

Sportovní film jako médium kulturní paměti

Jan Děkanovský

Katedra mediálních studií, Metropolitní univerzita Praha
jan.dekanovsky@mup.cz

Klíčová slova: film, sport, společnost, reprezentace, kulturní paměť, ideologie, nacionalismus

Key words: film, sport, society, representation, cultural memory, ideology, nationalism

Mediální zprostředkování sportu se zdaleka neodehrává jen v rovině zpravodajství a multimediálních přenosů důležitých sportovních akcí, ale prakticky od počátku 20. století využívá i filmového média. Ostatně předvedení vynálezu kinematografu a konání prvních novodobých olympijských her v Athénách roku 1896, které můžeme vnímat jako začátek éry moderního sportu, dělí od sebe pouhé čtyři měsíce. Filmové zachycení sportu se samozřejmě neomezuje jen na dokumentární záznamy sportovních událostí, ale reprezentuje sport i ve filmech hraných. Vzniká tak specifický filmový subžánr, jehož definování je poměrně nesnadné. V tomto textu se ale zaměříme na zvláštní – poměrně dobře rozpoznatelnou – skupinu hraných sportovních snímků – filmů, které zachycují a rekonstruují historické sportovní události se symbolickým, metaforickým, mytickým a dalším významotvorným potenciálem pro určitou společenskou skupinu. Tento typ snímků lze zkoumat například z hlediska ideologických významů, neboť sport sám se coby agonální kulturní forma nabízí jako ideální prostředek k politické a ideologické manipulaci (Boyle – Haynes, 2000, s. 145). Jiným produktivním přístupem může ale být i vnímání těchto filmů coby médií kolektivní, respektive kulturní paměti.

Problematika kulturní (v širším vnímání kolektivní paměti) vystoupila do popředí zájmu badatelů po zakládajících dílech M. Halbwachse, A. Warburga, na něž navázali v posledních třech desetiletích například J. a A. Assmannovi, P. Nora a další badatelé. V současnosti se tak ukazuje jako produktivní způsob pohledu na fenomény spjaté s připomínáním a interpretací minulosti. J. Assmann, který se problematikou kolektivní paměti dlouhodobě zabývá, považuje kulturní paměť za jednu z forem kolektivní paměti, do níž plynule přecházejí její další podoby: paměť mimetická, paměť věcí a paměť komunikativní (Assmann, 2001, s. 24). Podle něho „je paměť kulturní proto, že se může realizovat pouze institucionálně, uměle (...)“ (ibid., s. 26). Assmann kulturní paměť definuje za pomoci dvojího vymezení. Jednak ji staví do protikladu právě vůči komunikativní (všednodenní) paměti a jednak vůči vědě, která postrádá charakteristický rys paměti, jímž je vztah ke kolektivnímu sebeobrazu (Assmann, 2015, s. 51). To potvrzuje a rozvíjí i historik J. Winter, který v úvahách o rozdílu mezi vědeckou historií a pamětí dochází k závěru, že paměť je historie vnímaná prostřednictvím afektu. Tento afektivní rozměr je nutně subjektivní, musí se tedy lišit od racionality historického zkoumání (Winter, 2010, s. 12). Kulturní paměť se tak stává oblastí fixace, přenosu a reprodukce kulturního smyslu. Hlavní funkcí kulturní paměti je pak konstrukce a udržování kolektivní identity.

Kulturní paměť výrazně překračuje časový horizont komunikativní paměti, jenž Assmann klade do vzdálenosti tří generací. Je institucionalizovaná, externalizovaná, objektivuje se ve stabilních symbolických formách. Do jejího obsahu patří mytické/fundující dějiny, stabilní, kontinuálně přenášené soubory kulturních smyslů. „Pro kulturní paměť je podstatná historie vzpomínky, nikoli historie faktická. Lze také říci, že v kulturní paměti se faktická historie mění v historii vzpomínanou, tedy v mýtus“ (Assmann, 2001, s. 50). Tím ovšem nijak nepozbývá na skutečnosti, spíše naopak – získává „realitu ve smyslu trvalého

normativního a formativního působení“ (ibid.). Za zmínku stojí i další Assmannův postřeh, že totiž „(...) kulturní vzpomínka vykazuje rys sakrality“ (ibid., s. 50).

Film je dnes vnímán jako možná nejdůležitější médium kulturní paměti. A. Erllová a S. Wodianková považují tzv. filmy paměti za navýsost aktuální a současně mezinárodní jev. Film se podle nich stal hlavním prostředkem paměťové kultury a ve srovnání s jinými médii populární paměťové kultury jasně hraje prim (Erllová – Wodianková, 2008, s. 1). Filmy plní podle K. Činátla roli prostředníka mezi komunikativní a kulturní pamětí. Některé filmy (zejména tematizující druhou světovou válku) se pak ocitají právě na onom zlomu mezi těmito formami pamětí (Činátl, 2014, s. 127). Důležité je uvědomit si, že *filmy paměti*¹ nejsou žánrem v užším slova smyslu, ale představují především sociální fenomén. Filmy paměti se tak mohou stát i žánrové snímky, jako jsou muzikály, westerny, milostné příběhy či sci-fi (Erllová – Wodianková, 2008, s. 8). Je tedy zřejmé, že médium kulturní paměti může být i subžánr sportovního filmu.

