

Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci

Katedra žurnalistiky

**Mediální obraz státního financování oblasti kultury na příkladu
Severočeského divadla opery a baletu v Ústí nad Labem**

Magisterská diplomová práce

BcA. Jitka BERÁNKOVÁ

Vedoucí práce: Mgr. Petra CHVOJKOVÁ

Olomouc 2012

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci v rozsahu 155 967 znaků vypracovala samostatně s použitím pramenů a literatury uvedené v bibliografii.

V Olomouci dne 29. 11. 2012

.....

Jitka Beránková

Děkuji vedoucí práce Mgr. Petře Chvojkové a konzultantovi Mgr. Radimu Zámcevi, Ph.D.
za připomínkování práce.

Anotace

Tato studie se zabývá problematikou mediální reprezentace státního financování oblasti kultury. Pomocí metody kritické diskurzivní analýzy se na příkladu Severočeského divadla opery a baletu v Ústí nad Labem snažíme prokázat, že mediální obraz kulturních institucí a umělecké produkce je ovlivněn dominantní ideologií ekonomické determinace a že diskurz, kterým je o sektoru kultury hovořeno, reprezentuje tuto oblast velice zredukovaně a způsobem, který ji poškozuje. V této diplomové práci vycházíme z konceptu hegemonie Antonia Gramsciho, teorie polí Pierra Bourdieu, pojetí kritické diskurzivní analýzy Normana Fairclougha a poznatků Systemic functional linguistics autorů Michaela Hallidaye, Christiana Matthiessena a Thea van Leeuwena.

Abstract

This study deals with media representation of the state funding of culture. With the aid of the method of critical discourse analysis on the example of the Northbohemian Theatre of Opera and Ballet in Usti nad Labem, we endeavour to prove that the media representation of cultural institutions and artistic production is influenced by the dominant ideology of economic determination. In addition, we strive to demonstrate that the discourse used for discussions about the cultural sector represents this area in a very reductive and detrimental manner. In this diploma thesis, we use Antonio Gramsci's concept of hegemony, Pierre Bourdieu's fields theory, the concept of critical discourse analysis from Norman Fairclough, and Systemic functional linguistics by the authors Michael Halliday, Christian Matthiessen and Theo van Leeuwen.

Klíčová slova

Diskurz, kritická diskurzivní analýza, hegemonie, reprezentace, mediální konstruktivismus, kultura, globalizace, ekonomizace.

Key words

Discourse, critical discourse analysis, hegemony, representation, media constructivism, culture, globalization, economization.

OBSAH

ÚVOD	1
1. NÁVRH VÝZKUMU	3
1.1 Téma výzkumu	3
1.2 Základní výzkumná otázka	3
1.3 Cíle výzkumu	3
1.4 Formulace výzkumných otázek	4
2. METODOLOGIE PRÁCE	5
2.1 Metoda výzkumu	5
2.1.1 Diskurz a diskurzivní analýza	5
2.1.1.1 Analýza diskurzu	5
2.1.1.2 Diskurz v pojetí Normana Fairclougha	7
2.2 Fáze výzkumu	9
2.2.1 Deskriptivní fáze výzkumu	9
2.2.2 Interpretativní fáze výzkumu	10
2.2.3 Explanační fáze výzkumu	11
2.3 Použité terminologické koncepty	12
2.3.1 Zobrazení sociálních aktérů v diskurzu	12
2.3.2 Zobrazení aktérů pomocí procesů v diskurzu	15
3. VYMEZENÍ POPULACE A VÝZKUMNÉHO VZORKU	17
3.1 Vymezení populace	17
3.1.1 Povaha analyzovaných médií	17
3.2 Vymezení a výběr vzorku	18
4. TEORETICKÉ UKOTVENÍ VÝZKUMU	19
4.1 Různé přístupy k pojmu „kultura“	19
4.1.1 Antropologické pojetí	19
4.1.2 Další pojetí	19
4.1.3 Kulturní instituce a kulturní produkty	20
4.2 Vztah umělecké a politické sféry perspektivou sociologie	21
4.3 Globalizace kultury	23
4.4 Hegemonie	24
4.5 Sociální konstrukce reality	26
4.6 Mediální konstrukce reality	28
4.7 Reprezentace a média	29

4.7.1 Stereotypní reprezentace	30
5. POZADÍ SLEDOVANÉ PROBLEMATIKY	32
5.1 Historicko – společenský kontext financování oblasti kultury v České republice	32
5.2 Užší kontext sledovaného tématu	33
5.2.1 Město Ústí nad Labem	34
5.2.2 Divadlo	36
6. ANALÝZA	40
ZÁVĚR	65
SEZNAM POUŽITÝCH ZKRATEK	68
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	69
SEZNAM POUŽITÝCH SCHÉMAT	72

ÚVOD

Vliv masových médií na společnost je zásadní, což prokázala již celá řada výzkumů. Na základě informací, které z médií získáváme, se orientujeme v okolním světě, mnoho činností, které každý den vykonáváme, je přímo podmíněno využíváním nejrůznějších forem médií. Tento přímý vliv médií a jejich sdělení na veřejnost je samozřejmě zdrojem moci. Významy a hodnoty, které jsou médií produkovány, mají velkou šanci stát se významy a hodnotami ve společnosti dominantními, uznávanými jako pravdivé a nezpochybnitelné. Média jsou tedy významným zdrojem výkladů sociální reality a představ o ní. Proto jsou také místem, kde jsou konstruovány, ukládány a nejviditelněji vyjadřovány změny v kultuře a hodnotách společností a skupin (McQuail, 1999: 21).

Cílem této práce je pomocí analýzy mediálních sdělení zkoumat společenský fenomén, jímž je *akceptování* nedostatečného financování kulturního sektoru v České republice.

Podpora oblasti kultury ze státního rozpočtu za posledních dvacet let soustavně klesá, tento rok (2012) nedosáhla její výše ani půl procenta. Tato skutečnost je veřejností přijímána v zásadě bez větších projevů nesouhlasu (s výjimkou lidí v sektoru kultury pracujících), což implikuje, že označení kultury za nejméně důležitou oblast pro rozvoj společnosti je touto společností pokládáno za legitimní a normální.

Předpokladem této práce je, že na tomto „veřejném souhlasu“ mají významný podíl i média, a to díky způsobu, jakým konstruují obraz kulturních institucí, a v jakém kontextu o tématech kulturní politiky informují. Výzkum diskurzivních žánrů médií je důležitý, protože odráží změny ve společnosti. Zároveň mediální diskurz ovlivňuje soukromý diskurz, protože lidé při svém jednání přejímají modelové interaktivní situace, které média zobrazují (Fairclough, 1993: 12).

Vzhledem k šíři a komplexnosti zkoumaného jevu bude tato práce analyzovat popsanou problematiku na příkladu Severočeského divadla opery a baletu v Ústí nad Labem, jemuž kvůli nedostatku finančních prostředků hrozilo na přelomu roku 2010 a 2011 nucené ukončení činnosti.

Analyzovanými médii jsou Ústecký deník jako zástupce komerčního tištěného média regionálního charakteru, příspěvky z newsletterů webového portálu Institutu umění a divadlo.cz jako zástupci médií, jejichž činnost je dotována granty Ministerstva kultury,

a nakonec internetové názorové fórum nebertenamdivadlo.cz, které vzniklo jako elektronická verze petice na podporu Severočeského divadla opery a baletu z iniciativy veřejnosti. Média jsou takto vybrána pro jejich různorodost, která slibuje rozdílnost ve způsobu, jímž se o tématu hovoří.

Základní výzkumná otázka analýzy, kterou tato práce představuje, zní následovně: Jakým způsobem byl v Ústeckém deníku, na serverech divadlo.cz, Institut umění a internetovém diváckém fóru nebertenamdivadlo.cz konstruován mediální obraz záměru změny financování Severočeského divadla opery a baletu v Ústí nad Labem v období od 1. listopadu 2010 do 31. ledna 2011? Jako nejvhodnější metodu pro získání odpovědi na tuto otázku jsme identifikovali metodu kritické diskurzivní analýzy (CDA), která chápe diskurz (jazyk v užití) jako nástroj sociální praxe (Wodak, Meyer, 2008: 6). Vysvětlení diskurzu jako nástroje sociální praxe implikuje dialektický vztah mezi diskurzivní událostí a sociálním kontextem, institucemi a sociálními strukturami, které ho utváří. CDA se zajímá o studium sociálních fenoménů, které jsou nezbytně komplexní, a proto vyžadují multidisciplinární a multi – metodický přístup (Wodak, Meyer, 2008: 2).

V naší práci se pokusíme o spojení prvků teorie polí Pierra Bourdieu, konceptu hegemonie Antonia Gramsciho, dialektického pojetí kritické diskurzivní analýzy Normana Fairclougha (Dialectical-relational Approach, DRA) a poznatků lingvistické teorie Systematic functional grammar autorů Michaela Hallidaye a Christiana Matthiessena, z níž DRA čerpá. Popsány budou i další myšlenkové koncepty, z nichž CDA vychází.

CDA není lingvistická disciplína, nýbrž jistý interdisciplinární úhel pohledu na jazyk, který se snaží skrz diskurz ukázat, jak vznikají a reprodukují se mocenské vztahy ve společnosti, které jsou nelegitimní nebo které výrazně poškozují nějakou podřízenou skupinu lidí. Od badatele se nežadá „objektivní“ analýza, nýbrž solidarita s utlačovanými či jinak poškozovanými skupinami (Závec, 2/2009: 150). V našem případě je poškozovanou skupinou oblast kultury. Její strukturální podřízenost politické moci sice není nelegitimní, ovšem způsob, jakým o ní vládnoucí političtí představitelé referují, je značně reduktivní a nerozlišuje specifickou povahu tohoto sektoru. Produkce kulturních statků je v dominantním diskurzu chápána stejně, jako jakákoli jiná materiální produkce, a umění je tak redukováno na zboží, které nemá vznikat z vyššího uměleckého záměru, ale na základě tržní poptávky.

1. NÁVRH VÝZKUMU

1.1 Téma výzkumu

Tématem předkládaného výzkumu je mediální obraz záměru změny financování Severočeského divadla opery a baletu v Ústí nad Labem v regionálním deníku, vybraných kulturních serverech a internetovém diváckém fóru.

1.2 Základní výzkumná otázka

Základní výzkumná otázka, na kterou se v rámci našeho výzkumu budeme snažit odpovědět, je následující: Jakým způsobem byl v Ústeckém deníku, na serverech divadlo.cz, Institutu umění a internetovém diváckém fóru nebertenamdivadlo.cz konstruován mediální obraz záměru změny financování Severočeského divadla opery a baletu v Ústí nad Labem v období od 1. listopadu 2010 do 31. ledna 2011?

1.3 Cíle výzkumu

V této práci si klademe za cíl popsat mediální obraz záměru změny financování Severočeského divadla opery a baletu v Ústí nad Labem v regionálním deníku, kulturních portálech a internetovém fóru založeném příznivci divadla. Předmětem zájmu práce je rovněž zjistit, jakým způsobem se od sebe reprezentace události liší v závislosti na povaze jednotlivých médií. Všechny příspěvky budeme analyzovat pomocí metody kritické diskurzivní analýzy, která se zaměřuje na vysvětlení existujících konvencí jako výsledku vztahů moci a mocenských bojů. Jejím cílem je tudíž odhalovat skryté ideologie formující utváření reprezentací a v souvislosti s tím i konstituování sociálního řádu (Wodak, Meyer, 2008: 2).

Cílem výzkumu je odhalit moc v reprezentaci, tedy způsob, jakým ideologické označování, přisuzování a klasifikování významů ovlivnilo celkový mediální obraz události a legitimizovalo tak stávající mocenské vztahy, které řadí oblast kultury na okraj společenského zájmu. Budeme analyzovat, jakým způsobem byl konstruován obraz jednotlivých aktérů události, jejich vzájemné vztahy i obraz samotného záměru změnit systém financování divadla. Současně se budeme zabývat tím, jak se tento obraz měnil v závislosti na čase a povaze média.

1.4 Formulace výzkumných otázek

Popsané cíle práce jsme formulovali v následujících výzkumných otázkách, které se během výzkumu budeme snažit zodpovědět:

1) Jak je událost zobrazována v Ústeckém deníku?

1.a. Jak je kontextualizován a tematizován samotný záměr změny financování divadla?

1.b. Jak je reprezentován subjekt divadla?

1.c. Jak jsou reprezentováni jednotliví účastníci události? Jak jsou reprezentovány jejich vzájemné vztahy?

2) Jak je událost zobrazována na kulturních portálech Institutu umění a divadlo.cz?

2.a. Jak je kontextualizován a tematizován samotný záměr změny financování divadla?

2.b. Jak je reprezentován subjekt divadla?

2.c. Jak jsou reprezentováni jednotliví účastníci události? Jak jsou reprezentovány jejich vzájemné vztahy?

3) Jak je událost zobrazována v rámci internetového fóra na podporu divadla nebertenamdivadlo.cz?

3.a. Jak je kontextualizován a tematizován samotný záměr změny financování divadla?

3.b. Jak je reprezentován subjekt divadla?

3.c. Jak jsou reprezentováni jednotliví účastníci události? Jak jsou reprezentovány jejich vzájemné vztahy?

2. METODOLOGIE PRÁCE

2.1 Metoda výzkumu

Pro výše popsaný kvalitativní výzkum jsme jako nejvhodnější zvolili metodu kritické diskurzivní analýzy, konkrétně koncept Normana Fairclougha. Jak už bylo řečeno v úvodu práce, chceme zkoumat společenský fenomén upozadění oblasti kultury na příkladech jeho mediální reprezentace, a Fairclough ve svých studiích zdůrazňuje právě dialektický vztah mezi společností a (mediálním) diskurzem.

Jakákoli část jakéhokoli textu současně reprezentuje a utváří identity a vztahy, ať už mezi jedinci či skupinami. Systém hodnot, přesvědčení a idejí, v rámci něhož reprezentace pracuje, vychází od jedinců a institucí, kteří ve společnosti zaujímají mocenská postavení. Zpravodajství jako sociální instituce napomáhá udržovat ve společnosti status quo, čímž plní určitou ideologickou funkci (Trampota, 2006: 164). Metoda kritické diskurzivní analýzy pracuje s texty a výrazovými prostředky, z nichž je text sestaven, jako s nositeli ideologie, a pomocí jejich analýzy se zaměřuje na odhalování projevů sociální a politické dominance, která je v textech reprodukována (Fairclough, Wodak, 1997: 275). V rámci našeho výzkumu tedy můžeme pomocí této metody zjistit, jaká ideologie obraz financování kultury utváří, jaké jsou hlavní významy a hodnoty, které tato ideologie ustavuje, jakým způsobem tyto vládnoucí ideje oblast kultury poškozují, a případně v zájmu koho se tak děje.

2.1.1 Diskurz a diskurzivní analýza

2.1.1.1 Analýza diskurzu

Na diskurz jako předmět analýzy můžeme nahlížet dvěma způsoby. Buď můžeme chápat diskurz jako reprezentaci určité části světa, nebo reprezentaci světa z určité perspektivy. Díky diskurzivní analýze tedy můžeme identifikovat jednak hlavní části světa (hlavní témata, včetně oblasti sociálního života), které jsou reprezentovány, ale zároveň perspektivu, z jaké jsou nahlíženy (Fairclough, 1997: 18).

Přístup diskurzivní analýzy zkoumá texty v souvislosti se sociálním prostředím, vztahy a strukturami, na něž odkazují. *„Řada běžných analýz mediálních sdělení (zejména kvantitativní a obsahová analýza) izoluje texty od prostředí, ve kterém vznikají, a soustředí se pouze na zjevnou rovinu jednotlivých sdělení. V životě společnosti ale mediální sdělení nejsou izolována od podmínek jejich produkce ani podmínek jejich percepce, zároveň se svým*

obsahem vztahují a odkazují k řadě dalších textů (tématem, aktéry, detaily), se kterými si je pravděpodobně naše vnímání propojuje“ (Trampota, Vojtěchovská, 2010: 170).

Vzhledem k mnohoznačnému užití pojmu diskurz existuje i k jeho analýze hned několik možných přístupů (konverzační analýza, sémiotická, lingvistická analýza a další). Vzhledem k povaze výzkumu předkládaného v této práci jsme zvolili přístup kritické diskurzivní analýzy (CDA), která pracuje s konceptem diskurzu jako nástroje sociální praxe a soustředí se na rozkrývání mocenských vztahů a ideologií, které prostřednictvím diskurzu ustavují ve společnosti vztahy sociální nerovnosti (Fairclough, Wodak, 1997: 275).

Pro účely této práce budeme pracovat s konceptem Normana Fairclougha, jehož hlavním zájmem je ukázat, jak zařazování jazyka a diskurzivních praktik do médií utváří sociální a kulturní změnu (Fairclough, 1993: 9). Jeho primární zájem je soustředěn na reprezentaci sociálních vztahů, utváření identit, a interpersonální funkci jazyka (ibid.). Velký význam přikládá intertextualitě, jedním z hlavních rysů jeho koncepce je tvrzení, že lingvistická analýza musí být doplněna analýzou intertextuální. Intertextuální analýzu vidí jako most mezi textem a diskurzivní praxí (Fairclough, 1993: 10).

Diskurzivní analýza pro Fairclougha znamená výzkum toho, jak se text chová v rámci sociokulturní praxe (Fairclough, 1997: 15). To vyžaduje zaměření pozornosti na textuální formu, strukturu a organizaci na všech úrovních: fonologické, gramatické a lexikální. Za vyšší úroveň považuje textuální organizaci ve smyslu výměnného systému, struktury argumentace a generování struktury (ibid.).

Fairclough se ve své analýze zaměřuje na vysvětlení existujících konvencí jako výsledku vztahů moci a mocenských bojů. Jeho přístup klade důraz zejména na common sense předpoklady, které jsou obsaženy v konvencích podle toho, jak je lidé používají, bez toho, aby si je uvědomovali. Jeho analýza je propojením analýzy textu, diskurzivní praxe (způsob, jakým jsou texty produkovány) a sociokulturní praxe (způsob, jakým jsou texty čteny) (Fairclough, 1992: 16). Vnímat jazyk jako nástroj sociální praxe tedy znamená analyzovat vztah mezi třemi dimenzemi diskurzu: textem, procesy a sociálními podmínkami (kontextem). Tyto tři roviny tvoří jakousi hierarchii. Socio – kulturní praxe ovlivňuje praxi diskurzivní, diskurzivní praxe pak určuje charakter mediálních textů. Ty pak zase zpětně ovlivňují společenské a kulturní dění. Takto představený trojdimenzionální diskurz je tedy sociálně konstituovaný, zároveň ale také sociálně konstitutivní (Fairclough, 1992: 17).

Fairclough vychází z foucaultovské tradice, která zdůrazňuje konstitutivní úlohu diskurzu ve vztahu k realitě (Bočák, 10/2012). Foucault se ve svém zkoumání posunul od přístupu Saussura a Barthesa, který je založen na struktuře označování, směrem k analýze „mocenských vztahů, strategického rozvoje a taktik“ (Hall, 2000: 6). Podle Foucaulta je diskurz proměnlivým a nestálým polem výpovědí, přičemž výpověď je chápána jako funkce, nikoli jako strukturní jednotka, jak by ji vymezila lingvistika (Bočák, 10/2012). Diskurz chápe jako produkci vědění skrze jazyk, jako „*system praktik, které systematicky formují objekty, o nichž hovoří*“ (ibid.). Nejde tedy o čistě lingvistickou koncepci, ale o užití jazyka v praxi. Foucaultovo pojetí se soustřeďuje na otázky sociální praxe a uplatňování moci v sociálním prostoru.

2.1.1.2 Diskurz v pojetí Normana Fairclougha

Také Norman Fairclough chápe pod pojmem diskurz použití jazyka jako nástroje sociální praxe. „*Jazyk je součástí společnosti, nestojí mimo ni. Je to sociálně podmíněný proces, utvářen dalšími (nelingvistickými) součástmi společnosti*“ (Fairclough, 1992: 37). Mezi jazykem a společností je tedy v tomto pojetí vnitřní, dialektický vztah, kdy je jedno utvářeno druhým a naopak. Jazyk je součástí společnosti, a sociální fenomény jsou lingvistickými fenomény. Sociální praxe je s realitou v aktivním vztahu a mění ji. Je to proces neustálé re-produkce (ibid.).

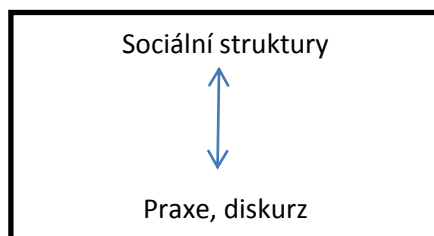


Schéma 1: Sociální struktury a sociální praxe (Fairclough, 1992: 37)

Fairclough vnímá diskurzy jako způsoby reprezentující aspekty světa – procesy, vztahy, a struktury materiálního světa, mentálního světa myšlenek, pocitů, a sociálního světa. Jednotlivé aspekty světa mohou být prezentovány rozdílně, tudíž jsme v zásadě stále v pozici, kdy se musíme rozhodovat mezi rozdílnými diskurzy (Fairclough, 1993: 42). Rozdílné diskurzy znamenají rozdílný pohled na svět, a jsou asociovány s různými vztahy lidí ke světu, což souvisí s jejich pozicí ve světě, jejich sociálními a personálními identitami, a sociálním vztahem, který mají k ostatním lidem. „*Vztahy mezi diskurzy odráží vztahy mezi lidmi – mohou se doplňovat, ale jeden může také nad druhým dominovat. V každém textu můžeme*

najít několik různých reprezentací světa, ale i v každé reprezentaci je nový diskurz. Každý diskurz generuje několik reprezentací“ (ibid.).

Typicky stálé, konzervativní společnosti mají stálý a jednotný diskurz, variabilní a neustálené společnosti mají diskurz s proměnlivou praxí. Díky tomuto dialektickému vztahu mohou být média analyzována jako sféra působnosti kulturní moci a hegemonie (Fairclough, 1993: 43).

Mezi faktory determinující aktuální diskurz zahrnuje Fairclough sociálně ustavená nařízení, založená na konvencích asociovaných se sociálními institucemi. *„Diskurzivní nařízení jsou ideologicky formována vztahy moci v sociálních institucích a ve společnosti jako takové“* (Fairclough, 1992: 27). Diskurz tedy ovlivňuje sociální podmínky, které mohou být podle Fairclougha specifikovány jako sociální podmínky produkce a sociální podmínky interpretace (ibid.). Tyto podmínky podléhají stupňům sociální organizace. Prvním z těchto stupňů je stupeň sociální situace, nebo bezprostředního sociálního prostředí, v němž diskurz probíhá. Jako druhý Fairclough jmenuje stupeň sociální instituce, která utváří širší prostor pro diskurz. Třetím stupněm pak označuje společnost jako takovou (Fairclough, 1992: 29).

Tyto sociální podmínky přímo utváří informace, podle nichž si lidé skládají představy o světě (common sense), a tedy i způsob, jímž jsou tvořeny a interpretovány texty. Fairclough v tomto bodě hovoří dokonce o lingvistické determinaci společnosti, kdy používání určitého způsobu diskurzu (určitého stylu jednání, volba výrazových prostředků) ustavuje vztahy ve společnosti (ibid.).

Diskurz je omezen sociálním řádem a řádem diskurzu. To, jak je diskurz strukturovaný, je tedy závislé na měnících se vztazích moci na úrovni sociální instituce nebo společnosti. Moc v tomto smyslu znamená míru kontroly nad diskurzivním řádem (Fairclough, 1993: 36).

V naší práci se zaměříme na to, jak se reprezentace analyzované události mění v závislosti na politické reprezentaci, a taktéž na obecnější změnu diskurzu ovlivněnou širší společenskou změnou způsobenou přijetím hegemonie globalizace.

2.2 Fáze výzkumu

Výzkum, který tato práce představí, bude realizován ve třech fázích. První z nich je **deskripce** textu, druhou **interpretace** vztahu mezi textem a interakcí, a třetí pak **explanace** vztahu mezi interakcí a sociálním kontextem (Fairclough, 1997: 58). Diskurzivní strategie budou analyzovány na úrovni deskripce gramatické a lexikální roviny textu, interpretovány vzhledem k diskurzivní praxi jednotlivých médií a explanovány v souvislosti se společenským kontextem události.

