nositele *ideologického* významu postupovat.

Zopakujme zde pro jistotu termíny, které jsme p i definování pojmu *mýtus* společ n s Barthesem zavedli, abychom je mohli dále uflívat. Pro *ozna ující primární jazykové roviny* byl zaveden pojem *smysl*. *Ozna ované* Barthes nazývá *konceptem* a dodává, fle u ozna ovaného v obou rovinách k nejednoznanosti nedochází. *Znak jazykové úrovn*, který je výsledkem *smyslu* a *konceptu* a zároveň *ozna ujícím mýtu*, tedy roviny sekundární je pojmenován pojmem *signifikace*. Ov-em tato *signifikace* jako *ozna ující mýtu* je nazývána *formou*. P idáním nového *konceptu* k *form* kone n dospíváme k *mýtu roviny metajazykové*. (Barthes, 2004)

Zásadním poznatkem, který Barthes sd luje je fakt, fle mezi kvantitou jazykového i *mytického* ozna ovaného a ozna ujícího je veliký rozdíl. Každé ozna ované m fle mít adu ozna ujících a *mytický koncept* m fle mít k dispozici tém neomezené množství ozna ujících. Barthes mluví o bohatosti a neoby ejn velkém rozsahu *mytického* ozna ujícího. (Barthes, 2004) Je to dáno p íjetím *mýtu* kulturou a komunikací, kdy její každý uflivatel m fle v podstat tuto adu ozna ujících obohatit. Vrátime-li se ke schémat m, která nabízí Fiske (viz vý-e Schéma . 3: *Primární a sekundární ád significace podle Barthesa* a Schéma . 4: *Triangulární model vztahu uflivatele a znaku v kultu e*), vidíme, fle kultura obohacuje znak o významy *mytické* a konota ní, které jsou mnohem -ír-í, nefl byly ty p vodní.

Barthes zd raz uje, fle k de-ifrování *mýt* je zcela zásadním krokem pojmenování jednotlivých *koncept*. Musíme tedy klást d raz na to, abychom je odhalili a pronikli tak šdovnit ō *mýtu*, ímfl rozkryjeme jeho p vodní význam



ný mýtus parazituje. Používáme slovo šparazituje, které na p vodním významu a aniž by cokoliv skrýval, tento význam deformuje a p ivlast uje si ho, p esn ji e eno je to práv *mytický koncept*, který p irozen deformuje *smysl*. Ve stati *Mýtus dnes* se do teme, *že švztah, který spojuje koncept mýtu se smyslem, je bytostn vztahem deformace* (Barthes, 2004: 120), p i emfl prvky *konceptu* jsou postaveny na vztazích asociativních, kdy *koncept* daný *smysl* odcizuje jeho p vodnímu významu.

S tím úzce souvisí jiná vlastnost *mýtu*. Jde o motivovanost *mytické* signifikace. V kapitole definující *mýtus* jsme hovo ili o jeho imperativním a zároveň interpretativním charakteru. Nyní tuto vlastnost roz-i me o dimenzi motivovanosti a arbitrárnosti. Zatímco u znaku jazykového m fle být signifikace ist arbitrární, u *mýtu* tomu tak není. *Mytická* signifikace je vfdy alespo áste n motivovaná, protože jejím cílem je na základ analogie deformovat *smysl*. (Barthes, 2004) Na-ím úkolem je de-ifrování motivovanosti, která autory kulturních a mediálních text vede k *mytizaci* jazykových význam . Poznamenejme d lefitou vlastnost, kterou Barthes motivovanost *mytické* signifikace komentuje, kdyfl pí-e: *šMýtus rad ji pracuje s pomocí chudých, nekompletních obraz , v nichfl je smysl jifl nálefit «p itesán» a uzp soben signifikaci* (Barthes, 2004: 125). Chce tím íci, fle pro *mýtus* je mnohem jednodu-í deformovat *smysl* takových znak , jejichfl p vodní význam je astým nebo dlouhodobým uflíváním ochuzen, oslaben, zapomenut nebo posunut afl na úrove kli-é. V p ípad *mytizace* takovýchto ochuzených obraz je *mýtus* *š istým ideologickým systémem, v n mfl jsou formy dosud motivovány konceptem, který reprezentují* (Barthes, 2004: 126), tedy zám r autora k *mytizaci* jazykového významu je v tomto p ípad zcela evidentní a pochopitelný a tím *ideologický*.

Jako jistý návrh metodologického postupu p i de-ifrování *mýtu* mluví Barthes o t ech typech jeho etby, s ímfl je spojeno i d lení p íjemc *mýtu* na t i skupiny. Druhy etby Barthes rozd luje podle toho, zda jsou zam eny na znakové ozna ující v podob *smyslu, formy* nebo obojího sou astn . T i typy etby *mýtu* a zároveň t i typy tená *mýtu* podle Barthesa (2004: 126 ó 127) tedy jsou tyto:

- (1) *Pokud se soust edím na prázdné ozna ující, nechávám koncept, aby bez dvojzna nosti zaplnil formu mýtu, a ocitnu se p ed jednoduchým systémem, v n mfl signifikace op t za íná být doslovná. Tento zp sob zaost ení je vlastní nap íklad tomu, kdo mýtus vytvá í.*



- plné oznaující, v němž jasně odlišují smysl  
formace, kterou forma podrobuje smysl,  
dekomponují signifikaci mýtu a přijímám jej jako podvod. Tento typ  
zaostření je vlastní mytologovi: mytolog dešifruje mýtus, nahlíží v něm  
jistou deformaci.
- (3) Pokud se soustředím na oznaující mýtu jakožto nerozlučné spojení  
smyslu a formy, přijímám nejednoznačnou signifikaci: odpovídám  
na konstitutivní mechanismus mýtu, na jeho vlastní dynamiku,  
a stávám se jeho tenátem.

V naší ideologicko-mytologické analýze bychom chtěli uplatnit typ druhý,  
který mýtus demaskuje a tím i demytizuje, přičemž cílem takovéto četby mýtu  
je odhalit intence a motivovanost autorů dokumentárních filmů a obecně ji  
mediálních textů, jenž jsou v podstatě tvůrci mýtu a patří tak do kategorie první.  
Kategorie třetí je v podstatě definicí konzumenta mýtu, který jej přijímá jako  
objektivní a tedy i pravdivý daný a souhlasí s ním tak přebírá i dominantní  
ideologii, která je do mýtu svým autorem záměrně vložena. Jak jsme ale již výše  
zmínili, mýtus ani ideologie nejsou pravdivostí nijak limitovány a jejich  
producenti o pravdivost ani nejde. Mýtus a ideologie jsou sami o sobě  
hodnotou.

## á analýza ó syntetická metoda

Výslednou syntézu dvou nastíněných analytických postupů máme tedy v návaznosti na předchozí text rozdělit do dvou souvztažných etap. První z nich nazýváme pracovní etapou před-textovou, druhou pak etapou textovou. Tato pracovní pojmenování volíme proto, aby bylo jasné, co se v dané etapě snažíme dělat a popsat, a zároveň, co je předmetem analýzy. Etapa před-textová se tedy v ní popisujeme, které předcházejí samotné analýze mediálních textů, následující etapa textová již pracuje přímo s filmovým textem, který se snaží popsat a interpretovat. Máme přitom na paměti, že jednotlivé etapy od sebe nelze přesně a striktně oddělovat, nebo bychom tím přehlédli odušnělé významy. Proto jsme tedy také výše uvedli předložku souvztažnou, který by měl charakterizovat vztah mezi jednotlivými etapami analytické metody.

V etapě před-textové tak navazujeme především na doporučení, která dávávan Dijk (2005) a snažíme se co nehlouběji proniknout do pozadí zkoumaných mediálních událostí, když se v ní popisu kontextu událostí kulturních. Znamená to, že naším úkolem je popis kontextu politického, sociálního, kulturního a sportovního. Zároveň ovšem nesmíme zapomínat na kritické zhodnocení sociálního kontextu jednotlivých autorů, kteří jsou definováni svou skupinovou příslušností. Ta se pak totiž, a uhlavně i nezhlavně, promítá v mediálním textu. Z těchto důvodů jsou v analytické části zařazeny kapitoly, které se v ní kontextu a obsahují mimo jiné i sémiotický popis emblémů Her XXII. olympiády 1980 v Moskvě a Her XXIII. olympiády 1984 v Los Angeles. Ten je zařazen proto, že oba emblémy nesou význam, který je spojuje s politickou a kulturní situací daného pořadujícího státu. Tento význam by ovšem mohl uniknout, kdybychom emblémy prostě jen přijaly jako nepodstatnou součást olympijské symboliky. Přitom jejich časté zobrazování v dokumentárních filmech jejich význam znásobuje.

Součástí před-textové etapy je také rozbor zvolených názvů snímků *O Sport, Ty ó Mir!* a *16 Days of Glory*. Důvodem je to, že autorská motivace k jejich volbě je podstatným prvkem mediálních textů, která vkládá celému filmu jistý význam. Proto by nemělo zůstat opomenuto, proč režiséři volí právě tyto názvy, odkud čerpají inspiraci, nebo co chtějí konkrétním názvem sdělit.

Na etapu textovou přímo navazuje etapa textová, jejímž cílem je kriticky zhodnotit a interpretovat mediální text. Zde propojujeme metodologický pohled

Podobou autor si bereme jejich sémiotické metody a prezentuje. Postupujeme tedy tím způsoby, které klademe důraz na rozkládání polarizovaných vztahů prezentovaných skupin *šMyō* a *šOniō* (viz van Dijk, 2005), přičemž se pokoušíme o nalezení *průvodního smyslu* zobrazovaných znaků<sup>49</sup>, které skrze *koncepty* konstituují *mýty* a nesou tak *ideologický* potenciál. Přetvořením tohoto *průvodního smyslu* v *koncept mýtu* je *ideologického* potenciálu využito a předkládaný mediální text se tím stává *ideologickým*. Důležitým prvkem analýzy je pak hledání motivovanosti *mytické* signifikace, která autora vedla k *mytizaci* konkrétního jazykového znaku. Propojením zmíněných dvou metodologických přístupů se snažíme přibližně popsat, kde bylo *ideologického* potenciálu znaku využito popsat a pokoušíme se zároveň interpretovat, co tedy daný *mytický smysl* a *mytická forma* ve spojení s *mytickým konceptem* říká, kam společně posouvají průvodní znak jazykový a jaké *ideologické* prvky se pomocí *mýtu* snaží autor i mediálních textů prosadit.

Není možné vytvořit na tomto místě jednoznačný výčet kroků, které musí autor takovéto mediální *ideologicko-myto-logické* analýzy naplnit. Je to dáno tím, co již bylo výše zmíněno: pohybuje se na poli kvalitativního interpretativního paradigmatu, kdy každý metodologický postup je do značné míry intuitivní, což jsme viděli i u autora, z nichž primárně vycházíme. Je proto důležité pochopit (zvláště v Barthesově případě, jenž je více intuitivní než postup van Dijk v<sup>50</sup>), jak sémiotická analýza pracuje s mediálním textem a jak je skrze zdánlivě maličkosti události *mytizována* a *ideologizována*. Namísto výtu oddělených postupných kroků tedy musíme postupovat tak, jak bylo uvedeno a v souvztavných etapách, pomocí nichž pronikneme do hlubšího kontextu před-mediálních a následně medializovaných událostí a odhalíme *ideologizovaný* smysl *mytických* výpovědí o zobrazovaných skupinách aktérů. Takové výpovědi jsou ve filmových textech reprodukovány jak slovkou zvukovou (tený komentář vyprávě, výpovědi konkrétních účastníků a aktérů mediálních událostí, hudební doprovod, zvukové efekty, ad.), tak i slovkou

<sup>49</sup> *Smyslem* zde míníme výše podrobně popsanou a definovanou Barthesovu kategorii, která je důležitým konstitutivním prvkem *konceptu* metajazykového znaku a *mýtu*.

<sup>50</sup> Toto tvrzení je přitom značně problematické, nebo *mýtus* je v podstatě na jedné straně definován jako sekundární sémiologický systém zcela přesně a zřetelně, na straně druhé jsou ale konkrétní Barthesovy *myto-logické* analýzy evidentně metodologicky nesourodé a jejich interpretace do jisté míry intuitivní.



**PDF**  
Complete

*Your complimentary  
use period has ended.  
Thank you for using  
PDF Complete.*

[Click Here to upgrade to  
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

áb ry a jejich volba, animace a vizuální efekty,  
zené obrazové sekvence, ad.).

### 3. 1 Hry XXII. olympiády 1980 v Moskvě a Hry XXIII. olympiády 1984 v Los Angeles v kontextu analyzovaných událostí

Jak jsme předznamenali již v Úvodu práce, je nutné o a také z metodologického hlediska fládoucí o pokusit se alespo ůste n vysv tlit kontext analyzovaných událostí. Také van Dijkova metoda nastín ní kontextu mediální události vyfláduje. V podstat se jedná o realizaci v-ech p ti van Dijkem (2005) doporu ených krok k objektivní analýze.<sup>51</sup> Proto jsou zde za azené následující kapitoly již sou ástí samotné *ideologicko-mytologické* analýzy jednotlivých film . Je tedy na míst v novat prostor n kterým vybraným historickým fakt m a dat m jednotlivých probíraných olympijských her. Máme za to, flé vzhledem k charakteru práce není zcela nezbytné zmi ovat jisté údaje, které by m la obsahovat práce druhu spí-e historického. Proto zmi ujeme v podstat pouze data konání Her v Moskvě a Los Angeles a po ty zú astn ných stát . Na druhé stran si ov-em tato práce vyfláduje nastín ní politického pozadí jednotlivých Her, a zvlá-tní pozornost proto bude níflé v nována bojkotu Her XXII. olympiády 1980 v Moskvě ze strany národního olympijského výboru USA a národních olympijských výbor dal-ích stát (v t-inou politických spojenc USA); a bojkotu Her XXIII. olympiády 1984 v Los Angeles ze strany národního olympijského výboru SSSR a národních olympijských výbor dal-ích stát (v t-inou politických spojenc SSSR). To je tedy d vodem, pro bude níflé ve vy-í mí e dán prostor práv témat m spojeným s bojkotem XXII. a XXIII. olympijských her.

Jedním z témat d leflit j-ích, a proto níflé v kapitole v nující se Hrá m XXIII. olympiády 1984 v Los Angeles podrobn ji probíraných, bude téma financování Her. Ukazuje se totiž, flé problém financování olympijských her v Los Angeles byl v olympijské historii vskutku zlomový a byl i jedním z oficiálních zd vodn ní bojkotu Her ze strany národního olympijského výboru SSSR a národních olympijských výbor jeho tehdej-ích politických spojenc .

<sup>51</sup> Viz vý-e v kapitolách 2. 1 a), 2. 1 b), 2. 1 c), 2. 1 d) a 2. 1 e).

míst zdraznit, že naším úkolem je předkládaná  
om je však nevhodné, nepřiklánět se na jednu  
i druhou stranu pomyslného škonfliktu. Tato nestrannost ovšem nevylučuje  
kritickou reflexi a komentování některých faktů a událostí, které je naopak fládoucí.  
Proto se také níže snažíme zmínit vyjádření těch nejdejších zúčastněných stran  
škonfliktu o politického vedení Spojených států amerických, politického vedení  
Svazu sovětských socialistických republik a pochopitelně Mezinárodního  
olympijského výboru a jeho stávajícího prezidenta.

Součástí jednotlivých podkapitol v novaných Hrách XXII. a XXIII.  
olympiády, bude i sémiotický popis oficiálních emblémů<sup>52</sup> obou Her. Je zde závažné  
proto, protože v analyzovaných filmech se pochopitelně často objevují, jsou přítomny  
součástí širšího kontextu jednotlivých Her. Nesou-li pak jisté *ideologicko-mytické*  
prvky, bude o nich jeť v textové etapě analytické části řečeno více. Na tomto místě  
budou pouze kontextualizovány, sémioticky popsány a vysvětleny.

V souvislosti s tím, že naším záměrem je věnovat si v analytické části  
diplomové práce proces *mytizace* a *ideologizace* skuteností v procesu zobrazování  
olympijských her dokumentárním filmem, upozorníme jeť na fakt, o němž  
se zmiňuje Dikanovský ve své knize *Sport, média a mýty: Zlatí hoši, královna bílé  
stopy a další moderní hrdinové* (2008). Píše zde o *šymbolickém nahrazení reálné  
politiky sportem* (Dikanovský, 2008: 99), které bychom mohli nyní, mluvíme-li  
o XXII. a XXIII. olympijských hrách a tématu jejich bojkotu, plně využít. Podstatou  
tohoto symbolického nahrazení reálné politiky sportem je právě přenesení  
politických rozdílností a rozporů na pole sportovní, kdy sport samotný je upozaděn  
ve věnování svých politických cílů. V našem konkrétním případě pak jde o řešení  
politických konfliktů mezi zneprátenými póly tzv. Studené války, skrze bojkot  
olympijských her. V případě obou zkoumaných her bylo cílem předávací země  
předvést v maximálním zásahu svou výsost a dokonalost své kultury, politiky  
a také sportu.<sup>53</sup> V takovém případě můžeme dojít k tomu, že postoj politického vedení

<sup>52</sup> *Emblém* je definován jako vybraný znak jednotlivých Her spojený se znakem Mezinárodního olympijského výboru o kterém jsou propojeny kruhy.

<sup>53</sup> Samozřejmě, že o to se snaží každý stát předávací olympijské hry, ovšem hry v Moskvě a Los Angeles byly svým politickým pozadím zcela výjimečné. Srovnatelná situace snad nastala pouze v roce 1936, kdy se Hry XI. olympiády konaly v Berlíně, hlavním městem tehdy nacistického Německa ovládaného Hitlerovou NSDAP. Hry XI. olympiády 1936 v Berlíně zobrazuje dvoudílný film režisérky Leni Riefenstahlové *Olympia* (1937) a o jeho tvorbě se autorka zmiňuje i v své biografii *V mé paměti: memoáry fotografky a filmové režisérky, která pracovala pro Hitlera* (2002). Filmový



odního olympijského výboru, jenž je nucen podívat se na tyto skutečnosti, které byly uvedeny podrobněji informací o těchto skutečnostech, k nimž v letech 1980 a 1984 došlo.<sup>54</sup>

Džankovský je v své úvaze o nahrazení politického soupeření skrze sport a sportovní soupeření rozlišuje, když říká: *„Démonizace sportovního soupeře je jednou z metod, jak dodat sportovnímu úsilí charakter boje s nepřítelem a tím motivovat sportovce k lepším a odhodlanějším výkonům.“* (Džankovský, 2008: 113) Ve spojitosti s Hrami XXII. olympiády 1980 v Moskvě a Hrami XXIII. olympiády 1984 v Los Angeles je nutné říci, že zmíněné démonizace sportovního soupeře se opět dopouštěli spíše politici představitelé a špropagandisté a pak také to, že v obou případech byl demonizován soupeř v nepřítomnosti. Onou motivací tedy zřejmě bylo vytvořit co nejvíce světových a olympijských rekordů, zlepšit co nejvíce nejlepší výkon nepřítomného demonizovaného soupeře a tak mu dokázat svou výjimečnost, vyhlásit lepší kvalitu. A právě skrze tyto výjimečné sportovní výkony předvést i výjimečnost politickou. Otázkou zůstává, nakolik byla tato motivace dleřitá pro sportovce samotné, kterým pravděpodobně spíše o to, předvést výkony, které je u jiných nejlepšími, bez ohledu na politické pozadí her. Zvláště v případě sportovců USA v roce 1984 šlo o to, získat postavení, které jim bylo ošty i roky dříve upřeno.

V literární teorii jsou soupeřící (znenámenané) strany nazývány termíny *protagonista* a *antagonista* (Džankovský, 2008), kdy kladný protagonista stojí na straně *Dobrá* a záporný antagonist logicky proti němu na straně *Zlá*. V případě, který zde ovšem analyzujeme, tedy v případě dokumentárních filmů *O Sport, Ty ó Mir!* sovětského režiséra Jurije Ozerova a *16 Days of Glory* amerického režiséra Buda Greenspana, se zmíněný šmytický boj *Dobrá* a *Zlá* odehrává v nepřítomnosti záporného antagonisty, tedy v nepřítomnosti strany *Zlá*. Použijeme-li terminologii Teuna A. van Dijka, pak můžeme mluvit o tom, že zobrazována je pouze strana *šNa-eš*, přítomni jsme zde pouze šMyš ó protagonisté, zatímco šOniš ó antagonisté oš chybí a můžeme o šNichš mluvit pouze v nepřítomnosti. (van Dijk, 2005) Tento

---

snímek bývá kritizován pro velební árijské rasy, jde ovšem o významné umělecké dílo, které revoluci obrazuje sportovní událost v ideologickém kontextu.

