

**Teatralita veřejných událostí
17. listopadu a jejich performativní
zkoumání audiovizuálním médiem**

DAVID NEUMANN

Univerzita Palackého v Olomouci

Filozofická fakulta

Bakalářská práce

Rok 2021

David Neumann

Univerzita Palackého v Olomouci

Filozofická fakulta

Bakalářská práce

**Teatralita veřejných událostí 17. listopadu a jejich performativní
zkoumání audiovizuálním médiem**

David Neumann

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce Mgr. Martin Bernátek, Ph.D.

Filmová, divadelní, televizní a rozhlasová studia

Olomouc 2021

Prohlašuji, že jsem bakalářskou prací s tématem Teatralita veřejných událostí 17. listopadu a jejich performativní zkoumání audiovizuálním dílem vypracoval samostatně a s využitím uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum

.....

David Neumann

Na tomto místě bych chtěl poděkovat svému vedoucímu bakalářské práce Mgr. Martinu Bernátkovi, PhD., který mi nejen trpělivě pomohl dokončit tuto práci, ale především inspirativně provázel celým studiem. Rodině, která mě ve studiu podporovala. A Sáře Jarošové za veškeré společné úsilí.

OBSAH

ÚVOD	2
1. VYMEZENÍ POJMŮ	8
1.1 <i>TEATRALITA</i>	8
1.2 <i>PERFORMATIVITA A SOCIÁLNÍ PERFORMANCE</i>	9
1.3 <i>DRAMATURGICKÁ SOCIOLOGIE</i>	10
1.4 <i>PERFORMATIVITA AUDIOVIZUÁLNÍHO DÍLA</i>	12
2. OSLAVY 17. LISTOPADU.....	16
2.1 <i>HISTORICKÝ KONTEXT</i>	16
2.2 <i>SOUČASNÝ PRŮBĚH OSLAV 17. LISTOPADU</i>	18
2.2.1 <i>Národní třída v ranních hodinách</i>	19
2.2.2 <i>Hradčanské náměstí v odpoledních hodinách</i>	23
2.2.3 <i>Staroměstské náměstí ve večerních hodinách</i>	25
3. TEATRALITA 17. LISTOPADU	28
3.1 <i>SYSTÉM KOLEKTIVNÍCH REPREZENTACÍ</i>	28
3.2 <i>AKTÉRSTVÍ A DIVÁCTVÍ</i>	30
3.4 <i>SCÉNICKÝ PROSTOR A SCÉNOGRAFIE</i>	36
3.5 <i>SHRNUTÍ TEATRALITY 17. LISTOPADU ROKU 2018</i>	37
4. DRAMATURGICKÁ SOCIOLOGIE UDÁLOSTI 17. LISTOPADU	42
4.1 <i>MANAGEMENT DOJMŮ A DISKREPATIVNÍ ROLE</i>	42
4.2 <i>FASÁDA</i>	49
4.5 <i>REGIONY A TÝMY</i>	53
5. VARIANTY AKCENTACE OSLAV 17. LISTOPADU 2018	60
5.2 <i>GESTICKÁ AKCENTACE</i>	65
5.3 <i>AKUSTICKÁ AKCENTACE</i>	68
5.4 <i>AKCENTACE POMOCÍ VĚCNÝCH ATRIBUTŮ</i>	70
6. PERFORMATIVNÍ ROZMĚR OBSERVAČNÍHO SNÍMKU <i>TEATRALITA 17. LISTOPADU</i>	76
6.1 <i>METODY PRÁCE S KAMEROU</i>	78

6.2 METODY PRÁCE SE ZVUKEM.....	80
6.3 METODY PRÁCE SE STŘIHOVÝMI POSTUPY	81
ZÁVĚR.....	86
PRAMENY	90
LITERATURA.....	90
SEZNAM OBRÁZKŮ	94
ABSTRAKT	96
ABSTRACT	97

ÚVOD

ÚVOD

Předmětem bakalářské práce je rozbor oslav 17. listopadu 2018 pomocí filmového audiovizuálního média. Vychází z observačního dokumentárního snímku *Teatralita 17. listopadu*,¹ který se zaměřuje na aspekty teatrality konkrétní události. Jedná se o případovou studii jejíž zpracování pomocí audiovizuálního média umožňuje událost prozkoumat do větší hloubky. Za jeho vznikem stojí autoři David Neumann, Sára Jarošová, Karolína Hruboňová a Assel Torgayeva. Observační dokument sleduje událost komplexně během celého dne, a je tak specifickou formou terénního výzkumu. Inspirací k vybranému tématu je samotný snímek, jež vznikl v rámci semináře *Filmová dokumentace divadla* pod vedením Mgr. Martina Bernátka, PhD. na katedře Filmových a divadelních studií Univerzity Palackého v Olomouci. Seminář si kladl za cíl studentům nabídnout nová východiska myšlení o divadle pomocí filmového média a propojit tak oblasti teorie a praxe.

Pro svůj výzkum jsem si zvolil výraznou mediální událost zpracovanou pomocí filmových postupů, které umožňují nahlížet podrobněji na samotný průběh akce. Rovněž posouvají studium oslav 17. listopadu do dalších konotací spjatých s performativitou audiovizuálního materiálu a vizuální antropologií. Jednou z motivací pro napsání této práce je možnost nabídnout interdisciplinární přístupy mezi divadelními a filmovými studii, mezi teoretickým zázemím a uměleckou praxí. Audiovizuální dílo vnímám jako specifický nástroj pro pochopení teatrality a performativity ve veřejných událostech, jež může dopomoci pochopit základní procesy teatrality a její navzájem se ovlivňující činitele. Hlavním cílem bakalářské práce je nastínit možnosti uvažování nad veřejnou událostí pomocí filmového díla a možnosti opakovaného rozboru uchovaného materiálu.

Teatralita veřejných událostí je v rámci mnoha vědných oborů stále výrazněji užívaným aparátem k pochopení sociálních procesů. Obor je v českém prostředí poměrně novým výzkumným teritoriem, které čerpá z oborů sociologie, teatrologie, antropologie, etnologie a psychologie. Ve své práci vycházím z předpokladů, že společenské události vytvářejí symbolické aspekty, jež se formují ve specifické vzory a kódy. Ty poté společnost přebírá jako všeobecně platné a řídí se jimi v každodenní komunikacích a interakcích. Konání jednotlivců je konáním systémovým na základě stanovených specifik. Jedinci, jež specifika

¹ *Teatralita 17. listopadu* [film]. Režie David Neumann, Sára Jarošová, Karolína Hruboňová, Assel Torgayeva. Česká republika, 2018, stopáž 1:03:17, dostupný online na <https://www.youtube.com/watch?v=FPqv1RfmqsQ>.

užívají, se mohou sdružovat v symbolických skupinách, které jim usnadňují prosadit se v reálném životě. Díky práci s audiovizuálním médiem jsem měl možnost tyto principy odhalit a detailněji zkoumat.

Při své práci jsem se pohyboval na pomezí několika disciplín. Pro výzkum teatrality jsem vyšel z pojetí pojmů divadlo a performance na základě dvou významných německých teatrologů Eriky Fischer-Lichte a Joachima Fiebacha. Erika Fischer-Lichte pojímá divadlo jako kulturní model, čímž jej dostává do mezí teatrality a opouští čistě estetickou divadelní funkci a teatralitu ustanovuje jako samostatně platnou uměleckou oblast.² Joachim Fiebach se na rozdíl od Fischer-Lichte zaměřuje nikoli na jedince, ale na společnost a její možnosti komunikace a spolupráce.³ Pracuje s konceptem sociální performance, který lze využít pro široké spektrum aktivit a veřejných událostí. V návaznosti na koncept teatrality vycházím rovněž z konceptů performativity Eriky Fischer-Lichte a jejího vymezení teatrality a performativity.⁴ Fischer-Lichte vychází z tzv. performativního obratu a nabízí typické znaky pro performativní akty, na jejichž základě lze události označit za performativní. V analytické části bakalářské práce budu pracovat s principy akcentace německého teoretika Andrease Kotteho,⁵ který nabízí nástroj pro pochopení symbolického jednání aktérů v průběhu veřejné události. Kotte shledává scénické procesy a události jako základní formy divadla, čímž se přibližuje teorii Joachima Fiebacha. Teorii performativity rozvíjím dále díky konceptu sociální performance Jeffreyho Alexandera, čímž ji ustanovuji z hlediska teatrologie založené na společenském jednání.⁶ Díky tomu mohu ve své práci rozebrat chování a jednání jednotlivců při oslavách 17. listopadu v roce 2018. Pro větší preciznost, a rovněž jako jeden z nástrojů ke sledování veřejné události z hlediska teatrality mi poslouží koncept dramaturgické sociologie Ervina Goffmana. Publikace *Všichni hrajeme divadlo*⁷ je stěžejní oporou mé práce zejména z důvodu rozpracování konceptů existence jedince se společenskými rolami a jejich reprezentací. Jeffrey Alexander pojímá společenské role na základě společenského statusu,

² FISCHER-LICHTE, Erika. Estetika performativity. Na Konáři, Mníšek pod Brdy, 2011.

³ FIEBACH, Joachim. 2005. Zamyšlení nad teatralitou. In: ROUBAL, Jan (ed.). Souřadnice a kontexty divadla: antologie současné německé divadelní teorie. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2005, s. 65-80.

⁴ FISCHER-LICHTE, Erika. Estetika performativity. Na Konáři, Mníšek pod Brdy, 2011, s. 11–28.

⁵ KOTTE, Andreas. *Divadelní věda: Úvod*. Kladenská 29, Praha 6: KANT – Karel Kerlický pro Akademii múzických umění v Praze, 2010, str. 15.

⁶ ALEXANDER, Jeffrey C. Cultural pragmatics: social performance between ritual and strategy. In: ALEXANDER, Jeffrey C., GIESEN Bernhard a Jason L. MAST. *Social Performance: Symbolic Action, Cultural Pragmatics and Ritual*. 1. United States of America by Cambridge University Press, New York: Cambridge University Press, 2006.

⁷ GOFFMAN, Erving. *Všichni hrajeme divadlo: sebezprezentace v každodenním životě*. Přeložil Milada MCGRATHOVÁ. Praha: Portál, 2018.

příčemž Goffman se soustředí na akcentaci situace, ve kterém daná role vzniká a zaniká. Metaforicky využívá teatrologickou terminologií pro popis procesů v každodenním životě. Konzistentnost práce, jejíž primárním materiálem je audiovizuální dílo, je udržována díky teorii filmových modusů teoretika Billa Nicholse.⁸ Využití Nicholsovi teorie o performativním módu umožňuje odhalovat principy autorského postupu v rámci performativity audiovizuálního díla. Pro výzkum filmového díla z hlediska teatrality je nutné vymezit snímek jako událost, jež vzniká při samotném přemítání tvůrců nad dílem. Performativita u audiovizuálního díla tak probíhá na více úrovních myšlení o díle, tvorby díla, jeho komunikace, prezentace a přejímání. Zmíněné teoretické principy přemýšlení o kulturní události mi nabídnou korpus možností vnímání akce 17. listopadu a rozluštění jejich významových složek, jako hlavní cíl této bakalářské práce.

Bakalářskou práci jsem rozdělil do šesti kapitol, které postupně odhalují další mechaniky studia veřejných událostí. První kapitola vymezuje pojmy, které jsou ústředními tématy mého výzkumu. Nutnost vymezit nahlížení na jejich definici umožní jejich opětovanému využití. Na první kapitolu navazuje druhá, která představuje výzkumný objekt, jímž je událost 17. listopadu. Skrze historický kontext lze rozebrat současný průběh události a vystopovat užívání symbolických principů jednání. Třetí kapitola se zakládá na teorii teatrality a systému kolektivních reprezentací Jeffreyho Alexandera. Na základě teorému konkretizují užívané postupy v praxi. Stejný princip definuje i čtvrtou kapitolu, jejímž teoretickým zázemím je dramaturgická sociologie Ervina Goffmana. Na událost je díky tomu nahlíženo, jako na divadelní představení. Pátá kapitola přebírá teorii akcentace Andrese Kotteho a umožňuje nahlížet na jednotlivé aspekty události formující její celkové vyznění v rovině divácké participace. Poslední šestá kapitola hledá principy performativní práce s audiovizuálním materiálem na základě snímku *Teatrality 17. listopadu*. Odhalení principů performativity dokumentárního díla umožní se zaměřit na autorský přístup k vytváření kinematografického díla.

Cílem bakalářské práce je prozkoumat událost oslav 17. listopadu 2018 na základě teoretických principů propojujících divadelní a filmové teorie. Pomocí teorému dekóduji jednotlivé vzorce společenského chování, které z kulturního prožívání vyplývají. Kulturní vzorce jsou společnostmi neustále citovány a napodobovány. Bakalářská práce má sloužit jako

⁸ NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. 1. Praha: Akademie múzických umění, 2010.

prostředek k pochopení vzniku jevů generující stereotypy veřejného chování jedinců a skupin během oslav 17. listopadu 2018. Klade si za cíl pochopit a analyzovat důležité situace a konflikty, které mohou generovat nové významy principů společenského chování při veřejných událostech.

Kapitola 1

VYMEZENÍ POJMŮ

1. VYMEZENÍ POJMŮ

1.1 TEATRALITA

Pojem teatralita je stále více užívaným pojmem v oblasti teatrologie, antropologie a sociologie. Definice teatrality je tak stále otevřena novým definicím a principům bádání. České synonymum „divadelnost“ rozšiřuje možnosti pojmání výzkumu divadla. V českém teatrologickém diskurzu teoretici vycházejí především z definice Eriky Fischer-Lichte a Joachima Fiebacha.⁹ Erika Fischer-Lichte nahlíží na teatralitu „mimo rámec a okruh divadla jako autonomního umění či sociální instituce“¹⁰, čímž se dostává do antropologických oblastí. Zároveň své úsilí opírá o vymezení pojmu teatralita v tradičním pojetí výzkumu divadla z estetického hlediska, čímž vymezuje divadlo jako zvláštní a neopakovatelnou uměleckou oblast.¹¹ Druhou cestou k výzkumu je definovat divadelnost mimo rámec divadla a zaměřit se na ni jako na autonomní umělecké dílo. V tomto ohledu se dle Lichte teatralita chápe jako „všeobecně závazný zákon umělecké proměny světa, jak jej vnímáme“¹².

Joachim Fiebach se naproti tomu zaměřuje na možnosti jednání a komunikace, přičemž vychází z teorému divadla jako kulturní komunikace. Vymezuje teatralitu jako „specifický, historicky a kulturně podmíněný způsob používání těla v komunikačních procesech“¹³. Fiebach teatralitu vnímá jako jeden z prvků společenské komunikace, jež je vždy uměle konstruována lidskými těly využívajícími kostýmů a masek. Principy veřejného bytí a komunikace „jsou – ať již záměrně nebo neodvratně – adresovány někomu dalšímu, určitému publiku“.¹⁴ Nabízí tak možnost aplikace svého konceptu na široké spektrum veřejných událostí a předkládá nástroj, jak vnímat specifičnost divadelních prvků v komunikaci, společenském chování a jednání.

⁹ MUSILOVÁ, Martina. Teatralita veřejných událostí – uvedení do problematiky. *Teatralia*. 2014(1), 9–24.

¹⁰ FISCHER-LICHTE, Erika. Divadelnost/Teatralita a inscenace. In: Roubal, Jan (ed.): *Souřadnice a kontexty divadla: antologie současné německé divadelní teorie*. Praha, Divadelní ústav, 2005, s. 132.

¹¹ Tamtéž, s. 132.

¹² Tamtéž, s. 132.

¹³ Tamtéž, s. 132.

¹⁴ FIEBACH, Joachim. 2005. Zamyšlení nad teatralitou. In: ROUBAL, Jan (ed.). *Souřadnice a kontexty divadla: antologie současné německé divadelní teorie*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2005, s. 65-80.

Německý teoretik Andreas Kotte¹⁵ se ve své teorii zabývá fenoménem scénických procesů v reálném každodenním jednání jedince. Vychází primárně z divadla a jeho principů a pojímá tak divadlo jako specifický druh jednání závislý na sociálním chování jedince. „Zatímco se divadlo objevuje jako název, titul, propůjčovaný přihlízejícími určitým specifickým procesům dění, zahrnuje pojetí teatrality jako vztahu něco, co se samotného pojmu divadlo přímo netýká: teatralita konstituuje společnost, společnost divadlo.“¹⁶ Kotte vytváří teorii akcentací neboli příznaku zvýrazňování struktur teatrality, jež může být komunikativní pouze pokud je akcentováno. Na základě čtyř typů akcentace – akustická akcentace, gestická akcentace, akcentace pomocí věcných atributů a lokální akcentace – lze nastínit průběh oslav 17. listopadu a pozici jejich aktérů.

1.2 PERFORMATIVITA A SOCIÁLNÍ PERFORMANCE

Performativita stejně jako teatralita zůstává diskutovaným a otevřeným pojmem k definicím nejen v oblastech teatrologie, ale rovněž v literární vědě, lingvistice, sociologii a mnoha dalších vědních oblastech. Jednotná definice je pro pojem performativita „ve své podstatě omezující a redukující“¹⁷. Erika Fischer-Lichte ve své publikaci *Estetika performativity*¹⁸ nabízí pomyslný návod k rozpoznání performativního aktu na základě typických znaků, jako jsou mediálnost, materiálnost, sémiotičnost a estetičnost.¹⁹ Vychází tak z tzv. performativního obratu 60. let 20. století, který je založen na přechodu od díla k akci. Pojmem performance zastřešuje „proces prezentace skrze tělo a hlas před tělesně přítomnými diváky/účastníky. Zahrnuje nejrůznější druhy náboženských a sociálních obřadů, rituálů, svátků, svatby, pohřby, koncerty, sportovní podniky, stranické sjezdy, odborářské mítinky, happeningy, divadelní představení atd.“²⁰ Na základě definice Fischer-Lichte, lze konstatovat, že veškeré veřejné události v sobě obsahují prvky performativity a veškeré veřejné projevy tak lze vnímat jako performativní.

¹⁵ KOTTE, Andreas. *Divadelní věda: Úvod*. Kladenská 29, Praha 6: KANT – Karel Kerlický pro Akademii múzických umění v Praze, 2010.

¹⁶ Tamtéž, str. 124.

¹⁷ SLÁDEK, Ondřej (ed.). *Performance a performativita*. Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha 2010, s. 8.

¹⁸ FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Na Konáři, Mníšek pod Brdy, 2011.

¹⁹ Tamtéž, str. 11–28.