2.2.1 Deskriptivní fáze výzkumu

Deskriptivní fáze analýzy textu zahrnuje tradiční lingvistickou analýzu – analýzu na rovině lexikální, na rovině syntaxu, a na rovině stylistické (Fairclough, 1997: 60). V rámci této analýzy je zahrnuto i zkoumání koheze textu, způsoby střídání mluvčích v dialogu a celková struktura textu. Analyzuje se přitom jak forma, tak význam (ibid.).

Analyzujeme – li text na úrovni lexikální, ptáme se po a) zkušenostní, b) vztahové, c) výrazové hodnotě slov a po užití metafor (Fairclough, 1992: 78).

Zkušenostní (empirická) hodnota slov nám poskytuje informace o tom, jak jsou ve slovní zásobě zakódovány ideologické rozdíly mezi texty v jejich reprezentaci světa (např. „zdravý“ je vnímáno pozitivněji než „nemocný“) (Fairclough, 1997: 60). V této části analýzy se soustředíme na to, z jakých klasifikačních schémat je čerpáno, jestli se v textu slova, která jsou ideologicky napadena, nebo zda můžeme v textu identifikovat reformulace nebo overwording – příliš mnoho slov, která jsou synonymy. Pozornost věnujeme i tomu, jaké ideologicky významné významové vztahy (synonyma, hyponyma, antonyma) mezi slovy jsou (Fairclough, 1992: 84).

Vztahová (vzájemná) hodnota slov vypovídá o tom, jak volba slov pomáhá rozvíjet sociální vztahy mezi účastníky. Analyzujeme, s jakými dalšími významy se slova pojí, zda jsou použity eufemistické výrazy a zda jsou v textu zřetelně obsažena spisovná, nebo nespisovná slova (ibid.).

Analýza výrazové hodnoty slov identifikuje v textu významy, s nimiž se jednotlivá slova asociují, a jakou mají expresivní hodnotu (ibid.).

Na úrovni syntaxu analyzujeme a) zkušenostní, b) vztahové, c) výrazové hodnoty jednotlivých gramatických vztahů mezi větami a to, jak jsou pospojovány a organizovány věty v souvětích. Zkoumáme, jaké jsou dominantní sémantické poměry mezi větami (slučovací, stupňovací, odporovací, vylučovací, důvodové, důsledkové), jaké logické spojky jsou užity. Pozornost se v této části obrací i na to, zda jsou v textu syntaktické vztahy vyššího stupně v rámci větších celků textu (např. problém – řešení). Výzkumník si všímá, zda jsou gramatické vztahy mezi větami převážně souřadné, nebo podřadné, zda jsou věty aktivní, nebo pasivní či pozitivní, nebo negativní (Fairclough, 1992: 85).

Deskripce stylistické roviny analyzovaného textu se soustředí na převládající výměny, řečové funkce a způsoby. Rozlišujeme, jestli dominuje aktivní výměna, nebo znalostní výměna, zda je převládající řečovou funkcí výrok, otázka, žádost nebo nabídka. Jaké typy výroků jsou v textu obsaženy (výrok o faktu, předpověď, hypotéza, hodnocení), zda jsou mezi výměnami, řečovými funkcemi a typy prohlášení metaforické vztahy (např. žádost, která je formulována jako oznámení, hodnocení, které vypadá jako faktický výrok), a jaký je převládající způsob (oznamovací, tázací, rozkazovací) (Fairclough, 1992: 86). Fairclough upozorňuje i na výskyt zájmen „my“ a „vy“ v textu – pakliže jsou použita, analýza se musí soustředit na to, jak je jich užíváno. Klademe si otázky týkající se způsobu reprezentace aktivit, účastníků a vztahů. Všímáme si intertextuality a modalit (ibid.).

2.2.2 Interpretativní fáze výzkumu

Interpretativní část je zaměřena na výzkum diskurzivních procesů, tedy toho, co se s textem děje během jeho produkce a následné recepce. Diskurzivní praxi vykládá Fairclough jako mediátor mezi textem a sociokulturní praxí (Fairclough, 1993: 89). Propojení mezi sociokulturním a textuálním je nepřímé, vytvořeno diskurzivní praxí. Dimenze diskurzivní praxe komunikační události dovoluje různé aspekty v procesu produkce textu a jeho recepce. Některé z nich mají více institucionální charakter, zatímco jiné jsou diskurzivními procesy v pravém slova smyslu (ibid.). Fairclough u této příležitosti referuje k institucionálním rutinám jako je zpravodajská praxe.

V této fázi výzkumu si klademe otázky týkající se typu použitého diskurzu - jaké diskurzy jsou za textem patrné, a jak jsou v textu propojeny, zda-li je v textu patrné míchání několika diskurzů a jaké jsou hlavní rysy diskurzu.

2.2.3 Explanační fáze výzkumu

Explanační fáze výzkumu propojuje text se sociálním kontextem diskurzu (Fairclough, 1993: 90). Na sociální život můžeme nahlížet jako na propojenou spolupráci sociálních praxí rozdílných zdrojů (ekonomika, politika, kultura, rodina...) Pojmem sociální praxe myslí Fairclough relativně stabilizovanou formu sociální aktivity (dívání se na televizi, vyučování ve třídě, konzultace u lékaře) (Fairclough, 2007: 90). Každá praxe je vyjádřením různých sociálních elementů v rámci relativně stálého uspořádání, vždy zahrnujícím diskurs. Každá praxe zahrnuje následující prvky: aktivity, subjekty a jejich sociální vztahy, nástroje, objekty, čas a místo, formy vědomí, hodnoty, diskurz. Tyto elementy jsou v dialektických vztazích (ibid.). „*Při analýze sociokulturní praxe sledujeme, jaké sociální události, a jakého řetězce sociálních událostí, je text součástí, o jaké sociální praxi text vypovídá nebo jakými sociálními praktikami je utvořen a či je text součástí řetězce textů*“ (Fairclough, 2007: 91).

Cílem explanační fáze výzkumu je prokázat dialektický vztah diskurzu a společnosti – zobrazit diskurz jako nástroj sociální praxe, který je sociálními strukturami konstituován a zpětně sám sociální struktury utváří.

Analýza dimenze sociokulturní praxe komunikační události může být vzhledem ke komunikační události samotné v různých rovinách abstrakce. To může znamenat okamžitý situační kontext, širší kontext institucionálních praktik, v němž je komunikační událost ukotvena, nebo širší rámec společnosti a kultury (Fairclough, 1993: 92). Spousta těchto aspektů sociokulturní praxe může být promítnuta do kritické diskurzivní analýzy, ale Fairclough se širěji soustředí na následující tři: ekonomický, politický (se zájmem o témata moci a ideologie), a kulturní (se zájmem o témata hodnoty a identity) (ibid.).

V rámci explanační fáze výzkumu se tedy budeme ptát, jaké mocenské vztahy (na úrovni situačního kontextu, institucí a úrovni společenské) ovlivňují formování diskurzu a jak diskurz přispívá k udržování a reprodukci stávajících mocenských vztahů. Do explanační fáze patří i otázky týkající se ideologie – zajímá nás, do jaké míry je chápání textu ovlivněno ideologicky vytvořenými významy, a do jaké míry je diskurzivní utváření identit ideologické a účelové.

Z výše popsaného je vidět, že Faircloughovo pojetí CDA je komplexní perspektivou čerpající hned z několika výzkumných metod. Detailní zapracování všech výše popsaných bodů by bylo nad rozsah této práce, proto bude naše analýza výběrová a zaměříme se přímo na ty jevy, které nám dokáží objasnit zkoumanou sociální problematiku.

V této práci budeme vycházet z poznatků Systematic functional linguistic (SFL) autorů Hallidaye a Matthiessena, která zkoumá procesy, jimiž jsou v každodenní interakci významy utvářeny (Halliday & Matthiessen, 2004: 27). Hovoříme tedy o pojetí jazyka v užití, SFL chápe texty jako autentické produkty sociální interakce. Tento přístup nahlíží na studium jazyka sociální perspektivou, zabývá se vnitřním vztahem jazyka, textu a kontextu, v němž vzniká (ibid.). Zajímá se o způsob, jímž se text odkazuje na kontext, v rámci něhož má konkrétní význam. Ideologii chápe jako vyšší stupeň kontextu (Halliday & Matthiessen, 2004: 59). Na jazyk hledí jako na síť vzájemných možností, z nichž si autoři vybírají významy na základě svých komunikačních potřeb (ibid.). Vycházejí z předpokladu, že texty nejsou jednoduše denotativní v tom smyslu, že by odrážely realitu kolem nás. Právě naopak – realitu utvářejí pomocí záměrného výběru, jímž je význam konstruován. „*Texty jsou sociálními procesy a je třeba k nim přistupovat jako k manifestaci kultury, kterou ve velkém měřítku konstruují*“ (Halliday & Matthiessen, 2004: 168). Volba významů je podle nich vždy ovlivněna ideologickým postojem autora. „*Používání jazyka je záměrným jednáním, kterým autor kóduje jednotlivé významy a své postoje*“ (ibid.).

Výchozím přístupem je přesvědčení, že mediální texty nejsou zrcadlem reality, ale že vytvářejí verzi reality, která záleží na sociální pozici a zájmech těch, kdo je produkují. Analýza reprezentačních procesů v textu tedy zkoumá, co bylo při vývěru vynecháno a co bylo naproti tomu vyzdvíženo, co je sděleno implicitně a co explicitně, co je upozaděno a co je upřednostněno, z jakých typů procesů a kategorií je čerpáno k reprezentování události. Otázky se týkají sociální motivace každé volby, ideologie a vztahů moci.

2.3 Použité terminologické koncepty

Vzhledem ke stanoveným výzkumným otázkám, v nichž se ptáme na mediální obraz jednotlivých účastníků a jejich vzájemné vztahy, použijeme koncept lingvisty Thea van Leeuwena, který k analýze diskurzivních strategií zobrazujících sociální aktéry v diskurzu vytvořil terminologický aparát.

2.3.1 Zobrazení sociálních aktérů v diskurzu

U reprezentace jednotlivých aktérů v textu primárně rozlišujeme, zda jsou do komunikační události začleněni nebo vyčleněni (van Leeuwen, 1996: 48). Pracujeme se dvěma typy vyčlenění. Prvním z nich je popření. Popření znamená, že se aktér v textu nevyskytuje vůbec. Druhým typem vyčlenění je upozadění, což znamená, že někde v textu je aktér zmíněn (Závec, 2/2009: 152). Vyloučení nebo upozadění aktéra v diskurzu může být

motivováno různými cíli, které se poté promítají do interpretace textu. „Nelze a priori tvrdit, že například vypuštěním agenta procesu se vždy sleduje zatlačení jeho role do pozadí, a to hlavně u jednání s negativním sociálním dopadem. Takto formulovaná strategie pomáhá vkládat do úst kritiků slova nebo do jejich hlav myšlenky, které by takto vůbec neformulovali. Lze tedy modelovat obraz protivníka podle potřeb konkrétního aktéra“ (Závec, 2/2009: 152). To umožňuje autorovi textu formulovat obvinění, aniž by riskoval, že se proti němu ohradí konkrétní osočená organizace nebo skupina osob.

Je-li aktér v textu zahrnut, může být znázorněn různými diskurzivními strategiemi (viz schéma č. 2).

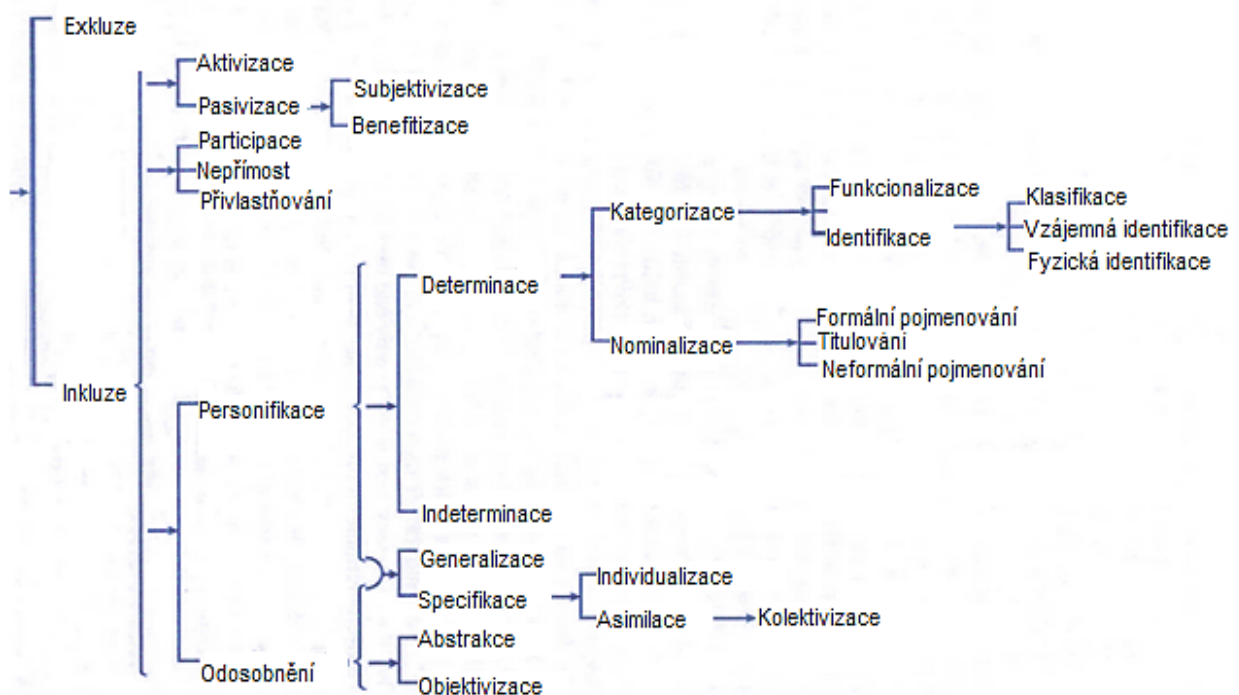


Schéma 2: Zobrazení sociálních aktérů v diskurzu (van Leeuwen, 1996: 52)

Základními strategiemi jsou „personifikace“ a „odosobnění“. Personifikace je druh básnické metafory, pomocí níž se věcem nebo abstraktním pojmům připisují lidské vlastnosti. Pojem odosobnění dále můžeme rozčlenit na „abstrakci“ a „objektivizaci“. „Abstrakce“ je prostředek, kdy je aktér nahrazen abstraktním pojmem, se kterým ho pojí nejrůznější vztahy (van Leeuwen, 1996: 52). „Objektivizace“ či „zpředmětnění“ označuje způsob užití jazyka, při kterém je aktér reprezentován jako konkrétní nebo abstraktní předmět, nástroj, místo, region, země apod., přičemž tyto pojmy jsou asociovány s člověkem nebo aktivitou, kterou vykonává (ibid.).

Když jsou reprezentace generalizované nebo abstrahované, musíme věnovat pozornost tomu, jak jsou věci klasifikovány - klasifikačním schématům, která rozdělují společnost. Fairclough rozlišuje tři stupně konkrétnosti /abstrakce (Fairclough, 1992: 38). Nejkonkrétnější je reprezentace týkající se specifické události. Abstraktnější/generalizovanější je reprezentace, pokud zobrazuje několika událostí. Nejabstraktnější rovinou je reprezentace na úrovni sociální praxe a sociálních struktur (ibid.). U konkrétního zobrazení aktérů ještě rozlišujeme diskurzivní strategii „individualizace“, kdy je o sociálních aktérech referováno individuálně, a strategii „asimilace“ (přizpůsobení), jejíž podmnožinou je „kolektivizace“. Kolektivizací nazýváme jev, kdy je o sociálních aktérech pojednáváno jako o skupinách v množném čísle, hromadným podstatným jménem nebo jménem denotujícím skupinu lidí (van Leeuwen, 1996: 53).

Personifikace je diskurzivní strategie, která znázorňuje sociální aktéry jako lidské bytosti. Má dvě podmnožiny: „determinaci“ a „indeterminaci“, která zobrazuje sociální aktéry jako blíže nespecifikované, anonymní (ibid.). Determinace má několik podkategorií. „Pojmenováním“ (nominalizací) chápeme diskurzivní strategii založenou na užití vlastního jedinečného jména pro označení osoby. „Formální pojmenování“ se realizuje užitím příjmení dané osoby. „Titulování“ zahrnuje užívání akademických, šlechtických a jiných titulů pro označení sociálního aktéra. „Neformální pojmenování“ se označuje užití vlastního jména. Jednotlivé strategie se v diskurzu často kombinují (van Leeuwen, 1996: 54). Tendence užívat nominalizace se nejvíce uplatňuje právě v reprezentaci osob s vysokým symbolickým kapitálem (ibid.). Další ze strategií personifikace je „funkcionalizace“, kdy je sociální aktér pojmenován na základě svého povolání nebo aktivity, kterou vykonává (ibid.). Kategorie „identifikace“ nastává, když jsou sociální aktéři definováni na základě věku, pohlaví, třídy, do níž patří, etnika, náboženství, příjmů apod. (van Leeuwen, 1996: 55).

Mezi její podmnožiny patří „klasifikace“, která označuje sociální aktéry podle některé definující vlastnosti, jako je například rasa, věk nebo pohlaví. Dále „vzájemná identifikace“, která reprezentuje sociální aktéry ve smyslu jejich personálních, příbuzenských nebo pracovních vztahů s ostatními lidmi. A konečně „fyzická identifikace“, která utváří obraz jedinců na základě jejich vzhledu (van Leeuwen, 1996: 56). Důležitost posledně zmíněných kategorií spočívá v tom, že umožňují dát do popředí určitou vlastnost aktéra a zároveň tím jiné skrýt, což nás odkazuje ke stereotypní reprezentaci.

Sociální aktéři mohou být taktéž reprezentováni jako aktivní, dynamičtí („aktivizace“), nebo jako pasivní, tedy recipienti („pasivizace“). Pasivizování sociální aktéři mohou být subjektivizováni (považováni za objekty v reprezentaci), nebo zvýhodněni (mající prospěch z dané akce) (ibid.).

Pro náš výzkum je zásadním poznatek, že lidé s nízkým symbolickým kapitálem jsou v médiích častěji spojováni s emočními reakcemi, než s akcemi nebo kognitivními reakcemi, které jsou spíše doménou právě skupin a jednotlivců s vysokým symbolickým kapitálem. *„Elity jsou tedy častěji ukazovány v roli jednajícího aktivního racionálního subjektu. Důsledky tohoto typu reprezentace odlišných názorů mohou být pro demokracii nebezpečné, neboť je do značné míry diskvalifikují z veřejné debaty pro jejich údajnou iracionalitu“* (Zámeč, 2/2009: 157).

Protože umění se vyznačuje jistou transcendencí a nevysvětlitelností, která je charakterizována jako zkušenost s nevypověditelným zážitkem (Bourdieu, 2010: 13), je jeho reprezentace často velmi emotivní. Tato výjimečnost jako by ho ale zároveň diskvalifikovala z okolního racionálního světa dalších lidských činností, které je možno celkem bez problémů změřit a analyzovat. Při „seriózních“ ekonomických a politických debatách, týkajících se financování umění, je pak názor zástupců uměleckého světa často podceňován, zlehčován a označován za „nereálný“ (iracionální).

2.3.2 Zobrazení aktérů pomocí procesů v diskurzu

Druhým modelem, který použijeme k analýze reprezentace jednotlivých aktérů diskurzu, je tranzitivní model autorů Hallidaye a Matthiessena.

Tranzitivní model konstruuje zkušenostní svět do kategorií procesních typů (Halliday & Matthiessen, 2004: 170), a označuje aktéry těchto procesů jako „Aktér (Actor)“ v procesu materiálním, „Behaver“ v procesu behaviorálním, „Vnímatel (Sensor)“ v procesu mentálním, „Mluvčí (Sayer)“ v procesu verbálním a „Přiřazovatel (Assigner)“ v procesu relačním. Tento model tedy identifikuje individuální role, které účastníci získávají během vzájemných interakcí, a pomůže nám zjistit, jaké vlastnosti mediální diskurz jednotlivým účastníkům připisuje.

Halliday & Matthiessen (2004) rozlišují dva způsoby reprezentace zkušenosti: Vnější zkušenost, reprezentovanou jako akci nebo událost, a vnitřní zkušenost, reprezentovanou jako reakci a reflexi vnější zkušenosti. Věty s užitím **materiálního** procesu konstruují vnější

zkušenost, např.: „Během evropských bojů o Afriku *připadla* Nigérie Británii.“ (Halliday & Matthiessen, 2004: 174) Sloveso „připadnout“ tak materializuje proces, kdy se Nigérie stala zemí ovládanou Británií. Věty obsahující **mentální** proces konstruuji vnitřní zkušenost – např.: „*Znáš* to město?“ (ibid.). Sloveso „znát“ je součástí vnitřního procesu v mysli dotyčného. Procesy identifikace a klasifikace jsou označeny jako **relační** – např. „Většinou *znamená* zpravidla“ (ibid.). **Behaviorální** procesy jsou na hranici mezi materiálními a mentálními procesy. Prezентují fyzické a psychologické chování, jako dýchat, snít, smát se. Jako příklad uvádí Halliday s Matthiessenem (2004: 174) větu „Lidé *se smějí*.“ A konečně **verbální** procesy, kterými jsou reprezentovány verbální akce – např. „Tak jsme *řekli*, že...“ (ibid.).

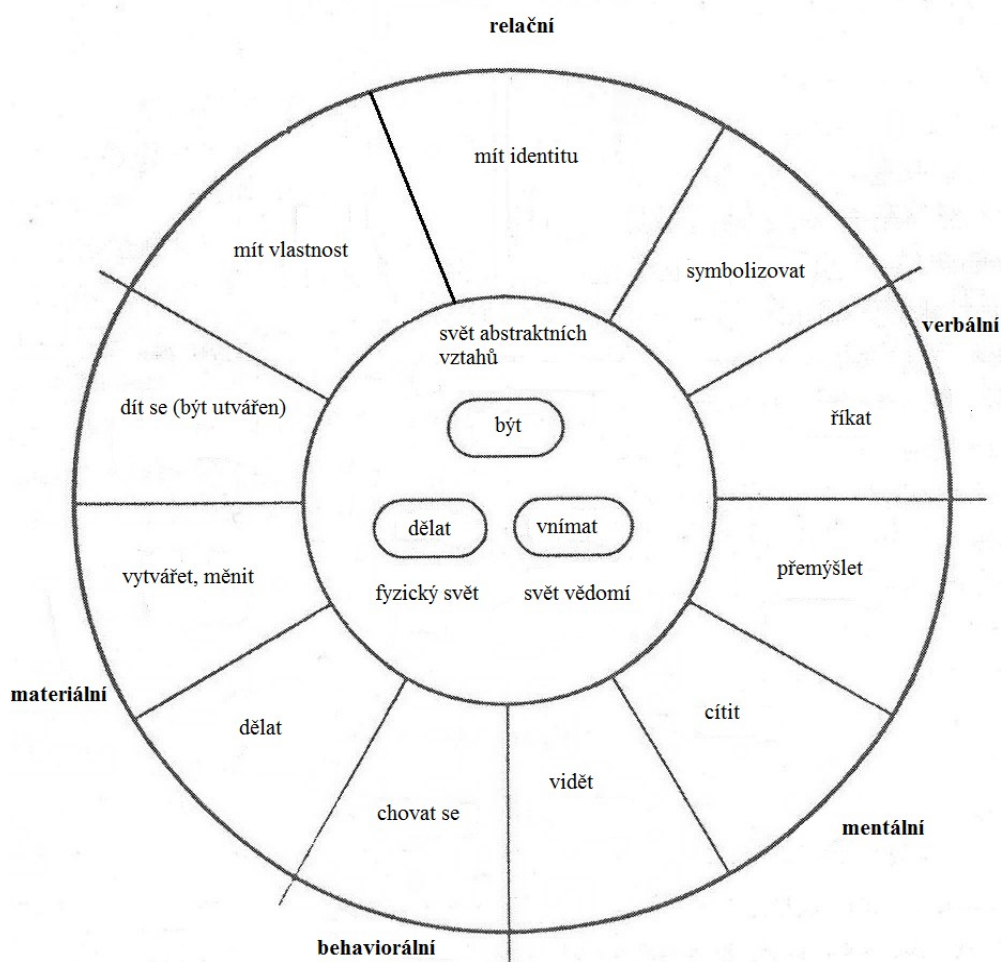


Schéma 3: Typy procesů (Halliday & Matthiessen, 2004: 172)

3. VYMEZENÍ POPULACE A VÝZKUMNÉHO VZORKU

3.1 Vymezení populace

Cílem této práce je popsat mediální obraz záměru změny financování Severočeského divadla opery a baletu v Ústí nad Labem tak, jak ho reflektovala tři povahově rozdílná média.