Při pokusu aplikovat poznatky výzkumů kolektivní/kulturní paměti na subžánr sportovních filmů krystalizuje jedna důležitá teze: Sportovní snímky, které mají potenciál aspirovat na filmy institucionalizující kulturní paměť určité skupiny, jsou vesměs filmy tematizující sportovní úspěch v *kolektivní* hře. Přitom se ovšem každý rok objevují další a další biografické snímky ilustrující život slavných sportovců. Tyto filmy – jak se zdá – na zařazení do kategorie filmů paměti neaspirují, s výjimkou sportovních osobností, jejichž život je spojen právě s nějakým významným úspěchem v kolektivním sportu.

Takovým typem filmu může být ruský snímek *Legenda 17* (Легенда №17) z roku 2013. Tento film je současně jistým ekvivalentem amerického snímku *Hokejový zázrak* (Miracle, 2004), který přinášel pohled z druhého tábora studené války². Film je v první řadě hranou biografií jednoho z nejlepších hokejistů všech dob Valerije Charlamova (Danila Kozlovskij) a jeho postavu pochopitelně do značné míry mytizuje. Vyvrcholením příběhu se ovšem stává první zápas tzv. Série století z roku 1972. Tato série osmi zápasů mužstva Sovětského svazu proti výběru Kanady vešla do historie jako první setkání tehdejších nejlepších Evropanů s nejlepšími kanadskými profesionály. Všechny zápasy (první čtyři v Kanadě, zbylé čtyři ve SSSR) se odehrávaly ve značně vypjaté atmosféře, protože obě strany vnímaly souboj nejen jako sportovní zápas, ale i jako soupeření dvou světových systémů. Druhým snímkem, kterému budeme věnovat pozornost a který nám současně poslouží jako určitý komparativní materiál, je rovněž ruský film s názvem *Výskok* (Движение вверх, 2017). Tento snímek rekonstruuje vítězství sovětského basketbalového mužstva na OH v Mnichově 1972.

U obou zmíněných filmů problematizuje zařazení mezi filmy kulturní paměti malý odstup zobrazených událostí od současnosti (doby vzniku obou snímků). Jak už bylo uvedeno, klade J. Assmann dosah komunikativní formy paměti zhruba osmdesát až sto let do minulosti, tedy přibližně do vzdálenosti tří generací (Assmann, 2015, s. 52). Úvodní zápas Série století, která je vyvrcholením filmu *Legenda 17*, i olympijský basketbalový turnaj v Mnichově 1972 takový časový odstup postrádají. Přesto se domnívám, že v tomto případě můžeme o těchto snímcích coby médiích kulturní paměti hovořit. U obou snímků totiž můžeme pozorovat dílčí charakteristiky, které badatelé kulturní paměti a potažmo filmu jako jejímu médiu přisuzují.

J. Assmann přičítá kulturní paměti několik důležitých atributů. Kulturní paměť podle něho konkretizuje identitu skupiny, s čímž následně souvisí rekonstruktivita kulturní paměti a zformovanost, tedy vytvoření sdílitelného smyslu a kolektivně sdíleného vědění. Dalšími charakteristikami je pak organizovanost, závaznost a reflexivita (Assmann, 2015, s. 54–57). I. Řehořová, která se v českém prostředí zabývá aplikací konceptu kulturní paměti na oblast

¹ Geneze tohoto sousloví viz Činátl, 2014, s. 130.

² Film *Hokejový zázrak*, tematizující vítězství hokejového mužstva USA nad SSSR na ZOH 1980 v Lake Placid, jsem analyzoval z hlediska obsažené ideologie ve studii Sport, média a filmové umění (Děkanovský, 2015, s. 54–64).

filmových děl historického žánru, považuje za relevantní pro tuto oblast zkoumání zejména charakteristiku *rekonstruktivity* a *závažnosti* (Řehořová, 2016, s. 47). Pro naše zkoumání k nim přiřadíme ještě atribut *konkretizace identity*. Tento atribut poukazuje na skutečnost, že kulturní paměť „uchovává soubor vědění určité skupiny, která z něj odvozuje vědomí své jednoty a jedinečnosti“ (Assmann, 2015, s. 54). Současně ale dochází i k rozlišení předmětů kulturní paměti na pozitivní („toto jsme my“) a negativní („toto je náš protiklad“) sféru (ibid., s. 56). Na zvoleném konkrétním materiálu můžeme tuto vlastnost pozorovat na projevech manifestace příslušnosti k jasně vymezené skupině, kterou můžeme bez obav nazvat nacionalistickou.