<sup>54</sup> Vedle Džankovského eš spojení sportu a politiky také autoři, kteří publikovali své práce v *Revue pro média*. Jde o statistiku *šPolitika sportu a budování národaš* autora Marka Leichmana a šIdeologie, sport a mediální událostš Pavliny Binkové. (*Revue pro média* 2005, r. 5, . 11)

Nyní tedy následuje předeslaný text, kterým se snažíme poskytnout hlubší pohled do problematiky sportovního a politického kontextu olympijských her, jež jsou v uvedených filmových materiálech zobrazeny. Jak bylo již výše uvedeno, cílem těchto kapitol je kritické zhodnocení faktorů, které vyvolaly spory mezi politickými a sekundárními sportovními soupeři, jejichž výsledkem pak byl bojkot Her XXII. olympiády v Moskvě ze strany Spojených států a jejich politických spojenců v roce 1980 a následný obdobný krok o čtyři roky později, kdy byly Hry XXIII. olympiády v Los Angeles bojkotovány stranou Sovětského svazu a jeho politických spojenců.

### **3. 1. 1 Hry XXII. olympiády 1980 v Moskvě : historicko-politický kontext události**

Olympijské hry v Moskvě se konaly od 19. srpna do 3. srpna 1980. Po čtyřicetistátních státech se v nich kterých zdrojích liší. Za platné údaje považujeme ty, jež uvádí český olympijský výbor. Tedy 80 národních olympijských výborů vyslalo své sportovce a delegáty do Moskvy. OV dodává, že u nich autor se objevuje počet 81, nebo *špohláku podal i národní olympijský výbor Libérie. Její sportovci se však nakonec soutěžit nestihli.* (OV: 49) Za pozornost ovšem stojí i údaje, jež lze nalézt v publikaci Pavola Kráka. Krák píše: *Medzinárodný olympijský výbor určil termín uzávierky prihlások na polnoc 24. mája. Potom oznámil, že pozvanie na Hry XXII. olympiády prijímajú národné olympijské výbory 85 krajín.* (Krák, 1981: 30)

OV odhaduje, že z 65 států, které své přihlášky nepodal<sup>55</sup>, jich tak asi 50 učinilo kvůli vyhlášení bojkotu prezidentem USA Jimmym Carterem. (OV: 49) Tento politický krok byl vyvolán jako reakce na vstup vojsk Sovětského svazu do Afghánistánu v prosinci roku 1979. Carter vyhlásil *š(i) zákaz účastnit se Her XXII. olympiády v Moskvě, který bez výjimky platil pro všechny americké sportovce. V případě neuposlechnutí by jim totiž byl odebrán pas.* (OV: 49) Carter

<sup>55</sup> Kolář však uvádí, že počet účastnících států byl 67. (Kolář, 2006: 32)

em období a k bojkotu Her p esv d il v t-ínu  
eskoslovenský autor Kr-ák z pochopitelných  
politických d vod namísto termínu šp esv d itõ hojn vyuffívá ozna ení šdonutitõ,  
švynutitõ i šnátlakõ. Kr-ák mluví o pofladavku, jeffl Carter poslal vládám 104 zemí.  
P eváffn se jednalo o lenské státy NATO. Obsahem tohoto pofladavku byla výzva,  
i Kr-ákovými slovy šnátlakõ (Kr-ák, 1981: 30), p inutit své národní olympijské  
výbory nevyslat do Moskvy fládné olympioniky. (Kr-ák, 1981) D leffitý je ov-em  
fakt, fle Kr-ák v text ozna uje bojkot moskevských Her za *škrach protiolympijského  
afleniaõ* (Kr-ák, 1981: 28), kdyffl pí-e š*Na hry sa prihlásila drtivá vä -ina -portovo  
vyspelých krajín zo v-etkých kontinentov. Z tých, o v neoficiálnej klasifikácii  
na pradchádzajúcich hrách v Montreale obsadili miesta v prvej -tyridsiatke,  
sa nechali prinúti*<sup>56</sup> *k neú asti iba národné olympijské výbory USA, NSR, Japonska,  
Kanady, Kene, Nórska a Jufnej Kórey. Z dal-ích krajín súhlasili s bojkotom  
iba niektoré.õ* (Kr-ák, 1981: 31) Kr-ák zmi uje vedle nezú astn ných USA, Kanady,  
Japonska, Keni, Norska a Jiflní Korey je-t dva evropské státy ó Monako  
a Lichten-tejnsko. Jak v-ak bylo jifl vý-e uvedeno, bojkotujících stát bylo zhruba  
50. Mimo jifl uvedených vyjmenovává Kolá je-t Izrael a ínu. (Kolá , 2006: 32)  
Bojkot národního olympijského výboru Izraele je z ejmý, víme-li, fle jde o d leffitého  
politického a vojenského spojení USA (podobn tomu je i v p ípad bojkotu  
národním olympijským výborem Spolkové republiky N mecko nebo Jiflní Korey).  
Navíc, po Hrách XX. olympiády 1972 v Mnichov , na nichffl byl spáchán atentát  
na Izraelské sportovce, m fle být neú ast Izraele na dal-ích Hrách siln ovlivn na  
i tímto incidentem. Naopak bojkot Her v Moskv ze strany národního olympijského  
výboru komunistické ínské lidové republiky nazna uje jisté politické nap tí mezi  
komunismem sov tským a ínským.

Zda tedy jde p ímo o *krach* (viz Kr-ák, 1981: 28) Carterovy iniciativy  
na tomto míst posuzovat nebudeme a necítíme se k tomu ani kompetentní. Slu-í  
se ov-em íci, fle Kr-ákovy názory jsou politicky jednostranné. K vý-e uvedeným  
po t m a vý tu stát , respektive národních olympijských výbor , které se k výzv  
prezidenta USA p ipojily, je nutné doplnit ty, jeffl naopak bojkot odmítly  
a Her XXII. olympiády 1980 v Moskv se, navzdory politickým tlak m, zú astnily.  
Kolá o t chto národních olympijských výborech pí-e, fle *šcht ly dokázat, fle politici*

<sup>56</sup> Slovo šprinúti õ je zvýrazn no autorem DP.

rozhodly, že výpravy svých sportovců do Moskvy  
a, i když bez nároků na použití státní vlajky  
a hymny<sup>57</sup> (Kolář, 2006: 32). Byly to mimo jiné národní olympijské výbory  
Austrálie, Velké Británie, Brazílie, Francie, Itálie (Kolář, 2006: 32) a dalších  
nekomunistických evropských států. Příklad Velké Británie považujeme  
za výjimečný, a proto cítíme potřebu se o něm alespoň v krátkosti zmínit. Nejprve,  
ale popíšeme, jakým způsobem byla danou situací vláda Francie. Existuje totiž  
možnost, že se Olympijská asociace Velké Británie rozhodnutím národního  
olympijského výboru Francie mohla, krátce nato, inspirovat. Krátkě řečeno,  
že francouzská vláda ponechala rozhodnutí o účasti sportovců na Hrách v Moskvě  
národnímu olympijskému výboru. (Králík, 1981: 30) Ten tedy bojkot odmítl  
a francouzská výprava se účastnila. Podobně pak, podle Králíka, postupovaly  
vlády v dalších (nejen evropských) zemích. Proto zde byla o něm kolikrát vý-  
še zmíněna možnost inspirace ze strany Olympijské asociace Velké Británie.  
Konzervativní vláda Velké Británie, v její době stála v roce 1980 ministerská  
prezidentská Margaret Thatcherová, se z pochopitelných důvodů k iniciativě  
vyvolané Jamesem Carterem nepřipojila a účast svým sportovcům nedoporučila.  
Ovšem *Olympijská asociace Velké Británie odhlasovala účast. Hoci za trest  
nedostala potom nějakou finanční podporu, v několika případech, (i když), vyslala do Moskvy  
po etnů výpravu.* (Králík, 1981: 30)

Za pozornost stojí i fakt, že se moskevských účastnila výprava  
z Afghánistánu, který byl v prosinci roku 1979 napaden armádou olympijské hry  
pořádajícího Sovětského svazu. Což, jak jsme již uvedli výše, byl oficiální důvod  
i přesněji řečeno záminka, pro americký prezident Carter vyzvat řadu zemí  
k bojkotu moskevských Her.

Je pochopitelné, a tedy i nutné připomenout, že jisté informace, které Králík  
podává, mohou být *ideologicky* nekorektní, a berme je proto s rezervou. Může to být  
bezpochyby dáno dobou vzniku jeho textu a politickým stavem v Československu  
v roce 1980 a 1981, kdy byl text sestaven. Odhlédneme-li ovšem od jistého  
propagandistického poslání Králíkovy knihy<sup>58</sup>, určitá fakta jsou platná a proto tedy

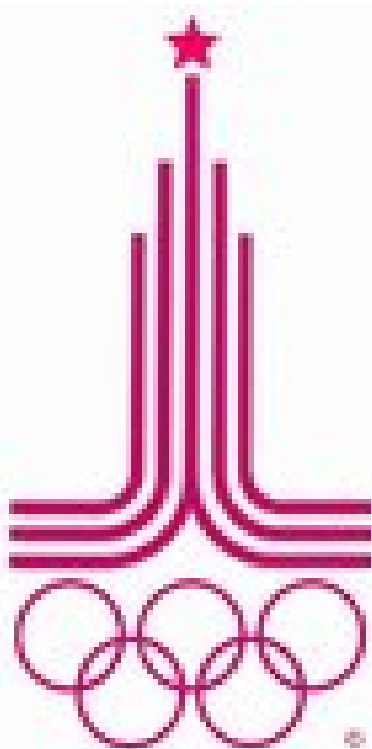
<sup>57</sup> Zmíněná účast sportovců národních olympijských výborů států světa, jimž byl politickým  
vedením odejmut nárok na použití státní vlajky, bude ještě vysvětlena níže v textové etapě analytické  
části práce. Bude také doplněna ilustrativním vizuálním znázorněním.

<sup>58</sup> Králík v textu, a obzvláště kapitola *Krach protiolympijského afghánia*, ze které jsou zmíněné citáty  
a parafráze vybrány, jistě alespoň z části propagandistický je. Není na místě hodnotit důvody, které

... ideologicky ovlivněné bagatelizace bojkotu Her  
autorem, je kupříkladu výmluvně dokreslen  
následujícím citátem: *Škuto nos , fe Medzinárodný olympijský výbor po prvý raz  
v histórii ur il za dejstvo hier mesto socialistickej krajiny, bola od prvej chvíle  
t om v oku temným silám imperializmu, pravicovým buržoáznym politikom  
a propagandistom.* (Kr-ák, 1981: 28) Pro korektnost ov-ěm zopakujme, fe Jimmy  
Carterem vyhlá-ěný bojkot byl opravdu a jednozna n politickým, *ideologickým*  
krokem proti Sov tskému svazu, tedy politickému a vojenskému soupe i v tehdej-í  
Studené válce.

Na záv r této kapitoly se slu-í je-t doplnit postoj Mezinárodního  
olympijského výboru a jeho tehdej-ího p edsedy lorda Michaela Killanina. Oficiální  
postoj Výboru opakovan p ipomínal, fe MOV nepov uje uspo ádáním her ur itý  
stát, a tedy vládu, ale pouze ur ité m sto. (Kr-ák, 1981: 29) Tím se Mezinárodní  
olympijský výbor distancuje od politických vliv jednotlivých vlád. M fleme ov-ěm  
íci, fe jde spí-e o oficiální deklaraci snahy o internacionalizaci olympijského hnutí  
a jeho apoliti nost. V každém p ípad stál MOV za svým rozhodnutím uspo ádat Hry  
XXII. olympiády v Moskv a politickým tlak m USA a prezidenta Cartera, který  
pofadoval dokonce jejich zru-ění, nepodlehl.

## XXII. olympiády 1980 v Moskvě o sémiotický popis



**Obraz . 1:** *Oficiální emblém Her XXII. olympiády 1980 v Moskvě .*  
(Novikov, 1981: 416)

Vedením organizačního výboru Her v Moskvě byla vyhlášena veřejná soutěž, která jako základní kritéria pro znak a emblém Her zadala tyto požadavky: *šrudá, jako oficiální barva emblému; kontrastující pozadí (například bílé)* (Novikov, 1981: 418) Vítězným návrhem byl výtvar, který předložil *šmladý sovetský umělec Vladimir Arsentiev* (Novikov, 1981: 417 a 418), a který se skládá ze tří základních elementů: prvním z nich je olympijský znak s pěti propojenými kruhy jedné barvy; druhým částí je flecká závodní dráha zvedající se do architektonické siluety typické pro Moskvu; třetím pak rudá pěticípá hvězda na vrcholu siluety. (Novikov, 1981: 418) Zmíněnou architektonickou dominantou mohou být dva moskevské objekty. Může jít buď o Spasskaja (Spasská neboli Spasitelova) věž stojící jako součást hradem oddělujících carské a vládní sídlo Kreml a moskevské Rudé náměstí, nebo o budovu Moskevské státní univerzity M. V. Lomonosova. Pro ilustraci zde ke srovnání nabízím fotografie obou jmenovaných objektů.





<sup>59</sup> **Obraz . 2:** Spasská v fl v Kremlu.



<sup>60</sup> **Obraz . 3:** Moskevská státní univerzita  
M. V. Lomonosova.

Podobnost obou objektů s olympijským emblémem je evidentní. Obě budovy mají také, stejně jako emblém, na vrcholu umístěnou rudou hvězdu, která je jedním ze symbolů sovětského komunismu. Emblém je sice tvarem podobný budově Moskevské státní univerzity M. V. Lomonosova, přesto se ale nepřikláníme spíše ke tvrzení, že zobrazuje spíše druhý předložený objekt. Symbolická hodnota Spasské (nebo Spasitelovy) věže v Kremlu je totiž pro Sovětský svaz šilnějším i významnějším. Blíže se tomuto tvrzení jevíme v nově v textové etapě analytické části práce. Pro tvrzení, že emblém zobrazuje Spasskou věž, hovoří i grafické provedení předložené hvězdy v emblému, které je u obou objektů, tedy na vrcholu olympijského emblému i na vrcholu Spasské věže, identické. Naproti tomu provedení předložené hvězdy na vrcholu v Moskevské univerzitě se jeví jako prostorově náročnější a od provedení v emblému lehce odlišitelné.

Konečně pro tvrzení, že emblém zobrazuje dominantu Spasské věže v Kremlu, hovoří i sekvence záběrů z dokumentu *O Sport, Ty ó Mir!*, které

<sup>59</sup> Zdroj obrazu: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kremlin\\_Spasskaya\\_Tower.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kremlin_Spasskaya_Tower.jpg).

<sup>60</sup> Zdroj obrazu: [http://cs.wikipedia.org/wiki/Soubor:Moskau\\_Uni.jpg](http://cs.wikipedia.org/wiki/Soubor:Moskau_Uni.jpg).

ovova filmu. Aby byla tato informace i vizuálně  
erý zmín nou skute nost dokazuje.<sup>61</sup>

**Obraz . 4:** *Spasská v fló letecký snímek z filmu. (Ozerov, 1981)*



### 3. 1. 2 Hry XXIII. olympiády 1984 v Los Angeles: historicko-politický kontext události

Letní olympijské hry v Los Angeles byly konány mezi 28. ervencem a 12. srpnem 1984 v hlavním m st státu Kalifornie, v USA. Jak uvád jí oficiální internetové stránky eského olympijského výboru, Her se zú astnily sportovní výpravy ze 140 zemí sv ta.<sup>62</sup> ( OV: 50) Bezrukavnikov a Kuku-kin uvád jí 159 zú astn ných zemí. (Bezrukavnikov, Kuku-kin, 1986: 86)

Povaflujeme-li za pravý d vod bojkotu Her v Los Angeles politickou šodvetu za Moskvu<sup>63</sup> ze strany politického vedení SSSR a jeho politických spojenc ,

<sup>61</sup> Z leteckého snímku by nemuselo být zcela z ejmé, fle jde o Spasskou v fl, srovnáme-li v-ak objekt na snímku **Obraz . 4** s fotografií ozna enou jako **Obraz . 2**, je zcela z ejmé, fle jde o stejný architektonický objekt.

<sup>62</sup> Tedy (podle údaj , jeřl uvádí práv OV) o 60 zemí více neřl u Her v Moskv 1980.

<sup>63</sup> Viz název lánku F. Kolá e *Odveta za Moskvu*.

nto fakt. Problém by tím byl velice banalizován.  
takové mí e, v jaké k n mu do-lo, dojít nemuselo.

Hry v Los Angeles v-ak byly, jak jsme již vý-e zmínili, historicky výjime né  
zp sobem své organizace. Cofl byla pravd podobn záminka socialistických vlád  
navrhnout svým národním olympijským výbor m bojkot losangeleských Letních  
olympijských her.

Organizací Her p edcházejících roku 1984 bylo Mezinárodním olympijským  
výborem vřdy pov eno konkrétní m sto, které zaji- ovalo spole n s po ádajícím  
státem a národním olympijským výborem finan ní prost edky. Olympijské hry  
se ov-em postupn stávaly finan n neúnosnou záleflitostí, která vyvrcholila  
na Hrách XXI. olympiády 1976 v Montrealu. Kolá pro situaci t chto Her XXIII.  
olympiády pouřívá sousloví *šfinan ní katastrofa* (Kolá , 2006: 32; OV: 50),  
nebo výsledný finan ní schodek byl opravdu hluboký. Whannel uvádí, že deficit  
Her v Montrealu je hlub-í než 2 miliardy amerických dolar . (Whannel, 1992: 174)  
Z toho d vodou bylo v roce 1978 Los Angeles jediným kandidátem, který  
se o po ádání Her XXIII. olympiády konaných o -est let pozd ji ucházel. Jak ov-em  
pí-e Kolá , situace dosp la do stavu, kdy m sto Los Angeles a jeho starosta Thomas  
Bradley *šdo organizace olympijských her nem lo chu ō* (Kolá , 2006: 32) a e-ení  
nabídla skupina podnikatel okolo Petera V. Ueberrotha. Tato skupina *šslíbila  
uspo ádat olympijské hry i bez státní finan ní podpory, p íslíbila MOV i podíl  
na p edpokládaném zisku.* (Kolá , 2006: 32) Mezinárodní olympijský výbor tuto  
nabídku p ijal, cofl si ov-em vyřládalo úpravu Olympijské charty, podle níř platilo,  
že *šhry pat í pln do kompetence Mezinárodního olympijského výboru*  
(Bezrukavnikov, Kuku-kin, 1986: 12), který deleguje ur íté m sto k uspo ádání Her.  
Nikoliv v-ak soukromou osobu í podnikatelskou skupinu. Jak chceme na tomto  
míst osv tlit, zdroje financování a zm na Olympijské charty byly d leflitými  
argumenty pro ospravedln ní bojkotu Her XXIII. olympiády ze strany politického  
vedení Sov tského svazu a jeho politických a vojenských spojenc .<sup>64</sup>

V krátkosti se je-t zmi me o finan ních zdrojích organiza ního výboru  
losangeleských Her, jehoř p edsedou byl jmenován Peter V. Ueberroth (Pelerman,  
Ueberroth, Usher, Ziffren, 1985; Bezrukavnikov, Kuku-kin, 1986), a celkové  
finan ní situaci Her. Tato fakta jsou d leflitá pro pochopení bojkotu n kterými

<sup>64</sup> Jejich vý et nabídneme nířle.

ných d vod vedoucích k tomuto bojkotu. Podle  
rodejem televizních práv, prodejem reklamy  
a sponzorskými dary od velkých společností, tak ka 400 milion dolar ō,  
cofl v celkovém kone ném zú tování vedlo k zisku 223 milion dolar . (Kolá , 2006:  
32; OV: 50) Takováto soukromá finan ní organizace a posléze zisk zcela logicky  
vedl k nesouhlasné reakci socialistického bloku vedeného vládou Sov tského svazu.  
Kritizující hlasy upozor ovaly také na to, fle organizáto i Her usilují v první ad  
o co nejvyšší finan ní zisk, ímfl proti e í *šidejím Olympijské charty* a samotné Hry  
tím zneuhlívají (Kolá , 2006: 32, 35). Tento argument byl však chybný ( i neplatný),  
nebo , jak jsem již vý-e nazna il, Olympijská charta byla již d íve upravena tak,  
aby k jejímu p ekra ování nedo-lo. Tuto skute nost však zjevn necht li  
proti-losangeleské hlasy akceptovat. O d vodech, které vedly jednak k tomu,  
fle po ádáním Her byla pov ena Ueberrothova skupina, jednak k nesouhlasu jejich  
odp rc í Mezinárodního olympijského výboru, se zmi uje i Whannel.  
O financování Her XXIII. olympiády pomocí sponzoringu a následných rekordních  
ziscích pí-e: *šÚsp ch Ueberrothova Olympijského výboru z Her v Los Angeles  
1984 p i vytvo ení šp ebytku÷znamenal nár st d lefitosti korpora ního sponzoringu  
v Olympijském hnutí. Los Angeles vytvo ilo šp ebytek÷ 227 milion dolar*<sup>65</sup>  
(zisk nebyl povolen Olympijskou chartou) a MOV byl vzteklý, když si uv domil, fle  
nemá fládnou moc, jak urvat tento p ebytek zp t, nebo alespo k tomu, aby ekl, jak  
má být využit.ō (Whannel, 1992: 174 ó 175) Tento finan ní zisk byl, jak se zmi ují  
Kolá (2006) i Whannel (1992), v podstat zlomovým bodem v otázce dal-ího  
po adatelství olympijských her. Je patrné, fle v roce 1984 z stávala nadále  
problematická otázka zisku v kontextu pravidel stanovených Olympijskou chartou.  
A práv tato problematika, jak již bylo e eno, vyvolávala protesty nejen ze strany  
mluv ích stát sov tského bloku.

