

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta

Bakalářská práce

**Divadlo utlačovaných pohledem teorie
sociálních rolí**

Lucie Kubelková

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: Mgr. Lukáš Kubina, Ph.D.

Studijní program: Divadelní studia a televizní a rozhlasová studia

Olomouc 2023

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma *Divadlo utlačovaných pohledem teorie sociálních rolí* vypracovala samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum

.....

podpis

Ráda bych touto cestou vyjádřila poděkování vedoucímu své bakalářské práce Mgr. Lukáši Kubinovi, Ph.D. za jeho cenné rady a trpělivost při vedení mé bakalářské práce. Rovněž bych chtěla poděkovat Mgr. Daně Moree, Dr. za umožnění zúčastnit se workshopu divadla utlačovaných, sdílení znalostí o této metodě a za její vstřícnost a pomoc při konzultacích.

OBSAH

Úvod.....	5
Teoretická část.....	7
1 Divadlo utlačovaných	8
1.1 DEFINICE DIVADLA UTlačOVANÝCH	8
1.2 HISTORIE VZNIKU DIVADLA UTlačOVANÝCH	10
1.3 DRUHY DIVADLA UTlačOVANÝCH	11
1.4 DIVADLO FÓRUM A JEHO PRŮBĚH	11
1.5 DIVADLO UTlačOVANÝCH V ČESKU	15
2 Sociologické teorie sociálních rolí.....	17
2.1 ETNOMETODOLOGIE HAROLDA GARFINKELA	17
2.2 SYMBOLICKÝ INTERAKCIONISMUS A DALŠÍ VÝVOJ TEORIE SOCIÁLNÍCH ROLÍ	18
2.3 DRAMATURGICKÁ SOCIOLOGIE ERVINGA GOFFMANA	22
2.3.1 ROLE.....	23
2.3.2 RÁMCE.....	24
2.3.3 SITUACE V RÁMOVÁNÍ	26
Praktická část	28
3 Metodologie	29
4 Etnografický popis	31
4.1 VZNIK ROLÍ	32
4.2 VZNIK SITUACÍ	36
4.3 PŘEDSTAVENÍ „TO BUDE DOBRÝ“	38
4.4 INTERVENCE	39
4.4.1 POKUS O ZMĚNU V SITUACI S LUKÁŠEM V KAMPUSU	40
4.4.2 POKUS O ZMĚNU V SITUACI S RODIČI.....	40
4.4.3 POKUS O ZMĚNU V SITUACI ZNÁSILNĚNÍ	41
5 Analytická část.....	43
5.1 ANALÝZA SOCIÁLNÍCH ROLÍ	43
5.1.1 OTEC	47
5.1.2 LUKÁŠ	49
5.1.3 MÁTKA.....	50
5.1.4 KLÁRA	52

5.2 ANALÝZA SITUACÍ.....	54
5.2.1 ANALÝZA SCÉNY S LUKÁŠEM V KAMPUSU.....	55
5.2.2 ANALÝZA SCÉNY S RODIČI	57
5.2.3 ANALÝZA SCÉNY ZNÁSILNĚNÍ	59
5.3 ANALÝZA INTERVENČÍ	60
5.3.1 POKUS O ZMĚNU V SITUACI S LUKÁŠEM V KAMPUSU.....	61
5.3.2 POKUS O ZMĚNU V SITUACI S RODIČI	63
5.3.3 POKUS O ZMĚNU V SITUACI ZNÁSILNĚNÍ	65
Závěr	67
Seznam použitých pramenů a literatury	69

Úvod

Ve své práci se budu zabývat, jakým způsobem se dá divadlo utlačovaných interpretovat prostřednictvím teorie sociálních rolí. Toto téma jsem si vybrala, protože mě zaujal koncept divadla utlačovaných Augusta Boala, při kterém mají diváci možnost se do představení zapojit a ovlivnit jeho vývoj. Díky zaměření divadla utlačovaných zejména na společenské a společenskopolitické situace obsahující útlak, vznikl i můj nápad propojit tuto metodu s teorií sociálních rolí. Proto je výzkumná otázka celé mé práce zaměřena na to, jakým způsobem můžeme interpretovat představení divadla utlačovaných prostřednictvím teorie sociálních rolí.

Abych podrobně poznala metodu divadla utlačovaných, chtěla jsem se s ní blíže seznámit i v praxi a podílet se na vzniku představení divadla utlačovaných. Kontaktovala jsem proto Danu Moree z Divadla Dvě na třetí, která se metodou divadla utlačovaných zabývá a zeptala jsem se jí, jestli by bylo možné navázání spolupráce. O pár měsíců později jsem se účastnila týdenního workshopu divadla utlačovaných, organizovaného Divadlem Dvě na třetí. V rámci workshopu jsem se prakticky seznámila s touto metodou a společně s ostatními účastníky se podílela na vzniku představení s názvem „*To bude dobrý*“, které ve své praktické části použiji jako případovou studii. V této práci čerpám tedy nejen z teoretických publikací o divadle utlačovaných, jakými jsou především knihy *The Theatre of the Oppressed* (2008) nebo *The Aesthetics of the Oppressed* (2006) od Augusta Boala, ale zároveň čerpám i z vlastních zkušeností s touto metodou a s procesem vzniku představení divadla utlačovaných „*To bude dobrý*“.

Má práce je rozdělena na teoretickou a praktickou část, přičemž v teoretické části nejprve představím koncept divadla utlačovaných a sociologické teorie sociálních rolí. V praktické části poté popíšu svůj etnografický výzkum mapující vznik představení „*To bude dobrý*“, které využívám jako případovou studii. V etnografickém výzkumu jsem si stanovila dva zásadní cíle. Prvním cílem bylo porozumět tomu, jakým způsobem se vytváří role a situace v představení divadla utlačovaných. V rámci svého druhého cíle jsem se následně zaměřila na to, jakým způsobem diváci pracovali s vytvořenými rolemi v průběhu intervencí a jak svým jednáním měnili původní děj představení. Po popisu etnografického výzkumu se zároveň zaměřím na analýzu sociálních rolí u vybraných postav v představení,

analýzu situací a analýzu intervencí. Na závěr své práce shrnu poznatky, ke kterým jsem v průběhu etnografického výzkumu a analýz zmiňovaných třech složek došla. Dále pak zdůvodním, jakým způsobem lze využít teorii sociálních rolí pro analýzu představení divadla utlačovaných.

Teoretická část

1 Divadlo utlačovaných

Cílem této kapitoly je teoreticky přiblížit problematiku metody divadla utlačovaných, která bude ve druhé části předmětem analýzy. Pro stanovení hlavní definice divadla utlačovaných a představení metody budu vycházet převážně ze zásadních publikací o divadle utlačovaných, jako je kniha Augusta Boala *The Theatre of the Oppressed* (2008)¹ nebo kniha *The Aesthetics of the Oppressed* (2006)². Z českých publikací poté vycházím především z knihy *Divadlem ke Změně* (2016)³ od Bárbarý Santos nebo z knihy *Lidové divadlo* od Josefa Hendla (1983)⁴.

1.1 Definice divadla utlačovaných

Tento specifický typ divadla zavedl Augusto Boal, aby sloužil jako nástroj pro změnu společnosti.⁵ Divadlo utlačovaných boří hranice klasického divadelního rámce a pasivního způsobu přijímání informací. Nejprve sledujeme příběh, který je nám neherci prezentován a poté máme možnost se do něj zapojit a ovlivnit vývoj celé situace. Pro divadlo utlačovaných je typické, že ho hrají neherci, kteří na základě svých zkušeností dohromady vytváří příběh. Celé představení tak vzniká na základě osobních zkušeností všech účastníků skupiny divadla utlačovaných. Při kterém se objevují situace obsahující nějaký typ útlaku, ke kterému diváci

¹ BOAL, Augusto, Charles A. MCBRIDE, Maria-Odilia LEAL-MCBRIDE a Emily FRYER. *Theatre of the Oppressed*. 3rd ed. London: Pluto Press, 2008. ISBN 978 0 7453 2838 6.

² BOAL, Augusto. *The aesthetics of the oppressed*. Přeložil Adrian Jackson. 1st ed. London and New York Routledge, 2006. ISBN 10: 0-203-96983-9.

³ SANTOS, Bárbara, Julian BOAL a Augusto BOAL. *Divadlem ke změně: vybrané texty k divadlu utlačovaných*. Přeložil Tereza SCHMORANZ, přeložila Martina ČERMÁKOVÁ. [Praha]: Antikomplex, 2016. ISBN 978-80-906198-2-1.

⁴ HENDL, J. *Lidové divadlo Augusto Boala jako prostředek třídního boje v Latinské Americe*. Kulturní dům hl. města Prahy, 1983.

⁵ SANTOS, Bárbara, Julian BOAL a Augusto BOAL. *Divadlem ke změně: vybrané texty k divadlu utlačovaných*. Přeložil Tereza SCHMORANZ, přeložil Martina ČERMÁKOVÁ. [Praha]: Antikomplex, 2016. ISBN 978-80-906198-2-1. s. 6.

dostávají prostor se vyjádřit a vyzkoušet si jeho možné řešení. Jak už jsem zmínila, divadlo utlačovaných je prostorem pro neherce, kteří pro svou činnost nepotřebují mít vystudovanou hereckou školu, nýbrž ztvárňují příběh pouze na základě svých zažitých zkušeností.⁶ Zároveň se jedná o divadlo pro „neřiváky“ neboli spect-actory⁷, jehož specifičností je právě to, že se diváci mění na aktivní tvůrce a dostávají prostor, aby dotvářeli příběhy a hledali společně s aktéry představení řešení daných situací. Divák se tedy nachází v bezpečném prostoru, kde si může vyzkoušet různé varianty řešení situací, objevujících se v představení.⁸

Za utlačované jsou v této metodě považováni ti: „*kdo jsou přímo poškozováni nespravedlivým rozdělením společnosti, a přesto nepřijímají podmínky obětí okolností, lidí vyloučených nebo žijících na okraji společnosti.*“⁹ Kromě menšin do této skupiny ale zahrnujeme všechny, kdo se setkali s nějakým typem útlaku, ať už se jednalo o šikanu nebo osoby, které si prošly psychickým či fyzickým násilím a další. Utlačovaný je pro tento typ divadla každý, kdo si uvědomuje, že se ocitá v nespravedlivé situaci a je ochotný udělat vše pro to, aby situaci změnil.¹⁰

Pro divadlo utlačovaných je zároveň důležité, abychom si hned na začátku představili postavu jokera, kterou Augusto Boal zavedl v 60. letech. Jokera můžeme pojmenovat jakožto umělce s pedagogickou funkcí.¹¹ Musí znát všechny techniky divadla utlačovaných a vědět, jakým způsobem se dají propojit. V případě divadla fórum se jedná o takzvaného spojovatele mezi jevištěm a hledištěm. Joker na začátku představení vysvětlí divákům, co je čeká a po

⁶ Divadlo Dvě na třetí. III. *(Ne)divadlo*. In: Youtube [online]. 14.11.2022. [2.5.2023]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=xjM9Y_twmhg&t=3s&ab_channel=DivadloDv%C4%9Bnat%C5%99et%C3%A4D.