Film *Legenda 17* získává nacionalistický rozměr až ve druhé polovině, kdy se schyluje právě k zápasům s Kanadou. Charlamov je nejprve vystaven pokušení ze strany skauta, který jej láká k angažmá v zámořské NHL finanční pobídkou, ale i prostřednictvím sportovní výzvy. „Je snadné být nejlepší v SSSR,“ říká hrdinovi. „Vždycky jsem chtěl hrát *proti* Kanadě. A nakopat vám zadky,“ opáčí Charlamov.

Vypjatě nacionalistická rétorika se ovšem v tomto filmu realizuje především třemi způsoby – okázalou manifestací národního uvědomění hráčů a realizačního týmu, deformovaným zobrazením soupeře, které přesahuje hranici karikatury, a také ahistorickým zhuštěním klíčových událostí série osmi utkání do jediného – úvodního – zápasu. Posměšné až nepřátelské zkreslení soupeře nabývá ve filmu bezmála komických rysů. Toho si byli tvůrci zjevně vědomi a kanadští hokejisté tak postrádají jména ve filmu i v závěrečných titulcích. Jsou jim ale ponechána autentická čísla, takže je jednoduché rozeznat dvě klíčové (a záporné) postavy střetnutí – Phila Esposita (Otto Götz) a Bobbyho Clarka (Andrej Runtso).

Scén, ve kterých jsou kanadští soupeři doslova denunciováni, je ve filmu několik. Postava odkazující k Espositovi se objevuje v televizní talkshow (oblečena do kompletní hokejové výstroje) a místo odpovědi na dotaz, jak se kanadští hráči vypořádají s Rusy, rozbije za výhružného řvaní hokejkou stolek před sebou. Hráči mají drsnou až odpudivou vizáž, kterou ještě podporuje neustálé žvýkání a absence ochranných přileb. Jejich gesta a grimasy jsou animální, počínaje čestným vyhazováním, které postava Esposita pojme se zuřivou ctižádostí, až po výhružné gesto naznačující podržnutí krku, které z trestné lavice adresuje soupeři (toto gesto Esposito v průběhu série ovšem skutečně předvedl). Vrcholem této dehonestace (možná zčásti nezamýšleným) je ale přepjatá filmová montáž, v níž Charlamov projíždí mezi Kanadany jako toreador a soupeřovi hráči se mění v býky. Tato scéna je poněkud nemotorným a okázalým odkazem k Charlamovovu španělskému původu, zpodobení soupeře coby hovězího dobytka je ovšem rovněž zcela explicitní.

Vlastně jediným momentem, kdy není soupeř zobrazen jako nepřítel, se stává stisk ruky mezi Charlamovem a Espositem po skončení zápasu³. V Espositově replice, kterým pozdrav doprovodí, pak nalézáme příslib budoucích zápasů. Podobně je vylíčena i atmosféra v hale. Zatímco zprvu je publikum vůči Sovětům pohrdavé, což dokreslí i diegetický pohřební motiv hraný na varhany po druhé brance vstřelené do ruské sítě, nakonec vyprovodí vítězné Sověty uznalým potleskem.

Naproti tomu tým SSSR je zobrazen jako skupina mladých odvážných mužů, jimž se dostává vlasteneckého povzbuzení hrdinskou i válečnou rétorikou. „Celá země se bude na vás dívat. Jako na Gagarina,“ vyprovází trenér Tarasov (Oleg Menšikov) své bývalé svěřence k odletu. „Cítíme se jako zákopníci,“ ozve se pro změnu v sovětské šatně před zápasem.

Ve filmu *Výskok* je atribut konkretizace identity předveden částečně odlišným způsobem. Pozornost je upřena na problematiku mnohonárodnostní sovětské reprezentace.

³ Toto smířlivé gesto paradoxně neodpovídá skutečnosti, protože po prvním prohraném zápase opustili frustrovaní Kanadané kluziště bez podání rukou soupeři.