Pro ilustraci zde jmenujme n kolik ozna ení, jefl politici, auto i a mluv í  
ze stát socialistického bloku pouflili k ozna ení Olympijských her v Los Angeles.  
Pro Bezrukavnikova a Kuku-kin jsou mimo jiné *šHrami na prodej*ō nebo *šplodem  
komercializace*ō (Bezrukavnikov, Kuku-kin, 1986: 3, 23); Antonín Himl, p edseda  
ÚV STV a SOV, pouflil výroku *štribuna nep átelství, nenávisti, politických  
machinací*ō (Kolá , 2006: 35). Abychom ov-em nebyli jednostranní a nekorektní,

<sup>65</sup> Whannel (1992) uvádí zisk je-t ō 4 miliony amerických dolar vy-í, nefl uvedl Kolá (2006).

ují politické a kapitalisticky-soukromé vyufflí Tomlinson, 1996) a Tř tka (Tř tka, 2005: 41) se zmi uje o faktu, že americký prezident Ronald Reagan vyuffil, podobn jako James Carter o ty i roky d íve, olympijských her a jejich nesporeho politického vlivu (a to zvlá-t v období Studené války) k propagaci svého politického programu v dob probíhající volební kampan . Tomlinson v citát, který je v tomto textu uveden o n kolik ádk níže, je také dokladem toho, že v souvislosti se socialistickým bojkotem, se americká strana snažila v maximální možné mí e prosadit své politické cíle a politickou svrchovanost USA nad nezú astn ým komunistickým blokem. Alan Tomlinson<sup>66</sup> ozna il Hry v Los Angeles za *špotvrzení výjime nosti Západní, Kapitalistické, Svobodné Americké cesty nad utiskující Východní, Komunistickou, Totalitární Sov tskou cestou* a také *šdemonstraci mocných, vřdy siln j-ích Amerických ideál , proti sov tským trhlinám* (Tomlinson, 1996: 585). Z Tomlinsonových slov je pak z eteln patrná ironie, s níž spojení jako *špotvrzení výjime nosti, šutiskující cesta* nebo *šsov tské trhliny* vyslovuje. Takto vyjad uje, že americká strana, v doma si svého postavení a možnosti p edvést svou politickou svrchovanost ve velké mí e, vyuffívá nabídnuté p íležitosti opravdu pln . S je-t v t-í mírou ironie pak k tomuto tématu Tomlinson dopl uje, následující: *šHry byly p íležitostí pro zvu ný úsp ch, dosahující nejen do sv ta, ale ař za jeho hranice. Op t, Amerika zachránila svobodný sv t a p itom op t dodala vítř do plachet řivotnosti Olympismu.* (Tomlinson, 1996: 592) Nabízí se zde spekulace, zda *šza hranicemi sv ta*, i *šsvobodného sv ta*, leží podle autora vesmír, nebo zda má Tomlinson na mysli geograficky i *ideologicky* separovaný blok socialistických stát , politicky ízený ze Sov tského svazu. Jakýsi um le vytvo ený šdruhý sv t. Nebo tato interpretace by se v duchu citovaného lánku i v duchu této práce jevila jako logická. Zmín ná míra ironie, pak jen potvrzuje, že na-e spekulace by mohla být z Tomlinsonova textu ítelná.

Shrnome-li oficiální d vody vedoucí k bojkotu Her XXIII. olympiády v Los Angeles, dopl me je-t d vod t etí. K soukromému charakteru finan ních zdroj a údajnému nedodržování Olympijské charty, p idejme je-t obavu o bezpe nost sportovc ze socialistických zemí. Kolá cituje oficiální projev vedoucího odd lení

<sup>66</sup> Alan Tomlinson ve svém lánku *Olympic spectacle: opening ceremonies and some paradoxes of globalization* sémioticko-symbolicky analyzoval Zahajovací a Záv re né ceremoniály Letních olympijských her v Los Angeles 1984, Soulu 1988 a Barcelon 1992 a Zimních olympijských her v Albertville 1990 a Lillehammeru 1994.

Stukalina, když píše šv *Los Angeles* jsou zjevně  
ilí a nejrůznějších forem nátlaku a kompromitace  
sovětských a ostatních socialistických sportovců. (Kolář, 2006: 34) Což ovšem  
pravděpodobně nebylo založeno na žádném ověřeném a ověřitelném skutečnosti. Věchny  
tyto oficiální dle vody bojkotu měly být ověřeny jen za záminky, v jejichž  
pozadí stojí politická odvěta za bojkot moskevských Her.

Slova *šodplata* (OV: 50), i když je psáno v uvozovkách, volí i oficiální  
internetové stránky sovětského olympijského výboru, čímž také potvrzují platnost této  
neoficiální teze. V každém případě, platilo-li pro Hry XXII. olympiády  
1980 v Moskvě, měly všechny nezúčastněné státy (i státy, které nepodaly  
své přihlášky včas) chybět z politických důvodů (viz výše kapitola 3. 1. 1), platí také,  
že bojkot Her XXIII. olympiády 1984 v Los Angeles byl čistě politickým aktem.  
To bude evidentně patrné z výčtu bojkotujících států, který uvedeme níže.

Vímno mě si je třeba říci, že americký prezident Carter v roce 1980 výslovně  
vyhlásil **zákaz** účasti sportovců USA na Hrách v Moskvě. (OV: 50) Naproti tomu  
sovětské vedení, a jmenovitě Stukalin, vyhlásil v souvislosti se zmíněnými obavami  
o bezpečnost sportovců ze socialistických zemí, že *šituace v dle jí-ti her znemožňuje  
na-účast, a proto nejet na olympijské hry je jedině možným* (Kolář, 2006: 34).  
Ostatním socialistickým vládám bylo posléze **doporučeno** (Kolář, 2006: 35)  
následovat rozhodnutí sovětského stranického vedení. Bojkot ovšem platil pouze  
pro sportovce. Naopak bylo rozhodnuto, že funkcionáři a rozhodčí se Her v Los  
Angeles zúčastní a také se tak stalo. (Kolář, 2006: 33, 34) Tento rozdíl mezi  
oficiálními vyjádřeními prezidenta USA Jamese Cartera a vedoucího oddělení  
propagandy ÚV KSSS Borise Stukalina se může jevit jako pouhá politická hra  
se slovy a je také pravděpodobné, že významy slov *zákaz* u prvního  
a *doporučení* u druhého jsou v duchu politické rétoriky totálně. Respektive,  
pragmatický výsledek těchto výroků je bezpochyby zcela totálně a odpovídá  
politickému kontextu vyslovení výroků.

Pro úplnost kapitoly nyní vjme prostor vyjmenování konkrétních států,  
které Hry v Los Angeles bojkotovaly. Upozorníme také na ten, který bojkot odmítl  
a jehož výprava tedy do Los Angeles odcestovala. Výčet je na tomto místě nutné  
zařadit pro verifikaci několika tvrzení, jež byla napsána výše. Doplníme tím totiž



ý bojkot byl pln politickým ó a p íkláníme se tak  
ó ó krokem.

Vedle iniciátora bojkotu, jímfl byl Sov tský svaz, p ijaly doporu ení bojkotovat Hry XXIII. olympiády také národní olympijské výbory Afghánistánu, Albánie, Angoly, Bulharska, eskoslovenska, Etiopie, Jemenu, Kambodfi, Korejské lidov demokratické republiky, Kuby, Laosu, Ma arska, Mongolska, N mecké demokratické republiky, Polska a Vietnamu. (Kolá , 2006: 35)

Oproti komunistickým evropským stát m Var-avské smlouvy byla svou politickou situací výjime ná, a na sov tském vedení ne zcela závislá Jugoslávie, jejífl národní olympijský výbor do Los Angeles výpravu vyslal. D leflit j-í je ov-em fakt, fle jediným socialistickým státem sov tského politického bloku, který sov tskou výzvu odmítl a Her v Los Angeles se zú astnil, bylo Rumunsko. (Kolá , 2006; Bezrukavnikov, Kuku-kin, 1986; OV: 50) Za zmínku pak stojí, fle Rumunsko v Los Angeles získalo 20 zlatých, 16 st íbrných a 17 bronzových medailí<sup>67</sup> a v celkovém neoficiálním hodnocení zemí díky tomu skon ilo za Spojenými státy americkými a N meckou spolkovou republikou na t etím míst . (Bezrukavnikov, Kuku-kin, 1986: 124)

Oproti tomu, fle se sportovci ínské lidové republiky nezú astnili moskevských Her v roce 1980, o ty i roky pozd ji v Los Angeles výprava z íny nechyb la.<sup>68</sup>

V záv ru kapitoly 3. 1. 1 byl také v nován prostor stanovisku Mezinárodního olympijského výboru k bojkotu Her v Moskv . Z toho d vodu bude i zde za azena zmínka o e-eních, která v letech 1983 a 1984 prezident MOV Juan Antonio Samaranch ob ma stranám, té bojkotující i Hry v Los Angeles po ádající, navrhoval. Podle Kolá e nejprve Samaranch uznal *šplnou opodstatn nost vyslovených upozorn ní a kritikõ* (Kolá , 2006: 34), které socialistická strana vznesla, jako d vod nadcházejícího bojkotu Her. Jednodu-e e eno, se Samaranch snaffil vzniklou krizi s nasazením e-ít a znep átelené tábory usmí it alespo v takové mí e, aby tím netrp la šmy-lenka Olympismuõ a Hry v Los Angeles nebyly onou *šodvetou za Moskvuõ*. Ke smírnému kroku, ale z vý-e zmín ných d vod nedo-lo. Naopak

<sup>67</sup> Fotografie Rumunského ar-íku po-tovních známek, kterou do svého lánku p idal Kolá , uvádí po et bronzových medailí 17 (Kolá , 2006: 35). Kdefto Bezrukavnikov a Kuku-kin uvád jí ve svých tabulkách pouze 16 (Bezrukavnikov, Kuku-kin, 1986: 124). P esný údaj není pro charakter na-í práce nutný.

<sup>68</sup> Viz nífle v textové etap analytické ásti rozboru dokumentárního filmu *16 Days of Glory*.

am sta Los Angeles vyzvala MOV, aby byl  
od vyloučen kterýkoliv bojkotující národ z další  
úasti na olympijských hrách. (Kolář, 2006: 35) Samaranch na výzvu sice  
nereagoval, ale záhy odsoudil socialistický bojkot jako *švelké nebezpečí pro jednotu  
olympijského hnutí* (Kolář, 2006: 35). Postoj vedení Mezinárodního olympijského  
výboru m ěme tedy z dostupných informací hodnotit tak, ě se snažil v rámci svých  
mofností ud lat maximum proto, aby bojkotu p ede-el. To se ov-em, z p edem  
jasných d vod obou znepr ětlených stran, nepoda ilo.

Na úplný záv r této kapitoly se v souvislosti s bojkotem Her let 1980 a 1984  
hodí za adit Gramsciho citát, jenfl postoje a oficiáln deklarované d vody obou  
hlavních bojkotujících subjekt vhodn vystihuje. Gramsci p í-e: *šTendence  
znevařovat protivníka je sama o sob sv dectvím mén cennosti t ch, kdo se touto  
tendencí vyzna ují. Snaha zlomysl n znevařovat protivníka je tu koneckonc proto,  
abychom uv ili, ě nad ním bezpe n zvít zíme. V této tendenci je proto zast en  
obsařen úsudek o vlastní neschopnosti a slabosti (která si chce dodat odvahy)  
a dá se v ní rozpoznat i po átek sebekritiky (která se ostýchá sama sebe, která má  
strach projevit se otev en , d sledn a soustavn ). Doufá se p itom ve «v li  
k vít zství» jako v podmínku k dosaření vít zství, cofl by nebylo chybou, kdyby  
se to nechápalo mechanicky a nestávalo se to sebeklamem.ř. (Gramsci, 1967: 115)*



**Obraz . 5:** *Oficiální emblém Her XXIII. olympiády 1984 v Los Angeles.*  
(Pelerman, Ueberroth, Usher, Ziffren, 1985: 244)

Vytvo ení oficiálního emblému pro Hry XXIII. olympiády zadal jejich Organiza ní výbor soukromé grafické firm *Robert Miles Runyan and Associates*, která vytvo ila zde zobrazené dílo, nesoucí název *Star in Motion*, tedy *Hv zda v pohybu*. (Pelerman, Ueberroth, Usher, Ziffren, 1985: 244) Podle oficiálního materiálu *Official Report of the Games of the XXIIIrd Olympiad Los Angeles, 1984. Volume 1.*, se tv rci designu šzam ili na vytvo ení *dynamického, silného*<sup>69</sup> *emblému, který by zobrazoval jak národní, tak mezinárodní aspekty Her. (í ) ervená, bílá a modrá byly navrhované barvy, protože jsou národními barvami Spojených stát a také se jednotliv nebo v kombinaci s dal-ími barvami objevují na vlajkách ady dal-ích stát . Barvy symbolu ó modrá, bílá a ervená ó byly z ásti vybrány pro sv j tradi ní význam p i udílení cen za první, druhé a t etí místo.õ* (Pelerman, Ueberroth, Usher, Ziffren, 1985: 244) Zam me se na poslední v tu tohoto citátu. Tento *tradi ní význam* se zdá být pon kud sporný, nebo pokud jde o symbolické barevné vyjád ení prvního, druhého a t etího místa ve sportovních i jiných sout ílích, tradi ním poufítím je rozli-ení na zlatou, st íbrnou a bronzovou barvu. Tohoto rozd lení je pak uflíváno i ve Spojených státech amerických.

<sup>69</sup> V originále je uflito anglického slova šforcefulõ, které lze p ekládat jako silný, mocný, p sobivý.

modrá barva by teoreticky mohly zobrazovat bronz

Citovaný materiál dále vysvětluje, proč je zvolena právě hvězda a horizontální linie, které ji přetínají: *Šhvězda je univerzální symbol nejvyššího úsilí lidstva, horizontální mřížka (pruhy) zobrazují rychlost, snížená soustředění dosahují dokonalosti, zatímco opakování tvaru hvězdy konotuje ducha soutěžení mezi vyrovnanými výjimečnými fyzickými tvary. (í) Hvězda v pohybu (Star in Motion) reprezentuje dynamiku a mezinárodní kvality požadované pro emblém. Hvězdy se objevují na vlajkách více než 47 národů a 13 pohyblivých linií dodává emblému zjev akce a rychlosti,* (Pelerman, Ueberroth, Usher, Ziffren, 1985: 244) dodává mu dynamiku. K úplnosti zde není zcela zřejmá a možná i záměrná razná, podle našeho soudu, zásadní informace, a to tak, že se bezpochyby jedná o zobrazení takzvaných šhvězdy a pruhů. Toto sousloví by se dalo označit jako špolo-oficiální název vlajky USA a inspirace autoru emblému vlajkou USA je zcela evidentní. Tento fakt bude ještě v textové etapě analytické části práce krátce komentován.

### 3. 2. 1 Jurij Ozerov: *O Sport, Ty ó Mir!* ó skupinová práce –nost autora a kontext dokumentárního filmu

Režisér, scénárista a herec Jurij Nikolajevič Ozerov se narodil 26. ledna 1921 v Moskvě, kde i 16. října 2001 zemřel. Po ukončení vojenské služby u Generálního štábu Rudé armády Ozerov studoval na Divadelní a posléze Filmové fakultě Moskevské státní univerzity M. V. Lomonosova. (FDb, 2010) Jeho dílo bychom mohli rozdělit na dvě kategorie filmů. Kinematograficky výrazný je Ozerovova tvorba válečných vlasteneckých velkofilmů zobrazujících Velkou vlasteneckou válku v Sovětském svazu. Přesto, že byl Ozerov jedním z nejvýznamnějších sovětských režisérů komunistické éry druhé poloviny 20. století, v jeho snímcích není zobrazování politiky prvoplánové. Ozerov se spíše snaží o natolik objektivní nebo lépe řečeno nestranný pohled, nakolik mu režimní kontrola snahu o objektivnost dovoluje. Československá filmová databáze sděluje, že v pozdějším Gorbaciovském komunismu se již v Ozerovových snímcích objevují kritické pasáže negativně zobrazující stalinský kult osobnosti nebo praktiky NKVD. (SFD, 2010) Zmíníme se o tom skutečně proto, aby bylo patrné, že i přes členství v Komunistické straně Sovětského svazu je dílo Jurije Ozerova politické pouze v maximálně nutné

národní umělec SSSR a v roce 2001 podkován  
oj ruské kinematografie. ( SFD, 2010)

Pro naše účely je ovšem významnější jeho režisérská práce dokumentární, do níž spadá řada snímků s olympijskou a sportovní tematikou. Vedle zde analyzovaného snímku *O Sport, Ty ó Mir!* (1981) je svétov významnou jeho epizoda ve filmu *Vid no osmi* (1973), zobrazující olympijské hry v Mnichov v roce 1972. Olympijskou tematiku zobrazují i *Ballada o sporte* (1979), *Olimpijskij prazdnik* (1980) a *Proshchaniye s Olimpiadoj* (1980). Je tedy z etelné, že *O Sport, Ty ó Mir!* nebyl v Ozerovově díle ojedinělým po inem, naopak zapadá do jeho dokumentární olympijské tvorby.

Chceme-li tedy shrnout skupinovou působnost autora, která je vyřadována metodou *ideologicko-mytologické* analýzy, pak je Jurij Ozerov režisérem sovětským a posléze ruským, který byl působníkem KSSS a d stojníkem Generálního štábu Rudé Armády. Ozerov je vysokoškolsky vzdělaný intelektuál, tvořící v komunistickém režimu také pro politické účely. Pochází z herecké rodiny, mohli bychom tedy jeho skupinovou působnost charakterizovat jako st edostavovskou. Rétorikou historického období a vládnoucího politického smru je přesnějším označením režisérova skupinového působodu termín šned lnický.

Nesmíme opomenout zmínit d vod, pro režisér pojmenoval svůj film právě *O Sport, Ty ó Mir!*. Ozerov se zde evidentně inspiroval básní barona de Coubertina *Óda na sport*. Její závěrečná devátá sloka za jiná právě versem *šÓ, sporte, ty jsi mír!*. Celá devátá sloka, kterou zde pro ilustraci uvádíme, a její smysl, dosti výrazně odpovídá duchu, který analyzovaný snímek nese, a který do něj také byl režisérem vložen. Jinými slovy řeeno, by se dal tento úryvek básni označit jako jakési motto dokumentárního filmu *O Sport, Ty ó Mir!*, a význam citované básni jako autorem záměrně vyvolaný emoční zážitek, který by si divák po zhlédnutí filmu měl odnést. Aby bylo zcela evidentní, co předchozími v tami míníme, pokusíme

se zde devátou sloku de Coubertinovy básni *Óda na sport* alespo ve stručnosti interpretovat. Báse nám zároveň poslouží jako mostek pro propojení teoretických úvah s konkrétními pasážemi analyzovaného dokumentárního filmu.

