

**UNIVERZITA KARLOVA**

**FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD**

Institut komunikačních studií a žurnalistiky

Katedra žurnalistiky

**Bakalářská práce**

**2024**

**Aneta Zelenková**

**UNIVERZITA KARLOVA**

**FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD**

Institut komunikačních studií a žurnalistiky

Katedra žurnalistiky

**Mami, to dáš!**

(sportovní dokument)

Bakalářská práce

Autor/ka práce: Aneta Zelenková

Studijní program: Komunikační studia se specializací Žurnalistika

Vedoucí práce: prof. MgA. Martin Štoll, Ph.D.

Rok obhajoby: 2024

## **Prohlášení**

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu.
2. Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu.
3. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze dne 30. 4. 2024

Aneta Zelenková

## **Bibliografický záznam**

ZELENKOVÁ, Aneta. Mami, to dáš! (*televizní dokument o triatlonu*). Praha, 2024. 45 s.  
Bakalářská práce práce (Bc). Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Institut  
komunikačních studií a žurnalistiky, Katedra žurnalistiky. Vedoucí diplomové práce prof.  
MgA. Martin Štoll, Ph.D.

**Rozsah práce:** 51 312 znaků

## **Abstrakt**

Tato bakalářská práce je složena ze dvou částí bakalářského projektu, jímž je přiložený dokumentární film a teoretická práce. Teoretická práce se věnuje nejprve tématu dokumentárního filmu, jeho vztahu k žánrové teorii a zobrazování reality. V rámci dokumentární oblasti dále rozebírá potřebu narativních vzorců a výstavbu příběhové linie. Tato schémata a motiv sportu dále rozebírá z diváckého pohledu na příkladech série dokumentů *30 for 30* televizní ESPN a dokumentárního filmu *Nejhlubší nádech*. Za užití vybraných studií představuje v krátkosti také roli sportovního dokumentárního filmu v produkci televizních stanic či streamovacích platforem a motivaci televizních stanic dokumentární film více zařazovat. V neposlední řadě poskytuje za pomoci teorie Billa Nicholse základní představení dokumentárních modů, které kromě možné charakterizace výrazových prostředků dokumentu nabízí otázku spojení obsahu a formy dokumentárního filmu. Cílem teoretické práce je poskytnout základní uvedení do tematiky sportovního dokumentu, která tak přímo navazuje na část praktickou. Tou je sportovní dokumentární film zachycující zálibu sportovkyně v triatlonu. Sledování půlroční přípravy k závodu Czechman vynáší na povrch, skrze nečekaný vývoj událostí, téma vypořádávání se s vlastními limity .

## **Abstract**

This bachelor's thesis consists of two parts of a bachelor project, which includes a documentary film and a theoretical study. The theoretical part first addresses the topic of documentary film, its relation to genre theory, and the depiction of reality. Within the documentary field, it further analyses the need for narrative patterns and storyline construction. These schemas and the motive of sport are further discussed from the audience's perspective using examples from the documentary series *30 for 30* by ESPN and the documentary film *The Deepest Breath*. It also briefly presents the role of sports documentary film in the production of television stations or streaming platforms, and the motivation for television stations to include more documentary films. Moreover, with the help of Bill Nichols's theory, it provides a basic introduction to documentary modes, which, besides the possible characterization of the documentary's expressive means, raises the question of the connection between the content and form of the documentary film. The goal of the theoretical work is to provide a basic introduction to the topic of sports documentaries, which directly leads to the practical part. The practical part is a sports documentary capturing

a female athlete's fondness for triathlon. Observing the six-month preparation for the Czechman race reveals, through sudden turn of events, the theme of dealing with one's own limits.

### **Klíčová slova**

televizní dokument, sport, triatlon, sportovní dokument, sportovní dokument v médiích, narativizace dokumentárního filmu, osobní limity

### **Keywords**

television documentary, sport, triathlon, sports documentary, sport documentary in media, narrativization of documentary film, limits

### **Title/název práce**

*Go, mom, go! ( a sports documentary)*

## **Poděkování**

Na tomto místě bych ráda poděkovala vedoucímu práce prof. MgA. Martinu Štollovi, Ph.D. nejen za odborné vedení, ale také za vlídný, trpělivý a profesionální přístup, díky kterému jsem získala nespočet nových poznatků a hlubší zájem o dokumentární tvorbu. Dále bych chtěla poděkovat rodičům, kteří se na půl roku stali objekty mé kamery, zejména mámě, která mě v natáčení bez ostychu podporovala, přestože šlo často o nelehké a bolavé chvíle. V poslední řadě děkuji partnerovi, který mi byl po celou dobu podporou a navíc k mému filmu vytvořil citlivý hudební doprovod.

# Obsah

## Úvod

### A: Kam zařadit sportovní dokument?

1. Jak rozumět dokumentárnímu filmu	9
1.1 Pravda tvůrce a pravda světa .....	10
1.2 Pravda a vizuálnost dokumentárního filmu .....	11
1.3 Rozpor s historiografií .....	13
1.4 Potřeba příběhů .....	14
1.5 Potřeba narativu .....	14
2. Zařazení sportu do dokumentární tvorby .....	16
2.1 Sport jako mýtus .....	17
2.2 Vyprávění sportovního příběhu .....	17
2.2.1 <i>Nejhlubší nádech</i> .....	18
2.3.2 <i>Série 30 for 30</i> .....	19
3. Sportovní dokument a teorie modů .....	21

### B: O tvorbě filmu *Mami, to dáš!*

1. Záměr a sběr materiálu .....	23
2. Technické zpracování .....	24
3. Přístup k estetickému zpracování .....	25
4. Matka a dcera: má role v dokumentu .....	25
5. Dotáčení materiálu .....	26
6. Výběr materiálu a stříh .....	26
<b>Závěr</b> .....	29
Summary .....	30
Použitá literatura.....	33
Elektronické zdroje .....	34
Teze bakalářské práce.....	35
Seznam příloh.....	38



## Úvod

Tato teoretická práce je součástí jedné ze dvou částí praktického bakalářského projektu, který sestává z bakalářského filmu a teoretické části.

K námětu bakalářského filmu mě inspirovali rodiče, kteří se na podzim minulého roku začali systematicky připravovat na triatlonový závod Czechman. Ten je českou verzí celosvětově proslaveného Ironmana. Za svou slávu vděčí především své nejdější vzdálenosti, při které závodníci nejprve plavou necelé čtyři kilometry, pokračují sto osmdesát kilometrů na kole a celý závod uzavírají maratonským během, tedy přes čtyřicet dva kilometrů. V případě Ironmana musí závodníci všechny tři aktivity splnit do časového limitu sedmnácti hodin. Celkovou náročnost dokládá například jeden z bodů oficiálních pravidel: „*Athletes may run, walk, or crawl*“<sup>1</sup> - atleti mohou běhat, chodit nebo se plazit. Rodiče zvolili poloviční variantu závodu: necelé dva kilometry plavání, devadesát kilometrů cyklistiky a dvacet jedna kilometrů běhu. Trénink na takovou vzdálenost probíhá zhruba půl roku, což bylo časové rozpětí, které měl film původně časoběrným způsobem zachycovat. Nicméně kvůli kolapsu a následné hospitalizaci hrdinky filmu - mé mamky, jsem byla nucena původní koncept opustit. Z filmařského hlediska přinesl kolaps do filmu potřebný konflikt, díky kterému je příběh dramatičtější a divácky zajímavější, než byl původní, spíše informativní záměr. Z pozice dcery mi film přinesl také vnitřní rozkol, v rámci kterého bylo třeba rozhodnout, jakou z těchto rolí - dcery, nebo filmařky, bych v danou chvíli měla zaujmout.

Na bakalářský film navazuje tato teoretická část, která vytváří kontext k dokumentárnímu filmu jako principu interpretace reality, s přihlédnutím k možnostem narativizace a tvorby příběhu. Konkrétně se pak v této oblasti věnuje sportovnímu tématu. V rámci této teorie se pohybujeme od více obecnějšího pojetí dokumentárního filmu, pojmů, které se k němu váží, jaký je jeho vztah k fikci, až po konkrétnější témata jako je schéma sportovního příběhu v dokumentární tvorbě.

Jsem si plně vědoma, že práci nelze považovat za vyčerpávající, vzhledem k rozsahu to ani nebylo mým cílem. Mou snahou bylo spíše základní uvedení do tematiky sportovního dokumentu, která by obzvláště v České republice zasloužila hlubší zkoumání. Otázky narativu či základní porozumění dokumentárním modům mi posloužily ve vnímání výstavby

---

<sup>1</sup> 2024 Competition Rules: English, dostupné z: [https://cdn1.sportngin.com/attachments/document/6a42-3158538/2024\\_IRONMAN\\_Competition\\_Rules\\_-\\_English\\_Version\\_March\\_14\\_2024.pdf](https://cdn1.sportngin.com/attachments/document/6a42-3158538/2024_IRONMAN_Competition_Rules_-_English_Version_March_14_2024.pdf)

příběhu či celkové atmosféry filmu a hlubšímu porozumění, jakým způsobem dokumentární filmy vytváří spojení mezi filmařem, diváky a „společně žitým světem“.

Nakonec bych ráda upozornila na jisté posuny od schválených tezí mého projektu. Posuny byly z valné většiny zapříčiněny již zmíněnou změnou konceptu, například název *Pod tlakem* mi nepřipadal jako výstižný vzhledem k hlavnímu motivu filmu, kterým je hledání osobních hranic a též vzhledem ke zdůraznění rodinné vazby, která ve filmu taktéž hraje klíčovou roli. V teoretické části jde především o úkrok od tématu závislosti na sportu, jelikož je pro většinu teoretické části irelevantní.

## A: Kam zařadit sportovní dokument?

### 1. Jak rozumět dokumentárnímu filmu

Abychom mohli roli sportu v dokumentární tvorbě více porozumět, je třeba rozlišit výrazy, ve kterých se ve vztahu k ní ustáleně hovoří.

Zásadní roli v těchto výrazech hraje „žánr“. Ten vykládá teoretik mediální kultury Jason Mittell (2004) jako proces kategorizace, který působí napříč kulturním mediálním průmyslem, diváky či historickými událostmi. Žánrovou teorii jsme zvyklí aplikovat především na hrané, fikční filmy (Děkanovský, 2022, s. 63-64). Naproti tomu na žánr ve vztahu k dokumentu nemají filmoví teoretici ustálený názor. Dokumentární film je stejně jako hraný film považován za filmový typ a o žánrech lze mluvit v přístupu k jeho dalšímu dělení. „Dokumentární film lze podle D. Bordwella a K. Thompsonové dělit podle žánru či formátu na film stříhový, rozhovor, film typu *direct cinema*<sup>2</sup>, přírodovědný film, či filmový portrét“ (Děkanovský, 2022, s. 64).

Je třeba zmínit, že toto dělení mísí pojmenování žánru na základě převažujícího motivu (například přírodovědný film, sportovní dokument) s typem výrobního postupu filmu (*direct cinema* - přístup k natáčení dokumentu) (Děkanovský, 2022, s. 64). Žánry využíváme jako jakousi navigační jednotku, která na jedné straně umožňuje využití ustálených vzorců a na druhé straně uspořádání vlastního systému očekávání (Casetti, 2008, s. 310). Jinými slovy jde o konvence, které divákům pomáhají odlišovat jeden žánr od druhého - k dokumentaristickým konvencím lze řadit například rozhovory, nahrávání autentických zvuků nebo způsob, jakým filmoví tvůrci pracují s reálnými lidmi, tedy sociálními herci.

Právě tyto konvence používá u definování dokumentu jeden z nejvýznamnějších současných teoretiků dokumentu, americký filmový kritik Bill Nichols (2022, s. 26), za směřující. Naproti tomu hledání přesné definice dokumentárního filmu nepokládá za podstatné, jelikož ve své podstatě mění dokument svůj charakter v závislosti na dialogu, který vytváří s divákem. Za definici hodnou pozastavení ale považuje verzi zakladatele britské dokumentaristické školy Johna Griersona, podle které je dokument „tvůrčí interpretací skutečnosti“, což naznačuje vztah filmaře ke světu, který zachycuje:

---

<sup>2</sup> *Direct cinema* - A method of documentary filmmaking developed in the late 1950s and early 1960s in the US and Canada, in which filmmakers sought to capture their subjects as directly as possible. Reducing equipment and crews to bare essentials, they used handheld cameras and attempted to make themselves unobtrusive, allowing life to unfold before the camera. Dostupné z: <https://www.moma.org/collection/terms/direct-cinema>

Dokumentární forma vyvažuje tvůrčí vizi respektem vůči žitému světu, vlastně odkazuje, v čem tkví přitažlivost dokumentu. Dokument není ani fikční invencí, ani faktickou reprodukcí, avšak čerpá z historické reality, odvolává se na ni a zobrazuje ji ze specifické perspektivy.(Nichols, 2022, s.27)

Právě definice Johna Griersona můžeme považovat za základní kámen dokumentární teorie, na který se současné filmové teorie opakovaně odkazují.