Úkolem trenéra Garanžina⁴ (Vladimir Maškov) bylo z hráčů několika národností vytvořit kompaktní tým. Tato snaha je ilustrována například scénou, ve které kouč projeví pochopení pro národnostní zvyklosti gruzínského hráče a vyhoví jeho přání zúčastnit se sestřiny svatby. Věc ovšem vyřeší originálně. Přesune se na gruzínskou svatbu s celým týmem, zúčastní se svatebního veselí, ale vzápětí pokračuje v místních improvizovaných podmínkách v přípravě mužstva. Jinou dějovou linku představuje příběh litevského hráče Modestase Paulauskase (James Tratas), který je sice oporou týmu, ale zároveň čelí výzvám emigrantských kruhů, aby odešel ze Sovětského svazu do evropské profesionální soutěže. Jeho váhání vrcholí ve chvíli, kdy jej již zprostředkovatelé z řad litevské emigrace odvázejí autem z olympijské vesnice. Hráč se ale na poslední chvíli rozhodne u týmu setrvat a svůj krok zdůvodní pocitem příslušnosti k „nim“, čímž je myšlen mnohonárodnostní tým, jenž je ovšem metaforou stejně multinacionálního Sovětského svazu. Po vítězném finále je jednota stvrzena i prohlášením hráčů, že hráli za vlast. Důraz na mnohonárodnostní charakter mužstva je vysloven explicitně a poněkud neohrabaně skupinou černošských pouličních basketbalistů, kteří si v úvodu snímku s několika Sověty zahrají improvizované utkání. Američané při sledování televizního přenosu olympijského turnaje charakterizují podobu sovětských hráčů jako Španělů, Irů a dokonce i jednoho Indiána a podivují se nad tím, že takto rozličné typy jsou dohromady nazývány Rusy.

Rozkolísanost litevského hráče, který se nakonec přikloní na stranu sovětského týmu, potažmo tedy sovětského impéria můžeme interpretovat jako aktuální projev nostalgie po někdejším uspořádání. Tato aktualizace se jeví být projevem dalšího atributu kulturní paměti, který J. Assmann rozeznává – *rekonstruktivitu*. Tvrdí, že kulturní paměť vztahuje své vědění vždy k současnému referenčnímu rámci, tedy aktuálně přítomné situaci. Je sice pochopitelně vázána na dané figury vzpomínání a soubory vědění, ale každá přítomná doba se k nim „staví se snahou o osvojení, polemiku, uchování a přeměnu“ (Assmann, 2015, s. 55). Druhým důležitým atributem, který v tomto konkrétním případě hraje roli, je *závažnost*, tedy normativní působení kulturní paměti. „Prostřednictvím vztahu k normativnímu sebeobrazu skupiny vychází najevo jasná hodnotová perspektiva a škála relevance, jež strukturuje soubor kulturního vědění a symbolů“ (ibid.). Zde narážíme na úzkou provázanost mezi vzpomínáním a zapomínáním, formováním kolektivní identity a politickou mocí (Řehořová, 2016, s. 47). Lidská paměť je podle A. Assmannové vysoce selektivní. Kapacita paměti je omezena biologickými a kulturními omezeními, ke slovu ale přicházejí i psychologické vlivy, které určité bolestivé či nesourodé vzpomínky přemísťují, skrývají či přepisují. Stejná dynamika funguje i na úrovni kulturní paměti (Assmannová, 2008, s. 97). Selektivnost paměti se pak projevuje tím, že jsou zdůrazňovány prvky potvrzující pozitivní obraz jedince či společnosti, zatímco prvky, které tento obraz narušují či zpochybňují, jsou odsouvány nebo vymazány (Řehořová, 2016, s. 47).

Ve zkoumaných snímcích se tyto atributy kulturní paměti projevují dvěma hlavními způsoby. První se týká zobrazení kulturního a politického kontextu. V obou filmech je tehdejší komunistický režim brežněvovské éry prezentován jako otravný prvek života, který hrdinům komplikuje život a brání jim v ryze vlasteneckém úsilí. Snaha Charlamova a jeho týmu ve filmu *Legenda 17* i usilování basketbalového mužstva ve *Výskoku* není prezentováno jako souboj komunistické ideologie s kapitalistickým způsobem života, ale jako souboj primárně nacionalistický. Toto nahrazení animozity určené atmosférou studené války vlasteneckým étosem stvrzují i vedlejší postavy politických pracovníků a funkcionářů. Ve snímku *Legenda 17* narušuje k mužstvu přidělený politruk rodící se atmosféru patriotismu v hokejové šatně oportunistickými a politicky podbarvenými vzkazy „z Moskvy“. Ve filmu

⁴ Sovětský trenér se ve skutečnosti jmenoval Vladimir Petrovič Kondrašin, ve filmu bylo jeho jméno na přání pozůstalých změněno.

Výskok chce pro změnu politicky obezřetný funkcionář využít teroristického útoku na izraelské sportovce a zdůvodnit jím odstoupení z finálového utkání, aby Sovětský svaz neriskoval pravděpodobnou prohru. I v tomto případě je vlastenecké odhodlání týmu zásadním elementem, který se této oportunistické snaze postaví. Dá se dokonce říci, že projevy komunistické moci jsou v obou filmech místy karikovány. Je zřejmé, že tato transformace komunistické ideologie v ideologii nacionalismu souvisí se společenskými změnami, které v Rusku v uplynulém čtvrtstoletí probíhají. V tomto případě se tak potvrzuje Foucaultova teze o mocenském charakteru interpretace historických událostí (Foucault, 1975, s. 25).