Coubertin ó Óda na -port (1912)<sup>70</sup>  
r!<sup>71</sup>

*Si puto, o spája národy,  
ktoré sa ako bratia navzájom pretekajú  
v sebaovládání a vä -ej disciplíne.  
S pomocou tvojou u í sa mládeftváfi si samu seba,  
ceni si dobré vlastnosti ostatných národou.  
Mera si sily, prekonáva sa navzájom,  
to nech je cie om  
sú afi jeden s druhým v mieri.*

Podle na-eho názoru jsou dv ma klí ovými slovy p edstavené básn slova šmírõ a šinternacionalitaõ. Jejich vzájemný vztah totiž s sebou nese význam tak zvané šolympijské my-lenkyõ, vytuufeného šolympijského ideáluõ. Tím je mín no, že olympijské hry jsou sportovní oslavou míru, svátkem postaveným na mezinárodním fair-play sout fení mezi sportovci, slovy de Coubertina *svovou mládeftí, která se u í m it mezi sebou síly v míru.*

V tomto duchu se nese celý Ozerov v snímek, pro který platí stejná dvojice klí ových slov, jako pro uvedenou báse . Abychom nemluvili p íli- neur it , odkafme se na tomto míst na úvodní pasáfi filmu. Na následujícím snímku je patrné, že režisér Ozerov chápe zobrazované Hry XXII. olympiády 1980 v Moskv jako mezinárodní událost a jeho snímek je také celosv tovému publiku ur en. Z toho dvodu je v úvodní pasáfi dokumentu jeho název zapsán v -íroké ad sv tových jazyk a písem. Pochopiteln ějim pak vévodí nápis ruský, jenfi je zapsaný azbukou.

<sup>70</sup> Jedná se o poslední devátou sloku de Coubertinovy básn , která je zde citována podle P. Kr-áka (viz Kr-ák, 1981: 7 ó 8)

<sup>71</sup> První ver- je zvýrazn n autorem diplomové práce, protože se jedná o zmín ěný Ozerovem poufity název dokumentárního filmu.





Vra me se ov-em je-t k básni, kterou jsme se vý-e pokusili interpretovat. De Coubertinovy ver-e vycházejí z antického pojetí her, kdy v dob jejich konání byly zastaveny vále né konflikty. Práv tuto skute nost také zobrazuje Ozerov v samotném úvodu svého filmu. M fleme íci, fle Ozerov se staro eckým hrám v nuje v hojně mí e a na jeho díle je snaha zobrazit Hry XXII. olympiády v Moskv , jako ideální mírovou internacionální událost siln patrná. Nejde-li dokonce o nejd leflit j-í poselství a zám r snímku. Z tohoto stru něho vysv tlení je evidentn z ejmé, pro si jako název svého dokumentu zvolil Jurij Ozerov práv ver- z de Coubertinovy básn *Óda na sport*.

Také na tomto míst je vhodný konkrétní p íklad z Ozerovova dokumentárního filmu, který na staro eckém *mýtu* olympijské mírové my-lenky staví a nejen v úvodní pasáffi je mu v nován prostor. Zárove reflisér starov ký *mýtus* propojuje se skute ností své sou asnosti, kdyfl se v jeho snímku divákovi sd luje: *ŠExistuje spousta krásných legend o p vodu olympijských her. Ta nejstar-í z dochovaných íká: v 9. století p ed Kristem bylo ecko uzam eno adou národních válek. Aby zastavil krveprolití, vládce Olympie, král Efritas zahájil olympijské hry a prohlásil: Šv-echny války budou v dob her p eru-eny, muflí p ijedou do Olympie*

se pokusili postavit jeho v li a my-lence míru v t-ina lidu cestovala do Olympie spole n se sportovci. Mezi nimi i filozof Démosténes, matematik Pythagoras, filozof Diogenes. Básníci, um lci, filozofové a hudebníci zde p edvád li své schopnosti. (í ) Uplynula tisíciletí, Olympia a antické ecko se staly legendami. Podle tradice p etrvávající v ky je každé 4 roky v chrámu bohyn Héry v Olympii zapalován olympijský ohe pomocí slune níh paprsk . Olympijská -afeta tentokrát vede z ecka p es Bulharsko, Rumunsko do SSSR ó do Moskvy.õ (Ozerov, 1981) V-imn me si, fle vedle starov ké legendy o p vodu a základní my-lence her, se p edkládaný text v nuje také jífl zmín né my-lence mírového e-ení konfliktu v jejich pr b hu.<sup>72</sup> I zde je tedy jasn patrná návaznost Ozerovova díla na de Coubertinov báse a obecn jí de Coubertinovy ideje.

Alan Tomlinson se ov-em ke zobrazování a snaze o dodrřování šolympijských ideál õ kriticky a také pon kud skepticky vyjad uje, kdyfl pí-e, fle š(í ) údajn ístý Olympijský ideál byl vřdy zformován v obraz doby a místa jednotlivé olympiády nebo Her, v-echna tvrzení byla neospravedlniteln p etvá ena na reprezentaci nebo na ochra ování jakýchsi ustanovených ryzích Olympijských ideál .õ (Tomlinson, 1996: 559) Chce tím vyjád it stav, v n mfl jsou zmín né ideály vřdy upraveny v zájmu po ádajícího tak, aby historicky, politicky a ideologicky odpovídaly skute nosti. Aby šoficiálníõ olympijská my-lenka byla schopna zahrnout, i zakrýt p ípadné moflné nedostatky, spory, mocenské konflikty a p ípadné hrozby bojkotu.

### 3. 2. 2 Bud Greenspan: *16 Days of Glory* ó skupinová p íslu-nost autora a kontext dokumentárního filmu

Reflisér, producent a scénárista Bud Greenspan se narodil v New Yorku v USA 18. zá í 1926. Greenspan za ínal jako sportovní noviná p sobící v rozhlase a tisku. (Wikipedia, 2010; Sport JRank, 2009) Na rozdíl od svého ruského prot j-ku

<sup>72</sup> Návaznost na antickou tradici je ve zkoumaných filmech významným faktorem. Jak uvidíme nífle, oba reflisé i se jí jednak zám rn v nují, jednak jí zároveň zobrazují v pasářích film v nujších se ceremoniál m zahajujícím a ukon ujícím Hry. Vztařlení novodobých olympijských her ke hrám antickým nazvala Riefenstahlová šmostem mezi antikou a sou asnostíõ (Riefenstahlová, 2002). Budeme se zobrazování tohoto šmostuõ je-t v novat, ale zde m fleme dolofit zmín né skute nosti tím, fle Ozerov vedle animovaných eckých bájí zobrazuje nap íklad i pr vody mufl a flen v antických -atech, olympijský stadion v Los Angeles zase nese název *Coliseum* a jeho dominantní ást je stylizována do podoby antického ímského amfiteátru (viz nífle).

nu dokumentu a od roku 1983 je oficiálním olympijského výboru. Tím byl jmenován právě před Hrami XXIII. olympiády 1984 v Los Angeles. Snímek *16 Days of Glory* z roku 1986 je prvním ze série šesti *16-Days-of-Glory* filmů, čímž máme na mysli fakt, že i následující Greenspanovy dokumentární filmy o následujících letních i zimních olympijských hrách nesou v názvu slova *16 Days of Glory*, po nichž následuje označení konkrétních her. Ovšem už v roce 1952 Greenspan produkoval svůj první film s olympijskou tematikou (*Sport Journal*, 2009), a v roce 1966 jako režisér a scenárista vytvořil televizní film *Jesse Owens Returns to Berlin*. Do současnosti Greenspan vytvořil 17 dokumentárních filmových děl. (SFD, 2010) Většina z nich vznikla na zakázku Mezinárodního olympijského výboru. Greenspan za svou tvorbu získal řadu mezinárodních i národních filmových ocenění.

Definice jeho skupinové působnosti není z dostupných zdrojů příliš snadno zjistitelná, usuzujeme ale, že jde o působníka americké střední třídy, který vzdělání získal ještě před druhou světovou válkou a po jejím skončení<sup>73</sup> se začal vnovat sportovnímu novinářství a sportovní reklamě, odkud se dostal k produkci a režii zmíněných dokumentárních filmů.

Podobně jako v případě *O Sport, Ty ó Mir!* bychom se chtěli pokusit odhalit důvod volby názvu *16 Days of Glory*. Onch *16 dní* je pochopitelně délka trvání her. Spíše nás zajímá slovo *Glory*, tedy *sláva*. Předpokládáme, že Greenspan chtěl volbou titulu vyjádřit výjimečnost sportovní události, kterou zobrazuje, přičemž může mít soustředěna na mysli oslavu sportovních výsledků sportovců Spojených států amerických. Tato interpretace se nám může zdát neobjektivní, ale jak bude patrné ze samotné analýzy, Greenspan vnovat zvláště sportovcům USA výjimečný prostor, který je náležitě doplněn vizuálním i audiálním zobrazováním národních symbolů Spojených států. Proti této interpretaci na druhé straně hovoří zmíněné uvlivnění názvu *16 Days of Glory* i v dalších částech série oficiálních olympijských dokumentárních filmů.

---

<sup>73</sup> V dostupných materiálech není uvedeno, zda byl Greenspan za 2. světové války v armádě, nebo ne. Soudíme ovšem, že nikoliv.

Konečně jsme se dostali k místu, na němž se můžeme pustit do druhé etapy *ideologicko-myologické* analýzy, kterou jsme výše nazvali jako textovou. Předmětem této etapy je podrobný rozbor filmových textů a jejich vzájemné porovnání, z něhož bychom měli vzejít závěry, které objasní, zda existuje rozdíl mezi zobrazováním mediální skutečnosti tvůrčími sovětskými a tvůrčími americkými. Zajímá nás tedy, nakolik filmové zpracování sportovních událostí přetváří realitu v mediální realitu a nakolik skrze tuto transformaci produkuje dominantní *ideologii* nesenou skrze jazyk, komunikaci a *mýtus*. Důležitým prvkem, který nám k naplnění cíle dopomůže, je zařazení vizuálních snímků a popis textů z analyzovaných dokumentárních filmů. Jsme si vědomi nedostatků, které jsou způsobeny vytržením konkrétních obrazů z komplexu mediálního filmového textu. Přesto ovšem soudíme, že pevnější volba snímků, jejich výběr by měl být nejlepší ilustrací konkrétní zmíněvané situace, je nejvhodnější způsob, jak takové ilustrace dosáhnout. Je-li pak příslušný snímek doplněn o textový doprovod a příslušný komentář, můžeme ho vnímat jako více méně komplexní provedení audio-vizuálního textu do podoby psané.

Vzhledem k tomu, že naším cílem je srovnat dva filmové snímky, vycházející z opozitního politického a ideového kontextu, bude následující text strukturován tak, aby podobná témata obou dokumentů byla řešena na stejném místě textu. Jinými slovy chceme vyjádřit, že nebude analyzován nejprve jeden a následně druhý film. Naopak budeme analýzu adit podle tematických kapitol, aby byla liberálně-kapitalistická a buržoazně-komunistická mediální produkce a sportovní skutečnost srovnána přímo na tomtéž místě v textu. Pochopitelně nejsou oba filmová díla vytvořena úplně stejnou strukturou a nejsou řešena pouze tatáž témata. Proto také není možná ani strukturace analýzy, která by byla pouze tematická. O tematickou strukturu se budeme snažit v maximální možné míře a primárně budou analyzovány pasáže, které jsou v obou snímcích srovnatelné. Následně budou řešeny pasáže, u nichž tematická podobnost chybí. Neznamená to, že tyto pasáže jsou méně důležité.

... bude často odkazováno k obrazu a snímku  
... , které si konkrétní vizualizaci bude přímo  
vyfildovat, bude daný snímek zařazen v textu. Tam, kde ale bude zapotřebí zobrazit  
snímek více, bude odkázáno na obrazovou přílohu. Volíme tento postup, aby  
na místech, kde je nutné srovnat několik obrazů, byly tyto pohromadě, zároveň ale,  
aby nenarušovaly plynulost textu. Tematické skupiny obrazů budou za sebe  
řazeny tak, aby bylo jednoduše pochopitelné na jaké místo v textu odkazují. A naopak,  
v textu bude přesně upozorněno, kde je nutné dohledat konkrétní vizualizace  
v obrazové příloze. Obrazová příloha bude rozdělena do kapitol, jejichž názvy budou  
odpovídat kapitolám textu, na něž navazují. Vůlme, že koherenci ani kohezi práce  
tento postup nijak neublíží. Technické provedení obrazové přílohy odpovídá  
technologickým možnostem, jejichž kvalita je ovlivněna kopírováním snímků  
z digitalizované formy filmů do podoby strnulých fotografií.

### 3. 3. 1 Antická inspirace a nacionálně-internacionální ideologie

Jako první z kapitol, které jsou oběma filmům společné, a které zobrazují  
podobné téma, bude kapitola vnující se jednak inspirací antickými olympijskými  
ideály a jejich zobrazováním, jednak prosazování nacionálně-internacionálního  
charakteru Her. Nacionálně-internacionálním charakterem je míněna snaha autorů  
zobrazit na straně jedné výjimečnost olympijských her jako celosvětové sportovní  
a kulturní události, jíží se účastní lidé z celého světa, na straně druhé pak kontrastní  
zobrazování výjimečnosti kultury pořádatelů státu, jenž je vždy prezentován jako  
příčinný a kulturně jinak vyspělý národ. Zvláště v případě Spojených států  
amerických a Svazu sovětských socialistických republik, které byly v letech 1980  
a 1984 pořádateli Her, jde o země a politické systémy zastávající jednu jinou stranu,  
které jim jsou politicky podřazené. Této skutečnosti byl jíží dostatečný prostor  
v nově vydané, proto se o ní nemusíme více zmínovat.

Již v kapitole 3. 2. 1 jsme vnuvali prostor návaznosti snímku *O Sport, Ty ó  
Mir!* na antické tradice. Rozšířme uvedené informace o následující text a připomeňme,  
co k tomuto tématu říká Bud Greenspan. Připomeňme si, že Ozerov hned v úvodu  
nabízí animovanou legendu o vzniku antických olympijských her. V samotném filmu  
pak podobných animovaných pasáží zařazuje je také několik, když se vnuje působení

... nebo –tafet s olympijskou pochodní.<sup>74</sup> Také  
...ckým témat m v nují pom rn ásto. Jurij Ozerov  
proto také hojn zobrazuje téma šantika a šmír mezi národy, který z antického  
olympijského ideálu vychází (nebo je tak alespo p vod mírového poslání Her  
autorem filmu *O Sport, Ty ó Mir!* prezentován). Naproti tomu je v *16 Days of Glory*  
toto téma spí-e upozad no, by je hlavním aktérem v t-iny dokumentárního filmu  
stadion *Coliseum*, který je stylizovaný do podoby antického amfiteátru se sloupovím  
a vít zným obloukem. Pon kud um le pak ov-em p sobí p ílet šThe Rocket Man a  
ó raketového mufl e z budoucnosti, který na pozadí antického kolosea p istává  
uprost ed plochy stadionu a zobrazuje tak výjime nost vysp losti americké  
technologie.

Druhou zmín nou problematiku, kterou jsme nazvali jako nacionáln -  
internacionální *ideologii*, zobrazují oba filmové snímky ve vysoké frekvenci, p ístup  
autor je ov-em zna n odli-ný. Odkafme na tomto míst na obrazovou p ílohu,  
která tematicky náleží k této kapitole textu. V **Obrazové p íloze . 1** je za azeno  
n kolik snímk z analyzovaných film a obraz z literatury, které dopl ují fakta,  
o nichfl zde mluvíme. Abychom pochopili smysl následujícího textu, je nutné  
si p íložené obrazy v tuto chvíli prostudovat. Na kařdý konkrétní snímek bude vřdly  
odkázáno a bude popsáno, eho si p ednostn v-ímáme, pro byl práv tento snímek  
z filmu zvolen. Protofle byly snímky a výpov di se azeny do tematických kategorií,  
neodpovídá jejich azení asovému umíst ní p íslu-né pasáfle v dokumentu.

Na p íložené snímky a doprovodný text se nyní podíváme z *ideologicko-  
-mytologického* úhlu pohledu. P ípome me, fle se nejprve soust edíme  
na zobrazování obraz inspirovaných antickou olympijskou tradicí. Na toto téma  
odkazují v **Obrazové p íloze . 1** snímky íslo 1, 2, 3, 4 a áste n i snímek íslo 5.

ekli jsme, fle antická tradice je spojena s faktorem šmírovosti a olympijských her.  
Ov-em symbolizací význam a astým zobrazováním týchfl nebo podobných výjev  
zvlá-t p i ceremoniálech jednotlivých Her (nejen moskevských a losangeleských)  
do-lo k *mytizaci* n kterých význam . Tato skute nost je nejlépe patrná ze snímk  
2 a 4, kde je zobrazen jifl zmín ný létající šThe Racket Man a. Tento samotný objekt

<sup>74</sup> Zde upozorn me na to, fle –tafeta s pochodní vedoucí z ecké Olympie do místa konání Her,  
se v novodobé olympijské tradici objevuje afl v roce 1936, kdy byly Hry XI. Olympiády po ádány  
v Berlín . Zobrazení olympijské –tafety na t chto Hrách se v nuje Leni Riefenstahlová v první ásti  
svého dvoudřlného snímku Olympia.



ván, kdyby jeho p ílet nebyl zobrazován na pozadí monumentu. Samotný olympijský stadion *Coliseum* je totiž istou barthesovskou *mytizací*. Jde totiž o spojení moderní architektury a technologické vysp losti s antickými prvky, jako je sloupová a vít zný oblouk. Stadion *Coliseum* je kulturním objektem, jehož p vodním *ozna ujícím-smyslem* je vytvo ení sportovní arény pro masové publikum a sou asn sportovní sout flení. *Signifikací* je práv takový stadion, kde se ov-em *signifikace* stává *formou mýtu*, když moderní architektonické prvky propojuje s antickými, jimž dodává vlastní tvary a barvy. P idáním *konceptu*, kterým je zde monumentalita a masovost kulturní události, jejímuž konání je aréna ur ena, vzniká *šmýtus Coliseaõ*. Tento antický-moderní (post-moderní) *mýtus* pochopiteln zobrazuje Bud Greenspan ve svém filmu *16 Days of Glory* ve vysoké frekvenci.

Jurij Ozerov navazuje na antickou tradici pon kud z jiného hlediska. Zobrazuje totiž, jak je patrné na snímcích . 1 a 3 v **Obrazové p íloze . 1**, sekvence ze Zahajovacího a Záv re ného ceremonálu Her XXII. olympiády, v nichž jsou hlavními aktéry šanti tí lidé a antické artefaktyõ. Podobn jako u Greenspana jsou antické objekty vsazeny do sou asného kontextu a nabývají tak nových význam . Vypou-t ní holubic míru nese symbolický význam, který je bílím holubicím konvencí p ípsán. V *16 Days of Glory* se p ímo íká: *š200 bílých holub je vypu-t no, aby symbolizovali sv tový mírõ* Tento symbolický význam m fme považovat za *signifikaci* jazykového znaku a stává se tedy *ozna ujícím-formou mýtu*. *Konceptem mýtu* je pak vsazení této *formy* do kontextu doby, místa a politické situace. První jmenovaný kontext formuje *mýtus* podobn jako v p ípad *šmýtu Coliseaõ*, druhý a t etí sou asn , zohledníme-li situaci Moskvy, jako hlavního m sta Sov tského svazu a tedy i komunistického bloku polarizovaného sv ta, vytvá ejí *šideologický mýtus sov tského míruõ*. Neustále p ítom musíme mít na pam ti název a poslání Ozerovova dokumentárního filmu.