## 1.1 Pravda tvůrce a pravda světa

S „tvůrčím zpracováním reality“ dále souvisí otázka tzv. hlasu filmu. Dokumenty využívají k reprezentaci reality rozličné formy obrazů či zvuků, jimiž k divákům určitým způsobem promlouvají, přitom nemusí být všechny podávány explicitně: „Přestože nás tvůrci vybízejí, abychom se dívali sami a nevyřčené si vydedukovali, tak to, co vidíme, není reprodukcí světa, ale osobitou formou reprezentace se specifickým úhlem pohledu“ (Nichols, 2022, s.91).

Jakkoliv mohou působit objektivně, je třeba k dokumentům přistupovat jako k subjektivnímu výběru, interpretaci, díky které autor zprostředkovává určitý způsob vidění. Podobnou paralelu nalezneme na příkladu živých sportovních přenosů, kdy podobně jako v případě dokumentů dochází k subjektivnímu vyprávění, přestože využívají autentických materiálů, které zachycují utkání tak, jak se ve skutečnosti odehrává. Za výslednou selekcí na televizní obrazovce tak stojí režisér přenosu, který vlastním výběrem rozhodl, jaký detail či celek události je hoděn pozornosti diváka ve vybraný moment. Spíše než objektivním zobrazením jsou tedy dokumenty jakousi interpretací události (Děkanovský, 2008).

V souvislosti s autentičností, která je v dokumentární tvorbě považována za jeden z nejdominantnějších charakteristických rysů, se můžeme setkat s různými názvy: *reality*, *truth/truthfulness*, *actuality* (Ellis, 2021; MacLean, 2014). V češtině používáme ve vztahu k dokumentární tvorbě výrazy jako „pravda“ či „opravdovost“ více obezřetně. Blumenberg (1977) zmiňuje také časté zaměňování „problému pravdy“ s „problémem objektivity“<sup>3</sup>, přičemž objektivitu podle něj dosáhnout nelze. Příčinou je mimo jiné nutnost výběru, která je přirozenou součástí filmového procesu. V poslední řadě staví do kontrastu pojem

---

<sup>3</sup> *problem of truth a problem of objectivity* (Blumenberg, 1977, s.19)

objektivitu a autenticity: dojem autenticity se objevuje v momentě, kdy daný záběr vyvolává v diváku emoce. Naznačuje tak riziko, že film bude vnímán jako objektivně přesný jen díky tomu, že působí autentickým dojmem.

Blumenberg dále autentičnost rozebírá užitím dvou pojmů: *legitimitou* snímku a jeho *jedinečností*.<sup>4</sup> Za prvním z nich stojí teze, že zachycení události na kameru lze pokládat za faktické potvrzení uskutečnění události v „žitém světě“. O jedinečnosti dále říká, že cokoliv se odehraje, může být vyfotografováno. Jedinečnost vzniká jako výsledek záměru zachytit konkrétní situaci - jinými slovy, ze všech událostí, které neustále probíhají, jsou ty, které kinematografie legitimizuje, kvůli tomuto výběru, jedinečné (Blumenberg, 1977, s. 19). Přestože otázka autenticity je mnohem složitější a nabízí široké možnosti jejího zkoumání, pro účely této práce budeme vycházet ze závěru těchto teorií - tedy, že **porozumění dokumentu spočívá v akceptování jeho autentičnosti. Ta není reprezentací reality, ale spojením audiovizuálních materiálů, které z „žitého světa“ pochází. Tvůrce se pak tento svět za pomoci vybraných materiálů snaží autentickým způsobem reflektovat.**

## 1.2 Pravda a vizuálnost dokumentárního filmu

V předchozí kapitole jsme nastínili, že autentičnost dokumentárního filmu se podle Blumenberga (1977) vytváří souhrou dvou charakteristik: legitimitou a jedinečností snímku. Jeho tvorba ovšem náleží střihu, zvukovému zpracování, vizuální reprezentaci a dalším manipulacím kinematografického druhu. Vizuální stránku dokumentu pak dále rozebírá z kritického hlediska. Diváci si totiž vypěstovali cit pro vnímání technik jako záběry z ruky či zrnitého filmu, mají větší tendenci falešně přisuzovat autenticitu něčemu, co je ve skutečnosti fiktivní konstrukt (Blumenberg, 1977, s. 21).

Po úspěšném spojení poutavých příběhů a autentičnosti je navíc ve filmovém odvětví čím dál tím větší poptávka (Děkanovský, 2008), ovlivňující nejen kinematografickou tvorbu, ale také mediální sféru, která z autentického „vzhledu“ dokumentu čerpá pro různé typy televizních seriálů (nikoliv dokumentů), jako například *The only Way is Essex* nebo *Keeping up with the Kardashians* (Ellis, 2021).

---

<sup>4</sup> V originále *legitimacy* a *significance* (ibid, s. 19).

Blumenberg (1977) dále komentuje, že jde velmi často o jakési kvasi-dokumentární filmy, v češtině pro ně existuje ustálený výraz „mockument“<sup>5</sup>, které mohou působit větším dojmem autenticity, než jejich nonfikční protějšky. Můžeme tedy mluvit o tom, že mockumenty využívají sílu svého vizuálního zpracování k míchání fikcí s fakty a díky tomu představují pro diváky výzvu rozlišit, co je skutečné a co nikoliv. Přitom prim v tomto procesu hrají spíše vizuální prostředky než prostředky zvukové.

Jistým souhlasným a doplňujícím pohledem nám může být esej Carla Plantingy (2005), který se zabýval dokumentem jako „pravdivým tvrzením“<sup>6</sup>, v rámci čehož upozornil, jakým způsobem může být vizuální zachycení zavádějící či nepravdivé, přestože skutečně zachycuje reálnou skutečnost v čase. Pokud bychom se tedy vrátili k charakteru legitimacy snímku, dalo by se říci, že nic takového jako ověření skutečnosti nemůže skrze kameru nastat. „Stačí zvolit jiný úhel, ohniskovou vzdálenost nebo pohyb s kamerou“ (Plantinga, 2005; 113) a „ověření skutečnosti“ může náhle získat mnoho různých podob odlišných od reality.

Dokumentaristé přitom o vizuálu<sup>7</sup> filmu nemluví z většiny jako o formě zobrazení pravdivé skutečnosti, ale spíše jako o způsobu, jak vytvořit ve filmovém médiu určitou formu zážitku. Jill Godmilow (1997) vnímá dvě hlavní role vizuálu: za první z nich označuje jeho odpovědnost předat divákovi dějovou linku, za další pak jeho roli jako nástroji pro ztělesnění autorovy vize. Z této dvojí podstaty se následně odvíjí další otázky, například do jaké míry by měl být divák všudypřítomný či emočně zainvestovaný do jednotlivých charakterů. Godmilow přitom užívá francouzského výrazu *découpage*, který ve filmovém žargonu vyjadřuje, kam v časoprostoru filmu je divák umístěn. Roli v něm hrají aspekty typu, zda je film sestříhán v určitém rytmu, zda divák dilema chápe od samého začátku, nebo je mu odhaleno ve strategickém momentu, a dodává, že ona sama vychází z těchto rozhodnutí a nikoliv z vizuálního systému, který existuje mimo ně (Godmilow & Shapiro, 1997, s. 96).

---

<sup>5</sup> Z původně anglického slova *mockumentary* - a film or television show made in the style of a documentary to make invented events seem real. Dostupné z: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/mockumentary>

<sup>6</sup> V originále *asserted veridical representation* (Plantinga, 2005, s.113)

<sup>7</sup> Na začátku této kapitoly jsme v krátkosti naznačili, že tvorba autenticity je ve své podstatě tvořena prací s materiálem vizuálním i zvukovým, k čemuž se po zkušenosti s praktickou částí této práce výrazně přikláním. Vzhledem k tomu, že v následujících větách pracujeme s parafrázemi původně anglických článků, užíváme přímý překlad “visual” a “visually”, přestože přesnějším výrazem by bylo “audiovizualita” či “audiovizuálně”.

### 1.3 Rozpor s historiografií

Odhlédneme od tématu vizuálního uchopení filmového materiálu do podoby textové. Přetváření natočených materiálů do textů patří totiž mezi běžné filmařské praktiky, které souvisí s výstavbou příběhu. Umožňují jim vybrané situace řadit v rámci dalšího výběru do různých kontextů celého tématu, dochází k jejich rekontextualizaci. Toto selektování do širších narativních struktur přirovnává filmový kritik Philip Rosen k postupu, kterým historiografové píší dějiny (Malitsky, 2014). Podobně nad touto myšlenkou uvažuje také Děkanovský (2022, kap. 4.1.), který v jedné z kapitol dokument přirovnává pro jeho významovou tvorbu k historiografickému dílu. Na základě argumentací amerického historika Haydena Whita a literárního kritika Northropa Frye uvádí, že historii lze interpretovat dle sekvence událostí, která byla uspořádána do příběhu. Tím nastiňují, že dva různí historikové mohou stejnou událost vyprávět dvěma různými příběhy, či dokonce žánry, a co jeden líčí jako komedii, může druhý pomocí narativu líčit jako tragédii. Nejjasnější paralelu k tvoření příběhu v dokumentárním filmu lze ve Whitově (2010, s. 80) pojetí shledat ve dvou rovinách interpretace historie - v první, která je dána výběrem historických pramenů, a v druhé, kdy historik v těchto pramenech nalézá příběh, pomocí kterého lze události vyprávět.

Kde se ovšem film narozdíl od psané historie zdá být podle Godmilové (1997) více limitován, je v jeho neschopnosti vypořádat se s několika komplikovanými myšlenkami najednou: to protože se vše děje v jednom čase, čímž rozumíme tempo a rytmus filmu, které se na tvorbě jeho významu podílí. Nelze zastavit a číst znovu, nejsou žádné poznámky pod čarou, které by dodaly informace navíc.<sup>8</sup> Právě v tvrzení Godmilové (1997) můžeme s jistou pravděpodobností najít klíč pro určitou neschopnost historiků a filmových tvůrců najít v určitých momentech stejnou řeč. Zatímco síla a šarm dokumentární tvorby spočívá v jakémsi napětí mezi historicky jedinečnými okamžiky a zobecněním v takové podobě, v jaké vyvolává pocity a emoce (Nichols, 2022), historici pracují nepřetržitě s malými nuancemi a drobnými rozdílnostmi, pročež vytýkají filmovým tvůrcům vyhledávání dramatizace a zjednodušených myšlenek (Toplin, 1988, s. 1211). Naratolog Lubomír Doležel (2008) přitom skrze historika Rollanda Barthese připomíná, že historiografie sama využívá

---

<sup>8</sup> Where film seems more limited than written history is its inability to deal with a lot of complicated ideas at once. Because it happens “in time” (that is, pace and rhythm are part of the film's meaning-making system), there's no time for stopping... there are no footnotes, additional information(Godmilow & Shapiro, 1997, s. 94)

narativů, aby se stala smysluplnou a přesvědčivou - užívá narativu jako “zástupce reality”. Zůstává tedy otázkou, nakolik podobný cíl historikové spolu s filmovými tvůrci mají.

## **1.4 Potřeba příběhů**

Aby tedy dokumenty dokázaly divákovi zprostředkovat realitu či “skutečnost” uchopitelně, je třeba udělat selekci záběrů, ze kterých mohou tvůrci dále formovat příběh. Příběh tak můžeme označit za nositele významu, jelikož právě skrze něj čteme svět kolem nás, resp. vyprávíme o něm. Nichols (2022) dokonce tvrdí, že dokumentární film je realizován vždy ve třech příbězích: příběhu tvůrce, příběhu snímku a příběhu diváka, přičemž každý z nich formuje výsledný dojem filmu. První dva vypovídají o tom, jakým způsobem se filmař setkal s daným subjektem, a příběh diváka pak uskutečňuje jakési přiřazení významu určitým pasážím. Na základě předchozích zkušeností tak diváci dekodují realitu skrze kulturní kódy, které jsou známé jim samotným (Děkanovský, 2008, s. 64). Jinými slovy mezi divákem a žitou skutečností stojí dokumentární film. Ten se snaží tuto mezeru v čase a prostoru překlenout pomocí narativních struktur, příběhů (Ellis, 2021, s. 144). „Nejsme utkáni jenom z příběhů. Ale bez vyprávění příběhů nejsme, nebo jsme jen velmi málo“ (Carrière, 1995).