⁷ BOAL, Augusto, Charles A. MCBRIDE, Maria-Odilia LEAL-MCBRIDE a Emily FRYER. *Theatre of the Oppressed*. 3rd ed. London: Pluto Press, 2008. ISBN 978 0 7453 2838 6. s. 117.

⁸ Tamtéž, s. 98.

⁹ SANTOS, Bárbara, Julian BOAL a Augusto BOAL. *Divadlem ke změně: vybrané texty k divadlu utlačovaných*. Přeložil Tereza SCHMORANZ, přeložila Martina ČERMÁKOVÁ. [Praha]: Antikomplex, 2016. ISBN 978-80-906198-2-1. s. 32.

¹⁰ Tamtéž, s. 32.

¹¹ Tamtéž, s. 39.

odehrání představení se stává moderátorem celé diskuse. Snaží se zapojovat diváky do představení a zároveň korigovat celý průběh intervencí. Na konci představení opět moderuje závěrečnou diskusi a komunikuje s diváky o tom, co viděli a jaká řešení se objevila.¹²

1.2 Historie vzniku divadla utlačovaných

Vznik divadla utlačovaných je primárně spojován s jeho zakladatelem Augustem Boalem, který působil jako brazilský dramatik a režisér. Za prvopočátky této poetiky však stojí Paulo Freire, který v 60. letech 20. století v Brazílii přišel s pedagogikou divadla utlačovaných, která vznikla v kontextu vojenského politického režimu země, těžícího převážně z vysoké míry negramotnosti.¹³ Cílem pedagogiky utlačovaných dle Paula Freireho, je udělat útlak a jeho příčiny předmětem reflexe utlačovaných a bojem za jejich osvobození¹⁴. Celá metoda je popsána v jeho knize *Pedagogy of the Oppressed* (1968). Zatímco Paulo Freire tuto myšlenku aplikoval formou pedagogiky hlavně v podobě rozvíjení kritického myšlení u negramotného obyvatelstva, Augusto Boal ji v 70. letech 20. století převedl do divadelní podoby, což dalo vzniknout divadlu utlačovaných. Stejně jako u pedagogiky utlačovaných i tady bylo hlavním cílem přimět lidi k zamyšlení nad jejich situací. Divadelní přesah, který Augusto Boal poskytl Freireho pedagogice utlačovaných, spočívá v poskytnutí bezpečného cvičného prostoru k řešení těchto situací v rámci divadelního představení. Myšlenka byla zpočátku primárně zaměřena na chudé brazilské obyvatele, ale jeho metody se ujaly a došlo k jejich rozšíření i do Evropy. Toto geografické přesunutí techniky do zcela

¹² Divadlo Dvě na třetí. V. *Joker*. In: Youtube [online]. 14.11.2022. [2.5.2023]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=xjM9Y_twmhg&t=3s&ab_channel=DivadloDv%C4%9Bnat%C5%99et%C3%A4Turner.

¹³ SANTOS, Bárbara, Julian BOAL a Augusto BOAL. *Divadlem ke změně: vybrané texty k divadlu utlačovaných*. Přeložila Tereza SCHMORANZ, přeložila Martina ČERMÁKOVÁ. [Praha]: Antikomplex, 2016. ISBN 978-80-906198-2-1. s. 6.

¹⁴ FREIRE, Paulo a Myra BERGMAN RAMOS. *Pedagogy of the Oppressed* [online]. 30th Anniversary. New York: Continuum, 2005 [cit. 2023-03-01]. ISBN 0-8264-1276-9. Dostupné z: <https://envs.ucsc.edu/internships/internship-readings/freire-pedagogy-of-the-oppressed.pdf>. s. 48.

jiného prostředí způsobilo jejich další vývoj. A od roku 1971, kdy Augusto Boal působil v Evropě, se zaměřil i na témata vnitřního útlaku.¹⁵

1.3 Druhy divadla utlačovaných

Divadlo utlačovaných se skládá z několika různých technik. Jako první v roce 1970 vzniklo novinové divadlo, které fungovalo na bázi vyjmutí zprávy z novinového článku a jeho přenesení do divadelní podoby. Tato forma sloužila jako reakce na boj s cenzurou, který se odehrával v Brazílii. Dále vzniklo divadlo obrazu, kdy diváci pantomimicky ztvárnili svůj útlak. Neviditelné divadlo, kdy se v podstatě kdekoli kolem nás mohlo začít odehrávat divadelní představení, aniž by někdo věděl, že osoby účastníci se situace jsou herci a vše co se odehrává je naplánováno. Tato forma divadla vznikla v Argentině, kde nebylo možné oficiálně odehrát Boalovy hry s politickou tematikou. Dalšími technikami jsou duha touhy nebo legislativní divadlo, které jsou kombinací divadla fórum a dalších technik.¹⁶ Nejrozšířenější formou divadla utlačovaných je však divadlo fórum, a právě této technice se ve své práci budu věnovat i já.

1.4 Divadlo fórum a jeho průběh

Divadlo fórum vzniklo na počátku sedmdesátých let jako reakce na jedno z představeních Teatro de Arena. Jeho původní podoba vypadala tak, že diváci měli za úkol navrhnout nějaký problém z každodenního života, na který by chtěli najít řešení. Po vybrání tohoto problému a jeho konzultování s hereckou skupinou, si herci nacvičili krátkou divadelní scénu, kterou ztvárnili. Po jejím ukončení dostali diváci prostor se vyjádřit a navrhnout řešení.

¹⁵ SANTOS, Bárbara, Julian BOAL a Augusto BOAL. *Divadlem ke změně: vybrané texty k divadlu utlačovaných*. Přeložil Tereza SCHMORANZ, přeložila Martina ČERMÁKOVÁ. [Praha]: Antikomplex, 2016. ISBN 978-80-906198-2-1.s. 6.

¹⁶ BOAL, Augusto. *The aesthetics of the oppressed*. Přeložil Adrian Jackson. 1st ed. London and New York Routledge, 2006. ISBN 10: 0-203-96983-9. s. 4-6.

Při jednom z těchto představení byla divačka tak dlouho nespokojena s výkonem herečky, že ji Boal vyzval, aby šla řešení na jeviště ztvárnit sama. Tato situace formovala divadlo fórum do jeho specifické a stále užívané podoby.¹⁷

Augusto Boal se inspiroval Bertoldem Brechtem a usiloval o vytvoření kontaktu mezi hercem a divákem. Nadřazenost herců zcela odmítal a chtěl dát příležitost každému, kdo měl nápad na řešení situace. Jeho hlavním cílem bylo proměnit pasivního diváka v aktivního, zapojit ho do divadelního představení a vytvořit z něj herce.¹⁸ Divadlo fórum je technikou, ve které se dle Augusta Boala stávají diváci takzvanými spect-actors a sami se účastní představení, čímž získávají možnost ovlivnit jeho konec či vývoj. Divadlo fórum poskytuje lidem bezpečný prostor, ve kterém si mohou “zkusit život nanečisto” a připravit se na situaci v reálném životě. Tématy jsou situace z běžného života jako je šikana, utlačování menšin, fyzický či psychický útlak a mnoho dalších. Divadlo fórum nehodnotí žádné navržené řešení ani se nesnaží najít jedno konkrétní, které by bylo správné. Snaží se ukázat divákům, že existují možnosti, jak tyto situace řešit, a společně s nimi je objevuje. Navrhnout řešení může kdokoli, kdo má nějaký nápad. Jedinou podmínkou však zůstává, že spect-actor musí vystoupit ze své komfortní zóny a jít svůj navržený nápad zahrát na pódium.¹⁹

Průběh představení divadla fórum se od prvotní podoby Augusta Boala měnil v závislosti na době, ale také v závislosti na souboru, který tuto metodu přejal. Ze začátku byla metoda dle Boala využívána tak, že diváci navrhli společenský či politický problém, kterému se chtěli věnovat. Následně na to herecká skupina nazkoušela 10–15 minut dlouhou scénu, která tento problém představila i s navrhovaným řešením. Po skončení této scény následovalo dotázání, zdali jsou diváci spokojeni s tímto řešením. Pakliže nebyli, joker je

¹⁷ SANTOS, Bárbara, Julian BOAL a Augusto BOAL. *Divadlem ke změně: vybrané texty k divadlu utlačovaných*. Přeložila Tereza SCHMORANZ, přeložil Martina ČERMÁKOVÁ. [Praha]: Antikomplex, 2016. ISBN 978-80-906198-2-1. s. 22.

¹⁸ BOAL, Augusto, Charles A. MCBRIDE, Maria-Odilia LEAL-MCBRIDE a Emily FRYER. *Theatre of the Oppressed*. 3rd ed. London: Pluto Press, 2008. ISBN 978 0 7453 2838 6. s. 97.

¹⁹ Tamtéž, s. 117.

seznámil s tím, že se scéna odehraje ještě jednou, ale tentokrát do ní budou moct sami zasahovat. Což spočívalo v tom, že když se jim něco nelíbilo, měli právo jít na jeviště, nahradit nějakého herce a zkusit ztvárnit jiné řešení, které by dle nich bylo účinnější.²⁰

Jak jsem již zmiňovala, podoba této metody se obměňovala v závislosti na době, ale také na souboru. Proto bych ještě v teoretické části chtěla představit její model, který je spíše používaný v dnešní době a se kterým jsem se osobně setkala při spolupráci s Divadlem Dvě na třetí. Právě na něm bych chtěla celý průběh a princip této metody více rozvést.