Druhým způsobem, jímž se v obou filmech projevuje *rekonstruktivita* a *závažnost* (normativní působení) je manipulativní zobrazení průběhu samotných utkání. Ve filmu *Legenda 17* je série osmi utkání (kterou SSSR v souhrnu těsně prohrál) shrnuta do jediného zápasu, v němž se objeví události, které se ve skutečnosti odehrály později. To lze snadno vysvětlit snahou dát snímku patřičnou sevřenost. Mnohem zásadnější manipulací je vykreslení finálového utkání ve snímku *Výskok*. Skandální vyvrcholení zápasu, které bylo ovlivněno bezprecedentními zásahy rozhodčích, a dokonce i generálního sekretáře FIBA Williama Jonese, je zde prezentováno zcela jednostranně a postrádá jakýkoliv nádech kontroverznosti. V tomto případě dochází teze o důležitosti zapomínání v kolektivní paměti svého dalšího potvrzení.

Filmem, který naplňuje časový odstup tří generací deklarovaný Assmannem, je snímek, který samy badatelky v oboru paměťových studií A. Erllová a S. Wodianková uvádějí jako příklad filmu paměti – *Bernský zázrak* z roku 2003 (Erllová – Wodianková, 2008, s. 1). Tento německý snímek připomíná vítězství německé fotbalové reprezentace na mistrovství světa ve Švýcarsku v roce 1954. Toto vítězství bylo nejen překvapivé – Němci porazili ve finále tým Maďarska, s nímž v základní části turnaje prohráli v poměru 3 : 8 –, ale znamenalo pro zemi poraženou v druhé světové válce i krok v návratu mezi evropské národy. V tomto případě se dá spekulovat o tom, do jaké míry stojí za natočením filmu potřeba připomínat „zakládající mýty“ v době, kdy se země potýká s problémy přetrvávajícími i po sjednocení Německa. Slogan „Každý národ potřebuje legendu“ byl dokonce oficiálním sloganem využívaným na filmovém plakátu (Hochscherf – Laucht, 2008, s. 280).

Jak uvádějí Hochscherf s Lauchtem, kolektivní vnímání triumfu v Bernu je srovnatelné snad s prvním přistáním na Měsíci. Stejně jako u jiných výjimečných událostí si většina německých pamětníků dokáže vybavit, co dělala v okamžiku fotbalového triumfu. „Film líčí sportovní vítězství jako všenněmecké oslavy, a to navzdory tehdejšímu politickému rozdělení Německa na dva samostatné státy. Ve scéně nabitě politickou symbolikou ukazuje film mladé lidi sledující mistrovství světa v televizi, zatímco v pozadí se rýsuje nadživotní Leninův portrét. I když hlavní hrdina a všichni jeho společníci nosí košile a odznaky komunistické organizace mládeže Freie Deutsche Jugend (FDJ), účastně sledují úsilí západoněmecké strany“ (Hochscherf – Laucht, 2008, s. 292). Před rokem 1989 se podle Hochscherfa a Laughta východní Němci považovali za Němce bez ohledu na oficiální snahy komunistického vedení NDR vybudovat exkluzivní socialistickou východoněmeckou identitu. Oslava fotbalového triumfu i východními Němci je filmovou reprezentací, která osvětluje vnímání dvou států sebou samými. Zatímco NDR nikdy nesloužila pro SRN jako referenční bod kulturní vyspělosti, SRN tuto úlohu plnila pro NDR po celou dobu její existence (ibid.).

Bernský zázrak je snímkem, který splňuje požadavek časového odstupu tří generací rozhodně striktněji než filmy *Legenda 17* a *Výskok*. Přesto se nedá říci, že by byl díky tomu přesvědčivější či jen nějak odlišnější od obou zmíněných filmů. Film paměti neexistuje sám o sobě coby symbolická struktura, ale musí být vytvořen v sociálních systémech. Důležitou doplňkovou metodou zkoumání takového filmu je pak tedy zvážení sociálních systémů. Jde často o poměrně pragmatické faktory, kterými mohou být vysílací prostor, ratingy,

marketingové strategie, udělené ceny (Erl – Wodianka, 2008, s. 5–6). „Pro filmy paměti je charakteristická svázanost s aktuální přítomností, v níž se aktivně podílí na formování sdílené představy o konkrétní minulosti a dalších sociálně-kulturních procesech“ (Činátl, 2014, s. 130). Jak už bylo řečeno výše, každý z uvedených filmů vznikl z nějakého důvodu determinovaného současností. Na vzniku *Hokejového zázraku* mohla mít svůj podíl frustrace americké společnosti po 11. září, natočení *Bernského zázraku* motivovala snaha připomenout si „zakládající mýtus“ v těžkém období po znovusjednocení země. Ruské filmy *Legenda 17* a *Výskok* svou nacionalistickou rétorikou nepochybně rezonují se snahou navrátit Rusku velmocenské postavení.