3.1.1 Povaha analyzovaných médií

Analyzované příspěvky jsou rozděleny do tří skupin podle povahy komunikačního média, protože povaha komunikačního média ovlivňuje výslednou podobu sdělení (Jirák, Köpplová, 2009: 251).

3.1.1.1 Ústecký deník

V případě Ústeckého deníku jde o klasické tištěné médium. Ústecký deník je periodickým tiskem, pro nějž je charakteristické pravidelné a časté vycházení, zbožní charakter, informační obsah a působení ve veřejné sféře (McQuail, 1999: 34). Je provozován monopolistickým koncernem, takže jeho komerční zaměření a způsob financování vyvíjí tlak na jeho obsah, a sice směrem k politickému populismu a podpoře konzumerismu (McQuail, 1999: 36). Ústecký deník se soustředí na regionální zpravodajství, jeho cílovou skupinou jsou čtenáři s trvalým bydlištěm v Ústí nad Labem a okolí, jimž je regionální problematika nejbližší. Ředitel severočeské divize je ale zároveň politicky činný, tudíž je tu předpoklad, že reprezentace události bude tímto faktem ovlivněna.

3.1.1.2 Newslettery Institutu umění a divadla.cz

Zpravodajské servery Institutu umění a divadla.cz jsou elektronickou platformou poskytující informační servis z prostředí umění a kulturní politiky. Jejich činnost je dotována ze státních dotací. Zpravodajství je kromě uveřejňování na webových stránkách rozesíláno i formou newsletterů zaregistrovaným odběratelům. Můžeme tedy mluvit o specializovaném publiku. Tomuto faktu je přizpůsoben i slovník zpravodajství, který počítá se základní orientací čtenáře v kontextu kulturního prostředí České republiky.

3.1.1.3 Fórum na podporu divadla nebertenamdivadlo.cz

Fórum nebertenamdivadlo.cz je elektronickou verzí petice na podporu Severočeského divadla opery a baletu. Kromě prostoru na podpis nabízela petice i možnost napsat vzkaz ústeckým zastupitelům. Právě tyto vzkazy jsou analyzovány. Vzhledem k charakteru média lze hovořit o analýze příspěvků internetové komunikace, která má svá specifika.

Nejvýraznějšími z nich jsou velká otevřenost, neřízenost, hromadný charakter komunikace a interaktivita. Můžeme hovořit i o názorově homogenní skupině. Ačkoli jsou vzkazy zastupitelům uváděny spolu se jménem a místem bydliště signatářů, vzhledem k povaze média není možná verifikace těchto údajů a identita původce sdělení je tak nejistá.

3.2 Vymezení a výběr vzorku

Vzhledem k tomu, že zkoumané období je stanoveno na dobu tří měsíců (od 1. listopadu 2010 do 31. ledna 2011), je v případě Deníku a článků z newsletterů kulturních serverů výběrový soubor totožný se základním souborem, a můžeme tedy hovořit o vyčerpávajícím šetření. Do výzkumného souboru byly začleněny všechny články, které o zkoumaném tématu pojednávaly. Do analýzy byly zahrnuty příspěvky jak zpravodajského, tak publicistického charakteru. Soubor je tvořen devatenácti příspěvky v Deníku a pěti články ze serverů Istitutu umění a divadlo.cz.

V případě fóra nebertenamdivadlo.cz, kde je přes jedenáct tisíc příspěvků, byl pro účely tohoto výzkumu stanoven systematickým výběrem výzkumný vzorek o velikosti sto deseti příspěvků. Zahrnuta tedy byla každá stá jednotka opory výběru, kterou v tomto případě představuje všech jedenáct tisíc příspěvků. Vzhledem k tomu, že příspěvky ve fóru nejsou žádným způsobem vnitřně organizovány, věříme, že tak nedošlo k žádnému zkreslení. V případě, že by nedošlo k nasycení vzorku, je možné ho rozšířit.

4. TEORETICKÉ UKOTVENÍ VÝZKUMU

4.1 Různé přístupy k pojmu „kultura“

V úvodu naší práce jsme avizovali, že se budeme věnovat mediální reprezentaci státního financování oblasti kultury. Vymezení podstaty kultury a její definice je ale kvůli rozsáhlosti pojmu velmi komplikované. V této kapitole se proto pokusíme o velmi stručný úvod k možným přístupům nahlížení na kulturu a hlavně o vymezení pojmu tak, jak s ním budeme v rámci této studie dále pracovat.

4.1.1 Antropologické pojetí

Nejširšího uplatnění dosáhlo tzv. antropologické pojetí kultury, které má svůj etymologický původ v antickém starověku. Antropologické pojetí chápe kulturu jako systém artefaktů, sociokulturních regulativů a idejí sdílených a předávaných členy určité společnosti (Soukup, 2000: 13-14). Toto pojetí definuje kulturu ve dvou rovinách: v nejširším slova smyslu jako proces kulturní emancipace jedince a lidské společnosti, v užším pojetí jako specifickou sféru společenského života (ibid.).

Podle širšího antropologického pojetí je kultura vše, co z nás činí bytostí specificky lidské, myslící, kritické a eticky angažované. Jejím prostřednictvím rozlišujeme hodnoty a provádíme volby, vyjadřujeme se, uvědomujeme si sama sebe, porovnáváme svoje dílo, neúnavně hledáme nové významy a vytváříme díla, která nás přesahují (Škarabelová, 2007: 10). Souhrnně je tedy vliv kultury na jedince a společnost podle tohoto přístupu realizován čtyřmi základními cestami: socializací, prostřednictvím tvorby hodnot, prostřednictvím vzorů činností a jednání a prostřednictvím modelů (ibid.).

Z hlediska ekonomického pohledu je však významnější druhé, tzv. užší chápání kultury jako zvláštní sféry společenského života, ve které probíhají určité procesy a činnosti, vznikají specifické produkty (Soukup, 2000: 14). Tato sféra se převážně vztahuje na oblast umění a ochrany kulturních hodnot. Takto vymezená kulturní sféra plní různé funkce, jako např.: kultivační, komunikační, vzdělávací, reprezentační atd. Hlavní funkcí této sféry je však realizace tvorby, produkce, zprostředkování a ochrany kulturních statků uspokojujících specifické kulturní potřeby (Škarabelová, 2007: 11).

4.1.2 Další pojetí

Typologie pojmu kultura zahrnuje kromě popsaného antropologického pojetí i další přístupy. Všeobecné pojetí kultury, v němž jde o všeobecný pohled na pojem kultura,

nahlížený z různých úhlů pohledu a od různých autorů, dále axiomatické pojetí kultury, které vychází z používání pojmu ve filozofii. Jsou zde zahrnovány oblasti duchovních hodnot jako umění, věda, literatura, výchova apod. Redukcionistické pojetí kultury zahrnuje velké množství přístupů, pro něž je typická snaha omezit rozsah pojmu kultura pouze na určitý výsek sociokulturní reality (Sušická, 2006, online).

Dalším možným pohledem je nahlížení na kulturu jako na systém, skládající se z mnoha prvků a kulturních subsystémů (ibid.). Kultura je vnímána jako „živý organismus“, který je navzájem propojen a také je těmito vazbami vzájemně ovlivněn. Kulturní systém tak neexistuje samostatně, nezávisle, ale jen jako neoddělitelná součást společenského a sociálního systému. Kulturu je pak možno definovat jen ve vztahu k určitému konkrétnímu sociálnímu systému – sociokulturnímu systému. Každé společenství vytváří vlastní specifický kulturní systém a kultura je funkční systém určité společnosti, národa nebo i malé skupiny či etnika (ibid.).

4.1.3 Kulturní instituce a kulturní produkty

Hlavním úkolem odvětví kultury je produkce a realizace kulturních statků a služeb, resp. kulturních produktů. Naplnění této úlohy se uskutečňuje prostřednictvím kulturních institucí. Tyto instituce jsou vždy někým vlastněny, nějak uspořádány a někým řízeny. Tyto tři základní charakteristiky jsou vzájemně podmíněny – např. charakter vlastnictví je jedním ze základních faktorů ovlivňujících organizační strukturu odvětví (Škrabelová, 2007: 12).

„Struktura odvětví kultury může být ovlivněna nejen obecnými faktory, ale též faktory konkrétními, jako je typ státu, administrativní uspořádání země apod. Pod vlivem těchto faktorů se formuje konkrétní organizační struktura odvětví kultury; tato struktura je však věci velice proměnlivou“ (ibid.). Určitý význam při tom mohou mít jak politické vlivy, tak kulturní tradice. Důležitým prvkem zabezpečení kulturního procesu je tzv. kulturní infrastruktura, která označuje proces zprostředkovávání a zpřístupňování kulturních statků a služeb. Jde o síť divadel, knihoven, muzeí, galerií, kin apod. (Škrabelová, 2007: 13).

Budeme – li v této práci hovořit o oblasti kultury nebo umění, máme na mysli právě tuto kulturní síť institucí, produkující kulturní statky a služby, zřízovanou státním aparátem.

Chceme – li analyzovat mediální obraz těchto institucí v kontextu jejich financování státem, musíme nejprve vymežit pozici, již kultura vzhledem k politické reprezentaci státní

moci zaujímá. Postavením umělecké sféry v rámci společnosti a jejím vztahem k politické a ekonomické moci se ve svých pracích zabýval francouzský sociolog a antropolog Pierre Bourdieu.

4.2 Vztah umělecké a politické sféry perspektivou sociologie

Bourdieu pracuje s konceptem diferencované společnosti, která je rozdělena do sociálních polí. Pojmem sociální pole pojmenovává Bourdieu „*relativně autonomní část sociálního prostoru, který se řídí vlastními pravidly a je strukturován vlastním systémem distribuce kapitálu*“ (Bourdieu, 2010: 282). Vytváří paralelu sociálního pole s trhem, protože v něm dochází ke směně statků. Jedinci v rámci společnosti získávají své pozice díky různým formám kapitálu.

Bourdieu uvádí jako definici sociálního kapitálu „*souhrn aktuálních nebo potenciálních zdrojů, které jsou spojené s ovládnutím trvalé sítě více nebo méně institucionalizovaných vztahů vzájemných známostí a rozpoznání – nebo jinými slovy, členství ve skupině, které poskytne každému ze svých členů podporu kolektivu – vlastněného kapitálu, „doporučení“ poskytující kredit v různých významech slova*“ (Dopita, 1986: 248 - 249). Kapitál lze tedy chápat jako cokoli, co má v příslušném sociálním poli stratifikační efekt – co zapříčiňuje nerovné rozdělení uznání a moci.

V rámci jednotlivých polí i mezi nimi navzájem pak dochází k symbolickým či otevřeným bojům, jejichž cílem je buď změna stávající struktury, nebo naopak její zachování (Dopita, 1986: 249).

Bourdieu rozlišuje hned několik sociálních polí (mediální, náboženské, akademické a mnoho dalších). Pro účely této práce nás bude zajímat hlavně pole umělecké a jeho pozice, kterou mu v rámci mocenského pole Bourdieu přisuzuje. Mocenské pole je prostorem silových vztahů mezi činiteli či institucemi, jimž je společné vlastnictví kapitálu nezbytného k zaujímání vládnoucích pozic v různých polích (zejména ekonomickém či kulturním). Je místem bojů mezi držiteli moci (nebo držiteli různých druhů kapitálu), v nichž jde o „*přeměnu či zachování relativní hodnoty různých druhů kapitálu, která neustále sama určuje síly použitelné během těchto bojů*“ (Bourdieu, 2010: 284).

Umělecké pole zaujímá podle Bourdieho v rámci mocenského pole pozici ovládaného, zejména ve vztahu k ekonomickému a politickému poli. Umělecké pole se podle něj řídí jakousi ekonomikou naruby, podléhající svěbytné logice, která vychází z podstaty symbolických

statků. Ty totiž mají dvojitou tvář – jsou zároveň zbožím i nositeli významu, přičemž symbolická hodnota a hodnota tržní zůstávají relativně nezávislé. Trh kulturních statků je vlastně popřením trhu. „*Jakmile Flaubert prohlásí, že umělecké dílo je neocenitelné, že nemá tržní hodnotu a nelze je zaplatit, poněvadž se vymyká řádné logice tržního hospodářství, ozřejmí se i fakt, že pro něj neexistuje trh*“ (Bourdieu, 2010: 114).

Autonomie kulturního pole pak závisí na stupni, jak se jeho vlastní normy a sankce umění prosadí v rámci skupiny výrobců kulturních statků i těch, kteří společensky zaujímají vládnoucí pozice.

Současný vztah mezi kulturními činiteli a vládnoucí vrstvou označuje Bourdieu strukturní podřízeností (Bourdieu, 2010:73). Umělecké pole je vystaveno přímému vlivu politických instancí, protože politická moc rozhoduje o přidělování symbolických statků. „*Nasměrování štědrosti a mecenášství pak závisí na blízkosti životního stylu a spřízněnosti hodnost mezi umělci a vyšší společností*“ (Bourdieu, 2010: 74).

Tím, že politická moc rozhoduje o tom, jaké oblasti podpoří a které naopak ne, stratifikuje společnost. Bourdieu v tomto smyslu hovoří o principech vnitřní hierarchizace, kdy se „posvěcující moci“ dostane pouze tomu, kdo se dohodne s mocenským polem. Tento symbolický zisk může být následně proměněn v zisk ekonomický, a dochází tak k obsazování privilegovaných sociálních a ekonomických pozic ve společnosti (ibid.).

Podle Roberta Palmera, konzultanta v oblasti kultury pro instituce Evropské unie, jde o víc, než o konkrétní rozhodnutí, co bude a co nebude z veřejných peněz podporováno. Jde o politickou vůli a obecné kulturní naladění společenského prostředí, kde je kultura chápána jako nadstavba, jejíž postavení není ve vztahu k ostatním oblastem života rovnocenné (Palmer, 2003).

V souvislosti s financováním umění se často setkáváme s tím, že je třeba nějakým způsobem přispěvek na kulturu „ospravedlnit“ – uvést důvody legitimizující správnost takto investovaných veřejných prostředků. Podíváme – li se potom na nejčastěji uváděné přínosy umění, setkáme se s důvody typu zkvalitnění volného času, snížení kriminality, zvýšení vzdělanosti, vytvoření nových pracovních míst, prevence občanských sporů a rasistických předsudků (Ministerstvo kultury ČR, 2007, online).

Velmi často je tedy přínos umění definován pouze skrze přínos pro jinou oblast – například oblast vzdělávání a oblast sociální. „*V politickém a společenském diskurzu se často*

vyhýbáme složitějšímu vysvětlování přínosu kultury o sobě samé. Příběh kultury by měl být vyprávěn jinak, a je na politicích, aby změnili atmosféru těchto debat. Vláda by měla propagovat stejně tak intelektuální, jako materiální blahobyť svých obyvatel a zdůraznit, že podpora umění a kultury je základem zdravé sociální společnosti“ (O'Brien, 2010: 29).

Jazyk, který používá vládnoucí třída k vyjadřování se o umění, nerozeznává jeho specifickou povahu, ale hodnotí ho tak, jako by se vůbec nelišilo od jakéhokoli jiného ekonomického sektoru. Není náhodou, že muzea, galerie a divadla jsou ministerstvy souhrnně označována pojmem „kreativní průmysl“.

4.3 Globalizace kultury

Tento funkční, instrumentální pohled na kulturu, akcentující ekonomickou roli kultury, je značně ovlivněn některými trendy, které přicházely z oblasti zcela odlišné tradice ekonomických a společenských vazeb kultury – z USA. Jedním z logických důsledků požadavku na maximální efektivitu a měřitelné výsledky je rostoucí pronikání zásad a technologií managementu z komerční sféry. Kombinace tlaku na efektivitu a požadavku zodpovědnosti, spolu s důrazem na rozvoj vlastních ekonomických aktivit pak urychlila přijetí marketingové orientace a přinesla posun ve vnímání návštěvníka, z něhož se stává klient, přičemž hlavním smyslem instituce je pak jeho maximální uspokojení (Barančičová, Herman: 2009: 19). Ekonomické dimenze fungování kulturních institucí a jejich vztahu k těm, kteří zdroje poskytují, jsou jednou z významných příčin zásadního obratu ve vztahu kulturních institucí k veřejnosti.

Tento obrat je důsledkem procesu globalizace. Fairclough definuje globalizaci jako transkontinentální a inter regionální tok činností, interakcí a příkladů moci. Jako komplexní propojení, které charakterizuje moderní společenský život. Jako tok obrazů, reprezentací a interakcí proudící skrze nová média a komunikační technologie (Fairclough, 2006: 3).

Globalizace je rozšířením kapitalistického volného trhu. Má vlastní ekonomická pravidla – pravidla, která se točí kolem otevírání, deregulace a privatizace ekonomiky ve smyslu udělat ji více kompetentní a atraktivní pro zahraniční investory (Fairclough, 2006: 9).

Koncepty deregulace, privatizace a maximální efektivity veřejného sektoru se v plné míře začaly prosazovat i ve světě evropských kulturních organizací. „*Poznání, že v rámci konvenční ekonomické teorie není možné dostatečně vyhodnotit ekonomické přínosy kultury*

a racionalizovat důvody pro její podporu, současně podnítilo zájem o aplikaci ekonomických kritérií a metodologie na tvorbu a distribuci kulturních hodnot“ (Barančičová, Herman: 2009: 20). Reálná politika národních a regionálních vlád v oblasti kultury vychází dnes z přesvědčení, že v době limitovaných zdrojů mají být veřejné investice do kultury motivovány méně vírou v jakousi morální nutnost, jako spíše poznáním jejich skutečných kulturních, sociálních a ekonomických přínosů.

Hlavní ideou globalizace je kapitalismus volného trhu respektive tzv. knowledge based economy – ekonomie řídicí znalosti nade vše ostatní, včetně výsledných produktů (Fairclough, 2006: 41). Takto zaměřená ekonomie musí nabízet inovativní, vyšší kvalitu produktů a služeb. Jedině tak může ta která země získat výhodu na globálním trhu, na nějž se orientuje. Zlepšování musí být jak byznys, tak procesy. Všechny vědecké poznatky musí být přetaveny na komerční úspěch. Vlády jednotlivých zemí jsou tlačeny k tomu, aby investovaly do vědy, inovací ve finančnictví a do digitálních technologií. Měly by tedy podporovat výhradně ty aktivity, které pomáhají rozvíjet znalosti potřebné pro vývoj dalších inovativních technologií, navyšovat zisk a utužovat propojení národů (Fairclough, 2006:48). Na podporu kultury, tradičně řazené mezi ekonomicky neproduktivní oblasti, jako by tento koncept nemyslel.

Globalizační diskurz je tedy vysoce reduktivní, protože reprezentuje komplexní fenomény pouze jako čistě ekonomické jevy. Fairclough v této souvislosti hovoří dokonce o sociální regulaci, a globalizaci označuje jako formu hegemonie (ibid.).

Pojem hegemonie je pro tuto práci stěžejní, protože tvoří část teoretického pozadí zvolené metody, a je tedy nutné patřičně vymezit jeho chápání pro účely této práce.

4.4 Hegemonie

Slovní výraz "hegemonie" byl pravděpodobně odvozen z řeckého „egemonia“, jehož kořenem je egemon, což znamená vůdce, vládce, často ve smyslu jiného státu, než jeho vlastního (Williams, 1985: 144). Od 19. století se pojmu běžně používá k označení politické převahy, obvykle jednoho státu nad druhým. Specificky marxistický ráz získal termín až po jeho užití ruskými sociálními demokraty, v období od pozdních 90. let 19. století po Velkou říjnovou socialistickou revoluci v roce 1917 (ibid).

Teoretikem, který je s uvedením konceptu hegemonie ponejvíce spojován, je italský komunistický aktivista Antonio Gramsci. Hegemonií nazývá převahu jedné sociální třídy nad

ostatními (např. buržoazní hegemonie). Tato nadvláda představuje nejen politickou a ekonomickou kontrolu, ale také schopnost dominantní třídy prezentovat svůj vlastní způsob nazírání světa tak, aby ti, kteří jsou jí podřízeni, přijímali tuto interpretaci světa jako přirozenou (Adamson, 1980: 56). Hegemonií tedy označuje situaci, kdy ideje vládnoucí třídy pronikají do společnosti ve formě „common sense“, a lidé takto ustavený sociální řád akceptují jako přirozený a daný.

Pojem „common sense“ je dalším z termínů, s nimiž CDA hodně pracuje. Můžeme ho definovat jako soubor obecně platných pravd o realitě, primární vědění o institucionálním řádu. Je to souhrn toho, co „každý ví“ o sociálním světě, souhrn pouček, mravních zásad, hodnot a přesvědčení, mýtů atd. (Berger, Luckmann, 1966: 68).

Koncept hegemonie navazuje na chápání ideologie definované jako institucionální praxe, která přímo či nepřímo legitimizuje existující mocenské vztahy a která se zdá být přirozenou a univerzální (Fairclough, 1992: 34). „*Ideologie sice může nabývat podobu soudržného souboru idejí, častěji se však objevuje ve formě útržků významů běžného vědění zabudovaných do nejrůznějších reprezentací*“ (Barker, 2006: 76). K pojmu ideologie existuje řada různých přístupů a užití. Jejich mapování by ale bylo nad rozsah naší práce, proto uvádíme jen tuto definici, která odpovídá záměru naší studie a s níž budeme dále pracovat.

Gramsci u svého konceptu také zdůrazňuje, že ideologie vládnoucí třídy, takto infiltrovaná do společnosti, se udržuje především díky všeobecnému souhlasu (Adamson, 1980: 57). „*Tam, kde je to možné, je v moderní společnosti sociální kontrola prosazována skrze souhlas. Toho se dosahuje integrováním lidí do různých nástrojů kontroly, jichž se cítí být součástí*“ (Fairclough, 1991: 36). Ideologie je pak skupinou lidí často přijata proto, že některé její teoretické složky jsou v souladu se zájmy této skupiny. Skupiny, s jejichž zájmy ale převládající ideologie kompatibilní není, jsou pak vládnoucí třídou vyloučeny a prezentovány reduktivním způsobem, který je poškozují.

Hegemonii tedy můžeme chápat jako ovládnutí konsenzu, dosažení souhlasu u civilní společnosti (Gramsci, 1949: 178). Gramsci rozlišuje dvě úrovně, na nichž se proces dosahování souhlasu uskutečňuje. První úroveň je konsenzus v rámci sociálního bloku, druhou je dosažení souhlasu na úrovni nejširší společnosti (Gramsci, 1970: 139). V prvním případě jde o hegemonii jedné názorové skupiny (respektive ideově homogenní „koalice“ vládnoucích skupin) nad skupinami ostatními (Gramsci, 1970: 47). Příkladem takové skupiny je politická strana a její vůdčí postavení ve vládě. Kromě cílů v oblasti ekonomiky a hospodářství určuje

tato skupina též jednotu názorovou (ideovou), jejíž významy prezentuje jako univerzální a dané. V případě souhlasu na úrovni společnosti je hegemonie vykonávána prostřednictvím organizací privátních, jako je církvev, společenstva, školy atd. (Gramsci, 1949: 239). V našem výzkumu musíme mezi těmito činiteli zmínit i média, jejichž obsahy jsou celkovou reflexí společenského prostředí, převládajících hodnot, názorů a idejí (Trampota, 2006: 66).

Vzhledem k tématu zkoumanému v této práci je za hegemonii možné označit vládu ekonomického determinismu, která je zaměřena na maximalizaci zisku, a nepřikládá důležitost hodnotám, které nejsou číselně měřitelné a které produkuje právě umělecká činnost.

Cílem naší analýzy je pak identifikovat tuto hegemonii a její konkrétní projevy v mediálních textech, které utváří obraz o Severočeském divadle opery a baletu.