Celé představení divadla fórum je rozdělené na dvě důležité části: divadelní představení a intervence. Předtím, než divadelní představení začne, joker uvede soubor a vysvětlí divákům, že nejprve uvidí představení, které bude trvat zhruba 20 minut. Jak zmiňuje Jan Hendl ve své knize *Lidové divadlo Augusto Boala*: „V první části se scéna hraje tak, jako by se jednalo o konvenční divadlo.“²¹ V této fázi je jejich úkolem pouze sledovat dění na jevišti a přemýšlet o tom, jaký typ útlaku se v příběhu objevuje a kdo je utlačovaným. Poté následuje diskuse, po které se představení odehraje ještě jednou, přičemž v tomto případě může kdokoli z diváků zasáhnout a jít si na jeviště vyměnit roli s protagonistou. Hendl dále uvádí, že: „Od okamžiku, kdy se stal divák protagonistou a snaží se prosadit vlastní řešení problému, naráží ze všech stran na odpor. Tím se ukazuje, jak těžké je změnit situaci, skutečnost.“²²

Divadelní představení je zaměřené na nějaký konkrétní společenský nebo společenskopolitický problém. A na poměrně krátké časové ploše (zhruba dvacet minut), herci představí příběh obsahující téma útlaku, jehož nositelem bývá protagonista představení. V tomto případě útlak vítězí a příběh pro našeho protagonistu končí špatně. Představení

²⁰ BOAL, Augusto, Charles A. MCBRIDE, Maria-Odilia LEAL-MCBRIDE a Emily FRYER. *Theatre of the Oppressed*. 3rd ed. London: Pluto Press, 2008. ISBN 978 0 7453 2838 6. s. 117.

²¹ HENDL, J. *Lidové divadlo Augusto Boala jako prostředek třídního boje v Latinské Americe*. Kulturní dům hl. města Prahy, 1983. s. 68.

²² Tamtéž, s. 69.

obsahuje klasické divadelní prvky, a proto se zahrnuje hudba, rytmus nebo umělecké ztvárnění různých scén. Dále potom můžeme zmínit, že jelikož se jedná o krátký časový úsek, musí být všechny scény jasně definované a srozumitelné. To samé platí i pro typy postav, které musí být pro diváka charakterově snadno definovatelné. Díky hereckému jednání tedy musíme poznat charakter osoby, její zaměstnání atd.²³ Tato snadná definovatelnost situací a postav je důležitá zejména pro druhou hlavní část intervencí.

Po skončení první části následuje diskuse, kterou moderuje postava jokera, kterým je vedoucí herecké skupiny. Ten se ptá diváků, kde se v představení objevil nějaký typ útlaku a jak by se s ním dalo pracovat, aby byl konec příznivější. Zároveň také dojde ke specifikaci problematických situací, které by bylo možné změnit. Po této diskusi následuje druhá zásadní část celé metody divadla utlačovaných, kterou nazýváme intervence.

Intervence jsou tou částí divadla utlačovaných, která nám tvoří bezpečný prostor, v němž si diváci mohou vyzkoušet situace nanečisto. Celé představení se tedy odehrává ještě jednou, přičemž kdykoli, když divák uvidí něco, co by se dalo změnit, může představení zastavit a jít na jeviště vyměnit protagonistu. Divadlo Dvě na třetí se ve způsobu intervencí liší. Místo opakovaného hraní a zastavování představení během diskuse definuje problémové situace, ve kterých by bylo možné něco změnit. A poté vyzve diváky k návrhu řešení a jeho aplikaci v představení. Po každé divácké intervenci následuje krátká diskuse, jestli bylo řešení navržené divákem přínosné a dokázalo by to situaci změnit, či nikoliv. V každé z definovaných situací se poté zkouší další a další řešení, dokud diváci přicházejí s novými nápady.

Kdokoli, kdo má nápad může navrhnout řešení, které následně ztvární na jevišti. Důležité ale je, že v představení můžeme vyměnit jen protagonistu, přičemž ostatní herci

²³ HENDL, J. *Lidové divadlo Augusto Boala jako prostředek třídního boje v Latinské Americe*. Kulturní dům hl. města Prahy, 1983, s. 68.

následně reagují na diváka, ze kterého se stal spect-actor. Je také podstatné zmínit, že cílem není najít ideální řešení, protože pro každého je ideální něco jiného. Žádný nápad není nikomu vnucován ani není posuzováno, zda je dobrý nebo špatný. Herci se naopak snaží poskytnout divákům bezpečný prostor, ve kterém se mohou na situaci připravit, vyzkoušet si své nápady a vidět, jak by potenciálně dopadly. Případně se mohou inspirovat nápady ostatních.²⁴ Můžeme však říci, že: „Účelem je provokovat publikum tak, aby byli schopni pochopit, že jsou to oni, kdo musí jednat a změnit status quo.“²⁵

Po vyzkoušení různých řešení, následuje shrnutí celého představení a debata s diváky, jejímž cílem je rekapitulace navržených řešení. Celou debatu opět vede joker, který zjišťuje, jestli se divácký pohled na představenou problematiku po zhlédnutí představení nějakým způsobem změnil. Cílem je přimět diváka kriticky a kreativně přemýšlet nad novými možnostmi řešení problému.²⁶

1.5 Divadlo utlačovaných v Česku

Informace o divadle utlačovaných v Česku čerpám z knihy *Divadlem ke změně*²⁷ od Barbary Santos, dle které se technika divadla fórum v České republice objevila v 90. letech 20. století a začala se vyučovat a vyvíjet zejména na vysokých školách. Technika se praktikovala zejména na fakultách se zaměřením na pedagogiku, a tak byla většinou spíše využívána ve školách jako prevence proti rizikovému chování. Mimo prostředí vysokých škol v dnešní době stále působí spolek Divadelta, který používá techniku divadla fórum a aplikuje ji ve školách. Dále potom spolek Aslido, který se zaměřuje na lidi bez domova. Velkým posunem

²⁴ Fórum pro prožitkové vzdělávání, z.ú. *Divadlo fórum: Metodika pro pedagogy*. [online]. Praha, 2020 [cit. 2023-04-03]. Dostupné z: https://www.forumppv.cz/wp-content/uploads/2020/09/Metodika_Divadlo-f%C3%B3rum.pdf. s. 7–8.

²⁵ Tamtéž, s. 8.

²⁶ Tamtéž, s. 8.

²⁷ SANTOS, Bárbara, Julian BOAL a Augusto BOAL. *Divadlem ke změně: vybrané texty k divadlu utlačovaných*. Přeložila Tereza SCHMORANZ, přeložila Martina ČERMÁKOVÁ. [Praha]: Antikomplex, 2016. ISBN 978-80-906198-2-1.s. 7.

pro divadlo utlačovaných v Česku bylo v roce 2012 zavedení internetové platformy Centrum divadla utlačovaných²⁸, která sdružuje české skupiny zabývající se touto metodou.²⁹ Kdybychom se ale zaměřili na spolky, které jsou aktivní v dnešní době, můžeme především zmínit spolek Divadlo Dvě na třetí působící při Fakultě humanitních studií Univerzity Karlovy nebo Kabinet divadla utlačovaných, který pochází z Katedry sociální pedagogiky na Pedagogické fakultě Masarykovy univerzity. Další představení využívající divadlo utlačovaných vznikají také na Katedře sociální pedagogiky v Ostravě nebo v rámci Ateliéru Divadlo a výchova na brněnské JAMU. Rozvoj divadla utlačovaných v České republice podporuje také festival Divufest, na kterém se od roku 2013 jednou za dva roky odehrávají představení divadla utlačovaných, která vznikla v různých souborech naší republiky. Posláním samotného festivalu je však: „šířit povědomí o deklaraci základních principů divadla utlačovaných a jeho různých technikách a vytvářet prostor pro další vzdělávání a sdílení zkušeností o aktuálním vývoji této metody u nás i ve světě. Jeho hlavní myšlenkou je zprostředkovat české veřejnosti zabývající se divadlem utlačovaných setkání se zahraničními Jokery a skupinami.“³⁰

V této kapitole jsem představila samotný pojem a princip divadla utlačovaných, přičemž jsem zároveň vysvětlila důležité pojmy týkající se této metody.

²⁸ Centrum divadla utlačovaných v České Republice. Centrum divadla utlačovaných v České Republice [online]. [cit. 2023-05-05]. Dostupné z: <https://www.divadloutlacovanych.cz/>.

²⁹ SANTOS, Bárbara, Julian BOAL a Augusto BOAL. *Divadlem ke změně: vybrané texty k divadlu utlačovaných*. Přeložila Tereza SCHMORANZ, přeložila Martina ČERMÁKOVÁ. [Praha]: Antikomplex, 2016. ISBN 978-80-906198-2-1, s. 7-8.

³⁰ Tamtéž, s.10.

2 Sociologické teorie sociálních rolí

V této kapitole se zaměřím na představení různých sociologických teorií sociálních rolí a dramaturgické sociologie Ervinga Goffmana. Budu vycházet zejména z autorů z oblasti sociologie a sociální psychologie, kteří se zabývali sociálními rolemi, tedy tím, co je někdy označováno za předepsaný nebo očekávaný způsob chování v interakci. Představím historický vývoj teorie sociálních rolí a teoretické koncepty různých autorů, kteří se touto problematikou zabývali. Vysvětlím, jakým způsobem ji různí sociologové definovali a dále používali. V praktické části tyto teoretické poznatky o teorii sociálních rolí společně s dramaturgickou sociologií Ervinga Goffmana a jeho teorií rámování aplikuji na konkrétní představení divadla utlačovaných. Mým cílem bude ukázat, jakým způsobem lze aplikovat teorii sociálních rolí na divadlo utlačovaných.

Budu vycházet zejména ze symbolického interakcionismu George Herberta Meada a jeho pokračovatele Herberta Blumera. Dále zmíním i etnometodologický koncept Harolda Garfinkela, který právě společně se symbolickým interakcionismem ovlivnil Goffmanovo smýšlení o rolích. Zároveň představím i postupný vývoj teorie sociálních rolí, kterým se zabývali zejména George Herbert Mead, Ralph Herbert Turner, Robert K. Merton a Theodor M. Newcomb. Tyto autory jsem si vybrala proto, že od začátku tvoření konceptu teorie sociálních rolí byli zásadní pro jeho vývoj a stejně tak jako Harold Garfinkel a Herbert Blumer inspirovali Ervinga Goffmana k vytvoření konceptu dramaturgické sociologie.