²⁰ FISCHER-LICHTE, Erika. "Ach, takové staré otázky..." a jak s nimi zachází divadelní teorie dnes. *Divadelní revue*, 2005, 16 (2), s. 6.

Pokud je veškeré lidské chování, prezentace i komunikace činností s performativním charakterem, lze jej označit termínem sociální performance Jeffreyho Alexandra. Sociální teoretik Alexander vychází z antropologické teorie a sociologie, jež propojuje s teatrologií na základě systémů společenského jednání. Událost lze označit sociální performancí za předpokladu šesti naplněných elementů – systému kolektivních reprezentací, prostředků symbolické produkce, aktérů, diváků, mizanscény a mocenských prvků. Pomocí těchto prvků jsou symboličtí aktéři i diváci schopni reprezentovat svoje společenské postavení a společenskou situaci v reálném životě.²¹ Jedná se o specifický druh kulturních symbolů a kódů, jež nejsou všeobecně přenositelné, ale jejichž aktéři i diváci tyto role přejímají. Na základě obou teorií vyplývá, že veškeré veřejné mezilidské procesy komunikace obsahují prvky kulturní paměti založené na projevech performativity a teatrality v každodenním životě. Performance jako pojem dává teatrologii možnost osvětlit divadelní projevy ze sociologického a antropologického hlediska.²²

1.3 DRAMATURGICKÁ SOCIOLOGIE

Dramaturgickou sociologií lze zařadit do oboru interpretativní sociologie, jež je jednou ze základních paradigmat sociologického myšlení. Americký sociolog Ervin Goffman v publikaci *Všichni hrajeme divadlo*²³ v roce 1959 vytvořil koncept dramaturgické sociologie, tedy přístupu, na jehož základě lze analyzovat společenské chování, sociální interakci a principy emocionálního působení. Metaforicky využívá teatrologickou terminologii k přirovnávání procesů v každodenním životě, aby poukázal na lidskou vlastnost přejímání a hraní určitých rolí. Na rozdíl od Alexandra pojímá hraní rolí na základě situace, nikoli na společenském statusu. Koncept pracuje především se sedmi hlavními teoriemi – managementem pojmů, ztotožnění a distance, herecké výkony, fasáda, regiony, týmy a diskrepativní role. Nejzákladnějšími termíny Goffmanovy teze jsou představa a představení,

²¹ ALEXANDER, Jeffrey a MAST, Jason L. Introducing: symbolic action in theory and practice: the cultural pragmatics of symbolic action. In: ALEXANDER, Jeffrey C., GIESEN Bernhard a Jason L. MAST. *Social Performance: Symbolic Action, Cultural Pragmatics and Ritual*. 1. United States of America by Cambridge University Press, New York: Cambridge University Press, 2006, str. 12.

²² MUSILOVÁ, Martina. Teatralita veřejných událostí – uvedení do problematiky. *Teatralia*. 2014(1), 14.

²³ GOFFMAN, Erving. *Všichni hrajeme divadlo: sebeprezentace v každodenním životě*. Přeložil Milada MCGRATHOVÁ. Praha: Portál, 2018.

jež mohou vzniknout pouze ze sociální struktury založené na morálním řádu. Z čehož vyplývá, že každý jedinec ve společnosti je hercem usilujícím o zaujetí svého publika hraním společenských rolí. Jedinec tak není sebou samým, ale představou společenského očekávání v určité situaci. Svorníkem Goffmanovy teorie je tvrzení, že strukturou společenského života je udržování definice situace.²⁴ Jakmile dvě osoby vstoupí do kontaktu automaticky v sobě navzájem vyvolají dojem ze setkání, který je sadou informací nápomocnou k výkladu dané situace.

Koncept managementu pojmů stojí na zákonitostech sociální interakce, jejichž výsledkem je vyvolání dojmu sebe prezentace vůči jedincům ve společnosti. Hovoří o „hraní rolí“, které využíváme v každodenním životě, abychom kýžené dojmy vyvolali a udrželi. Rozlišuje mezi konkrétní rolí a funkcí, jež jedinec zastává při konkrétních situacích a naplňuje tak vzorec chování jedinec – role. Vzorec chování se skládá z prvků obsazení, osobní zodpovědnosti na činy, širší společenských standardů a chování vně rámce.²⁵ Roli si je jedinec schopen osvojit pomocí ztotožnění probíhajícího na několika úrovních od naprostého ztotožnění s rolí po distanci. Naprosté ztotožnění nastává ve chvíli, kdy herec „může být zcela přesvědčen, že zdání reality, které předvádí, je opravdu realitou.“²⁶ U ztotožněného jedince nelze rozpoznat, zdali nebo v jaké roli se právě nachází. Za cynické Goffman označuje herce distancované, kteří se nejsou schopni s rolí ztotožnit. Tito jedinci jsou schopni z role veřejně vystoupit, avšak často využívají lživé strategie pro dobro diváků. Postupem času většina cynických herců ztratí představu o tom, jaká by ideální role měla být, čímž společenské struktury přijmou a stanou se jeho přirozenou součástí.²⁷

K porozumění hraní rolí slouží aktérům fasáda vytvořena dvěma základními prvky. Scénou, která obsahuje rekvizity nutné k hereckému vystoupení a osobní fasádou neboli vzhledem herce vypovídajícím o jeho sociální roli. Je nutné udržovat schodu mezi oběma prvky, aby bylo naplněno společenské očekávání a vytvořeny hodnoty, které společnost považuje za vlastní.²⁸

²⁴ GOFFMAN, Erving. *Všichni hrajeme divadlo: sebe prezentace v každodenním životě*. Přeložil Milada MCGRATHOVÁ. Praha: Portál, 2018.

²⁵ ŠILHÁNOVÁ, J. Analýza rámců Ervinga Goffmana. In. *Soudobá sociologie*. Praha: Karolinum 2008. s. 91.

²⁶ GOFFMAN, Erving. *Všichni hrajeme divadlo: sebe prezentace v každodenním životě*. Přeložil Milada MCGRATHOVÁ. Praha: Portál, 2018, str. 25.

²⁷ Tamtéž, str. 26.

²⁸ Tamtéž, str. 31.

Při společenské události jsou aktéři rozděleni do regionů. Přední region má za úkol působit a manipulovat emoce publika, zatímco zadní region představuje jakési zákulisí, do kterého diváci nemají přístup, jelikož se jedná o prostor k vystoupení z rolí a řešení vzniklých problémů. Rekvizity,²⁹ které herci využívají, jsou rovněž ukryty v zadním regionu, ve kterém je povoleno chovat se jinak než před publikem. Entitu, jež má povědomí o všech členech společenské události a zná jejich skutečné role, Goffman označuje termínem „diskrepativní role“.³⁰ Jedná se o postavu, kterou lze přirovnat k divadelnímu režisérovi srozuměnému s průběhem celé akce, avšak ukrytým v obecnstvu. Hlavní úkolem diskrepativní role je povzbuzovat a utvrzovat ostatní diváky o výkonu herců, dohlížet nad vývojem společenské akce a v případě nutnosti ji pomocí zažitých principů pokusit manipulovat.

„Tým je soubor jednotlivců, kteří spolupracují na realizaci jedné úlohy“.³¹ Společenské představení je často založeno na týmové spolupráci a týmové chování je tak postaveno na vzájemné spolupráci a familiárnosti. Jednotliví členové týmu nacházejí podobnosti na základě stanovených rolí a jsou povinni reprezentovat týmová stanoviska a podpořit jednotlivé členy v utvrzení kolektivní pravdy.

1.4 PERFORMATIVITA AUDIOVIZUÁLNÍHO DÍLA

Při přemýšlení nad možnostmi performativity u audiovizuálního kinematografického díla je důležité vymezit film jako událost. Audiovizuální dílo se odehrává v prostoru stejně tak, jako se performativní umění odehrává na vymezeném místě či jevišti.³² Pro přirovnání k teatrálním procesům v lidském jednání slouží klasický narativní film, který stejně tak vychází ze společenských citací, diferencí a regulačních norem. Jakékoliv dílo opakuje stylové, narativní, ale i materiální či institucionální praxe, a tak se nutně stává citací regulačních norem. Pokud snímek sledujeme jsme naučeni zapomínat na specificky dané normy a jsme schopni jej vnímat jako jedinečný a originální. Performativita kinematografického díla je tak postavena na „jedinečnosti události, jejíž podstata je

²⁹ GOFFMAN, Erving. *Všichni hrajeme divadlo: sebezpřítání v každodenním životě*. Přeložil Milada MCGRATHOVÁ. Praha: Portál, 2018.

³⁰ Tamtéž, str. 126.

³¹ Tamtéž, str. 86.

³² SLAVÍK, Benjamín. K performativní situaci filmu: událost mezi diferencí a opakováním. *Film a doba*. 2020, 66(2), 91–93.

neredukovatelná.³³ Filmové dílo nevytváří performativ pouze při jeho sledování či projekci, ale již v principu samotného vzniku. Tvůrce snímku je důležitou osobou, která definuje a vybírá právě ony citace a regulační normy. Jeho samotný tvůrčí proces je performativní v rovinách komunikace, jednání, využívání prostředků symbolické produkce³⁴ a reprezentace společenského postavení v reálném životě. Pozice autora je tedy stanovujícím prvkem celého díla v rovině performativity, jelikož on sám je tím, kdo napodobuje a vytváří společenské citace a normy, a který rozhoduje o tom, co bude divák sledovat.

Pozicí autora v kinematografii se zabývá filmový teoretik Bill Nichols, který vytvořil koncept klasifikace filmových dokumentárních snímků pomocí šesti základních modusů – poetický, výkladový, observační, reflexivní, participační a performativní. Pracuje s konceptem diváckého očekávání, jež je postaveno na společenských kódech, a které musí filmové dílo naplnit, aby bylo diváky pochopeno a přijímáno.³⁵ Performativní modus je založen na věděni a možnosti reflexe konkrétních událostí, jež vycházejí z osobních zkušeností. Přesto, že performativní snímky vycházejí z názorových stanovisek autorů, důraz je při jejich tvorbě kladen na diváky s cílem ovlivnit jejich vnímání na základě rozpoznání společenských kódů. „Cílem performativního modu je ukazovat, jak prostřednictvím ukotveného věděni můžeme nalézt cestu k porozumění obecnějším sociálním procesům.“³⁶ Ukotvené věděni, o kterém v citaci Nichols hovoří, vychází především z osobních zkušeností autorů. Filmový tvůrce jsou tak hlavními konstruktéry společenských kódů, a jejich vykreslení světa pomocí filmového média je subjektivní představou o realitě. Výsledkem takového díla je především vyjádření určitého pocitu, určité emoce, skrze kterou lze najít cestu k divákům. Performativní snímek tak ve sledujících probouzí zájem o chápání osobního života a osvojení si určitého světového pohledu na konkrétní věc.³⁷

³³ SLAVÍK, Benjamín. K performativní situaci filmu: událost mezi diferencí a opakováním. *Film a doba*. 2020, 66(2), str. 93.

³⁴ ALEXANDER, Jeffrey a MAST, Jason L. Introducing: symbolic action in theory and practice: the cultural pragmatics of symbolic action. In: ALEXANDER, Jeffrey C., GIESEN Bernhard a Jason L. MAST. *Social Performance: Symbolic Action, Cultural Pragmatics and Ritual*. 1. United States of America by Cambridge University Press, New York: Cambridge University Press, 2006, str. 2.

³⁵ NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. 1. Praha: Akademie múzických umění, 2010, str. 172.

³⁶ Tamtéž, str. 216.

³⁷ Tamtéž, str. 224.

Kapitola 2

OSLAVY 17. LISTOPADU

2. OSLAVY 17. LISTOPADU

17. listopad jako datum vyvolávající ambivalentní a rozporuplné pocity, díky mnohoznačnosti jeho výkladu a současné podoby jeho oslav. Důležitý historický milník nacistická okupace 17. listopad 1939 a následné uzavření českých univerzit, byl téhož dne v roce 1941 prohlášen za mezinárodní den studentstva. Výročí uzavření českých univerzit a pohřbu Jana Opletala 17. listopadu 1989 podnítilo studentskou demonstraci, jež zapříčinila sametovou revoluci a v roce 2000 bylo toto datum prohlášeno za státní svátek den boje za svobodu a demokracii.

Současnou ústřední slavností české společnosti je státní svátek 17. listopadu, den boje za svobodu a demokracii. Tento politický svátek se považuje za přímý iniciátor pádu komunistického režimu a oplývá tak jedinečným aspektem symbolického jednání a významů. Události spjaté s datem 17. listopadu 1939 a 1989 jsou vnímány jako novodobé milníky české historie, kterému se každoročně věnuje široké spektrum politické a mediální obce. Předkládaná práce se věnuje průběhu událostí v Praze, kde rovněž vznikla příkladová filmová studie. V této kapitole nastíním historický kontext vzniku událostí 17. listopadu a jeho současnou podobu oslav.

2.1 HISTORICKÝ KONTEXT

Násilné potlačení poklidné demonstrace 28. října 1939 v Praze v rámci dvacátého prvního výročí vzniku Československa rozpoutalo lavinu událostí v Protektorátním Československu. Demokratický odboj vyzýval k pasivní manifestaci nesouhlasu s okupací Čech a Moravy a snažil se přesvědčit světovou veřejnost o neprávem obsazení Československa Hitlerovským Německem.³⁸ Protektorátní vláda dne 18. září 1939 státní oslavy 28. října zrušila, což vedlo ke stávkám a masovým demonstracím v centru Prahy. Češi si na výročí oslav připevnili na své oděvy trikoloru a odznaky Národního souručenství vzhůru nohama představující heslo „Smrt Němcům!“³⁹ Během celého dne docházelo k potyčkám mezi Čechy a Němci, byli strhávány národní symboly a v několika lokalitách docházelo ke

³⁸ Kropáč, F., Louda, V. Persekuce českého studentstva za okupace. 2. vyd. Praha: Ministerstvo vnitra, 1945, s. 30.

³⁹ Leikert, J. Černý pátek sedmáctého listopadu. 1. vyd. Praha: Univerzita Karlova v Praze, 2001, s. 30.

střelbě. V Žitné ulici tyto potyčky zapříčinily smrtelné zranění Václava Sedláčka a postřelení studenta Jana Opletala. Rozloučení se studentem Opletalem, jež 11. listopadu 1939 podlehl následkům postřelení, probíhalo 15. listopadu v Praze a stalo se záminkou represivního zásahu nacistických bezpečnostních složek proti studentům a uzavření vysokých škol.⁴⁰ V noci ze 16. na 17. listopad 1939 gestapo zatklo dvanáct studentů. Na rozkaz velitele standarty SS Bernharda Vosse bylo devět z nich zastřeleno v ruzyňských kasárnách, kde byli v téže době postupně shromažďováni studenti pražských kolejí.⁴¹ 17. listopadu byly gestapem obsazeny větší i menší pražské koleje⁴², ze kterých bylo okolo dvou tisíc studentů dovezeno do Ruzyňské kasárny. Následujícího dne bylo přibližně tisíc studentů převezeno do koncentračního tábora Sachsenhausen-Oranienburg.

Připomínková událost v podobě studentské manifestace na počest padesátého výročí smrti Jana Opletala se konala 17. listopadu 1989 v Praze na Albertově. Tehdejší ministr vnitra František Kyncl vyhlásil mimořádnou bezpečnost a nasazení jednotek na dny 17. – 20. listopadu 1989. Poté, co byla oficiální manifestace ukončena se na Slavíně vytvořila skupina přibližně dvaceti pěti tisíc studentů, kteří pokračovali do centra Prahy na Václavské náměstí. Postupně počet manifestujících narůstal a na Národní třídě byl kordonem bezpečnostních jednotek zastaven a postupně stlačován do prostoru mezi budovy Albatrosu a Mikulandskou ulicí.⁴³ Manifestující se posadili na zem, zpívali a skandovali hesla vyzívající policejní jednotky k nenásilnému zacházení. Po dvacáté hodině vydal velitel pokyn k násilnému zákroku a obklíčení účastníků. Příslušníci Veřejné bezpečnosti a jednotky Sboru národní bezpečnosti manifestující brutálně zbili a rozehnali. Na základě této události studenti uměleckých škol vyzvali představitelé kulturní obce k vyjádření nesouhlasu vůči komunistickému režimu, což vyústilo v protesty studentů vysokých škol a pražských divadel.⁴⁴

⁴⁰ Kropáč, F., Louda, V. Persekuce českého studentstva za okupace. 2. vyd. Praha: Ministerstvo vnitra, 1945, s. 53.

⁴¹ Pasák, T. 17. listopad 1939 a Univerzita Karlova. 1. vyd. Praha: Karolinum, 1997, s. 102.

⁴² Například Hlávkova kolej, Masarykova, Švehlova, Hradčanská, Stará a Nová na Letné, Arcibiskupský seminář, Benešova kolej a další.

⁴³ HRADIL, Radomil. *17. listopad '89 - co se stalo na Národní*. Lelekovice: Franesa, 2019. Str. 66-78.

⁴⁴ Tamtéž, str. 148.

2.2 SOUČASNÝ PRŮBĚH OSLAV 17. LISTOPADU

Dnešní podoby výročí 17. listopadu jsou připomínkovou akcí především událostí z roku 1989. V Praze se simultánně koná široké spektrum akcí od pietních a protestních u pomníku na Národní třídě, přes akce festivalového rázu Festivalu svobody, výstavy dobových textů a fotografií nebo karnevalový průvod Sametové posvícení. Oslavy jsou rovněž velkou výzvou pro politické strany a jejich představitelé, kteří chodí v rozličných formách a formacích pokládat věnce a zapalovat svíce na pietní místa. Dostávají rovněž tvar demonstrativní akce proti soudobé vládě Andreje Babiše, která se následně stává velice medializovanou událostí. Pro detailnější popis oslav jsem ve své práci vybral rok 2018, ve kterém jsem byl na oslavách přítomen v pozici dokumentujícího. Záznam celé události spočíval v dokumentaci čtyřmi tvůrci⁴⁵ s vlastní kamerovou technikou. Díky tomu vzniklo obsáhlé množství materiálů, jak vizuálních, tak auditivních, které bylo nutné zpracovat do jednotného celku. K tomu sloužili především poznámky jednotlivých dokumentátorů, založené především na pocitech z atmosféry a vyznění celé akce.



O. č. 1 – Pomník na Národní třídě 17. listopadu 2018

⁴⁵ Členy tvůrčího týmu byli David Neumann, Sára Jarošová, Karolína Hruboňová a Assel Torgayeva.