Vsa me tento *šmýtus sov tského míruõ* do van dijkovských polarizovaných kategorií *šMyõ* a *šOniõ*. P esuneme se tím od tématu antického k tématu nacionality a internacionality, kterému je v obou filmech v nován zna ný prostor. K tomuto tématu adíme v **Obrazové p íloze . 1** snímky íslo 6, 7 a 8. V podstat se k n mu ale vztahují i v-echny snímky v **Obrazové p íloze . 2**, tedy snímky . 9 a 18, a také snímky v **Obrazové p íloze . 4**, tady snímky 24 a 28. Ty byly ov-em za azeny do jiných tematických kategorií, protože v nich p evafluje i téma jiné

ve se tedy budeme v novat zobrazování prvku  
ile p esuneme k nacionální prezentaci po ádajícího  
státu. Následující kapitola pak na posledn jmenované téma navazuje zcela p irozen  
a logicky.

Jiřl n kolikrát jsme zmínily, řle olympijské hry jsou mezinárodní sportovní  
a kulturní událostí, která je do zna né míry svázána tradicí a zvlá-t její zahájení  
a zakon ení má pom rn pevná pravidla. Pro ilustraci zde m řleme jmenovat n která  
z nich. Oficiální ástí zahajovací ceremonie je: nástup sportovc , kdy výprava ecka  
pr vod zahajuje, následována abecedn se azenými výpravami ú astnických  
národních olympijských výbor ; oficiální proslov p edsedy organiza ního výboru  
her a prezidenta Mezinárodního olympijského výboru; deklarace zahájení Her z úst  
nejvy-řho p edstavitele po ádajícího státu; sliby sportovc a rozhod ích; vyv -ení  
olympijské vlajky za zvuk hymny *Óda na radost*; fini- tafety s olympijskou  
pochodní a zapálení ohn . Záv re ný ceremoniál se p íli-neli-í, jen nástup sportovc  
nebývá organizovaný a program je zakon en vyhasnutím ohn . V-echny tyto  
oficiální procedury za dobu svého uřlívání p e-ly do podoby jakéhosi kli-é, odkud  
je k *mytizaci* jen nepatrný krok. Není ov-em na-ím úkolem e-it p ímo jejich  
mytizaci. Jde nám totiž o to, jak jsou oficiální ástí ceremonie zobrazeny  
v analyzovaných filmech.

V Ozerovov snímku te komentátor p i vyv -ování olympijské vlajky s p ti  
kruhy následující text: *řOlympijský symbol p ti kruh ó olympijské hry jsou  
symbolem snu, propojujícího v-ech p t kontinent planety. Drřlících se za ruce  
mírumilovn pod jasnou modrou oblohou.* (Ozerov, 1981) Vezmeme-li v úvahu,  
řle Her v Moskv se zú astnilo pouze 80 národních olympijských výbor ,  
pak musíme brát z rezervou i tvrzení o propojení v-ech p ti kontinent  
a mírumilovnosti. Ta je mimochodem op t zmi ována a vrací nás tak k jiřl e-enému  
*řideologickému mýtu sov tského míru*. Pochopiteln , řle mezi zú astn nými  
sportovci a funkcioná i byli p íslu-níci p ti kontinent , jejich po et byl v-ak  
bojkotem zna n omezen.<sup>75</sup> Zmín ný citát v sob nese pom rn snadno ítelné  
*ideologické* prvky, kdyřl zaml uje skute nost, která není p íli-lichotivá, skute nost,  
řle mírumilovnost propojení v-ech lidí planety je ohrořena polarizací sv ta

<sup>75</sup> Tematické kategorie, do nichřl byly text i obrazové p řlohy strukturovány jsou vytvo eny tak,  
řle se mohou prostupovat a dopl ovat. Struktura práce tím nedoznává řládnych obtřlřl.

<sup>76</sup> Analýze bojkotu bude v nována samostatná kapitola.

vlivu. Od *šideologického mýtu sov tského míru* ō faktu posouváme k *šideologii sv tového míru* ō.

Dopl me ov-em, ůe Ozerov v nuje tématu bojkotu dostate ný prostor a jeho zaml ení je sice v tuto chvíli *ideologicko-mytické*, je v-ak o n co pozd ji dopln no a tak *demytizováno*. Jak jsme v-ak jifl d íve ekli, kdyfl byl definován *barthesovský mýtus*, nezáleflí na tom, jak dlouhou flivotnost *mýtus* má. I kdyby m l existovat pouze chvíli, deformuje p vodní *ozna ující-smysl* a navrácí jej v jifl posunutém významu. Promluva, která se stane *mýtem* se jifl nenavrací jako tatáfl promluva. (Barthes, 2004)

Symboliku p ti kruh zmi uje i Greenspan. V *16 Days of Glory* se íká: *šPodruhé v tomto století hostí Los Angeles olympijské hry. Vlajky 140 zú astn ných zemí tvo í velkou mozaiku. Jsou tu zem , jejichfl historie sahá staletí zp t, a také jsou tu státy, které se zrodily t eba jen p ed dv ma desetiletími. 18 pozvaných zemí zru-ilo svou ú ast, 14 jich následovalo SSSR v bojkotu Her. P t propojených kruh symbolizuje bratrství a susedství. Každou zemí, která se tu dnes p edvede, reprezentuje jeden z barevných kruh na olympijské vlajce.* ō Vezmeme-li v úvahu, ůe bojkotujících zemí bylo v roce 1984 pouze 18, m fleme uznat, ůe Greenspan v tuto chvíli není *ideologický*. Navíc totifl o n kolik chvil d íve zmi uje po et chybných. V jeho p ípad tedy m fleme íci, ůe internacionální zobrazení Her v Los Angeles prozatím není *ideologické*. Pí-eme v-ak šprozatím ō, proto ůe ní ůe se tato situace obrátí.

Bud Greenspan o mezinárodním a sou asn jedine n americkém charakteru Her XXIII. olympiády v Los Angeles p idává toto: *šPo mnoho m síc symbolizovalo sedm slov d ní celé planety, t ch sedm slov: Sv t p íchází do Los Angeles* (v anglickém originále *šThe<sup>(1)</sup> world<sup>(2)</sup> is<sup>(3)</sup> coming<sup>(4)</sup> to<sup>(5)</sup> Los<sup>(6)</sup> Angeles<sup>(7)</sup>.:).* *A v ta, které n kte í nev íli, se opravdu stala. V 16:15 23. ervence 1984 Šsv t p í-el do Los Angeles* ÷ ō Tedy v uvedený as se stadion *Coliseum* v americkém m st Los Angeles stal centrem celého sv ta, navzdory v-em nástrahám a protest m odp rc ó *šT ch druhých* ō, *šT ch hor-ích* ō. Zde jsou jifl implicitn zobrazovány polarizované skupiny *šNás* ō, kte í jsme v íli v úsp ch a *šT ch druhých* ō, nev ících. Je nepochybné, koho Greenspan *šT mi druhými* ō myslí, i kdyfl se snafl um leckým provedením výpov dí *ideologický* p ístup zakrýt.

V podobném duchu se nese i výpov , kterou nabízí Ozerov v dokumentární film. íká se tu: *šMoskva p ívítala v-echny sportovce a funkcioná e jako vítané hosty a ubytovala je v olympijské vesnici. Sou ástí vesnice jsou i kaple, kde se slouflí*

ké m-e. V Moskv se sportovci i turisté setkávají,  
ov ov-em nezmi uje polarizovanou skupinu šOniõ.

Mluví pouze o šNásõ o Moskv , jako o mezinárodní metropoli, která skýtá neomezené a nediskriminující možnosti, t m, kte í p ijeli. V tomto smyslu není Ozerovem nabízená výpov ideologická.

Mezi nacionálním a internacionálním charakterem Her je úzká hranice. Soust e me se nyní na snímky . 6, 7 a 8 v **Obrazové p íloze . 1**. Jsou zde znázorn ny v podstat obdobné snímky, kdy první dva jsou z filmu *O Sport, Ty ó Mir!*, t etí ze *16 Days of Glory*. P íslu-níci v-ech národ Svazu sovtských socialistických republik v národních krojích i domorodých indiánských kmen Spojených stát amerických reprezentují tentýfl *jazykový znak*: po adatelská zem je mezinárodním uskupením, kde v-echny p vodní národy existují v rovnosti a bez omezování. V Ozerovov snímku tuto interpretaci je-t podporuje text písn š*Svobodná zem õ*, která p i tanci národ SSSR zní. V písni se zpívá: *šNeznám jinou zemi na sv t , kde lov k tak svobodn dýchá.õ* Vezmeme-li ov-em v úvahu národnostní spory v SSSR ó rok p ed konáním Her prob hla sovtská invaze do Afghánistánu, na nífl m la národnostní situace Svazu také vliv ó a stav p vodních indiánských obyvatel v USA, jasn vidíme ideologickou deformaci skute nosti, která je zobrazována. V p ípad prvním se vracíme k *šideologickému mýtu sovtkého míruõ*, v p ípad druhém vzniká *šideologický mýtus Spojených stát õ*. Oba mýty p itom deformují *ozna ující-smysl šnárodní mírovostiõ*, kdyfl k *ozna ujícímu-form mýtu*, p idávají *koncept* v podob spokojenosti desítek zástupc domorodých národ a kmen . Ve-keré rozpory a nedostatky jsou *mýtem* zakryty a vystaveny na odív mezinárodnímu publiku, jako dané a tedy platné.

Nyní se p esu me k tematické kategorii dal-í, která na prozkoumané nacionální a internacionální prvky ve zobrazování a prezentaci olympijských her a olympijských ceremonií pom rn úzce navazuje. Jde v podstat o roz-í ení a hlub-í analýzu zobrazování národních symbol a znak spojených s prezentací kulturního a politického kontextu po adatelské zem . Jak bude nífle patrné, za tyto znaky považujeme nejen fyzické objekty a obrazy, ale také osoby a jejich výpov di.

## ymbol

## Obrazové p íloze . 2 snímky íslo 9 afl 18. Jejich

hlavním p edm tem je v ídly zobrazení n jakého objektu, který svým p edvedením v p íslu-ném dokumentárním filmu reprezentuje SSSR nebo USA. Jde tedy jednak o oficiální státní symboly, jakými jsou znak, vlajka a hymna, jednak ale také o architektonické objekty a styly, nebo o zobrazování nejvy-ích p edstavitel a jiných obyvatel jednotlivých po adatelských stát . S nacionálním p vodem tak mohou být ztotofn ny nejen objekty, jimfl jsou tato ztotofn ní a šreprezentativní role oficiáln p isouzeny.

*Ideologizace* ve zobrazování národních symbol je ukryta v intenzit jejich opakování, op tovné vizualizace v r zných formách. Greenspan a Ozerov volí rozdílné postupy, p í emfl v Greenspanov díle se *ideologie* USA, jako výjime ného státu zdá být naprosto prvoplánová a explicitní. Jak je z **Obrazové p ílohy . 2** patrné, zobrazuje pochopiteln i Ozerov pom rn ásto symboly, které prezentují Sov tský svaz, oproti *16 Days of Glory* je ale tento pom r znateln nífl-í. Odbornými termíny bychom mohli íci, fl zatímco Ozerov prezentuje skupiny šMyō Rusové a šOniō zahrani ní sportovci vyváflen , neup ednost uje pouze p íslu-níky svého národa, u Greenspana je situace naprosto opa ná.

O Greenspanov í filmu bychom mohli íci, fl je strukturován do kapitol, kdy kafldá z nich je v nována jednomu z šolympijských hrdin ō a jeho – astnému nebo tragickému osudu. T chto kapitol je dvacet a ve t ínáci z nich je hlavním hrdinou americký atlet, sportovec, trenér, rodinný p íslu-ník sportovce. Více nefl polovina filmu je tedy v nována reprezentant m Spojených stát , p í emfl ne v ídly se jedná o olympijské vít ze a tedy hrdiny, jak jsou zde jednotlivý akté i zobrazování. Nesmíme p itom zapomenout na to, fl Greenspan propaguje šideologii dokonalých Spojených stát Americkýchō jednak neustálým zobrazováním vlajky USA (také ve speciálních efektních scénách ō viz Snímek . 11), jednak velmi astým zvukovým doprovodem, kdy bu sly-íme hymnu USA, nebo skandující davy fanou-k , volající [j es ej]. Bud Greenspan tedy skupinu šMyō prezentuje v maximální mofné mí e a dokonalosti, zatímco skupiny šT ch druhýchō dostávají prostoru nepom rn mén . A navíc zobrazuje p íslu-níky skupiny šOniō v systematizované a stereotypizované podob . Tomuto tématu se budeme více v novat v kapitole **3. 3. 4.**



brazení dokonalosti dovedeno do extrémní podoby, stné kole ko s vlajkou, která je lemována zlatými t ásn mi, a která místo padesáti bílých hv zd nese hv zdy zlaté. Zde by nebylo ni ím zvlá–tní, kdyby reflešér prezentoval tento obraz jako chvíli vít zství, ideologický posun nastává, kdyfl tuto zlat lemovanou šje–t dokonalej–í vlajku dokonalé zem ō prezentuje ve svém snímku je–t n kolikrát.

Nyní se zam me na zobrazení symbol , které nejsou na první pohled explicitn ztotořn ny s danou zemí. Implicitn v–ak ozna ují tutěfl skute nost. Zmínili jsme se, že vedle oficiálních symbol si budeme v–ímat i konkrétních osob nebo typ osob, architektonických objekt a skute ností, které jsou s danou zemí ztotořl ovány. šMýtus výjime nosti a dokonalostiō totifl zobrazují oba filmové texty i jinou formou. Zam me se nejprve na Snímky . 17 a 18. Je na nich zobrazena olympijská vesnice v Moskv . Ozerov tyto budovy zobrazuje pom rn ásto a pokafdě jim v nuje obdivný komentá . Na toto místo byl architektonický objekt olympijské vesnice za azen jako znakový reprezentant Sov tské kultury, nebo jde o komplex staveb, vytvo ený ve stylu socialistického funkcionalismu. Tento sloh, který maximáln vyufflvá prostoru k ubytování osob, je *mytologickým* zobrazením specifického um ní socialistického bloku, kdy *ozna ujícím-smyslem* je práv ubytování velkého po tu osob, *ozna ujícím-formou* pak jifl šdokonaléō vyufflití prostoru pro maximální komfort maximálního po tu osob. *Mytickým významem* zobrazení olympijské vesnice je tak dokonalost sov tské architektury.

Tv rce filmu *O Sport, Ty ó Mir!* se ov–em neomezuje pouze na architekturu a nabízí také sekvenci scén z olympijského um leckého festivalu. Zde Sov tský svaz reprezentuje ruské baletní um ní, ruský cirkus a také národní tance jednotlivých sov tských národ . Vedle ukrajinských kozák a Gruzínc je zobrazen také tane ní soubor Abcházc , p i emfl o jednom z nich komentátor íká, že *šnejtemperamentn j–í len souboru je 114 letý mladíkō*. Naproti tomu, že podle Ozerova jsou pro Sov tský svaz typizací zavedeny um lecké prvky, Greenspan sází na ob anský charakter zobrazení obyvatele USA. Snímek . 13 znázor uje amerického atleta Henry Marshe, kterak jde do zam stnání. V–ímn me si toho, co má Marsh na sob a co nese v ruce. Propojme jeho vizuální obraz s p íslu–ným komentá em: *š30 let, fletný, otec dvou d tí, praktikující advokát. M síce p ed olympiádou d lí sv j as mezi svou rodinu, svou práci, své nábořenství, svou atletickou kariéruō*. Greenspan nám zde nabízí stereotypizovaný *mytický* obraz



u práci pro společnou i svou rodinu realizuje  
áváním p ekáfek, které jeho sportovní karié e stojí  
v cest , se Marsh snaží stát olympijským hrdinou. Podstatou tohoto *mýtu* ale není  
zobrazení konkrétní osoby, ale vztažení jeho typizovaných a stereotypizovaných  
vlastností na *šdokonalost* celého národa. *Smysl* znaku jímfí je konkrétní osoba  
Henry Marshe se vytrácí a nahrazuje ho *mýtus* anonymního lena americké  
společnosti, který práci pro její *šdokonalý* chod ob tuje osobní prosp ch.

Do tématu zobrazení národních symbol jsme také za adili snímky  
zobrazující Ronalda Reagana a Leonida Ilji e Břefn va, kterak oficiáln prohlá-ují  
zahájení Her. Mohli bychom o jejich osobách mluvit jako o dal-ích oficiálních  
symbolech po adatelských stát . Zajímá nás, ale spí-e forma prezentace, kterou  
deklaraci zahájení Her uskute ují. U Břefn va jde o uzp sobení výpov di politické  
situaci a místu, u Reagana zase o bezpečnostní opat ení, p i nichfí deklaraci  
vyhla-uje. Z ejm z obavy z atentátu totifí i se svou fíenou stojí v zasklené místnosti  
a jeho proslov je p ená-en skrze velkoplo-nou obrazovku nad pr elím *Colisea*.  
*šMýtus dokonalosti* je tím zna n naru-en, kdyfí je implicitn sd leno, fíe hrozí jisté  
nebezpe í. Naopak je tím ov-em podpo ena *ideologická* polarizace, kdyfí  
je jednodu-e domyslitelné, fíe ono nebezpe í hrozí od p íslu-níka opa ného  
politického bloku, který by *šmýtus dokonalosti Spojených stát* ō mohl zneuctít.  
Dodejme je-t , fíe Reaganovu prohlá-ení p edchází proslov prezidenta MOV Juana  
Antonia Samaranche, který p edává slovo v tou: *šProsím prezidenta USA Ronalda  
Reagana, aby prohlásil OH 1980 v LA za zahájené. B h fíehnej Americe*ō. Takto  
je mluv ím, který by m l být nestranný a apolitický, síla *šmýtu americké  
dokonalosti* je-t znásobena.

V Břefn vov p ípad nás zajímá, jakým zp sobem si oficiální zahajovací  
formuli upravil a *ideologicky* p izp sobil. Generální tajemník ÚV KSSS íká:  
*šVáfení p átelé, sportovci, soudruzi*. Mám tu est prohlásit Olympijské hry  
v Moskv , oslavující XXII. olympiádu, za zahájené;ō. Práv slovo *šsoudruzi*ō bylo  
zvýrazn no, protofíe jde jednozna n *ideologicky* p íznakové ozna ení. Hry tak  
získávají prvek, kterým je vyuffití politického kontextu sportovní události ze strany  
nejvy-ího p edstavitele p ádající země .

## Zaml ení skupiny šOniö

... nás plynule posouvá k tématu, které jsme již vý-  
e ozna ili za st řejní. Je jím téma zobrazování bojkotu a s tím spojené zobrazování  
p íslu-ník skupiny bojkotujících, autory dokumentárních film . Tomuto tématu oba  
filmové texty v nují pom rn velký prostor a proto i zde se jím budeme podrobn ji  
zabývat. Je totiž zajímavé jakým odli-ným zp sobem oba reffisé i k tomuto problému  
p istupují. Zde m fleme na úvod íci, fle Ozerov v nuje tématu bojkotu sérii scén  
a komentá , pozd ji se již ale k tématu p íli-nevrací a spí-e se o n m snaží ml et.  
Na druhé stran v Greenspanov filmu se téma objevuje pom rn ásto a po celou  
dobu, ne v-ak p ímo, ale spí-e v náznacích nebo krátkých zmínkách, které jsou spí-e  
post flováním si na nep íjemný stav p ed ty mi roky. Rozdíl je také v tom,  
fle v dokumentárním filmu *O Sport, Ty ó Mir!* je téma bojkotu spí-e zprost edkováno  
skrze výpov di konkrétních osob, v *16 Days of Glory* bývá krátce zmi ováno  
a nazna ováno samotným vyprav em. Rozdíl mezi Ozerovovou explicitností  
na jedné stran a Greenspanovou implicitností na stran druhé, povaflujeme  
u amerického reffiséra za *ideologicky* nejsiln ji deformující prvek celého snímku.  
Pokafldé, kdyfl je totiž bojkot zmín n, mluví se o tom, fle konkrétního sportovce  
p ípravil o flivotní p ílefitost, je v-ak zaml ována skute nost, fle bojkot byl, jak jsme  
vý-e uvedli, vyvolán prezidentem USA Carterem. Vina je tak svalována  
na uspo ádání Her v Moskv obecn a *ideologicky* je obvi ována skupina šOniö,  
kterou zde reprezentuje komunistická politika Sov tského svazu jako zev-eobecn ý  
celek. Tato tvrzení se pokusíme podlofit p íklady z analyzovaných film .

