

Esej o subžánri športového filmu

Jozef Mergeš

Inštitút slovakistiky a mediálnych štúdií, Filozofická fakulta, Prešovská univerzita v Prešove
jozef.merges@unipo.sk

Kľúčové slová: mediálny šport, filmový žáner, subžáner, hraný film, športový film, komunikácia, The English Game

Key words: mediasport, film genre, sub-genre, feature film, sports film, communication, The English Game

Jan Děkanovský v jednej zo svojich štúdií venovaných mediálno-kultúrnym otázkam športu napísal, že s cieľom zachytiť športové udalosti vzniká okrem dokumentárnych aj množstvo hraných filmov. Vzniká tak podľa Děkanovského „specifický filmový subžáner, jehož definovanie je pomerně nesnadné“ (2018, s. 1). Napriek tejto poznámke však autor, a to pomerne paradoxne, s ľahkosťou a priamočiarosťou vyberá filmy, ktoré mu zapadajú do rámca analýzy, aby v jej závere potvrdil, že sa už nedá „zpochybnit obecnou roli [športového] filmu ve vztahu k historickému vědomí společnosti“ (tamže, s. 21). Samozrejme, definovať športový film sa v tomto prípade javí redundantné, lebo kultúrna skúsenosť nás naviedla identifikovať filmy napríklad tematicky, v tomto prípade podľa toho, či je šport integrálnou súčasťou filmu, či je jeho zmyslom existencie, či sa v ňom dominantne zobrazuje športová udalosť. Pamätníci si isto spomenú na klasickú slovenskú komédiu s názvom Skalní v ofsajde o troch kamarátoch, ktorí sa stoj čo stoj chcú dostať na významný futbalový zápas, no sami pritom športujú len v prenesenom význame slova a k významnej udalosti sa veru ani nedostanú. Možno však aj takýto film považovať za športový vzhľadom na životne dôležitý cieľ jeho protagonistov? Ak si hlavná postava romantickej komédie chodí každé ráno zabehať k rieke a vedľajšia trávi čas v posilňovni, možno aj o takomto filme hovoriť ako o športovom? Problém definovať športový film sa javí problematicky zrejme práve pre širokospektrálny pohľad na šport. Pre niekoho znamená šport obživu, pre iného relax, pre ďalšieho pozitívny stres, niekto sa na šport díva inštitucionálne, iný zdôrazňuje skôr poctivý charakter amatérskeho výkonu, pre niekoho znamená šport cestu k sláve a peniazom, pre iného prestávku v kolobehu neustále sa zrýchľujúceho života.

V tomto článku, ktorý je zamýšľaný ako jeden z radu článkov venujúcich sa významu mediálneho športu¹ v kultúre, na pomerne malej ploche definujem a charakterizujem subžáner športového filmu tak, aby som jednak pripomenul kultúrne tendencie vedúce k zobrazovaniu športových udalostí a športových výkonov vo fiktívnej podobe, jednak načrtol možný vzťah športových filmov k mediálnemu športu ako celku.

O metóde a prístupe k filmovému žánru

Definovať subžáner športového filmu by sa dalo pomerne presvedčivo využitím dostupnej filmovej teórie, namiesto nej však uplatním prístup D. Slančovej (1996). Podľa daného prístupu možno na žáner nahliadať ako na komplex vzájomne prepojených, no do istej miery osobitne stanoviteľných kritérií tematickosti, funkčnosti, kompozície, formy a jazyka. Samozrejme, dané kritériá sa už tradične uplatňujú najmä pri výskume novinárskych, resp.

¹ Mediálny šport tu chápem ako relatívne uzatvorený celok vznikajúci v objektívnej realite, pragmaticky formujúci pravidelné typy obsahov a z nich vyvedené významy šírené smerom k recipientom prostredníctvom masovokomunikačných prostriedkov (Mergeš, 2016).

mediálnych žánrov a ich aplikácia do prostredia hraného filmu môže byť problematická,² no domnievam sa, že môže byť funkčná a prínosná, pretože sa mi zdá vďaka svojej abstraktnosti, vychádzajúc zo žánru ako ideálneho modelu, vhodná na analýzu akéhokoľvek umeleckého diela vzniknutejšieho s cieľom informovať a analyzovať spoločenský jav, čo športové filmy popri všeobecnom ciele zabaviť viac či menej splňajú. Hoci sa pri analýze budem opierať predovšetkým o kritériá žánrovosti z teórie D. Slančovej, parciálne pri svojom uvažovaní využijem aj prístupy k analýze filmového žánru z filmovej teórie.

D. Rowe (1998) v súvislosti s uvažovaním o žánrovom charaktere športového filmu vyslovuje mienku, že vo filmovej teórii badať relatívne otvorený prístup ku kategorizovaniu filmov, akoby boli filmové žánre „nevynutne nestabilné“ (tamže, s. 351). Tento problém treba napokon považovať za priznaný aj vo sfére filmovej teórie. V nej sa v súvislosti so žánrami pomerne uniformne zastáva názor, že „žádný žánr se nedá jednoduše a presne definovať“ (Bordwell – Thompsonová, 2011, s. 423). Dá sa, samozrejme, pochopiť, že žiadna definícia nemusí byť jednoduchá, upozorniť tu však treba skôr na slovo „presne“, ktorého odkaz zrejme mnohých filmových bádateľov stavia do komfortnej sféry priznania žánrového synkretizmu ako trendu. Definíciu filmových žánrov komplikuje hlavne fakt, že jednotlivé žánre sú „více či méně obsažné“ (tamže).³ Niektoré, ako je napríklad komédia, v sebe zahŕňajú jej rôzne podoby: romantickú komédiu, grotesku, bláznivú komédiu a pod. Niektoré filmové žánre sa prejavujú skôr prezentačne (napr. muzikál sa prejavuje tým, že sa vo filme spieva v situáciách, keď sa bežne nespieva), iné tematicky⁴ (gangsterka zobrazuje život gangstrov, western osídľovanie západnej časti súčasných USA), ďalšie emocionálnym pôsobením (napr. horor má diváka vystrašiť, komédia rozosmiať).