2.2.1 Národní třída v ranních hodinách

Samotná událost se před oficiálním zahájením odehrávala již na sociálních sítích. Dvě výrazné skupiny vytvořili simultánní události, které nabízeli dvojí cesty přístupu k protestu u památníku na Národní třídě. První skupina shledávala smysl protestu v čisté přítomnosti, přičemž druhá asertivnější a aktivnější skupina spatřovala v události příležitost, jak zasáhnout proti inkriminovaných politickým příslušníkům a pokoušela je co nejvíce konfrontovat. V ranních hodinách zástupci obou virtuálních skupin vytvořili jednotnou hegemonní skupinu a rozlišovali se pouze pomocí reflexivních vest a transparentů. Národní ulice byla u příchodu k památní desce ohraničena transparenty Korzo Národní, jež po celé Národní třídě vytváří několik symbolických akcí v podobě výstav, koncertů a pohoštění. Výrazně zastoupené byli policejní složky, jež demonstrovali svou přítomnost především automobilovou technikou, monitorovacími vozy a jednotlivci s kamerami monitorujícími dění okolo památního místa.



O. č. 2 - Transparenty Korzo Národní při příchodu na Národní ulici

Demonstranti okolo památníku vytvořili koridor ve tvaru písmene V, v jehož středu byl samotný památník obložený květinovými věnci a hořícími svícemi. Konzistentnost útvaru demonstrujících byla posílená přibližně šest metrů dlouhými transparenty, jež jednotlivci drželi na třímetrových násadách. Uskupení nebránilo vstupu politikům k památní desce, ale spíše hlídalo prostor a vyjadřovalo souhlas či nesouhlas s příchozími. Před demonstrujícími byli rozmístěni novináři, jež tvořili pomyslné hlediště a pomocí kamer a televizní techniky vytvářeli jeviště, ze kterého probíhali přímé přenosy z místa dění. Výraznými aktéry byli neuniformovaní policisté, jež bylo možné rozpoznat na základě podobných rysů oděvů, ale především díky jejich vzájemné komunikaci mezi sebou i uniformovanou policií. Jednotlivé policejní subjekty rovněž chránili politiky před možnou konfrontací se zúčastněnými demonstranty.

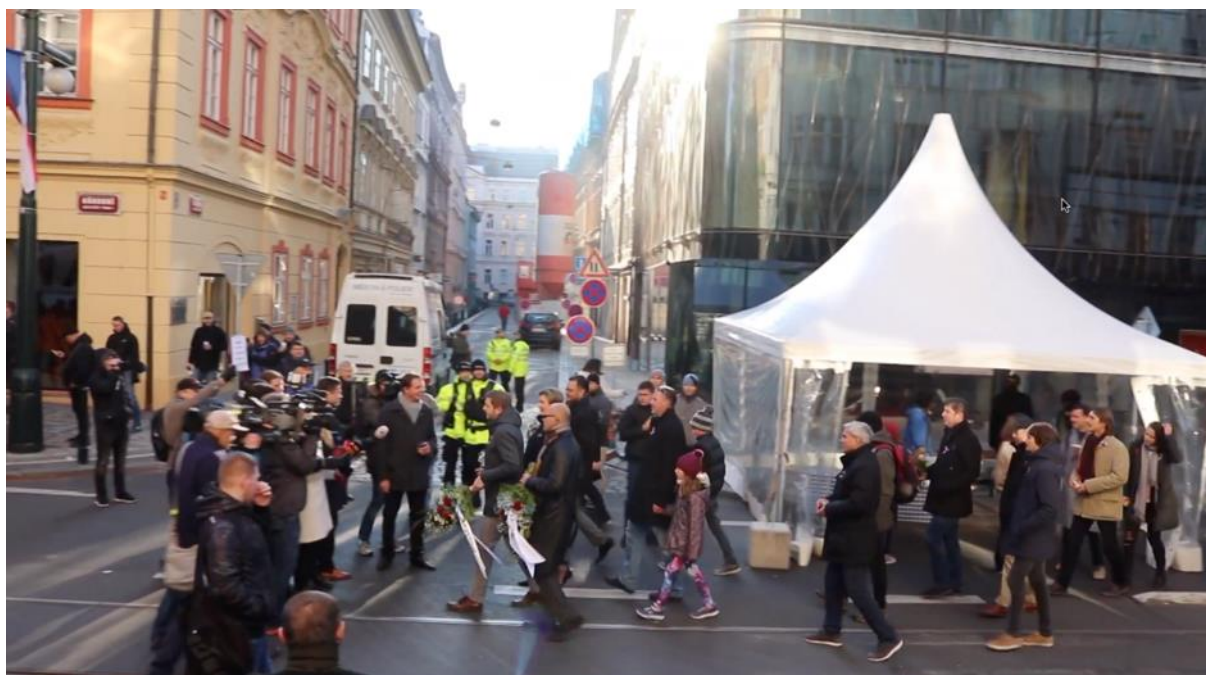


O. č. 3 – Celkový pohled na rozmístění jednotlivých aktérů a jejich rekvizit v ranních hodinách z východní strany



O. č. 4 – Celkový pohled na rozmístění jednotlivých aktérů a jejich rekvizit v dopoledních hodinách

Příchody politiků a politických stran na Národní třídu byly předem organizovány, což poskytovalo jednotlivým stranám prostor k promyšlení vyjádření se k pietnímu aktu. Příkladem uvedu stranu ODS, která vytvořila průvod hierarchizovaný na základě politické důležitosti. Po příchodu k samotnému památnímu místu byli věnce předány hlavním představitelům, kteří je uložili k památní desce. Politická strana TOP 09 se soustředila především na samotný pietní akt, kdy se synchronizovaně ukláněla před památníkem a spontánně zaspívala státní hymnu. Symbolickým pravidlem při vstupu na pietní místo bylo přicházení ze strany, kterou se daná politická organizace profiluje. Z pravé strany od Národního divadla ve směru průvodu z roku 1989 přicházeli pravicové strany a levicové strany přicházeli ve směru policejního záatarasu z roku 1989 z levé strany.



O. č 5 – Příklad politické strany STAN ze západního směru ulice

Protest byl veden proti subjektům spojeným s vládní stranou. Podle demonstrujících zneuctivali odkaz 17. listopadu a byli cíleně vypískáváni pomocí píšťalek, jež byly na místě rozdávány. Na místě zaznívalo skandování různorodých sloganů proti politickým jednotlivcům a uskupením, čímž se nedostali k proslovům. Naproti tomu žadání politici byli podpořeni potleskem a hesly optimisticky laděnými. Gesto protestu vyvrcholilo ve chvíli, kdy jeden z protestujících odnesl věnce do odpadkového koše, přičemž byl ostatními podpořen skandováním hesel. Samotný akt vykazoval velmi teatrální a vizuálně výrazné znaky, což zabraňovalo zasáhnout jak proti demonstrujícím, tak i policejním složkám. Po vyhození věnců do odpadkového koše bylo skandování hesla „*Miloše do koše*“ usouvztažněno do konotací s rokem 1989, kdy zaznívalo skandování „*Jakeše do koše*“. Věnce vyhozené v koši se proměnily v symbolický pomník současné vlády, na něž místo svíček byli pokládány nedopalky.



O. č. 6 – Vyhazování věnce Miloše Zemana

Protest byl oficiálně ukončen a demonstrující byli pozváni na oficiální demonstraci proti vládě před Pražský hrad, kterou pořádala organizace Milion chvilek pro demokracii. Demonstranti převzali role organizátorů v průvodu shromažďujícím se u Pražského hradu. Od oficiálního přerušení protestu se prostor Národní třídy proměnil do festivalového ladění. Organizátoři Korza Národní se distancovali od spontánních projevů a názorů demonstrujících a vybízeli k oslavám.

2.2.2 Hradčanské náměstí v odpoledních hodinách

Vstupy z obou stran k Pražskému hradu ohraničovala těžká policejní technika a monitorovací vozidla policie. Na Hradčanském náměstí probíhalo shromáždění nazvané Proti lži a nenávisti spojené s protestem Romské demokratické strany proti prezidentu Miloši Zemanovi a jeho výrokům na jejich adresu. Poté, co se demonstrující z Národní třídy rozmístili na předem stanovená místa, začali se rozdávat transparenty organizace Milion chvilek pro demokracii. Transparenty měli demonstrující rovněž vlastní a často odkazovaly, jak na politické prohřešky současné vlády, tak přirovnávající současnou situaci k historickému kontextu. Demonstranti rovněž na transparentech zdůrazňovali své regionální zastoupení, aby dali jasně najevo pole působnosti v celé České republice. Pod památníkem Tomáše

Garrigua Masaryka pronesl svůj proslov hlavní představitel Milionů chviliek pro demokracii Mikuláš Minář, a vyzval účastníky k pokojnému policií řízenému průvodu na Staroměstské náměstí.

Průvod byl veden neoznačeným policejním monitorovacím vozem a doprovázen policií ze všech stran. Účastníci průvodu se soustředili na mobilizaci kolemjdoucích a vyzývali je k účasti na demonstraci. Skandování hesel probíhalo na principu vytvoření hesla jednotlivcem a jeho zopakování davem. Průvod byl veden oficiální trasou kolem symbolických míst české historie jako je Karlův most. V souvislosti se 17. listopadem dále místy jako je ulice Národní či Úřad kriminálního ústavu Prahy v ulici Bartolomějská, kde v komunistickém režimu sídlila Státní bezpečnost.⁴⁶

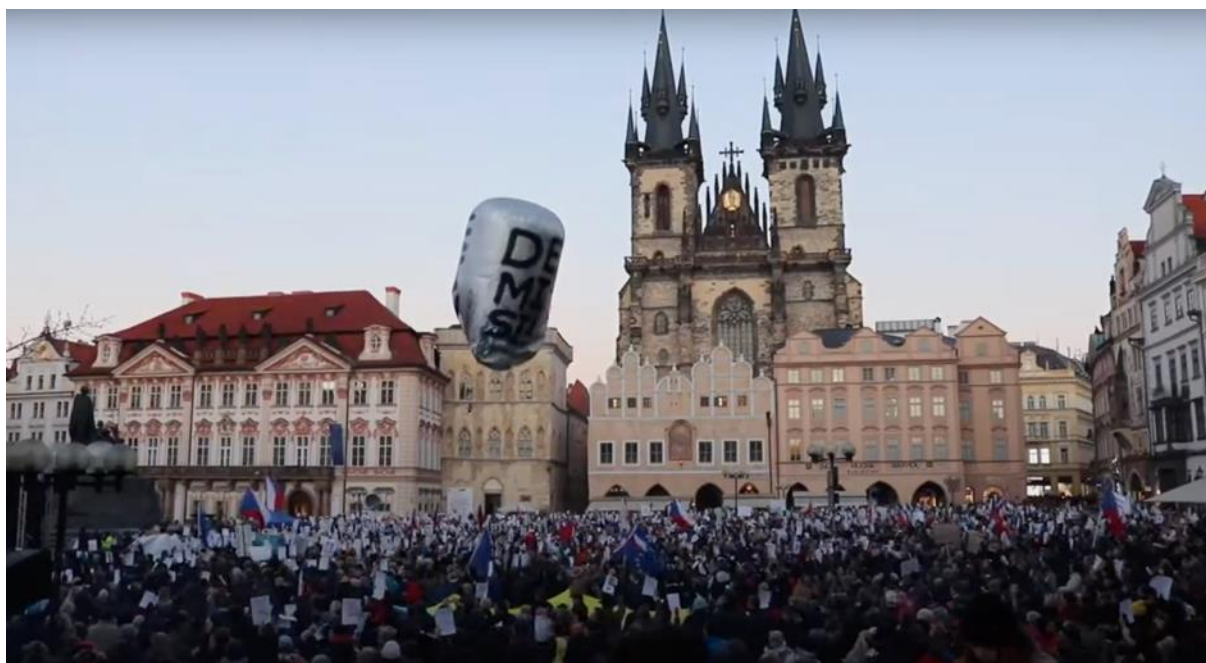


O. č. 7 – Protestní akce na Hradčanském náměstí

⁴⁶ Sídlo Státní bezpečnosti na ulici Bartolomějská bylo přezdíváno jako kachlíkárna, díky její fasádě složené z kachlíků.

2.2.3 Staroměstské náměstí ve večerních hodinách

Konečnou zastávkou průvodu bylo Staroměstské náměstí, na kterém bylo přichystáno podium. Při příchodu na Staroměstské náměstí jednotliví organizátoři a dobrovolníci rozdávali vytištěné letáky s přehledovými informacemi o samotné demonstraci, na kterém příchozí našli, z jakého důvodu, a kým je demonstrace organizována. Letáky z druhé strany obsahovali heslo „DEMISI!“ čímž sloužili jako sjednocující transparenty pro zúčastněné. Po příchodu kompletního průvodu se protestující proměnili v pomyslné diváky, jež sledovali organizátora Milionu chviliek pro demokracii Mikuláše Mináře. V průběhu demonstrace se střídali mluvčí zastupující názor protestujících a vyjadřující své myšlenky či osobní zkušenosti s vládou současného i minulého politického období. V průběhu byli vyzíváni lidé v davu, aby se veřejně vyjádřili, obvykle formou skandování. Na konci protestu se společně zpívala hymna, kterou vizuálně doprovodili světla mobilních telefonů. Po oficiálním ukončení celé akce zahrála *Modlitba pro Martu* od Marty Kubišové a všichni zpřítomnění postupně opouštěli Staroměstské náměstí.



O. č. 8 – Pohled na dav protestujících na Staroměstském náměstí

Kapitola 3

TEATRALITA 17. LISTOPADU

3. TEATRALITA 17. LISTOPADU

Historické i současné podoby událostí 17. listopadu lze na základě konceptu sociální performance Jeffreyho Alexandra označit za sociální představení či kulturní událost.⁴⁷ Sociálním představením lze popsat jako interakci přítomných aktérů, jejichž hodnotové systémy a normy vznikají kolektivní reprezentací. Účastníci sociálního představení využívají ke své reprezentaci určité prostředky symbolické produkce. „Společenské či divadelní představení každého herce spočívá ve vytvořeném systému kolektivních reprezentací, jež vytváří kulturu.“⁴⁸ Aby kulturní událost dostála úspěchu je nutností představení založit na vzájemném myšlenkovém propojení a autenticitě představení. Na základě Alexanderovi teorie se stal každodenní život předmětem pro „symbolickou rekonstrukci“ a „systémy kolektivních reprezentací.“⁴⁹ Předpokladem vzniku sociálního představení je spojení jeho jednotlivých prvků a vytvoření autenticity, jejíž relevanci určuje kulturní prostředí, v němž se sociální představení koná.

3.1 SYSTÉM KOLEKTIVNÍCH REPREZENTACÍ

Kulturně sociologický koncept systému kolektivní reprezentace vytvořil francouzský sociolog Emile Durkheim. Tímto systémem jsou označovány systémy kolektivního cítění, společných hodnot, názorů a myšlenek, jež formuje určitou společenskou skupinu. Dle Jeffreyho Alexandra je tento systém primárním předpokladem vzniku kulturní performance a jeho uskutečnění je přímo závislé na kolektivním vědomí a symbolických odkazech.⁵⁰ Sociální struktura je stále závislá na nadřizenosti a podřizenosti, jež vytváří obrazy společnosti, a tak i

⁴⁷ ALEXANDER, Jeffrey a MAST, Jason L. Introducing: symbolic action in theory and practice: the cultural pragmatics of symbolic action. In: ALEXANDER, Jeffrey C., GIESEN Bernhard a Jason L. MAST. *Social Performance: Symbolic Action, Cultural Pragmatics and Ritual*. 1. United States of America by Cambridge University Press, New York: Cambridge University Press, 2006.

⁴⁸ ALEXANDER, Jeffrey. From the depths of despair: performance, counterperformance, and „September 11“. In: ALEXANDER, Jeffrey C., GIESEN Bernhard a Jason L. MAST. *Social Performance: Symbolic Action, Cultural Pragmatics and Ritual*. 1. United States of America by Cambridge University Press, New York: Cambridge University Press, 2006, str. 58. (Vlastní překlad)

⁴⁹ ALEXANDER, Jeffrey. From the depths of despair: performance, counterperformance, and „September 11“. In: ALEXANDER, Jeffrey C., GIESEN Bernhard a Jason L. MAST. *Social Performance: Symbolic Action, Cultural Pragmatics and Ritual*. 1. United States of America by Cambridge University Press, New York: Cambridge University Press, 2006, str. 48.

⁵⁰ Tamtéž, str. 33.

kolektivní reprezentace podléhá hierarchizaci. Mezi reprezentacemi tak probíhá pomyslný boj o to, která bude upřednostněna a její význam bude společensky důležitější.⁵¹

Alexanderův koncept odráží především proměnu chápání role kultury ve společnosti a zdůrazňuje strukturální aspekty jejího chodu.



O. č. 9 – Snaha umírnit dav diskusí s neaktivnějším demonstrantem

Při oslavách 17. listopadu v roce 2018 v české společnosti probublávali proudy nesouhlasu se současnou demokratickou vládou a vyplouvali stále další kauzy na hlavu předsedy vlády Andreje Babiše. Transformace původní pietní akce v demonstrativní akt byl primární obavou, jak policejních sborů, tak rovněž politických stran, které byly pod ochranou bezpečnostních složek. Společenské hodnoty, přes širokou názorovou škálu, utvrzovali aktéry v názorové pospolitosti, čímž vznikla společenská skupina, již spojovala názorová a myšlenková soudržnost. Skupinu primárních demonstrantů organizujících protestní akci lze označit za nadřizené průběhu akce, k nimž se postupně na základě kolektivní sounáležitosti, přidávali podřízení aktéři, jenž napodobovali chování nadřizených aktérů. Postupem dne se

⁵¹ ALEXANDER, Jeffrey a MAST, Jason L. Introducing: symbolic action in theory and practice: the cultural pragmatics of symbolic action. In: ALEXANDER, Jeffrey C., GIESEN Bernhard a Jason L. MAST. *Social Performance: Symbolic Action, Cultural Pragmatics and Ritual*. 1. United States of America by Cambridge University Press, New York: Cambridge University Press, 2006, str. 5.

role aktérů proměňovala díky vypjatým událostem, jako je například vyhození květinových věnců politiků do odpadkového koše. Vytvořil se dvojitý systém kolektivního myšlení, který spojoval primární myšlenkové názory. Avšak jedna skupina aktérů se distancovala vůči činům skupiny druhé. Vznikal tak boj o způsob symbolické reprodukce, kterou ukončilo oficiální rozpuštění protestní akce u pietního místa. V průběhu dne oslav opět došlo ke spojení obou skupin a kolektivní vědomí narůstalo na základě oficiálních veřejných akcí, jež stáli na principu zákonem tolerujících postupů veřejné protestní akce.