## **1.5 Potřeba narativu**

Konkrétně potřeba narativních struktur přímo vychází z teze, kterou jsme uvedli v rámci kapitoly zobrazování pravdy a světa: dokument sice čerpá z reality, ale výsledný příběh je kombinací rekontextualizovaných situací, které se odehrály v realitě za mnohem složitějších okolností. Dokument by je tak v celé své šíři nemohl zobrazit (resp. mohl, ale vyprávěl by tolik příběhů, že by se pro diváka stal prakticky nečitelným). Konceptu narativních vzorců se filmová věda dlouhodobě věnuje. Na jejich počátku stojí bezpochyby lidská potřeba číst příběhy a touha vstupovat do cizích světů (Eliade, 2011, s. 136). Přestože narativní vzorce jsou na první pohled neodmyslitelnou součástí filmů z řad fikce, v dokumentárních filmech mají svébytnou roli. Pakliže fikce působí na diváka dojemem, že může vstoupit do světa stvořeného režisérem, do kterého ovšem nepatří, tak narativ dokumentárního filmu promlouvá na diváky jako na součást společného žitého světa (Nichols, 2022). Pokud mají dokumenty zprostředkovat hlubší zážitek, jsou tvůrci nuceni najít ve veškerém audiovizuálním materiálu význam a klíč k tématu, spíše než aby je prezentovali pouze tak, jak jsou (Malitsky, 2014, s. 209; Sklenář, 1983, s. 27).



Jsou to protikladné pozice faktického a fikce, dokumentu a dramatu, manipulace a observace, které jsou pro dokumentární žánr nanejvýš definující (Ellis, 2021). Dříve měl dokument v Griersonově pojetí spíše informativní a vzdělávací funkci (přestože obsahuje řadu avantgardních vyjadřovacích postupů), zatímco v současné době se snaží od této polohy kultivace publika přesunout spíše k jeho potěšení. Souvisí s tím pravděpodobně skutečnost, že dokumenty byly dříve vnímány spíše jako nezáživná podívaná - návštěva kin se přeci jen pojí spíše s touhou být zabaven, než být konfrontován s realitou (McDonald, 2007).<sup>9</sup> Kouzlo současných dokumentů je v tom, že umí poznat dobrý příběh a skrze nově získanou narativní sílu podněcují diváky k tomu, aby tyto příběhy cítili sami za sebe (Morrison, 2004). Mimo jiné mají ustálené narativní vzorce zásadní vliv na zaujetí diváků. Ti se díky těmto vzorcům ve filmech lépe orientují a jsou pro ně lépe předvídatelné. Právě předvídatelnost je jedním z rysů, které lidé u příběhů vyhledávají. Pakliže je dílo předvídatelné, existuje větší pravděpodobnost, že splní divákova očekávání (Děkanovský, 2022). V konečném důsledku je tak snaha splnit tato očekávání spojena s posílením emocionálního zážitku ze zhlédnutí daného snímku, jelikož diváci mají plošně tendenci nalézat ve filmech to, co zrovna nalézt potřebují (Nichols, 2022).

Kritický pohled na narativizaci nabízí dokumentaristka Jill Godmilow (1997). Vybrané strategické a strukturální nástroje vlastní fikci (např. narativy), které si dokumentární filmy vypůjčují, prý skrze vyvolané emoce v divákovi naopak napomáhají k odpoutání od skutečných témat ve světě. Situace subjektu příběhu v podobě hrdiny či oběti vyvolává prvoplánové emoce (radost z jejich vítězství, smutek z tragických osudů), se kterou se divák spokojí. Cítí se ujištěn ve svém morálním systému a zároveň má pocit, že se zajímá o druhé - z jiných sociálních tříd, poměrů, situací. Autorka ale vyzdvihuje, že se tak potlačuje hlubší ztotožnění se zobrazeným tématem - divák vůči němu nepocituje potřebu jednat, dokonce ani nezvažuje svou vlastní situaci v porovnání s vyobrazením. Konkrétněji Godmilow naznačuje, že zobrazení nešťastných lidských osudů vyvolává v diváku nejprve myšlenky: „to je hrozné, jak tito lidé trpí“, avšak právě ty jsou příčinou potlačení hlubšího ztotožnění, kdy si divák již neřekne: „to jsem rád/a, že nejsem na jejich místě.“ Lze ovšem namítnout, že tyto dvě myšlenkové linie jsou vzájemně propojené a nemůžeme je striktně oddělovat.

---

<sup>9</sup> V tomto případě pokládáme za důležité dodat, že autor se v článku zabývá americkými a britskými dokumentárními filmy, a tak se od zkušenosti z České republiky liší - například v zájmu o festival dokumentárních filmů věnovaných těžké tematice lidských práv, *Jeden svět*.

Například emotivnímu uzavření dokumentů vytýká, že směřuje diváky k pocitu, že problém, o kterém dokument pojednává, má v jakési imaginární budoucnosti rozuzlení, přestože tomu realita neodpovídá (Godmilow & Shapiro, 1997).

Z tohoto krátkého pojednání o roli narativních struktur v dokumentární tvorbě tak lze odvodit, že mají dvousečnou funkci: na jedné straně pomáhají tomuto komunikačnímu druhu zaujmout mnohem širší publikum, na druhé straně mohou podle Godmilowé (1997, s. 95) filmařům omezovat rozhled: jakmile se vzdáme narativu a potřeby dosáhnout nezkráceného zobrazení pravdy, objevíme nekonečnou svobodu, protože můžeme zlomit diváku představu o tom, jak by film na takové téma měl vypadat. Takže je to něco, čemu se dá vzdorovat, co se dá odmítnout a na co se dá odkazovat.<sup>10</sup>

## 2. Zařazení sportu do dokumentární tvorby

Abychom roli sportu v dokumentárním filmu mohli více prozkoumat, je třeba krátce představit jeho roli ve filmu hraném. Označení snímku za sportovní film může být na první pohled jednoduché, přesto je zastoupení sportu ve filmu často podřizováno jinému, „většímu žánru“ (Děkanovský, 2022, s. 47):

Sport se objevuje ve filmu v různých podobách a různý je i podíl, který ve filmu zaujímá. Řada badatelů se pokusila tuto problematiku popsat a klasifikovat. Někteří upozorňují, ... že jsou tyto snímky žánrově zařazovány podle osvědčených, zastřešujících žánrů (komedie, drama) nebo tříděny dle specifických prvků (například boxerský film, film o baseballu).

Těžko lze tak „sportovní film“ definovat jako žánr, naproti tomu „sportovní dokument“, jak už jsme nastínili v první kapitole věnované otázce žánru, označit za žánr dokumentárního filmu můžeme. McDonald (2007, s. 210) dodává, že ačkoliv vzniklo mnoho studií, které se věnují individuálním sportovním dokumentům, systematický výzkum tohoto žánru chybí. V souvislosti s tím zmiňuje předpoklad, že sportovní tematika nezapadá do Nicholsova (2022) „diskurzu střízlivosti“, do čehož řadí dokumenty, pro jejich propojení se skutečným životem, s otázkami moci nebo společenskými změnami (McDonald, 2007). Se značnou mírou zjednodušení můžeme tento koncept chápat jako onen “střet s realitou”, který nám

---

<sup>10</sup> Once you give up narrative and the claim to unmediated reality in film, there's tremendous freedom, simply because there's a whole set of expectations about what such a documentary ... is supposed to look and feel like. So there's something to resist, and to refuse, and to refer to (Godmilow & Shapiro, 1997, s. 95).

dokumenty mají zprostředkovat, zatímco sport se v rámci populární kultury řadí spíše mezi únikové prostředky od reality (McDonald, 2007). Sportovní film lze tak velmi těžko definovat jako žánr (Děkanovský, 2022) se „sportovním dokumentem“ tomu tak není.

## **2.1 Sport jako mýtus**

Opustíme v této kapitole téma dokumentu a zaměříme se na aspekty, které ho v důsledku dělají pro toto zpracování atraktivním, věnovat se budeme „sportovnímu příběhu“. Pakliže příběhu dáme takové přívěsk, lze předpokládat, že si pod ním můžeme představit určitou sadu charakteristik. V případě „sportovního“ se vede dlouhá diskuze o jeho charakteru mytologickém. Eliade (2011; podle Děkanovského, 2008) o mýtu mluví jako o skutečném příběhu, který se stal v počátku času a slouží jako vzor pro lidské chování. U sportu demonstruje tento mytologický charakter na kolektivním spoluprožívání živého utkání. To se podle něj u moderního člověka projevuje jako určitý důsledek lidské snahy „prožívat odlišný časový rytmus“, díky čemuž vstupujeme do momentu o obrovské intenzitě ve velmi soustředěném čase, který má být jakýmsi pozůstatkem času posvátného, „magicko-náboženského“.

Dle tohoto výkladu lze tedy pokládat taktéž samotný sport za jistý druh útěku od reality. To se mu daří mimo jiné díky tomu, že disponuje působivými možnostmi vyprávění, což je ve filmové reprezentaci často vyzdvižováno, například skrze psychologické, emocionální a fyzické limity lidského stavu (Wells, 1999; citováno u McDonald, 2007, s. 216). Dokumentaristé se tak často opírají o atraktivní vizuální kvality sportu, jakými jsou například zobrazení těla v pohybu a klidu (Malitsky, 2014). V obecné rovině tak představuje sport bohatý zdroj mytologií a příběhů (McDonald, 2007).

## **2.2 Vyprávění sportovního příběhu**

Jelikož etická stránka těchto postupů není tématem této práce, budeme dále pracovat s faktem, že vzájemné přebírání postupů filmovými tvůrci od televize a opačně patří k současnému poznání v oblasti dokumentaristiky (Děkanovský, 2022). Již jsem krátce uvedla, jakým způsobem se příběhy v dokumentárních filmech vztahují k realitě a „pravdě“, v této kapitole bych s poznáním z předchozích kapitol ráda rozvedla příběhy nesoucí sportovní téma více dopodrobna.

Masová média identifikovala obraz sportu či sportovní hvězdy za atraktivní téma, díky čemuž tyto „sportovní příběhy“ vznikají čím dál tím častěji. Narativy sportovních příběhů se povětšinou drží očekávatelného vzorce. Za jejich tmel považuje Děkanovský (2022) část života, ve které se sledovaný jedinec sportu aktivně věnuje. U většiny případů je lze dále rozdělit do několika po sobě jdoucích etap. *Vzestupu* - cesty na vrchol kariéry, *obhajoby* úspěchu, *úpadku* - jímž může příběh skončit, zpravidla jím je zranění nebo řada opakovaných neúspěchů. V některých případech může nastat *comeback*, tedy pokus o znovuzískání vrcholné pozice. V posledním případě uvádí *boj se smrtí*, která může být součástí sportovního výkonu, jeho následkem, nebo „zdánlivě nezávislým fenoménem, jenž ovšem kariéru sportovce fatálně ovlivní“ (Děkanovský, 2022, s. 50). Sportovní film tak představuje určitý kulturní produkt, který může být nositelem několika významových rovin, na čemž se média, jako producenti těchto příběhů, významně podílejí. Jedná se specificky o snahu filmových režisérů tvořit tyto příběhy celistvěji a v přehledné podobě, a tím přilákat větší množství diváků (Děkanovský, 2022). Výše uvedené schéma Děkanovský více popisuje na příkladu dokumentárních snímků *Senna* z roku 2010 a *Věra 68* z roku 2012.