Pomerne uspokojivo odpovedá na otázku systematizovania filmových žánrov napr. M. Ciel (2004), ktorý sa prikláňa k existencii troch veľkých tzv. superžánrov, a to melodrámy, komédie a dobrodružného filmu. Podľa Ciela možno každý z hraných filmov zaradiť do jedného alebo viacerých superžánrov, pričom charakteristika kategórií je tu, domnievam sa, pomerne opisná, emocionálne podmienená, nie prísne metodologická: melodrámy vyvolávajú súcitu (archetypálnym príbehom je tu príbeh o Popoluške či biblický príbeh o boji Dávida s Goliášom), komédie vyvolávajú radosť (a úsmev či smiech ako prejavy tejto emócie sú zároveň jej hlavným pútačom) a v dobrodružných filmoch sa centrálnne buduje dôraz na napätie (sem patria žánre ako horory, thrillery, špionážne filmy a pod.). Športové filmy z tohto hľadiska možno označiť dominantne za melodrámy zobrazujúce vzostupy a pády športových osobností a kolektívov. Vzťah diváka k dielu sa tu utvára predovšetkým vďaka priebežne sa vyvíjajúcemu diváckemu súcitu a empatii s hlavnými či obľúbenými postavami. Sekundárne je možné v športových filmoch vidieť aj koncepciu stúpajúceho napätia typickú pre dobrodružné filmy, ktoré pomerne často zobrazujú kolektív v nebezpečenstve. V štruktúre

² Mám tu na mysli predovšetkým formálne kritérium (istú mieru zvýšenej predstavivosti vyžaduje aj aplikácia jazykového kritéria), ktoré sa v prípade žánrov „týka hlavne rozsahu žánru“ (Slančová, 1996, s. 118). Jedna časť dramatického seriálu spravidla disponuje rozsahom 40 – 55 minút, čo je však v prostredí digitálne dostupných mediálnych výstupov skôr konvenčná štandardizácia prevzatá z tradičného televízneho vysielania, a nie nutnosť, ako je to napr. v prípade novinárskej praxe v súvislosti s dodržiavaním primeranej dĺžky textu. Navyše, termín forma sa vo filmovej teórii podľa jedného výkladu (porov. Bordwell – Thompsonová, 2011) ustálil ako súdržný systém vyvolávajúci zážitok a emóciu, tzv. filmová forma. Tú tvorí predovšetkým to, čo by sme mohli zjednodušene opísať ako filmový obsah, sujet a fabula. To znamená, že forma sa s obsahom nedostáva do protikladných pozícií, naopak, obsah je priamo podriadený forme a stáva sa jej súčasťou.

³ Nejednoznačná obsažnosť filmových žánrov je sčasti reflektovaná použitím spresňujúcich termínov, ako je napríklad subžánr. Tento termín v článku používam na označenie športového filmu, pretože na jednej strane nejde o centrálny žánr (typu komédie, hororu a pod.), na druhej strane použitie daného termínu prirodzene vedie k úvahe, pod ktorý centrálny žánr daný subžánr spadá, čo potom umožňuje presnejšie odkryť jeho funkcionalitu.

⁴ Medzi také zrejme patrí aj športový film.

športových filmov je týmto nebezpečenstvom predovšetkým hrozba neúspechu a osudového zlyhania.

Za modernejší, systematickejší prístup k analýze filmového žánru možno v súčasnosti považovať sémanticko-syntaktický prístup R. Altmana, ktorého metóda je prostriedkom „k plastickému a dynamickému popisu žánru i aktivity žánrového diváka“ (Kučera, online), teda zahŕňa jednak sémantickú analýzu žánru, jednak očakávania diváka, ktoré sa tu označujú za syntaktické (divák čaká, že skladba filmu bude postavená podľa jeho očakávaní, ktoré sú výsledkom doterajšej skúsenosti s konkrétnym žánrom). Tento prístup, zjednodušene povedané, počíta s dynamickým vývojom žánrov, ale aj s existenciou žánrových konvencií a žánrovej ikonografie (porov. Bordwell – Thompsonová, 2011, s. 425–426), ktoré sa podieľajú na tom, ako sú filmové žánre v spoločnosti prijaté. Kým konvencie sa v tomto prípade viažu hlavne na tému alebo spracovanie filmu (horory využívajú zväčša ponuré osvetlenie, v detektívkach sa vyšetruje zločin, v romantických komédiách sa zobrazujú vzťahové problémy), ikonografia sa viaže skôr na rôzne predmety a prostredia (porovnať tu možno chronotop westernu, vojnového filmu, sci-fi filmu a pod.).⁵