O. č. 10 – Pohled na sjednocený dav s rozdávánými pišťalkami

3.2 AKTÉRSTVÍ A DIVÁCTVÍ

Problematika aktérství a diváctví v rámci oslav 17. listopadu spočívá především v neustálé proměnlivosti rolí. V průběhu oslav se role aktérů a diváku proměňovala a stávala neurčitou. Aktérův smysl působnosti v rámci kulturní performance spočívá v dekódování a interpretaci kolektivního vědomí a reprezentace divákům. Jeffrey Alexander nazývá aktéry „rituálními producenty“, jež upevňují kolektivní identitu a vnášejí systém do sociálních akcí. Vzhledem k tomu, že se společenské formy rozrůstají a stávají se komplexnějšími kulturními

systemy, jsou kolektivní interakce více kontingentní.⁵² Nadřazení společenští aktéři se zbavují rolí diváků a průběh kulturní performance se zakládá na organizaci jejich hodnotových systémech a normách. Proces, kterým se formuje kulturní performance se ve skutečnosti podobá principům divadelní tvorby.



O. č. 11 – Debata mezi aktivistou, protestujícími a novinářem

Nadřazení organizátoři a aktéři oslav měli za cíl kolektivní reprezentaci interpretovat podřízeným aktérům, kteří se oslav účastnili v pozicích kolemjdoucích a pozorujících. Svě sdílené společenské hodnoty předat podřízeným – divákům kulturní performance. Za nadřazené aktéry oslav 17. listopadu musím označit demonstranty, jež svůj protest předem zorganizovali a postupovali dle připravených rámců společenské akce. Každý divák aktivně zapojený do protestu přebíral postupně role aktéra, jehož názory jsou vyslyšeny a opakovány přítomným publikem. Střídání rolí vyplývá z kolektivního ladění a míry schopnosti společenské komunikace, ovšem v celkovém vyznění akce mají aktéři i diváci stejně důležitou roli pro pochopení kolektivních procesů. Přijetí aktéra je závislé na jeho autenticitě projevu, kterou získává pomocí explicitního využívání emocionálních principů a zrušení dvojího

⁵² ALEXANDER, Jeffrey. From the depths of despair: performance, counterperformance, and „September 11“. In: ALEXANDER, Jeffrey C., GIESEN Bernhard a Jason L. MAST. *Social Performance: Symbolic Action, Cultural Pragmatics and Ritual*. 1. United States of America by Cambridge University Press, New York: Cambridge University Press, 2006, str. 30.

pojímání fyzického a psychického těla.⁵³ Aktivně demonstrující využívají emocionálně zabarvená hesla ve vyjádření nesouhlasu.⁵⁴ Slogany často oplývají historickými konotacemi⁵⁵ nebo cílí na menšinové společenské skupiny a dětské spoluobčany.⁵⁶ Druhá skupina nadřazených aktérů v podobě členů policejních složek zastává funkci režisérů ve chvílích nepokojů a přesunů demonstrujících mezi jednotlivými stanovišti protestních akcí. Oficiální a skrytí policisté sledují paralelně průběh akcí celého dne, ovšem nejsou nuceni k aktivní spoluúčasti při protestech, které probíhají v poklidu v rámci mezilidského kontaktu.



O. č. 12 – Debata mezi uniformovanými policisty a policisty v utajení

⁵³ ALEXANDER, Jeffrey. From the depths of despair: performance, counterperformance, and „September 11“. In: ALEXANDER, Jeffrey C., GIESEN Bernhard a Jason L. MAST. *Social Performance: Symbolic Action, Cultural Pragmatics and Ritual*. 1. United States of America by Cambridge University Press, New York: Cambridge University Press, 2006, str. 34.

⁵⁴ Jedná se o hesla jako je „HANBA!“ „FUJ!“ nebo „OSTUDA NÁRODU“.

⁵⁵ Podobnost hesel „Babiše do koše“ jako „Jakeše do koše“ nebo například heslo „Masaryk naši demokratickou republiku přivedl na svět. Tihle ji podkopávají.“

⁵⁶ Například transparenty obsahující slogany jako „V této společnosti nechci, aby vyrůstaly naše děti“ nebo „Je mi 10 let. Chci žít v demokracii.“

3.3 PROSTŘEDKY SYMBOLICKÉ PRODUKCE

Způsoby a principy sociální performance označuje Jeffrey Alexander jako prostředky symbolické produkce, mezi které lze zařadit symbolické prostředky ve smyslu rekvizit, samotné fyzické konání kulturní performance a princip přenesení sdělení. Alexander tyto prostředky považuje za jeden z hlavních elementů tvorby společenské performance stojící na vzájemné interakci jednotlivých složek. Prostředky ve formě objektů využívají aktéři pro dramatičnost a komplexitu oslav, především pomocí symbolů názorové i politické příslušnosti. Nadřizení aktéři jsou si vědomi vlastních rolí v rovině mediálních reprezentací, a tak využívají prostředky symbolické produkce, aby diváky nasměřovali ke správným způsobům uvažování.⁵⁷



O. č. 13 – Současní střežící policisté a symbolický odkaz dobových fotografií z roku 1989

⁵⁷ ALEXANDER, Jeffrey a MAST, Jason L. Introducing: symbolic action in theory and practice: the cultural pragmatics of symbolic action. In: ALEXANDER, Jeffrey C., GIESEN Bernhard a Jason L. MAST. *Social Performance: Symbolic Action, Cultural Pragmatics and Ritual*. 1. United States of America by Cambridge University Press, New York: Cambridge University Press, 2006, str. 5.

Demonstrace ve dne 17. listopadu lokacemi využívala historicky symbolická místa, na kterých se v minulosti odehrávali protesty či násilné zásahy bezpečnostními složkami vůči občanům. Tato symbolická místa byla vybrána nejen ve spojitosti s datem událostí, ale rovněž díky emocionální symbolické auře, kterou oplývají. Přítomní aktéři i diváci tak dostávají pocitu záplavy emocionálními impulsy spjatými s historickými událostmi, jež jsou pojímána jako varování pro nynější společnost. V lokacích místa dění byli připevněny vlajky, jako jedny z dominantních prostředků symbolické produkce. Aktéři využívali vlajky české republiky formou transparentů, vyvěšovali je z oken nebo nosili přes své civilní šatstvo. Stejně tak vyrobili vlajky s vyobrazením Václava Havla pomocí digitálního tisku. Podobizna Václava Havla tak byla motivem doprovázejícím celou událost, jako symbol demokratického způsobu vlády a etické morálky. Aktéři vlajky s podobiznou Havla nosili jako přehozy přes šaty, vyvěšovali na světla v ulicích Prahy nebo připevňovali na transparenty. Pomocí vlajek se aktéři mohli identifikovat s názory, ale rovněž byli příslušníky jedné ze skupin organizujících demonstraci. Dalším výrazným prostředkem symbolické produkce byli transparenty, od textilních přes plastické až k papírovým. Velké množství transparentů bylo vytvořeno rukodělně samotnými demonstrujícími, ale objevovali se rovněž tiskové transparenty vyrobené na zakázku. Všeobecným klíčem k úspěchu byl, co nejvýraznější a největší transparent. Proklamativní hesla na transparentech vyzývala ke změně současného vládního uspořádání, varovali historickými událostmi minulého režimu nebo politiky přetvářeli do podob společensky známých figur či hospodářských zvířat.

Aktéři i diváci byli obeznámeni z důležitosti mediální reprezentace, jako nevyhnutelného prostředku symbolické produkce. Nadřazení aktéři v průběhu demonstrace komentovali dění pomocí mediálních platforem a sociálních sítí. Průběžně, verbálně i neverbálně, komunikovali s médii, díky čemuž dosahovali větší míry důležitosti v hierarchii sociální performance. Někteří využívali vlastních technických prostředků k živému vysílání a vytvářeli tak obsahy na sociální platformy, jež pojímali jako vhodný produkt k rychlému šíření a posilování sociální identity.



O. č. 14 – Rekvizita pověšených červených trenek a portrétu Václava Havla



O. č. 15 – V pravé části štáb vybaven mobilními telefony pro živí přenos na sociální sítě

3.4 SCÉNICKÝ PROSTOR A SCÉNOGRAFIE

Jeffrey Alexander operuje v oblasti scénografie prostoru s termínem mizanscéna⁵⁸ a zaměřuje se na prostorové a časové rozmístění sociální performance, jejich aktérů a diváků. Účastníci na základě rozmístění jednotlivých složek kulturní performance vytvářejí významy v jasně definovaném čase a prostoru. Průběh kulturní performance řídí producenti událostí, kteří vytvářejí lokální události a organizují průběh akce. Z hlediska oslav 17. listopadu se jedná o rozličné typy řídicích režisérů, jež vycházejí ze stran demonstrantů a oficiálních organizátorů kulturních akcí spjatých s oslavami a festivalovým laděním prožívání akce.



O. č. 16 – Ohraničení prostoru policejním monitorovacím vozidlem

Lokace hlavní scény se v průběhu akce proměňuje. Hlavní scénou demonstrací je místo památní desky připomínky událostí 17. listopadu na Národní třídě. Dalšími dvěma místy je Hradčanské náměstí a Staroměstské náměstí. Aktéři a organizované skupiny nebyli rozmístěni podle žádného klíče, krom oficiální části demonstrace, ve kterých vystupovali

⁵⁸ „Mise – en- scène“ ALEXANDER, Jeffrey. From the depths of despair: performance, counterperformance, and „September 11“. In: ALEXANDER, Jeffrey C., GIESEN Bernhard a Jason L. MAST. *Social Performance: Symbolic Action, Cultural Pragmatics and Ritual*. 1. United States of America by Cambridge University Press, New York: Cambridge University Press, 2006, str. 68.

organizátoři oficiální části protestu na Staroměstském náměstí. Svou pozici ohraničovali fyzickým jevištěm, ze kterého k divákům promlouvali, čímž byli pro daný čas vnímáni jako hlavní dominantní představitelé celé protestní akce. Před oficiální demonstrativní akcí se aktéři řadili náhodně. Obvykle na základě důležitosti sebe prezentaci v mediální sféře, kdy si vybírali místa blízko televizních štábů a moderátorů. Pouze policejní složky dodržovali obdobné formace k zajištění možnosti rychlé akce a přehlednosti nad průběhem jednotlivých událostí.



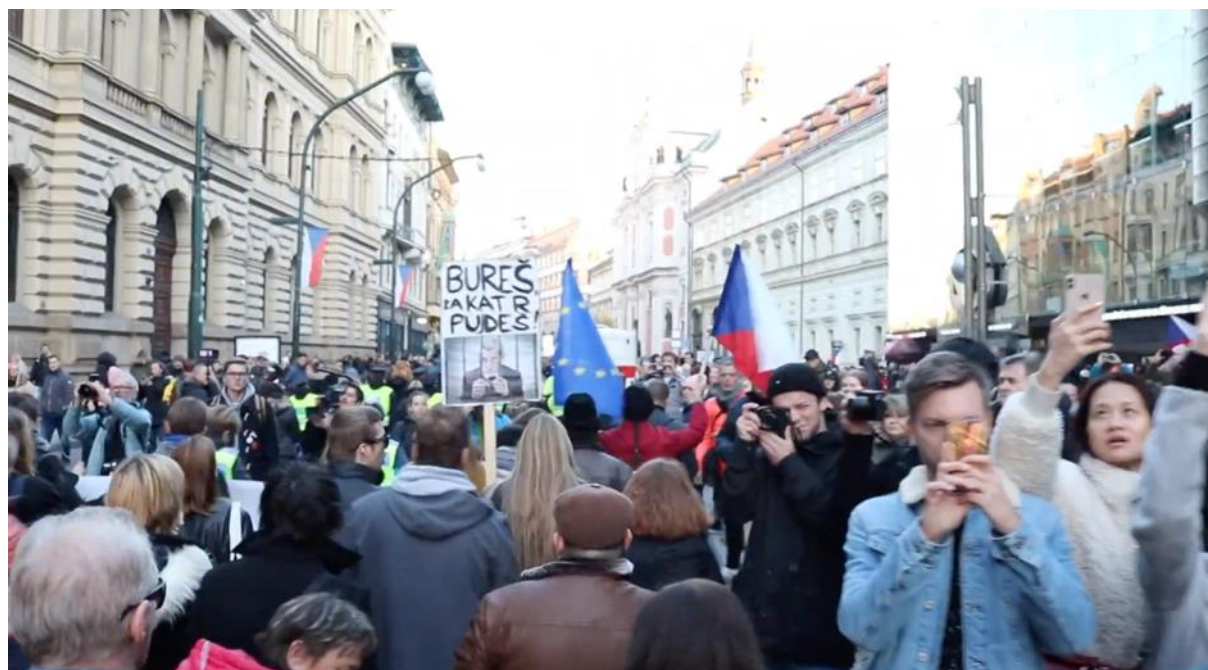
O. č. 17 – Organizování protestu u symbolických míst jako je Týnský chrám

3.5 SHRNUÍ TEATRALITY 17. LISTOPADU ROKU 2018

Jakákoliv veřejná událost je ovlivňována svými aktéry a jejich hierarchizovanou společenskou mocí. Jeffrey Alexander pomocí analýzy jednotlivých složek kulturní performance nabízí hodnotící stanoviska k rozeznání úspěšně naplněné společenské performance, a té neúspěšné, nenaplněné předepsanými prvky performativního aktu.⁵⁹ Přes značnou propojenost, každý prvek je autonomně platný, avšak jejich spojení určuje

⁵⁹ Tamtéž, str. 37.

úspěšnost výkonu. Zdali byli oslavy 17. listopadu v roce 2018 úspěšné lze tvrdit, že ano z hlediska využívání předepsaných prvků sociální performance, avšak je nutné brát na vědomí fakt, zda oslavy nebyli spíše protestní akcí než oslavou. Na tomto podkladě by úspěšnost byla zaručena pouze u aktérů distancovaných od demonstrativních akcí a projevů, soustředících se na samotné oslavné rituály.



O. č. 18 – Přeměna role účastníka průvodu do role demonstrujícího na Národní třídě

Kdybychom se zaměřili na 17. listopad 2018, jako na akci čistě demonstrativního charakteru, dospějeme k závěru, že akce byla úspěšná. Skrze systémy kolektivních reprezentací se aktéři myšlenkově sjednotili, a v závěru akce vytvořili jednotnou společenskou skupinu sdílející kolektivní vědomí a symbolické odkazy. Proměnlivost aktérství a diváctví v průběhu sociální performance oscilovala k vytvoření hierarchické sítě pole působnosti v samotném průběhu akce. Nadřazení aktéři vytvářeli obsah, jež poskytovali podřízeným aktérům. Ti ovšem měli možnost vystoupit ze své podřízené role a na základě emocí oslovit publikum. Přes rozsáhlý počet využívaných prostředků symbolické produkce lze pouze souhlasit s účinností kulturní akce, jejíž aktéři i diváci vzájemně interagovali a umocňovali komplexitu sdíleného pohledu a názorových stanovisek. Jasně definovaná mizanscéna a její proměnlivost podporovala flexibilitu zúčastněných aktérů a diváků. Pomocí

principů práce s emocionálním působením byli vtaženi do průběhu kulturní performance, což jim umožnilo se identifikovat a rozkódovat vznikající významy a kulturní kódy.



O. č. 19 – Přeměna role účastníka demonstrace v organizátora pomocí reflexní vesty pro rozdávání transparentů

Kapitola 4

DRAMATURGICKÁ SOCIOLOGIE UDÁLOSTI 17. LISTOPADU

4. DRAMATURGICKÁ SOCIOLOGIE UDÁLOSTI 17. LISTOPADU

Metody mezilidské komunikace analogicky založené na divadelní terminologii využil americký sociolog a antropolog Ervin Goffman k vytvoření teorie dramaturgické sociologie.⁶⁰ Ústředním zájmem jeho celoživotní práce byl koncept sociologie každodennosti, sociální integrace a identity. Zaměřoval se tedy na každodenní prožívání a bytí ve světě, k jehož pojmenování využíval teatrologické terminologie, například termín „hraní rolí“. Role, které jedinec přejímá jsou tvořeny na základě situace a jsou neustále proměnlivé. Motivací pro hraní rolí je především touha po zaujetí publika a vyvolání emocionálních prožitků ze setkání s dalšími postavami. Důležité je, aby byl jedinec schopen konkrétní role rozlišit a použít. Stěžejními termíny jeho teorie jsou představa a představení, jež vznikají ze sociálních struktur a kulturních kódů. Pokud jedinec ve společnosti nepřistoupí na daná pravidla představení a hraní rolí, je společností vyloučen, proto je ochotný přijímat role se kterými není nijak ztotožněný. Dle Goffmana je společenský svět jevištěm, kde je zapotřebí hrát role odpovídající daným situacím, a kde je sociální já pouze „produktem výstupu, jeho výsledkem, a nikoli jeho příčinou. Jde o dramatický efekt, který rozptýleně vyplývá z prezentovaného výstupu a charakteristickou otázkou i klíčovou obavou je to, zda mu bude dána důvěra, nebo bude zdiskreditován.“⁶¹

4.1 MANAGEMENT DOJMŮ A DISKREPATIVNÍ ROLE

Pod termínem management dojmů je důležité si představit principy, jež vyvolají sociální interakci. Výsledkem sociální interakce je navázání společenských vztahů, ale i vymezení vlastní osobnosti vůči dalším jedincům.⁶² Tyto principy stojí na konceptu hraní typických rolí a jejich funkcí, jež jsou určovány nastalou situací. Jedinec hrající roli tak naplňuje společenské vzorce chování. Ve většině životních situací je záměrem každého herce vytvořit roli budící kladný dojem. Jedinec během celého dne vystřídá několik rolí,

⁶⁰ GOFFMAN, Erving. *Všichni hrajeme divadlo: sebeprezentace v každodenním životě*. Přeložil Milada MCGRATHOVÁ. Praha: Portál, 2018, str. 16.

⁶¹ Tamtéž, str. 243.

⁶² Tamtéž, str. 247.

odpovídajících prožitku a činnosti, kterou vykonává. Tyto role jsou od něj společensky očekávány a jejich nenaplnění může vyvolávat chaos, čímž si jedinec může odnést trvalé následky. U veřejných událostí člověk pojímá roli na základě sociální příslušnosti, politické příslušnosti a s ohledem na blízkou společnost.