Důležitá je v této souvislosti otázka, co vlastně vytváří z některých médií silná média kulturní paměti, tedy média, která vytvářejí a formují kolektivní obrazy minulosti? (Erl, 2008, s. 390). A. Erllová v této souvislosti poznamenává, že tatáž událost může působit více způsoby: ve formě anekdoty ji můžeme vnímat jako součást živé historie, ale například v opeře nabývá až mytických dimenzí. V literatuře i ve filmu můžeme rozpoznat různé podoby reprezentace, které v publiku vyvolávají různé způsoby kulturního zapamatování. Podle Erllové lze rozlišit čtyři módy rétoriky kolektivní paměti: zkušenostní, mytický, antagonistický a reflexivní (ibid.)

Zkušenostní mód představuje minulost jako nedávnou zkušenost. Mód *mytizační* je konstituován takovými literárními (či filmovými) formami, které připomínají reprezentace minulosti v rámci Assmannovy kulturní paměti, tedy jako vzpomínku na vzdálené události nacházející se v mytické minulosti. *Antagonistický* mód pomáhá zachovat jednu verzi minulosti a zcela odmítá výklad druhé strany. Protože se Erllová zabývá v první řadě literaturou, charakterizuje *reflexivní* mód jako druhý stupeň čtenářského pozorování – jde o kritickou reflexi tří zmíněných způsobů reprezentace. Reflexní režimy tedy tvoří formy, které poutají pozornost k procesům a problémům vzpomínání. Rétorika kolektivní paměti se podle ní nachází ve všech literárních žánrech, které představují minulost, od romantiky až po gotické romány a kriminální thrillery a samozřejmě i v jiných médiích, jako jsou třeba celovečerní filmy (ibid., s. 391–392).

Ve výše zkoumaných filmech (ale i v dalších neuváděných příkladech) je možné dobře rozpoznat především mód *mytizační* a *antagonistický*, byť lze v některých filmech nalézt i rétoriku *zkušenostního* módu. Snímky *Hokejový zázrak* a *Legenda 17* využívají *antagonistického* módu velmi produktivním způsobem. Americký snímek líčí střet se sovětskými hokejisty jako symbolický střet probíhající studené války a druhá strana střetu je demonizována, byť relativně mírnými prostředky. Film *Legenda 17* je v tomto ohledu daleko razantnější a druhou stranu (tedy kanadské hokejové profesionály) přímo denuncuje a zesměšňuje. Snímek *Bernský zázrak* daleko více využívá *mytický* mód rétoriky kolektivní paměti. Soupeři německého fotbalového týmu jsou upozaděni a ve filmu je potlačena jakákoliv symbolika odkazující k antagonismům druhé světové války. Daleko výraznější je právě *mytizační* rétorický mód a sportovní triumf je pojímán jako emancipační čin, nikoli jako konfrontační akt.

Jiným pozoruhodným snímkem, jímž je možné naše pozorování doplnit, je film *Lagaan – tenkrát v Indii* (Lagaan) z roku 2001. Tento film, nominovaný na Oscara v kategorii neanglicky mluvených filmů, se dočkal mnoha nejrůznějších reflexí v západní odborné literatuře. Coby film paměti jej výslovně zmiňují A. Erllová a S. Wodianková (2008, s. 1). Tento snímek potvrzuje, že se hraný sportovní film může stát médiem kulturní paměti i v odlišných kulturních oblastech. Film reflektuje britský kolonialismus a vypráví fiktivní příběh o kriketovém zápase, jenž mezi sebou svedou domorodí vesničané a příslušníci britské posádky. Sportovní utkání je exponováno mimo sportovní sféru sázkou uzavřenou oběma aktéry. Výhra zproští vesničany daně, kterou musí Britům odvádět, prohra by ji naopak navýšila na nezvládnutelnou úroveň. Na snímku je pozoruhodné především to, že je natočen

zcela v duchu tzv. bollywoodské produkce, jejíž estetické i žánrové konvence jsou běžnému evropskému (západnímu) divákovi vzdálené. Film v sobě směřuje dramatické, komediální i muzikálové prvky, což jej ovšem z kategorie filmů paměti nevyklučuje. „Má-li se nějaký snímek prosadit jako film paměti, musí vycházet ze žánrových konvencí a respektovat ustálené praktiky vzpomínání a způsoby reprezentace minulosti, aby mohl hrát roli zprostředkujícího média sociálně a kulturně sdíleného vzpomínání“ (Činátl, 2014, s. 23).