2.1 Etnometodologie Harolda Garfinkela

Harold Garfinkel je americký sociolog 90. let, který v roce 1954 formuloval termín etnometodologie a zaměřoval se především na každodenní sociální interakce a aktivity, které

jedinci v rámci těchto interakcí tvořili, aby lépe rozuměli jejich smyslu.³¹ Etnometodologie se zabývá zkoumáním sociálního řádu a metodami, které lidé využívají k jeho zachování. Nejzásadnější jsou v tomto případě metody, které jedinci každodenně využívají, aby porozuměli světu, ve kterém žijí. Tento sociologický směr je zaměřený především na konverzaci, což vyzdvihuje význam řečových aktů.³² Z hlediska každodenní reality a společenského řádu, který nám stanovuje jistá pravidla, má každá kultura vytvořený interpretační rámec, díky kterému rozumí dění kolem sebe. Ne vždy je ale naše chování v sociálních interakcích takové, jaké by ho očekával náš komunikační partner, proto může docházet i k nedorozuměním nebo nepochopení zamýšleného sdělení. Garfinkel pro tento typ nedorozumění zavádí pojem *indexikalita*, který nám dává předpoklad toho, že sdělení, které je pro nás naprosto jednoznačné a jasné, může být našim komunikačním partnerem pochopeno jinak, než jsme původně zamýšleli. Je tomu tak protože i když máme všichni společný interpretační rámec, díky kterému chápeme každodenní realitu kolem sebe, každý z nás má zároveň individuální interpretační rámec, díky kterému chápe jeho komunikační partner informace odlišně. Proto může často docházet k nedorozuměním, vedoucím k nesprávné interpretaci situací či rolí.³³

2.2 Symbolický interakcionismus a další vývoj teorie sociálních rolí

Symbolický interakcionismus je sociologický myšlenkový směr, pro který vytvořil základy George Herbert Mead. Dále ho ale rozvíjel Herbert Blumer, který směr šířil a roku 1937 mu dal jeho oficiální název. Hlavní myšlenkou symbolického interakcionismu, která nám poslouží pro pojetí sociálních rolí, je, že během sociálních interakcí mezi dvěma či více aktéry se formuje jejich chování a zároveň probíhá utváření či následné projektování názorů a postojů k ostatním lidem. V průběhu sociálních interakcí tedy poznáváme sami sebe skrze

³¹ ŠUBRT, Jiří. *Soudobá sociologie*. Praha: Karolinum, 2014. ISBN 978-80-246-2728-1. s. 62–64.

³² PETRUSEK, Miloslav. *Velký sociologický slovník*. [Svazek] 1, A/O. Praha: Karolinum, 1996. ISBN 80-7184-164-1. s. 283.

³³ ŠUBRT, Jiří. *Soudobá sociologie*. Praha: Karolinum, 2014. ISBN 978-80-246-2728-1. s. 67–68.

jednání s druhými.³⁴ Při sociálních interakcích zaujímáme určité role v závislosti na tom, kdo je v dané situaci naším komunikačním partnerem a role přizpůsobujeme. Vzájemné hraní rolí dopomáhá k efektivitě a plynulosti celé interakce a dopomáhá nám k tomu, že si dokážeme představit sami sebe v roli osob, se kterými interagujeme. Zatímco Herbert Blumer se zabýval způsobem, jakým by mělo být nahlíženo uspořádání společnosti, Mead dával větší důraz na individuum a zkoumání lidské společnosti.³⁵

Mead chápe osobnost jako něco, co se neustále vytváří během sociální interakce, přičemž rozlišuje základní tři složky lidského sebepojetí: *Me*, *I* a *Self*. U *Me* se jedná o objektivní socializovanou stránku osobnosti utvářenou očekáváním okolí. Tato stránka vzniká z představ druhých a zároveň jim nastavuje zrcadlo. U *I* se jedná o subjektivní stránku osobnosti složenou z prožívání jedince a z toho, co ho nutí jednat.³⁶ *Self* definujeme jako spojení obou a obsahuje tak vnitřní i vnější vlastnosti rolí, které ve společnosti hrajeme. Stabilita *Self* je dána tím, jak se nám daří vyrovnávat se s neustálým konfliktem mezi *I* a *Self* – tedy mezi socializovanou rolí *Me* a individuálním *I*. Toto pojetí tedy zdůrazňuje procesualnost a význam interakce s druhými, které nám umožňují vytvářet role a projevat naše spontánní *I*.³⁷

George Herbert Mead také ve třicátých letech formuloval koncepci teorie sociálních rolí v rámci které zavádí pojem *role taking animal*, aneb člověk, který je schopný brát na sebe různé role.³⁸ Soustředil se hlavně na formování sociálního *Já*, což bylo zapříčiněno interakcí s ostatními jedinci pomocí verbální a neverbální komunikace. Dle výkladu sociologa Jana Kellera: „*Uskutečňuje se prostřednictvím přejímání rolí druhých. Podstata sociální role*

³⁴ BLUMER, Herbert. *Symbolic Interactionism: Perspective and Method*. Berkeley: University of California Press, 1969. ISBN 0520056760. s. 8.

³⁵ ŠUBRT, Jirí. *Soudobá sociologie*. Praha: Karolinum, 2014. ISBN 978-80-246-2728-1. s. 39.

³⁶ MEAD, George H., MORRIS, Charles W., ed. *MIND, SELF, and SOCIETY: FROM THE STANDPOINT OF A SOCIAL BEHAVIORIST* [online]. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1934 [cit. 2023-05-04]. ISBN 0-226-51667-9. Dostupné z: <http://tankona.free.fr/mead1934.pdf>. s. 174-176.

³⁷ Tamtéž, s. 174 – 175.

³⁸ KELLER, Jan. *Úvod do sociologie*. 3. upr. vyd. Praha: Sociologické nakladatelství, 1995, 186 s. ISBN 80-85850-06-0, s. 61.

netkví v tom, co určitý člověk dělá, nýbrž v tom, jak na něj druzí lidé pohlížejí, co od něho očekávají. Přejímáním rolí tedy člověk zároveň bere na vědomí, že také od něho budou očekávány právě určité výkony.³⁹ Tento vývoj se odehrává už od dětství, kdy dítě od svých rodičů či autorit postupně přebírá naučené role a zvnitřňuje si tak jejich projevy.⁴⁰ Dalším důležitým pojmem pro teorii sociálních rolí je pojem *generalized other*, který vyjadřuje, že naši roli dokážeme vytvořit díky možnosti představit si reakce druhých na naše jednání a víme co dělat proto, abychom ho docílili.⁴¹

Dalším sociologem, který významně ovlivnil a formoval teorii rolí, byl Ralph Herbert Turner. Budu vycházet především z jeho studie *Přejímání rolí: proces, nebo konformita*,⁴² ve které se problematice teorie sociálních rolí věnoval. V 60. letech navazuje Turner na Meada a jeho pojem *role taking animal* upravuje na *role making animal*. Tvrdí, že aktér je nejen schopný přejímat role, ale zároveň je v průběhu procesu přejímání formovat a modifikovat tak, aby seděly jeho osobnosti a jejich rysy byly jednoznačnější a jasnější.⁴³ Ralph Herbert Turner ve své studii definuje role takto: „*Role je označením pro vzorec, který lze chápat jako konzistentní chování jednoho typu aktéra. Chování držitele daného statusu představuje jedinečnou konstelaci, jejíž komponenty drží pohromadě jen díky tomu, že pocházejí od konkrétního jednotlivce, který se v průběhu svého jednání orientuje směrem k jednomu určitému statusu* „.⁴⁴ Můžeme tedy například říci, že existuje určitý vzorec chování útočnicka, ale každý útočník je specifický a projevuje se svým vlastním způsobem. Jeden typ útočnicka může na svou oběť útočit jen psychicky, druhý typ bude naopak útočit jen fyzicky. A ačkoli se jejich chování liší, role útočnicka je stále stejná. Jednání aktéra však musí být konzistentní

³⁹ Tamtéž, s. 122.

⁴⁰ Tamtéž, s. 59.

⁴¹ BLUMER, Herbert. *Symbolic Interactionism: Perspective and Method*. Berkeley: University of California Press, 1969. ISBN 0520056760. s. 13-14.

⁴² TURNER, Ralph H., Přeložil Tomáš KAČER a Klára ŠKROBÁNKOVÁ. *Přejímání rolí: proces, nebo konformita*. *Theatralia* [online]. 2018, 21(1) [cit. 2023-03-03]. ISSN 2336-4548. Dostupné z: <https://digilib.phil.muni.cz/flysystem/fedora/pdf/137930.pdf>.

⁴³ Tamtéž, s. 238.

⁴⁴ Tamtéž, s. 240.

a „musí probíhat v rámci hranic stanovených danou rolí.“⁴⁵ Dalším důležitým pojmem, který Turner v teorii sociálních rolí zavádí, je pojem *other role*. Tento pojem symbolizuje vzájemný vztah mezi rolemi a ukazuje nám návaznost a propojení jejich jednání. Pojem *other role* nám tedy ukazuje komplexnost a závislost systému rolí, ve kterém například role utlačovatele může existovat jen v případě, že k sobě bude mít roli oběti. Pakliže tomu tak nebude, role utlačovatele v dané situaci ztrácí smysl.⁴⁶

Do konce 50. let jsou role chápány hlavně z funkcionálního hlediska a jsou tak považovány za prostředek pro zvnitřnění společenských norem. Je ustanoveno, že role má určité povinnosti a pravomoci chování a dle nich musí jedinec jednat. Americký sociální psycholog Theodor M. Newcomb však poukázal na fakt, že role nemůžeme rozlišovat jen podle společenských nebo pracovních pozic, nýbrž že se lidé do rolí často dostanou i bez svého vlastního záměru. Díky tomuto poznatku došlo k rozdělení rolí na:

- a) Role připsané (pohlaví, věk, národnost)
- b) Role získané (prestiž, nezděděná privilegia)
- c) Role vnucené (vojenská služba, nezaměstnanost)⁴⁷

Roku 1957 Robert King Merton přichází s tvrzením, že role nemůžeme určovat jednoznačně podle výkonu a nastoluje termín *role set*. Čímž dochází k názoru, že definice rolí je čistě individuální stejně jako jejich ztvárnění odlišnými lidmi, což vytváří konflikt. Merton tak uvádí různé druhy konfliktu:

- a) Konflikt mezi rolemi = v momentě, kdy člověk zastává více rolí najednou a nedaří se mu je sladit

⁴⁵ Tamtéž, s. 248.

⁴⁶ Tamtéž, s. 239.

⁴⁷ KELLER, Jan. *Úvod do sociologie*. 3. upr. vyd. Praha: Sociologické nakladatelství, 1995, 186 s. ISBN 80-85850-06-0, s. 59-60.

- b) Intra – sdělovatel konflikt = když má jedinec jiné očekávání od role, než jaké je rolí vykonáváno
- c) Já – role konflikt = konflikt mezi pojetím role jejím nositelem a očekáváním ostatních⁴⁸

Mezi teoretická východiska, která Erving Goffman rozvíjel ve své dramaturgické sociologii patřil především symbolický interakcionismus George H. Meada, Herberta Blumera a etnometodologie Harolda Garfinkela. V případě etnometodologie se setkáváme především s rozvíjením konceptu fungování rolí v rámci společenského řádu. A z hlediska symbolického interakcionismu spočívá Goffmanova inspirace zejména v prezentování *Self* ve společnosti. Ve své teorii se poté zabývá především o udržení jeho stability pomocí managementu dojmů.