Objevuje se typická role vůdce události, kterým je v případě demonstrace v rámci 17. listopadu každý z organizátorů demonstrace spadající do organizované skupiny, jež samotný průběh vyvolal a organizoval. Tito organizátoři, jsou chápáni jako mocnosti ovlivňující průběh a vývoj protestní akce. V rámci oslav 17. listopadu jsem organizátory rozdělil do čtyř skupin na základě příslušnosti k dané organizaci. První skupina, jež nazývám tichou, se vygenerovala na základě události na sociální síti Facebook. Aktéři vytvořili v rámci oslav u pietního místa na Národní tichou demonstraci proti politickým stranám. Tišší organizátoři demonstrovali nesouhlas vůči politickým stranám svou přítomností bez hlasitých projevů, a jejich hlavním nástrojem byla přítomnost. Hovořili se svými kolegy a reagovali v roli diváků pouze na příchod politiky k pamětní desce. Zároveň se snažili vymezit vůči jiným skupinám, typicky pak vůči druhé skupině vzešlé z události na sociálních sítích. Organizátoři z druhé skupiny, jež označuji za hlasité, byli zároveň aktivními demonstranty a několik z nich patřilo k aktivistickým organizacím vystupujícím primárně vůči politickým a vládním útvarům. Od tichých demonstrujících se lišili svým hlasitým projevem. Jejich akce a interakce byla nejviditelnější, což bylo záměrem pro upozorňování na vlastní ideje a názory a možné přesvědčení ostatních aktérů k vyjádření sounáležitosti. Hlavním cílem jejich akce bylo znemožnit konkrétním vládním stranám uctít památku 17. listopadu složením věnců a zapálením svíček. V jejich hlavním zájmu je vyjádřit vlastní názor, a tím přesvědčit větší masu jedinců a médií o důležitosti samotného aktu. Třetí skupina organizátorů spadá pod oficiální program Korzo Národní, jež nese podobu jakéhosi hudebního festivalu, při kterém se lze občerstvit a pobavit. Tito aktéři se distancují vůči demonstrujícím a usilují pouze o vytvoření připraveného programu. Na základě nezájmu k protestní akci eliminují možné překážky, které by znamenali neuskutečnění předpřipraveného programu. Čtvrtou organizovanou skupinou je oficiální organizace Milion chviliek pro demokracii. Organizující se nevymezují vůči demonstrantům, ale zároveň se soustředí na vlastní, co možná nejoficiálnější cestu k vyjádření nesouhlasu s vládnoucími stranami. Působí velmi samovolně a nejsou žádnými znaky vymezení vůči ostatním uskupením. Jejich nejsilnějším nástrojem je především jméno,

velký záběr na sociálních sítích a prostředky ke zorganizování velké celorepublikové demonstrace.



O. č. 20 – Pohled z vyvýšeného podia na proud protestujících, který narušil festivalový charakter oslav na Národní ulici

Druhou typickou rolí jsou mluvčí události, kterou jsou demonstrující, jež částečně splývají s organizátory. Demonstranti jsou chápáni, jako hlavní činitelé protestu, s možností kompletně se zapojit na základě vlastního úsudku. Jsou jakýmsi reprezentanty sociálních skupin a zastávají společné názory, jež veřejně vyjadřují. Jejich zájmem je, co možná nejvíce, prosadit vlastní názor, a tím ovlivnit ostatní zúčastněné a média. Jednají vůči všem ostatním složkám a rolím, ale nejvíce se soustředí na politiky. Demonstranti oplývají vzájemnými sympatiemi, navzájem se podporují a hecují. K naplnění rolí protestujících, jež sledují záměr a vyjadřují znepokojení vůči vládnoucí stranách je potřeba vytvořit společenské představení, které se zakládá na týmové spolupráci.



O. č. 21 – Pochod demonstrujících z Hradčanského náměstí

Role jakýchsi vyjednávačů zastávají policejní příslušníci, kteří mezi sebou diskutují o problémech vzniklých při události a vymýšlejí jejich případné řešení. Jsou jakými eliminátory možných konfliktů a v profesní pozici, kterou vykonávají, nepřebírají jiné společenské role. Jedinou výjimkou jsou neveřejné složky, jež se snaží nenápadně proniknout do davu a mít možnost bezprostředně zasáhnout. Skrytí policisté komunikují vzájemně mezi sebou, ale rovněž i s veřejnými policisty, čímž vytvářejí zvláštní pochybnosti o jejich autenticitě. Zároveň při jejich důkladném zkoumání lze objevit skryté atributy technického vybavení sloužícího k sebeobraně či komunikaci na dálku. Součástí role policisty je vytváření symbolického okruhu moci. Běžný návštěvník při příchodu na Národní třídu prochází kolem zaparkovaných policejních vozů, označených i neoznačených monitorovacích vozů a uniformovaných policistů, kteří vytváří nejbližší perimetr před jevištěm místa dění. Jsou i součástí samotné scény v podobě neoznačených skrytých jedinců.

Třetí stěžejní roli pomyslných šířitelů informací zastávají novináři. Tato role rozhoduje o mediální prezentaci jednotlivých herců, kteří jsou na základě hierarchizovaného postavení ve skupině veřejně prezentováni. Při oslavách 17. listopadů jsem stanovil čtyři typy novinářů. Statické, kteří jsou součástí především televizních stanic a ke zpracování informací z místa dění využívají vozy s těžkou technikou. Postupují podle dopředu přesně stanovených

principů a jejich úkolem je situaci dokumentovat, akcelarovat či naopak uklidnit, což je závislé především na celkovém ladění dané stanice či organizaci. Jedná se především o mediálně známé tváře, které jsou označeny funkčními prvky, pomocí kterých je lze snadno rozeznat. Jejich styl komunikace je velmi funkční, všímají si především politiků, ale reagují i vzájemně mezi sebou a pomyslně soutěží o tom, kdo vytvoří lepší rozhovor či záběr. Mobilní novináři jsou moderátoři velkých i menších televizních stanic, kteří mají předem jasně dané postupy práce. Opět se často jedná o známé tváře s rozpoznatelnými prvky příslušnosti k dané stanici. Mobilní novináři mohou být i fotografové, kteří jsou velmi přizpůsobiví. Za technické vybavení a zpracování si zodpovídají oni sami, což jim dává prostor k vymezení vlastního pole působnosti v rámci veřejné situace. Mají možnost dostat se na místa, kam se stacionární novináři dostat nemohou. Svým projevem jsou nenápadní a lze je rozpoznat na základě typu techniky. Mezi sebou navzájem komunikují primárně kolegiálně a přátelsky, ovšem mohou se vyskytovat jedinci, kteří vybízejí k rivalitě.



O. č. 22 – Monitorací vůz doplňující uniformované policisty podél kovových zátarasů

Všechny tyto role zároveň mohou zastávat roli příjemce informací, kterým jsou na události 17. listopadu primárně diváci a kolemjdoucí, jež primárně nepatří do žádné ze skupin a organizací. Jedná se o jedince, kteří se jdou na událost primárně podívat, nebo

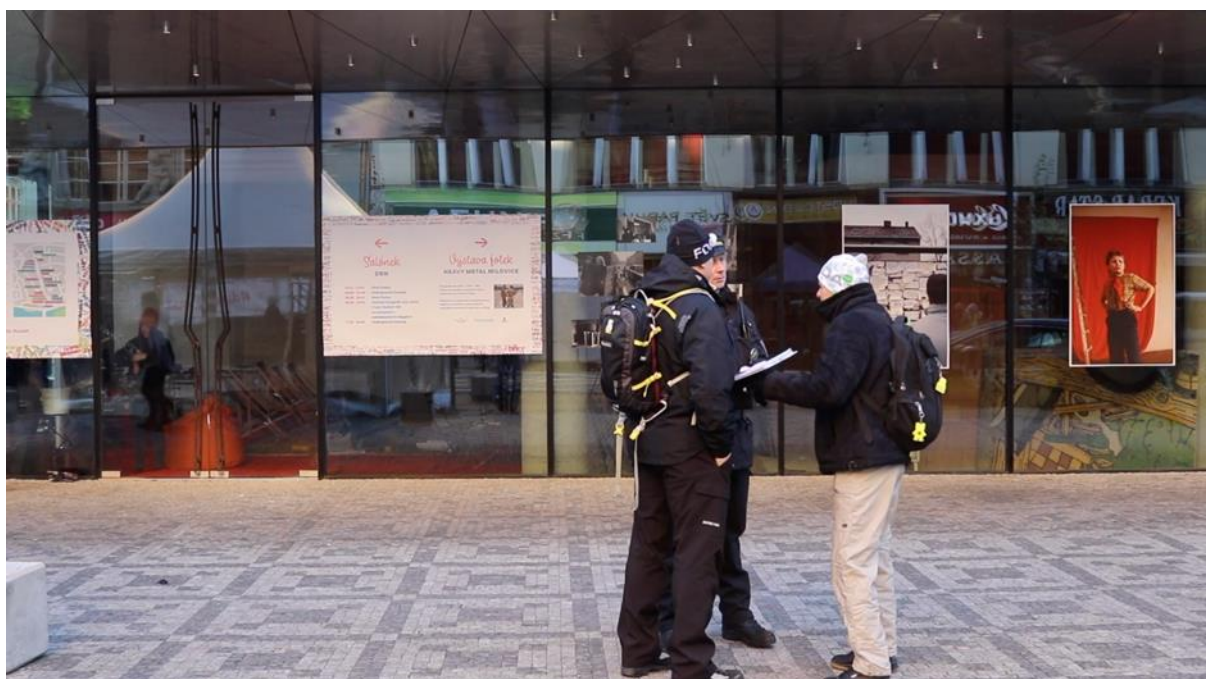
okolo ní náhodně procházejí. V jejich zájmu je zabezpečit si rychlou orientaci a možnou interakci nebo naopak, co nejrychleji z míst odejít. Často si průběh akce zaznamenávají na fotoaparáty a mobilní telefony, a pořizují si fotografie sdílené s rodinou a přáteli. Pokud je daná situace nezaujme, udržují si osobní prostor a jsou vůči ostatním rolím rezervovaní.



O. č. 23 – Novinářská technika

Diskrepativní role lze těžko vyzorovat z pozice obyčejného diváka veřejné události. V pozici pozorovatele jsem schopen na základě popisů vystupování a rolí jednotlivých herců určit, kdo diskrepativní roli zastává. To je mi umožněno rovněž díky audiovizuálnímu výstupu, který jsme s kolegyněmi během oslav vytvořili. Diskrepativní roli mohou zastávat organizátoři, z jejichž nápadů a na základě jejich představ a principů samotná kulturní performance vzniká a zaniká. Organizátoři, jež jsou zároveň demonstranty povzbuzují a utvrzují ostatní přítomné diváky k výkonům. Hecují se rovněž mezi sebou navzájem a jsou schopni pomocí vnitřních principů akce ovlivňovat její průběh. Diskrepativní roli zastávají nejvíce tajní policisté, jež jsou ukryti v obecnstvu, ale zároveň mají pomocí svého rozmístění a neustálé vzájemné komunikace přehled nad celým průběhem kulturní performance.

Dohlížejí nad společenskou akcí a v případě nutnosti jsou připraveni ujmout se průběhu akce, reorganizovat ji, či naprosto potlačit.



O. č. 24, 25 – Policisté v utajení a uniformovaní policisté

4.2 FASÁDA

K umocnění hereckého vystoupení slouží aktérům tzv. fasáda.⁶³ Fasáda je jednou z částí veřejné sebe prezentace jednotlivce pomocí zažitých principů využívání výrazů čitelných pro příchozí diváky. Je základním výrazovým vybavením, které je obvykle užíváno mimoděk během akce. Erving Goffman popisuje jednotlivé součásti fasády na scénu, osobní fasádu, vzhled a způsob vystupování.⁶⁴ Společenská fasáda podléhá stereotypnímu očekávání, čímž se institucionalizuje a nabývá tak na významu a stabilitě. Je jakousi „kolektivní reprezentací“⁶⁵ a společností přijímanou plnoprávnou skutečností.



O. č. 26 – Představení historické role protestujících a policistů za přítomnosti policistů monitorujících průběh současných protestů

Jednou ze součástí fasády je scéna, do které lze zahrnout veškeré fyzické objekty a jejich rozmístění, výzdobu, rekvizity, kulisy a další předměty na pozadí akce. V případě oslav 17. listopadu se jedná o vlajky, transparenty, ale i magnetofonové hlásiče, květinové věnce a svíčky. Scéna je lemována nejen samotnými aktéry, ale především právě předměty

⁶³ GOFFMAN, Erving. *Všichni hrajeme divadlo: sebe prezentace v každodenním životě*. Přeložil Milada MCGRATHOVÁ. Praha: Portál, 2018, str. 86.

⁶⁴ Tamtéž, str. 34.

⁶⁵ Tamtéž, str. 40.

podléhající společenským normám pro danou událost. Aktéři jsou rozestoupení do formace písmena V, které po stranách ohraničují několika metrové transparenty. Transparenty jsou z různých materiálů od ručně pomalovaných papírových kartonů až po plachty a látky s digitálním potiskem. Diváci jsou tak na jejich základě obeznámeni s možnou náplní a tématem kulturní události. Osobní fasáda je oproti scéně založená na specifické vizáži jednotlivců, na jejíž základě probíhá identifikace se samotnými účinkujícími. Do osobní fasády lze zahrnout oděvy, pohlaví, věk, vzrůst a vzhled, ale i gestikulaci, držení těla způsob mluvy a podobně. Jedná se o znaky relativně pohyblivé, jejichž dynamiku lze vyzorovat v průběhu akce především díky proměnám samotných aktérů. Demonstrující nevyužívají výrazného kostýmování, ale odlišují se oděvem například od politiků nebo policistů. Protestující jsou rozděleni na dvě skupiny, přičemž jedna se od druhé odlišuje pomocí žlutých reflexních vest. Druhá skupina má civilní oblečení, na kterém má přilepené papírové transparenty, či symboly české státnosti. Nejvíce zvýrazňovanou částí je přední část jejich těla, se kterou aktivně jednájí, avšak i svojí pasivní zadní stranou často manifestují své názory, a to jak zmíněnými papírovými transparenty, tak vlajky s podobiznami. Novináři, kteří vstupují do živých televizních přenosů jsou oblečeni především v elegantních oblecích a dlouhých kabátech. Oficiální policisté nosí uniformy na základě jejich oddílové příslušnosti. Neoficiální policisté se pokoušejí, co nejlépe splynout s davem. Jejich oděvy jsou výrazně neaktuální. Jsou seskládány ze starých již nenošených či darovaných kusů oblečení. Tím na sebe v davu poměrně výrazně upozorňují. Reakce a projevy jednotlivých aktérů se rovněž mění díky konkrétnímu plynutí události v reakci na dění na scéně. Způsobem vystupování upozorňují publikum na integrační roli a blížící se akci. Diváci téměř vždy očekávají soulad mezi aktérovým vzhledem a vystupováním, které se v případě oslav naplňuje. Aktéři dodržují předem stanovené role a drží se jich po celou dobu akce. Aktér často zjišťuje, že pro něj byla společensky stanovena konkrétní fasáda, z čehož vyplývá, že fasády nejsou vytvářeny, ale spíše vybírány. Výběr je často nedobrovolný, jelikož člověk vlastní pouze omezený rejstřík znakového vybavení.⁶⁶

⁶⁶ Tamtéž, str. 42.



O. č. 27 – Policisté v utájení vybavení viditelně umístěným teleskopickým obuškem

Společenská fasáda se dělí na tradiční části: scénu, vzhled a způsob vystupování. Jednotlivé prvky nemusí nabírat přesného souladu s kulturním představením a formou, ve které se nám jeví. Z toho vyplývá, že „prvky sociální fasády konkrétní úlohy nenalezneme jen ve fasádách celého okruhu rolí, v nichž se objevuje jeden prvek znakového vybavení, se bude lišit od okruhu rolí, ve kterých se vyskytne jiný prvek ze stejné fasády.“⁶⁷ Běžnou praxí formálních událostí je unikátnost vzhledu, scény a způsobu vystupování jednotlivců. Toto specifikum je v kulturních událostech užíváno exkluzivně a při typických typech akcí, a je tak spíše výjimkou než pravidlem.

⁶⁷ GOFFMAN, Erving. *Všichni hrajeme divadlo: sebe prezentace v každodenním životě*. Přeložil Milada MCGRATHOVÁ. Praha: Portál, 2018, str. 43.



O. č. 28 – Protestující v kostýmu skládajícího se z účtenek



O. č. 29 – Skupina protestujících na Hradčanském náměstí

4.5 REGIONY A TÝMY

„Region je možné definovat jako místo ohraničené do určité míry bariérami vnímání.“⁶⁸ Odlišnost regionů spočívá právě v míře jejich ohraničení. Erving Goffman vymezuje regiony pomocí termínů „přední region“ a „zadní region“. Předním regionem označuje hlavní prostor, ve kterém představení probíhá. V teorii fasády bychom toto místo označili jako scénu. Aktéři zastoupení v předním regionu akce usilují o probuzení dojmů a určité společenské normy v divácích. V zadním regionu nebo také zákulisí se objevují skutečnosti popírané. Jeho cílem je sdělit informace mimo dojmy a vytvářet tak iluze. V zadním regionu se objevují kulisy a skladují předměty osobní fasády. Zadní region je obvykle umístěn na konci nebo v pozadí prostoru a od místa výkonu je oddělen nějakou překážkou.



O. č. 30 – Rozdávání plakátů a placek na Hradčanském náměstí

⁶⁸ Tamtéž, str. 127.

Soubor spolupracujících jednotlivců usilujících o realizaci stejného výkonu označuje Goffman jako tým představení. Jakýkoliv běžný jev společenské události prezentovaný konkrétním účastníkem, je součástí události více účastníků a jejich vzájemné spolupráce.⁶⁹ Pokud jednotlivci přicházejí k události a jejich projevy zapadají do jednotného celku, začíná se vytvářet tým představení, který z události vytváří skutečnost. Skutečnost formovanou výkony jednotlivců a jejich vzájemnou interakcí. Tým v jednotlivcích buduje jakési sebevědomí celku, čímž dovoluje jednotlivcům nechat se pohltit svým vlastním projevem. Jedná se o případ, kdy se aktér proměňuje ve svého vlastního diváka. Jednotlivci jsou formálně či neformálně vtahováni do určité společenské skupiny, aby podpořili kolektivní zájem a dosáhli společných cílů.