4.5 Sociální konstrukce reality

Jak lze vidět z předchozí kapitoly, ideje vládnoucí třídy se utužují na základě informací získaných z každodenní interakce s realitou, kterou člověk považuje za samozřejmou.

O pochopení procesů, jejichž působením se pro obyčejného člověka realita vytváří, usilovali i sociologové Peter L. Berger a Thomas Luckmann. V rámci své sociologie vědění, zkoumají vše, co je ve společnosti považováno za vědění (bez ohledu na platnost či neplatnost tohoto vědění), jež je rozvíjeno, předáváno a udržováno v sociálních situacích (Berger, Luckmann, 1999: 61).

Formulovali teorii sociálně konstruované reality, podle níž je společnost nutno chápat jako neustálý dialektický proces, sestávající se ze tří vzájemně provázaných složek: externalizace, objektivace a internalizace (Berger, Luckmann, 1999: 55). Subjektivní poznatky o světě se díky interakcím s druhými lidmi externalizují, v procesu objektivace nabývají objektivní povahy a stávají se tak jak pro samotné autory, tak pro ostatní lidi dostupnými jako prvky společného světa. „*Realita každodenního života nejenže je objektivacemi naplněna, ale jsou to právě objektivace, které existenci této reality umožňují*“ (Berger, Luckmann, 1966: 56). V procesu internalizace se objektivizované významy předávají jako common sense dalším generacím, přičemž dochází k jejich neustálé reprodukci a tedy i legitimizaci. Internalizace je základem produkce znaků, protože bezprostředně vnímaná událost je vnímána jako událost mající význam. „*Vztah mezi člověkem*

– tvůrcem a sociálním světem – jeho výtvořem je a zůstává vztahem dialektickým. Člověk a jeho svět tedy vstupují do neustálé interakce“ (Berger, Luckmann, 1966: 69).

Realitu každodenního života vnímáme podle Bergera s Luckmannem jako realitu uspořádanou, protože v sobě obsahuje typizační schémata (Berger, Luckmann, 1966: 71). „Kategoriím dáváme význam. Členství v určitých skupinách přiřazujeme ostatním lidem na základě sociálních rolí, které zastávají. Náš obraz o dotyčném se sestaví na základě toho, kam ho přiřadíme a jaké vlastnosti se nám osobně k té které skupině váží“ (Hall, 1997: 12).

Každá sdílená typizace je institucí. K institucionalizaci dochází vždy při vzájemné typizaci habitualizovaných činností určitým typem vykonavatelů těchto činností. Jsou dostupné všem členům dané společenské skupiny a instituce samotná typizuje jednotlivé vykonavatele činností a rovněž i jednotlivé činnosti (Berger, Luckmann, 1966: 82). „Instituce řídí lidské chování tím, že předem stanovují vzorce chování, které lidskému jednání předurčují jeden směr ze všech teoreticky možných. Tyto mechanismy, jejichž souhrn utváří systém sociální kontroly, fungují v každé společnosti. Institucionalizace se přitom začíná projevovat v každé sociální situaci, která probíhá v čase“ (ibid.).

Objektivní význam institucionálního řádu se každému jedinci jeví jako daný, obecně známý a společností považovaný za samozřejmý. „Rozrůstající se institucionální řád si vytváří odpovídající zastřešení legitimizací, která zajišťuje jeho výklad kognitivní i normativní“ (Berger, Luckmann, 1966: 93). Legitimizace je proces druhoplánové objektivace významů, proces vysvětlování a ospravedlňování. Legitimizace slouží k integraci významů utvořených v průběhu jednotlivých institucionalizací (Berger, Luckmann, 1966: 94). Čím větší oblast činnosti je institucionalizována, tím je chování lidí předvídatelnější, a tedy i kontrolovatelnější. Instituce jsou legitimizovány žijícími jedinci, kteří mají ve společnosti určité postavení a prosazují určité společenské zájmy.

Za sociální instituci můžeme považovat i mediální zpravodajství. Kromě informování o událostech jsou totiž mediální výstupy opakující se reprezentací toho, co a kdo je ve společnosti důležitý, co je z hlediska sociálního systému normativně správné a co je porušením společenských norem. Mediální diskurz je důležitý jak kvůli tomu, co odhaluje o společnosti, tak proto, že sám přispívá k jejímu charakteru (Trampota, 2006: 74).

4.6 Mediální konstrukce reality

Díky vzniku oboru mediální studia, která sledují nejen možné vlivy mediálních obsahů, ale i sociálně-historickou podmíněnost samotné zpravodajské produkce, se v sedmdesátých letech minulého století začal silně prosazovat názor, že i média tím, jakým způsobem vybírají témata, řadí je podle důležitosti a dávají je do kontextu s dalšími texty, konstruují realitu.

Tato perspektiva je spojována především se jménem německého mediálního teoretika Winfrieda Schulze, který v otázce relevantnosti mediálních sdělení ve vztahu k realitě rozlišuje dva základní přístupy: Ptolemaiovský a Kopernikovský (Schulz, 2000: 30).

Ptolemaiovské pojetí pracuje s přesvědčením, že masová média čistě odrážejí realitu, přičemž jsou v procesu utváření významů pasivní. Kopernikovské východisko naopak chápe média jako aktivní prvek, který realitu utváří, a tím, jakou zprávu vybere a jakým způsobem ji zpracuje, ustavuje sociální řád (ibid). Z Kopernikovského přístupu vycházejí mediální studia, když tvrdí, že média nejsou pouhým zrcadlem reality, ale že ustavují verzi reality způsobem, který závisí na sociálních pozicích, zájmech a cílech, a v neposlední řadě profesních rutinách těch, kteří je produkují. „*Při sledování zpravodajství není těžké rozpoznat, že ačkoli je zjevnou, tedy manifestní funkcí zpravodajství přinášet nové informace, přece se s opakující pravidelností objevuje omezené množství typů zpráv a vzorců jejich časového zakotvení*“ (Trampota, 2006: 29).

Na základě tohoto poznatku vzniklo vícero typologií, které zkoumají obsahy zpráv a frekvenci, s jakou se určitá témata ve zpravodajství objevují. Pro náš výzkum je důležitá studie Johna Hartleyho (Hartley, 1982, in Trampota, 2006: 30), který zjistil, že nejčastěji se v médiích objevují zprávy referující o politických a ekonomických událostech. Toto zjištění odpovídá globalizačnímu diskurzu, který na první místo řadí ekonomiku a osoby, které ji ovládají. Naopak události, které o těchto tématech nepojednávají, se musejí vyznačovat značnou razancí, aby se do zpráv dostaly. Má – li tedy být náležitá pozornost věnována i zprávě z oblasti kultury, musí být začleněna do kontextu ekonomické a politické problematiky.

Stejně tak, jako jsou privilegována určitá témata, tak i informační zdroje, které ve zprávách vystupují, do nich nemusejí mít rovnocenný přístup. V souvislosti s tím lze mluvit o hierarchii přístupu (Eldridge, 1995: 289, in Trampota, 2006: 81). „*Některé zdroje*

jsou v obsazích reprezentovány jako důležitější a jiné jako podružné. To se projevuje buď způsobem zpracování výpovědi zdroje, nebo jejím umístěním ve zprávě“ (ibid.). Výpověď aktéra s privilegovaným přístupem do zpravodajství je například uváděna vždy jako první, takže vytváří úvodní interpretační rámec zprávy. Ti, kdo jsou citováni po něm, jsou již jen součástí takto nastaveného rámce, a jejich výpověď je často prezentována jako reakce na již řečené (Trampota, 2006: 80).

Zprávám dominují zdroje s vyšším sociálním statutem, zdroje disponující mocí a zdroje, které efektivně pracují s public relations. „Běžní a neznámí lidé se zpravidla objevují ve zprávách jen jako protestující, porušující zákon nebo jako oběti“ (ibid.). Zdroje informací, které se dostanou přímo do zpravodajského obsahu, bývají označovány jako tzv. hlasy s přístupem (ibid.). V případě mediálního konstruktivismu můžeme hovořit o médiích jako o nositelích hegemonie, kteří do svých sdělení vkládají definici situace, vyhovující ve společnosti dominantním vrstvám.

Média mají sklon některé aktéry zpravodajských příběhů znázorňovat určitým ustáleným způsobem, čímž vytvářejí jejich mediální reprezentace. Ty se mohou od reálné charakteristiky aktérů výrazně lišit, proto je třeba jejich medializovanou podobu zkoumat (Trampota, 2006: 91). „Jednotlivé typy postav jsou ve zpravodajství opakovaně prezentovány v určitých situacích, ve vztahu k určitým tématům a událostem, které rámuji vyznění jejich mediální reprezentace“ (ibid.).

4.7 Reprezentace a média

Reprezentace je základní složkou v procesu produkování významů a jejich výměnou mezi příslušníky dané kultury. To vyžaduje užívání jazyka, znaků a obrazů, které reprezentují věci. Jazyk ale nefunguje jako zrcadlo, význam je konstruován skrze proces označování (Hall, 1997: 4). „Reprezentace je proces přiřazování významů věcem, který se odehrává v naší mysli. Je to propojení mezi koncepty a jazykem, který nám umožňuje referovat o objektech, lidech a událostech, a tedy utvářet svět“ (Hall, 1997: 6). Jazyk produkuje významy, protože pracuje jako reprezentační systém. V jazyce užíváme symbolů a znaků jako zástupců nebo reprezentantů jiných lidí nebo konceptů, názorů a postojů.

Pro zkoumání procesu reprezentace rozlišujeme dvě dominantní paradigmaty: semiotické a diskurzivní (Hall, 1997: 7). Semiotický přístup se soustředí na to, jak jazyk utváří významy, zatímco diskurzivní přístup, z něhož tato práce vychází, se soustředí na to,

s jakým účinkem reprezentace probíhá a jak jsou tyto významy propojeny s mocí, vykonstruovanými identitami a subjektivizací. Diskurzivní přístup se zaměřuje na režim, v němž reprezentace probíhá (ibid.). Předmětem kulturních studií je pak poznávání textuality a kulturní síly reprezentace samotné, jako místa moci a regulace.

Pro všechny reprezentace sociální skutečnosti – tedy i pro všechna mediovaná sdělení – platí, že vyjadřují různé soudy, představy, předsudky apod., které jsou součástí dané společnosti či kultury (Jirák, Köpplová, 2009: 299). „*Takové hodnotící soudy ve vědomí, které jsou stabilní a spojené s pocitem stability a obecné platnosti, se označují jako stereotypy*“ (ibid.).

4.7.1 Stereotypní reprezentace

Pro stereotypy je příznačná uniformita, do níž začlení jedince na základě určitých znaků. Znaky jsou redukovány do charakteristik vymezených stereotypem, a takto zjednodušené kategorii je pak určeno místo v hierarchii vztahů.

Stereotyp nedovoluje žádný vývoj v posunutí významu – je pro něj charakteristická homogenizace, generalizace, naturalizace a fixace rozdílnosti. *Stereotypy mohou působit jako dávání smyslu světu stejně jako kategorie, ale s tím zásadním rozdílem, že stereotyp se pokouší popřít jakékoli flexibilní myšlení*“ (Pickering, 2001: 18). Stereotypy nedovolují flexibilní myšlení z toho důvodu, neboť ho popírají v zájmu moci, která je tak prosazována. „*Snaží se tyto struktury zachovat tak, jak jsou, nebo je přeorganizovat jako vnímatelnou hrozbu. To moc utvrzuje. Stereotypní označení jsou nepřesná, protože vykreslují sociální skupinu nebo kategorii jako homogenní. Určité chování nebo dispozice jsou izolovány, vyňaty z kontextu, a přisouzeny každému, kdo je s danou skupinou nějak spojován*“ (Pickering, 2001: 20).

Efektivita stereotypu tkví ve způsobu, jímž se dovolává konsenzu. „*Stereotyp proklamuje, že toto je to, co si všichni – já, ty, my – myslíme o té které sociální skupině. Jako kdyby se koncept té skupiny zjevil zrovna v této podobě, jen tak sám o sobě, spontánně a nezávisle, všem členům společnosti stejně*“ (Dyer, 2002: 52). Stereotyp v tomto případě určuje shodu v soudu nad někým, přičemž tuto shodu prezentuje, jako by vznikla už dříve, nezávisle na stereotypu.

Pomocí stereotypizování se utváří propojení mezi reprezentací, rozdílností a mocí. „*Moc v reprezentaci znamená moc v označování, přisuzování, a klasifikování. Je to moc*

prezentovat něco či někoho určitým způsobem. Stereotypizování je klíčovým prostředkem symbolického násilí“ (Hall, 1997: 12).

4.7.1.1 My versus oni

Stereotyp má hodnotící, kontrolující charakter. *„Stereotyp ustavuje strategii štěpení. Rozděluje normální a akceptovatelné od nenormálního a neakceptovatelného. Tím vylučuje vše, co nezapadá, vše, co je jiné“ (ibid).* Stereotypy klasifikují lidi podle norem a vytváří konstrukt, pomocí něhož je označují jako vyloučené, jako ty „druhé“ (other). Jinakost se definuje jako odchylka od normálu, od konvenčního. Tím, že se různost označí za jinakost, popírá se dialog, interakce a změna.

Mezi skupinami „my“ a „oni“ zase existuje mocenská hierarchie – skupina, která hodnotí, tím sebe samu definuje jako centrální (tedy in – group), a všechny ostatní jako out - group (Pickering, 2001: 75).

Proces označování druhým vždy jednu skupinu demonizuje, a druhou zatracuje. Ideologická funkce označování druhým je snahou udělat vztah my – oni stálým, dát mu statický a dlouhodobý ráz (ibid.). Tento proces musí být neustále opakován a upevňován. Je tu snaha vzbudit dojem, že to tak bylo odjakživa.

Tato dvojice protikladných postojů je nerozlučná – nemůžeme se cítit „in-group“, aniž bychom zároveň nějak nepocítovali „out-group“. *„Obě tato pojmově – behaviorální opozita se navzájem doplňují a podmiňují a veškerý svůj význam čerpají právě ze své protistojnosti. Jak my, tak oni, vlastní skupina i cizí skupina - všichni odvozujeme sobě vlastní charakteristiky i své zvláštní emocionální naladění z našeho vzájemného antagonismu“ (Bauman, 2010: 66).*

5. POZADÍ SLEDOVANÉ PROBLEMATIKY

Poté, co jsme popsali teoretické koncepty, o něž se náš výzkum opírá, musíme zkoumanou problematiku představit i v rámci společenského kontextu, na něž mediální texty odkazují. Začneme širším kontextem problematiky financování oblasti kultury v České republice, a navážeme užším kontextem situace v Ústí nad Labem, která je vzhledem k charakteru případové studie této práce klíčová.

5.1 Historicko – společenský kontext financování oblasti kultury v České republice

Listopad 1989 byl zlomovým datem, od kterého dochází v České republice ke komplexní společenské změně. Mění se paradigma ideologická, ekonomická i legislativní. Změna provází rovněž podmínky i proces živého umění. *„Umění prošlo dramatickým vývojem transformace celé společnosti provázeným odstátněním, privatizací, transformací a rušením uměleckých organizací a v podstatě spontánním utvářením nové infrastruktury prostřednictvím občanských iniciativ a podnikatelských záměrů v novém právním rámci“* (Barančičová, Herman: 2009: 12).

Na jedné straně se umění zbavuje ideologické doktríny a společenské reglementace, na straně druhé se musí redefinovat v nových ekonomických a právních podmínkách.

Do roku 1989 u nás v provozování divadel fakticky existoval monopol socialistického státu (včetně reglementace, cenzury, mechanismu kádrové nomenklatury atd.). Stát zřizoval, provozoval a také rušil divadla prostřednictvím dvou subjektů: ministerstva kultury (Národní divadlo) a krajů (většinou divadelní sítě) (ibid.).

V devadesátých letech byla zahájena transformace divadelního systému. Především skončil státní monopol provozování divadla. Dochází k deetatizaci, kdy je většinová divadelní síť, provozována do té doby státem, převedena na města. Včetně budov, které původně byly často jejich historickým majetkem. Na města bylo změnou daňové soustavy a přenecháním výnosu některých daní převedeno i výhradní financování této divadelní činnosti (Barančičová, Herman: 2009: 13).

Nedošlo ale bohužel k rozdělení financí, kterými stát kulturní instituce podporoval. Města a kraje tak se stejným rozpočtem musí zvládnout financování více položek. Stále obtížnější je pak financování vícesouborových divadelních subjektů (s operním, operetním i baletním repertoárem), kde vznikají vyšší nároky na dotaci zejména pro nezbytnost

sborových těles, i větší věcné i honorářové náklady na jednu premiéru. „*Od přerozdělení daňové výtěže z úrovně státu by ale po právu bylo možné očekávat i výraznější účast na divadelním životě ze strany krajů. V principu krajské správy uznávají kooperaci veřejných rozpočtů i jejich víceleté fungování, už méně se však můžeme setkat se zásadami a principy jejich kompetentní alokace*“ (Barančičová, Herman: 2009: 14).

Podíl Ministerstva kultury (MK) na výdajích státu rok od roku klesá. Zatímco v roce 2008 byl po deseti letech zaznamenán ve vztahu ke státnímu rozpočtu nejvyšší podíl výdajů na kulturu - 0,66%, což společně s výdaji na církve a náboženské společnosti (CNS) představovalo 0,78% státního rozpočtu, letos (2012) kultura i včetně podpory CNS klesla na 0,61%. Díváme-li se na výdaje MK ve vztahu ke státnímu rozpočtu bez CNS, činí tento rok pouhých 0,49% (Smolíková, 2012, online).

5.2 Užší kontext sledovaného tématu

Severočeské divadlo opery a baletu v Ústí nad Labem bylo v období, sledovaném touto prací, příspěvkovou organizací města. Město divadlu každý rok vyčlenilo částku v rozpočtu a financovalo tak většinou jeho náklady na provoz. Na začátku listopadu roku 2010 sepsali zastupitelé města Ústí nad Labem návrh, jehož cílem bylo převést divadlo pod Ústecký kraj, který by se tak stal jeho zřizovatelem. S tím mělo pochopitelně souviset i převedení finanční zodpovědnosti z města na kraj. Město k tomuto kroku chtělo přistoupit proto, že na financování provozu celého divadla nechtělo pro další rok vyčlenit potřebné prostředky a přálo si přispívat částkou nižší o desítky milionů korun.

Návrh předložili zastupitelé týden před tím, než po prohraných volbách odstoupili ze svých funkcí. Odstupující zastupitelé města však o svém záměru neinformovali Ústecký kraj, který se o něm dozvěděl až díky otázkám novinářů. Jeho první reakcí poté bylo prohlášení, že na financování divadla potřebné prostředky také nemá, a navíc s nimi nepočítal ani při sestavování rozpočtu pro následující období.

Tímto se začala kauza „Zrušení ústeckého divadla“, jejíž mediální obraz je tématem této práce.

Pro lepší orientaci v socio – kulturním kontextu této události a vzájemných vztazích jednotlivých jejích aktérů v následujících podkapitolách ve stručnosti představíme město Ústí nad Labem a Severočeské divadlo opery a baletu.

5.2.1 Město Ústí nad Labem

5.2.1.1 Historie města

Město Ústí nad Labem je téměř stotisícové město na severu Čech, krajské město Ústeckého kraje. Jeho vývoj je těsně spjat s rozvojem průmyslové výroby. Klíčovým odvětvím, které využilo polohy města, se stal chemický průmysl, tradici v Ústí nad Labem má též energetika či potravinářský průmysl. Rozsáhlá industrializace spolu s těžebními aktivitami s sebou samozřejmě nesly spoustu negativních vlivů jako je znečišťování životního prostředí a zničení většiny historických památek. Město bylo také těžce postiženo americkými nálety na konci II. světové války a demolicemi v období socialismu. V 70. a 80. letech bylo město poznamenáno rozsáhlými plošnými asanacemi, neuváženými přestavbami, brutálními dopravními stavbami a konstruováním velkých, masivních objektů a rozlehlých panelových sídlišť v duchu reálného socialismu. V důsledku toho má zachovány jen zbytky historického jádra.

Mezi nejvýraznější ústecké památky patří neogoticky přestavěný kostel Nanebevzetí Panny Marie se šikmou věží, upravená hradní zřícenina hradu Střekova a výletní restaurace (zámeček) Větruše. Se začátkem nového tisíciletí se začalo s masivní přestavbou a rekonstrukcí centra, z něhož zmizely poslední zbytky zeleně a navzdory protestům obyvatel je nahradila zástavba obchodních domů, jejichž prostory dodnes marně čekají na nájemníky (Wikipedia, 2012, online).

5.2.1.2 Obyvatelstvo

Město Ústí nad Labem eviduje téměř 95 a půl tisíce obyvatel, z toho přes sedmdesát procent tvoří věková kategorie mezi patnácti až čtyřiašedesáti lety. Češi přitom tvoří 95,55%, dalšími národnostmi jsou Slováci, Poláci, Romové, Němci, Ukrajinci a Vietnamci (Integrovaný portál MPSV, 2012, online).



Schéma 4: Rozložení věkových skupin (Integrovaný portál MPSV, 2012, online)

V Ústí nad Labem byla vždy ve značné míře zastoupena německá populace, po uzavření Mnichovské dohody bylo město jako součást Sudet 9. října 1938 okupací připojeno k Německé říši (Wikipedia, 2012, online).

Po válce, v období let 1945 až 1948 bylo z regionu vysídleno na 53 000 Němců, na jejichž místa přišli osídlenci z českých zemí, Slovenska, Rumunska a Sovětského svazu. Tím v této oblasti došlo ke zpretrhání kulturních a historických tradic a snížení úrovně vzdělanosti obyvatel (ibid.).

Vzdělanostní struktura

Z hlediska vzdělanostní struktury není možno pozorovat v Ústí nad Labem ve srovnání s celou ČR žádné zásadnější rozdíly. V populaci starší 15 let je bez maturity (*tj. bez vzdělání, se základním vzděláním nebo středoškolským vzděláním bez maturity*) 60,9 % mužů a 59,9 % žen, vzdělání ukončené maturitou (*včetně nástavbového a vyššího odborného studia*) má 29,1 % mužů a 33,1 % žen a vysokoškolského vzdělání dosáhlo 9,9 % mužů a 7,1 % žen. (SLDB, 2011, online).

Nezaměstnanost

V prvním kvartálu roku 2012 evidoval Úřad práce 9 310 osob bez práce, což je nezaměstnanost ve výši 13, 80 %. Poptávka po pracovních místech tedy celkově velmi výrazně převyšuje jejich nabídku, v březnu roku 2012 bylo na 9 001 uchazečů o zaměstnání pouze 540 volných pracovních míst. Z hlediska vzdělání dominují mezi uchazeči o zaměstnání v okrese Ústí nad Labem lidé se základním vzděláním (44,6 %). Oproti předchozím rokům se výrazně snížil podíl absolventů škol, který je zároveň mírně nižší než v celé ČR. Ženy tvoří zhruba polovinu žadatelů o zaměstnání (ibid.).

5.2.1.3 Politická situace

Od prosince roku 1990 mělo město Ústí nad Labem vždy pravicového primátora, v komunálních volbách vítězila Občanská demokratická strana. To se změnilo v říjnu 2010, kdy volby vyhrála ČSSD a do funkce primátora města byl 11. listopadu jmenován Ing. Vít Mandík. Podobná situace je i na vedení Ústeckého kraje, kdy v roce 2008 po osmiletém výkonu funkce vystřídala hejtmana Ing. Jiřího Šulce (ODS) Jana Vaňhová z ČSSD.

Období, které tato práce sleduje, bylo zároveň obdobím změny zastupitelů města. V komunálních volbách kandidoval jak ředitel Severočeského divadla opery a baletu MgA. Tomáš Šimerda, tak Ing. Jiří Morstadt, tehdejší ředitel severočeské divize Ústeckého deníku. Jiří Morstadt kandidoval za stranu Severočeši.cz, která je nekomunistickým levicovým

subjektem, který může utvářet koalice s ČSSD (Reflex, 43/2010). Strana pro zdraví, sport a prosperitu, za kterou kandidoval dnes již bývalý ředitel divadla, je pravicovou stranou a koaličním partnerem ODS. Obě strany mají přitom charakter lokálního uskupení, které vzniklo z iniciativy několika osobností města, jimž šlo o podílení se na řešení neuspokojivé politiky v Ústí nad Labem.