### 2.2.1 *Nejhlubší nádech*

Sami můžeme tato schémata pozorovat například na dokumentárním snímku, který vybíráme z řady možných snímků, jelikož na něm tato schémata můžeme dobře pozorovat. *Nejhlubší nádech* (2023), jehož ústředním tématem je sportovní kariéra Alessie Zecchini, italské freediverky, která se v tomto sportu podařilo vytvořit řadu italských i světových rekordů. Film začíná zamyšlením Zecchiniové nad smrtí, kterou nepovažuje za součást freedivingu, přesto ji v následující situaci pozorujeme u výnoru z hloubek při krátké ztrátě vědomí. Pakliže Děkanovský (2022, 87) považuje sport za „výsostně mýtický a divácky nesmírně přitažlivý příběh“, můžeme v případě freedivingu tento mýtický aspekt vnímat o to silněji, že zobrazuje sportovce mimo jiné ve ztrátě vědomí, kterou považují za jeho běžnou součást a v rámci těchto sportovních výkonů zobrazují až nadpřirozenou schopnost.<sup>11</sup> Film se nejprve vrací do období dětství, na kterém ilustruje celoživotní touhu stát se světovou rekordmankou, když nechává jejího otce číst z dětského deníku, kde mimo jiné zmiňuje, že

---

<sup>11</sup> Elliade (2011, s. 20) v rámci struktur a funkcí mýtů rozebírá také, že mýty v prožívání archaických společností zobrazují činy nadpřirozených bytostí. V případě sportu tuto původní funkci lze vnímat přeneseně jako schopnost jedince, kterou se odlišuje od zbytku populace. Ať je to dosažení světového rekordu, nebo absence strachu z utonutí u opakované ztráty vědomí u snahy tyto rekordy pokořit.

se jí pro tento sen nedostává pochopení u vrstevníků. Film je svým způsobem zasvěcený především motivu oddanosti tomuto snu, už od období dětství do období dospělosti lze zřetelně identifikovat nejen snahu o vzestup, ale také její skutečný úspěch. Stěžejní částí filmu je tragický ponor v Egyptě, při kterém se Zecchini ztratí a bezpečný návrat na hladinu si vyžádá život jejího záchranného potápěče a partnera, Stephena Keenana. Tato část dokumentu je tedy zobrazením *smrti*, který Zecchini sice nevede k jejímu odvrácení od freedivingu, ale stane se na významové úrovni jeho součástí.

### 2.2.2 Série *30 for 30*

Joshua Malitsky (2014) ve své studii o současném sportovním dokumentu poukazuje na příkladu globální sportovní kabelové a satelitní televizní stanice ESPN a její série *30 for 30*, jakým způsobem si sportovní tematika může být s dokumentární formou nápomocná. Řadě o třiceti dokumentárních filmech produkovaných třiceti váženými filmovými tvůrci, dala za vznik myšlenka oslavit významné události, které se udály za třicet let působení ESPN, od roku 1979. Malitsky (2014) se v této studii nezabývá otázkou autenticity, ale spíše možnými motivacemi americké stanice využití tohoto žánru jako nástroje k propojení obecně pokládané nižší formy televizní produkce se seriózností a prestiží “vyšší kulturní formy”, za kterou se pokládá kinematografie. Charakteristiky, pro které je zobrazení sportu v dokumentu pro diváky atraktivní, jsme zjednodušeně představili v kapitole Sport jako mýtus. Malitsky (2014) dále zmiňuje, že se sportovce prostřednictvím dokumentů daří odhalovat ve světle, ve kterém divákům připomínají je samotné. Zároveň díky zobrazení jejich sportovních výkonů zůstávají patřičně vzdálení. Kombinace těchto binárních opozic přináší divákům pocit, že se zdánlivě vztahují k někomu se srovnatelnými životními zkušenostmi.

Dokumenty mají možnosti zprostředkování, které jsou jiným televizním formám nedostupné, například mohou diváku pomoci vidět sportovní výkon opakovaně, z různých úhlů pohledu, nebo ve zpomaleném záběru, čímž vynakládají obrovské úsilí do rozvoje takové formy, která umožňuje sportovcovo tělo mluvit samo za sebe (Malitsky, 2014).

Mimo jiné nám závěr zmíněné studie poskytuje prostor pro diskuzi na téma v jaké podobě se k nám medializovaný sport vlastně dostává. Sportovní dokumenty jsou ze své podstaty podle Malitského (2014) dvojité narativované tím způsobem, jakým vysvětloval Děkanovský (2008) na příkladu narativů živých přenosů. Ty jsou podle něho vyprávěné především zrakem režiséra. Jinými slovy, sportovní událost, kterou nám vybraný dokument

prezentuje, se již představuje ve své narativizované formě. Malitsky (2014) dále dodává, že největší výzvou tvorby dokumentu se sportovní tematikou je zasazení těchto primárních narativů do nových významových rovin. Například u filmu *Jordan Rides the Bus* ze série *30 for 30* uvádí, že je divák směřován k přehodnocení původního významu Šampionátu národní basketbalové asociace z roku 1993, skrze nový rámec dokumentu, kterým je kariéra basketbalisty Michaela Jordana. Závěrem dokládá, že sportovní tematika s dokumentární tvorbou jsou si vzájemným přínosem. Dokumentaristika díky svým asociacím se seriózností či vyzvihováním veřejně důležitých témat přináší kulturní kapitál a posiluje značku ESPN, zatímco sport, který je spojován se zábavním průmyslem a vizuální atraktivností, napomáhá komerčnímu potenciálu dokumentárního filmu (Malitsky, 2014, s. 213).

Fakt, že si televizní tvorba osvojuje dokumentární mody, tedy výrazové strategie a struktury, v širším kontextu podle Nicholse (2022) napomáhá určit hranice narativního hraného filmu a vystavení atmosféry dokumentárního filmu. Pokud ovšem odhlédneme od tematiky sportu, je třeba na fenomén zařazování dokumentárního žánru televizními a streamovacími platformami nahlížet kriticky. Americká vědkyně a odbornice na mediální tvorbu Patricia Aufderheide (2023), která se ve své studii věnuje nedostatečnému etickému rámování dokumentární tvorby, zdůrazňuje, že tyto společnosti využívají dokumentaristiky s cílem tvarovat svou značku jako autentickou a transparentní. K tomu jim napomáhá právě charakter dokumentární tvorby, který se může věnovat společensky významným otázkám, jako je klimatická krize, sociální spravedlnost a další. V době, kdy výrazně narostla produkce dokumentárního filmu umístěného na streamovacích platformách jen během let 2019 a 2020 takřka o 120%, je třeba připomenout, že zejména televizní organizace jako PBS, NBS nebo již zmíněné ESPN mají silnou obchodní motivaci dokumentární filmy více zařazovat. Klíčovou roli přitom hraje již zmíněné budování značky těchto stanic, které je “seriózností” dokumentu silně posilováno. V čase, kdy televizní organizace mohou jen těžko konkurovat obrovským korporacím jako je Netflix či Amazon, je důvěryhodný brand<sup>12</sup> klíčovým aspektem k udržení pevného místa na mediálním trhu (Aufderheide, 2023, s. 48).

---

<sup>12</sup> *Brand* je ustálený pojem z oboru marketingu, který označuje soubor slov, obrazů a asociací, které reprezentují a odlišují výrobek nebo službu na trhu. Dostupné z: <https://www.britannica.com/money/brand>

### 3. Sportovní dokument a teorie modů

Na začátku práce jsme dokumentární film uvedli spolu s kontextem žánrové teorie. Abychom podrobnějšímu charakterizování dokumentů rozuměli lépe, pracuje filmová věda s takzvanými dokumentárními mody, které určují koncepční pilíř daného snímku a, podobně jako žánr, pomáhají skrze konvence spojené s daným modusem vzbudit v diváku patřičná očekávání (Nichols, 2022). Tyto konvence zahrnují motivy, trendy či estetické pojetí filmu (McDonald, 2007) a poukazují tak na jednotlivé části sportovního dokumentu, které lze sledovat s cílem jejich zařazení do daného modusu, což nám v širší optice umožní poukázat na jeho nejvýraznější rysy.

Než začneme s představením modů, je třeba připomenout, že pojednávají o formě dokumentárního filmu, který je velmi úzce spojen s jeho obsahem. Filmový teoretik Béla Balázs (citováno u Adler, 2001, s. 25) toto spojení označil metaforou:

Dialektický vztah obsahu a formy jaksi připomíná vztah mezi říční vodou a řečištěm. Voda je obsah, koryto forma. Voda si zajisté kdysi hloubila koryto, tedy obsah si vytvořil formu. Ale řečiště odjakživa shromažďuje vodu z okolí a dává jí formu. Forma tedy ztvárňuje obsah. Musí přijít velké povodně, aby si řeky, kromě stálého koryta, vynutily novou formu.

Nicholsova (2022) studie dokumentárních modů se zabývá jeho šesti podobami: *poetický*, *výkladový*, *observační*, *participační*, *reflexivní* a *performativní modus*. Přestože se vyvíjely postupně s dokumentaristikou, nelze podle nich přesně vymezit jeho historii, jelikož každý z nich vznikl v reakci na nedostatečnost modusu předchozího a většina dokumentů není čistokrevným představitelem jen jednoho z nich. To je určeno častým překrýváním jejich využití, tedy kombinací více modu najednou, nebo osobitým hlasem režiséra (Nichols, 2022).

*Poetický modus* se vyznačuje spíše atmosférou než rétorickým přesvědčováním a předkládáním faktů. Ve svém výrazu se dominantním způsobem vzdává kontinuálního střihu a zasazení situace do konkrétního místa a času. Z těchto důvodů byl často pokládán za příliš abstraktní, a tak jej následoval *modus výkladový*. Jak už jeho název napovídá, konvence tohoto modu rámuje vysvětlování. Typicky je v něm přítomný takzvaný “hlas shora” nebo forma hlasového komentáře, která udává rytmus střihu a času. Často je využíván v televizních dokumentech, včetně sportovních dokumentů tvořených pro televizní formu, přestože je pravděpodobně nejméně užívaným modem v kinematografické dokumentární

praxi, což je zřejmě dáno jeho přílišně instruktivní či vzdělávací formou (McDonald, 2007). Z kritiky výkladového modu, pokládající například hlasový komentář jako manipulativní a ovlivňující (Plantinga, 2005), se objevil modus *observační*, který i díky technologickému pokroku umožnil filmovým tvůrcům se vzdálit a zasahovat jen v minimální míře. *Participační* modus dále vznikl s příchodem pokročilých technologií umožňujících kontaktní záznamy zvuku. Narozdíl od observačního modu na sebe subjekty s filmaři otevřeně a přiznaně reagují (Nichols, 2022).

McDonald (2007) v souvislosti se sportovním dokumentem poukazuje na dvě věci. Jednou z nich je nedostatek jeho zastoupení v rámci observačního modu, což si vysvětluje jako potřebu sportovní kultury být do větší míry narativizována, aby byla srozumitelná pro širší publikum. Naopak za dominantní považuje v případě sportovního dokumentu modus *participační*. Z jakých důvodů tomu tak je nám mohou přiblížit Nicholsova (2022) pojednání o tomto modu:

Participační dokumentární film nám umožňuje pocítit, jaké to pro filmaře je být v dané situaci a jak jeho přítomnost tuto situaci pozměňuje ... [filmař tak] vystupuje z úkrytu mluveného komentáře, odstupuje od poetické meditace, sestupuje ze strategické pozice mouchy na zdi. (198)

Mezi běžné prostředky *participačního* modu se řadí například rozhovory či archivní materiály, které filmařům pomáhají vytvořit komplexnější pohled na téma, a výsledný film tak tvoří kompilace vyprávějící historii buď skrze hlavní postavy a události, nebo přes zkušenosti lidí, kterých se daná událost týká (Nichols, 2022). Je tedy možné, že právě tyto výrazové prostředky umožňují sportovním příběhům potřebnou míru narativizace, kterou jiné mody nabídnout nemohou.



**Tabulka 1: Dokumentární mody**

<b>vlastnost</b>	<b>mody</b>					
	<b>výkladový</b>	<b>poetický</b>	<b>observační</b>	<b>participační</b>	<b>reflexivní</b>	<b>performativní</b>
<b>omezen</b>	didaktismem	formalitou, ztrácí kontakt s žitou realitou	tím, co se děje před kamerou	ztrácí nezávislost rozhodování	odstupem, ztrátou přímé angažovanosti v sociálních otázkách	osobní vizi, která je omezena vlastními vjemy
<b>zvuk</b>	plně v ruku filmaře, často v podobě komentáře mimo obraz	expresivní, budující rytmus, částečně v ruku filmaře	spojen se synchronním zvukem záznamu, filmař se vzdává kontroly, zdržuje se komentáře	důraz na mluvený projev mezi filmařem a subjektem, typicky formou rozhovoru	často hovor o tom, jak se o situaci hovořilo (meta-komunikace)	často spoléhá na filmařův vlastní hlas, který filmu dává řád, hudbu a zvuk užívá expresivně
<b>čas a prostor</b>	diskontinuitní, používá obrazy k ilustraci hledisek či argumentů	diskontinuitní, používá obrazy k vytvoření atmosféry bez ohledu k čemu původně náležely	výrazný dojem kontinuity spojující slova a jednání subjektů	kontinuitní, může propojovat čas a prostor s minulým (historický čas a prostor)	kontextualizovaný, upozorňuje na možnou manipulaci	různý podle cílů vyjádření, čas a prostor stylizovaný k posílení efektu

Zdroj: Bill Nichols (2022), upraveno autorkou

## **B: O tvorbě filmu *Mami, to dáš!***

### **1. Záměr a sběr materiálu**

Původním autorským záměrem snímku *Mami, to dáš!* byla snaha vytvořit časosběrný dokumentární film, který by zachycoval přípravu mé mamky Radky na triatlonový závod Czechman. Czechman je méně známou, českou variantou globálně populárního závodu Ironman, který má ve své plné verzi distanci 3,9 kilometrů plavání, následuje 180 kilometrů na silničním kole a končí 42,2 kilometrů dlouhým během. V případě Radky šlo o přípravu

na poloviční vzdálenost; tedy 1,9 kilometrů plavání, 90 kilometrů cyklistiky a 21,1 kilometrů běhu.