O. č. 31 – Společná participace na držení vlajky Evropské unie

Aktéři událostí 17. listopadu vytvářejí vždy jedno nejvýraznější ohnisko, kam směřuje pozornost publika, například při projevech politiků a veřejně známých osobností. Součástí akce jsou ale i stejně důležité hloučky a skupinky účastníků akce, mezi kterými probíhá interakce a komunikace. Tým protestujících vytváří na Národní třídě prostor předního i

⁶⁹ Tamtéž, str. 97.

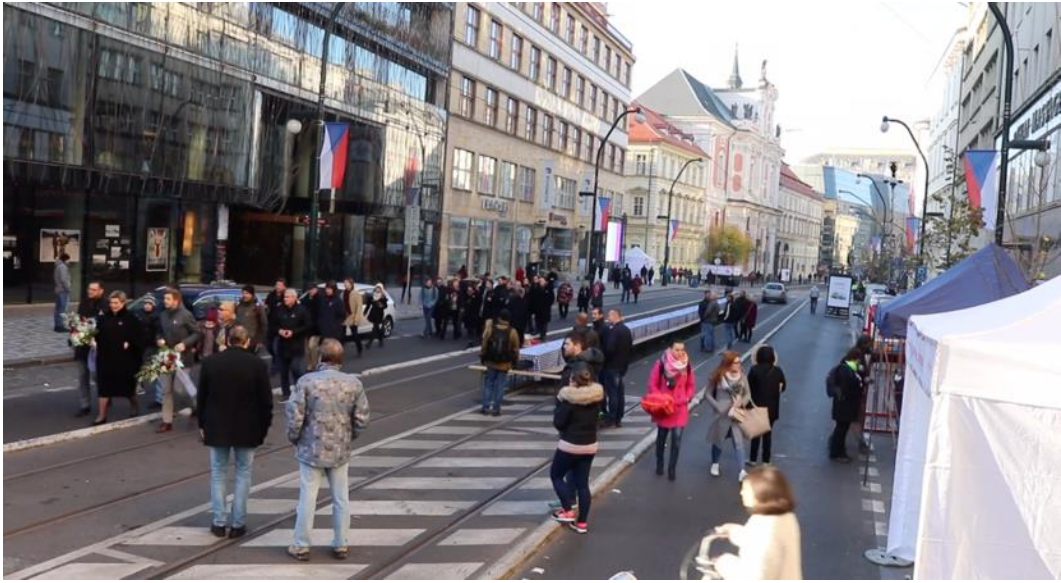
zadního regionu. Několikametrové transparenty můžeme chápat jako oponu, jež pomyslně odděluje regiony mezi sebou. Cílem týmu protestujících je vyjádřit odpor a nesouhlas s politickým klimatem, který musí být jednotný a čitelný. Realizace formy protestu se konstruuje až na místech dění, často přímo v polovině skandování. Jejich úspěch spočívá v působení a oslovování kolemjdoucích diváků, jež se mohou samovolně zapojit do demonstrací. Avšak potencionální neaktivita kolemjdoucích, může být pro skupinu protestujících nebezpečná, a ohrozit nebo naprosto paralyzovat skupinu. Region památníků 17. listopadu je pro protestující velmi výhodný. Je to místo, kde politici prezentují svou vlastní legitimitu, tak i legitimitu historickou, jako zástupce státní moci. Z historické hlediska je místo pamětní desky určené pro všechny. Omezování vyjadřování jednotlivých účastníků, tak může vážně poškodit úřady vlády i policie. především pro protestující, který by neměl omezovat či jinak potlačovat úřad policie. Tým novinářů se rozděluje na dvě podskupiny: na televizní štáby a fotografy. Cílem všech je pokrýt ty nejdůležitější momenty události, získat nejlepší fotografie, záběry a rozhovory. Jejich společným znakem, jež lze vnímat i jako součást kostýmu, často pevně spojeným s tělem, je jejich technika. Ta uděluje jistě pravomoci v hierarchii společenských interakcí. Tyto pravomoci vycházejí z předpokládaného faktu, že skrze svoji reprezentaci předávají sdělení mnoha dalším. Obecně jsou vnímáni jako figury apolitické, ale jejich přítomnost nemusí být vždy vnímaná pozitivně. Zejména ve chvílích proniknutí do zákulisí jiného týmu. Na základě mobilní techniky se novináři snaží dostat k dění co nejbližší. U samotného památníku často kolem politika vytvoří nepravidelný okruh, jež slouží jako hlavní plán rámování záběru. Třetí nejvýraznější tým tvoří policisté, v jejichž zájmu je udržet hladký průběh akce bez možných komplikací a zádrhelů. V praxi však vždy slouží nadřízenému a jeho zájmu, což je v situaci oslav 17. listopadu veřejný činitel a politik. Region policejních složek je určen dle míry ofiiality, která se od středu památní desky postupně rozrůstá. Můžeme je rozdělit do tří týmů podle míry ofiiality, od nejofiialnější po ty nejméně ofiialní. Označená technika, uniformovaní státní policisté, uniformovaní městský policisté, neoznačené policejní vozy a tajní policisté. Tajní policisté vystupují na jevišti, ostatní je obklopují. V ulici Národní zároveň stojí i neoznačený monitorovací vůz, který je vybaven nejmodernější sledovací technikou a přináší velkou symbolickou a praktickou informační moc. Poslední nejméně rozsáhlý tým tvoří politici. Přesto, že jejich společným cílem je uctění památky a veřejné vystoupení, míra jejich soutěživosti je z jednotlivých týmu největší. Manifestují svou přítomnost podle

společenských kódů, aby působili, co nejotevřeněji a v co možná nejvíce pozitivním duchu. V tom se jim pokouší vyhovět nebo zabránit týmy protestujících. Při velkých neshodách dopomáhá k hladkému průběhu policistů. Jednání politického týmu se primárně soustředí na novináře, kteří mají v rukou moc předat vystupování politických osobností velké mase publika. Novináři jsou s politiky zvyklí na jistý ustálený precedent jednání, a ctí jejich zákulisí.



O. č. 32 – Z levé strany tým protestujících, uprostřed kolemjdoucí a vpravo policisté

Na další straně o. č. 33, 34, 35 – Příchozí pravicové strany v průvodech ze západní strany
Národní ulice



Kapitola 5

VARIANTY AKCENTACE OSLAV

17. LISTOPADU 2018

5. VARIANTY AKCENTACE OSLAV 17. LISTOPADU 2018

Andreas Kotte rozlišuje dva možné způsoby scénických procesů: snížené důsledky jednání a akcentace. Samotný pojem akcentace je ze své podstaty spjatý s odlišností rovin⁷⁰, a pochází nikoli z divadla, ale ze skutečného života. Zároveň jsou běžné situace odlišné od scénických, právě díky akcentacím. Scénický proces ovšem nevzniká pouze na základě akcentace jako jediného kritéria. „Akcentace je jednoduše popsateľný specifický způsob, pomocí kterého můžeme doložit původ divadla v životních procesech. S akcentací nejrůznějšího stupně se můžeme setkat tak často, že kdyby byla jediným kritériem pro scénické dění, stala by se z divadelní vědy věda o životě.“⁷¹ Tím, že jsou akcentace formulovány podléhají reakcím a procesům jednání, pozorování a hodnocení. Kotte v teorii akcentací zvýrazňuje struktury teatrality a komunikace v rámci veřejných událostí. Teorii akcentací využívá především k analýze charakteru společenských událostí. Rozlišuje akcentaci lokální, gestickou, akustickou a akcentaci pomocí věcných atributů. V samotné scénické události není důležitá kvalita akcentace, ale její schopnost zapůsobit na diváky, jež je důležitým recipientem a rozhodujícím činitelem. Pro Kotteho je nejdůležitějším prvkem celé scénické události recipient, divák, bez jehož přítomnosti nelze událost považovat za divadelní. Andreas Kotte si v rámci teorie akcentace podkládá otázku proč se slavnost či veřejná událost „svou podstatou blíží daleko více divadelnímu představení než každodennímu chování“.⁷² Přímo odpověď nenabízí, ale poskytuje principy možných typů akcentací, jež by mohli vygenerovat dostatečné odpovědi. Akcentace si klade za cíl především vytvořit iluzi na základě reálného dění na scéně a jejího vnímání ze strany diváků. Proces vnímání je založen na principu identifikace, jež umožňuje uchopit a dekódovat vzniklé situace na základě všeobecně společensky platných struktur komunikace.

⁷⁰ Odlišností rovin je myšleno normální a zvláštní, popředí a pozadí, pravidlo a výjimka, a další věcné protiklady.

⁷¹ KOTTE, Andreas. *Divadelní věda: Úvod*. Kladenská 29, Praha 6: KANT – Karel Kerlický pro Akademii múzických umění v Praze, 2010, str. 21.

⁷² Tamtéž, str. 16.

5.1 LOKÁLNÍ AKCENTACE

Lokální akcentace pracuje s určitým prostorem, jež je transformován pomocí předmětů typických pro danou událost na prostor samotného dění. Jedním z principů, na jehož základě lze charakterizovat scénickou událost je dle Kotteho charakter prostoru neboli lokální akcentace. Jedná se o prostor vyčleněný, jako dějiště sociální performance, jež může být označen pomocí principu rozmístění jednotlivých atributů, dekorací nebo například židlí a jeviště. S místem mohou být spjaté kulturně či historicky události, jenž si společnost připomíná. Lokálně akcentované místo nemusí být podobné jevišti, ale k jeho uskutečnění je dostačující centrální postavení aktérů⁷³. Ve veřejném prostoru toto místo vzniká především kolem aktérů, jenž se rozhodli veřejně vystoupit, a být lokálně akcentováni.



O. č. 36 – Jeviště vymezené pro rozhovory politiků s novináři

⁷³ KOTTE, Andreas. *Divadelní věda: Úvod*. Kladenská 29, Praha 6: KANT – Karel Kerlický pro Akademii múzických umění v Praze, 2010, str. 17.

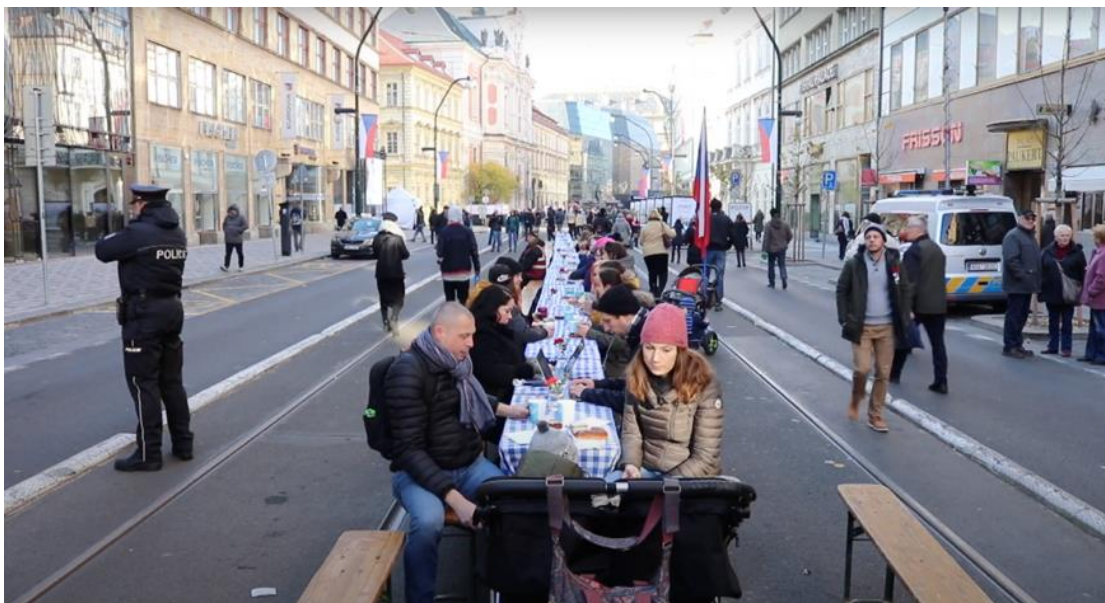
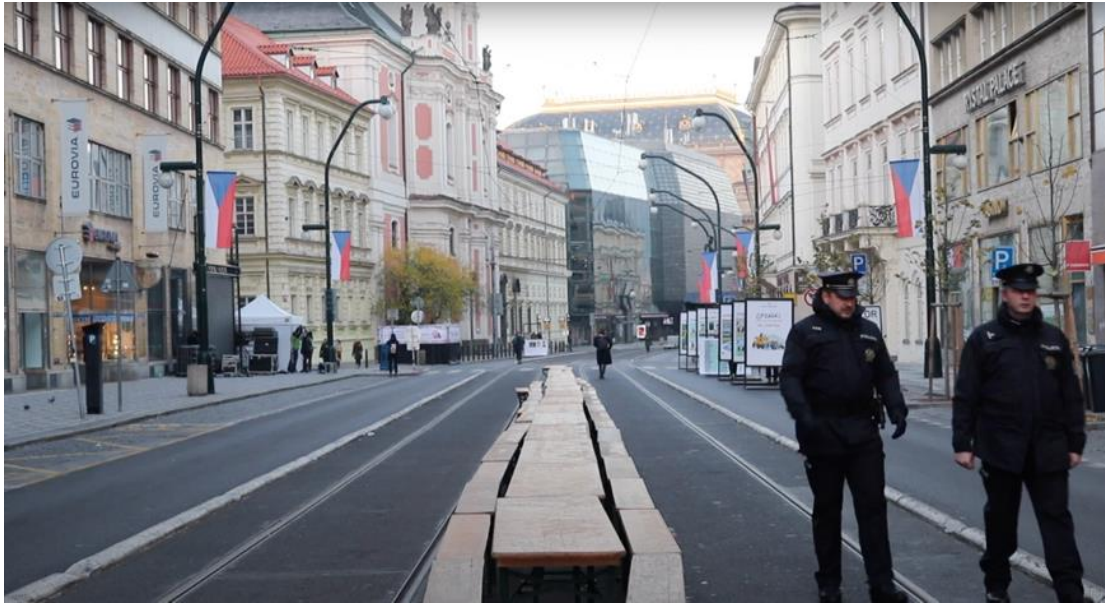


O. č. 37 – Pohled na dění kolem politika při pokládání věnce



O. č. 38 – Pohled na jeviště z pohledu diváků vytvářející světelnou kulisu pro vystupující

Na další straně o. č. 39, 40, 41 – Proměna prostoru v průběhu dne okolo stolu a lavice umístěné organizací Korzo Národní



Oslavy a demonstrace probíhali ve třech lokalitách města Prahy – u památní desky na Národní třídě, na Hradčanském náměstí a Staroměstském náměstí. Oficiální akce Korzo národní pracovala s typickými principy jeviště, na kterém probíhali koncerty a proslovy českých umělců a veřejných osobností, a hlediště vymezeného pomocí igelitových pásek a několika dřevěných lavic k posezení. Demonstrace probíhající u pamětní desky událostí 17. listopadu byla lokálně vymezená pouze samotnými aktéry a rekvizity, která využívali. Protestující byli rozestoupeni do formace písmena V, ve které se pomyslně rozdělily na dvě části vzešlé z organizovaných událostí na sociálních sítích. Lokálně se aktéři akcentovali pomocí statických postojů, jenž se proměňovali pouze v případech odchodu některého z aktérů, podávání rozhovorů médiím či při akci vyhazování věnců. Příchozí k pamětní desce byli lokálně akcentováni a ostatní aktéři jim umožňovali bezpečně dostat stanoveného cíle, tedy zapálit svíci či položit květinu. Výjimkou byli někteří politici, kterým bylo bráněno demonstrujícími vzdát čest památce. V případě, kdy chtěl některý z aktérů pronést proslov, vytvořilo se pomyslné publikum v jeho bezprostřední blízkosti tím, že se všichni zúčastnění otočili čelem k němu. Tím dali najevo svou náklonost k hovořícímu a respektovali tak jeho lokální akcentaci. Na Hradčanském a Staroměstském náměstí byla využit stejný princip lokální akcentace, jako v případě Korza Národní. Demonstranti pronášeli řeč divákům z připraveného podia. Již při samotném příchodu aktéra na jeviště, hlediště utichlo a čekalo na jeho projev. Lokální akcentace tak probíhala stejně, jako při událostech čistě divadelních.



O. č. 42 – Vystupující pronášející projev

5.2 GESTICKÁ AKCENTACE

Druhým typ akcentace, jako nástroj k prosazení vlastní role ve veřejné události, je akcentace gestická.⁷⁴ Ta pracuje s principy používání těla a typickým stylizováním gest v rovinách neverbální komunikace. Gestická akcentace se zaměřuje na pohybová specifika aktéra v dané situaci. Gestické projevy jednak mohou vyjadřovat vnitřní emocionální rozpoložení aktérů, ale rovněž pracovat s principy zaručujícími pozornost. Gesticky akcentován je ve scénickém procesu již samotný pozdrav, jež je buď přijat či odmítnut. Gestická akcentace se může lišit na základě etnických a kulturních příslušností. Všeobecně platné je ovšem takové gesto, jenž je odlišné od neverbálního vystupování jiných jedinců.

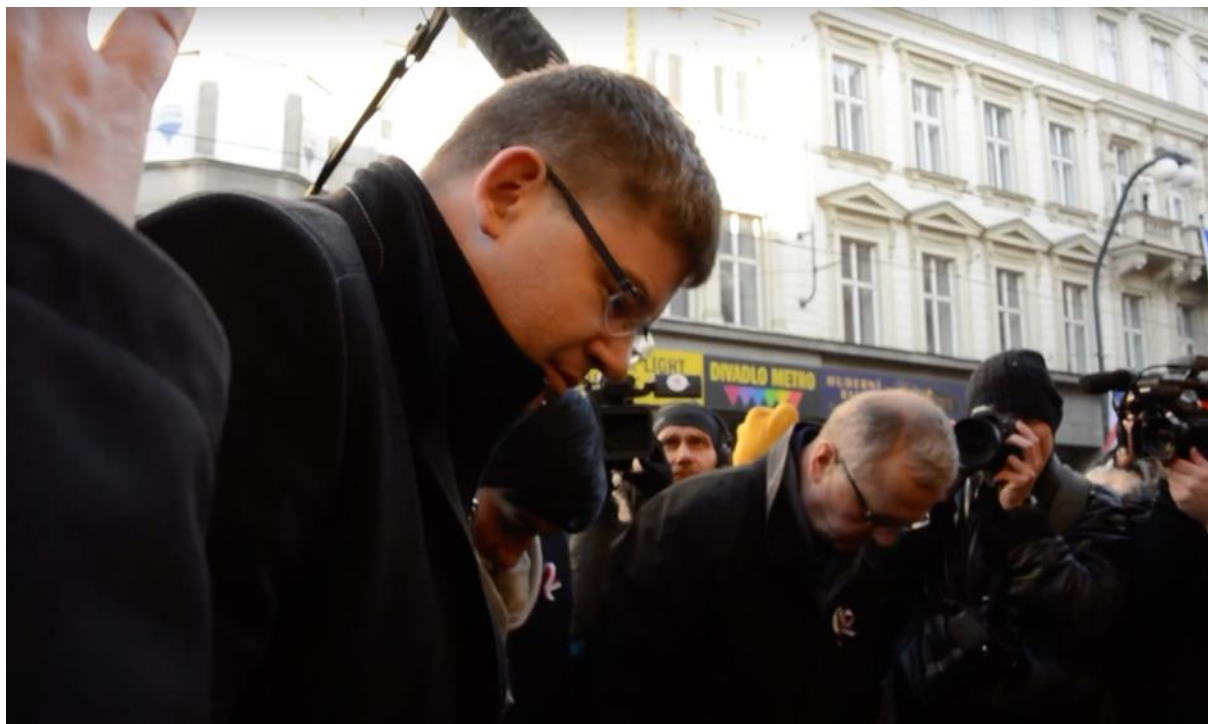
⁷⁴ KOTTE, Andreas. *Divadelní věda: Úvod*. Kladenská 29, Praha 6: KANT – Karel Kerlický pro Akademii múzických umění v Praze, 2010, str. 17.