V českém prostředí budeme ovšem hraný sportovní snímek uznatelný za film paměti hledat obtížně. Reflexe sportovního úspěchu se omezuje na ryze fiktivní, komediálně laděný příběh fotbalového mužstva (*Klapzubova jedenáctka*), případně podává obraz, který ustálenou kolektivní paměť nahloďává a dekonstruuje (*Mistři*)⁵. Je ryze spekulativní otázkou, zda tato absence nesouvisí i s mentalitou malého národa, jemuž je cizí velkonárodní patos, navíc v případě, že je jeho nositelem sport. V této souvislosti se nabízí srovnání například s dánskou kinematografií a filmem *Léto 92* (Sommeren '92). Film vypráví o neočekávaném vítězství dánského fotbalového týmu na mistrovství Evropy 1992, na které byl dánský tým navíc nominován na poslední chvíli coby náhrada za vyloučenou Jugoslávii. Snímek vypráví příběh outsiderů se zřejmým nadhledem a patos je vyvažován řadou scén s komediálním laděním. Znovu se vkrádá otázka, zda důvodem absentující mytizace nemůže být i malý odstup od události (v době uvedení snímku 23 let), který nedovolil filmu vymanit se z formy komunikativní paměti.

Tuto tezi může částečně podporovat reflexe patrně největšího českého sportovního úspěchu na poli kolektivního sportu, jímž je hokejové vítězství na ZOH 1998 v Naganu. Událost byla zpracována do operní podoby již v roce 2004⁶, ke dvacátému výročí byl připravován animovaný film *Nagano – zrození hrdinů*, jehož dokončení se ale potýká s finančními problémy. Opera patetické projevy vlastenectví relativizovala, animovaný snímek by již svou formou patrně činil totéž. Místo něho měl ovšem začátkem roku premiéru celovečerní dokumentární film *Pásky z Nagana* (The Nagano Tapes). Snímek režiséra Ondřeje Hudečka využívá v bohaté míře nejrůznějších archivních materiálů (včetně širokouhlých filmových záběrů z naganského turnaje) i aktuálních rozhovorů s tehdejšími aktéry, novináři a historiky. Film disponuje výraznou narativní linkou, jejímž ústředním hrdinou je obránce (a někdejší emigrant) Petr Svoboda, jehož branka rozhodla finálové utkání proti Rusku. Film je zasazen do kontextu soudobých českých a československých dějin. Finálový soupeř je prezentován jako nástupce impéria, které v roce 1968 okupovalo Československo, hokej slouží jako metafora celé společnosti. Snímek zdůrazňuje nemožnost plného uplatnění hokejistů starší generace v normalizační realitě, současně poukazuje na skutečnost, že prosazení se v zámořské NHL v nových poměrech bylo pro hráče z východoevropských zemí velmi obtížné. Vítězství nad mužstvy USA, Kanady a Ruska ve vyřazovací části turnaje je tak interpretováno jako satisfakce za těžkosti a ústrky, jimž byli čeští hokejisté vystaveni v době normalizace i ve svobodné době. Film se nevyhýbá ani zcela explicitní symbolice, když připomíná skutečnost, že jedinou branku proti Rusku vstřelil právě hráč se jménem Svoboda. Současně tuto skutečnost ústy jednoho z publicistů relativizuje poznámkou o tom, že ve fiktivním příběhu by taková shoda okolností byla považována za neuvěřitelnou a přepjatou. Snímek *Pásky z Nagana* zjevně naplňuje většinu charakteristik typických pro kulturní paměť. Rekonstruuje nejen sportovní událost, ale v podstatě období posledních padesáti let, a podává i jejich normativní výklad.

Na základě výše předložených snímků se lze domnívat, že širší badatelská oblast kolektivní, respektive kulturní paměti, vztažená na problematiku filmového média, může při

⁵ Srv. Děkanovský, 2015, s. 54–64.

⁶ K její charakteristice blíže Děkanovský, 2008, s. 116–126.

aplikaci na specifický subžánr sportovního filmu přinést produktivní výsledky. Sport se ve své špičkové podobě může stát substitucí politických, ale i ozbrojených střetů. Význam některých historických sportovních událostí může v kolektivní paměti různých národů zaujímat nečekaně důležité místo. Současně se ukazuje, že pravděpodobně větší význam pro kolektivní paměť mají úspěchy dosažené v kolektivních disciplínách. Potvrzuje se tím i teze, podle níž má společenství milionů mnohem konkrétnější podobu, pozorujeme-li je na příkladu fotbalové jedenáctky (Hobsbawm, 2000, s. 138–139). Následné zpracování takových událostí do podoby hraného filmu se může za určitých okolností stát médiem tzv. kulturní paměti se všemi jejími charakteristikami.