O vzorke

Uvažovať o filmovom žánri športového filmu tu budem na pozadí pomerne aktuálneho britského seriálu s názvom *The English Game* (réžia B. Stærmose), vysielaného na streamovacej službe Netflix dostupnej aj pre slovenských divákov. Príbeh relatívne krátkej šesťdielnej minisérie, ktorá sa minutážou približuje dvom vyše dvojhodinovým celovečerným filmom, sa odohráva v 70. a 80. rokoch 19. storočia, teda v čase, keď sa rodil súčasný organizovaný systém britského futbalu. V štruktúre sujetu dominujú dve pomerne nezávislé dejové línie v závere prepojené spoločným motívom férového prístupu k životu. Prvá línia sa orientuje na pomyselný súboj dvoch futbalistov zo vzdialených sociálnych tried (syn bankára Arthur Kinnaird, robotník Fegrus Suter),⁶ druhá zobrazuje problematiku matiek, ktoré sú pre nelichotivú sociálnu situáciu nútené opustiť svoje deti.⁷ Stručný náhľad na kontúry príbehu naznačuje, že šport ako téma tu zrejme nebude zastávať čisto denotatívnu pozíciu, nebude to teda príbeh o športovej udalosti ako takej, ale zrejme sa tu športom konotatívne podporuje sociálny rozmer príbehu.

Samozrejme, článok nemožno považovať za analýzu seriálu.⁸ Ten tu slúži skôr argumentačne, teda na podloženie tvrdení v časti charakterizujúcej subžánre športového filmu.

⁵ Podľa žánrovej koncepcie T. Schatza možno na dynamiku vývoja (v jeho prípade) hollywoodskych žánrov nazerať ako na výsledok komunikácie filmového štúdia s publikom. Žáner tu teda pôsobí ako neustále sa vyvíjajúci kultúrny proces, ktorým sa daná komunikácia udržiava (Schatz, 1981). Toto „kultúrne vyjednávanie“ sa, samozrejme, podpisuje aj na charaktere subžánru športového filmu.

⁶ Treba povedať, že tento opis pôsobí skôr marketingovo. Súboj medzi Kinnairdom a Suterom, prvými hviezdami britského futbalu, možno charakterizovať aj plnohodnotnejšie ako dramatický oblúk vývojových vzťahov smerujúci od neférového súperenia k férovej spolupráci.

⁷ Druhá dejová línia zrejme do určitej miery súvisí s faktom, že seriál režírovala žena, čo je pri športových filmoch, a to špeciálne o futbale, pomerne neobvyklé. Prepojenie mužského a ženského sveta konca 19. storočia môže byť chápané ako alúzia na parciálnu realitu súčasných vzťahov medzi mužmi a ženami. Samozrejme, túto analógiu treba chápať hlavne v kontexte subjektívneho názoru tvorcov seriálu.

⁸ Samozrejme, treba si uvedomiť, že televízny seriál nie je typ audiovizuálneho média totožný s filmom. Avšak domnievam sa, že napríklad epickosť aj rozpočet televíznych seriálov (spomeňme napr. seriály *Hra o tróny* z dielne HBO, *Koruna z dielne Netflix* a pod.) sa dnes dokáže rovnať priemerným hollywoodskym produkciám. Navyše, z hľadiska charakteru analyzovaného druhu umenia je prirodzené, že vlastnosti subžánru športového filmu sa budú prejavovať aj v športovom televíznom seriáli.

O téme a funkcii športového filmu

Ak charakterizujeme športový film ako tematicky podmienený subžáner, potom treba zodpovedať hlavne otázku, koľko „športovej témy“ musí vo filme byť, aby ho bolo možné považovať za športový. Podobne sa pýta R. G. Cummins (2006, s. 200), keď uvažuje nad tým, či na existenciu športového filmu stačí „bezvýznamné množstvo športu“ alebo musí byť šport v štruktúre dejovej línie centrálny. Samozrejme, ak by na identifikáciu športového filmu stačilo, aby sa v štruktúre filmu objavilo hoci aj fiktívne športové podujatie, počet športových filmov by výrazne narástol. D. Rowe (2004, s. 191) v tomto kontexte upozorňuje napríklad na fakt, že „veľa filmov využíva športové štadióny a ihriská kvôli možnosti rozvíjania narácie zasadenej do prostredia s veľkým publikom“. V nedávno vysielanom slovenskom seriáli Hniezdo⁹ možno za takéto „ihrisko“ považovať prostredie plaveckého bazénu, ktorého centrálnou funkciou nie je plniť vizuálnu súčasť filmu o plavcovi, ale v danom naratívne utužovať vzťah jednej z hlavných postáv (otec) s jednou z vedľajších postáv (syn) prostredníctvom zdieľanej záľuby športovať.