O. č. 43 – Pozdrav v gestu písmena V zdravící diváky

Při demonstracích v rámci oslav 17. listopadu se aktéři vyjadřovali samostatně. Signálem pro jejich vyslyšení byla práce mluvčího s prosazením fyzické pozice v rámci sociální události. Takový projev byl delší, ale zároveň nevylučoval projevy ostatních aktérů, které byli spontánní. Důležitým měřítkem byla ovšem rovina vyznění odlišnosti obou projevů, jež by se dalo označit jako oficiální a spontánní. Odlišnosti byli patrné především v rovině gestické práce řečníka, jeho pohybů a tělesné komunikace. Kotte tvrdí, že „právě s gestikulací a posunky je v rétorické praxi neodlučitelně spjata jednání, jehož cílem je přesvědčit.“⁷⁵ S gestickou akcentací pracoval každý aktér specificky. V případě politiků se gestické projevy často opakovali v zažitých prvcích, jako například pokynutí hlavou, zdvihnutí ruky při projevu nebo uklonění se. Na základě gestické akcentace mohl divák odlišit o jaký typ aktéra se jedná zejména díky tempu jednání. Gestické projevy politiků byli umírněné a konzistentně plynuli v horizontu desítek minut. Demonstrují oproti tomu jednali často expresivně, rychle a používala kulturně zažitá gesta odkazující k vládě Václava Havla, jako je vytvoření symbolu míru pomocí dvou prstů ruky. Aktéři pracovali s akcentací aktivním pohybem, oproti přichozím divákům, kteří povětšinu času události sledovali dění na vyznačených místech.

⁷⁵ Tamtéž, str. 17.



O. č. 44 – Úklon zástupců strany TOP 09 u pietního místa na Národní třídě



O. č. 45 – Pohled na věnec Prezidenta České republiky v odpadkovém koši s cigaretovými nedopalky



O. č. 46 – Milan Štěch projevující úctu památce obětem 17. listopadu

5.3 AKUSTICKÁ AKCENTACE

Akustická akcentace je založena na upoutání divácké pozornosti na základě zvuků. Řeč aktérů se stává akusticky akcentovanou ve chvíli, kdy se může plně akusticky projevit.⁷⁶ Ve veřejných událostech tato akcentace přichází ve chvíli, kdy je konkrétnímu aktérovi symbolicky předáno slovo, a jeho hlasový projev vynikne nad akustickými projevy dalších aktérů. Celkové vyznění a vytvoření kulturně platného kódu není závislé na jednotlivých slovech projevu, ale na celkové atmosféře události. Pokud projev řečníka obsahově selhává, ale je dostatečně procitován na správném místě, jeho význam zůstává platným. Akustickou akcentací může být i tichý projev, demonstrované ticho nebo citoslovné výrazy.

⁷⁶ KOTTE, Andreas. *Divadelní věda: Úvod*. Kladenská 29, Praha 6: KANT – Karel Kerlický pro Akademii múzických umění v Praze, 2010, str. 18.



O. č. 47 – Kolemjdoucí hlasitě se vyjadřující k politické situaci

Při kulturní události oslav byla akustická akcentace nejvýraznějším prvkem demonstrujících, politiků, novinářů i diváků. Výraz každého z aktérů nesl zákonitosti typické pro jeho veřejnou sociální pozici. Demonstrující hlasitě vyvolávali hesla se slogany, zpívali, pískali a tleskali. Jejich projev byl velice výrazný, zejména pro potvrzení platnosti společenských rol. Pomocí hlasitého projevu chtěli docílit zaujetí, co možná nejširší škály kolemjdoucích. Akustická akcentace v jejich případě probíhala pomocí výrazně stylizované zvukového projevu. V některých chvílích byli přerušeni příchozími diváči, kteří chtěli vyjádřit souhlas nebo nesouhlas s demonstranty. Většina diváků se akusticky neprosazovala, a tak byla jejich role přihlížejících rovněž potvrzena. Politici a politické strany využívali tlumenější formy projevu. Na místo přicházeli v poklidu a po vytvoření lokální akcentace pronášeli spisovnou řeč, často zbavenou emocí, předem připravenou řeč. Někteří drželi minutu ticha nebo zpívali českou hymnu, což mělo na jejich akustickou akcentaci stejný vliv, jako mluvený projev.



O. č. 48 – Zpěv hymny na Národní třídě

5.4 AKCENTACE POMOCÍ VĚCNÝCH ATRIBUTŮ

Akcentací pomocí věcných atributů je myšleno především využívání typického kostýmování, líčení či různorodých rekvizit a reálií. Věcné atributy pomáhají budovat celkový dojem ze sociální role, kterou jednotlivý aktéři zastupují. Andreas Kotte tvrdí, že pomocí věcných atributů lze zvýšit účinek výstupu aktérů, bez toho, aniž by byla popírána autenticita a opravdovost.⁷⁷ Věcné atributy mají schopnost podpořit a zdůraznit tělesné pohyby, jež jsou podstatným prvkem gestické akcentace. Přestože oděvy příslušníku dané veřejné události nemusí být ničím nestandardní oproti jejich každodennímu způsobu odívání, jsou schopni se na základě určitých prvků ztotožnit s dalšími příslušníky akce.

⁷⁷ KOTTE, Andreas. *Divadelní věda: Úvod*. Kladenská 29, Praha 6: KANT – Karel Kerlický pro Akademii múzických umění v Praze, 2010, str. 19.



O. č. 49 – Odpadkový koš, jako nově vytvořený symbolický objekt

Demonstrující, diváci, novináři, a dokonce i někteří politici byli oblečeni podle jejich každodenních standardů. Za povšimnutí stojí především využívání výrazných rekvizit v podobě transparentů a vlajek, jež jsou typickými věcnými atributy státních oslav a protestních událostí. Transparenty zaručili aktérům akcentaci zejména díky pozornosti, kterou jim přinášeli od diváků a ostatních zúčastněných jedinců. Jedna ze skupin demonstrujících využívala reflexní vesty, nejen za účelem upoutání pozornosti a získání akcentace, ale i pro rozlišení a rozpoznání v davu. Nejvýraznější členy demonstrace byli aktéři oděni do vlajek české republiky nebo do vlajky s podobiznou Václava Havla. Důležitým věcným atributem celé akce byli květiny, květinové věnce a svíčky, které symbolicky vyjadřovali úctu s historickými událostmi 17. listopadu.



O. č. 50 – Pohled na památník 17. listopadu na Národní třídě ve večerních hodinách

Používání věcných atributů zvýrazňuje tělesné pohyby, čímž zvyšuje samotný účinek veřejného vystoupení. Tím, že aktéři zdůrazní své pohyby, odliší se od diváků, jak lokálně, gesticky, akusticky, tak i pomocí věcných atributů. K divadelnosti události stačí dokonce pouze jedna z typů akcentací, a pokud vezmeme na vědomí, že akcentace tělesných pohybů se uskutečňuje již na základě akustické akcentace, je pozice aktéra stanovena díky jeho aktivitě. Od ostatních aktérů se dokážeme odlišit, pokud akcentujeme své vlastní jednání.⁷⁸ Pokud chceme charakterizovat cestu přeměny každodenních událostí k divadelnosti, musíme se posunout od chování k jednání, situacím, událostem a umět rozlišit a popsat projevy akcentace v každodenním životě.

Na další straně o. č. 51, 52, 53 – Příklady ručně vytvořených transparentů

⁷⁸ Tamtéž, str. 19.



Kapitola 6

PERFORMATIVNÍ ROZMĚR OBSERVAČNÍHO SNÍMKU TEATRALITA 17. LISTOPADU

6. PERFORMATIVNÍ ROZMĚR OBSERVAČNÍHO SNÍMKU *TEATRÁLITA 17. LISTOPADU*

Při tvorbě dokumentárního snímku mapujícího teatrální událost, jako jsou oslavy a demonstrace 17. listopadu, je potřeba přemýšlet nad pozicí a významem autorství. Filmový teoretik Bill Nichols proto nabízí teorii modelů a modusů reprezentace, aby klasifikaci dokumentárních snímků usnadnil. Nabízí šestici základních modů, jejichž zastoupení ve snímku může vzájemně prolínat. Jedná se o modus poetický, výkladový, observační, participační, reflexivní a performativní.⁷⁹ Jednotlivé modusy vykazují soubor charakteristických rysů, jež jsou pojmenovávány na základě intenzity výskytu v díle. Nejedná se o objektivní a striktní kategorie, ale spíše o soubor konkrétních rysů daného snímku. „Šest modů ustanovuje volný sdružující rámec, v němž mohou jednotliví tvůrci pracovat; určují konvence, které si daný film může osvojit, a vzbuzují určitá očekávání, jejichž splnění diváci předpokládají.“⁸⁰ Nichols ve své práci nabízí způsoby analýzy jednotlivých složek filmového díla, na jehož základě lze vysledovat dominantu jednoho či více módů.

„Performativní dokument podtrhuje komplexitu našeho chápání světa zdůrazňováním jeho subjektivní a afektivní dimenze.“⁸¹ Nichols u performativního modu zdůrazňuje expresivní hledisko autora a rekonstrukce reality na základě jeho vnitřního vnímání světa. Performativní modus stojí na znalostech a možnost reflexe konkrétní snímané látky, primárně vycházející z autorových osobních zkušeností. Performativní dokumentární snímek má divákům předat nejen informační korpus o dané události, ale rozpracovat společensky zažitá kódy. Ty umožní divákům se identifikovat se sledovanou látkou a manipulovat jejich názorové přesvědčení. Tvůrce jako hlavní konstruktér společenských symbolů prezentuje vlastní představu o pojímané realitě, a skrze zaznamenané emoce si nachází cestu k divákům. Diváci jsou pomocí filmové reprezentace světa vtaženi do dění a expresivita těchto snímků odkazuje zpět k reálnému světu. Autoři využívají performativní mód k prezentování jejich žitého světa, a tak pomocí nové optiky nabízejí divákům přehodnocení dosavadního způsobu pohledu na svět.

⁷⁹ NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. 1. Praha: Akademie múzických umění, 2010.

⁸⁰ Tamtéž, str. 127.

⁸¹ Tamtéž, str. 216.

Observační dokumentární snímek *Teatralita 17. listopadu* vznikl na základě impulzu na semináři *Filmové dokumentace divadla* vedeným Martinem Bernátkem, Lukášem Kubinou a Jiřím Slavíkem na katedře Filmových a divadelních studií Univerzity Palackého v Olomouci. Cílem semináře bylo poskytnutí nových perspektiv studia divadelních jevů pomocí filmové techniky a postupů. Snímek vznikl v průběhu přelomu roku 2018 a 2019. Natáčení se účastnil čtyřčlenný tým, ve kterém jsem byl já David Neumann, Sára Jarošová, Karolína Hruboňová a Assel Torgayeva. Jeho veřejná prezentace proběhla na Mezinárodním festivalu dokumentárních filmu Ji.hlava v rámci programové sekce Studio 89 věnované výročí třiceti let od listopadových událostí roku 1989. Film představuje jakýsi výzkumný materiál ke sledování aspektů symbolického jednání na události oslav 17. listopadu 2018. Snímek pracuje s performativním modelem, ale zároveň je snímkem žánrově spadajícím do observačního dokumentárního díla. Klade důraz na žité skutečnosti a mody reprezentace před kamerou. Při tomto žánru je nejvíce potlačené vědomí o přítomnosti kamery. Důraz je tak kladen důraz na autentické a bezprostřední jednání aktérů před kamerou a vytváření specifických emocí na základě kulturních představ o prožívání.⁸² Tento model dokumentárního filmu vyžaduje od diváků větší míru participace participaci. Ta je často aktivizována pomocí delších záběrů ve velikosti celku. Divák tak volně přenáší pozornost na jednotlivé děje na plátně, a vytváří si vlastní obrazové vztahy. Detail pak slouží jako významový prvek, kterým autor snaží upozornit na danou skutečnost. Struktura všech záběrů je podřízené přehlednosti a autenticitě spjaté s tímto modelem reprezentace. Performativita snímků vychází z předpokladu chápání tvůrce, jako rezeptátora skutečného světa. Autoři zanechávají na díle významný umělecký otisk již v počátku stanovení tématu jejich zájmu. Realita, jež je divákům prezentována, vychází z technických postupy sběru materiálu a jeho konečné postprodukce. Rámování a zobrazování skutečností je tak v rukou tvůrců, kteří mají sílu ovlivnit emoce a konstrukce sociální reality diváků. Performativní modus je jakýmsi prostředníkem nabízejícím divákům prožít snímanou událost a dát prostor k transformaci dočasného pohledu na svět.

⁸² NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. 1. Praha: Akademie múzických umění, 2010, str. 118.

6.1 METODY PRÁCE S KAMEROU

Kamera je základním producentem komunikace významů tvůrčího záměru divákům.⁸³ Režisér pomocí performativního modu upozorňuje na vlastní vztahová východiska ke snímanému objektu. Díky žánrovému ukotvení snímku bylo nutné zachovávat práci s kamerou v pomyslné názorové neutralitě, pro zachování pomyslné objektivity díla. K tomu posloužil princip skupinové práce autorů. Čtveřice tvůrců byla důkladně vybavena vlastní technikou, kterou nahrávala událost z vlastní perspektivy. Vytvořila se tak pomyslná sonda možností nahlížení na samotnou událost. Díky velkému objemu natočených materiálů bylo jasných východiskem zaměřit se na výrazné prvky události, a předat je v postupném časovém horizontu dne. Spojujícím faktorem byli především emoce, kterých si autoři při sběru dat všímali, čímž se čtyři pomyslné snímky sjednotily a vytvořily fungující celek. Autoři snímku podávající zprávu o události z více perspektiv měli možnost hovořit o veřejné události prostřednictvím odlišných hlasů, čímž zachovávali komplexitu průběhu sociální performance.⁸⁴ Představa těchto tvůrčích hlasů pomyslně zaručuje informativní logiku, jenž rozhoduje o celkovém uspořádání audiovizuálních materiálů a jejich vyznění.

Díky všude přítomnému tisku a velkému počtu účastníků nebylo nijak obtížné natáčet účastníky akce. Aktéři byli připraveni reagovat na kameru, ale zároveň bylo důležité splynout s davem a zbytečně na sebe neupozornit. Proto byla k natáčení využívána menší pohyblivá technika, která vzbuzovala dojem snímání události pro osobní záměry. V některých obrazech se dokonce objevují samotní autoři, kteří jsou snímáni svými kolegy, což je pro neobeznámeného diváka nerozpoznatelným faktem. Avšak tento postup zdůrazňuje vlastní subjektivní účast při veřejné události. Každý ze čtveřice měl dopředu danou pozici, ze které chce na událost nahlížet. Film tak pomyslně opakoval a nabízel tyto čtyři roviny pozorování. Efektu bylo dosaženo pomocí kamerových postupů inscenované události. Tvůrci pracují s odlišnými typy perspektivy, na základě čehož lze sledovat událost z povzdálí i bezprostřední blízkosti. Kamery se střední ohniskovou vzdáleností prostorově nedeformují perspektivu míst, to umožňuje lépe se ztotožnit s nahrávanými subjekty a událostmi.

⁸³ NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. 1. Praha: Akademie múzických umění, 2010, str. 21.

⁸⁴ Tamtéž, str. 38.

Performativním aspektem snímání obrazu je jeho rámování. To vychází z perspektivity tvůrce dívání se na událost. Rám ohraničuje obraz⁸⁵ a nabízí divákům sledovat autorův pohled na svět. Díky mimobrazovému prostoru, prostoru za kamerou, dává autor najevo nejen svou přítomnost na veřejné akci, ale především jeho úhel reprezentací probíhajících událostí. Ve snímku *Teatralita 17. listopadu* se opakují velikosti rámování na základě čtyř principů snímání. První typ rámování je ve velkém celku, jehož postupu se drží jeden z autorů po celou dobu události. Nabízí tak celkový pohled na probíhající události. Druhý autor používá typ polocelků, které umožňují zobrazit těla účastníků od pasu nahoru. Stále pracuje s větší perspektivou obrazu a podává informaci o časoprostoru. Hlavním zájmem je ovšem zachytit gesta a výrazy postav a jejich tváří. Třetí typ rámování se nazývá polodetail, který se primárně soustředí na výraze a emoce účastníků akce. Díky své blízkosti má možnost zachytit probíhající hovory mezi jednotlivými účastníky a předat emocionální ladění veřejného vystoupení divákům. Čtvrtým využívaným typem rámování je detail. Detailní zobrazení se soustředí na jednotlivé fragmenty lidských těl, jejich kostýmování, detaily a rekvizity. Zaměřuje se především na transparenty, lidskou mimiku a detaily oděvů typické pro jednotlivé role aktérů události. Práce s pohyblivým rámováním určuje vnímání trvání a rytmus filmové díla.⁸⁶ Pohyblivý rám nejen určuje časoprostorový průběh události, ale rovněž formuje divácké očekávání, jež je z kulturní praxe zvyklé na typické postupy předkládaných informací pomocí audiovizuálních děl. Princip je využívám především u záběrů vytvářejících napětí, kdy se obraz pomalu přibližuje k detailnímu fragmentu. Panoramatické rámování zase nabízí odpovědi na samotný děj a tělesný pohyb účastníků události.