V této kapitole jsem nastínila zejména přehled vývoje teorie sociálních rolí, který částečně využiji v praktické části. V níž na případovou studii představení „*To bude dobrý*“, aplikuji především symbolický interakcionismus Herberta Meada, který použiji zejména pro zkoumání toho, zda postavy v představení ve svých sociálních rolích naplňují patřičné společenské normy. Dále využiji Meadův pojem *role-taking* a *generalized other* a Turnerův pojem *role making*, které mi pomohou zdůvodnit zejména jednání postav v konkrétních sociálních rolích.

2.3 Dramaturgická sociologie Ervinga Goffmana

V předchozí kapitole jsem uvedla, jakým způsobem docházelo k formování teorie rolí a na jaké teoretické koncepty Erving Goffman navazoval. V 50. letech americký sociolog Erving Goffman ve své knize *Všichni hrajeme divadlo* (2018) definuje svoji koncepci

⁴⁸ KELLER, Jan. *Úvod do sociologie*. 3. upr. vyd. Praha: Sociologické nakladatelství, 1995, 186 s. ISBN 80-85850-06-0, s. 59-60.

dramaturgické sociologie. V ní užívá divadelní pojmy jako je například role, scéna, kostýmy nebo přední a zadní region. Tyto pojmy převádí do sociologie a používá je k popisu chování lidí v každodenním životě.

2.3.1 ROLE

Dle Ervinga Goffmana všichni hrajeme určité společenské role, které střídáme na základě toho, v jakých sociálních rámcích se vyskytujeme a jakým publikem jsme obklopeni. Lidé v těchto rolích se snaží o co největší uvěřitelnost a dbají na to, aby vytvoření dojmu o nich samých nebylo před publikem zpochybněno či úplně vyvráceno. K projevu jedince a konstrukce role řadíme verbální i neverbální faktory. Zatímco nad verbálními faktory má jedinec plnou kontrolu, nad faktory neverbálními se tato kontrola zmenšuje. V tomto případě Goffman zavádí pojem management dojmů, jímž pojmenovává jedincovo využití výrazových prostředků, kostýmu, scény a inscenačního výkonu, kterým jedinec udržuje dojem o své roli.⁴⁹

Během svého „představení“, které jedinec odehrává využívá standartní výrazové vybavení. Dle Goffmana se jedná o *“část jednotlivcova představení, která slouží obecným a ustáleným způsobem k výkladu situace pro ty, kdo představení sledují.”*⁵⁰ Toto standartní výrazové vybavení Goffman označuje pojmem fasáda. Osobní fasádu můžeme dle Goffmana rozdělit na vzhled a způsob vystupování. Toto rozdělení je dle funkce informací, které nám dané části sdělují.⁵¹ Dopředu očekáváme, že mezi scénou, vzhledem a chováním bude soulad, ale ne vždy musí charakter jedince být v souladu s vytvořenou společenskou fasádou dané role. Mimo to je nutné zmínit, že pro vytváření rolí si půjčujeme ze znakového vybavení

⁴⁹ ŠUBRT, JIŘÍ. *“Dramaturgický Přístup Ervinga Goffmana: K Českému Vydání Goffmanovy Knihy ‘Všichni Hrajeme Divadlo’ / The Theatrical Approach of Erving Goffman: On the Czech Publication of Goffman’s Book ‘The Presentation of Self in Everyday Life.’” Sociologický Časopis / Czech Sociological Review*, vol. 37, no. 2, 2001, pp. 241–49. JSTOR, [cit. 2023-29-04]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/41131620>. s. 4.

⁵⁰ GOFFMAN, Erving. *Všichni hrajeme divadlo: sebeprezentace v každodenním životě*. Přeložil Milada MCGRATHOVÁ. Praha: Portál, 2018. ISBN 978-80-262-1342-0. s. 34.

⁵¹ Tamtéž, s. 36.

různých typů fasád.⁵² Dalším pojmem, se kterým se v dramaturgické sociologii setkáváme, je pojem region. Region můžeme definovat jako „*místo ohraničené do určité míry bariérami vnímání*“⁵³ Region dělíme na přední a zadní. Přední region slouží jako místo pro vykonávání našeho představení. Goffman říká, že: „*Výkon jednotlivce v předním regionu můžeme chápat jako úsilí vzbudit dojem, že jeho činnost v regionu zachovává a splňuje určité normy.*“⁵⁴

Zatímco zadní region slouží jako zákulisí.⁵⁵ Pojmy, které jsem výše uvedla, budu používat zejména při analýze jednotlivých sociálních rolí, které se nachází v představení. Díky nim tedy vysvětlím, jakým způsobem je role koncipována a co vede k jejímu jednání.

2.3.2 RÁMCE

V této podkapitole představím teorii o rámování, jež je podstatnou součástí divadla utlačovaných. Situace, které obsahuje každé představení divadla utlačovaných musí být vždy přesně definovány a rámovány tak, aby byly snadno rozpoznatelné a nedocházelo k žádnému nedorozumění. Rámování je podstatnou součástí diváckých intervencí. Aby se divák mohl plnohodnotně začlenit do scény a ovlivnit ji, musí přesně chápat jednotlivé vztahy mezi ostatními aktéry účastnicími se scény.

Termín „*rámec*“ využívá Goffman jako prostředek, který nám pomáhá smysluplně uspořádat realitu takovým způsobem, aby pro nás byla snadněji pochopitelná. Tento termín Goffman přebírá od Gregory Batesona.⁵⁶ Nejprve se o jeho použití zmiňuje v knize *Všichni hrajeme divadlo* (1954) a o 20 let později svou teorii rozvíjí a vydává knihu *Frame Analysis* (1974).

⁵² Tamtéž, s. 43.

⁵³ Tamtéž, s. 127.

⁵⁴ GOFFMAN, Erving. *Všichni hrajeme divadlo: sebeprezentace v každodenním životě*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1999. ISBN 80-902482-4-1. s.109.

⁵⁵ GOFFMAN, Erving. *Všichni hrajeme divadlo: sebeprezentace v každodenním životě*. Přeložila Milada MCGRATHOVÁ. Praha: Portál, 2018. ISBN 978-80-262-1342-0. s. 133.

⁵⁶ GOFFMAN, Erving. *Frame analysis: an essay on the organization of experience*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1974. ISBN 978-0-674-31656-0. s. 10-11.

Právě v knize *Frame Analysis* (1974) Goffman představuje koncept rámování, který nám pomáhá pochopit realitu. Tu můžeme rozdělit do základního rámce, který se dále dělí na sociální a přírodní.⁵⁷ Dalším příkladem je divadelní rámec, který má svůj vlastní systém pravidel a konvencí. Jeho hlavním znakem je rozdíl mezi realitou a fikcí. V případě klasického divadla mezi takové ustálené konvence patří, že diváci nemají právo zasahovat do děje představení a všichni v sálu si uvědomují, že se jedná pouze o fikci, nikoli o realitu. Pakliže se na jevišti odehrává situace obsahující násilí, je to vnímáno jako součást fikčního příběhu.

Během představení může dojít i k narušení rámce, čehož může být dosaženo například přerázkou nebo neplánovaným výbuchem smíchu v nevhodné situaci. V momentě, kdy nedojde k tomu, aby herec svůj neplánovaný výbuch smíchu zamaskoval a zahrál to tak, aby se vše zdálo jako součást představení, dochází k narušení iluze a postava, kterou herec ztvárňuje tak ztrácí na důvěryhodnosti. Divák v tomto případě spíše vidí na scéně herce, který se snaží být danou postavou, než aby skutečně viděl postavu, která je součástí ztvárňovaného fikčního světa.⁵⁸

V předchozí kapitole jsem uvedla, že každý jedinec vždy ztvárňuje nějakou sociální roli. Jako příklad použiji herce Jana Sklenáře, který má v běžném životě sociální role jakožto manžel, syn nebo například zákazník v obchodě. Když tuto problematiku ale aplikujeme na divadelní rámec, vidíme Jana Sklenáře jakožto herce ztvárňujícího různé role v závislosti na dramatických situacích. Divadelní rámec nám tedy umožňuje definovat si situaci, ve které vnímáme, že herec hraje fiktivní roli.

V tomto případě lze pomoci herní principem Johana Huizingy, který hru definuje takto: „*Hra je dobrovolná činnost, která je vykonávána uvnitř pevně stanovených časových*

⁵⁷ GOFFMAN, Erving, BERGER, Bennett, ed. *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*. Boston: Northeastern University Press, 1986. ISBN 0-930350-91-X. s. 22.

⁵⁸ GOFFMAN, Erving. *Frame analysis: an essay on the organization of experience*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1974. ISBN 978-0-674-31656-0. s. 124–144.

*a prostorových hranic, podle dobrovolně přijatých, ale bezpodmínečně závazných pravidel, která má svůj cíl v sobě samé a je doprovázena pocitem napětí a radosti a vědomím jiného bytí, než je všední život*⁵⁹ Hlavní podstatou divadelního ztvárnění je tedy inscenace, která vytváří jakýsi nový prostor s vlastními pravidly a vymyká se běžné realitě.

Stejným způsobem, který jsem zde definovala, lze nahlížet i na divadlo utlačovaných. Dochází tu však k obměně již zmiňovaných pravidel a konvencí. Během první poloviny představení se setkáváme s klasickým divadelním rámcem a na jevišti proběhne zhruba 20 minut dlouhé divadelní představení. Poté však dochází ke změně herního principu a námi definovaný rámec slouží jakožto bezpečný prostor, ve kterém se divákům dává možnost stát se součástí příběhu a formovat ho. Diváci vstupují do role protagonisty a mohou si vyzkoušet jimi zvolené jednání v situacích obsažených v představení.

2.3.3 SITUACE V RÁMOVÁNÍ

Jak jsem již zmínila v kapitole o divadle utlačovaných, samotné představení vychází z reálných situací, které se staly někomu z účastníků. Abychom tedy představení vytvořili, vytrhneme tyto situace z reality a přeneseme je do divadelního prostředí. Jelikož v divadle utlačovaných musíme v krátkém časovém úseku předat základní myšlenku představení, tedy co je hlavním problémem, na který chceme poukázat, musí být scény výstižné a jasně pochopitelné. V tomto případě rámování zaměřujeme na jednotlivé scény a naším hlavním cílem je, aby situace byla autentická a převedena buď v podobě, ve které ji herecký účastník zažil nebo aby byla vytvořena z vícero různých situací, které jedinci v herecké skupině zažili. Pakliže si někdo z účastníků divadla utlačovaných zažil scénu, kdy ho starší muž náhle fyzicky napadl na ulici, tato scéna se vezme a přeneseme se do divadelního prostředí. Autenticita v tomto případě nespočívá ve ztvárnění útoku na ulici, nýbrž ve ztvárnění hlavní podstaty této zkušenosti, kterou je náhlý fyzický útok od staršího muže.