Vzhledem k původně zamýšlené ryze reportážní povaze filmu nebyl vytvořen scénář rozvržený do filmových dnů. Jelikož se většina filmu odehrává v Sázavě, kam se za rodiči ve volných chvílích vracím, probíhala většina natáčení během víkendů. Celková skladba materiálu je tedy kombinací částečně plánovaných a částečně spontánních záběrů. V rámci plánovaných záběrů mám na mysli operativní režim, ve kterém jsme například byli domluveni, že půjdeme společně na atletický nebo plavecký stadion, kde budu natáčet průběh tréninku. Záběry jsou tak vždy autentickým odrazem toho, jak trénink v rámci přípravy na takový závod probíhá. Zásadní úlohu u natáčení sehrál samozřejmě fakt, že jsem natáčela vlastní rodiče, navíc převážně v prostředí domova, což po uplynutí jistého času, kdy jsme si společně zvykali na přítomnost kamery, považuji za značnou výhodu.

Kamera přestala způsobovat nervozitu a situace, které se mi podařilo natočit, byť se všechny nedostaly do finálního výběru, pokládám za vysoce autentické. Pozitivní vliv bych přičetla také tomu, že jsem se v počátcích natáčení často stávala součástí těchto záběrů a využívala kamery na stativu, čímž myslím, že se přerušilo vnímání *já–kamera, opona, rodiče před ní*. Vstoupení mé osoby před kameru pomohlo do značné míry vnímání této “neviditelné opony” narušit, jinými slovy šlo o snahu zbavit všechny zúčastněné pocitu, že se před kamerou mají chovat jinak, než běžně. Další zásadní roli v autentičnosti natočených materiálů hrál zcela jistě čas, jelikož dokument začal vznikat v prosinci roku 2022 a pravidelně byl natáčen až do června 2023.

## **2. Technické zpracování**

Veškerý materiál byl natočen na techniku zapůjčenou z Rozhlasové a televizní laboratoře a Fotolaboratoře Institutu komunikačních studií a žurnalistiky. Z technického hlediska jsem využila praktické poznatky jak z hodin *Žurnalistických dílen*, kde jsme se základy práce s profesionální kamerou učili, tak například z hodin *Praktického fotožurnalismu*, díky kterému jsem získala praktické pochopení správného nastavení zrcadlového fotoaparátu. Vzhledem k povaze a časové náročnosti dokumentu jsem byla nucena techniku střídat, u finálního sestřihu jsem se ovšem snažila o co nejvíce koherentní obrazový dojem, zejména co se týká odlišných kvalit obrazu každého přístroje.

### 3. Přístup k estetickému zpracování

Některé pasáže filmu jsou tvořeny prvky rozostření či rozkolísaností záběru, přičemž se jedná o umělecký záměr navození atmosféry. Jedná se o části příběhu, které jsou spíše určitými reminiscencemi doby či událostí. Tento záměr tedy vznikl s cílem přiblížit divákovi pocit vzpomínání, při kterém se události nemusí jevit zcela jasně, zvláště v případě pasáže v nemocnici. Tyto záběry pak tvoří kontrast se záběry natočenými reportážním stylem, který byl zvolen pro vyjádření dynamičnosti sportu a závodů.

### 4. Matka a dcera: má role v dokumentu

Jednou ze základních otázek, kterou jsem před začátkem natáčení řešila, bylo, jakou roli v dokumentu budu hrát já sama. Zda bych měla být spíše nezúčastněným pozorovatelem, nebo všudypřítomným vypravěčem, případně do jaké míry bych se v záběrech měla sama objevovat. Samozřejmě, jak už jsem nastínila v teorii, je to otázka dvou různých procesů. Nejprve se váže k samotnému natáčení - tedy zda budu vystupovat před kamerou, v druhé řadě souvisí se zpracováním materiálu - zda jím mám provádět, či nikoliv. Po důkladném uvážení vyplynulo, že by z dokumentu mělo být jasné naše propojení, tedy že je natočený právě optikou dcery k mámě. Ve většině případů jsem na kameře nebyla, což vzniklo samovolným procesem. Výjimkou byly záběry, kdy jsem například natáčela průběh rána u snídaně, kde jsem se přirozeně vyskytovala, nebo záběry rozhovorů, které divák celým dokumentem provázejí. V prvním případě šlo o autentické zachycení reálné situace, v případě rozhovorů šlo spíše o praktickou záležitost, kdy jsem se posazením vedle mámy snažila odpoutat pozornost od kamery a navázat tak intimnější a přirozenější formu komunikace. V obu případech tyto záběry nebyly použity.

Otázka, zda *být vidět*, byla tedy zodpovězena až u samotného střihu, podobně tomu bylo i s otázkou audia, čili, zda, a případně do jaké míry, *být slyšet*. Pokud to podmínky umožňovaly, snažila jsem se dokument pojmout spíše z observačního hlediska a nechávala promluvit situaci samu za sebe. Největší vnitřní rozkol z mého pohledu nastal zcela určitě v momentě kolapsu na závodech, kdy jsem s každou vteřinou váhala, zda jen pozorovat a zůstat věrná podobě, v jaké jsem dokument měla záměr natočit nebo vystoupit z role zdánlivě nezúčastněného a projevit, z pozice dcery, nahlas, své obavy. Vzhledem k tomu, že tento kolaps dále znemožnil natáčení původně zamýšleného závodu Czechman, nebylo možné záběry, kde se obávám o zdravotní stav mámy, nevyužít. U střihu finální verze dokumentu

má role tak přirozeně vyplynula cestou, kdy se projevují jen v tuto krizovou chvíli. Zdálo se mi smysluplné, aby to byl právě tento jediný okamžik obav, kdy se role filmaře a subjektu změnila na roli matky a dcery. Je určitě záhodno dodat, že nemohu mít jistotu, zda bych záběry natočila, pokud by nešlo o bakalářský projekt. Dramatické chvíle jsou jistě atraktivní na obrazovce, momenty největších záchvatů kašle a zastávky u záchranářů, kteří u závodu asistovali, jsem z vlastní morální úrovně vnímala za hranou natáčení.

## **5. Dotáčení materiálu**

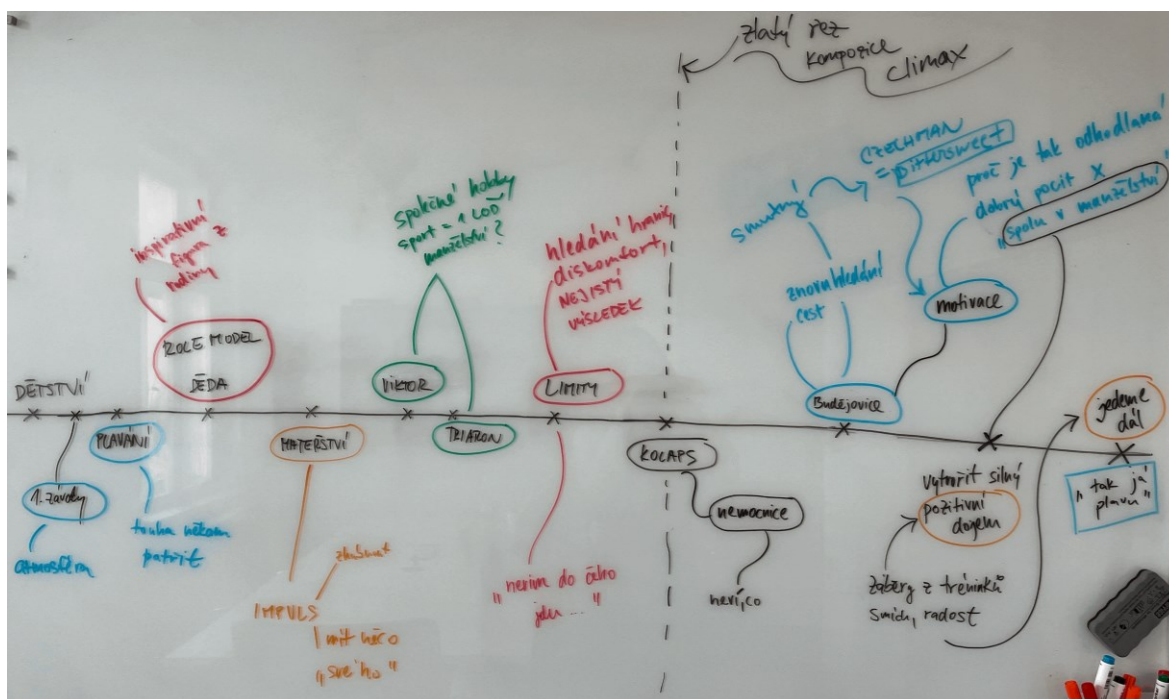
Vzhledem k závažnosti zranění a hospitalizaci na jednotce intenzivní péče jsou veškeré materiály z nemocničního prostředí dotáčeny zpětně, v rámci lékařských prohlídek.

## **6. Výběr materiálu a střih**

Po ukončení veškerého natáčení jsem veškeré záběry prošla a vyřadila materiály, které byly z technických důvodů nepoužitelné. Následně jsem je vložila do editovacího programu DaVinci Resolve a roztřídila je dále podle natáčecích dnů či témat (např. “trénink na atletickém stadionu” či “formální rozhovor”). Toto zorganizování mi pomohlo v celkové orientaci v záběrech a jejich další manipulaci.

Pro další práci bylo klíčové přepsání veškerých rozhovorů a orientačně také popis jednotlivých záběrů. S těmito transkripty a popisy jsem na doporučení vedoucího pedagoga pracovala dále ve formě papírových lístečků, pomocí kterých jsem byla schopna volit vhodnou kompozici pro příběh. Než jsem začala tuto kompozici z jednotlivých záběrů a frází skládat, navrhla jsem orientační osu toho, jak by se měl příběh vyvíjet. V tento moment jsem nad materiálem přemýšlela jako o skupinách témat, které je třeba seskládat v pořadí, v jakém budou pro diváka co nejlépe srozumitelné.

Obrázek 1: osa příběhu



Zdroj: autor

Podle této osy jsem po vybraných tématech seskupila zmínky z rozhovorů, které se jich týkaly, společně se záběry, které s nimi korespondovaly. Tento proces považuji za vysoce efektivní, přestože je časově a prostorově náročný. Umožnil především přehledné hledání kompozice a pointy, zároveň ale vytváří také prostor pro rozvíjení potřebných motivů a celkového tvaru filmu.

Právě v rámci práce s motivy jsem se nakonec dopustila určité zkratky a odklonu od původního záměru, kdy jsem se rozhodla kompletně upustit od motivu přípravy na závod Czechman.

Vzhledem k vývoji situací se v postprodukcí ukázalo, že pro motiv hledání limitů ve sportu, který z filmu vyplynul jako dominantní, komplikuje příběhová linka o závodu výsledný narativ a orientaci ve filmu. Paradoxně se tedy z původně zamýšleného informačně-vzdělávacího filmu o triatlonu stalo drama, což mě z pozice filmaře potěšilo, byť z pozice dcery mohu o tomto filmovém procesu mluvit jako o velmi náročném období, které mi mnoho radosti nepřineslo.

**Obrázek 2: tvorba kompozice**



zdroj: autor

## Závěr

V rámci této bakalářské práce vznikl zároveň bakalářský film a teoretická část, které se vzájemně doplňují a dohromady tvoří svébytný celek. V rámci teoretické části jsme se nejprve věnovali dokumentárnímu filmu jako principu, představili si definici v pojetí Johna Grierson, tedy, že je dokument „tvůrčí interpretací skutečnosti“ a uvedli, jakým způsobem lze ve vztahu k němu pracovat s pojmem žánru. Zjistili jsme, že je dokument svébytným filmovým typem podobně jako fikční a hrané filmy, a přestože v otázce žánru nejsou teoretici jednotní, o dokumentu jako o žánru nemluvíme.