O komplexnú definíciu športového filmu sa pokúsil napríklad D. Pearson a kol. (2003, s. 149),¹⁰ ktorý športový film definuje ako „film centrálnne zameraný na športovú tému pozostávajúci z tém alebo motívov zameraných na tím, na športový príbeh alebo na špecifického športovca, v ktorom možno zobrazovanie športových udalostí a športových výkonov považovať za primárny zmysel filmu“. Tematický základ športového filmu, slovami D. Slančovej (1996, s. 117), „typ referenčnej skutočnosti, ktorý v podobe témy vstupuje do textu“, je teda na prvý pohľad ľahko identifikovateľný. Akoby aj nebol, keď niektorí teoretici (Zucker – Babisch, in Glenn, 2006) upozorňujú na skutočnosť, že športové filmy sa všeobecne vyznačujú „udivujúcim nedostatkom tematickej diverzity“ (tamže, s. 201). Väčšina športových filmov totiž zobrazuje tri základné naratívne motívy: víťazstvo outsidera spravidla nad silným súperom, pád a niekedy aj znovuzrodenie športových veľikánov a, konečne, športovú udalosť ako predlohu pre film. Tieto tri motívy sa v rôznej miere prejavujú aj v seriáli *The English Game*. Po prvé, príbeh je rámcovaný víťazstvom podceňovaného robotníckeho mužstva¹¹ v súťaži o anglický pohár (FA Cup). Po druhé, hviezdna postava Arthura Kinnairda (študovaný futbalista, ktorý spočiatku futbal vidí predovšetkým ako zábavu pre bohatých) postupom času upadá (športovo aj súkromne),¹² aby sa v závere aj v dôsledku súkromných peripetií „znovuzrodila“ a pochopila princípy spravodlivej hry a význam futbalu ako masovej hry. Dá sa tu použiť argument, že športový film napokon často zobrazuje „prechod z detstva do dospelosti“ (Cummins, 2006, s. 207), keď športovú tému možno chápať ako priamku, na ktorej sa postava vyvíja väčšinou smerom k humanistickým ideálom. A po tretie, predlohou seriálu je dianie v súvislosti so zavádzaním profesionálnych praktík do amatérskeho športu a celkový pohľad na vplyv a dôležitosť úspešného pôsobenia robotníckeho mužstva. Táto rovina príbehu zobrazuje šport napriek svojej živelnosti ako

⁹ Poslednú časť seriálu *Hniezdo* (réžia B. Mišík) vysielala Jednotka (RTVS) 5. 4. 2020.

¹⁰ Autori športový film definovali s cieľom vymedziť súbor športových hollywoodskych filmov z rokov 1930 – 1995, aby poukázali na prepojenosť zmien v naratívne športových filmov a kultúrnych zmien v spoločnosti.

¹¹ V štruktúre naratívu je toto mužstvo označované ako Blackburn. V realite ide pravdepodobne o klub Blackburn Rovers FC, ktorý ako prvý robotnícky klub (hráčmi boli zamestnanci závodu na spracovanie bavlny) získal anglický pohár FA Cup. Ide zároveň o klub, ktorý v súvislosti s odmeňovaním hráčov ako prvý porušil vtedy platné amatérske pravidlá a hráčov kupoval i platil, voči čomu vystúpila aj anglická Futbalová asociácia (The Football Association). Daný konflikt, hoci naratívne zatraktívnený fiktívnou fabuláciou, je čiastočne zobrazený aj v predmetnom seriáli.

¹² Napríklad v hre využíva neférové prostriedky, často klame spoluhráčom, prejavuje sa ako individualista, do určitej miery sa hanbí za svoj súkromný život, nevíšma si potratom zronenú manželku, futbal povyšuje nad rodinné záujmy a pod.

organizovaný fenomén, ktorý pri jeho spravovaní vyžaduje správne, hoci aj morálne nejednoznačné rozhodnutia.

Treba povedať, že zobrazovanie udalostí zo sveta športu býva v područí filmového naratívu často modifikované.¹³ D. Rowe (2004, s. 190) považuje športové filmy za mytologické kultúrne entity, ktoré operujú v priestore medzi skutočným a fiktívnym. V tomto zmysle treba športové príbehy prirodzene považovať za „splynutie histórie a fikcie“ (Good, in Cummins, 2006, s. 203)¹⁴, nemožno ich funkčne považovať za rovnocenné so športovým spravodajstvom či inými novinárskymi formami mediálneho športu. Americký filmový kritik A. Sarris sa na margo športových filmov vyjadril, že má rád aj šport, aj film, ale v žiadnom prípade nie spolu, pretože „šport je teraz. Filmy sú vtedy. Šport sú správy. Filmy sú rozprávky“ (Sarris, in Rowe, 2004, s. 191–192). Otázka tak teda znie, prečo máme chcieť pozerať filmy o téme, ktorej sú plné médiá. Čo si môže z fiktívneho filmu o slávnom futbalistovi vziať futbalový fanúšik?

Motiváciu sledovať športové filmy možno vysvetliť ich funkčnou charakteristikou. Ak prijmeme tézu, že funkciu budeme považovať za komunikačný zámer, „ktorý sa uplatňuje v istých typoch textov“ (Slančová, 1996, s. 117), treba sa zamyslieť nad intenciou športového filmu. Zrejme za najvýraznejšiu funkciu športového filmu možno považovať jeho dispozíciu artikulovať prostredníctvom športového príbehu „veľkolepé morálne príbehy, v ktorých je šport reprezentovaný ako metafora života a, nie nezvyčajne, život je reprezentovaný ako metafora športu“ (Rowe, 2004, s. 192). Inými slovami, postavy v športových filmoch sa často vďaka športu naučia, ako majú správne žiť, resp. život vnímajú cez prizmu športu. V seriáli *The English Game* je takouto postavou napríklad Tommy Marshall, hráč Blackburnu, ktorý s nevôľou trpí vo svojom amatérskom mužstve profesionálnych hráčov. Jeho nevraživosť voči profesionálom, ktorí sa podľa neho spreneverili futbalu ako čestnej hre, stúpa až do takej miery, že v úmyselnej snahe zraniť plateného protihráča¹⁵ neúmyselne zraní iného protihráča, ktorý po jeho zákroku zostane zmračený. Tento brutálny čin sa stane základným bodom obratu charakteru postavy, ktorá neskôr považuje svoj nepriateľský prístup za príliš živelný a infantilný.