59 HUIZINGA, J. a Jaroslav VÁCHA. *Homo ludens: o původu kultury ve hře*. Praha: Mladá fronta, 1971. Ypsilon (Mladá fronta). s. 14.

Díky změně herního principu v druhé části inscenace dochází ke změně rámování. Najednou se nejedná o představení, do kterého by divák nemohl zasahovat, nýbrž se boří bariéra mezi jevištěm a hledištěm a divák má možnost děj aktivně měnit. Stejně jako první část představení má i druhá část svůj definovaný systém pravidel, dle kterých se během proměny situace musí spect-actor řídit. Divák, který si přijde vyzkoušet roli protagonisty, může svým jednáním děj aktivně přetvářet a vyzkoušet si v bezpečném prostoru divadelního rámce situaci, ve které se vyskytuje útlak. Vždy ale platí, že může nahradit pouze roli protagonisty. Proto musí být všechny situace jasně rámovány, aby bylo zřejmé, o jakou situaci se jedná a jaké jsou vztahy mezi účastníky. Divák neboli spect-actor, který si jde situaci zkusit, může vytvořit i úplně novou situaci, která by podle něj mohla vyřešit nebo zlepšit konečný stav představení. Celý proces intervencí je také hlídán a korigován jokerem, který slouží jako prostředník mezi diváky a herci, a tím koriguje celý herní princip.

Pokud tedy porovnáme situaci útlaku ze sociálního rámce a situaci útlaku z rámce divadelního, můžeme zde opět pracovat s definicí hry, nýbrž s tím že: *„hra je dobrovolná činnost, která je vykonávána uvnitř pevně stanovených časových a prostorových hranic“* To znamená, že mimo námi vytyčený divadelní rámec nemá přesah do každodenní reality. Tím pádem můžeme jednoznačně říci, že zatímco v sociálním rámci hrozí reálný útok na jednání aktéra v roli oběti, v divadelním rámci se setkáváme s bezpečným prostorem pro přípravu na tyto role. Tato příprava může navrhnout řešení, které lze použít i v sociálním rámci.

Praktická část

3 Metodologie

Pro praktickou část své bakalářské práce jsem jako metodologii použila kvalitativní etnografický výzkum, v rámci kterého, jsem se zúčastnila intenzivního týdenního workshopu divadla utlačovaných, jehož výstupem bylo divadelní představení. Díky tomuto workshopu jsem se stala součástí nově otevřené divadelní skupiny vytvořené pražským spolkem Divadlo Dvě na třetí, jehož hlavními divadelními lektorkami a jokerkami jsou Dana Moree a Líza Urbanová.

Během workshopu a následně při premiéře či reprízách vzniklého představení jsem využívala techniku pozorování a terénních poznámek. Jako případovou studii zaměřenou na zkoumání událostí, rolí a vztahů mezi postavami⁶⁰ v této práci použiji naše představení s názvem „*To bude dobrý*“, které vzniklo během workshopu divadla utlačovaných. Mou základní výzkumnou otázkou bylo, jakým způsobem se vytvářejí role a jak s nimi diváci pracují při představení.

Během výzkumu jsem si vedla terénní deník, do kterého jsem si zaznamenávala poznámky o celém procesu vytváření divadelního představení metodou divadla utlačovaných a o intervencích odehrávajících se při hraní pro veřejnost. Z těchto poznámek budu primárně čerpat v následující části, kde podrobně představím celý průběh týdenního workshopu.

Ve svém etnografickém výzkumu jsem si stanovila dva zásadní cíle. Prvním cílem bylo porozumět vytváření rolí a s tím spojené rozdělování témat útlaku a vytváření situací v představení divadla utlačovaných, nesoucí témata útlaku ve společnosti. A druhým cílem bylo pozorování divácké práce s rolemi během intervencí.

⁶⁰ HENDL, Jan. *Kvalitativní výzkum: základní metody a aplikace*. Praha: Portál, 2005. ISBN 80-7367-040-2. s. 105.

Jak jsem již zmiňovala na začátku této kapitoly, díky otevření nové divadelní skupiny pod Divadlem Dvě na třetí jsem měla možnost se zúčastnit intenzivního týdenního workshopu divadla utlačovaných. Workshop probíhal od 1.7. do 8.7. 2023 a výstupem z něj vzniklo představení „*To bude dobrý*“. Představení mělo premiéru 14.11. a odehrálo se v prostorách Kampusu Hyberská, kde ho zhlédlo přibližně 60 diváků, z nichž zhruba 10 se jich zúčastnilo intervencí. Po premiéře se představení odehrálo ještě ve dvou reprízách. První repríza byla 26.11. na Divufestu. Jedná se o festival divadla utlačovaných, který tento rok proběhl v Kampusu Hyberská, kde představení zhlédlo zhruba 100 diváků a intervencí se zúčastnilo 15 lidí. Druhá repríza poté proběhla 27.3. v Národním divadle v rámci nadNárodního týdne divadla. Představení vidělo 25 lidí a z toho 9 se jich zúčastnilo intervencí. Z těchto představení jsem vybrala vzorek intervencí, které použiji při analýze v druhé části této praktické části.

4 Etnografický popis

V této části popíšu pozorování svého etnografického výzkumu v průběhu týdenního workshopu. Z tohoto týdne se zaměřím primárně na průběh cvičení, která formovala role a scény nacházející se v představení. Nejdříve však představím sestavení skupiny a každodenní princip fungování workshopu. Potom se zaměřím na cvičení, během kterých došlo k vytváření rolí, vztahů mezi postavami a rozdělování témat útlaku. Jako další se budu věnovat cvičením zaměřeným na tvorbu situací. A na závěr této kapitoly popíšu vzniklé představení, které využívám jako případovou studii a s ním spojené divácké intervence.

Workshop začal 1.7. v 10:00. Naše skupina se skládala z osmi účastníků včetně mě a dvou divadelních lektorek. Jelikož se na workshop mohl přihlásit kdokoli, kdo měl zájem o metodu utlačovaných, skupina byla poměrně věkově, zkušenostně i etnický rozmanitá.

V prvních dvou dnech probíhalo seznamování účastníků skupiny a lehké seznamování s metodou skrze nenáročné hry, hlasová, pohybová a rytmická cvičení. Primárně jsme se v těchto dnech věnovali hrám, které nás seznamovaly s tématem útlaku a moci nebo jejím zneužitím. Jako příklad můžu uvést hru s názvem „*Chop se moci*“ ve které byla pomocí stolů a židlí vystavěná scéna připomínající školní třídu. Do této scény vždy vstoupil člen skupiny a libovolně se umístil do prostoru, zatímco znázorňoval nějaké gesto. Poté na scénu přišel další účastník a musel se do prostoru scény umístit tak, aby prvnímu účastníkovi převzal moc. Tato hra nám ukázala, že moc není vždy dána silou nebo autoritou a že její získání může působit i atraktivně. Hry jsou dle Augusta Boala základem divadla utlačovaných, protože stejně tak jako ve společnosti, jsou i v hrách dodržována pravidla a zároveň v nich je stejně jako v divadle utlačovaných rozvíjeno kreativní myšlení.⁶¹

⁶¹ BOAL, Augusto. *The aesthetics of the oppressed*. Přeložil Adrian Jackson. 1st ed. London and New York Routledge, 2006. ISBN 10: 0-203-96983-9. s. 4.

V dalších dnech už jsme téma útlaku začali řešit více zblízka a skrze formy cvičení a různé techniky, kterým se v dalších částech budu podrobněji věnovat, jsme ztvárňovali a objevovali typy útlaku se kterými máme vlastní zkušenost. Díky postupnému objevování sdílené zkušenosti ve skupině vznikla hlavní témata našeho představení, kterými se stalo psychické a fyzické násilí. Jelikož se od třetího dne začalo pracovat s naším vlastním prožitým typem útlaku, stávala se účast na workshopu postupně čím dál víc psychicky náročnější. Proto byl celý workshop koncipovaný tak, že se vždy začínalo rozhýbáním a zahřátím těla a poté následovaly divadelní techniky, práce s dechem, práce s rytmem a hry. V odpolední části jsme se potom většinou už věnovali cvičením, která se více zaměřovala na charaktery rolí, jejich vzájemné vztahy a umístění rolí do konkrétních situací. Workshop končil každý den v 17:00 a před jeho koncem jsme většinou měli krátkou relaxaci. V posledních dvou dnech se kombinace technik a cvičení už mísily pouze s doladováním detailů na samotném představení.

4.1 Vznik rolí

Jak jsem zmiňovala v předešlé kapitole, základním principem divadla fórum je, že představení obsahuje protagonistu, přes jehož příběh se divákům ukazuje neschopnost sociálního systému a zároveň se na něj napojují i dějové linky ostatních postav, které toto téma rozvíjí nebo naopak otevírají další témata. Při tvorbě role musíme vždy vycházet z vlastních prožitých zkušeností. Pro příklad můžeme uvést situaci, kdy osoba zažije fyzické násilí. Díky této zkušenosti ví, jak se chovala a cítila ona v roli oběti, ale zároveň ví, jak se choval její útočník. Tato osoba by tedy v představení divadla utlačovaných mohla ztvárnit roli utlačovatele. Role oběti by byla možná jen v případě, že by toto téma měla osoba definitivně uzavřené a zpracované, jinak by mohlo dojít k retraumatizaci.

POSTAVY

Představení divadla utlačovaných jsme tedy primárně začali tvořit přes role. Bylo potřeba, aby postavy byly uvěřitelné a prezentovaly jen zažitou skutečnost. Abychom toho docílili, třetí den se použilo cvičení *Postavy*. Principem cvičení bylo, že si každý ze skupiny vytvořil vlastní postavu, která měla být pozorovatelem, útočníkem, obětí nebo zachráncem nějakého typu útlaku. Podstatou však bylo, aby se jednalo o osobu, kterou důvěrně známe, víme, jak reaguje, co má ráda, jak mluví a jaká je. Při komponování postavy bylo důležité vědět její věk, povolání, co by chtěla a proč se jí to daří, případně nedaří. Vytvoření postavy nám zajišťovalo bezpečnost a oddělilo od nás tuto zkušenost.