5.2.1.4 Projekty z dotací Evropské unie

Právě Jiří Šulc stál v čele regionálního operačního programu Severozápad, kterému v květnu 2011 Ministerstvo pro místní rozvoj na doporučení Evropské komise kvůli chybám a podezření z korupce pozastavilo proplácení evropských příspěvků na projekty v Ústeckém a Karlovarském kraji. Členové výboru regionální rady Severozápad jsou do funkce voleni usnesením zastupitelstva kraje, a Šulc je viněn z toho, že do úřadu přivedl jeho předchozího ředitele Petra Kušnierze, který stojí před soudem kvůli obžalobě z přijímání úplatků.

Mezi projekty, které byly z programu dotovány, patří revitalizace Městských sadů, postavení lanovky na zámeček Větruše a vystavění nákupního centra Fórum. Za první projekt udělila Evropská inspekce městu Ústí nad Labem pokutu ve výši 651 tisíc korun kvůli machinacím s evropskými penězi a provedení rekonstrukce, která absolutně neodpovídala předloženému projektu. Druhý z projektů se stal terčem kritiky kvůli k tomu, že částka 66 milionů, na jejímž základě byl projekt při výběrovém řízení vybrán, se po dokončení stavby vyšplhala na 81 milionů. Rozdíl financovalo město, které se zároveň zavázalo lanovku ročně dotovat téměř pěti miliony korun. Kritizován byl i fakt, že projekt byl schválen v momentě, kdy se jeden z městských zastupitelů stal majitelem restaurace na zámku Větruše a zaměstnanci magistrátu začali dostávat stravovací lístky do tohoto restauračního zařízení. Třetí z projektů mezi obyvateli zvedl vlnu kritiky hlavně kvůli tomu, že obchodní centrum bylo vystaveno kolem jediné historické památky města Ústí – kostela Nanebevzetí Panny Marie, který má po bombardování za druhé světové války věž vychýlenou o dva metry. V nákupním centru Fórum jsou stejně jako v dřívější vystavěných obchodních domech na náměstí prázdné obchodní prostory. Kvůli multikinu, které je jeho součástí, navíc do roka po jeho vystavění zanikla všechna ostatní ústecká kina, protože jim město nepřidělilo dotaci.

5.2.2 Divadlo

Severočeské divadlo opery a baletu je statutárním divadlem. Statutární divadlo je základním typem provozního modelu divadla; kulturní služba veřejnosti, divadlo zřizované

z vyššího, nadosobního – veřejného a kulturního zájmu, založené na základě statutu; je to typ divadla kontinuálně subvencovaného, divadlo tzv. státní a dotované; divadlo nejčastěji v právním režimu příspěvkové organizace nebo stále častěji obecně prospěšné společnosti, u nás jediný možný model divadelního provozu v letech 1948 – 1989, tvořící i dnes páteř stávající divadelní sítě v České republice. Do této kategorie náleží převážně divadla repertoárového typu, ansámblová. Je to divadlo nejvyšší sociální jistoty, se stálým působištěm, jedno – nebo vícesouborové (Dvořák, 2004: 33).

Zřizovatel na sebe bere odpovědnost za hospodářské a zprostředkovaně i umělecké výsledky divadla, u něhož se předpokládá neziskový charakter - přesněji pokrytí ztráty subvencí. U nás jsou tato divadla často také nepřesně nazývaná jako „státní“, „oficiální“ nebo „kamenná“ divadla, tedy označovaná s vyjádřením jejich základních atributů, kterými jsou: neměnnost, tradičnost, stálost, trvalost, stabilita, ale zároveň někdy i se sugerujícím hodnocením (jejich nehybnost, nepružnost, konzervativnost...) (ibid.).

V Severočeském divadle opery a baletu působí tři umělecké soubory a vlastní orchestr. Vícesouborové divadlo je středoevropské unikum. Vzniklo ze snahy nabídnout v daném místě všechny divadelní žánry: činoherní, hudebně – dramatický a taneční.

Dnešní síť regionálních divadel je dědictvím minulé doby. Vícesouborová divadla jsou pouze v těch místech, kde byla zřízena v době před osmdesáti a více lety ve městech se silnou a bohatou německou většinou. Tento fakt je dán především tím, že ve všech těchto místech byly a jsou k dispozici honosné, historické divadelní budovy, které po odsunu jinému účelu sloužit nemohou (Dvořák, 2004: 34).

5.2.2.1 Historie divadla

Divadlo, postavené v pseudobarokním slohu, bylo slavnostně otevřeno 21. září 1909 podle architektonického návrhu Alexandra Grafa. V roce 1918 bylo ústecké divadlo zřízeno jako stálá scéna, řízená bezprostředně městem. Ve dvacátých letech začaly problémy s financováním divadla, které nakonec vedly městské zastupitelstvo k rozhodnutí neprovozovat divadlo ve vlastní režii, ale pronajmout ho a částečně subvencovat. Významnou roli při financování náročného provozu divadla sehrály příspěvky mecenášů. Prodlužující se válkou se čím dál více prohlubovaly existenční potíže ústeckého divadla a na podzim roku 1944 byl jeho provoz zastaven (Jonáš, 2004, online).

V květnu 1945 bylo divadlo převedeno pod českou správu a byl zde ustanoven činoherní soubor. Po první sezóně byl činoherní soubor Městského divadla v Ústí nad Labem zrušen a 1. 8. 1946 byla zřízena Ústecko-Karlovarská zpěvohra, která působila v zimních měsících v Ústí nad Labem a v letních měsících v Karlových Varech. Součástí zpěvohry se stal Městský symfonický orchestr v Ústí nad Labem, doprovázející ústecká představení (ibid.).

Na začátku sezóny 1947–1948 byl angažován vlastní divadelní orchestr a ústecké divadlo mělo svůj operní a operetní soubor, včetně provozního baletu. Ke konci sezóny však došlo k zásadní reorganizaci divadla. Operetní soubor byl přestěhován do Teplic a provozní balet rozpuštěn. V divadle zůstal operní soubor a v sezóně 1949–1950 byl zřízen samostatný baletní soubor. V téže sezóně byla divadla v Ústí, Teplicích a Mostě sloučena pod jedno ředitelství v Teplicích. Ústecké divadlo se znovu osamostatnilo na začátku sezóny 1952–1953 (ibid.).

V roce 1972 bylo k divadlu administrativně přičleněno Činoherní studio. V tomto svazku existovalo až do roku 1992, kdy se znovu osamostatnilo (ibid.).

Od 1. 1. 1991 bylo divadlo převedeno z působnosti Krajského národního výboru do působnosti Magistrátu města Ústí nad Labem. Rekonstruované divadlo se opět stalo sídlem operního a baletního souboru a důstojným centrem kulturně společenského života města Ústí nad Labem. V roce 2004 bylo Městské divadlo Ústí nad Labem přejmenováno na Severočeské divadlo opery a baletu Ústí nad Labem (ibid.).

5.2.2.2 Právní forma

Severočeské divadlo opery a baletu bylo v časovém období, které tato práce sleduje, příspěvkovou organizací města Ústí nad Labem. V České republice upravuje základy právního vztahu příspěvkových organizací a jejich zřizovatelů zákon o rozpočtových pravidlech státu a zákon o rozpočtových pravidlech územních odborů.

Podle znění těchto zákonů jsou příspěvkové organizace zřizovány organizačními složkami státu a územními samosprávnými celky, a to pro takové činnosti v jejich působnosti, které jsou zpravidla neziskové a jejich vykonávání je ve veřejném zájmu. Jednou z nejčastějších forem jsou školy, domovy pro seniory, muzea nebo nemocnice (250/2000 Sb.).

Příspěvková organizace hospodaří s peněžními prostředky získanými hlavní činností a s peněžními prostředky přijatými ze státního rozpočtu pouze v rámci finančních vztahů

stanovených zřizovatelem. Zřizovatel dále jmenuje a odvolává jejího ředitele, a provádí kontrolu hospodaření celé příspěvkové organizace (ibid.). Vztah moci je zde tedy upraven přímo zákonem.

Zákon upravuje i postup při nedodržení výše přiděleného rozpočtu. Jestliže skutečná výše nákladů a výnosů v průběhu rozpočtového roku neodpovídá jejich rozpočtované výši a je předpoklad, že může být zhoršen rozpočtovaný hospodářský výsledek, je příspěvková organizace dle zákona povinna učinit opatření, která zajistí jeho vyrovnaní (§ 53, 218/2000 Sb. a § 28, 250/2000 Sb.).

6. ANALÝZA

V následující části práce se již budeme věnovat analýze sledovaného vzorku. V pořadí, které jsme si stanovili v rámci formulace výzkumných otázek, se nejprve budeme věnovat problematice reprezentace tématu v Ústeckém deníku, následně mediálnímu obrazu, který o problematice vytvořily kulturní portály Institutu umění a divadlo.cz, a nakonec budeme analyzovat příspěvky na názorovém fóru nebertenamdivadlo.cz.

Nejprve se pokusíme odpovědět na první otázku, která se ptá po kontextu a tématech, v rámci nichž bylo o záměru změny financování Severočeského divadla opery a baletu informováno.

1) Jak je událost zobrazována v Ústeckém deníku?

1.a. Jak je kontextualizován a tematizován samotný záměr změny financování divadla?

Opakovanou informací, která se v Ústeckém deníku objevuje po celou dobu sledovaného období, je konstatování, že „**peníze na divadlo nejsou**“. „*Peníze chybí. Na ústecké divadlo nemá peníze ani město, ani kraj*“ (Neberte nám divadlo, 27. 11. 2010).

Záměr převést část zodpovědnosti za financování z magistrátu na krajský úřad je kontextualizován v rámci informace, že „**divadlo hospodaří se ztrátou a miliony na provoz mu nestačí**“. „*S navrženými padesáti miliony divadlo nevyžije*“ (20. 12. 2010). „*Má to ale háček, 47,3 milionu letos nestačilo, divadlo je ve ztrátě šesti milionů korun*“ (O divadle Ústí pořád jen mlží, 11. 12. 2010).

Reprezentace záměru změny financování divadla se pak mění v závislosti na čase a měnícím se sociokulturním kontextu, téma nedostatku peněz pro divadlo a kontext ztrátového hospodaření však zůstávají. Výrazy „peníze nejsou“ nebo „město na divadlo nemá“ jsou záměrně upřednostněny vůči variantám „město na divadlo nechce vyčlenit“, „nemá zájem dostatečně podporovat divadlo“, „neupřednostnilo investici peněz do divadla“ apod. Stejně tak v případě označení „milionů na provoz“ a „nevystačí“ existují varianty „příspěvek na činnost“, nebo „z výše dotace není možno pokrýt“. Diskurz Ústeckého deníku redukuje celé téma čistě na problém nízkých výnosů a vysokých nákladů, opomíjí veškerý další rozměr celé problematiky. Informaci o stavu podpory kultury přináší jako zprávu z prostředí ekonomie a politiky. Významy, které jsou použity v diskurzu Deníku, vyhovují vládnoucím vrstvám, protože jim dovolují legitimizovat upozadění podpory oblasti kultury

oproti jiným oblastem, které jsou výdělečnější, nebo alespoň slibují přínos pro oblast podnikání. V diskurzu Ústeckého deníku se tedy plně projevuje souhlas s hegemonií globalizačních idejí, a významy a reprezentace, které Deník produkuje, jsou touto hegemonií konstruovány. Zároveň zpětně působí vůči této hegemonii konstitutivně, protože takto konstruované významy, které se skrze proces naturalizace stávají obecně platnou pravdou a ve formě „common sense“ cirkulují ve společnosti, vládnoucí hegemonii ekonomické determinace upevňují.

Typickým je používání výrazů z **ekonomického diskurzu**. „*Přípravy rozpočtu pro příští rok by měly být kalkulovány na základě skutečných čísel.*“ (Město Ústí se chce zbavit divadla!, 9. 11. 2010). „*Po odečtení loňského dluhu bude už v prvním čtvrtletí divadlo hospodařit se ztrátou.*“ (Neberte nám divadlo, volají Ústečané, 27. 11. 2010). Důležité je i zjištění, že prohlášení ředitele divadla o zdrojích pokrytí jednotlivých položek nákladů vzhledem k navrhované dotaci rezonovalo v každém následujícím příspěvku – i tam, kde byla tato informace nadbytečná. Výše příspěvku i třeba informace o sumě získané z prodeje vstupenek uváděla média s přesností na desetinná čísla. Nikde ale nebyla uvedena suma, kterou má vedení města celkově k dispozici od státu, a jaké procento z této sumy je přiděleno na podporu které oblasti.

Významně je využívána i diskurzivní strategie zastírání (disimulace). Ačkoli se totiž může zdát, že Deník svým diskurzem podporuje divadlo a věnuje této problematice tolik prostoru s cílem upozornit na problém a rozpoutat veřejnou diskusi, díky analýze můžeme vidět, že problematika podfinancování kultury tvoří jen rámeček příběhu, v němž Deník konstruuje identity a utváří mínění veřejnosti tak, aby bylo v souladu s cíli strany Severočeši.cz. Strategie disimulace se dá v analyzovaných textech dobře ukázat na vzájemném vztahu titulku a zbytkem textu. Zatímco v titulcích figurují slovní spojení typu „*Petice už překročila tisícovku*“ nebo „*Neberte nám divadlo, volají Ústečané*“, tělo textu tvoří charakteristika odstupujících zastupitelů vyjádřená nepřímo prostřednictvím účelově vybraných petičních příspěvků.

To, jak byla jedna problematika během pouhých tří měsíců zobrazena diametrálně odlišně, lze dokázat na analýze reprezentace samotného *záměru* změny financování divadla.

Dokud jsou ve funkcích zastupitelé pravicové koalice, je tento proces znázorňován nejčastěji pojmem „zrušení divadla“. „*Na petici proti zrušení divadla přibývají stovky podpisů denně*“ (Podpora ústeckého divadla nebere konce, 8. 12. 2010). Výpověď má

charakter předpovědi, proces je tu nahrazen jeho výsledkem. Předpovídat zrušení divadla jako výsledek jednání může mít v analyzovaném textu dva záměry.

Prvním z nich je snaha Deníku udělat z události **kauzu**, vyvolat pocit **ohrožení** a **paniky**. „*Strach! Obavy! Lidé se bojí o osud divadla*“ (Neberte nám divadlo, hlásá petice Ústečanů, 6. 12. 2010). Rozhodnutí, jestli bude Severočeské divadlo financováno Ústeckým krajem, nebo z rozpočtu města, je prezentováno jako **otázka života a smrti**. „*Ústeckému divadlu zvoní umíráček. Ústečané bijí na poplach*“ (Město Ústí se chce zbavit divadla, 9. 11. 2010). „*Divadlo má v Ústí dlouholetou tradici a plno důležitých umělců – byl by hřích nechat ho umřít*.“ (Od ústeckého divadla dává ruce pryč i kraj, 13. 11. 2010). Výrazy „bít na poplach“, „umřít“, nebo „zvoní umíráček“ jsou ukázkou válečného diskurzu. Výrazová hodnota slov je tedy asociována s přímo hrozícím nebezpečím, které je umocňováno prací s časem (viz Fairclough, 2007: 34). Sám Ústecký deník pak sebe sama nominuje do role toho, komu lidé mohou v těchto bouřlivých časech důvěřovat, a kdo jim přináší aktuální informace (z „bitevního pole“), které jim pomohou se v situaci orientovat. „*Specifický vztah zpravodajství k aktuálnímu společenskému dění se prezentuje jako reflexe aktuální reality. Často je přitom hlavním či jediným zdrojem informací*“ (Trampota, 2006). Pod každým příspěvkem v elektronické verzi Deníku, který se týkal problematiky financování divadla, se objevovala následující výzva: „*Bojíte se o osud ústeckého divadla? Celou situaci sledujeme! Klikněte zde!*“ Význam tohoto počínání je čistě ekonomicky orientovaný. Kontinuální téma, které se bezprostředně týká každodenního života čtenářů (hrozí narušit jeho zaběhnutou rutinu), a vyvolává ve společnosti silné názorové neshody, zaručuje dobrou prodejnost. Můžeme pozorovat i tendenci zpravodajství vytvářet tematicky homogenní skupiny příspěvků, která jednotlivé texty intertextuálně propojuje. Média pak v rámci jednoho příspěvku odkazují na své další texty, čímž událost, o níž je pojednáváno, zasazují do nových kontextů (Trampota, 2006: 161).

Kromě výrazu „zrušení divadla“ je proces v první polovině sledovaného období zobrazován také pomocí sloves „zbavit se“, „přešoupnout“, nebo „vzdát se zodpovědnosti“. „*Lidem se nelíbí, že město se chce zbavit ústeckého divadla a převést ho na kraj*“ (Neberte nám divadlo, hlásá petice Ústečanů, 6. 12. 2010). „*Kauza Severočeského divadla opery a baletu, které by město rádo přešouplo Ústeckému kraji...*“ (O divadle Ústí pořád jen mlží, 11. 12. 2010). Dominují materiální procesy, které odkazují k existenci někoho, kdo je za stav skutečnosti zodpovědný. Pojem „město“ je totiž personifikován, a jsou jím označeni členové Rady města (pravicová koalice).

Diskurz Deníku tak nepřímou obviňuje městské zastupitele, že kvůli jejich aktivitám a rozhodnutím hrozí divadlu zánik. Slovesa zbavit se, přešoupnout nebo vzdát se odpovědnosti navíc evokují podle, nezodpovědné jednání a implikují charakteristiky osob, kterým je takové jednání vlastní. Druhým cílem použití pojmenování „zrušení divadla“ pro záměr změny financování divadla je tedy snaha o diskreditaci pravicových politiků v očích veřejnosti (minimálně té části veřejnosti, která se „bojí o osud divadla“).

Od okamžiku, kdy do funkcí zasednou zástupci levicové koalice, včetně ředitele severočeské divize Deníku, se výrazy pojmenovávající záměr změny financování divadla mění na „ideu“, „iniciativu“, nebo „návrh“. *„Návrh na změnu financování divadla předložili zastupitelé kraje hned na úvodním zasedání“* (Podpora ústeckého divadla nebere konce, 17. 12. 2010). *„Iniciativu přebrala radní Karola Haasová, která...“* (Hádka o divadlo: Městské, nebo krajské? 8. 1. 2011) Empirická hodnota těchto výrazů je samozřejmě vnímána daleko pozitivněji, než „zrušení“ nebo „přešoupnutí“. Evokují představu aktivního, racionálního, ohleduplného jednání. Stejně tak reakce, které vzbuzují, jsou pojmenovávány jako „diskuse“ nebo „hledání řešení“, a jsou tedy v přímém protikladu k reakcím typu „obavy“, „strach“ nebo „panika“.

Ačkoli tedy ani nově zvolení městští zastupitelé neupustili od záměru změnit financování divadla a převést vyšší finanční zodpovědnost na Ústecký kraj, jejich jednání je Deníkem prezentováno jako takové jednání, které vneslo do situace řád, nadhled, a racionální uvažování. Veškerá odpovědnost za podfinancování divadla je převedena buď na Ústecký kraj, nebo na špatné hospodaření ředitele Tomáše Šimerdy. *„Pokud kraj na návrh nepřistoupí, budeme mít příští rok problém divadlo udržet“*. *„Pokud kraj ve svém rozpočtu peníze na divadlo nenajde, nemůže město zaručit, že tvář divadla zůstane zachována taková, jak ji všichni známe“* (Od ústeckého divadla dává ruce pryč i kraj, 13. 1. 2011). Užitím podmínkových vět je v textu zdůrazněno, že plnění závazků ze strany vedení města je zcela závislé na jednání vedení kraje. Použití plurálu navíc implikuje názorovou jednotu mezi vedením města, jeho občany a Ústeckým deníkem. Snahou představitelů Rady města pak není vyvrátit chápání záměru změny financování jako zrušení divadla – své promluvy však formulují tak, aby proces vypadal jako samovolný (strategie vyloučení aktéra), který probíhá nezávisle na jejich vůli. *„Obávám se, že výsledek jednání o divadle nebude příznivý“* (Podpora divadla nebere konce! 9. 1. 2011). Tato diskurzivní strategie umožňuje autorovi promluvy přenést zodpovědnost za výsledek na imaginárního viníka. Sloveso „obávat se“

navíc dovoluje autorovi promluvy vzít na sebe roli toho, kdo by sice výsledek jednání rád zvrátil (tedy se zrušením nesouhlasí), ale jeho kompetence ani možnosti mu to nedovolují.

Přenášení odpovědnosti na ředitele divadla je komplexnějšího charakteru, a bude podrobněji rozpracováno v rámci následujících výzkumných otázek. Na tomto místě zmíníme pouze jeden příklad: „*Situace kolem divadla je stále neuspokojivá, peněz je na něj málo, jenomže pan ředitel by měl přijít také s vlastními podněty, jak to řešit*“ (Divadlo se musí víc starat samo, 23. 1. 2011). Zpráva o nedostatku finančních prostředků je uvedena jako konstatování faktu, použitím odporovacího poměru je ale pozornost čtenáře ihned odvrácena k tvrzení, že Šimerda, který by měl situaci řešit, tak nečiní.

Záměr změny financování divadla je dále kontextualizován se vznikem a podepisováním petice na podporu divadla. „*Denně kolem tisícovky podpisů přibude pod petici za zachování Severočeského divadla opery a baletu*“ (Na petici za divadlo přibývá tisíc podpisů denně, 2. 12. 2010). „*Ústečané houfně podepisují petici*“ (Neberte nám divadlo, hlásá petice Ústečanů, 6. 12. 2010). „*K nedělní osmnácté hodině bylo pod petici na podporu zachování uměleckých souborů divadla 10 137 podpisů a stále přibývají další*“ (S navrženými ani ne padesáti miliony divadlo prostě nevyžije, 20. 12. 2010).

Důležitým zjištěním této analýzy je, že v první polovině sledovaného období vybíral Deník jednotlivé petiční příspěvky, které pak v rámci svého zpravodajství otiskoval. Po převzetí funkcí novými zastupiteli příspěvky signatářů z textů Deníku zmizely. Stejně tak zmizel z webových stránek Deníku i odkaz na petici. Pokud je v textu zmínka o tom, že na ní podpisy se vzkazy stále přibývají, není už doplněna číselným údajem o počtu signatářů. „*Lidé stále mají zájem petici podepisovat, takže jim tu možnost zatím necháváme, řekla k tomu Frýdlová*“ (Podpora ústeckého divadla nebere konce, 8. 1. 2011). Z formulace věty je patrné, že záměrem Deníku je zobrazit aktivitu signatářů jako proces, který už není v centru pozornosti, a samovolně se chýlí ke konci. Příspěvky jsou totiž ostrou kritikou praxe nakládání s financemi na ústeckém magistrátu, takže zatímco v první polovině sledovaného období pomáhaly v záměru diskreditace pravicové vlády, po zasednutí levicové koalice už upozorňování na nejasné nakládání s evropskými dotacemi nebylo žádoucí.

Zcela bez mediální zmínky proběhla na konci ledna 2011 demonstrace před ústeckým magistrátem, mající za cíl upozornit na nespokojenost obyvatel s investicemi města. Tuto událost jako by Deník vůbec nezaregistroval - informace je účelově vyloučena, protože

upozorňování na nespokojenost obyvatel s řízením města nebylo tou dobou již v zájmu aktuálních představitelů moci.

1.b. Jak je reprezentován subjekt divadla?

Severočeské divadlo opery a baletu je primárně prezentováno jako **objekt, který představuje pro svého zřizovatele velkou finanční zátěž**. „*Divadlo bude v příštím roce potřebovat 72 milionů korun. To je na jednu organizaci velká částka, tolik do něj město dávat nemůže*“ (Neberte nám divadlo, hlásá petice Ústečanů, 6. 12. 2010). „*I kraji chybějí peníze, s miliony na divadlo nepočítá*“. (Od ústeckého divadla dává ruce pryč i kraj! 13. 11. 2010) Divadlo je vyobrazováno jako něco nechtěného. „*Jednoduše řečeno, kraj divadlo také nechce*“ (Petice už překročila tisícovku, 5. 12. 2010). Znovu můžeme pozorovat zúžení perspektivy, z níž je na problematiku nahlíženo, pouze na ekonomické hledisko. Globalizační diskurz reprezentuje vše, co není orientováno na dosahování maximálních zisků, jako překážku, která nemůže být ve světě stále vyspělejších technologií a analytických výpočtů tolerována.