Návod na život sa v športových filmoch odvíja aj od peripetií a vzťahov hlavných postáv. D. Rowe (2004, s. 193) v kontexte štruktúry športových filmov upozorňuje na časté zobrazovanie rovnováhy medzi prácou a súkromným životom, čo možno považovať v žánri športových filmov za častý kompozičný prvok. Športové filmy pritom často poukazujú na dualitu existencie športového a mimošportového sociálneho sveta¹⁶ ako na problematiku a snažia sa ju preklenúť (Rowe, 1998, s. 352). Z tohto pohľadu ide v prípade seriálu *The English Game* vskutku o typický športový film: postava Fergusa Sutura prichádza do Anglicka hrať futbal profesionálne, a to aj za cenu prípadného odsúdenia verejnosťou, aby oslobodil rodinu v Glasgowe od despotického a násilníckeho otca kúpou nehnuteľností ďaleko od škótskych hraníc. Napätie medzi prácou a súkromným životom tu naráža na vlastnosť postavy nechávať si svoje problémy pre seba. Suter je často terčom útokov, pretože jeho okolie vidí motív jeho nemorálneho konania primárne v snahe stať sa bohatým a vystúpiť

¹³ Modifikáciou tu mám na mysli zámernú úpravu vlastností predlohy filmu, keď dochádza k zmenám napr. na úrovni identity s cieľom zobraziť športovú udalosť ako nacionalisticky relevantnú. J. Děkanovský (2018, s. 16) píše v tomto zmysle napríklad o filmovom zobrazovaní športových súperov vo forme úhlavných nepriateľov. Samozrejme, na mysli tu mám aj prozaickejšie úpravy, ako sú napríklad zmeny a úpravy miest, mien, dejových súvislostí, príčin, následkov a pod.

¹⁴ Samozrejme, v krajine, kde je futbal národnou modlou, nebolo treba dlho čakať na odozvu spĺývania realizmu a fikcie. Na webe možno nájsť množstvo článkov, ktoré viac či menej dôkladne analyzujú realistikosť televízneho seriálu (porov. napr. Jeffery, 2020; Lewis, 2020; Youngs, 2020).

¹⁵ Z pohľadu postavy Tommyho Marshalla ide v tom čase dokonca o bývalého spoluhráča – zradcu, ktorý za prísľub finančného bonusu odišiel do iného klubu.

¹⁶ Športový svet zárazkov tu existuje akoby paralelne popri mimošportovom sociálnom, teda obyčajnom svete.

tým z robotníckej triedy.¹⁷ Druhá hlavná postava, Suterov náprotivok, Arthur Kinnaird, vzdelaný a solventný syn bankára, neustále osciluje medzi potrebou hrať futbal, no zároveň splňať nároky svojho otca a širšie aj očakávania rodiny, ktorá vníma futbal ako dočasnú zábavku nedospelého syna. Jednoducho povedané, zobrazuje sa tu príbeh syna, ktorý chce hrať futbal za každú cenu a vidí v ňom budúcnosť, no naráža pritom na neústupného, disciplínu vyžadujúceho otca, ktorý od neho vyžaduje plné nasadenie v súvislosti s prácou v bankovom sektore. Podobne napäto je rámcovaný vzťah Arthura aj k manželke Margaret, ktorá v štruktúre naratívu pôsobí ako svedomie usmerňujúce Arthurov charakter k humanistickému a férovému zmýšľaniu.

Hlavná funkcia športového filmu teda vychádza zo snahy tvorcov prostredníctvom rámca športu poukázať na príbehy o hrdinstve a, ako vraví D. Pearson a kol. (2003, s. 154), na „výhody dodržiavania morálneho kódexu a sociálnych ideálov“. Azda aj vďaka tejto vlastnosti sú športové filmy vhodné na konzervovanie kultúrnej pamäti (porov. Děkanovský, 2018). Za potvrdenie tejto snahy možno považovať aj jeden z mála slovenských hraných športových filmov s názvom Fair Play (2014, réžia A. Sedláčková), ktorý poukazuje, podobne ako seriál The English Game, na skutočnosť, že v živote je v záujme čo najlepších výkonov potrebné hrať predovšetkým fér. Šport sa tak stáva vlastne len kulisou na tlmočenie nutnosti dodržiavania morálnych pravidiel. Inak povedané, šport len „zásobuje filmovú formu subjektom, témou a emocionálnym potenciálom“ (Rowe, 1998, s. 354).

O kompozícii športového filmu

Z kompozičného hľadiska, ktorého charakter som už čiastočne naznačil pri úvahe o funkcii žánru športového filmu, možno hovoriť o istom makrokompozičnom a mikrokompozičnom usporiadaní textu (porov. Slančová, 1996, s. 117). V kontexte filmu možno hovoriť o využívaní určitej makrokompozičnej stratégie expanzie témy, zároveň je v tomto prípade možné uvažovať o identifikácii určitého dominantného módu rozprávania. Z hľadiska skúseností, ktoré mám so sledovaním filmov, sa domnievam, že športové filmy sú v drvivej väčšine prípadov, a platí to aj pre seriál The English Game, tzv. komerčnými filmami, málokedy ich možno charakterizovať ako autorské či umelecké. Zväčša sú stavané podľa pravidiel hollywoodskej filmovej poetiky zameranej na konflikt dobra a zla, zobrazujú hrdinské postavy s jednoznačným cieľom. Opierajú sa o priamočiarosť a jednoznačnosť, vychádzajú z prísnej štrukturalizácie príčin a následkov. Väčšinou sú postavené na dvoch vzájomne prepojených dejových líniách, často sa končia happy-endom¹⁸ či záchranou v poslednej chvíli.¹⁹