**V Obrazové p íloze . 3** jsou k tomuto tématu ázeny pouze ty i snímky  
íslo 19 afl 23, ale zmín ná velká frekvence výpov dí o tématu bojkotu  
je prezentována zvlá-t skrze text a konkrétní proslovy mluv ích a vyprav . Tyto  
výpov di se zde budeme snaflit (n kdy ve zkrácené podob ) reprodukovat. Doposud  
jsme analýzu film *16 Days of Glory* a *O Sport, Ty ó Mir!* nerozd lovali do dvou  
odd lených textových struktur, kdy by jedna odpovídala filmu prvnímu a druhá  
druhému. Na-í snahou byla interpretace pasáflí jednotlivého mediálního textu  
v kontextu toho druhého. U tématu bojkotu jsme nuceni tento postup mírn  
pozm nit, protofle rozsah výpov dí o n m si vyfladuje, abychom analyzovali nejprve  
filmové dílo první a následn druhé. V minulém odstavci jsme upozornili, jakých  
rozdíl ve zpracování tématu si m fle len publika konkrétního dokumentárního  
filmu v-ímnout. Od toho se bude na-e analýza odvíjet. Nejprve se budeme v novat

v roce 1980 Jurijem Ozerovem. Navazujeme p itom  
. 2 v tomto textu, kde je bojkotu a jeho d vod m

v nováno vysv tlení.

Zmínili jsme, že Ozerov nechává o tématu bojkotu p edev-ím hovo it  
konkrétní osoby. Ozerov dává prostor zvlá-t ve vzniklém konfliktu neutrální stran  
zástupce MOV. Jedním z nich je španě Otosimisek, zástupce akademie  
Mezinárodního olympijského výboru. Ten říká: *šJe -koda, že se nezú astnily v-echny  
státy a je to nejpravd podobn ji kv li politickým tlak m na sport, kterým jsme  
se snažili zabránit. Protože v návaznosti na olympijské my-tenky, by nem la existovat  
fádná politická, nábofenská, rasová i jakákoliv jiná diskriminace mezi lidmi.š*  
O politických tlacích mluví ve stejném duchu také Lord Michael Killanin,  
odstupující p edseda MOV. *šMám tu est zde p ivítat v-echny ú astníky  
olympijských her. Obzvlá-t ty, kte í prokázali nezávislost a p ijeli reprezentovat  
v míru. fiádám vás v-echny, abyste sout fíli v olympijském duchu, který je nade v-í  
politikou, národností nebo rasou.š* V záv ru pak Killanin situaci hodnotí takto:  
*šV-echny sout že, které se tu na XXII. olympijských hrách odehrály, prob hly  
v p átelství p esahujícím barvu k že, nábofenství nebo politické filozofie, ve férových  
sout fích. Výkon a rekord mnoha jedinc bylo dosafeno díky perfektní p íprav  
t ch, kte í se zú astnili t chto her. A je mi líto, že se n kte í nemohli podílet. Ústy  
MOV p eji prezidentu Brežn vovi a lidem SSSR v-e nejlep-í.š* Abychom p edstavili  
postoj oficiálního zástupce organizovaného olympijského hnutí, p ipojme je-t  
výpov Juana Antonia Samaranche, který Killanina ve funkci st ídá. Samaranch  
prohla-uje: *š6000 atlet z osmdesáti zemí sout fílo v míru a p átelství pro ochranu  
krásky sportu. Pro mnoho z nich se Moskva stala nej-astn j-ím m stem na sv t .  
Olympijské hry 1980 byly vít zstvím olympijského hnutí a olympijských ideál .š*

P edchozí ty i výpov dí oficiálních p edstavitel MOV mají spole ných  
n kolik znak , ze kterých se dá vy íst, jaký byl oficiální postoj Výboru. T mito  
znaky jsou kritika bojkotu a politického zneuffití Her, oslava šmírovostiš  
moskevských Her a snaha o apolitický charakter olympijských idejí a snaha  
o apolitické postoje ze strany p edstavitel oficiální instituce. Jífl d íve jsme vid li,  
že zmín ná oslava míru je v politickém kontextu medializované sportovní události  
*mýtem*. Zaznívá-li totiž z úst konkrétních p edstavitel MOV implicitn kritika  
prezidenta USA a jeho iniciativy, upozorn me na fakt, že o ty i roky pozd ji byly

obné, pouze ter em kritiky byla druhá strana téhoř

Vra me se ale k explicitním vyjád ením o bojkotu, které nabízí Ozerov i od zástupc skupiny šOniõ, tedy od mluv ích ze stát bojkotujících Hry XXII. olympiády 1980 v Moskv . Na postoje MOV navazuje výpov místop edsedy japonské Národní olympijské asociace. Ten o neú asti sportovc a funkcioná ze své zem íká: *šMluvím za v-echny sportovce a funkcioná e japonského sportu. Toto není kv li sportu, ale kv li jiným politickým pocit m, které nemají se sportem nic spole ného, ehofl opravdu lituji.õ* M fleme tedy íci, fle mluv í s politickým bojkotem sportovní události nesouhlasí. Podobné pocity lítosti poskytují i zpovídaní turisté z USA nebo SRN, kte í do Moskvy kv li Hrá m p íjeli. Americký turista íká: *šJe nám opravdu líto, fle se USA nezú astnily. Myslím, fle sportovci byli dob e p ípraveni a ada z nich okradena o řivovní -anci;õ, k emuř jeho n mecký prot j-ek nezávisle p ípojuje: šJsme velice zklamáni, fle se na-i sportovci nemohou ú astnit olympijských her. Mnoho z nich si p álo se zú astnit, ale nebylo jim to dovoleno.õ* Ze v-ech p edstavených výpov dí vychází jediný mořný záv r a tím je *šMýtus apoliti nosti olympijských herõ*. P vodní antické my- lenky jsou sou asnou politickou situací deformovány a *ozna ující-smysl* nepolitického a mírového sout ření je *formován* v nutnost nezú astnit se Her v nep átelském a tedy nebezpe ném prost edí. Nezáleřlí p ítom v bec na postojích ve ejnosti nebo samotných sportovních aktér . *šMýtus apoliti nosti olympijských herõ* se tak i bez p ímého zám ru autor stává nejsiln j-ím *ideologickým* prvkem obou analyzovaných film .

P ípojme je-t p ímou autorskou výpov Ľurije Ozerova, kterou tlumo í vyprav Ľ, který p í scénách z nástupu sportovc p í Zahajovacím ceremoniálu íká: *šÚ ast v Moskv nebyla jednoduchá pro sportovní delegace n kterých zemí. Kv li kampani vyzývající k bojkotu her se mohli zú astnit pouze řv tichosti÷bez národní vlajky.õ* O této skute nosti jsme se zmi ovali řířl v p edstavení kontextu Her v Moskv . Jedná se nap íklad o výpravy Velké Británie, Francie, Ozerov p ímo zobrazuje výpravy Ľpan lska, Austrálie a dal-í. Namísto národních vlajek nesou vlajkono-i prapory s p íti olympijskými kruhy dopln Ľnými identifikujícím symbolem daného státu.

Ze za azení výpov dí zmi ovaných mluv ích je ítelný Ozerov v nesouhlasný postoj proti politizaci olympijských her a proti jejich bojkotu.

p edstavitel šneutrálníõ (p edstavitelé MOV) a turisté z bojkotujících stát ). Není p itom dán prostor k vyjád ení mluv ích strany šMyõ. Tím se reflisér dopou-tí jisté *ideologizace* skute nostiõ. Nedochozí tak ov-em v neprosp ch skupiny šMyõ, protofle ta bojkot nevyvolala. Ozerov sv j názor implicitn prezentuje i skrze obrazovou slofku filmu, kdyfl výpov di vyprav e o bojkotu za azuje ve chvíli, kdy zobrazuje nástup sportovc Afghánistánu (viz Snímek . 19), p edstavitel státu, jefl byl v podstat oficiálním d vodem vyvolání iniciativy bojkotovat Hry ze strany prezidenta Cartera. Navíc p i nástupu sportovc Sov tského svazu zobrazuje tribunu fanou-k mávajících vlajkou USA (viz Snímek . 20). Skrytým sd lením, které takto Ozerov prezentuje je kritika rozhodnutí elních p edstavitel stát , které bojkot vyvolaly nebo na n j p istoupily. Svou kritiku podporuje názory zástupc t chto stát , které výhradn hovo í proti bojkotu. Jednak p ímo slovním vyjád ením, jednak ú astí na Hrách navzdory nep ítomnosti sportovc vlastního státu. Ozerov se tak dopou-tí *ideologické* prezentace skute nosti, kdyfl p ímo i nep ímo vyjad uje sv j nesouhlas s bojkotem. Na vyjád ení svého názoru má samoz ejm reflisér právo, *ideologická* je ov-em p esn ji e eno prezentace fakt , kdy názory strany šMyõ jsou v podstat ztotofl ovány s názory p edstavitel skupiny šOniõ. Není pak nutné dávat prostor sov tským ani americkým ve ejným initel m a *ideologickou* prezentací fakt je dosafleno nesouhlasu s bojkotem a implicitního ozna ení viník .

Nyní se posu me k prezentaci tématu bojkotu Budem Greenspanem, o n mfl jsme vý-e prohlásili, fle bojkotu v pr b hu celého svého filmového textu v nuje pom rn hodn prostoru, by tak iní skrze krat-í zmínky a náznaky. Dalo by se souhrn íci, fle Greenspan asto s politováním konstatuje, fle konkrétní sportovci nemohli z politických d vod zú astnit Her v Moskv a byly tak p ipraveni o flivotní -anci. Z jeho slov a zobrazení v-ak vysvítá, fle z bojkotu Her v Moskv viní stranu Sov tské vlády, spí-e nefl p edstavitele státu vlastního. O sou asném bojkotu Her XXIII. olympiády 1984 v Los Angeles se zmi uje spí-e mén nebo skryt . Nejprve se ale budeme v novat práv tomu, jak Greenspan zobrazuje bojkot Her v Los Angeles.

Reflisér explicitn nemluví o politických vztazích mezi americkým a sov tským blokem. P esto vyufflívá zvlá-t ú asti národních olympijských výbor Rumunska a také íny, jako p edstavitel opa né politické *ideologie*, ke kritice sov tských postoj a rozhodnutí p edstavitel komunistických stát nevyslat



nun v nuje t i pasáfle. První p i nástupu sportovc  
druhou rozsáhlej-í v kapitole o amerických  
a rumunských gymnastkách, t etí v kapitole o rumunské atletce jménem Maricica  
Puica. Máme za to, fle tyto pasáfle jsou zobrazeny proto, aby reffisér vyjád il  
nesouhlas s bojkotem a jeho nesmyslnost demonstroval na výjime ných výkonech  
sportovc z Rumunska. Jinými slovy, reffisér se snaflí íci, fle bojkot je zcela absurdní  
a bezesmyslný a pouze politi tí p edstavitelé Rumunska jako státu sov tské sféry  
vlivu tuto absurditu odhalili a p es doporu ení nad azených orgán výpravu do USA  
vyslali. Odhaluje tak neopodstatn nost oficiálních d vod bojkotu, mezi nimifl byl  
i fyzický nátlak na sportovce a jejich osobní nebezpe í.

K tématu šRumunskoõ m fleme také p i adit pasáfl z filmu *16 Days of Glory*,  
v nující se osobám Nadii Komane i a Beli Koroli, gymnastky a olympijské vít zky  
z Mnichova 1972 a jejího trenéra, kte í z komunistického Rumunska emigrovali  
do Spojených stát Amerických. Komane i v Los Angeles p sobí ve funkci  
rozhod í, Koroli jako poradce pro techniku v flenském olympijském týmu USA.  
Jejich zobrazením Greenspan reprodukuje šmýtus *apoliti nostiõ*, který je kritikou  
bojkotu. Greenspan tím nep ímo sd luje: lidé z druhé strany ó šOniõ ó jsou také  
dob í, ale afl u šNásõ a díky šNámõ se stávají výjime nými. Navrací se tak k šmýtu  
*dokonalosti a výjime nostiõ*, který zde prosazuje skrze skute nost, fle emigrace  
do USA je pro obyvatele komunistického bloku vysvobozením a nabízí jim nové  
moflnosti realizace.

Podobným zp sobem jako Rumunsko je prezentována ína, té je ov-em dán  
výjime ný prostor a d raz na její ú ast v Los Angeles naproti neú asti v Moskv .  
Greenspan v nuje sportovc m íny celou kapitolu filmu a b hem doby jeho trvání  
se dvanáctkrát opakuje ozna ení šPeoples Republic of Chinaõ ó ínská lidová  
republika. Pro ozna ení íny je pokaflde uffito tohoto oficiálního pojmenování,  
p i emfl u fládného jiného státu není tato d slednost stoprocentní. Máme za to,  
fle d vodem, pro je ín v nováno tolik prostoru není konkrétní fakt jejich ú asti,  
ale fakt jejich ú asti v kontrastu s neú astí sportovc ŠSSR. Výjime nost ú asti  
ínských sportovc a funkcioná na Hrách v Los Angeles je podpo ena vysokou  
frekvencí zobrazování její vlajky, hraním hymny a také historickými záb ry  
a komentá i, které jsou pro sv j rozsah za azeny v poznámce pod árou íslo 77<sup>77</sup>.

<sup>77</sup> šPeoples Republic of China: Pro ínu je to historický moment. P ed 52 lety na stejném stadionu  
poprvé sout flila na olympijských hrách. Vyslala jediného atleta. Nyní se v Los Angeles prezentuje



zde prezentována jako pozitivní fakt, který jedin  
rtovní a pomoci tak jejím sportovc m dosáhnout  
úspěch. Greenspan tím sděluje totéž, jako v případě Rumun: i přes různé jiné  
politické ideologie se mohou stát výjimkami, musí ale proto udělat jeden  
nezbytný krok a přejít do Spojených států amerických, které jim umožní stát  
se výjimkami. Znovu a znovu se tak reprezentuje *šmýtus americké výjimky a  
dokonalosti*.

Nyní přijďme k tomu, co jsme výše uvedli, když bylo řečeno,  
že Greenspan vnuje bojkotů zmínek spojených s konkrétními výpověmi  
a situacemi konkrétních sportovců. V této otázce se jedná o sportovce USA nebo SRN.  
Není pro nás důležité, jaké konkrétní sportovce Greenspan zobrazuje, jako spíše  
etnost zmínek o bojkotu Her v Moskvě, který tímto osobám neumožnil realizaci  
světového snu. Důležité je mít stále na paměti, že Greenspan tak činí proto,  
aby obvinil Sovětský svaz z toho, že sportovci neumožnili účast. Tu jim však  
paradoxně neumožnila iniciativa prezidenta USA. Greenspan v předstupu je tak silně  
ideologický. Také tyto výpovědi budou pro svůj značný rozsah zařazeny  
v poznámkách pod čarou a zmínky o bojkotu budou tu ještě zvýrazněny.<sup>78 79 80 81 82</sup>

---

jako jedna z nejmocnějších sportovních velmocí světa. (1) Země v té době Australský kontinent s více  
než miliardou obyvatel. Čínská lidová republika - produkt politické revoluce z roku 1949 oddělená  
od Taiwanu mimo pevninu. V nedávných letech prošla čínská lidová republika další revolucí:  
sportovní revolucí. Dnes si čínská lidová republika troufá na to, stát se nejsilnější sportovní velmocí  
světa. 18. srpna 1984 - 219 mužů a žen a 50 trenérů z čínské lidové republiky vchází na plochu  
Colisea při slavnostním zahájení Olympijských her v Los Angeles 1984. Čínští sportovci soutěží pod  
deklarativním sloganem: Špatelství na prvním místě, soutěžení na druhém. Vítězství nebo prohra  
nejsou důležité. Sportovci čínské lidové republiky věří, že špatelství je jistým druhem vítězství. A nyní  
v Los Angeles se budou snažit o něco, co se ještě předtím čínskému sportovci v historii nepovedlo  
- vyhrát zlatou olympijskou medaili. O necelých 24 hodin později uděluje Juan Antonio Samaranch  
první zlatou olympijskou medaili na hrách v Los Angeles, která má historickou hodnotu, protože je  
pro Xu Haifenga z čínské lidové republiky. Xu Haifeng, střelec z rychlopalné pistole je první čínský  
olympijský vítěz. Nakonec získají čínští sportovci 15 zlatých, 18 stříbrných a 9 bronzových medailí.  
Předpovědi, které se objevily před Hrami, se v Los Angeles staly realitou - čínská lidová republika se  
stala sportovní velmocí.

<sup>78</sup> ŠUSA, které se nezúčastnily her v Moskvě 1980 má ve svém stádu olympijských vítězů z  
Montrealu 1976. Pro ně které diváky je to připomínka historické události, když před 52 lety  
na stejném stadionu pochodovalo 339 amerických sportovců při zahájení prvních olympijských her  
v Los Angeles.

<sup>79</sup> Japonský judista Jasuhiro Jamashita: *Byl jsem velice zklamán v roce 1980, když mne bojkot  
připravil o soutěžení na olympijských hrách v Moskvě. Nyní jsem také smutný, protože žádná  
výkonná judista nebude moct soutěžit v Los Angeles ze stejného důvodu.*

<sup>80</sup> *V roce 1980 se od Rody Gainse očekávaly i zlaté medaile z moskevských Her. Ale bojkot  
ho vyřadil ze soutěžení. Když se blížila olympiáda v Los Angeles, bylo mu už 25 let - příliš starý  
na plavce.*

<sup>81</sup> *Desetiboj: kombinace rychlosti, síly a vytrvalosti, která pouze jednomu z nich přinesla titul  
nejlepšího ze všech atletů světa. Pozornost všech se upírá na dva z nich: Daily Thompsona z Velké  
Británie, který zvítězil na Olympijských hrách 1980 v Moskvě a na Jörgena Hingsena ze Západního  
Německa, držitele světového rekordu, který nezaváděl v Moskvě kvůli bojkotu.*

filmu *16 Days of Glory* jasně vysvětluje to, co jsme již  
in opakovaně prezentuje bojkot Her v Moskvě jako  
tragickou událost pro sportovce západního bloku. Pouze výpověď japonského judisty  
Jasuhira Jamashity je pak hodnotitelná jako neutrální a *ideologicky* nedeformovaná.  
To je jednoduše dáno tím, že jde o přímou citaci sportovce a ne o scénář em  
připravenou výpověď vypravěče. *Ideologickou* deformaci převracějící fakt  
skutečného označení autora výzvy k bojkotu bychom mohli nazvat *šmýtem*  
*opozitního* spouštěče. Rozložíme-li tento *mýtus* na jeho jednotlivé sloflky,  
pak zjistíme, že základním *označujícím-smyslem* je znemožnění ústí sportovce  
na Hrách, deformací *smyslu* se následně *označujícím-formou* stává politická  
zodpovědnost nepravého šviníka, čímž nejen uritá osoba, ale obecně celý  
ideologický a politický kontext skupiny šOni. Dodáním *označovaného-konceptu*  
vzniká *mýtus* obviňující přesný protipól špouštěče reakce.

Na závěr této kapitoly bychom je třeba spojit jeden snímek z filmu  
*16 Days of Glory* a komentovat jeho význam. Abychom pochopili konkrétní situaci,  
je nutné v krátkosti vysvětlit fakta. Hlavní hvězdou Her XXIII. olympiády 1984  
v Los Angeles byl bezesporu americký atlet Carl Lewis. Ten získal čtyři zlaté  
medaile, když zvítězil v běhu na 100 a 200 metrů, byl členem zlaté sprinterské  
 štafety a vyhrál také skok daleký. Již před Hrami byl pasován do role favorita  
a porovnáván k Jesse Owensovi, který na Hrách v Berlíně v roce 1936 získal také  
 čtyři zlaté medaile v čtyřech disciplínách. Tomuto srovnání pochopitelně  
Greenspan značí prostor, když vedle aktuálních zobrazuje i historické zábery.  
Owensův triumf je dáván do spojitosti s dobou a místem konání Her. Černý americký  
atlet se tak v hlavním městě nacistické říše stává hrdinou. Tento fakt je prezentován  
neutrálně, v závěru je ovšem zařazen tento záber:

---

<sup>82</sup> šUlrika Mayfarth (28 let) ó nejlepší skokanka do výšky na Olympijských hrách v Mnichov 1972,  
kdy bylo jí 16 a stala se nejmladší olympijskou vítězkou v běhu. V roce 1976 se nekvalifikovala  
do finále a bojkot jí připravil o Moskvu.