Hojně je v tomto smyslu využíváno prvků ironie. V momentě, kdy totiž Ústecký deník popíše budovu divadla jako chátrající, hlediště jako poloprázdné a příjmy ze vstupného jako nedostačující ani na běžný provoz, použije zároveň přirovnání ke „skvostu“, nebo označí divadlo za „věhlasné“. Zároveň zdůrazňuje, že o jeho správu nikdo nestojí, což posiluje dojem, že přinejmenším v očích městských a krajských zastupitelů divadlo skvostné ani věhlasné není. „*Ani Ústecký kraj nemá o ústecký skvost zájem*“ (O divadle se pořád jen mlží, 11. 12.2010). *Pro věhlasné ústecké divadlo nemá peníze ani kraj*“ (Šimerda: Věřím, že ČSSD naše divadelní soubory nezruší, 12. 12. 2010). Použití stupňovacího poměru naznačuje absenci možnosti jiného zdroje financování, což posiluje obraz divadla jako závislého subjektu.

Mediální obraz divadla v Deníku primárně odráží podřízenost městu, vyplývající ze zákonem definovaného vztahu příspěvkové organizace a jejího zřizovatele. Divadlo je prezentováno jako **pasivní** subjekt, závislý na libovůli města. „*Osud divadla je teď v rukou ústeckých zastupitelů*“ (Rozpočet Ústí na příští rok 2011: víc peněz, ale i šetření!, 26. 11. 2010). Tento obraz je pak stvrzován uváděním přímé řeči ředitele Tomáše Šimerdy pomocí atribucí typu „doufá“, „pevně věří“, „obává se“. Výraz „*pevně věří, že to nakonec všechno dobře dopadne*“ (Rozpočet Ústí na příští rok 2012: víc peněz, ale i šetření!, 26. 11. 2010) lze klasifikovat jako pohádkový diskurz. Budeme – li pohádku chápat jako nereálnou, implikuje použití tohoto

výrazu, že i smýšlení ředitele divadla je mimo ekonomickou a politickou realitu. Financování divadla (městem nebo krajem) je používáno jako synonymum pro zachování divadla „*Podle Šimerdy není ani tak důležité, pod kým divadlo bude, ale jeho zachování, tedy financování jeho chodu*“ (Šimerda: Věřím, že ČSSD naše divadelní soubory nezruší, 5. 12. 2010). Opět zde můžeme vnímat globalizační hegemonii, v rámci níž jsou předpokladem kvalitně fungující umělecké instituce pouze finanční prostředky. Aktuální situace divadla je označována pomocí výrazů „potýkání se s existenčními problémy“, „zmítáním se ve finančních problémech“ nebo „čekáním na svůj osud“. „*Tato částka ale existenční problémy divadla neřeší, s navrženými 47,2 miliony korun divadlo nevyžije*“ (Neberte nám divadlo, hlásá petice Ústečanů, 6. 12. 2010). Tyto výrazy pak asociují představu subjektu živořícího na pokraji přežití, který je zcela odkázán na velkomyslnost mocných. Časté jsou i informace o propouštění zaměstnanců a špatném technickém stavu budovy. „*Šetřit není kde, se svými 170 zaměstnanci je divadlo na hranici provozuschopnosti*“ (Šimerda: Věřím, že ČSSD naše divadelní soubory nezruší, 5. 12. 2010). Diskurz Deníku tak možná vyvolá ve čtenářích soucit s divadlem – v žádném případě ale ne představu atraktivního místa, kde by chtěli strávit svůj volný čas.

Příběh divadla je vyprávěn velmi **emotivně**, s častým odkazováním na jeho pohnutou historii. „*Zbyde jen prázdné divadlo s potrhanou oponou? Jak to dopadne s krásně vyzdobeným ústeckým divadlem, které přežilo bombardování i okupaci?*“ (Město Ústí se chce zbavit divadla!, 9. 11. 2010). Můžeme si povšimnout strategie personifikace, kdy je divadlo zobrazeno jako lidská bytost.

Nejistou situaci týkající se financování divadla zasadili redaktoři Deníku i do kontextu zprávy o výsledcích klavírní soutěže Virtuosi per musica di pianoforte. Výčet úspěchů mladých klavíristů končí slovy: „*Tak skončil 43. ročník prestižní mezinárodní soutěže, která se dva dny odehrávala v Severočeském divadle opery a baletu. Kde by se soutěž odehrála, kdyby nebylo divadla?*“ (Neberte nám divadlo, hlásá petice Ústečanů, 6. 12. 2010). Otázka je adresována jak odstupujícím zastupitelům, tak signatářům petice.

Predikce o zrušení uměleckých souborů jsou v Deníku spojovány s hrozbou odchodu mezi návštěvníky velmi oblíbeného sólisty baletu Vladimira Gončarova. „*Bylo by smutné muset odejít, říká Gončarov, který s ústeckým souborem získal prestižní ocenění Thalie. Jiné nabídky měl a má, ale mrzelo by ho, kdyby musel z Ústí odejít*“ (Bylo by smutné muset odejít, 30. 11. 2010). Do události je tak vnesen rozměr „lidsky jímavého příběhu“ (human interest story), jehož obliba v užívání mezi redaktory zpravodajství ho řadí na třetí příčku nejčastěji se

vyskytujících typů zpráv, hned za politiku a ekonomii (Trampota, 2006: 29-30). Událost je tak personifikována a jevy, které se týkají společnosti jako celku, se prezentují jako příběh jedné konkrétní osoby.

Změna politického vedení města se odrazila i na utváření mediálního obrazu divadla. V diskurzu Deníku přestává být Severočeské divadlo reprezentováno jako oběť politické zvlůle, ale už pouze jako „jedna z příspěvkových organizací města, které magistrát rád podá pomocnou ruku, ale musí se také snažit sama“ (Divadlo se musí víc starat samo, 8. 1. 2011). Jestliže v první polovině sledovaného období bylo ztrátové hospodaření divadla prezentováno slovy „47,3 milionu na provoz divadla nestačí“, v druhé polovině je stejný fakt prezentován následovně: „Od svého zřizovatele, města Ústí, dostalo divadlo stejnou částku jako loni, zatímco všude jinde se prostředky krátí. Jenže divadlu tyto finance plus dvoumilionová dotace od státu nestačí“ (Divadlo se musí víc starat samo, 23. 1. 2011).

Z analýzy také vyplynulo zjištění, že během první poloviny sledovaného období jsou instituce divadla, všichni zaměstnanci divadla a osoba ředitele Tomáše Šimerdy spojováni v jednoho aktéra, protože zprávy o stavu divadla byly reprezentovány pomocí výpovědí jeho ředitele. „Z navrhované částky nevyžijeme, uvedl Šimerda“ (Rozpočet Ústí na příští rok 2011: víc peněz, ale i šetření!, 26. 11. 2010). „Máte starost, co s vámi bude do budoucna?“ (Šimerda: Věřím, že ČSSD naše divadelní soubory nezruší, 5. 12. 2010).

Po převzetí moci levicovou vládou, kdy se odstartovala strategie vyloučení uplatňovaná vůči řediteli (podrobněji v následující výzkumné otázce), prezentuje Deník zaměstnance divadla, Tomáše Šimerdu i instituci divadla jako samostatné identity. „Divadelní umělci by se neměli zavírat jen v budově“... „Pan ředitel by měl přijít s vlastními podněty, jak to řešit“ (Divadlo se musí víc starat samo! 23. 1. 2011).

I.c. Jak jsou reprezentováni jednotliví účastníci události? Jak jsou reprezentovány jejich vzájemné vztahy?

V příspěvcích první poloviny sledovaného období lze identifikovat hned několik opozičních skupin. První z nich jsou signatáři petice na podporu Severočeského divadla opery a baletu proti městským zastupitelům. Druhou jsou odstupující pravicoví zastupitelé versus ti nově zvolení (levicoví), a poslední z opozic tvoří odstupující zastupitelé proti zastupitelům Ústeckého kraje.

Signatáři petice jsou v Deníku zásadně označeni svým celým jménem. Strategie pojmenování se velmi často pojí se strategií klasifikace. „*Měli by se nechat vyšetřit, jsou – li svéprávní, miní Ústečan Pavel Kostka*“ (Petice už překročila tisícovku, 5. 12. 2010). Tato strategie spolu s uvedením promluvy ve formě citace dovoluje Deníku prezentovat obraz odstupujících zastupitelů (v tomto případě jako nesvéprávných osob potřebujících vyšetření psychiatra) způsobem, který vyhovuje mocenským zájmům, aniž by musel za taková označení přímo přijímat zodpovědnost a vystavovat se tak riziku, že ho někdo z odstupujících politiků zažaluje za urážky na cti. Zařazování příspěvků z petice do zpravodajství také vzbuzuje dojem, že se Deník snaží o celé kauze psát „objektivně“ a dává prostor názorům veřejnosti (Wodak, Meyer, 2009: 12).

Kategorie Ústečan je poměrně hodně symbolicky nasycená. V kontextu, v jakém ho Deník používá, není toto označení ani tak vázáno na nutnost trvalého bydliště dotyčného aktéra v Ústí nad Labem, jako spíš o sdílení hodnot „ústeckého patriota“. Tyto hodnoty samozřejmě definuje diskurz Deníku. V první fázi sledovaného období mezi tyto hodnoty patří nutnost podepsat petici, nesouhlasit s politikou pravicových politiků a číst zpravodajství Deníku. Ve druhé polovině, po nástupu levicové koalice, je jedinou hodnotou uchránit *ústecké* divadlo před destruktivním řízením Tomáše Šimerdy. Snaha o „záchranu“ divadla je symbolem Deníkem demonstrované společenské názorové jednoty, jejímž je mluvčím. „*Neberte nám divadlo, volají Ústečané!*“ (27. 11. 2010). Zajímavý je fakt, že „Ústečané“ tvoří v první polovině sledovaného období názorovou opozici k „městu Ústí“. Pojmem „město“ jsou totiž pomocí diskurzivní strategie spacializace označeni členové Rady města. „*Ústečanům se nelíbí záměr města převést divadlo na kraj*“ (Neberte nám divadlo, volají Ústečané! 27. 11. 2010).

Mezi signatáři jsou sociální aktéři, které Deník vyzdvihuje jako autority. „*Petici za zachování divadla podepsal třeba bývalý ředitel divadla Petr Jonáš nebo pražský herec Vladimír Čech*“ (O divadle Ústí pořád jen mlží, 11. 12. 2010). Setkáváme se tu s použitím diskurzivní strategie funkcionalizace, kdy jsou aktéři zobrazení v rámci funkce, kterou zastávali/jí. „*Ke včerejšímu večeru petici na nebertenamdivadlo.cz podepsalo více než 900 lidí, mezi nimi i Petr Berounský, který divadlo dvacet let fotí. Berounský řekl, že jako podnikatel si také musel v minulosti utáhnout opasek a převod závazků na někoho jiného by mu nepomohl*“ (ibid.). Příklad uváděný jako poslední charakterizuje aktéra pomocí materiálního procesu, což dodává jeho charakteristice aktivní, dynamický ráz. V souvislosti s jeho výpovědí o „utahování opasku“ je tak možné identifikovat v tomto sdělení informaci

o tom, „jak by věci měly být“, respektive jak by se měl chovat ideální podnikatel. Vzhledem ke kontextu jde v případě této výpovědi o další nepřímou charakteristiku pravicové koalice jako nezodpovědných jedinců, kteří utahují opasky všem ostatním, jen ne sobě. Označení fotografa za podnikatele opět implikuje nadřazenost ekonomického světa nad tím uměleckým, a nad jakýmkoli jiným. To, že se za podnikatele označil sám fotograf, a sám tedy s touto hierarchií souhlasí a přijímá ji jako samozřejmou, je dalším projevem hegemonie globalizace.

Odstupující pravicové zastupitele prezentuje Deník jako kšeftáře, lháře, nekulturní barbary, jako neseriózní, neomalené, a nezodpovědné. Kromě publikování příspěvků z petice tak činí například pomocí užití sloves s výrazovou hodnotou tyto charakteristiky asociující. „*Město by rádo přešouplo divadlo na kraj, aby ušetřilo.*“ „*Návrh zastupitelé propašovali na jednání rady na poslední chvíli.*“ Diskurz Deníku tak kategorizuje pravicovou vládu stereotypním označením „zkorumpovaného politika“.

Na rozdíl od toho nově zvolené zastupitele prezentuje Deník pomocí sloves jako typu „uvažuje“, „vysvětluje“, „navrhuje“, „uklidňuje“, „upozorňuje“, „vzkazuje“, s plnou vahou odpovědnosti říká, jimiž uvozuje či zakončuje jejich přímou řeč. Dominantními procesy jsou zde verbální a mentální, jejichž užitím jsou aktéři zobrazeni jako lidé rozumní, uvažující, zodpovědní, ochotní ke komunikaci a schopní vzniklé problémy řešit. Typické je používání právního diskurzu: „*Ve svém záměru schválili zastupitelé převod s účinností od...*“ (S navrženými padesáti miliony divadlo nevyžije, 20. 12. 2010). Diskurz Deníku tak „posvěcuje“ ekonomickou a politickou moc zastupitelů i „pravdou a právem“, které stojí na jejich straně.

Výroky odstupujících a nových zastupitelů staví Deník do neustálé konfrontace, časté je použití sloves „oponovat“, „argumentovat“, „nesouhlasit“. To poukazuje na ostré verbální výměny, které mezi levicovou a pravicovou vládou probíhaly. V jednom příspěvku vyjádřil Deník tyto procesy pomocí metafory. „*Jen co složili slib a zvolili nové vedení města, tak se zastupitelé pohádali jako koně*“ (Hádka o divadlo: Městské, nebo krajské? 24. 11. 2010).

Krajské zastupitele prezentuje Deník jako autoritativní jedince, kteří jednají nekompromisně a dávají najevo moc vyplývající z pozice, kterou zastávají. „*Kraj záměr smetl ze stolu*“ (Od ústeckého divadla dává ruce pryč i kraj! 13. 11. 2010) „*Město Ústí bude muset přijmout taková opatření, aby provoz divadla zajistilo samo, prohlásila kategoricky Jana Vaňhová, hejtmanka Ústeckého kraje*“ (ibid.). „*Záměr převedení ústeckého Severočeského divadla opery a baletu na Ústecký kraj, jak to odhlasovalo zastupitelstvo města Ústí nad*

Labem na svém ustavujícím zasedání, považuje vedení kraje za nereálný, uvedl nekompromisně Zdeněk Rytíř z kanceláře hejtmanky“ (Neberte nám divadlo, hlásá petice Ústečanů, 6. 12. 2010). Pojmenováním vlastním jménem spolu s funkcionalizací reprezentuje Deník pouze nejužší okruh lidí z kanceláře hejtmanky. Ostatní zastupitelé jsou zobrazení strategií institucionalizace jako „kraj“, což je neformální označení samosprávného celku Ústecký kraj. Pojmenování aktérů jako instituce může značit zdůraznění moci, jejímž je dle právního řádu nositelem. Krajského vicehejtmana a městského radního Arno Fišeru označuje Deník metaforicky *styčným důstojníkem mezi krajem a městem* (Hádka o divadlo: Městské, nebo krajské? 12. 11. 2010). I z tohoto označení, převzatého z armádního diskurzu, vyplývá naznačení mocenské hierarchie mezi zastupitelstvem kraje a města. Krajští zastupitelé jsou navíc Ústeckým deníkem přijímáni jako „hlasy s přístupem“ (viz Trampota, 2006: 81), což znamená, že se stávají primárními definujícími celé problematiky, a zástupci opozičních názorů jsou nuceni bránit svá stanoviska v takto přednastaveném informačním rámci.

Vztah mezi odstupujícími městskými zastupiteli a krajem je zobrazován pomocí sloves v negativu – „nereagovali“, „neprojednali“, „nepředložili“. Deník tak upozorňuje na fakt, že mezi zastupitelstvem města a Ústeckého kraje funguje minimální schopnost vzájemné komunikace.

Zajímavá je mediální reprezentace ředitele Severočeského divadla opery a baletu Tomáše Šimerdy. Dokud byli ve funkci pravicoví zastupitelé, plnil v diskurzu Deníku jakousi funkci mluvčího divadla. Pomocí jeho prohlášení o nedostatečném financování divadla ze strany jeho zřizovatelů obviňoval Deník městské zastupitele z devastace ústecké kultury. Šimerda byl spolu s institucí divadla prezentován jako oběť zkorumpovaného hospodaření města.

Mediální obraz ředitele divadla se ale zásadně mění po zasednutí nových zastupitelů do funkcí. Začíná být zmiňována jeho politická orientace - neúspěšná kandidatura v komunálních volbách za lokální pravicovou stranu – tedy opozici nového vedení města. „*Šimerda se netají tím, že by na magistrátu raději viděl koalici směřující doprava*“ (Divadlo se musí víc starat samo, 23. 1. 2011). Místo označení prostřednictvím funkce, kterou vykonává, se převažující diskurzivní strategií stává klasifikace na základě příslušnosti k politické straně. V mediálních textech je označován jako „Šimerda (SZSP) uvedl...“ nebo jako „sportovec“, což je destilace pojmenování pro člena Strany pro zdraví, sport a prosperitu.

Jeho výroky o nákladech potřebných k zajištění provozu divadla jsou náhle prezentovány jako neschopnost hospodaření s přidělenými financemi, nedostatek snahy a nezájem o zajištění ekonomické prosperity instituce. *„Šimerda s přidělenou dotací nevystačí, jeho hospodaření skončilo se ztrátou šesti milionů a natahuje ruku pro další“* (Divadlo se musí víc starat samo, 23. 1. 2011). Začíná být zdůrazňována skutečnost, že ředitel je profesí umělec, ne ekonom. *Ředitel divadla se nemůže chovat jenom jako umělec, ale také jako dobrý hospodář. Šimerdovy umělecké vlohy nezpochybňuji, ale pokud se mu nepodaří skloubit uměleckou a ekonomickou stránku, není možné, aby zastával tak vysoký post, míní Fišera“* (Od ústeckého divadla dává ruce pryč i kraj, 13. 1. 2011). Zde můžeme hovořit o stereotypním označování, kdy „umělec“ je vnímán jako někdo, kdo není schopen racionálně a ekonomicky uvažovat a nakládat uvážlivě se svěřenými financemi. Použití odporovacího poměru navíc implikuje, že být dobrý umělec a zároveň hospodář je neslučitelné – buď má někdo vlohy umělecké, nebo ekonomické. A člověk s uměleckými vlohami nepatří na řídicí místo. Diskurz je tedy opět formován vládnoucí ideologií, která prosazuje do vedení všech institucí ekonomicky smýšlející zaměstnance, jejichž hlavním cílem bude zlepšování konkurenceschopnosti a ekonomického růstu.

Přímá řeč ředitele divadla začíná být uvozována výhradně atribucemi typu „stěžuje si“ nebo „roztrpčuje se“. Se začátkem nového roku je prezentován jako někdo, kdo hledá chybu ve všem a všech kolem sebe, jen ne v sobě. *„Kromě snížení platů a uvádění nenáročných titulů Šimerda jinou možnost šetření nevidí. Stěžuje si na zvyšující se náklady a dotace zůstávající na stejné částce“* (Divadelní umělci z potíží obviňují Šimerdu, 28. 1. 2011). Otištěno je několik jeho prohlášení obviňujících novou levicovou vládu. *„Jsem roztrpčen z toho, že ČSSD, která má ústeckého primátora i hejtmana, není schopna zajistit divadlu stejnou podporu, jakou mělo za dob vlády ODS“* (Šimerda: klidný ředitel a režisér, 15.1.2011). Patrná je i snaha ředitele zesměšnit a devalvovat tak jak jeho výroky, tak osobu. *„Když jsem mu řekl, že si ho budu muset vyfotografovat pro karikaturistu, hned si nasazoval sako. Asi deset minut před poslední otázkou si odskočil na toaletu, aby se vrátil pěkně načesaný. Jenže z focení nebylo nic. Měl jsem vybité baterie“* (ibid).

Šimerda je tedy ve druhé polovině zkoumaného období označován jako „ten druhý, jiný“ (othering), kdy je mediálním diskurzem postaven do role hlavního viníka zodpovědného za všechny negativní emoce, které se s kauzou pojí. *„Severočeské divadlo opery a baletu už zase obchází strach z rušení stálých souborů, propouštění zaměstnanců a dalšího snižování platů. Někteří umělci soudí, že by bylo lépe, kdyby Šimerda, který loni neúspěšně kandidoval*

v komunálních volbách za sportovce, odešel“ (Divadelní umělci z potíží obviňují Šimerdu, 28. 1. 2011).

O strategii vyloučení můžeme hovořit od okamžiku, kdy Deník použije anonymní „zdroj blízký divadlu“ a ředitele prezentuje jako nenasytného samolibého umělce, který nemá zájem na rozvoji a úspěchu Severočeského divadla opery a baletu, ale jediné, co ho zajímá, jsou jeho vlastní zájmy. „Zaměstnanci prý ředitele podezřívají, že spíše než divadelní kasa ho zajímá jeho vlastní“ (ibid).

Zaměstnanci divadla jsou přitom celou dobu prezentováni pouze skrze tento „zdroj blízký divadlu“, jehož existence může být samozřejmě fiktivní. Deník je prezentuje stále jako oběti, už ale ne v souvislosti s podfinancováním divadla, nýbrž kvůli údajnému špatnému zacházení Šimerdy. „Ředitel se vůbec nesnaží o prezentaci jejich umění, takže čím dál méně vyjíždějí hostovat mimo Ústí. S lítostí vzhlížejí, jak se stará třeba liberecký ředitel a jaký z toho má tamější divadlo profit. (...) Také jej obvinili z machinací s kostýmy. A vadí jim, že když se kvůli něčemu ozvou, slyší prý jen, ať odejdou, když se jim to nelíbí, že na jejich místo čeká deset dalších“ (ibid).

Pravděpodobně i na základě takto vymodelovaného mediálního obrazu byl Tomáš Šimerda ještě před koncem divadelní sezóny ze své funkce bez protestů veřejnosti odvolán.

2) Jak je událost zobrazována na kulturních portálech Institutu umění a divadlo.cz?

2. a. Jak je kontextualizován a tematizován samotný záměr změny financování divadla?

Na základě provedené analýzy jsme došli k závěru, že událost je prezentována v kontextu celkového stavu **podfinancování české kultury**.

Stejně jako v případě diskurzu Ústeckého deníku, i kulturní servery Institutu umění a divadlo.cz vybírají z množiny variant pro označení neochoty zřizovatelů navýšit příspěvek na divadlo výrazy „nemá peníze“, nebo „nemá prostředky“. „Ústecká radnice chce Severočeské divadlo opery a baletu převést na kraj, nemá na něj peníze“ (Ústí chce divadlo převést na kraj, nemá na něj peníze, 17. 12. 2010). Diskurz operující s takovými výrazy legitimizuje symbolickou moc politických institucí a jejich činitelů, protože od nich nežadá zdůvodnění volby přerozdělování finančních prostředků jim svěřených a sdělení o nedostatku peněz pokládá za neoddiskutovatelný fakt. Legitimizace úspor na kultuře je v analyzovaných textech vyjádřena i následovně: „*Jak uvedl Fišera, město si nemůže dovolit financovat*

divadlo...“ (Ústecká divadla bojují o přežití, město jim chce ubrat peníze 15. 11. 2010). Výraz „nemůže dovolit“ asociuje určitou rozpočtovou ukázněnost, která je vztažena k omezeným prostředkům. Podfinancování kultury je tak spojováno s ekonomickou krizí, v níž se ekonomiky celé Evropy nacházejí, a během níž je na vlády vyvíjen tlak ohledně úsporného hospodaření se zdroji. Podfinancování kultury je tak legitimizováno v rámci vyšších společenských a ekonomických zájmů. V diskurzu kulturních serverů se ještě více než v diskurzu Ústeckého deníku projevuje **souhlas** s nadřazováním ekonomických zájmů jakýmkoli jiným, a přijímání pasivní, podřízené a závislé pozici kultury na politickém a ekonomickém poli.

Hlavními tématy, prostřednictvím kterých je příběh vyprávěn, jsou **existenční ohrožení ústeckých divadel** a **demonstrace** svolaná kvůli nespokojenosti lidí s hospodařením magistrátu.