V návaznosti na cvičení *Postavy* jsem si do svého terénního deníku poznamenala: *“I přesto, že jsem si vytvořila vlastní postavu, bylo pro mě těžké o ní před ostatními mluvit. Ačkoli se jednalo o lidi, které jsem neznala a oni tím pádem nemohli vědět, kolik odstupů se mezi mnou a mou postavou nachází, necítila jsem se komfortně.”*⁶² Toto cvičení bylo však pro počáteční formování našich rolí klíčové, protože během něj došlo ke zmapování potenciálních postav a témat útlaku, se kterými by se dalo v představení pracovat. Zároveň už se z něj vybraly nějaké postavy, které jsme pomalu začali skládat do příběhu a hledat k nim další postavy.

MAŠINÉRIE

Čtvrtý den jsme naše postavy začali více promýšlet a snažili jsme se je charakterově ukotvit skrze cvičení s názvem *Mašinerie*. Toto cvičení nám také pomohlo při tvorbě situací, kterými se budu zabývat v následující podkapitole. Princip cvičení spočíval v tom, že se zadala určitá situace a všichni jsme do ní měli postupně vstoupit s jedním gestem a zvukem.

⁶² Terénní deník 3.7. 2022

Měli jsme například ztvárnit, jak to vypadá doma u Kláry. Což je postava, která vznikla z předchozího zmiňovaného cvičení a stala se protagonistkou příběhu. Každý, koho něco napadlo, přišel na scénu a pořád dokola dělal jedno gesto a zvuk. Jeden mužský člen skupiny tedy přišel na scénu, stoupl si doprostřed, rázně ukazoval rukou a pořád dokola říkal „*je to tvoje vina*“. Potom přišla slečna, sedla si pod jeho ruku, říkala „*omlouvám se*“ a zakrývala si obličej.

Toto cvičení tak zobrazilo charakter jednotlivých postav podle našich zažitých zkušeností. Uvedená scéna vykresluje toxické rodinné prostředí, ve kterém se nachází agresivní, manipulativní otec a submisivní matka, která je v roli oběti.

TYPY STŘETŮ

Dalším zásadním cvičením byly *Typy střetů*. Jedná se o fyzické ztvárnění střetů, se kterými se můžeme běžně setkat v situaci, kdy někoho konfrontujeme. Nejprve se zkusí jen jednotlivé typy a potom se dosazují konkrétní postavy a situace.

První typ střetu se nazývá přímý. Dva účastníci jdou proti sobě a oba mají nataženou jednu ruku. V momentě, kdy se setkají, dochází ke střetu a oba se rukou přetlačují. V tomto případě se obě strany pouští do konfliktu a vyhrává ten silnější. Do toho střetu jsme zkusili obsadit roli otce a roli Kláry s tím, že otec střet vyhrál. Druhým typem je střet vyhýbací, ve kterém se jeden z účastníků těsně před srážkou vyhne a situaci opustí. Tento typ nejlépe odpovídal vztahu mezi Klárou a matkou. Postava matky je v tomto případě pokaždé ta, která se zcela vyhne konfrontaci. Třetím typem střetu je povolení. Opět jdou proti sobě dva účastníci, v tomto případě dojde k přímému střetu, ale po chvíli jeden z nich převezme vedení nad tím druhým. Tento střet jsem během nacvičování zkusila já v roli Kláry a naše lektorka v roli Klářina přítele. Do terénního deníku jsem si po cvičení poznamenala: „*Typy střetů jsou prozatím nejnáročnějším cvičením. Lektorka mě dlouho vedla a nechtěla povolit. Potom mě*

*dovedla až k oknu a těsně před ním mě pustila. Tento typ střetu vyvolal vzpomínku na reálnou situaci, s níž jsme ve skupině dál pracovali.*⁶³ Tento typ střetu definoval vztah mezi Klárou a jejím přítelem.

Toto cvičení nám společně s ostatními pomohlo definovat postavy a vztahy mezi nimi. Soupis vzniklých postav popisují níže.

VZNIKLÉ POSTAVY

- Klára – Klára je 19náctiletou studentkou vysoké školy, která by chtěla být zpěvačkou. Přivydělává si v kavárně jako servírka a díky tomu tam může i zpívat. Klára vyrostla v nezdravém rodinném prostředí a našla si takového přítele, jako je její otec. Jedná se o její první vztah, a tak nedokáže jasně určit, co je normální a co už ne.
- Matka – Klářině matce je asi 40 let. Živí se jako sekretářka, ale práce ji nebaví a pořád si na ni stěžuje. Kromě toho se staví do role poslušné manželky a matky, aby neměla problémy s manželem. Má silnou vazbu na svou dceru a určitým způsobem se bojí svého manžela, který ji manipuluje a psychicky i fyzicky týrá. Matka si však nepřipouští, že je něco špatně.
- Otec – Klářině otci je 45 let a je to silný kariérista. Je dominantní, neempatický, chladný, egocentrický a násilnický. Nestojí o dobrý vztah se svou manželkou ani dcerou, ale soustředí se hlavně na kariéru. Manželka je pro něj hlavně pomoc v domácnosti, jejíž projektem je řádně vychovat jejich dceru.

⁶³ Terénní deník 5.7. 2022

- Lukáš – Lukáš je Klářin přítel, který je o 8 let starší než ona a učí na její vysoké škole jako doktorand. Je manipulativní a jeho hlavním zájmem je práce. Na Kláře mu nezáleží a využívá ji jen jako hračku.
- Laura – Laura je Klářina kamarádka v kavárně, které je 25 let. Je rázná, trochu povrchní a hodně věci zlehčuje.
- Sousedky – Sousedky pochází z Bosny, kde zažily válku i traumata s ní spojená. Znají Kláru i její matku a obě je mají moc rády. Jsou velmi milé a vstřícné.

4.2 Vznik situací

Dalším důležitým aspektem při vytváření představení divadla utlačovaných jsou situace, které se v představení objevují. Ze situací musí být vždy jasně rozpoznatelný typ útlaku, který se představení snaží divákům předat. Při jejich tvoření je třeba, abychom opět vycházeli z našich zkušeností, a tím pádem věděli, jak je hrát. Principem divadla utlačovaných je, že v představení můžeme pracovat buď se situacemi, které se přímo staly nebo variovat více situací a zkušeností dohromady. Pro účinkující je však lepší vytvořit modelové situace, které nezpůsobí retraumatizaci žádnému z účastníků. Jako ochrana pro účastníky se také využívá zabstraktnění některých momentů (předvedení fyzického násilí). V případě našeho představení například využíváme pohybových sekvencí, kterými abstraktně znázorňujeme znásilnění. V závažných případech, kdy šlo například někomu o život, by neměly tyto postavy hrát lidé, kteří s tím mají autentickou zkušenost. Kromě toho, že situace musí vycházet ze skutečnosti, musí být pro diváky také jasně čitelné. Z důvodu krátkého časového limitu musí být příběh vystaven ze zásadních scén, které divákovi představí problém a zároveň budou obsahovat prostor na to, aby do něj mohl zasáhnout a pokusit se něco změnit. Reálné situace můžeme do představení přenášet pomocí vyprávění nebo ostatních divadelních složek, využití zvukových nebo rytmických obrazů, případně využití pohybových sekvencí.

Sousoší

K nalezení útlaku jsme druhý den workshopu použili cvičení jménem *Sousoší*. Cvičení spočívá v tom, že jsme se rozdělili na dvě skupiny a každý z nás s pomocí dalších účastníků

skupiny ztvárnil sousoší útlaku, které zažil v pozici pozorovatele, útočníka nebo oběti. Když účastník sousoší postaví, sám si potom stoupne do role oběti. V každé skupině se následně vybralo jedno sousoší, které se podrobněji rozpracovalo přidáním zvuků nebo slov. Osoba, která se nacházela v pozici oběti, měla tři pohyby na to, aby se dostala ven z této situace. Aby nedošlo k retraumatizaci osoby, ztvárňující svůj osobní útlak, byla osoba nacházející se v roli oběti vystřídána lektorkou.

Jednalo se o jedno z prvních cvičení, ve kterých jsme se blíže setkávali s tématem útlaku, a zároveň nám otevřelo určitou škálu témat, se kterými jsme mohli pracovat. Při cvičení jsem si do svého terénního deníku poznamenala: *„Nečekala bych, jak obtížné je ztvárnit své vlastní téma, jelikož se jedná o něco osobního a vy to máte prezentovat před ostatními lidmi. Zároveň je obtížné vidět i útlak, který očividně zažili i jiní. Moje první pocity z divadla utlačovaných byly takové, že musí být hrozně jednoduché ztvárnit něco, co už jsem někdy zažila a že je to vlastně daleko jednodušší, než aby herec ztvárnil roli, o které nic neví. Tohle cvičení bylo ale jedním z těch, které pro mne bylo obtížné a kdy jsem si uvědomila, že tento týden bude poměrně psychicky i fyzicky náročný.*⁶⁴

MAŠINÉRIE

Čtvrtý den, když už jsme měli větší představu o rolích, které se budou v představení nacházet, jsme se zabývali jejich fungováním v situacích. Jak jsem již popisovala na začátku této kapitoly, scény byly vytvořeny na základě reálných zkušeností všech členů naší skupiny. U některých scén se variovala zkušenost více lidí a byly tedy vytvářeny modelové situace. Pro doladění příběhu i samotných situací nám však sloužily hlavně dvě cvičení: *Mašinerie* a *Situace*. Průběh *Mašinerie* už jsem zmiňovala v kapitole, kde se zabývám tvorbou rolí, proto v tomto případě zmíním hlavně jakým způsobem nám cvičení pomohlo i k vytvoření scén. Díky tomuto cvičení se nám podařilo vytvořit první scénu celého představení, kde jsme

⁶⁴ Terénní deník 2.7. 2022

ztvárnili spokojenou Kláru, jejíž spánek je narušován opětovnou hádkou rodičů. Celá scéna je ztvárněna zvukově a hádka rodičů tam v konkrétním verbálním znění neprobíhá. Cílem tohoto cvičení bylo navodit atmosféru, která se v domě protagonistky každý den odehrává.