Na základě provedeného výzkumu s přihlédnutím k výše zmiňovanému dokumentárnímu filmu *Pásky z Nagana* můžeme vyslovit i jednu dílčí pracovní tezi či spekulaci: zda právě médium dokumentárního filmu coby filmu paměti nemůže být jakýmsi mezistupněm mezi komunikativní pamětí a hraným historickým filmem coby médiem paměti kulturní. V každém případě již nelze zpochybnit obecnou roli filmu ve vztahu k historickému vědomí společnosti. Jeden z klasiků paměťových studií P. Nora se ostatně táže: „Jak bychom mohli vzájemně nespojovat například slavný „návrat vyprávění“, který je zřejmý v těch nejnovějších způsobech psaní dějin, a všemocnost obrazu a filmu v současné kultuře?“ (1998, s. 21)

Literatura:

- ASSMANN, A. (2008): Canon and Archive. In: A. Erll – A. Nünning (eds.): *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlin, New York: Walter de Gruyter, s. 97–108.
- ASSMANN, J. (2001): *Kultura a paměť: písmo, vzpomínka a politická identita v rozvinutých kulturách starověku*. Praha: Prostor.
- ASSMANN, J. (2015): Kolektivní paměť a kulturní identita. In: A. Kratochvíl (ed.): *Paměť a trauma pohledem humanitních věd: komentovaná antologie teoretických textů*. Praha: Akropolis, s. 50–61.
- BOYLE, R. – HAYNES, R. (2000): *Power Play: Sport, the Media and Popular Culture*. Essex.
- ČINÁTL, K. (2014): *Naše české minulosti, aneb, Jak vzpomínáme*. Praha: NLN.
- DĚKANOVSKÝ, J. (2015): Sport, média a filmové umění. In: E. Bútorová, E. – V. Veverková (eds.): *Úskalia žurnalistickej a masmediálnej komunikácie v súčasnosti*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Filozofická fakulta, s. 54–64.
- DĚKANOVSKÝ, J. (2008): *Sport, média a mýty. Zlatí hoši, královna bílé stopy a další moderní hrdinové*. Praha: Dokořán.
- ERLL, A. – WODIANKA, S. (2008): Einleitung: Phänomenologie und Methodologie des „Erinnerungsfilms“. In: A. Erll – S. Wodianka (eds.): *Film und kulturelle Erinnerung: Plurimediale Konstellationen*. Berlin: Walter de Gruyter, s. 1–20.
- FOUCAULT, M. (1975): Film and Popular Memory. An interview with Michel Foucault. In: *Radical Philosophy*, 11, s. 24–29.
- HOBSBAWM, E. (2000): *Národy a nacionalismus od roku 1780. Program, mýtus, realita*. Brno: CDK.
- HOCHSCHERF, T. – LAUCHT, Ch. (2008): „Every Nation Needs a Legend“. The Miracle of Bern and the Formation of a German Postwar Foundational Myth. In: R. Briley – M. Schoenecke – D. A. Carmichael (eds.): *All-Stars & Movie Stars. Sports in Film & History*. Lexington, s. 279–302.
- NORA, P. (1998): Mezi pamětí a historií. In: A. Bensa (ed.): *Politika paměti: antologie francouzských společenských věd*. Praha: Francouzský ústav pro výzkum ve společenských vědách, s. 7–32.
- ŘEHOŘOVÁ, I. (2016): *Film jako médium kulturní paměti: Proměny reflexe poválečného odsunu Němců v české filmové tvorbě*. Praha: FF UK. Disertační práce.
- WINTER, J. (2010): The Performance of the Past: Memory, History, Identity. In: K. Tiilmans– F. van Vree – J. Winter (eds.): *Performing the Past. Memory, History, and Identity in Modern Europe*. Amsterdam: Amsterdam University Press, s. 11– 34.

Filmy:

Bernský zázrak [Das Wunder von Bern] [film], režie Sönke Wortmann, SRN, 2003.

Hokejový zázrak [Miracle] [film], režie Gavin O'Connor, USA, 2004.

Klapzubova jedenáctka [film], režie Ladislav Brom, ČSR, 1938.

Klapzubova jedenáctka [TV seriál], režie Eduard Hofman, ČSSR, 1968.

Lagaan – tenkrát v Indii [Lagaan: Once Upon Time in India] [film], režie Ashutosh Gowariker, Indie, 2001.

Legenda 17 [film] [Легенда №17], režie Nikolaj Lebeděv, Rusko, 2013.

Léto '92 [Sommeren '92] [film], režie Kasper Barfoed, Velká Británie, Dánsko, 2015.

Mistři [film], režie Marek Najbrt, ČR, 2004.

Nagano – zrození hrdinů [film], režie Pavel Sadílek, ČR, nedokončeno.

Pásky z Nagana [The Nagano Tapes] [film], režie Ondřej Hudeček, USA, Česko, Kanada, 2018.

Výskok [Движение вверх] [film], režie Anton Megerdičev, Rusko, 2017.

Summary

Sports Film as a Medium of Cultural Memory

The relationship between sport and the media has undergone rapid development in recent decades. The combination of television and top sport has created a specific genre of popular culture. Sport therefore also features in the most varied of forms in the film media. This study deals with the relationship between the sub-genre of sports film and the concept of collective or cultural memory, respectively. It focuses on the factors that play crucial role in this process, as well as with the dispositive of the medium, that enables to generate, store and transmit shared contents of memory. The case study comprises an analysis of several film works of sports sub-genre with historical themes.