V následující kapitole jsme otevřeli otázku definice, se kterou jsme pracovali v předchozí kapitole, a věnovali jsme tak pozornost způsobu, jakým dokument pracuje s realitou. Zmínili jsme pojmy jako *actuality*, *truth* či *truthfulness*, které jsou často používány zahraničními teoretiky, a zaměřili se na problém autenticity snímku. Otevřeli jsme také, jaký podíl na autentickém dojmu má (audio)vizuální zpracování. Došli jsme k závěru, že dokument není reprezentací reality, ale snaží se svět autentickým způsobem reflektovat.

V kapitolách potřeba příběhů (1.4) a potřeba narativu (1.5) jsme více rozvedli techniky, které si dokumentární tvorba osvojila, aby svět mohla divákovi reflektovat přehledným způsobem. Na příkladu narativu jsme narazili na snahu splnit divákovu očekávání, která hrají zásadní roli u konečného přijetí filmu, především tím, že očekávatelnost podporuje emoční zážitek diváka.

Narazili jsme na její limitaci v časovém měřítku, tedy že nemůže věnovat pozornost všem vjemům naráz, ale že činí výběr, díky kterému vznikají nejdříve záběry jako takové a následně celý film. Postavili jsme do kontrastu názory teoretiků, kteří narativizaci vnímají jako omezující, s názory, které tvrdí, že bez narativu je dokument pro diváka nečitelný nebo nezajímavý.

Následně jsme představili téma sportu v rámci dokumentární tvorby spíše v obecnější rovině. Rozebrali jsme důvody, pro které je sport bohatým zdrojem mytologií a příběhů, a uzavřeli toto pojednání poznatkem o sportu jako o vizuálně atraktivním fenomenu. Dále jsme všechny výše zmíněné principy a schémata více přiblížili. Na příkladu série *30 for 30* bylo představeno, jak může být sportovní dokumentární film využíván jako nástroj televizních stanic, a také jako nástroj k tvarování povědomí o jejich značkách. Na filmu *Nejhlubší nádech* jsme pak mohli uplatnit schémata, která se ve sportovních příbězích nejčastěji objevují.

V neposlední řadě jsme se věnovali propojení formy a obsahu, ve stručnosti uvedli kategorizaci pomocí dokumentárních modů a nastínili, z jakých důvodů jsou sportovní dokumenty nejčastěji zobrazovány jen vybranými mody.

Konečně bych se ráda vrátila k praktické části této bakalářské práce, kterou nelze opomenout. Jak jsem vysvětlila v úvodu i v části zasvěcené zpracování filmu, plánovaný koncept byl poněkud jiný, než jaká je výsledná forma snímku. Z osobní zkušenosti mohu zmínit, že teorie, o které výše píším, obsahuje otázky tvůrčího a výrobního procesu, které jsem si u tvorby filmu sama často kladla. Otázky typu: „Z jakého úhlu situaci nejlépe zachytit? Čí hlas by měl zrovna promlouvat? Je zde potřeba něco říkat?“ Jsem si vědoma, že jsem se například dopustila zkratky, když jsem se nakonec rozhodla téma Czechmanu úplně vynechat, stalo se tak ovšem vlivem práce s narativem, díky kterému jsem pochopila, že i méně aspektů dokáže vytvořit kýžený dojem, aniž by se divák ztrácel v detailech.

Původní motivace natáčet mámu u přípravy vycházela z mé osobní snahy přiblížit se jí v období, kdy bych jinak jen stěží dokázala komplexně pochopit denně trávené hodiny v bazénu, na trenažéru nebo běháním v kopcích. Ukázalo se, že jsem našla více než odpověď na tuto otázku, a tak je výsledný film zpracováním vzpomínky na období o koncentrovaném úsilí, hledání hranic a vypořádávání se s vlastními limity.

## Summary

Within the framework of this bachelor thesis, the bachelor film and the theoretical part were created at the same time, so they complement each other and together form a whole. Within the theoretical part, we first discussed documentary film as a principle, introduced the definition in John Grierson's terms, i.e. that documentary is a “creative interpretation of reality” and stated how the concept of genre can be worked with in relation to it. We found that documentary is a distinct film type, similar to fiction and feature films, and although theorists are not unanimous on the question of genre, we do not speak of documentary as a genre.

In the following chapter, we have opened up the question of definition that we worked with in the previous chapter, paying attention to the way in which documentary works with reality. We mentioned terms such as *actuality*, *truth* or *truthfulness*, which are often used by foreign theorists, and focused on the problem of the authenticity of the image. We also opened up what contribution the (audio)visual processing has to the authentic



impression. We concluded that a documentary is not a representation of reality but tries to reflect the world in an authentic way.

In chapters 1.4 on the need for story-telling and 1.5 the need for narrative, we have elaborated more on the techniques that documentary filmmaking has adopted in order to reflect the world to the viewer in a clear way. Using the example of narrative, we have encountered the desire to meet the viewer's expectations, which play a crucial role in the final reception of a film, especially as expectancy promotes the viewer's emotional experience.

We have encountered its limitation in time scale, i.e. that it cannot pay attention to all sensations at once, but that it makes choices that result in the primary creation of the footage as such, and subsequently the whole film. We contrasted the views of theorists who see narrativization as limiting with those who argue that without narrative, the documentary is unreadable or uninteresting to the viewer.

We then introduced the topic of sport within documentary filmmaking in a more general way. We have analysed the reasons why sport is a rich source of mythologies and narratives and concluded this discussion with an insight into sport as a visually appealing phenomenon. Next, we have brought all of the above principles and schemata into greater focus. Using the *30 for 30* series as an example, it was presented how sports documentaries can be used as a tool by TV stations to shape their brand awareness, among other things. Using the film *The Deepest Breath*, we were then able to apply the schemas that most often appear in sports stories. Afterwards, we discussed the connection between form and content, briefly introduced the categorization using documentary modes and outlined the reasons why sports documents are most often displayed only by selected modes.

Finally, I would like to return to the practical part of this bachelor thesis, which cannot be forgotten. As I explained in the introduction and in the section devoted to the creation of the film, the planned concept was somewhat different from the final form. I can mention from personal experience that the theory I write about above contains questions of the creative and production processes that I often asked myself when making this documentary. Questions like, "What is the best angle to capture the situation from? Whose voice should speak? Is there something to be said at all?"

I am fully aware that I took a shortcut when I decided to leave out the theme of Czechman altogether, but it was due to working with the narrative scheme, which made me realise that even fewer aspects can create the desired impression without losing the viewer

in the details. The original motivation to film my mother while training came from my personal desire to get closer to her at a time when I would otherwise hardly have been able to comprehensively understand the hours spent daily in the pool, on the treadmill or running in the hills. It turned out that I found more than an answer to that question, and so the resulting film is a processing of a memory of a period of concentrated effort, searching for boundaries and dealing with one's own limitations.

## Použitá literatura

- Adler, R. (2001). *Cesta k filmovému dokumentu* (3. rozšíření vydání). Filmová a televizní fakulta Akademie múzických umění v Praze.
- Aufderheide, P. (2023). Přibývající debaty na téma dokumentární etiky v éře streamování v J. Motal & T. Swadoschová (Eds.), *Etika v dokumentárním filmu: Moc a mocenské vztahy* (s. 41-57). Vydavatelství Univerzity Palackého.
- Blumenberg, R. M. (1977). Documentary Films and the Problem of "Truth". *Journal of the University Film Association*, 29(4), 19-22.
- Carrière, J.C. (2014). *Vyprávět příběh* (2. vydání). Limonádový Joe.
- Casetti, F. (2008). *Filmové teorie 1945-1990*. Akademie múzických umění v Praze.
- Děkanovský, J. (2008). *Sport, média a mýty. Zlatí hoši, královna bílé stopy a další moderní hrdinové*. Dokořán s.r.o.
- Děkanovský, J. (2022). *Rivalové, zázraky i podrazy. filmové obrazy sportu*. Dokořán s.r.o.
- Doležel, L. (2008). *Fikce a historie v období postmoderny*. Nakladatelství Academia.
- Eliade, M. (2011). *Mýtus a společnost*. OIKOYMENH.
- Ellis, J. (2021). How documentaries mark themselves out from fiction: a genre-based approach. *Studies in Documentary Film*, 15(2), 140-150. DOI: 10.1080/17503280.2021.1923144
- Godmilow, J. & Shapiro A.L. (1997). How Real is the Reality in Documentary Film? *History and Theory*, 36(4), 80-101.
- MacLean, M. (2014). Truth and Reality in Screening Sports' Pasts: Sports Films, Public History, and Truthfulness. *Journal of Sport History*, 41(1), 47-54.
- Malitsky, J. (2014). Knowing Sports: The Logic of the Contemporary Sports Documentary. *Journal of Sport History*, 41(2), 205-214.
- McDonald, I. (2007). Situating the Sport Documentary. *Journal of Sport & Social Issues*, 31(3), 208-225.
- Mittell, J. (2004). *Genre and Television: From Cop Shows to Cartoons in American Culture*. Routledge.
- Nichols, B. (2022). *Úvod do dokumentárního filmu* (2. vydání). Akademie múzických umění v Praze.
- Plantinga, C. (2005). What a Documentary Is, After All. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 63(2), 105-117.
- Sklenář, V. (1983). *Deset kapitol o dokumentárním televizním filmu* (2. vydání). Státní

pedagogické nakladatelství, n. p., Praha 1.

Toplin, R. B. (1988). The Filmmaker as Historian. *The American Historical Review*, 93(5), 1210-1227

White, H. (2010). *Tropika diskursu*. Karolinum.

### **Elektronické zdroje:**

McGann, L. (director) (2023). The Deepest Breath [Film]. A24; Motive Films; Ventureland; RAW, z: <https://www.netflix.com/title/81630917>

Morrison, B. (2004). Back to reality. In *The Guardian*. Pořízeno 21. dubna, 2024, z: <https://www.theguardian.com/film/2004/mar/05/1>

Cambridge University Press. (n.d.). Mockumentary. In *Cambridge Dictionary*. Pořízeno 24. dubna, 2024, z: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/mockumentary>

The Museum of Modern Art. (n.d.). *Direct Cinema*. Pořízeno 24. dubna, 2024, z: <https://www.moma.org/collection/terms/direct-cinema>

Ironman. (2024). *Competition Rules 2024* (PDF). Pořízeno 24. dubna, 2024, z:

[https://cdn1.sportngin.com/attachments/document/6a42-3158538/2024\\_IRONMAN\\_Competition\\_Rules\\_-\\_English\\_Version\\_March\\_14\\_2024.pdf](https://cdn1.sportngin.com/attachments/document/6a42-3158538/2024_IRONMAN_Competition_Rules_-_English_Version_March_14_2024.pdf)

# Teze bakalářské práce

**SCHVÁLENO**

<b>Institut komunikačních studií a žurnalistiky FSV UK</b> <b>Teze PRAKTICKÉ BAKALÁŘSKÉ diplomové práce</b>	
<b>TUTO ČÁST VYPLŇUJE STUDENT/KA:</b>	
<b>Příjmení a jméno diplomantky/diplomanta:</b> Aneta Zelenková	
<b>Imatrikulační ročník diplomantky/diplomanta:</b> 2021	
<b>Fakultní e-mail diplomantky/diplomanta:</b> 77800583@fsv.cuni.cz	
<b>Studijní program/specializace:</b> Žurnalistika/prezenční	
<b>Název praktické a teoretické části bakalářské práce v češtině:</b> Pod tlakem (televizní dokument o triatlonu)	
<b>Název praktické a teoretické části bakalářské práce v angličtině:</b> Under pressure (television documentary about triathlon)	
<b>Předpokládaný termín dokončení</b> (semestr, akademický rok – vzor: ZS 2022/2023) (diplomovou práci je možné obhajovat nejdříve šest měsíců od schválení tezí) ZS 2023/2024	
<b>Základní charakteristika tématu a předpokládaný cíl práce</b> (max. 1000 znaků): Televizní filmový dokument o triatlonu bude sledovat přípravu vybrané sportovkyně na triatlonový závod Czechman, zachytí také průběh závodu. Kromě samotné fyzické přípravy bude sledovat i osobní motivace k zálibě v extrémním sportu. Ráda bych pomocí tohoto dokumentu přiblížila pohled na nejdělsí formát triatlonu z pohledu neprofesionálního sportovce, který věnuje takové přípravě podobné množství času, jako sportovec profesionální a zároveň tak poukázala na vliv tohoto sportu na psychickou stránku člověka.	
<b>Předpokládaná struktura teoretické práce</b> (rozdělení do jednotlivých kapitol a podkapitol se stručnou charakteristikou jejich obsahu): <b>A. Teoretická část:</b> Úvod - představení zvoleného tématu 1.1. Charakteristika dokumentárního filmu 1.2. Postavení dokumentárního filmu v médiích a ve společnosti ve vztahu k technologickému pokroku, a tak i vzestupu zájmu o sportovní filmy v televizi od druhé poloviny 20. století po současnost 1.3. sport jako součást populární kultury 1.4. hranice mezi zálibou a závislostí ke sportu 2. Tvorba scénáře a metody realizace dokumentu Závěr a celkové zhodnocení naplnění záměrů práce <b>B. Praktická část:</b> 1. Zpracování televizního dokumentu Pod tlakem.	
<b>Druh praktické práce/předpokládaná podoba:</b> Dokumentární film.	
<b>Vymezení zpracovávaného materiálu:</b> Záběry z tréninků, rozhovory se sledovanou sportovkyní, rozhovory s vybranými sportovci závěrečného závodu. Zaměření na definici dokumentu a sportovního filmového dokumentu jako subžánru, vtyčeni	

nejvýznamnějších momentů ve vývoji sportovního filmového dokumentu na našem území ČR od éry televizních filmů až po současnost. Vlivy extrémního sportu na psychickou i fyzickou stránku neprofesionální sportovce a dopad takového sportu na celkovou kvalitu života.