Snímek nabízí reprezentace reality očima čtyř autorů. Jejich vztah k událostem je tak „indexovým záznamem konkrétního setkání filmaře a subjektu.“⁸⁷ Autoři se nacházejí v pozicích účastníků a reprezentantů zároveň a sdílí se sociálními aktéry stejnou rovinu existence. Performativní mód odmítá komentování událostí a nechává vyznít událost ve svém čistém průběhu. To umožňuje divákům nechat se unášet plynutím události bez

⁸⁵ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, str. 248.

⁸⁶ Tamtéž, str. 266.

⁸⁷ NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. 1. Praha: Akademie múzických umění, 2010, str. 81.

omezování jejich myšlenkového ladění, a nabízí prostor pro vytváření vlastních stěžejních významů.

6.2 METODY PRÁCE SE ZVUKEM

Při vnímání audiovizuálního díla využívají diváci zrak i sluch, který plní hned několik funkcí. Primárně zajišťuje komplexitu prožitku a schopnosti vnímání díla a rovněž k zaplnění ticha. Aktivním reprezentantem je zvuk ve chvíli, kdy je obraz neúplný nebo dochází k jeho poškození. Stává se interpretačním rámem pro obraz, což v praxi znamená to, že vše, co je vnímané pomocí zvuku pomáhá interpretovat viděné.⁸⁸ Vlastností filmového zvuku je zachytit elementy mimo obrazové rámce a zaměřit na ně pozornost recipientů. Performativita zvuku spočívá především v jeho atmosferičnosti a kresbě vztahů prostoru a času. Ve zvukové složce filmového díla se lze zaměřit na tři druhy akustických prostředků, tedy na slovo, hudbu a ruchy. V rámci zvukové performativity je nejvýraznějším prostředkem hudba, jejíž cílem je atmosféricky ladit celý snímek a poukázat na emotivitu. Ruchy lze vnímat jako doplňující projev obrazu, ale rovněž nabízejí dešifrovat lokace a situace, ve kterých se aktéři nacházejí.

Zvuk v případě příkladové studie zastává především funkci reprodukce smyslového zážitku z místa dění kulturní události. Použit je pro zachování autenticity události pouze diegetický zvuk, jenž je různě variován. Jeho kvalita není primárním východiskem snímku, ale je důležitý kvůli vytváření významů a dokreslení atmosferičnosti oslav 17. listopadu. Je nahrávám společně s obrazem pomocí interních mikrofonů v kamerové technice. Z toho vyplývá, že děj na obraze je totožný s dějem ve zvukové složce. Autoři se zaměřili především na ruchy a hudbu, přičemž hlasy aktérů plnili funkci atmosférickou. Ve snímku nebyl vedený žádný přímý rozhovor a účastníky akce, ale občas se tvůrcům podařilo zachytit spontánní hovor nebo veřejný projev. Z podstaty typu demonstrativní veřejné události lze předpokládat, že se jedná o velice hlasitou akci, ve které je míra akustického projevu jednou z nejdůležitějších forem vyjádření se na veřejnosti. Ve filmu jsou hlasité zvuky zachovány a korespondují s děním. Liší se pouze na základě vzdálenosti tvůrců od sledovaného jevu, což

⁸⁸ NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. 1. Praha: Akademie múzických umění, 2010, str. 54.

napomáhá divákům k prostorové orientaci. Se zvukem je v postprodukcí pracováno stejnými principy, jako s obrazem. Výběr zvuku vychází z jeho akustické kvality. Autory s ním pracují pomocí stříhových postupů, jež dokážou nejlépe posloužit k vyjádření jejich záměru. Zvuk informuje o mimo obrazových projevech a dotváří atmosféru. Ta spočívá v hlasitém projevu demonstrujících, kteří pomocí vytvořených hesel vyjadřují svůj názor a upozorňují na společenské situace. Naproti tomu, politici vystupují umírněně, své projevy přednášejí formálním způsobem bez zbytečného emocionálního afektu. Akustické materiály dokážou vytvořit a definovat opakující se vzorce v celém filmu. Divák tyto vzorce velmi rychle pochopí, a tak očekává určité události v obraze, aniž by je spatřil. Zvukovou složku lze variovat tak, aby měla sílu vytvářet společenské vzorce a napovídat divákům implicitní významy. Výhodou principu práce s velkým množstvím nahrané zvukové stopy spočívá v možnostech napojení jednotlivých záběrů mezi sebou. Zde se dostává autor do performativní pozice entity manipulující obrazové akty, čímž vytváří nový symbolický vztah.

6.3 METODY PRÁCE SE STŘIHOVÝMI POSTUPY

Poslední fází tvorby kinematografického díla je stříhová skladba. Forma dokumentárního stříhu funguje jako důkazní. Jednotlivé záběry jsou v rámci snímku řazeny tak, aby diváka utvrzovali v časoprostorové jednotě a přesvědčili jej o autenticitě díla pomocí logického očekávání.⁸⁹ Performativní modus klade důraz na zprostředkování osobních zkušeností a vzpomínek tvůrců díla. V tomto smyslu můžou stříhové postupy posloužit k přenesení specifické zkušenosti na recipienty. Stříh zodpovídá za tempo, rytmus a agogiku audiovizuálního díla. Primárním kritériem zůstává sdělení obsahu události a snímku. Lze jej vnímat jako hlavního koordinátora filmového vyprávění. K obrazovému spojení se nejčastěji užívají principy zatmívačky, roztmívačky, prolínačky, stíračky a ostrý stříh. Symbolické principy stříhových postupů jsou vytvářeny na základě divákovi paměti, pomocí níž lze vyvozovat zvraty a děje.

Událost byla natáčena pomocí čtyř kamerových technik. Stříh tedy znamenal výzvu k prostudování a selekci velkého množství obrazového a zvukového materiálu. Technické

⁸⁹ NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. 1. Praha: Akademie múzických umění, 2010, str. 18.

záběry byli pečlivě prostudovány a na základě obsahových a obrazových kvalit rozděleny do tří skupin. Hlavní skupinu tvořili základní záběry, které museli měli být použity jako kostra prezentace události. Doplnkové záběry byly takové, které lze po dramaturgické části práce zahrnout do výsledného díla. Jsou pomyslnou rezervou ve chvílích, kdy je nedostatek základních záběrů a z podstaty neopakovatelnosti nelze vytvořit záběry nové a doplňující. Třetí složka obsahovala nepoužitelné záběry, které přesahovaly rámce dramaturgické kostry nebo byli v technicky špatném stavu. S těmito záběry se bez digitálních úprav pracuje velmi těžce, ale jsou další pomyslnou rezervou. Z technických záběrů autor vytvořil pracovní záběry pomocí stříhových a obrazových úprav. V této chvíli se již konstruovala představa o vizuální a narativní formě díla a postupně se vytváří skladebný záběr. Skladba jednotlivých záběrů poté stojí na specifických způsobech vyprávění, které autor vybere jako vhodné k reprezentaci veřejné události. Observační forma vyprávění navozuje v divácích pocity komplexity sledovaného snímku. Probíhá iluze spojená s manipulací časoprostoru, jelikož z podstaty události nelze v udržitelné formě předkládat syrový materiál v celé své době trvání. Snímek využívá pomalé tempo, kterým manifestuje klidný průběh akce. Rychlé tempo jej nahradí ve dramatických chvílích expresivní události, která kompletně pozmění svět filmového díla.

Stříhová skladba snímku je kontinuální,⁹⁰ aby udržela průběh živé události. Tento postup zaručil hladké plynutí časoprostoru a akce mezi jednotlivými záběry. Na konci a začátku filmu *Teatralita 17. listopadu* byl využit princip roztmívačky. Ta funguje jako prostředek k uvození díla a jeho uzavření. Díky tomu, že je využita na konci a začátku, informuje diváky o praktických zákonitostech filmu, a o tom, kdy filmu skončil. V samotném snímku je pak nejvíce pracováno s ostrým stříhem, který jednoduše spojuje dva záběry dohromady. Principy stříhové práce byly vytvářeny až v procesu postprodukce. Díky tomu, že byl autor zodpovědný za stříh, a rovněž sběr audiovizuálních záběrů, dostal možnost prezentovat pomocí filmového média vlastní vnímání reality. Performativita tak spočívá právě v aspektu komplexity práce na snímku a možnost nechat recipienty nahlédnout na veřejnou událost aktivním účastníkem akce a zároveň režisérem její reprezentace.

Performativní modus nabízí sondu do vědění a vidění autorů audiovizuálních děl. Performativita spočívá především ve formování předkládané reality, jež je manipulována na

⁹⁰ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, str. 304.

základě autorova vnitřního světa. Tvůrce je hlavní zprostředkovatelem vědění založeného na osobní zkušenosti. Do díla je přenášena osobitost autorova vnímání reality, kterou nelze napodobit. Primárním cílem snímku je realitu ukázat a nalézt cestu k dešifrování sociálních procesů. Performativní dokumenty se nejčastěji zabývají sociálními praktikami a institucionálními rámci,⁹¹ pomocí kterých konstituují skutečnost. „Podtrhují komplexitu našeho chápání světa zdůrazňováním jeho subjektivní a afektivní dimenze.“⁹² Soustředí se na vyjádřené emoce, zkušenosti a poznání, aniž by se snažili vytvořit komplexní hmatatelný důkaz původní události. Působí na diváky emocionálně, aby vytvořili prostor k prožití určitého aspektu autorova světa a vytvořil subjektivní spojení. Performativní dokumentární film „oživuje svět osobní, abychom skrze něj vstoupili do světa politického.“⁹³



O. č. 54 – Pohled na událost skrze displej digitální kamery

⁹¹ NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. 1. Praha: Akademie múzických umění, 2010, str. 103.

⁹² NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. 1. Praha: Akademie múzických umění, 2010, str. 103.

⁹³ Tamtéž, str. 108.

Závěr

ZÁVĚR

Poslední kapitola uzavírající tuto práci se věnuje principům tvorby observačního dokumentu zachycující událost oslav 17. listopadu z roku 2018 a odhaluje tak aspekty performativity v oblasti audiovizuálních médií. Na začátku samotné práce stál snímek *Teatralita 17. listopadu*, který jsem s kolegyněmi Sárrou Jarošovou, Karolínou Hruboňovou a Assel Torgayevu na přelomu let 2018 a 2019 vytvořil. Práce si kladla za cíl prozkoumat jednotlivé prvky tvořící divadelnost veřejných událostí a kulturních akcí, přičemž film jako primární pramen byl výhodným zdrojem k důkladnému výzkumu. Událost jsem měl možnost prožívat a přehrávat stále dokola a generovat možné principy vzorců společenského chování. Díky pozici účastníka na fyzické události a režiséra kulturní akce audiovizuální dílem jsem byl schopen nacházet a vytvářet nové způsoby prezentace veřejných událostí.

Důkladným studiem oslavy 17. listopadu jsem si uvědomil, že společnost vytváří stále nové principy interakcí v mezilidské komunikaci. Specifická forma komunikace probíhající na demonstrativní události využívá stále stejné historicky ověřené principy protestních akcí. Jednotliví aktéři využívají kulturně definované stereotypy vhodného chování pro danou roli, v níž se nacházejí. Tohoto zjištění jsem nabył díky teoretickým principům, ze kterých v práci vycházím. Sociální představení založené na aktérských interakcích vycházejí ze stále se opakujících principů sociální produkce. Kulturní událost je tak závislá na systému kolektivních reprezentací a autenticitě daného představení. Oslavy 17. listopadu byli díky principům, jež aktéři využívali, spíše demonstrativního charakteru. To dokazuje, jak je společnost naučena na základě historických konotací znovu rekonstruovat původní akci, avšak tematicky přizpůsobit její ladění situacím dneška. Aktéři přebírají i jednotlivé znaky a formy protestu, pomocí kterých byla historická událost specifickou.

Procesům mezilidských vztahů ve veřejných událostech se věnuje stále více vědních oborů. Popis veřejné události z hlediska divadelní vědy nabízí k pochopení nové konotace. Na reprezentovanou zkušenost lze nahlížet, jako na představení se všemi náležitými složkami. Studium každodennosti tak může odhalit principy hierarchizace a uplatňování vlastního já v rovině veřejných událostí. Pro orientaci a pochopení naučených situací je důležité tyto procesy a vzorce odhalit. Jedině tak jsme schopni prosadit vlastní osobnost a

navázat mezilidské interakce. Přesto, že člověk zastává dané společenské role je schopen analyzovat jejich příčinu, která ve většině případů vzniká na základě sociální, politické, etnické nebo jiné příslušnosti. Tuto příslušnost demonstruje právě typickými prvky, které daná sociální skupina vytvořila. Subjektivní účast na veřejné události se stává hromadnou ve chvíli začlenění do skupiny. Skupina nabírá větší moci pro prezentaci vlastní reality a ovlivnění společenských struktur.

Cílem bakalářské práce bylo především rozebrat veřejnou událost na jednotlivé složky, jež přispějí k pochopení samotných společenských procesů. Výzkum teatrality se dostává do popředí přemýšlení o veřejných akcích, a tak věřím, že má práce nabídne další možnou perspektivu, jak výzkum pojímat. Zajímavé by bylo sledovat podoby oslav 17. listopadu do budoucna. Zvláště po pandemické situaci, která vytvořila nová specifika společenského chování a průběhu veřejných akcí. Otázkou je, zdali budou oslavy postaveny na obdobných principech, nebo nabudou nové formy, například ve virtuálním prostředí.

PRAMENNY A LITERATURA

PRAMENY

Teatralita 17. listopadu [film]. Režie David Neumann, Sára Jarošová, Karolína Hruboňová, Assel Torgayeva. Česká republika, 2018.

LITERATURA

ALEXANDER, Jeffrey C., GIESEN Bernhard a Jason L. MAST. *Social Performance: Symbolic Action, Cultural Pragmatics and Ritual*. 1. United States of America by Cambridge University Press, New York: Cambridge University Press, 2006. ISBN 978-0-511-16835-2.

BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6.

GOFFMAN, Erving. *Všichni hrajeme divadlo: sebe prezentace v každodenním životě*. Přeložil Milada MCGRATHOVÁ. Praha: Portál, 2018. ISBN 978-80-262-1342-0.

HRADIL, Radomil. *17. listopad '89 - co se stalo na Národní*. Lelekovice: Franesa, 2019. ISBN 978-80-907414-4-7.

FIEBACH, Joachim. 2005. Zamyšlení nad teatralitou. In: ROUBAL, Jan (ed.). *Souřadnice a kontexty divadla: antologie současné německé divadelní teorie*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2005. ISBN 8070081899.

FISCHER-LICHTE, Erika. "Ach, takové staré otázky..." a jak s nimi zachází divadelní teorie dnes. *Divadelní revue*, 2005, 16 (2), s. 6.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Na Konáři, Mníšek pod Brdy, 2011. ISBN 978-80-904487-2-8.

KOTTE, Andreas. *Divadelní věda: Úvod*. Kladenská 29, Praha 6: KANT – Karel Kerlický pro Akademii múzických umění v Praze, 2010. ISBN 978-80-7437-019-9.

KROPÁČ, F., Louda, V. *Persekuce českého studentstva za okupace*. 2. vyd. Praha: Ministerstvo vnitra, 1945.

LEIKERT, J. Černý pátek sedmnáctého listopadu. 1. vyd. Praha: Univerzita Karlova v Praze, 2001.

MUSILOVÁ, Martina. Teatralita veřejných událostí – uvedení do problematiky. *Teatralia*. 2014(1), 9–24.

NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. 1. Praha: Akademie múzických umění, 2010. ISBN 978-80-7331-181-0.

PASÁK, T. 17. listopad 1939 a Univerzita Karlova. 1. vyd. Praha: Karolinum, 1997.

SLAVÍK, Benjamín. K performativní situaci filmu: událost mezi diferencí a opakováním. *Film a doba*. 2020, 66(2).

SLÁDEK, Ondřej (ed.). Performance a performativita. Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha 2010, s. 8. ISBN 9788085778762.

ŠILHÁNOVÁ, J. Analýza rámců Ervinga Goffmana. In. *Soudobá sociologie*. Praha: Karolinum 2008.

SEZNAM OBRÁZKŮ

SEZNAM OBRÁZKŮ

Obrázek 1 až 54: NEUMANN, David. *Observace 17. listopadu 2018, 2019*. Snímek z videa.
Soukromí archív autora.

ABSTRAKT / ABSTRACT

ABSTRAKT

NÁZEV:

Teatralita veřejných událostí 17. listopadu a jejich performativní zkoumání audiovizuálním médiem.

AUTOR:

David Neumann

KATEDRA:

Katedra divadelních a filmových studií

VEDOUCÍ PRÁCE:

Mgr. Martin Bernátek, Ph.D.

ABSTRAKT:

Ve své diplomové práci se budu věnovat teatralitě veřejných událostí 17. listopadu. V této analýze se budu opírat o čtyři základní publikace, které mi pomůžou pochopit celou událost jako komplexní děj s mnoha překrývajícími se významy. Tyto knihy jsou Divadelní věda Andree Kotteho, Estetika performativity Eriky Fischer – Lichte, Všichni hrajeme divadlo Ervinga Goffmana a kolektivní monografie Social Performance editovaná hlavně Jeffrey C. Alexanderem. Tato analýza bude založená na audiovizuálním dokumentu, jež sloužil jako performativní prostředek výzkumu oné události. Cílem této práce je v první části analyzovat složité a vrstevnaté události, v nichž mnoho rozličných aktérů sledují své protichůdné záměry, ze kterých vystávají mnohé paradoxy. V druhé části práce budu zkoumat audiovizuální médium jako nový prostředek ke studování a prezentaci performativních událostí.

ABSTRACT

NAME: Theatricality of public events on the 17th November and their performative exploration by audiovisual media.

AUTHOR:

David Neumann

DEPARTMENT:

Department of Theater and Film Studies

SUPERVISOR:

Mgr. Martin Bernátek, Ph.D.

ABSTRACT:

In my dissertation I will focus on the theatricality of public events on November 17nd. In this analysis, I will rely on four basic publications that will help me understand the whole event as a complex story with many overlapping meanings. These books are Andreas Kotte's Theater Science, Erika Fischer-Lichte's Aesthetics of Performativity, We All Play Erving Goffman's Theater, and Social Performance's collective monograph edited mainly by Jeffrey C. Alexander. This analysis will be based on an audiovisual document that served as a performative means of researching that event. The aim of this work is in the first part to analyze complex and layered events in which many different actors pursue their conflicting intentions, from which many paradoxes emerge. In the second part of the work I will examine the audiovisual medium as a new means of studying and presenting performative events.