Situace Severočeského divadla opery a baletu je totiž zasazena do kontextu problémů další kulturní instituce – Činoherního studia v Ústí nad Labem. Činoherní studio může být v textech kulturních serverů zahrnuto z několika důvodů. Jednak je to samozřejmě stejné místo působení, zřizovatel a problémy se zajištěním provozu, které ho se Severočeským divadlem pojí. Dále celorepubliková perspektiva, z jaké je v textech na problematiku nahlíženo, a pro niž je příznačná jistá míra generalizace tématu. Dalším možným důvodem je skutečnost, že Činoherní studio je spojeno se jmény herců, kteří se proslavili i na televizních obrazovkách, a je tedy velká šance, že tito se budou čtenářům s jeho jménem asociovat a text tak získá na přitažlivosti.

Pomocí komparace se situací Činoherního studia v Ústí nad Labem je v analyzovaných textech prezentována finanční situace Severočeského divadla opery a baletu. „*Pro Severočeské divadlo opery a baletu je plánovaných 47 milionů korun málo, Činoherní studio čeká redukci podpory napřesrok*“ (Ústecká divadla bojují o přežití, město jim chce ubrat peníze 15. 11. 2010). Výraz „redukce podpory“ je výraz z politického diskurzu. „Činoherní studio čeká redukci podpory napřesrok“ je výrok typu předpovědi. Diskurz kulturních serverů tedy nejen že akceptuje aktuální krácení příspěvků a kulturní sektor v roli podřízeného subjektu – dokonce i předpovídá další krácení dotací do budoucna a akceptuje tuto skutečnost jako něco nevyhnutelného a legitimního. Na udržování tohoto statutu quo se texty podílí i zařazováním normativ typu „*Není možné, aby divadla překračovala rozpočet a pak chtěla peníze od města, prohlásil Fišera*“. (Ústecká divadla bojují o přežití, město jim

chce ubrat peníze, 15. 11. 2010) Byť jde o citaci, formulace „není možné“, která je diskurzivní strategií vyloučení aktéra, staví hranici mezi akceptovatelné a neakceptovatelné chování, a určuje, co bude ve společnosti přijato jako správné a co bude vyloučeno.

Na rozdíl od Ústeckého deníku ale texty kulturních serverů nevyloučily ze svého diskurzu informaci o demonstraci, mající za cíl upozornit na nespokojenost občanů se způsobem, jakým ústecký magistrát nakládá s veřejnými financemi. Ačkoli ji texty označily za „protimagistrátní“, přímou kritiku ústeckých politiků si nedovolily. Do příspěvku o Severočeském divadle ji zařadily z toho důvodu, že „osud divadla zařadila (demonstrace) mezi důležitá ústecká témata“ a že na ní „se svým příspěvkem vystoupil i ředitel divadla Tomáš Šimerda, za jehož výrok *Vyhráli jsme bitvu, nevyhráli jsme válku* ho stovka shromážděných odměnila potleskem“ (ibid.). Toto sdělení by se dalo považovat za projev sympatií a podpory ze strany obou serverů. Výtky demonstrantů byly na kulturních serverech prezentovány následovně: „*Město podle nich (demonstrujících) uvrhly do finanční tísně projekty typu lanovky na Větruši a rekonstrukce Městských sadů*“ (ibid.). Materiální proces je zde opět spojen se strategií odosobnění, hlavním viníkem finanční tísně tedy zůstávají objektivizované „projekty“.

2.b. Jak je reprezentován subjekt divadla?

I texty z kulturních serverů zdůrazňují nejistou budoucnost divadla, závislou na rozhodnutí zastupitelů. „*Budoucnost obou ústeckých divadel zatím není jistá, zastupitelé 28. prosince rozhodnou, kolik v příštím roce dají na jejich provoz.*“ (Ústecká divadla bojují o přežití, město jim chce ubrat peníze, 15. 11. 2010) Stejně jako příspěvky v deníku, tak i Institut umění a divadlo.cz prezentují divadlo jako instituci náročnou na financování. „*Plánovaných 47 milionů je málo, předpokládané příjmy divadla se nenaplnily*“ (ibid.). Ačkoli jde o užití relačního procesu, jedná se o výrok o faktu. Odpovědnost není přiřazována žádnému konkrétnímu aktérovi. Tento jev je v analyzovaných textech typický. Autoři sice konstatují, že divadlo je ve finanční ztrátě, současně ale toto sdělení podávají způsobem typickým pro reprodukci „pravd“ tvořících common sense. Z toho lze usuzovat, že nedostatek peněz na kulturní instituce je už společností (vzhledem k charakteru média minimálně té části společnosti, která je činná na poli kulturní produkce) přijímán jako *norma*. Opět je to vlivem hodnot, které vládnoucí hegemonie globalizace vyznává, a která řadí oblast kultury na okraj zájmu.

V textech je patrná dobrá orientace v problematice kulturní politiky i znalosti z praxe řízení provozu divadla. Ta se projevuje například v souvislosti s výší příspěvků na divadlo, kdy je zmíněno vícezdrojové financování. „*Od Ústeckého kraje dostalo Severočeské divadlo opery a baletu o téměř polovinu méně než v předchozím roce, od ministerstva kultury o třetinu méně*“ (Ústecká divadla bojují o přežití, město jim chce ubrat peníze, 15. 11. 2010). V souvislosti s uváděním výše příspěvků je také zajímavé, že kulturní servery uvádějí částky zaokrouhleně na celá čísla, často s použitím modální částice „asi“. „*Městská dotace zůstane pro příští rok asi 47 milionů*“ (ibid.). Tento jev nás znovu odkazuje k presupozici, že peněz na kulturu je stejně málo, ať je dotace o milion vyšší či nižší.

Orientace v tématu je patrná i z používání divadelního diskurzu - texty rozlišují výdaje divadla na „platy“ a „honoráře“, „domácí“ a „hostující“ umělce nebo odlišování „kvality“ od „komerční produkce“. „*Vládnoucí ústecká koalice chce, aby si obě divadla na svůj chod začala víc vydělávat sama, především komerční činností. Obě divadla na to v poslední době nedbají*“ (ibid.). Kromě opětovného akceptování nadřazenosti politické moci nad kulturní produkcí můžeme z této formulace vyčíst, že divadlo se snaží o umění nepoplatné masovému vkusu, a že to vládnoucí třída nepovažuje za správné. Kromě opětovné hierarchizace hodnot v duchu přijetí globalizačních norem zde vidíme i potvrzení Bourdieho tvrzení, (Bourdieu, 2010: 74), že vkus mocných neholduje vysokému umění. Jak vládnoucí třída, tak vládnoucí ideologie nerozlišují specifickou povahu uměleckých statků, a redukuje je na produkci mající za cíl dosažení zisku.

Jeden z příspěvků s provokatérským titulkem „Divadlo v Ústí: Kam s ním?“ (12. 11. 2010) intertextuálně odkazuje k povídce Jana Nerudy a divadlo připodobňuje ke slavníku, kterého se chce hrdina povídky zbavit. Stejně tak divadlo je v textu prezentováno jako nepohodlná věc, která je pro zřizovatele zátěží. „*Město už dál na krku divadlo mít nechce*“ (ibid.). Slovní spojení „mít na krku“ je metaforické označení pro vynucenou starost o něco nechtěného. Tato konotace je potvrzena následující větou ve znění „*A tak jej strká do správy kraji, který se o něj ale také starat nechce*“ (ibid.). Výraz „starat se“ je jedinou z formulací, která ve vztahu divadla a jeho zřizovatele kromě podřízenosti divadla zohledňuje i další rozměr právního vztahu – totiž *zodpovědnost* zřizovatele za provoz divadla.

V analyzovaných textech je možné si povšimnout toho, že instituce divadla je pojmenována jejím celým jménem. Užití diskurzivní strategie individualizace poukazuje

na celorepublikovou perspektivu, která je analyzovaným médiím vlastní, a na nutnost odlišit Severočeské divadlo od Činoherního studia.

2.c. Jak jsou reprezentováni jednotliví účastníci události? Jaké jsou reprezentovány jejich vzájemné vztahy?

Zásadním rozdílem mezi diskurzem kulturních serverů a tím v Ústeckém deníku je, že v newsletterech Institutu umění a divadla.cz není poukazováno na politickou příslušnost městských ani krajských zastupitelů. Zmínka není dokonce ani o volbách a o změnách v komunálním zastoupení. Jak levicoví, tak pravicově orientovaní zastupitelé jsou reprezentováni diskurzivní strategií kolektivizace prostě jako „představitelé vládnoucí koalice“, „politici, kteří v Ústí vládnou“ nebo jenom „komunální a krajské politiky“.

Zdůrazňování moci vládnout implikuje, že autoři newsletterů považují za samozřejmou podřízenost (nejen) kulturních institucí vůči politickému zastoupení a jejich závislost na rozhodnutích těch, v jejichž rukou je moc (viz Bourdieu v kapitole 4.2). K tomuto poznatku odkazuje i věta „Zároveň přiznávají (politici), že taková pravidla v příštím roce nejspíš už platit nebudou“ (Ústecká divadla bojují o přežití, město jim chce ubrat peníze, 15. 11. 2010). Použití výrazu z hráčského diskurzu vytváří paralelu mezi rozdělováním finančních prostředků a hrou. Jednotlivé podřízené instituce (divadla) jsou pak „figurkami“ v rukou mocných, podle jejichž pravidel se hraje.

Převažujícími procesy, jimiž jsou politici označováni, jsou procesy verbální („tvrdí“, „přiznávají“). Politická moc je tedy zobrazována primárně v roli mluvčích. Tento fakt satiricky vyzdvihne i článek „Divadlo v Ústí: Kam s ním?“ (12. 11. 2010), když politiky nepřímou označí za ty, co sice hodně mluví, leč skutky za jejich mluvením zaostávají. „Komunální i krajské politiky křičí jeden před druhého, o silná slova není nouze“. Spojení „o silná slova není nouze“ implikuje, že slova jsou to jediné, čím politická moc přispívá k řešení finančního problému obou divadel.

V této souvislosti je zajímavá věta „Divadla prý sice rušit nechtějí (politici), recept na jejich přežití ale také nemají“ (Ústecká divadla bojují o přežití, město jim chce ubrat peníze, 15. 11. 2010). Výraz „recept“ je pojem z kuchařského diskurzu, který lze charakterizovat jako určitý návod, popis postupu, manuál. Sdělení, že „politici nemají recept“ tedy implikuje jistou jejich bezradnost a špatnou orientaci v problematice. Stejně tak užití odporovacího poměru mezi větami znázorňuje, že vzhledem k absenci řešení je nevyhnutelné divadla zrušit.

Používají-li texty strategii pojmenování nebo funkcionalizace, činí tak kvůli uvedení přímé řeči, kterou dotyčný pronesl. Kulturní servery pracují vesměs se stejnými prohlášeními politiků, jaká ve svých textech uváděl Deník. Výjimkou je výrok náměstka hejtmanky, který celý záměr na převedení divadla do působnosti kraje „*považuje za srandu*“ (Ústí chce divadlo převést na kraj, nemá na něj peníze, 17. 12. 2010). Kulturní servery ho opakují hned několikrát, kdežto Deník, který měl už v té době na městském zastupitelstvu svého ředitele a měl tedy zájem na tom, aby návrh prošel, ho neotiskl ani jednou.

Texty kulturních serverů se příliš nevěnují aktivitám lidí spojených se vznikem a podepisováním petice. Jedinou zmínkou o signatářích je sdělení, že „*budoucnost divadla leží na srdci i více než 12.000 signatářů internetové petice na stránkách nebertenamdivadlo.cz*“ (Ústecká divadla bojují o přežití, město jim chce ubrat peníze, 15. 11. 2010). Signatáři jsou tedy zobrazeni jako ti, kteří mají k divadlu emoční vztah a mrzelo by je, kdyby bylo zavřeno.

Ředitel Tomáš Šimerda je v textech zobrazován jako mluvčí divadla. „*Ředitel divadla Tomáš Šimerda tvrdí, že pro divadlo není zásadní, zda jeho zřizovatelem bude město nebo kraj*“ (ibid.). Je označován diskurzivní strategií funkcionalizace spolu s pojmenováním a prostřednictvím jeho prohlášení jsou v textu zmiňovány náklady na provoz divadla.

3) Jak je událost zobrazována v rámci internetového fóra na podporu divadla nebertenamdivadlo.cz?

3.a. Jak je kontextualizován a tematizován samotný záměr změny financování divadla?

Záměr změny financování divadla je v příspěvcích elektronické verze petice kontextualizován s **celkovou nespokojeností lidí s politikou** (města).

Typické je vyjadřování odporu k obohacování se politických představitelů, převládajícímu nezájmu společnosti o cokoli, z čeho není ekonomický zisk. „*Je to obraz doby. Když z něčeho nekape, nebo přímo neteče do stranických pokladen, tak to zlikvidujeme nebo zprivatizujeme.*“ Použití plurálu ve slovesech „zlikvidujeme“ a „zprivatizujeme“ sice evokuje dojem, že je v textu hovořeno o skupině, k níž se počítá i pisatel, díky znalosti kontextu lze ale usuzovat, že ve skutečnosti je odkazováno ke skupině „oni“.

Typické je vyjadřování únavy ze stávající situace a určitá rezignace. „*Je mi smutno z toho, jak jedno kulturní zařízení za druhým mizí a nahrazuje je honba za mamonem.*“ Diskurz petice viní městské zastupitele z „ničeni všeho, co za něco stálo“.

Prohlášení o reálné možnosti zavření divadla je přirovnáváno k době po bitvě na Bílé hoře, kdy české divadlo a řeč doznaly velkého úpadku. „*Je to snad začátek nové doby temna, někdy si tak začínám připadat.*“ Počínání ústeckých politiků je přirovnáváno k řádění inkvizice. „*Ještě můžete zrušit knihovny a spálit knihy, abyste ušetřili.*“ Současná situace je srovnávána i s minulým režimem. „*Ani za dob vlád komunistů si něco takového nikdo nedovolil.*“

Objevují se i formulace vyjadřující údiv nad tím, co vše je ve společnosti akceptováno a přijímáno jako realita, kterou nelze změnit. „*Stačí souhlas několika buranů ve správných funkcích a další instituce, která přinášela lidem duševní úlevu ze všudypřítomného konzumu a nízkosti, bude už jen vzpomínkou.*“

Hlavními tématy, v rámci nichž je problematika popisována, je výstavba lanovky na Větruši, renovace Městských sadů, výstavba nákupního komplexu Fórum a zastavování centra města novými stavbami. „*Měli byste se zamyslet nad tím, co pro krajské město děláte, zatím stojí všude betonové poloprázdné stavby, zeleň žádná, tak teď zrušte i divadlo, ať tu není ani důstojný kulturní stánek.*“

Prostředí města je v jednom z analyzovaných textů metaforicky nazváno „měsíční krajinou“. „*Tam máte jen měsíční krajinu, to ještě chcete zrušit divadlo?*“ Vzhledem ke skutečnosti, že autorka příspěvku nebydlí v Ústí nad Labem, odkazuje užití metafory k obrazu města, který je ještě z dob komunistické éry v myslích obyvatel jiných měst republiky spojován s těžbou uhlí, chemickým průmyslem a industriálními stavbami v jeho centru, a který se evidentně zatím příliš nezměnil. Podobně vnímají obraz města zřejmě ale i lidé, kteří v Ústí nad Labem bydlí. „*Jak lehké je zrušit jedno z posledních útočišť kultury na tom našem zastydlém, zasmrádlém severu.*“

Investice do nových staveb a projektů jsou v diskurzu signatářů vnímány velmi negativně. „*Nerozhazujte plnými hrstmi na zbytečnosti a neberte nám kulturu.*“ Jedním z hlavních symbolů nehospodárného zacházení města se svěřenými prostředky je v diskurzu petice výstavba lanovky. „*Možná zažijeme nějakou kulturu při jízdě lanovkou ?????*“ „*Lanovku jo, která je úplně na nic ale zachovat kulturu v Ústí ne.*“ „*Hlavně že máte lanovku, bude z ní určitě krásný výhled na chemičku a Setuzu a to vaše "kouzelné" Fórum. Také divadlo, no ne?!*“

Dalším terčem kritiky je obchodní dům Fórum a revitalizace Městských sadů. „*Zajímavé, že téměř 90 milionů na zmodernizování Městských sadů se našlo, ale na divadlo ne, i když má rozhodně větší význam pro město a pro jeho občany, než nějaký hypermoderní*

park, o který nikdo nestál.“ „Nevkusným Fórem jste zazdili dominantní kostel!, postavili lanovku (pro koho)?, úděsným způsobem vydláždili náměstí! A teď chcete zrušit divadlo?“

Projekty jsou diskurzem signatářů označovány za předražené a městští zastupitelé viněni z korupce. *„Opravit lavičky v parku za 85 miliónů, to by vám šlo. Zajímalo by mě, které firmě to šlo do kapsy.“*

Kromě zbytečnosti realizovaných staveb je zdůrazňován i jejich charakter orientovaný na konzum s jediným cílem vydělat peníze. *„Jak by se využila budova ústeckého divadla? Byly by tam další butiky, nábytky, herny nebo další banky, pojišťovny a supermarkety? To Ústečané opravdu potřebují, máme tady toho v Ústí málo!!!“* Použitím ironie klasifikuje diskurz petice takové hodnoty jako nízké, nehodné pozornosti signatářů ani „kultivované“ části společnosti. *„Kultura je pro člověka důležitá a multikino to opravdu nezachrání.“ „Hnus! Budeme snad za kulturou chodit do marketu?“*

Zdůrazňována je nepraktičnost, nepromyšlenost a nahodilost realizovaných projektů. *Spousta peněz je utopená za "nové náměstí a chodníky", po kterých se blbě chodí v teniskách, natož pak v lodičkách. Vyhozené miliony za "nové městské sady", které nejsou vůbec hezké a hlavně tam ty peníze nejsou vidět.*

Diskurz signatářů petice je úzce vázán na znalost sociálního kontextu, často tak probíhá v reprezentačním kódu. Hojně se například vyskytují prvky ironie, které bez znalosti kontextu není možné odhalit. *„Chtělo by to místo divadla nějakéj novéj hotel.“* V tomto výroku jde zcela o posunutí významu, protože je narážkou na hotel patřící primátorovi města, na jehož výstavbu přidělil stavební firmě, jejímž je vlastníkem, dotaci pokrývající plnou výši nákladů.

Diskurz má často charakter dialogu, příspěvky jsou formulovány jako otázky. O preferenční struktuře otázka – odpověď ale nelze hovořit, protože adresát otázky je imaginární a absenční.

Často jsou používány nespisovné výrazy, vzhledem k povaze média chybí mnohdy i interpunkce. Věty mají většinou charakter hodnotících výroků, zakončených vykřičníkem nebo hned několika výrazovými znaménky.

3.b. Jak je reprezentován subjekt divadla?

Instituce divadla je v diskurzu signatářů vnímána jako symbol kultury, kvality, vzdělanosti. Divadlo je zobrazováno jako instituce mající vliv na kultivaci společnosti, výchovu mladých generací a uchování duchovních hodnot a tradic národa. *„Pravá a trvalá*

úroveň národa se pozná podle síly kulturního odkazu, který tu po sobě ta která generace zanechá těm příštím. Věřím, že ústečtí nedopustí, aby byly v odkazu jen kulturní ruiny“. Tyto hodnoty jsou v diskurzu vyzdvihovány nad hodnoty měřitelné penězi, konzum a materiální statky. *„Úroveň a kvalita společnosti nespočívá jen na penězích...“* *„Úroveň národa se neměří jen výší HDP, saldem zahraničního obchodu, průměrnou mzdou, etc.“* *„Nejsou tradice a umění to co udržuje v každém z nás kus našich předků? Nekoukejme na zachování uměleckých sborů pouze z pozice financí a mamonu ...“*

Signatáři udělují divadlu jako nositeli těchto hodnot určitou symbolickou moc, která jako jediná nemůže být ovládnuta mocí politickou a ekonomickou. *„Zanechte monopolistické politiky, nerušte jedinou konkurenci, kterou máte!“*

Návštěvu divadla si signatáři spojují se slavnostní příležitostí a tradicí. *Do divadla chodím od dětství, většinou s celou rodinou. Jít do divadla, to byl pro nás zážitek, něco jako rodinný svátek.“*

Zajímavým zjištěním analýzy je skutečnost, že většina vzkazů zastupitelů je psána nespisovným jazykem, občas obsahujícím i vulgarismy. Jakmile je ale v rámci příspěvku popisován vztah pisatele k divadlu, k hodnotám, s nimiž ho má spojené a prožitky, které se mu k návštěvě divadla váží, přechází jinak hrubé vyjadřování do plynulého, spisovného projevu.

Oblast kultury je srovnávána s oblastí sportu, přičemž kultura (a divadlo) je stavěno do preferované pozice. *„Je zarážející, že peníze na hokej, fotbal se najdou vždy. Nevím, zda je to nejlepší podpora duchovního růstu mládeže, kdy fanoušci rozbíjejí výlohy, ničí cizí majetek atd. Divadlo ještě nikdy nikomu neublížilo a po skončení jakékoliv akce nebylo nic zničeno.“*

Vyzdvihována je i samotná budova divadla. *„Divadlo je jedinou historickou budovou, která nám v Ústí zbyla. Nechceme namísto této krásné architektury další betonovou kostku!“* *„Krásné divadlo, slavnostní atmosféru, kulturní prožitek - to nám opravdu neberte.“* Budova divadla je považována za prvek utvářející tvář města. *„Divadlo je jedním z příznaků významnosti města. Věřím, že ani ústečtí zastupitelé nechtějí podporovat průměrnou šed.“*

Varianta, že by došlo ke zrušení divadla, je pokládána za něco neskutečného - za aprílový žert nebo za chvilkové pomatení mysli. *„Zrušit divadlo? Jste normální? Proberte se už konečně!!!“* Pro diskurz signatářů je typické třídění jevů na „normální a nenormální“, „přijatelné a nepřijatelné“. Tyto hranice jsou velmi ostře stanoveny, přičemž nenormální a nepřijatelné jsou vždy ty vlastnosti a činnosti, které jsou připisovány politikům. Zároveň je často vyjádřen údiv nad tím, co všechno už je společností jako normální akceptováno. *„Nechápu, jak je možné něco takového jako zrušení divadla ve stotisícovém*

městě navrhnout. I když dnes už se není čemu divit...“ Pro mnoho autorů analyzovaných textů je nemyslitelné, aby krajské město nemělo svou stálou divadelní scénu. *„Krajské město bez divadla, no taky český unikát, tady je možné všechno...“* Zajímavé je, že podobné příspěvky většinou končí třemi tečkami, tedy jakoby otevřeně. Za tyto tři tečky lze na základě znalosti kontextu dosadit výraz „co na to říct“, který implikuje přesvědčení autorů o nemožnosti situaci ovlivnit či změnit. Tři tečky jsou zde zástupným znakem pro pokrčení rameny v neverbální komunikaci.

Zajímavé je, že se v analyzovaných příspěvcích ani jednou neobjevila suma, se kterou divadlo hospodaří nebo kolik na svůj provoz dostává. Financování divadla je diskurzem pokládáno za „vyšší hodnotu“, kterou se nepatří vyčíslovat. Pokud se téma úspor zmiňuje, pak jediné opozičně – ve spojitosti s množstvím peněz, na něž si radní ve své funkci přijdou. *„A taky můžem zbourat magistrát, to je taky prodělečná stavba...“* *„Rušit kulturní zařízení? Zrušte radši radnici! (to se ušetří více peněz).“* *„Kdyby se jednalo o Vaše platy rozhodně by se peníze našly!“*

Procesy, v rámci nichž je o divadle hovořeno, jsou převážně relační. Je tedy zobrazováno jako objekt, jemuž jsou připisovány určité vlastnosti – které je vnímáno a pojmenováno na základě vztahů pisatelů k němu. Instituce divadla je v diskurzu signatářů součástí a hlavním symbolem skupiny „my“, která je v ostré opozici proti členům městského zastupitelstva („oni“). Divadlo je personifikováno, dominantní strategií je pojmenování, i když ve většině případů jen abstrahovaným výrazem „divadlo“.

Boj za zachování divadla je symbolem odporu části veřejnosti proti vládnoucí politické třídě.