**Postup** (metodologie v teoretické části a technika v praktické části práce) **při zpracování materiálu:**  
V teoretické části se zaměřím hlavně na definice dokumentárního filmu, obecné postupy u jeho tvorby a tím, co ho zejména v druhé polovině 20. století, od dob rozmachu televizního vysílání, nejvíce formovalo. Dále se budu zabývat pozicí sportu v populární kultuře a jakou roli v jeho popularizaci hrají média. Praktická část bude poskládána z kamerových záběrů, které budou zachycovat proces příprav a tréninků, osobní rozhovory a nakonec zdokumentuje finální závod.

**Základní literatura** (nejméně 5 nejdůležitějších titulů k tématu a způsobu jeho zpracování; u všech titulů je nutné uvést stručnou anotaci na 2–5 řádků):

DĚKANOVSKÝ, Jan. *Sport, média a mýty: zlatí hoši, královna bílé stopy a další moderní hrdinové*. Praha: Dokořán, 2008. Bod (Dokořán). ISBN 978-80-7363-131-4.

Vymezení pozice televizně zprostředkovaného sportovního tématu v rámci lidské kultury. Role masových médií v interakci světa sportu a společností a podoby aktuálního zprostředkování sportu v masových médiích.

DĚKANOVSKÝ, Jan. *Rivalové, zázraky i podrazy: filmové obrazy sportu*. Praha: Dokořán, 2022. ISBN 978-80-7675-089-0. Řeší vztah mezi médii a sportem, jak se v poslední dekádě v souvislosti s televizní tvorbou rapidně proměnil a jaké funkce mohou konkrétní zobrazování sportu mít i ve filmové tvorbě.

WENNER, Lawrence. *The Oxford Handbook of Sport and Society*. Oxford University Press, 2022. ISBN 978-019751901. Kniha představuje komplexní souhrn článků k oblasti role a důsledků sportu v současné kultuře. Kapitoly tuto oblastí rozebírají od aspektů společnosti a hodnot, přes kulturu a role médií.

ADLER, Rudolf. *Cesta k filmovému dokumentu*. 3., rozš. vyd. Praha: Filmová a televizní fakulta AMU, 2001. ISBN 80-85883-72-4. Ucelený, zobecnující pohled na všechny etapy vzniku autorského filmového a televizního dokumentárního díla, s důrazem na proces dramaturgického myšlení ve všech fázích jeho vzniku.


SKLENÁŘ, Václav. Deset kapitol o dokumentárním televizním filmu: pro posluchače fakulty filmové a televizní 2. vyd. Praha: SPN, 1983. Kniha o dokumentárním televizním filmu, která vysvětluje jeho hlavní znaky, popisuje postupy při tvorbě dokumentů a další technické složky jakými je zvuk, styly záběru a střih.

ŠTROBLOVÁ, Soňa. *Film a televize jako audiovizuální zprostředkování světa: Filmová a televizní dramaturgie a programová skladba*. Praha: Univerzita Jana Amose Komenského, 2009. ISBN 978-80-86723. Publikace popisuje ve velké šíři formy a prostředky vizuální komunikace a uvádí tak svět současných audiovizuálních médií do širšího historického rámce i specifických kontextů. Ve zvláštní kapitole se věnuje filmovému dokumentu, přičemž charakterizuje různé typy tohoto žánru a vymezuje jeho historii a současnost.

**Diplomové práce k tématu** (seznam bakalářských, magisterských a doktorských prací, které byly k tématu obhájeny na UK, případně dalších oborově blízkých fakultách či vysokých školách za posledních pět let):

ROKYTA, Václav. *Sportovní dokument v České televizi*. PRAHA: FSV UK 2019

Datum / Podpis studenta/ky
----------------------------

<b>TUTO ČÁST VYPLŇUJE PEDAGOG/PEDAGOŽKA:</b>
Doporučení k tématu, struktuře a technice zpracování materiálu:
Případné doporučení dalších titulů literatury předepsané ke zpracování tématu:
Potvrzuji, že výše uvedené teze jsem s jejich autorem/kou konzultoval(a) a že téma odpovídá mému oborovému zaměření a oblasti odborné práce, kterou na FSV UK vykonávám.
Souhlasím s tím, že budu vedoucí(m) této práce.

Příjmení a jméno pedagožky/pedagoga
Datum / Podpis pedagožky/pedagoga

TEZE JE NUTNO ODEVZDAT VYTIŠTĚNÉ, PODEPSANÉ A VE DVOU VYHOTOVENÍCH DO TERMÍNU UVEDENÉHO VE VYHLÁŠCE ŘEDITELE INSTITUTU, A TO PROSTŘEDNICTVÍM PODATELNY FSV UK. PŘIJATÉ TEZE JE NUTNÉ SI VYZVEDNOUT V SEKRETARIÁTU PŘÍSLUŠNÉ KATEDRY A NECHAT VEVÁZAT DO VÝTISKU DIPLOMOVÉ PRÁCE.

**TEZE NA IKSŽ SCHVALUJE GARANT PŘÍSLUŠNÉHO STUDIJNÍHO PROGRAMU.**

## **Seznam příloh**

Příloha č.1: scénář k filmu

Příloha č. 2: televizní dokument o triatlonu *Mami, to dáš!*



## **Příloha č.1: Scénář televizního dokumentárního filmu**

VENKU ZA CHŮZE

**(máma)**

A na tohle prostě musíš trénovat. Takže ty lidi se na to celý rok prostě připravují a trénují žej. Takže jim nejde o to, že .. první nebudou, to vědí. Takoví lidi jako já, myslím. (směje se)

ÚVODNÍ TITULKY

FSV UK uvádí

VENKU ZA CHŮZE

**(máma)**

Každý má v hlavě jiný ten cíl, proč chce dokončit, a jak.

ÚVODNÍ TITULKY

bakalářský film Anety Zelenkové

VENKU ZA CHŮZE

**(máma)**

Ano, hezky s úsměvem. To jsem chtěla já. Hezky s úsměvem. A i s medailí.  
(směje se)

ÚVODNÍ TITULKY

Mami, to dáš!

VE VENKOVNÍM BAZÉNU - den

**(máma)**

Se utopím, nemohla jsem se už nadechnout. (směje se)

**(asynchronní rozhovor - máma mluví)**

Vždycky jsem k tomu měla blízko, k tomu sportu. Nebyla jsem to dítě, který prostě neuběhne patnáctistovku, tělocvik nesnáší, to mě vždycky bavilo jako. To, jsem neměla s tím nikdy problém.

SEKVENCE PROHLÍŽENÍ FOTEK - pohled shora

**(asynchronní rozhovor - máma mluví)**

Byť jako v tom dětství by se mi líbilo asi, kdybych mohla někam patřit. Když jsme tady jezdili na plavání se základní školou, tak tam mě oslovil člověk z Kutné hory, jestli nechci jezdit tam do oddílu, že dobře plavu. A jsem vodomil teda od malinka. Takže to úplně se mi rozzářily oči, to by mě strašně bavilo, ale ty možnosti nebyly prostě. Nebylo možný, aby mě někdo třikrát týdně vozil do Kutné hory.

BAZÉN INDOOR, POHLED SHORA

**(máma proplouvá směrem doprava, zvuk vody)**

POHLED NA KLÁŠTER - z rozostření

**(máma asynchronní rozhovor)**

V tom malém městě, nebo tenkrát vlastně ještě vesnice

SLEPICE VENKU - z rozostření

**(máma asynchronní rozhovor)**

nic takového nebylo žejo

KOLONIÁL - celek

**(máma asynchronní rozhovor)**

tak to vůbec jsem si neuměla představit, že by jako normální smrtelník

KLÁŠTER V DÁLI

**(máma asynchronní rozhovor)**

měl možnost se k takovýhlemu sportu dostat.

KLÁŠTER V POZADÍ KEŘE - z rozostření

**(ticho)**

SEKVENCE PROBÍRÁNÍ FOTEK

**(máma asynchronní rozhovor)**

A pak vlastně děda Zdeněk, tak ten to dělal a ten mi ukázal takovej rozhled. Že prostě běžky, kolo, běhal. Jako v té době to bylo pro mě něco úplně nového.

NA ATLETICKÉM STADIONU - den

**(máma si protahuje nohy)**

NA ATLETICKÉM STADIONU - den

**(máma běží z dálky, začíná asynchron)**

Přišlo to opravdu až v pozdní dospělosti.

SEKVENCE FOTOGRAFIÍ

**(máma asynchronní rozhovor)**

Ty když ses narodila, tak jsem vlastně si říkala, co vůbec s tím volným časem.

NA ATLETICKÉM STADIONU - den

**(máma probíhá - polocelek z pohledu, asynchron)**

Jako máma, abych vypla a měla nějaký čas pro sebe, tak jsem vlastně začla běhat.

NA ATLETICKÉM STADIONU - den

**(máma běží kolem - celek)**

Poslední interval a pak už jenom výklus čtvrt hodiny.

SEKVENCE FOTOGRAFIÍ

**(máma asynchron)**

Po dvojčatech, dvacet kilo navíc, sotva jsem funěla. Já jsem to měla takhle, že dělej něco, nebo prostě neprojdeš dveřma za chvíli.

NA ATLETICKÉM STADIONU - den

**(stojí vedle sebe s Viktorem, povídají si, smějí se)**

**(přechází do asynchronu - já)**

Jak tě to napadlo, že budeš dělat triatlon?

ROZHOVOR SYNCHRON

**(máma)**

(směje se) To mě teda vůbec nenapadlo. To napadlo tady miláčka. (směje se)  
Toho to napadlo a já jsem se mu vysmívala, že je cvok, psychopat a masochysta.

KUCHYNĚ - VAJÍČKA NA PÁNVI

**(máma asynchron)**

A že ho nebudu zachraňovat a rozhodně s ním na žádný závody nebudu jezdit.

KUCHYNĚ - U STOLU

**(máma s viktorem sedí spolu u stolu a snídají, pokračuje asynchron)**

Kdybych nepotkala Viktora v životě, tak bych určitě nedělala triatlon.

TRENAŽÉR NA TERASE - nájezd ze dveří

**(zvuk trenážeru)**

TRENAŽÉR NA TERASE - detail na převodovku

**(zvuk trenážeru)**

SEKVENCE ZÁBĚRŮ TRENAŽÉR NA TERASE

**(máma asynchron)**

Když Viktor začal s polovičním triatlonem, tak jsem mu řekla, že se zbláznil, že tam prostě někde umře. Že to není úplně normální jako uplavat 1,9; 90 kilometrů jet na kole a pak běžet půlmaraton. No a protože je cvok, tak jsem se toho taky chytla a řekla jsem si no, tak já to taky zkusím no. Jestli to schválně dokážu no.

FOTOGRAFIE - máma a Viktor

**(máma asynchron)**

No, a už jsem v tom až po uši.