Berlín , 1936. (Greenspan, 1986)



V p ípad , fle by byl jakkoliv komentován, bylo by jeho za azení zcela relevantní a bezproblémové. Vyprav v-ak tento záb r nijak nekomentuje. Máme za to, fle Hitler je zde zobrazen jako ikona reprezentující *mytické Zlo*, které stojí v cest ernému atletovi. Ten musí s tímto *Zlem* bojovat. Je možné, fle snímek Hitlera byl za azení zám rn , a filma i jej cht li vyuffít ke srovnání Owensova šbojeř s nacistickou *ideologií* s Lewisovým šbojemř s *ideologií* komunistickou. Pokud by tato spekulace byla pravdivá, pak by vznikl šmýtus *Zla a bojeř*, který by *ideologicky* deformoval (ne)zobrazení nep ítomného antagonisty. Zd raz ujeme, fle jde o spekulativní interpretaci a je možné, fle záb r na Hitlera m l pouze dokreslit komplikace, které Jesse Owensovi v cest za olympijskými triumfy stály v cest . Pak by autorským zám rem nebyla implicitn , a tedy *ideologicky*, ukrytá souvislost s politickým pozadím Her v Berlín a v Los Angeles. Nezapome me ov-em, fle tato souvislost je pevn daná a možnost takovéto kontextualizace se tím nabízí.

## ých oblastí

stereotypnímu zobrazování p íslu-ník a kontextu jiných neřl po adatelstých stát Her. V termínech van Dijka se budeme soust edit na prezentaci skupiny šOniö, která je omezena pouze na typizované znaky. K této kapitole se váfle **Obrazová p íloha . 4.** Se stereotypními obrazy ve v t-í mí e pracuje Bud Greenspan, který ásti svých šp íb h olympijských hrdin ö situuje do jejich p írozeného p vodního prost edí. Vidíme tak nap íklad arabské trřfi-t v Maroku, zasn řený park v N mecku, rybá ský p ístav v Itálii, nám stí s ínskou pagodou v Pekingu nebo vlhké po así v Londýn . V-echny tyto obrazy ( ást z nich je zachycena na snímcích íslo 25 ařl 28) jsou omezovány do sterotypní znaky zalofené na *mytické* deformaci skute nosti. *Smyslem* t chto znak je pokařldé zobrazení konkrétní geografické oblasti a jejich obyvatel. *Formou mýtu* se ov-em takový obraz stává ve chvíli, kdy je tento smysl deformován na typizovanou vlastnost, typizovaný obraz konkrétní oblasti. Vidíme pak, řle obraz íny je omezen na typickou architekturu, zp sob dopravy a zobrazování politických ikon na zdech objekt ; obraz Maroka a obecni ji arabských stát je typizován specifickým vzhledem obyvatel, architekturou a zp sobem obchodování; Itálie je zobrazena ve spojitosti se zp sobem získávání zdroj a s geografickou polohou; Spolková republika N mecko a Velká Británie pak jsou *mytickým* ozna ením konkrétního po así a p írodního prost edí. š*Mýtus geografické oblastiö* reprodukuje také Ozerov (viz snímek íslo 24), kdyřl zobrazuje americké turisty a obecni ji tedy obraz USA ve spojení s typizovaným stylem oblékání.

Skupina šOniö tímto zp sobem získává konkrétní vizualizovaný obraz, který ji charakterizuje, ve skute nosti ov-em nemusí odpovídat skute nosti. Zp sob oblékání, druh po así, p írodní prost edí ani architektonický styl nemusí reprezentovat v t-ínu v konkrétním stát . P esto je stereotypizovaným zobrazením ur íté skute nosti mediálním textem p ísouzen *mytický* znak, který je povaflován publikem filmu za platný. Zobrazení skupiny šOniö je tímto zp sobem *mytického* zobrazení *ideologické*. Tří totířl *ideologii* skupiny šMyö skrze zobrazení typizovaných znak skupiny šOniö.

textu sledovaných medializovaných událostí jsme v předchozích čtyřech podkapitolách e-ili n kolik tematických okruh , které jsou v dokumentárních filmech *O Sport, Ty ó Mir!* a *16 Days of Glory* zobrazovány a prezentovány. Aplikací vytvořené analytické metody *ideologicko-mytologické* analýzy jsme odhalili n kolik *mýt* a *ideologických* kategorií, které dané mediální texty implicitn i explicitn sd lují a reprodukují. Konkrétní *mýty* byly pojmenovány jako *šmýtus Colisea*o, *šmýtus míru*o, *šmýtus dokonalosti a výjime nosti*o, *šmýtus apoliti nosti olympijských her*o, *šmýtus geografické oblasti*o, *šmýtus opozitního spou-t e*o a *šmýtus Zla a boje*o, které v propojení s konkrétní dominantní vládnoucí politickou *ideologií* Hry po ádajícího státu vytvá ejí konkrétní *mytické* a *ideologické* deformace skute nosti.

Pokusíme-li se o hodnocení jednotlivých snímk z pohledu analytika, o výslovné ozna ení jednoho z film za více a druhého za mén *ideologicky* deformujícího, jsme si v domi jednoho nedostatku. Zhodnocení mediálního textu jako *ideologického*, navíc ve spojitosti s jakousi kvantitativní hodnotou *ideologie*, cofl je terminologicky velice problematické a sporné ozna ení, m fle se ná–soud jevit také jako *ideologický*, *ideologicky* šne-neutrálnío. Rozhodneme-li se ov–em p esto, fle tuto kvantitu definujeme nap íklad etností zobrazení *ideologicky* deformovaných obraz a *mýt* , nebo asovým pom rem takto paraziticky napadené mediální reality k celkové délce snímek , pak dospíváme k záv ru, fle mnohem *šideologi t j–ím*o je dokumentární film amerického refliséra Buda Greenspana *16 Days of Glory*. Zna né *ideologizaci* a *mytizaci* se sice nevyhne ani Jurij Ozerov, ale jeho tv r í postupy se zdají mnohem korektn j–í a ist–í. Neznamená to ov–em, fle by Ozerovova prezentace fakt nebyla *ideologická*. V Greenspanov dokumentu je v–ak snaha prosadit *šideologii americké výjime nosti a svrchovanosti*o asto zobrazována prvoplánov a je proto itelná. P esto, fle se ji autor snaflí skrývat za um leckost postup a zobrazovaných záb r a hudebního doprovodu.

Jak jsme ale jifl ekli, ur ovat míru nebo kvantitu *ideologie* a *šideologi nosti*o mediálních text , je zna n problematické. Proto zde p ednesené tvrzení povafujeme spí–e za jednu z možných interpretací záv r analytické ásti diplomové práce. Jejím hlavním cílem bylo totiž p edvedení, fle vytvo enou syntetickou metodu *ideologicko-mytologické* analýzy lze bez v t–ích problém aplikovat na audio-vizuální filmový text. Tento zám r se podle na–eho soudu vyda il, kdyfl byly za pomoci sémiotického



**PDF**  
Complete

*Your complimentary  
use period has ended.  
Thank you for using  
PDF Complete.*

[Click Here to upgrade to  
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

ímk a výpov dí z analyzovaných film , odhaleny  
ii nesoucí a prosazující pasáže mediálního textu.



P edložená diplomová práce je teoreticko-analytickým textem, jehož prvotním cílem bylo vytvořit metodologii, která by propojovala dva typy sémiotické analýzy. Zároveň by tak byly syntetizovány dva metodické přístupy významných teoretiků mediálních studií. Prvním z nich je francouzský post-strukturalista Roland Barthes, jehož metoda analýzy mediální a kulturní produkce je označována jako *mytologická analýza*. Druhým teoretikem je nizozemský autor Teun A. van Dijk, který definoval metodu kritické analýzy diskursu. Jedním z konkrétních typů kritické analýzy diskursu je pak *analýza ideologická*, kterou autor aplikuje na tři různé mediální názorové texty.

Syntézou metody *analýzy mýtu* s *analýzou ideologie* byla vytvořena analytická metoda nesoucí vlastnost *ideologicko-mytologická*. Tato metoda propojuje základní prvky obou bazických metod a je určena k odhalení mýtů nesoucích deformované *ideologické* významy v mediálních textech. Zvláště propojením sémiotických kategorií *mýtu*, jako sekundárního sémiologického systému, a jazykových polarizací opozičních skupin *šMyō* a *šOniō* je dosaženo komplexní analytické metody, která je následně aplikována na dokumentární filmy zobrazující Hry XXII. olympiády 1980 v Moskvě a Hry XXIII. olympiády 1984 v Los Angeles. Konkrétní filmové tituly byly zvoleny proto, aby cílem analytické části diplomové práce bylo odhalení mýtů a ideologií reprodukováných mediálními texty z opačného politického, kulturního a ideového pólu. Jako medializované události pak byly zvoleny konkrétní olympijské hry, protože v případě prvních i druhých došlo k bojkotu vyvolaného politickými vlivy. K analýze byly vybrány oficiální olympijské dokumentární filmy *O Sport, Ty ó Mir!* sovětského režiséra Jurije Ozerova a *16 Days of Glory* Buda Greenspana ze Spojených států amerických.

Diplomová práce je pro dosažení maximální přehlednosti, plynulosti, koherence a koheze strukturována do tří částí. První část je nazvána jako **Terminologicko-teoretická** a jejím obsahem je definování polysémných slovních označení klíčových pojmů. Tyto jsou především pojmy *ideologie*, *mýtus*, *text* a *mediální text*. Na základě kritické práce s odbornou literaturou jsou významy těchto pojmů definovány a je stanoveno, které z významů budou nadále preferovány.

o teoretické zakotvení práce. Druhá část nese název jejich kapitol je vymezení metodických postupů zmíněných mediálních teoretiků Rolanda Barthesa a Teuna A. van Dijka. Následuje předeslaná syntéza obou postupů, čímž je dosaženo cílů, které byly pro vznik této práce stanoveny.

Za **Terminologicko-teoretickou** a **Metodologickou částí** je končena část **Analytická**. Ta je strukturována do dvou etapů etapy před-textové, neboli kontextové a etapy textové. Jak již samotné označení etap napovídá, předmětem první z nich je definování různých druhů kontextu analyzovaných medializovaných událostí o kulturního, politického, sportovního a dalších, které předchází samotné analýze konkrétního mediálního textu. Etapa druhá o textová se následně vnuje *ideologicko-mytologickému* rozboru dokumentárních snímků *16 Days of Glory a O Sport, Ty o Mir!*. Textová etapa **Analytické části** diplomové práce je provázána s **Obrazovými přílohami**, které zachycují konkrétní situace a záběry z analyzovaných dokumentárních filmových děl. Ke snímkům zařazeným v **Obrazových přílohách** náleží příloha – nápasál textové etapy **Analytické části**.

Jisté problémy mohou nastávat s nemožností zachytit zvukovou stopu mediálních textů, protože ta je také neoddelitelnou součástí filmového díla, a je proto také předmětem analytického zkoumání. Situace je zejména v epizodě konkrétních výpovědí aktérů dokumentárních filmů a upozorováním na detailní pasáže zvukového doprovodu.

Záběry **Analytické části** jsou pak shrnuty v kapitole 3. 3. 5, kde jsou vyjmenovány jednotlivé *mýty*, jež byly v prozkoumávaných mediálních textech odhaleny a skrze něž je reprodukována příloha – dominantní *ideologie*. Každý z těchto *mýtů* byl specificky pojmenován a vysvětlen. Jde o –est typů, kategorií *mýtů*, jimiž jsou *šmýtus Colisea*, *šmýtus míru*, *šmýtus dokonalosti a výjimečnosti*, *šmýtus apolitické nosti olympijských her*, *šmýtus geografické oblasti*, *šmýtus opozitního spoutání* a *šmýtus Zla a boje*, které se v analyzovaných dokumentárních textech neustále opakují, aby tím byla dominantní *ideologie* a její reprodukce posílena.

Tato diplomová práce je určena k představení syntetické analytické metody, která je jednoduše aplikovatelná na různé typy mediálních textů a odhalení *ideologických* a *mytických* prvků v nich. Konkrétní aplikace na dokumentární filmy je zde provedena jako inspirace pro další zkoumání, které by metodu *ideologicko*



**PDF Complete**  
Your complimentary use period has ended.  
Thank you for using PDF Complete.

[Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features](#)

e-t roz-í it a zdokonalit. Výb r konkrétních  
i p edpokladem, že skrze medializaci kulturní  
a sportovní události, kterou jsou olympijské hry, m ě být zneffita jejich symbolická  
hodnota ve prosp ch roz-i ování politických idejí, *ideologií* a *mýt* . Aplikací  
vytvo ené metody se tento p edpoklad potvrdil a bylo tak dosaženo obou díl ích cíl  
diplomové práce, jimiž bylo jednak vytvo ení samotné metody *ideologicko-  
-mytologické* analýzy a jednak její následná aplikace na masov mediální produkt  
ó dokumentární filmy *O Sport, Ty ó Mir!* a *16 Days of Glory* ideologicky zobrazující  
Hry XXII. olympiády 1980 v Moskv a Hry XXIII. olympiády 1984 v Los Angeles.

a symbol :

.	íslo
OV	eský olympijský výbor
SFD	esko-Slovenská filmová databáze
SOV	eskoslovenský olympijský výbor
DVD	Digital Video Disc (Digitální video disk)
ed./ eds.	editor/editors (vedoucí vydání)
FDb	Filmová databáze
IOC	International Olympic Committee (Mezinárodní olympijský výbor)
ISBN	International Standard Book Number (Mezinárodní standardní íslo knihy)
MOV	Mezinárodní olympijský výbor
nap .	nap íklad
NATO	North Atlantic Treaty Organization (Severo-atlantická aliance)
NKVD	Narodnyj komissariat vnutrennich d l (Lidov ý komisariát vnit ních zálefitostí)
NSDAP	Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei (Národn socialistická n mecká d lnická strana)
NSR	N mecká spolková republika
OH	olympijské hry
pbk.	paperback (broflován ý výtisk knihy)
Pp.	Page/pages (strana/strany)
s.	strana/strany
SSSR	Svaz sov tských socialistických republik
tzv.	takzvan ý, tak zvan ý
USA	United States of America (Spojené státy americké)
ÚV STV	Úst ední výbor eskoslovenského svazu t lesné výchovy
ÚV KSSS	Úst ední výbor Komunistické strany Sov tského svazu
VHS	Video Home System (Systém domácího videa)
www	World Wide Web

1. ALTHUSSER, Louis. *Lenin and Philosophy and Other Essays*. 1971. New York and London: Monthly Review Press. 99 pages.
2. BARKER, Chris. *Slovník kulturních studií*. 1. vydání. Praha, 2006. Portál. 207 stran. ISBN 80-7367-099-2.
3. BARTHES, Roland. *šMýtus dnes* s. 107 ó 157 in *Mytologie*. 1. vydání. Praha, 2004. Doko án. 172 stran. ISBN 80-86596-73-X.
4. BARTHES, Roland. *šZáklady sémiologie*. s. 59 ó 145 in *Nulový stupe rukopisu. Základy sémiologie*. 1. vydání. Praha, 1967.
5. BENJAMIN, Walter. *šUm lecké dílo ve v ku své technické reprodukovatelnosti*. s. 17 ó 47 in *Dílo a jeho zdroj*. 1. vydání. Praha, 1979. Odeon. 428 stran.
6. BEZRUKAVNIKOV, Igor; KUKUTSKIN, Vsevolod. *Hry na prodej. Hry XXIII. olympiády ó Los Angeles 1984*. 1. vydání. Praha, 1986. Olympia. 125 stran. ISBN 27-044-86.
7. BÍLEK, Petr A. (ed.) *James Bond a major Zeman. Ideologizující vzorce vypráv ní*. 1. vydání. P íbram, 2007. Pistorius & Ol-anská; Litomy-í. Paseka. 136 stran. ISBN 978-80-87053-06-5 (Pistorius & Ol-anská); ISBN 978-80-7185-827-0 (Paseka).
8. CARROL, Noël. 1998. *A Philosophy of Mass Art*. New York: Oxford University Press. 440 pages. ISBN 978-0198742371 (pbk.)
9. D KANOVSKÝ, Jan. *Sport, média a mýty. Zlatí ho-í, králova bílé stopy a dal-í moderní hrdinové*. 1. vydání. Praha, 2008. Doko án. 184 stran. ISBN 978-80-7363-131-4.

- . *Ideology: A Multidisciplinary Approach*. London:  
Sage. x + 374 pages. ISBN 0761956557 (pbk.)
11. DIJK, Teun A. van. 2005. ŠOpinions and Ideologies in the Press. Pp. 21-63 in *Approaches to Media Discourse*. Ed. BELL, Allan ó GARRETT, Peter. Oxford: Blackwell Publishing.
  12. EAGLETON, Terry. 1991. *Ideology: an introduction*. New York, London: Verso. xv + 242 pages. ISBN 0860913198; 0860915387 (pbk.)
  13. ECO, Umberto. *Skeptické a t -itelé*. 2. vydání. Praha, 2006. Argo. 372 stran. ISBN 80-7203-706-4.
  14. ECO, Umberto. *Teorie sémiotiky*. 1. vydání. Brno, 2004. Janá kova akademie múzických um ní v Brn . 411 stran. ISBN 80-85429-99-3.
  15. ELIADE, Mircea. ŠMýty moderního sv ta. s. 13 ó 25 in *Mýty, sny a mystéria*. 1. vydání. Praha, 1998. Oikoymenh. 195 stran. ISBN 80-86005-63-1.
  16. FISKE, John. 1982. *Introduction to Communication Studies*. First edition. London and New York: Methuen. 174 pages. ISBN 0-416-74560-1 (ISBN 416-74570-9 pbk.).
  17. FOUCAULT, Michel. *Diskurs. Autor. Genealogie*. 1. vydání. Praha, 1994. Svoboda. 115 stran. ISBN 80-205-0406-0.
  18. GAUTHIER, Guy. *Dokumentární film, jiná kinematografie*. 1. vydání. Praha, 2004. Nakladatelství Akademie múzických um ní v Praze, Mezinárodní festival dokumentárních film v Jihlav . 513 stran. ISBN 80-7331-023-6.
  19. GEERTZ, Clifford. *Interpretace kultur: vybrané eseje*. 1. vydání. Praha, 2000. Sociologické nakladatelství. 565 stran. ISBN 80-85850-89-3.



- imentární český film dokumentální. s. 197 - 204  
in KUBICA, Petr; SLOVÁKOVÁ, Andrea (eds.) *Revue pro dokumentární  
film*. 2. vydání. Jihlava, 2004. Mezinárodní festival dokumentárních film  
v Jihlavě. 334 stran. ISBN 80-903513-1-X.
21. GRAMSCI, Antonio. *Základy politiky*. 1. vydání. Praha, 1967. Mladá fronta.  
138 stran. ISBN 23-017-67.
22. GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. 1982. *Semiotics  
and Language. An Analytical Dictionary*. Bloomington: Indiana University  
Press. xvi + 409 pages. ISBN 0-253-35169-3.
23. HALL, Stuart. 1980. šEncoding and Decoding. s. 128 - 138 in HALL,  
Stuart (eds.). *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies,  
1972 - 79*. London: Hutchinson.
24. HAUSENBLAS, Karel. šText, komunikáty a jejich komplexy.  
(Zamyšlení pojmoslovné) s. 1 - 7 in *Slovo a slovesnost*. 1984, r. 45, č. 1.
25. HJELMSLEV, Louis. *O základech teorie jazyka*. 1. vydání. Praha, 1972.  
Academia. 154 stran.
26. KOLÁŘ, František. šOdveta za Moskvu. Bojkot XXIII. olympijských  
her 1984 v Los Angeles. s. 32 - 35 in *Dějiny a současnost. Kulturní  
historická revue*. Praha. Nakladatelství Lidové noviny. červen 2006, ročník  
28, číslo 6. ISSN 0418-5129.
27. KRTOŠÁK, Pavol. *Moskva. Lake Placid 1980*. 1. vydání. Bratislava, 1981.  
Report/Smena. 408 stran + 16 stran obrazové přílohy. ISBN 77-041-81.
28. LARRAIN, Jorge. 1979. *The Concept of Ideology*. Athens: The University  
of Georgia Press. 256 pages. ISBN 0-8203-0490-5.