Zatiaľ čo makrokompozičnú štruktúru tu možno chápať ako pomerne abstraktnú a obmedzenú databanku možností rozprávania, mikrokompozičnú štruktúru športového filmu možno chápať ako konkrétnu náplň jednotlivých konštrukčných súčastí športového filmu, ktoré sú pomerne stereotypné. Ak upriamim pozornosť na športovú dejovú líniu v seriáli The English Game, konkrétne na postavu Fergusa Sutura, ten je typickým príkladom svedomitého športovca, ktorý sa stáva v novom prostredí hrdinom, aby jeho hviezda pomaly zhasínala a napokon v rozhodujúcom súboji opäť zasvietila, čím kopíruje určitý vývojový vzorec seriálu ako formálneho systému. Z iných stereotypov v štruktúre športových filmov možno spomenúť

¹⁷ Toto, pochopiteľne, nie je jediný moment, keď do štruktúry konania postavy vstupuje jej súkromie. Fergus nachádza oporu v Marthe Almond, slobodnej matke. Neskôr vysvitne, že otcom jej dieťaťa je sociálne vyššie postavený, ale ženatý a oficiálne bezdetný John Cartwright, zhodou okolností manažér Suterovho mužstva, teda jeho zamestnávateľ.

¹⁸ Pritom je paradoxné, že jeden z najslávnejších športových filmov, Rocky (réžia J. G. Avildsen), sa nekončí úplne šťastným koncom, aj keď ideologicky tlmočí posolstvo o USA ako o krajine neobmedzených možností.

¹⁹ Záchranu v poslednej chvíli možno manifestovať napríklad tým, že až v poslednej možnej chvíli je umožnené mužstvu Blackburn odohrať finálový zápas o anglický pohár, ktorý toto mužstvo v danom finále aj získava.

fakt, že v štruktúre športových filmov sa často jeden zo športovcov vyznačuje neobyčajným talentom (v seriáli *The English Game* je to postava Fergusa Sutera), zatiaľ čo jeho sok sa prejavuje nižšou mierou talentu, no vyššou tvrdosťou a chuťou víťaziť (postava Arthura Kinnairda), tréneri zas (postava manažéra Walsha) bývajú zobrazovaní ako otcovia svojich zverencov (porov. Cummins, 2006, s. 201). Postavy športovcov sa pomerne často kategorizujú do opozitnej pozície nováčika a veterána, resp. cudzinca a domáceho (s dôrazom na lojalitu voči športovému klubu, napr. vzťah Sutura s Marshallom), podobne sa často v štruktúre športových filmov vyskytujú pevné priateľstvá založené na vzájomnej lojalite (napr. vzťah Sutura s jeho najlepším kamarátom, ktorý sa z ihriska prenáša aj do súkromného života) a pod.

Z hľadiska mikrokompozičnej stránky športového filmu treba ešte osobitne prízvukovať, že príbeh vývojovo smeruje zväčša od nedôležitých javov k dôležitejším, teda spravidla je súčasťou záveru finálový alebo iný rozhodujúci zápas. Toto je zároveň jeden z konštantne sa objavujúcich stereotypných vzorcov, ktorý sa podieľa na budovaní napätia. Toto napätie však možno vo vzťahu k hraným športovým filmom spracovaným podľa skutočných udalostí do istej miery označiť za nepravé. Nejde totiž o napätie spojené s neistotou výsledku, s akým sa stretávajú televízni diváci pri sledovaní športových zápasov v televízii. Toto napätie je skôr spojené s túžbou diváka nesklamať sa v očakávaniach, ktoré vkladá do svojich obľúbených postáv. Nie je preto náhoda, že vo filmoch finálové zápasy zväčša vyhrávajú mužstvá zložené z pozitívnych postáv.

Z kompozičného hľadiska štruktúry športových filmov je ešte pozoruhodné, že väčšinu dôležitých postáv v štruktúre športových filmov tvoria muži. R. G. Cummins (2006, s. 202) na margo dominancie mužských postáv v športových filmoch sa domnieva, že maskulinita je pre ne typická zrejme z dôvodu, že spravidla zobrazujú fiktívny naratív s potenciálom hrdinského dosiahnutia úspechu, ktorý je v kultúre už od antických mýtov a bájí spojený predovšetkým s mužským princípom. V prípade seriálu *The English Game* však treba poukázať na fakt, že tu popri športovej línii príbehu prebieha aj mimošportová sociálna línia príbehu, ktorá vyzdvihuje ako hrdinky práve ženy. Ženské postavy tu teda nevystupujú len v pozícii doplnku mužského sveta, ale prejavujú sa ako svojbytné osobnosti s vlastnými cieľmi a problémami (napr. slobodná matka, potratom zronená matka, bezdetná žena, nedostatočne sociálne zabezpečená matka a pod.). Nápadné množstvo, nazvem to, ženského princípu teda predmetný seriál čiastočne vymedzuje zo štandardných konvencií športových filmov.