3.c. Jak jsou reprezentováni jednotliví účastníci události? Jak jsou reprezentovány jejich vzájemné vztahy?

V diskurzu fóra nebertenamdivadlo.cz jsou jedinými účastníky signatáři petice a političtí zastupitelé města Ústí nad Labem. Dominantní diskurzivní strategií je „othering“, tedy snaha definovat určitou skupinu jako „tu druhou“ či „jinou“, zkrátka odlišnou od skupiny centrální (in group). Vzhledem k povaze příspěvků analyzovaného média je jasné, že jako centrální skupina („my“) se označují signatáři petice, zatímco skupinou „oni“ jsou klasifikováni zástupci politické moci. *„Stereotyp utvrzuje pouto mezi všemi „námi“, kdo jsme normální, v jednu imaginární komunitu. A posílá do symbolického exilu „je“ – všechny ty „druhé“, kdo jsou jistým způsobem odlišní“* (Hall, 1997: 13). Mezi skupinami „my“ a „oni“ tedy existuje mocenská hierarchie, přičemž těmi zatracovanými jsou v analyzovaném diskurzu političtí

zastupitelé města. Veškeré charakteristiky obou skupin můžeme tedy čerpat z jejich vzájemné protistojnosti. Z toho, jak signatáři označují politiky, můžeme zároveň vyčíst, jaký obraz utvářejí o sobě samých.

Signatáři petice označují politiky za nekulturní, a vyjadřují pochybnosti o tom, zda ústečtí radní vůbec někdy do divadla vkročili. „*Nesouhlasím, je to perfektní divadlo, byli jste tam vůbec někdy páni zastupitelé? Víte, o čem rozhodujete?*“ „*Jsou zde i tací, kterým nestačí vaše "kultura" politická.*“ Signatáři tedy sebe samé považují za velmi kulturní osoby, často navštěvující divadlo.

Politici jsou dále charakterizováni jako někdo, koho nezajímá nic kromě hromadění peněz, a svou funkci zneužívají k dosahování těchto cílů. O následky svého chování se nestarají. „*Na divadelní představení i herce divák rád vzpomíná, jak asi bude vzpomínat na vás, páni zastupitelé? To už vám asi bude jedno, už tam nebudete - prostě: po nás potopa, že?*“ „*Ještě hrad a muzeum jsou na prodej...*“ Signatáři se tedy prezentují jako zodpovědné osoby, které žijí pro „víc“ než jen materiální statky. V souvislosti s touhou po mamonu a nenasytosti je pro označení městských zastupitelů použita paralela s prasetem či jiným dobyt看kem. „*Hlavně, že u korýtka je dobře.*“

Kritika se týká i toho, že politici neplní sliby z předvolebního období. „*Ještě, že jste ve volebním programu (ODS) neslibovali podporu kultury tak, jako jste slibovali obnovení Corsa. Opět by to byla lež, ale kdo by se divil.*“ Mezi morální hodnoty signatářů tedy patří pravdomluvnost a schopnost dostát svým závazkům.

Chování politiků před volbami označuje diskurz za „tyjátr“, což je výraz z divadelního diskurzu odkazující k lehkým žánrům a frašce. „*Zrušte divadlo - vždyť úplně stačí ten tyjátr, který nám dnes a denně předvádíte při volbách ... !*“ Výraz „předvádíte“ opět odkazuje k divadelnímu diskurzu, a pojí se s představou herce, v tomto smyslu spíše kašpara.

Zajímavým zjištěním analýzy je, že ačkoli vlastní skupinu, kterou signatáři symbolicky utvořili, vnímají vůči skupině politiků v nadřazené pozici, v textech se opakovaně objevují formulace, jimiž se signatáři charakterizují jako „poddaní“ a městské zastupitele povyšují do role „panovníka“. Krásným příkladem je následující příspěvek do petice: „*Dneska jim vezmu divadlo, zítra jim budu třeba holit hlavy...*“ Citovaná věta je parafrází na repliku „Včera jsem vyhnal Marušku, dneska jsem lidem sebral sůl, zítra jim budu třeba holit hlavy...co to povídám!“, kterou pronáší Jan Werich v pohádce „Byl jednou jeden král“;. Jde o scénu, kdy se král vypraví mezi prostý lid, aby zjistil jeho přání týkající se vlády v království. V petici se několikrát objevují příspěvky dožadující se pozornosti zastupitelů

k přáním jejich voličů. „*Berte vážně ty, kteří vás volí! Neberte nám divadlo!*“ „*Kde je ta vaše práce pro prostý lid? To námi musíte pohrdat skutečně tak okatě?*“

Diskurz zdůrazňuje skutečnost, že městští zastupitelé vytvářejí prostředí, v němž jejich voliči žijí (na rozdíl od nich déle než jedno volební období), a měli by tedy dbát o životní úroveň svých občanů. „*Chcete-li, aby se Ústí stalo zapomenutou provinční dírou, jen tak dál... jen si uvědomte, že odsud budou poté utíkat vzdělanější lidé a žádní noví přicházet nebudou. Ve stotisícovém městě, kde lišky dávají dobrou noc, nebudou například vysokoškoláci chtít bydlet.*“

Právě absence institucí poskytujících možnost trávení volného času jinak než v „rájích konzumu“ je hlavním bodem, na nějž si signatáři stěžují. Podezírají zastupitele, že kulturní instituce ruší záměrně, aby snížili inteligenci a tedy i schopnost kritického myšlení obyvatel Ústí. „*Nevzdělaný a nekulturní dav se lépe ovládá, ale je také schopen všeho. Kultura vede k zamýšlení se nad hodnotami života. To, vážení zastupitelé, asi nechcete ...*“ *Pokud z voličů nechcete mít stádo, tak prosím zachovejte existenci zdejšího divadla. V opačném případě zrušte i knihovnu a pak na ovládnání "vašeho" stáda nekulturních hlupáků bude stačit pouze jeden pastýř se psem.*“ Manifestace rozdílnosti mezi skupinou „my“ a „oni“ je v diskurzu vyjadřována právě neochotou signatářů podřídit se masovosti veškerých „náhradních“ projektů (namísto divadla). „*Nechceme chodit do Fóra a přibližného multikina, tam si chodte sami, soudruzi!!! Už vás máme opravdu dost.*“

V analyzovaných příspěvcích se objevuje spousta výpovědí formulovaných jako pohrůžka, vyjadřujících dlouhodobou nespokojenost lidí se způsobem, jímž se situace v komunální politice vyvíjí. „*Tak dlouho se chodí se džbánem pro vodu, až se ucho utrhne. Po zrušení divadla by mohla následovat defenestrace.*“ „*Jestli to je to, co po sobě chcete zanechat tak neděkujeme a velmi rychle vypadněte.*“ Jak je vidět z citovaného příspěvku, pro diskurz signatářů je typická intertextualita, odkazování na tematicky podobné události. V tomto případě má výrok charakter předpovědi, naznačuje, že v případě příliš dlouho trvající nespokojenosti se mohou voliči proti vládě vzburřit.

Velmi zajímavým zjištěním analýzy je, že vzkazy jsou psány pro recipienty muže. „*Pánové, tak takhle tedy ne.*“ *Milí páni radní...*“ V zastupitelstvu je přítom i několik žen, což znamená, že signatáři svá sdělení přece jen adresovali konkrétním příjemcům.

Z analyzovaných textů je také patrné, že ačkoli jde o internetovou formu petice, která zajišťuje pisateli anonymitu, až na dvě výjimky ve výzkumném vzorku se všichni podepsali jménem a příjmením včetně uvedení akademického titulu. To může poukazovat na to, že

signatáři chtěli pomocí diskurzivní strategie titulování zvýšit v očích recipientů vlastní důležitost a dodat tak příspěvkům na váze.

ZÁVĚR

Z analyzovaných textů je patrné, že příspěvky v Ústeckém deníku a na kulturních serverech jsou silně ovlivněny hegemonií globalizace. Nedostatečné financování divadla prezentují jako normu, s níž nejen že souhlasí, ale v případě diskurzu Institutu umění ji dokonce normativními formulacemi (musí se šetřit) ospravedlňují. Divadelní produkce je reprezentována ve velmi reduktivní podobě – je opomíjena její rozsáhlost, okolnosti vzniku i společenská potřeba. Kulturní instituce není odlišována od jakéhokoli jiného podniku, umění je redukováno na zboží a za legitimní je označováno i uplatňování tržních mechanismů a ekonomického řízení, kterým by měl být umělecký provoz podřízen. V případě, že se divadlo dostatečně nevěnuje komunikaci s divákem (který je chápán jako klient), nezjišťuje pomocí marketingových nástrojů jeho přání a nepodřizuje mu svou tvorbu, je mu to vytýkáno jako nedostatek (viz Fairclough, 2006, v kapitole 4.3).

Ústecký deník prezentuje celou problematiku v kontextu prohlášení vládnoucích politiků, že „peníze na divadlo nejsou“ a že „divadlo hospodaří se ztrátou a ani miliony, které dostává na provoz, mu nestačí“. Typickým je užívání výrazů z ekonomického diskurzu, ekonomické ukazatele jsou vyzdvihovány jako jediné důležité. Divadlo je prezentováno jako velká finanční zátěž, spotřebovávající ročně miliony na svůj provoz, o kterou nikdo nestojí. Příběh divadla je vyprávěn velmi emotivně, prostřednictvím lidsky jímavých příběhů.

Na základě provedené analýzy můžeme tvrdit, že v diskurzu Ústeckého deníku se zprávy z oblasti kultury stávají jen „zástěrkou“ pro zprávy politické a pro reprezentaci jednotlivých politických představitelů a stran. Představitelé politické moci zasahují do zpravodajství Ústeckého deníku z pozice „hlasu s přístupem“, médium je tedy prezentuje jako primární zdroj informací a všechny ostatní, které osloví, aby se k tématu mohli vyjádřit, staví už vlastně do role oponentů, kteří se musejí bránit vůči primárně nastavenému chápání problematiky (viz Trampota, 2006, v kapitole 4.6). V diskurzu Ústeckého deníku je dále patrné přizpůsobování se politickým a ideologickým zájmům jeho ředitele a různost v prezentaci problematiky v závislosti na aktuální politické situaci.

Subjekt divadla i jeho ředitele prezentuje Ústecký deník pasivně, je zdůrazňována jejich závislost na rozhodnutí politických představitelů. Ti jsou naopak prezentováni jako aktivní, dynamičtí, jednající jedinci, mající autoritu a kontrolující celou situaci (viz Halliday & Matthiessen, 2004, v kapitole 2.3.2).

Analýza dále odhalila, že diskurz Ústeckého deníku generuje utváření opozičních skupin, přičemž jejich jednotlivé členy dává do ostré opozice (viz Pickering, 2001, v kapitole 4.7.1).

V diskurzu se vyskytuje i několik stereotypů, například stereotyp zkorumpovaného politika nebo umělce žijícího mimo všední realitu (viz Dyer, 2002, v téže kapitole).

Na kulturních serverech Institutu umění a Divadla.cz je událost zobrazována v kontextu celkového stavu podfinancování české kultury. Pro tento diskurz je na rozdíl od Ústeckého deníku charakteristický širší kontext nahlížení problematiky – nejenže se kulturní servery nevěnují petiční aktivitě, dokonce ani nerozlišují mezi pravicovou a levicovou vládou - strategií kolektivizace označují všechny jako „politické představitele“. Díky provedené analýze můžeme konstatovat, že zároveň se zde daleko více projevuje souhlas s upozaďováním oblasti kultury a úsporami v této oblasti. Přijetí takto hegemonicky utvořených významů tu jde tak daleko, že diskurz kulturních serverů nejen že vykazuje smíření se se situací, ale dokonce předpovídá další snižování dotací pro další roky a tento jev prezentuje jako legitimní, očekávatelný a normální (viz Gramsci, 1970, v kapitole 4.4).

Analýza prokázala, že charakteristická je strategie odosobnění, kdy je podfinancování kultury prezentováno tak, jakoby za tuto skutečnost nikdo nenesl odpovědnost. Proces opomíjení kultury je prezentován jako samovolný, vycházející z aktuálních potřeb společnosti. V textech je patrná opatrnost, která si nedovolí výraznější kritiku, protože činnost těchto serverů je financována ze státních dotací. Diskurz kulturních serverů dokonce přímo zdůrazňuje podřízenost kulturních institucí vůči sféře politického vlivu (viz Bourdieu, 2010, v kapitole 4.2), jejíž představitelé jsou – stejně jako v Ústeckém deníku – zobrazováni v roli mluvčích a primárních definujících.

Na základě analýzy lze diskurz fóra nebertenamdivadlo.cz charakterizovat jako opoziční vůči diskurzu předchozích médií a jako jediný, který se vymyká hegemonické nadvládě globalizace. Událost je kontextualizována v souvislosti s celkovou nespokojeností obyvatel s politikou města a korupčními aférami jeho politických představitelů. Patrné jsou projevy rezignace a únavy ze současné situace.

Hlavními tématy, jejichž prostřednictvím je problematika popisována, je nespokojenost obyvatel s realizací některých projektů z Regionálního operačního programu Severozápad (viz kapitola 5.2.1).

Pro diskurz signatářů je typická vazba na znalost sociálního kontextu, hojně se užívá prvků ironie. Text má často charakter dialogu, ovšem bez konkrétního adresáta (viz Fairclough, 1992, v kapitole 2.2.1). Typické je používání nespisovných výrazů a nahrazování projevů neverbální komunikace nadbytkem interpunkčních znamének. Často se vyskytují zvolací či rozkazovací věty, poukazující na rozhořčenost pisatelů.

Instituce divadla je na rozdíl od předchozích diskurzů vnímána jako symbol kultury, kvality a vzdělanosti. Signatáři přikládají divadlu určitou symbolickou moc, kterou není možné zcela ovládnout jakýmkoli politickými a ekonomickými nařízeními. Finanční podpora kulturních statků je považována za samozřejmou povinnost, kterou není společensky vhodné vyčíslovat. V globalizovaném světě orientace na zisk mu ponechávají autonomii.

Pro diskurz signatářů je typické třídění jevů na normální a nenormální, přijatelné a deviantní. Hranice jsou stanoveny velmi jasně, přičemž jako nepřijatelné je charakterizováno vždy jednání politiků. Instituce divadla je v diskurzu fóra hlavním symbolem skupiny „my“, přičemž opoziční skupinu tvoří politická reprezentace. Dominantní diskurzivní strategií je othering, tedy snaha definovat skupinu politických představitelů jako odlišnou a špatnou. Centrální skupinou, která normy přijatelného a nepřijatelného nastavuje, je zde skupina signatářů (viz Bauman, 2010, v kapitole 4.7.1). Ačkoli jsou političtí představitelé v diskurzu zobrazováni hierarchicky níže než skupina centrální, vztahuje se tento jev pouze k určitým morálním měřítkům. V textu se totiž opakovaně objevují formulace, jimiž signatáři zobrazují sebe sama v roli podřízené vůči společenskému postavení politiků.

Pro diskurz signatářů je typická intertextualita, odkazování se na události úzkého místního kontextu. Z analyzovaných textů také vyplynulo, že ačkoli jde o „neformální“ příspěvky na webu, přesto se většina signatářů i do této elektronické verze podepsala, a pomocí strategie titulace se pokoušela dodat svým slovům na vážnosti (viz van Leeuwen, 1996, v kapitole 2.3.1).

Díky provedené analýze lze tvrdit, že postavení oblasti kultury není okrají společenského zájmu – že běžní lidé s podfinancováním této oblasti nesouhlasí, a globalizační ideologii nepřijímají. Na rozdíl od politických představitelů však nemají zaručen přístup do zpravodajství, a tak jejich názory „nejsou slyšet“. Významy, které reprodukuje média (financována státem či soukromými společnostmi), jsou poplatné vládnoucím představitelům politické a ekonomické moci, a vyloučením alternativních perspektiv pohledu konstituují nadvládu globalizačních idejí, které oblast kultury silně poškozují.

SEZNAM POUŽITÝCH ZKRATEK

CDA	Kritická diskurzivní analýza
DRA	Dialectical - relational Approach
SFL	Systemic functional linguistics
MK	Ministerstvo kultury
CNS	Církev a náboženské společnosti
SLDB	Sčítání lidu, domů a bytů
MPSV	Ministerstvo práce a sociálních věcí
ODS	Občanská demokratická strana
ČSSD	Česká strana sociálně demokratická
SZSP	Strana pro zdraví, sport a prosperitu

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

ADAMSON, Walter L. *Hegemony and Revolution : A Study of Antonio Gramsci's Political and Cultural Theory*. Berkeley: University of California Press, 1980. ISBN 0002-7162

BARKER, Chris. *Slovník kulturních studií*. 1. vyd. Praha: Portál, 2006. ISBN 80-7367-099-2.

BAUMAN, Zygmunt. *Myslet sociologicky*. 2. vyd. Praha: Sociologické nakladatelství, 2000. ISBN 80-85850-90-7.

BERGER, Peter L., LUCKMANN, Thomas. *Sociální konstrukce reality: Pojednání o sociologii vědění*. 1. vyd. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 1999. ISBN 80-85959-46-1.

BOČÁK, Michal. Diskurz – koncept kritický: nerefléktované riziká používání výrazu mediální diskurz. *Jazyk a kultura*. 2012, č. 10.

BOURDIEU, Pierre. *Pravidla umění: geneze a struktura literárního pole*. 1. vyd. Brno: Host, 2010. ISBN 978-80-7294-364-7.

Česká republika. Zákon o rozpočtových pravidlech státu. In: *218/2000 Sb.* 2000. Dostupné z: <http://www.atre.cz>

Česká republika. Zákon o rozpočtových pravidlech územních odborů. In: *250/2000 Sb.* 2000. Dostupné z: <http://www.atre.cz>

DOPITA, Miroslav. *Pierre Bourdieu o umění, výchově a společnosti: Reflexe sociologie praxe Pierra Bourdieua v české sociologii*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2007. ISBN 978-80-244-1650-2.

DVOŘÁK, Jan. *Kreativní management pro divadlo: aneb O divadle jinak*. 1. vyd. Praha: Pražská scéna, 2004. ISBN 80-86102-53-X.

DYER, Richard. *The matter of images : essays on representations*. 2. vyd. London: Routledge, 2002. ISBN 0-415-25494-9.

FAIRCLOUGH, Norman. *Critical discourse analysis : the critical study of language*. London: Longman, 1997. ISBN 0-582-21980-9.

FAIRCLOUGH, Norman. *Discourse and social change*. 1. vyd. Cambridge: Polity Press, 1993. ISBN 0-7456-1218-0.

FAIRCLOUGH, Norman. *Language and globalization*. 1. vyd. London: Routledge, 2006. ISBN 978-0-415-31766-5.

- FAIRCLOUGH, Norman. *Language and power*. 5. vyd. London: Longman, 1992. ISBN 0-582-03133-8.
- FAIRCLOUGH, Norman. *Media discourse*. 1. vyd. London: Arnold, 1995. ISBN 0-340-63222-4.
- FAIRCLOUGH, Norman a Ruth, WODAK. *Critical discourse analysis*. 1. vyd. London: Routledge, 1997. ISBN 0-542-72619-1.
- GRAMSCI, Antonio. *Dopisy z vězení*. 1. vyd. Praha: Svoboda, 1949.
- GRAMSCI, Antonio. *Poznámky o Machiavellim, politice a moderním státu*. 1. vyd. Praha: Svoboda, 1970.
- HALL, Stuart. *Cultural studies : ein politisches Theorieprojekt*. Göttingen: Argument Verlag, 2000. ISBN 3-88619-260-1.
- HALL, Stuart. *Representation : cultural representations and signifying practices*. 1. vyd. London: Sage, 1997. ISBN ISBN 0-7619-5432-5.
- HALLIDAY, Michael a Christian, MATTHIESSEN. *Introduction to functional grammar*. 3. vyd. London: Arnold, 2004. ISBN 694-62-7328-890-3.
- HERMAN, Josef a Svatava BARANČIČOVÁ. *Studie současného stavu podpory umění*. 1. vyd. Praha: Institut umění, 2009. ISBN 978-80-7008-235-5.
- JIRÁK, KÖPPLOVÁ, Barbara. *Masová média*. 1. vyd. Praha: Portál, 2009. ISBN 978-80-7367-466-3.
- JONÁŠ, Petr. Stručná historie divadla v Ústí nad Labem. [online]. [cit. 2012-11-28]. Dostupné z: <http://www.operabalet.cz/default.php?page=txt&id=2>
- MCQUAIL, Denis. *Úvod do teorie masové komunikace*. 1. vyd. Praha: Portál, 1999. ISBN 80-7178-200-9.
- MINISTERSTVO KULTURY ČR. SWOT analýza současného stavu kultury v České republice. [online]. [cit. 2012-08-20]. Dostupné z: www.mkcr.cz/assets/priprava-nove-kulturni-politiky/Anal_za_sou_asn_ho_stavu_kultury_v.doc
- PALMER, Robert. Příspěvek do otevřené diskuse "Stát – město – kultura": 1. 12. 2003, Divadlo Archa. In: [online]. [cit. 2012-08-20]. Dostupné z: www.divadlo.cz/box/doc/Kulturni_politika/stat_mesto_kultura.doc
- PICKERING, Michael. *Stereotyping : the politics of representation*. 1. vyd. Basingstoke: Palgrave, 2001. ISBN 0-333-77209-1.

SMOLÍKOVÁ, Marta. Podíl výdajů ministerstva kultury na státním rozpočtu 2012 dále klesl. [online]. [cit. 2012-08-20]. Dostupné z: <http://www.proculture.cz/cultureinfo/statni-rozpocet-na-kulturu/podil-vydaju-ministerstva-kultury-na-statnim-rozpocet-dale-klesl-2576.html>

SOUKUP, Václav. *Antropologie. Teorie člověka a kultury*. Praha: Portál, 2000. ISBN 978-80-7367-432-8.

SUŠICKÁ, Věra. Definice kultury. In: [Http://uprav.ff.cuni.cz/](http://uprav.ff.cuni.cz/) [online]. [cit. 2012-11-01]. Dostupné z: <http://uprav.ff.cuni.cz/Definicekultury.doc>

ŠKARABELOVÁ, Simona, Jarmila NESHYBOVÁ a Jaroslav REKTOŘÍK. *Ekonomika kultury a masmédií*. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2007. ISBN 978-80-210-4267-4.

TRAMPOTA, Tomáš, VOJTĚCHOVSKÁ, Martina. *Metody výzkumu médií*. 1. vyd. Praha: Portál, 2010. ISBN 978-80-7367-638-4.

TRAMPOTA, Tomáš. *Zpravodajství*. 1. vyd. Praha: Portál, 2006. ISBN 80-7367-096-8.

van LEEUWEN, Theun. *The representation of social actors in discourse*. In: CaldasCoulthard, C. R., & Coulthard, M. (Eds.), *Texts and practices: Readings in critical discourse analysis*. London: Routledge 1996. ISBN 876-42-212-5, s. 32-70.

Wikipedia. *Ústí nad Labem* [online]. 26. 11. 2012 v 20:32. [cit. 2012-11-28]. Dostupné z: http://cs.wikipedia.org/wiki/%C3%9Ast%C3%AD_nad_Labem

WILLIAMS, Raymond. *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*. Revised Edition. New York: Oxford UP, 1985. ISBN 285-55-907-5.

WODAK, Ruth, MEYER, Michael. *Methods for Critical Discourse Analysis*. 2. vyd. London: SAGE Publications Ltd, 2009. ISBN 978-1-84787-454-2.

ZÁMEC, Radim: „Kritická analýza diskursu: Lexikálně-sémantický přístup.“ In: Foret, M. – Lapčík, M. – Orság, P. (eds.): *Kultura–Média–Komunikace 2/2009. Myšlení médií a komunikace – Diskurs(ivní analýza) zpravodajství*. Olomouc: Univerzita Palackého 2009. ISSN 1804-0365, s. 137–164.

SEZNAM POUŽITÝCH SCHÉMAT

Schéma 1: Sociální struktury a sociální praxe (Fairclough, 1992: 37).....	7
Schéma 2: Zobrazení sociálních aktérů v diskurzu (van Leeuwen, 1996: 52).....	13
Schéma 3: Typy procesů (Halliday & Matthiessen, 2004: 172).....	16
Schéma 4: Rozložení věkových skupin (Integrovaný portál MPSV, 2012, online).....	34