- Friedrich. *Manifest komunistické strany. Stanovy*  
*svazu komunistů*. 12. vydání. Praha, 1949. Svoboda.  
97 stran.
30. MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *N mecká ideologie I. Feuerbach. Protiklad materialistického a idealistického názírání*. Praha, 1952. Svoboda. 95 stran.
31. McLUHAN, Marshall Herbert; FIORE, Quentin. 1967. *The Medium is the Massage: An Inventory of Effects*. Harmondsworth: Penguin Books. 159 pages. ISBN 978-1888869026.
32. MIESSLER, Jan. šKritická diskursivní analýza (CDA) a velké mnofloství masmediálních textů. S. 116 ó 124 in. *Média a text*. Prešov, 2007. Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove . ISBN 978-80-8068-730-4.
33. MONACO, James. *Jak číst film. Svět filmů, médií a multimédií*. 1. vydání. Praha, 2004. Albatros Plus. 740 stran. ISBN 13-844-005-09.
34. MOUFFE, Chantal (ed.) 1979. *Gramsci and Marxist Theory*. London, Boston and Henley: Routledge and Kegan Paul. vii + 288 pages. ISBN 0710003579; 0710003587 (pbk.)
35. REIFOVÁ, Irena a kolektiv. *Slovník mediální komunikace*. 1. vydání. Praha, 2004. Portál. 328 stran. ISBN 80-7178-926-7.
36. *Revue pro média. časopis pro kritickou reflexi médií*. Brno. HOST. Duben 2005, ročník 5, číslo 11, ISSN 1214-7494.
37. RIEFENSTAHOVÁ, Leni. *V mé paměti. Memoáry fotografky a filmové režisérky, která pracovala pro Hitlera*. 1. vydání. Praha, 2002. Prostor. 744 stran + 40 stran obrazové přílohy. ISBN 80-7260-078-8.

. šMedia ó Language ó World.õ Pp. 251 ó 267  
*Discourse*. Ed. BELL, Allan ó GARRETT, Peter.

Oxford: Blackwell Publishing.

39. SOURIAU, Étienne. *Encyklopedie estetiky*. 1. vydání. Praha, 1994. Victoria Publishing. 939 stran. ISBN 80-85605-8-X.
40. MARADÍN, Pavel. *Historické prom ny pojmu ideologie*. 1. vydání. Brno, 2001. Centrum pro studium demokracie a kultury. 136 stran. ISBN 80-85959-94-1.
41. TOMLINSON, Alan. šOlympic Spectacle: Opening Ceremonies and Some Paradoxes of Globalization.õ Pp. 583 ó 602 in *Media, Culture and Society*. Issue editors: David Rowe and Nancy Wood. London. SAGE. October 1996, volume 18, number 4: Sport, globalization and the media. ISSN 0163-4437.
42. WHANNEL, Garry. 1992. *Fields in Vision. Television sport and cultural transformation*. First published. London and New York: Routledge. 243 pages. ISBN 0-415-05383-8 (pbk.).
43. WILLIAMS, Raymond. 1977. *Marxism and Literature. Marxist Introductions*. New York: Oxford University Press. 224 pages. ISBN 978-0198760610 (pbk.)

44. esko-Slovenská filmová databáze [Online]: <http://www.csfd.cz>. Citováno 30. dubna 2010.
45. Filmová databáze [Online]: <http://www.fdb.cz/lidi-zivotopis-biografie/>. Citováno 30. dubna 2010.
46. Kremlin Spasskaya Tower ó fotografie online dostupná na adrese [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kremlin\\_Spasskaya\\_Tower.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kremlin_Spasskaya_Tower.jpg). Citováno 28. íjna 2009.
47. Moskevská státní univerzita M. V. Lomonosova ó fotografie online dostupná na adrese [http://cs.wikipedia.org/wiki/Soubor:Moskau\\_Uni.jpg](http://cs.wikipedia.org/wiki/Soubor:Moskau_Uni.jpg). Citováno 28. íjna 2009.
48. **Oficiální internetové stránky eského olympijského výboru** [Online]: KOLÁ , Franti-ek.
48. a) Hry XXII. olympiády Moskva 1980: dostupné z <http://web.olympic.cz/index.php?clanek=49&jazyk=cz>. Citováno 12. listopadu 2008.
48. b) Hry XXIII. olympiády Los Angeles 1984: dostupné z <http://web.olympic.cz/index.php?clanek=50&jazyk=cz>. Citováno 12. listopadu 2008.
49. **Olympic Games Museum** [Online]:
49. a) NOVIKOV, I. T. (ed.) 1981. *Games of the XXII Olympiad. Volume 1: Moscow, Tallinn, Leningrad, Kiev, Minsk*. Moscow: Fizkultura i Sport Publishers. 238 pages. Translated by Progress Publishers. (Online <http://www.olympic-museum.de/o-reports/report1980.htm>. Citováno 7. íjna 2009).

- d.) 1981. *Games of the XXII Olympiad. Volume 2: Participants and Results*. Moscow: Fizkultura i Sport Publishers. 535 pages. Translated by Progress Publishers. (Online <http://www.olympic-museum.de/o-reports/report1980.htm>. Citováno 7. října 2009).
49. c) NOVIKOV, I. T. (ed.) 1981. *Games of the XXII Olympiad. Volume 3: Participants and Results*. Moscow: Fizkultura i Sport Publishers. 644 pages. Translated by Progress Publishers. (Online <http://www.olympic-museum.de/o-reports/report1980.htm>. Citováno 7. října 2009).
49. d) PELERMAN, Richard B.; UEBERROTH, Peter V.; USHER, Harry L.; ZIFFREN, Paul. 1985. *Official Report of the Games of the XXIIIrd Olympiad Los Angeles, 1984. Volume 1: Organization and Planning*. Los Angeles: Los Angeles Olympic Organizing Committee. 888 pages. ISBN 0-9614512-0-3. (Online <http://www.olympic-museum.de/o-reports/report1984.htm>. Citováno 7. října 2009).
49. e) PELERMAN, Richard B.; UEBERROTH, Peter V.; USHER, Harry L.; ZIFFREN, Paul. 1985. *Official Report of the Games of the XXIIIrd Olympiad Los Angeles, 1984. Volume 2: Competition Summary and Results*. Los Angeles: Los Angeles Olympic Organizing Committee. 663 pages. ISBN 0-9614512-0-3. (Online <http://www.olympic-museum.de/o-reports/report1984.htm>. Citováno 7. října 2009).
50. RASH, John. 2008. *The Olympics: A modern spectacle*. Star.Tribune.com. Minneapolis-St. Paul, Minnesota. Citováno 25. června 2008.
51. Running Movies [Online]: <http://www.runningmovies.com/>. Citováno 1. října 2009.
52. Sports JRank [Online]: <http://sports.jrank.org/pages/1781/Greenspan-Bud-An-Olympian-Effort.html>. Citováno 1. října 2009.



*Your complimentary  
use period has ended.  
Thank you for using  
PDF Complete.*

[Click Here to upgrade to  
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

[://en.wikipedia.org/wiki/Bud\\_Greenspan](https://en.wikipedia.org/wiki/Bud_Greenspan). Citováno





Your complimentary  
use period has ended.  
Thank you for using  
PDF Complete.

[Click Here to upgrade to  
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

h materiál :

54. GREENSPAN, Bud. 1986. *16 Days of Glory. (Los Angeles official film 1984)*. International Olympic Committee. 2003. The Olympic Series. The Official Olympic Collection Celebrating the World's Greatest Sporting Event.
  
55. OZEROV, Jurij. 1981. *O Sport, Ty ó Mir! (Moscow official film 1980)*. International Olympic Committee. 2003. The Olympic Series. The Official Olympic Collection Celebrating the World's Greatest Sporting Event.

## t a obrazových ilustrací:

**Schéma . 1:** *Mýtus jako sekundární sémiologický systém.*

**Schéma . 2:** *Duální sémiologický systém jazyka.*

**Schéma . 3:** *Primární a sekundární úd signifikace podle Barthesa.*

**Schéma . 4:** *Triangulární model vztahu uživatele a znaku v kultu e.*

**Schéma . 5:** *tení obrazu.*

**Schéma . 6:** *Chápání obrazu.*

**Obraz . 1:** *Oficiální emblém Her XXII. olympiády 1980 v Moskv .*

**Obraz . 2:** *Spasská v fl v Kremlu.*

**Obraz . 3:** *Moskevská státní univerzita M. V. Lomonosova.*

**Obraz . 4:** *Spasská v fl ó letecký snímek z filmu.*

**Obraz . 5:** *Oficiální emblém Her XXIII. olympiády 1984 v Los Angeles.*

**Obraz . 6:** *O Sport, Ty ó Mir!*

**Obraz . 7:** *Adolf Hitler v Berlín , 1936.*

### **Obrazová příloha . 1: Antická inspirace a nacionální -internacionální ideologie**

- Snímek . 1: *Staro ecké feny vypou-t jíci holubice míru.*
- Snímek . 2: *Stadion Coliseum v Los Angeles.*
- Snímek . 3: *Anti tí lidé p i Zahajovacím ceremoniálu Her XXII. olympiády v Moskv .*
- Snímek . 4: *šThe Rocket Manõ p istává v antickém Coliseu.*
- Snímek . 5: *šThe Rocket Manõ.*
- Snímek . 6: *Národy Svazu sov tských socialistických republik tan í v krojích ruku v ruce kalinku.*
- Snímek . 7: *Píse šSvobodná zem õ v podání zástupc v-ech národ SSSR.*
- Snímek . 8: *Domorodé národy Spojených stát amerických.*

### **Obrazová příloha . 2: Zobrazení národních symbol**

- Snímek . 9: *Znak Svazu sov tských socialistických republik.*
- Snímek . 10: *V fe Kremlu.*
- Snímek . 11: *John Moffet a vlajka USA p i hymn hrající pro Rody Gainse.*
- Snímek . 12: *Triumf sprinter USA: vlajka se zlatým lemováním a se zlatými hv zdami.*
- Snímek . 13: *Henry Marsh jako pracující ob an Spojených stát .*
- Snímek . 14: *Generální tajemník ÚV KSSS Leonid Ilji Brefn v oficiáln deklaruje zahájení Her v Moskv .*
- Snímek . 15: *Prezident USA Ronald Reagan oficiáln deklaruje zahájení Her v Los Angeles.*
- Snímek . 16: *Prezident Reagan s manfelkou ó obava z atentátu.*
- Snímek . 17: *Olympijská vesnice v Moskv ó socialistický funkcionalismus.*
- Snímek . 18: *Olympijská vesnice v Moskv ó letecký snímek.*

### **Obrazová příloha . 3: Bojkot ó zobrazení nebo zaml ení skupiny šOniõ**

- Snímek . 19: *Nástup sportovc Afghánistánu p i zahájení Her v Moskv .*
- Snímek . 20: *Ameri tí fanou-ei v ochozech Moskevského olympijského stadionu.*

lajka stoupá vý-e neř vlajka USA.

í emigrantka Nadia Komane i jako rozhod í na

*Hrách v Los Angeles.*

Snímek . 23: *řThe Peoples Republic of Chinaã.*

#### **Obrazová p íloha . 4: Stereotypizace geografických oblastí**

Snímek . 24: *Turisté z USA v Moskv .*

Snímek . 25: *Peking, ína.*

Snímek . 26: *Arabské zem - Cassablanca, Maroko.*

Snímek . 27: *Zima v Mnichov , Spolková republika N mecko.*

Snímek . 28: *Italské pob eří a rybá ský p ístav.*

## Obrazová příloha . 1: Antická inspirace a nacionálně - internacionální ideologie

**Snímek . 1:** Starověké ženy vypouštět holubice míru. (Ozerov, 1981)



**Snímek . 2:** Stadion *Coliseum* v Los Angeles. (Pelerman, Ueberroth, Usher, Ziffren, 1985: 201)





**Snímek . 3:** Anti tí lidé p i Zahajovacím ceremoniálu Her XXII. olympiády  
v Moskv . (Novikov, 1981: 285)



The Opening Ceremony begins

**Snímek . 4:** šThe Rocket Man ð p istává v antickém *Coliseu*. (Greenspan, 1986)



**Snímek . 5:** šThe Rocket Manš. (Pelerman, Ueberroth, Usher, Ziffren, 1985: 207)



**Snímek . 6:** Národy Svazu sovětských socialistických republik taní v krojích ruku  
v ruce *kalinku*. (Ozerov, 1981)



**Snímek . 7:** Píseň Svobodná země v podání zástupců všech národů SSSR.  
(Ozerov, 1981)



**Snímek . 8:** Domorodé národy Spojených stát amerických. (Greenspan, 1986)





## 2: Zobrazování národních symbol

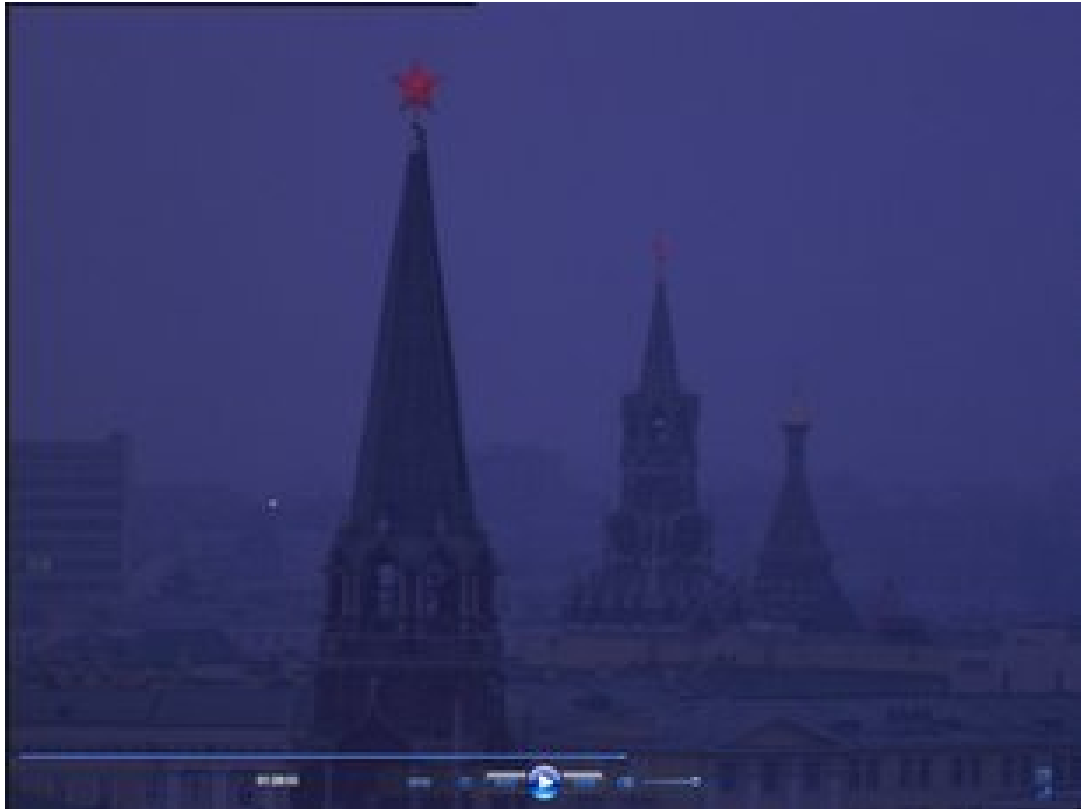
**Snímek .9:** Znak Svazu sovětských socialistických republik. (Ozerov, 1981)



 *Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.*

[Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features](#)

**Snímek .10:** V fle Kremlu. (Ozerov, 1981)



**Snímek . 11:** John Moffet a vlajka USA p i hymn hrající pro Rody Gainse.  
(Greenspan, 1986)



**Snímek . 12:** Triumf sprinter USA: vlajka se zlatým lemováním a se zlatými hv zdami. (Greenspan, 1986)



 *Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.*

[Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features](#)

**Snímek . 13:** Henry Marsh jako pracující občan Spojených stát . (Greenspan, 1986)



**Snímek . 14:** Generální tajemník ÚV KSSS Leonid Ilji Brežněv v oficiální deklaraci zahájení Her v Moskvě . (Ozerov, 1981)





**Snímek . 15:** Prezident USA Ronald Reagan oficiálně deklaruje zahájení Her v Los Angeles. (Greenspan, 1986)



**Snímek . 16:** Prezident Reagan s manželkou ó obava z atentátu. (Greenspan, 1986)



**Snímek . 17:** Olympijská vesnice v Moskvě socialistický funkcionalismus.  
(Ozerov, 1981)



**Snímek . 18:** Olympijská vesnice v Moskvě – letecký snímek. (Novikov, 1981: 307)



objekt o zobrazení nebo zaml ení skupiny  
š Oniř

**Snímek . 19:** Nástup sportovc Afghánistánu p i zahájení Her v Moskv . (Ozerov,  
1981)



v ochozech Moskevského olympijského stadionu.

(Ozerov, 1981)





toupá vý-e nejl v lajka USA. (Greenspan, 1986)



 *Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.*

[Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features](#)

atka Nadia Komane i jako rozhod í na Hrách v Los Angeles. (Greenspan, 1986)



iblic of China. (Greenspan, 1986)



## Stereotypizace geografických oblastí

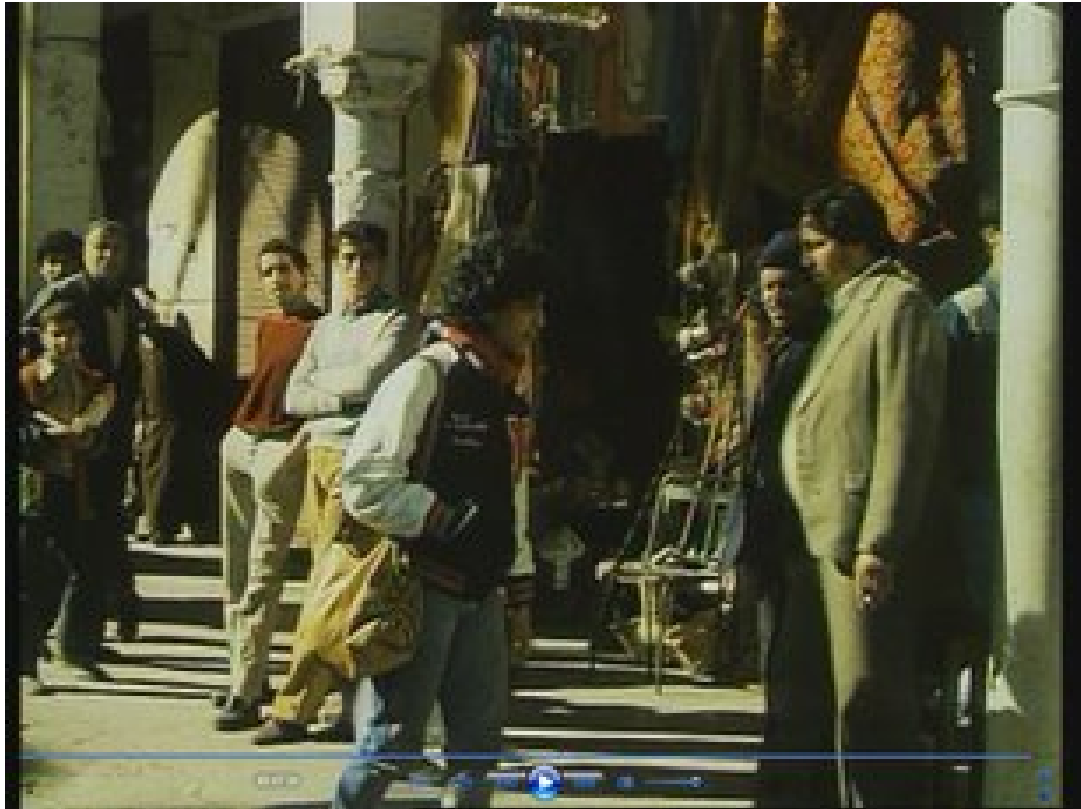
**Snímek . 24:** Turisté z USA v Moskv . (Ozerov, 1981)



**Snímek .25:** Peking, ína. (Greenspan, 1986)



**Snímek . 26:** Arabské zem - Cassablanca, Maroko. (Greenspan, 1986)





**Snímek .27:** Zima v Mnichov , Spolková republika Německo. (Greenspan, 1986)



**Snímek . 28:** Italské pobřeží a rybářský přístav. (Greenspan, 1986)