Dôvody uvedenej hybridizácie treba hľadať zrejme v koncepcii produkcie spoločnosti Netflix. Táto streamovacia služba je pomerne známa uvádzaním seriálov (v menšej miere aj filmov), ktoré do určitej miery rekonštruujú, prehodnocujú či priamo obmieňajú komunikačné konvencie žánrov. Ako príklad tohto trendu možno menovať niekoľko seriálov:²⁰ *Orange is the New Black* (pohľad na život v ženskej väznici, tradične vo filmoch dominujú mužské väznice), *Anne with an E* (adaptácia románu *Anna* zo Zeleného domu, aktualizovaná súčasnými problémami mladých ľudí), *The Good Place* (bizarný sitkom zobrazujúci nebo a peklo ako byrokratické úrady), *Kingdom* (zombie apokalypsa je štandardne zasadená do súčasnosti, resp. blízkej budúcnosti, tu je však zasadená do stredovekého prostredia mocenských intríg v Kórei).

²⁰ Z dôvodu ekonomizácie textu na tomto mieste neuvádzam réžiu, pretože v mnohých prípadoch režírovalo tieto seriály veľa osôb. Uvádzam originálne anglické názvy seriálov.

A čo jazyk? O štýle športových filmov

Jazykové kritérium²¹ vymedzovania žánrov možno na filmové texty aplikovať v súlade s faktom, že „jazyková zložka žánrovej normy [...] do značnej miery závisí od štýlovej normy, platnej pre istú komunikačnú sféru, v ktorej sa konkrétny text uplatňuje“ (Slančová, 1996, s. 118). Štýl sa všeobecne charakterizuje ako spôsob prejavu vznikajúci výberom, usporiadaním a „využitím jazykových i mimojazykových prostriedkov so zreteľom na tematiku, situáciu, funkciu, zámer autora a na obsahové zložky prejavu“ (Mistrík, 1985, s. 419). V tomto zmysle možno štýl v štruktúre športového filmu chápať ako výber a usporiadanie vizuálnych prostriedkov, z ktorých niektoré budú pre daný filmový žáner typické²², ako „spôsob, akým film využíva svoje médium“ (Bordwell – Thompsonová, 2011, s. 158).

Výber vizuálnych prostriedkov sa odvíja od kompozičných aj funkčných daností športového filmu, často sa preto v športových filmoch objavujú zábery na ihriská, športovcov, na športové zápolenia, na športové náčinie, publikum športových zápasov a pod. Zároveň sa v športových filmoch často zobrazujú emócie spojené s víťazstvami či prehrami, sklamaniami či prekvapeniami. Toto zobrazovanie, a to už so zreteľom na pomyselnú jazykovú rovinu, má hlavne pri snímaní kolektívnych hier zväčša spektakulárny charakter podobný priamym prenosom v televízii (napr. zábery na plný štadión, vysoký podiel záberov zobrazujúcich kolektívne prežívanú emóciu). Pri pohľade na seriál *The English Game* je však zreteľné, že v jeho vizuálnej štruktúre sa spektakulárne prvky objavujú len sporadicky. Do určitej miery je to spôsobené zasadením príbehu. Seriál zobrazuje začiatky profesionálneho futbalu, zápasy tu teda navštevujú skôr desiatky, občas stovky divákov. Nemožno tu vidieť scenérie veľkolepých štadiónov naplnených fanúšikmi, ale kus trávnej plochy kdesi za mestom, kde sa ešte len rodia dejiny futbalu.

Vizuálna gramatika zobrazovania športových zápolení sa v seriáli *The English Game* orientuje skôr na reportážne zobrazený súboj s ručnou kamerou priamo v centre hry, zložený z relatívne vyššieho množstva záberov, ako sa používajú pri zobrazovaní „nešportových“, teda statickejších úsekov seriálu. Pri snímaní futbalových zápasov je tu pomerne veľký dôraz na detail, kde sa diváci častejšie než na loptu pozerajú na chaotické zábery tváří zúčastnených hráčov v zápale boja. Chýbajú tu častejšie zábery na hru ako celok, dominujú tu skôr zábery zobrazujúce dynamickosť aktuálne dôležitého pohybu športovca. Občas sú športové scény okorenené spomaleným pohybom, čo trochu pripomína priame športové prenosy z televízie. Samozrejme, tu nie je cieľom zopakovať videné, ale predĺžiť trvanie snímaného javu, a tým vytvoriť napätie. Záverom treba pripomenúť aj dôraz na konfrontačný charakter športových filmov. Postavy v ňom v rámci športového zápolenia (ale aj mimo neho) často vystupujú proti sebe, dostávajú sa do nepriateľských pozícií, čo sa odráža aj v skladbe príslušných záberov.²³

²¹ Dalo by sa tu, samozrejme, uvažovať aj o štýle verbálneho prejavu, ktorý v športových filmoch používajú postavy. Toto hľadisko som z eseje vypustil, pretože seriál je sprístupnený v anglickom jazyku. Možno však všeobecne povedať, že športové filmy často využívajú motivačné prejavy, rétoriku súvisiacu s upriamovaním pozornosti na hrdinstvo, výkon, úspech, dosiahnutie rekordu, vytrvalosť, nezlomnosť, bojovnosť a pod. Často sa v jazykovej štruktúre športových filmov objavuje fiktívny (prípadne aj reálne zaznamenaný) komentár podobný komentárom v priamych prenosoch. Priamym prenosom je napokon často podobná aj formálna stránka športových scén, často inšpirovaných priamymi športovými prenosmi. Paradoxne, v seriáli *The English Game* to tak vzhľadom na zasadenie deja nie je azda aj preto, že v čase príbehu priame prenosy ešte neexistovali. Športové filmy sú zväčša orientované na masového diváka (k mase sa prihovárajú hrdinským étosom), takže postavy hovoria ľahko zrozumiteľnou bežnou štandardnou varietou, pričom jej pevnou súčasťou sú slová zo športového registra.