BŘEH RYBNÍKA - den

**(zvuk vody)**

U RYBNÍKA NA BŘEHU

**(máma zapíná viktorovi ne**

U RYBNÍKA NA BŘEHU

**(máma)**

Jsem zvědavá, jak to celý popletu. (směje se)

SEKVENCE ZÁBĚRŮ - PLAVAJÍ V RYBNÍCE

**(máma asynchron)**

V tom manželství by mě to nebavilo. Mě baví na tom ještě to, že to jako můžem dělat spolu no. Kor u sportu jako je triatlon, kterej fakt jako strašně času, tak si neumím představit, že by ten druhý třeba nesportoval, nebo dělal nějaký jiný sport. To by člověk byl sám, v podstatě.

SEKVENCE ZÁBĚRŮ - triatlonový závod

**(hudba ze závodu, navazuje mámy synchron)**

Je to taková úplně supr komunita no. Hrozně se podporují, držej si palce navzájem a kdežto to v běžném životě, hm, sotva se na tebe člověk jako usměje, když někoho potkáš.

ZÁVOD - VIKTOR PROBÍHÁ, MÁMA FANDÍ

**(zvuk závodu, máma mluví na viktora)**

Tobě to jde! Super! Tak jed!

ZÁVOD - MÁMA SEDÍ U SILNICE, FOTÍ VIKTORA NA KOLE

**(máma mluví na viktora)**

Lásko jak se jede? Ani nemluví. Ani nepíp.

ZÁVOD - DÁVAJÍ SI PUSU

**(máma asynchron)**

A jestli prostě jseš poslední, nebo první, že to je úplně jedno.

SEKVENCE TRÉNINK DOMA - máma

**(máma asynchron)**

Úplně mě to dobije, vyčistí mi to hlavu od úplně běžnejch nějakých starostí. A tak přitom sportu jsem naprosto volná.

ROZHOVOR SYNCHRON

**(máma)**

I když mám třeba nějaký splín nebo něco je blbě, tak sednu na kolo a potřebuju se úplně vybit a pak je mi dobře.

VENKU U SUDU - OTEVÍRÁ VÍKO SUDU

**(zvuk vody, rukou boří do zledovatělé hladiny v sudu, asynchron)**

A já nevím, kde má člověk nějaký limity a tím je asi zjišťuješ no.

VENKU U SUDU - leze do sudu, dává do něj nohy

**(máma asynchron)**

Vystupuješ z té komfortní zóny a to je asi jistej druh závislosti si myslím.

VENKU V SUDU - SEDÍ U SUDU

**(máma)**

(Oddechne). To tě prostě přestane všechno bolet.

**(pokračuje asynchron)**

Protože vlízt do té ledové vody, tak to je jako očištec, ale to je asi nějaká forma, že tam člověk medituje a ono se ti rozleje po těle úplně blaho.

VENKU U SUDU - DETAIL NA TEPLOMĚR S LEDEM

ROZHOVOR

**(máma synchron)**

A pak ti za chvíli zase po těch dvou minutách začne bejt hrozná kosa a úplně ti trnou nohy, tak jdeš ven žejo. A je to úplně pff.

VENKU U SUDU - OBOUVÁ SI SANDÁLY

VENKU U SUDU - STOJÍ NA TERASE, POLOCELEK

**(máma)**

Jako bodá to, ale hřeje to. Mám husinu.

VENKU U SUDU - ZAVÍRÁ VÍKO

**(máma asynchron)**

Prostě to není a ještě to trvá třeba deset minut potom. Takže bych asi měla sedět v sudu furt. (směje se)

V KŘESLE NA PARKOVIŠTI - MÁMA POLOCELEK

**(já)**

Mami, co tady dneska děláme, proč tu jsme?

**(máma)**

To bych taky ráda věděla (směje se).

SEKVENCE - VYNDAVAJÍ VĚCI Z AUTA

**(máma asynchron)**

Já už jsem tady jednou loni závodila teda, takže já jdu závodit teprve podruhé, abyste všichni věděli (směje se). A v neoprenu jsem ještě neplavala. Jestli jsem schopná jako plavat vůbec, v neoprenu.

V KŘESLE NA PARKOVIŠTI - MÁMA POLOCELEK

**(máma)**

To ostatní, to už je vedlejší. My už si pak jdeme jenom projet a trochu si zaběhat. Takže tak no.

SEKVENCE - PŘÍPRAVA NA PARKOVIŠTI

**(já)**

Jakej máš vztah k závodům vlastně?

**(máma)**

Já nemůžu říct, že by mě úplně bavily, jako že bych byla ten typ, co je úplně soutěživější, soutěživá jsem, ale v úplně jiném kontextu, nejsou to ty závody, z těch jsem vždycky nervózní. Viktor umí běžet, do krve si udělá pučeje, tak to já mám sto chutí někde brečet a skopnout botu a vykašlat se na to. To mi jde špatně překonávat tohle. A to se mi stává poměrně často. Něco, co mi prostě vadí na těle - a většinou je to teda bota, ponožka.

HELMA NA ŘÍDÍTKÁCH - DETAIL

**(zvuk vedeného kola)**

MÁMA S VIKTOREM VEDOU KOLO, JDOU - POLOCELEK

**(máma asynchron)**

Těžko říct, no, nevim, nevim, do čeho jdu.

MÁMA S VIKTOREM VEDOU KOLO, KOUKAJÍ NA RYBNÍK - POLOCELEK

**(mám asynchron)**

Třeba zjistím, že to ani nedokončím, nevim.

MÁMA NA PLÁŽI - KOUKÁ NA RYBNÍK (u startu)

**(hudba ze závodu)**

NA PLÁŽI - ROZHODČÍ S PISTOLÍ

**(rozhodčí)**

Připravte se, start!

**(vystřelí z pistole, hraje hudba ze závodu)**

NA PLÁŽI - MÁMA SE ZÁVODNICEMI JDE DO RYBNÍKA

**(hudba ze závodu)**

RYCHLÁ SEKVENCE ZÁBĚRŮ Z TRÉNINKŮ

**(zvuk z bazénu)**

ZPOMALENÝ ZÁBĚR - MÁMA V INDOOR BAZÉNU

**(zvuk z bazénu)**

ZÁVOD

**(já)**

Mami dobrý?

**(máma)**

Vůbec tyjo.

ZPOMALENÝ ZÁBĚR - MÁMA V INDOOR BAZÉNU

**(zvuk z bazénu)**

ZÁVOD

**(já)**

Co se stalo?

ZPOMALENÝ ZÁBĚR - MÁMA V INDOOR BAZÉNU

**(zvuk z bazénu)**

ZÁVOD

**(já)**

Blbý?

ZPOMALENÝ ZÁBĚR - MÁMA V INDOOR BAZÉNU

**(zvuk z bazénu, začíná asynchron máma)**

Já jsem byla ráda, že jsem venku z tý vody a že sundám ten neopren a byla jsem přesvědčená, že ho sundám a budu moct normálně dejchat.

SEDÍ V KŘESLE

**(máma)**

Já nevím, co se stalo, ale myslím si, že to je tím neoprenem. Nebo nevím.

VEDE KOLO PO CESTĚ - CELEK

**(z povzdálí zvuk závodu)**

VEDE KOLO PO CESTĚ - POLOCELEK

**(já)**

To dáš! (bez reakce)

PROJÍŽDĚJÍCÍ ZÁVODNÍCI NA KOLE  
MÁMA PŘIJÍŽDÍ NA KOLE

**(máma asynchron)**

Furt jsem strašně jako funěla, jak když jedu nevím, na krev a přitom

**(já - synchron)**

Mami!

**(máma asynchron)**

Ta rychlost tomu neodpovídala.

**(já - synchron)**

Pojď! Bojuj!

**(máma asynchron)**

Vůbec jsem neměla sílu a strašně jsem byla zdejchaná. Takže jsem měla vztek, protože jsme neuměla vůbec zhodnotit co se stalo a proč prostě se mi děje to, co se mi děje.

MÁMA VYBÍHÁ Z DEPA

**(já)**

Pojď!

MÁMA BĚŽÍ - z rozostření

**(viktor)**

Miláčku.



**(máma)**

Není to můj den.

**(viktor)**

Je ti blbě? Končíš?

**(máma)**

To nemá cenu.

**(Viktor)**

Ti došlo, nebo?

**(máma)**

Ne, nemůžu vůbec dechat, jakmile se rozeběhnu. Prostě to je od toho plavání. Nechápu to, nikdy jsem to nezažila. Já jsem nemohla doplavat ani k tý první bóji. Už jsem myslela, že se utopím. Regulérně, normálně.  
(dochází, kašle)

**(máma asynchron)**

Ještě jsem udělala jedno kolo a tam jsem jim řekla, že už do druhého nejdu. Oni mi tam ještě říkali "to dáš ještě, tak vždyť můžeš jít" a já říkám "tady je něco špatně jako, něco se se mnou děje".

MÁMA SEDÍ NA ZEMI - POLOCELEK

**(máma asynchron)**

Jakmile jsem se chtěla nadechnout jako hodně, tak jsem začla kašlat a začla jsem vykašlávat krev, s tím něčím no. A takže mi řekli, ať jedeme na pohotovost.

MÁMA VE ZPĚTNÉM ZRCÁTKU KAŠLE - DETAIL

**(máma asynchron)**

Žádný kolaps jsem nikdy nezažila, takže neumím hodnotit, jak ti má bejt blbě, abys jel na pohotovost.

SEKVENCE ZÁBĚRŮ - NEMOCNICE

**(máma asynchron)**

Paní doktorka mě zavolala, že ty výsledky z nejsou dobrý z tý krve, že by to mohl bejt infarkt, a že musím na CT a nejdnou všechno začalo lítat žejo.

ROZHOVOR

**(máma synchron)**

A sestra mi na to ještě řekla "ty výsledky jsou horší, než vy vypadáte."

Takže přišel zřízenec, CT, šup, napíchnout. Teď mi to tam cpal pod tlakem tu látku, ono mi to vylítlo, takže mi stříkala krev po celým CT. Doktor řval.

POKRAČOVÁNÍ SEKVENCE NEMOCNICE

**(máma asynchron)**

No bylo to celý takový nepříjemný. To už tam Viktor byl, teď na mě koukal, já byla celá od krve. Říkám, neboj se, nevraždili mě.

**(přerušované hudba v pozadí)**

**(máma asynchron)**

A oni jako no a takže vás převezeme na JIP. A to už se mi chtělo brečet a už jsem koukala na Viktora a nechtěla jsem na žádnou JIPku, bylo mi z toho ouzko. Něco máte špatně, my nevíme co a jdete na JIPku si lehnout. A tam vás napojíme na všechny ty hadice, pípáky a tady budete ležet ani se nehnete. No takže najednou se mi udělalo ještě hůř, než mi bylo, jako psychicky. Bylo to strašně nepříjemný.

SEKVENCE ZÁBĚRŮ - DOMA

**(hudba)**

U BAZÉNU, OUTDOOR - TMA

**(máma asynchron)**

To bylo takový strašně léčivý a asi jsem možná víc byla v sobě, ale nebylo to depkou, ale spíš takovým nějakým hledáním, kam až budu moct zajít.

**(zvuk vody)**

**(máma asynchron)**

I když to nebudou třeba nikdy závody, žádný nezkusím. A nebudu tady trénovat, a tak třeba budu prostě plavat a jen tak pobíhat a jen tak jezdit na kole. Ale že to půjde.

BAZÉN OUTDOOR - DEN, MÁMA PLAVE

**(máma asynchron)**

A když nepůjde, tak si budu muset najít nějaký jinej koníček, ale pletení to nebude. (směje se) To budu muset ještě vymyslet. Musím si najít nějakou alternativu. Musím mít uloženo něco jako vzadu, že, že můžu dělat něco jinýho, no. Nevím teda co.

BAZÉN OUTDOOR - DEN, MÁMA

**(máma)**

Jsem jako podvodník. (ddechuje) To je boží. Tak já ještě plavu, jo? V bazénku.

**(já)**

Plav.

ZÁVĚREČNÉ TITULKY

**Ve filmu vystupovali**  
Radka Misiarz  
Zelenková Viktor Misiarz

**Poděkování**  
lékařům a sestřičkám Oblastní nemocnice Kolín  
organizátorům a záchranářům Poděbradského triatlону

**Pedagogické vedení**  
prof. MgA. Martin Štoll, Ph.D.

**hudba**  
David Smetana

**scénář, kamera, střih, režie**  
Aneta Zelenková

Film vznikl jako bakalářský projekt studijního programu Komunikační studia se specializací Žurnalistika.

© FSV UK, Institut komunikačních studií a žurnalistiky 2024