²² Mám tu na mysli semioticky chápaný jazyk alebo filmovú reč, čo sú vo filmovej vede už prekonané koncepty, ale pre potreby tejto analýzy sú z hľadiska načrtnutia trendov postačujúce.

²³ Často sa tu na posilnenie vážnosti konfrontácie využíva technika striedania záberu a jeho protizáberu, striedanie panoramatických záberov na súperov blížiacich sa k sebe, pričom časť postáv kráča smerom doprava, časť doľava a pod.

Je športový film mediálny šport?

Na základe uvedených tvrdení o žánrových vlastnostiach športového filmu možno povedať, že mediálny šport z hľadiska svojej štruktúry nie je športovým filmom podobný až do takej miery, ako by sa mohlo na prvý pohľad zdať. Spoločným menovateľom oboch fenoménov je dozaista súlad ich tematických, a z hľadiska univerzálnosti športového naratívu aj kompozičných, prvkov, avšak téma sa v oboch prípadoch stáva funkčnou, teda komunikačne relevantnou z podstatne rozdielnych príčin. Mediálny šport hovorí o športe najčastejšie s intenciou informovať a prežívať aktuálne prebiehajúcu udalosť s vedomím o jej nejasnom či do určitej miery pravdepodobnom výsledku. Naopak, výsledok športových filmov je často dopredu známy, ich intencia teda vychádza z potreby komunikovať všeobecný príbeh o hrdinstve v rámci pomyselného športového univerza s presahmi do života v mimošportovom sociálnom prostredí. Športové filmy vlastne často poukazujú na vzťah medzi prostredím športu a prostredím „ostatného“ života, pričom športový svet je tu často znázorňovaný ako svet, v ktorom sa individualita môže stať hviezdou, súčasťou dôležitého pamätihodného kolektívu, prípadne môže divákovi predostrieť jednu z morálne relevantných ciest životom. V športových filmoch teda šport, hoci sa to tak môže javiť, primárne nepôsobí ako informácia, ale ako ideologický inštrument používaný najčastejšie na tlmočenie všeobecných humanistických posolstiev.

Literatúra:

- BORDWELL, D. – THOMPSONOVÁ, K. (2011): *Umění filmu. Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Národní filmový archiv.
- CIEL, M. (2004): Žánr v hranom filme a niekoľko súvislostí s dôrazom na druhú polovicu XX. storočia – dobrodružstvo, komédia, melodráma. In: B. Ptáčková (ed.): *Žánr ve filmu: sborník příspěvků z IV. česko-slovenské filmologické konference*. Praha: Národní filmový archiv, s. 91–105.
- CUMMINS, R. G. (2006): Sports fiction: critical and empirical perspectives. In: A. Raney, J. Bryant (eds.): *Handbook of Sports and Media*. London: Routledge, s. 185–204.
- DĚKANOVSKÝ, J. (2018): Sportovní film jako médium kulturní paměti. In: *Jazyk a kultúra*, 9/35, s. 14–22. [Cit. 2020-12-04.] Dostupné na internete: <https://www.ff.unipo.sk/jak/35_2018/Jan_Dekanovsky_studia.pdf>
- JEFFERY, M.: The English Game true story: How accurate is Netflix's origins of football series? [Cit. 2020-12-04.] Dostupné na internete: <<https://www.radiotimes.com/news/2020-03-20/english-game-true-story-netflix/>>
- KUČERA, J.: Filmový žánr. [Cit. 2020-12-04.] Dostupné na internete: <<http://cinepur.cz/article.php?article=942>>
- LEWIS, I.: Is Netflix's 'The English Game' based on a true story? [Cit. 2020-12-04.] Dostupné na internete: <<https://www.bustle.com/p/is-netflixs-the-english-game-based-on-a-true-story-22652065>>
- MERGEŠ, J. (2016): *Textové stereotypy komentátorského prejavu v priamych televíznych prenosoch z futbalu*. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove.
- MISTRÍK, J. (1985): *Štylistika*. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo.
- PEARSON, D. W. – CURTIS, R. L. – HANEY, C. A. – ZHANG, J. J. (2003): Sport films. Social dimensions over time, 1930 – 1995. In: *Journal of Sport & Social Issues*, 27/2, s. 145–161.
- ROWE, D. (1998): Sports on film. In: *Journal of Sport & Social Issues*, 22/4, s. 350–359.
- ROWE, D. (2004): *Sport, Culture and the Media*. London: Open University Press.
- SCHATZ, T. (1981): *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*. Philadelphia: Temple University Press.
- SLANČOVÁ, D. (1996): *Praktická štylistika*. Prešov: Slovacontact.
- YOUNGS, I.: The English Game: Netflix replays the birth of modern football. [Cit. 2020-12-04.] Dostupné na internete: <<https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-51574065>>

Summary

An essay on the sub-genre of sports film

The article defines and characterizes the subgenre of sports film with aim to remind cultural tendencies leading to the depiction of sports events and sports performances in a fictitious form, and to clarify the possible relationship between sports movies and the relationship to mediasport as a whole. It appears mediasport is not similar to a sports film to the extent that it might seem at first glance. The common denominator of both phenomena is certainly the consistency of their thematic and, from the sports narrative perspective, also compositional elements, but in both cases the topic becomes functional and communicatively relevant for substantially different reasons.

Článok vznikol s podporou grantového projektu KEGA č. 010PU-4/2020 Interaktívna štylistika – analýzy a syntéza.