SITUACE

Dalším cvičením, které nám s tvorbou představení pomohlo, bylo cvičení s názvem *Situace*. Jedná se o cvičení velmi podobné intervencím, v rámci kterých, se zkouší různé možnosti vývoje situace. Cvičení rozehrály dvě osoby, které měly s danou situací zkušenost, a potom je střídal kdokoli, kdo měl nápad na nějakou změnu. V tomto cvičení se nejvíce rozvinuly dialogy, které nás automaticky napadaly v průběhu zapojení se do situace. Pokud měl tedy daný člověk se situací zkušenost, automaticky ho napadalo, co má říkat. Jako příklad uvedu situaci, která vznikla právě díky tomuto cvičení. Zadáni situace bylo takové, že Klára chtěla říct matce, že se chce odstěhovat. Když šel pak někdo vystřídat například matku, v jeho vyjadřování se projevil fráze a gesta, která osobně znal.

4.3 Představení „*To bude dobrý*“

Zmiňovaná cvičení spolu s vývojem tématu útlaku nám pomohla vytvořit představení s názvem „*To bude dobrý*“. Na základě těchto uvedených cvičení vznikla následující fabule představení: Příběh vypráví o devatenáctileté Kláře, která se každý den probouzí do „toxického“ rodinného prostředí plného hádek a psychického násilí. Klára je však jediná, která si uvědomuje, že je něco skutečně špatně, a proto se s tím snaží něco dělat. Když se rodiče hádají a ona se necítí dobře, utíká nahoru k sousedkám, které ji vždy rády pomohou a poskytnou jí azyl. Sousedky však pochází z Bosny a zažily tamní válku, a tak se Klára cítí, že její problémy jsou proti tomu bezvýznamné a nechce je s nimi řešit. Oporu se také snaží hledat u svého přítele Lukáše, který je doktorandem na její univerzitě. Pro Lukáše je však důležitější práce, nemá na Kláru čas, nezáleží mu na ní a vídat by ji chtěl jen přes noc. Když Klára nedostává podporu ani u něj, jde za svou matkou a říká jí o tom, že se necítí psychicky dobře a že by se chtěla odstěhovat na byt s kamarádkami. To ale matka není ochotná přijmout a říká jí, že ji doma s jejím otcem přeci nemůže nechat samotnou. Jakmile se otec dozvídá, že by se Klára chtěla odstěhovat, začne matce vyčítat, že se jedná pouze o její chybu, protože jeho projektem je finanční zabezpečení rodiny a jejím projektem výchova dítěte. To, že je chce opustit, bere jako její selhání a matce vyhrožuje. Poté, co Klára slyší, jak otec vyhrožuje

matce, už neví, co dělat, a tak volá na linku bezpečí. Nahraný hlas ji však informuje o tom, že je linka obsazená a má zavolat za chvíli. Klára tedy zkouší psát Lukášovi, ale ten jí neodpovídá. Nakonec jí přijde esemeska od její šéfové z kavárny, která se jí ptá, jestli nemůže vzít druhý den směnu. Klára to vnímá jako vysvobození a další den jde do kavárny. Tam se jí ale nedaří a poté, co rozlije kávu po zemi, se jí kolegyně zeptá, jestli se něco neděje. Klára jí vyličí, co se doma odehrálo kvůli jejímu oznámení, že chce odejít z domu. Kolegyně však tento problém bagatelizuje se slovy, že všichni rodiče se občas hádají. Když se potom zeptá na Lukáše, snaží se Klára zjistit, co vše je při partnerském fyzickém kontaktu normální a co už je za hranou. Zažila s Lukášem nepříjemnou sexuální zkušenost a chce si potvrdit, jestli už to bylo na hraně fyzického násilí nebo jestli to bylo normální. Kolegyně však její dotaz opět zbagatelizuje a řekne jí, že lidi mají daleko horší problémy. Poté ukazuje na jednotlivé lidi v kavárně, z nichž každý vysloví svůj osobní problém a zbytek lidí okolo něj bagatelizuje. Klára vidí, že ostatní mají i horší problémy, a snaží se povznést nad věci, kvůli kterým se cítí špatně. Pak se však setkává s Lukášem a dochází ke znásilnění. Pro Kláru je to poslední kapka a ztrácí motivaci žít. Celé představení končí předčítáním jejího dopisu na rozloučenou.

4.4 Intervence

Po ukončení první části představení nastala debata s diváky, která byla vedena jokerkou. Ta se diváky celou dobu snažila aktivizovat a na úvod jim položila tyto tři zásadní otázky:

1. Co chce Klára?
2. Proč se jí to nedaří?
3. Jak to můžeme změnit?

Na otázku, co chce Klára bylo nejčastěji odpovězeno: svobodu, porozumění, zdravou lásku, dovolit si odejít a umět říct ne. Jako důvod, proč se jí to nedaří bylo diváky vyhodnoceno vyrůstání v nezdravém prostředí, pocity viny, silná vazba na matku, najít stejného partnera jako je její otec a nedostatečná průraznost. Na poslední otázku, jak to můžeme změnit, se mezi návrhy objevily tyto možnosti: odstěhovat se z domu, hledat pomoc u bosenských sousedek nebo vyhledat odbornou pomoc.

Po této diskusi se diváci společně s jokerkou, která je prováděla celým průběhem intervencí, snažili identifikovat situace, které obsahují potenciál na změnu. Poté, co situace identifikovali, postupně je všechny prošli a vyzkoušeli si různé způsoby jejich řešení. Níže uvádím příklad třech vybraných intervencí, které budu potom v závěrečné kapitole analyzovat.

4.4.1 POKUS O ZMĚNU V SITUACI S LUKÁŠEM V KAMPUSU

INTERVENCE

Divačka si převzala roli Kláry ve scéně, kdy se vidí s přítelem. Přišla za ním a řekla mu o tom, že se necítí dobře a že by od něj potřebovala podporu. Herec ztvárňující Lukáše ji však odmítl s tím, že nemá čas, protože je zrovna zkouškové období a on musí opravovat eseje. Spect-actorka se znovu pokusila získat jeho podporu, ale opět neuspěla. Po tomto naléhání jí Lukáš navrhl, že se mohou vidět přes noc. Spect-actorka mu však zdůraznila, že s ním potřebuje mluvit a jde jí především o to, aby jí podpořil. Jeho návrh tedy odmítla. Lukáš jí tedy znovu zopakoval, že na ni nemá čas. Poté spect-actorka rezignovala a řekla mu, že pokud jí nebude oporou a nemá čas ji vidět, tak odejde a už se nebudou scházet. Lukáš však reagoval laxně a naprosto bez zájmu řekl spect-actorce, ať si jde.

REFLEXE INTERVENCE A VYJÁDŘENÍ SPECT-ACTORKY

Když měla po skončení intervence odpovědět na to, jak se cítí, odpověděla, že pro ni intervence byla obtížná. Když vstoupila do Klářiny role a snažila se vyzískat Lukášovu podporu, cítila, jak jí na tom záleží. Jeho odmítání a nezájem ji ubíjel, jenže pořád měla naději, že se to změní. Když však Lukáš stále reagoval s nezájmem, odhodlala se k rozchodu. Zkonstatovala, že to pro ni ovšem bylo velmi těžké.

4.4.2 POKUS O ZMĚNU V SITUACI S RODIČI

INTERVENCE

V tomto případě se diváci během diskuze probíhající před představením shodli na tom, že by pro postavu Kláry bylo nejlepší, aby se odstěhovala z domu. V tom jí však brání pocit

viny, kvůli tomu, že by doma nechala matku samotnou s násilnickým otcem. Diváci tedy dospěli k názoru, že abychom Kláru zbavili tohoto pocitu viny, je třeba se pokusit o záchranu matky, které by bylo možné dosáhnout v případě, že by se z domu odstěhovala společně s Klárou. Dobrovolně se přihlásila jedna divačka a jako spect-actorka vstoupila do situace. Řekla matce, že se necítí dobře a že by se chtěla odstěhovat a navrhuje jí, jestli se nechce odstěhovat s ní. Matka však argumentuje tím, že se doma nic neděje a není důvod se stěhovat. Následně na to přichází postava otce, která matce vyčítá, že se chce Klára odstěhovat. Spect-actorka jde za otcem a snaží se matku chránit, když však otec chce jít směrem ke spect-actorce, herečka ztvárňující matku si stoupne mezi ně. Spect-actorka pochopí, že u otce neuspěje, a tak se znovu snaží přesvědčit matku, aby se s ní odstěhovala. Herečka ztvárňující matku však zůstává neoblomná. Poté je celá intervence ukončena jokerkou.

REFLEXE INTERVENCE A VYJÁDŘENÍ SPECT-ACTORKY

Jokerka se po intervenci ptala divačky, jak se během intervence cítila a zdali má pocit, že by se takto dalo něco změnit. Divačka měla slzy v očích a odpověděla, že záchrana matky není možná, protože matka stále popírala fakt, že by doma mohlo být něco špatně.

4.4.3 POKUS O ZMĚNU V SITUACI ZNÁSILNĚNÍ

INTERVENCE

Během divácké diskuse, byla jako další klíčová scéna označena situace znásilnění. Jedna z divaček se přihlásila a v situaci znásilnění převzala Klárinu roli. Spect-actorka přišla k Lukášovi a sebevědomě se účastnila pohybových sekvencí abstraktně znázorňujících pohlavní styk, ještě předtím, než se situace vymyká kontrole a dochází k samotnému znásilnění. Spect-actorka převzala kontrolu nad celou situací a projevila dominanci, tím, že už při náznaku zarazila věci, které se jí nelíbily a navrhla namísto nich jiné možnosti. Herec ztvárňující Lukáše byl tímto projevem dominance zaskočen, a tak souhlasil s návrhy spect-actorky a respektoval ji.

REFLEXE INTERVENCE A VYJÁDŘENÍ SPECT-ACTORKY

Při reflektování intervence divačka zkonstatovala, že s průběhem scény neměla problém a své jednání hodnotila jako relevantní možnost, kterou by se situace dala řešit.

V této kapitole jsem představila celý proces vzniku představení až po jeho uvedení před diváky. Celý proces vzniku tohoto představení byl fyzicky a psychicky náročný, díky každodennímu ztvárnění útlaku, ať už toho osobního nebo cizího. Představení, které je však jeho výsledkem považuji za velmi důležité a přínosné pro diváky, kteří s tímto typem útlaku mají zkušenosti a bojí se o nich mluvit, ale zároveň i pro ty, kteří se s ničím takovým nesetkali. Naše představení poukazuje na důležitá témata psychického a fyzického násilí, kde dochází k výraznému porušování společenských norem.

V kapitole jsem zároveň nastínila vznik rolí, situací a poté uvedla příklady intervencí, ve kterých bylo ukázáno, jakým způsobem se diváci snažili ovlivnit sociální role, aby toto porušování norem, které nám představení prezentuje, napravili. Těmito zmíněnými částmi se budu více zabývat v analytické části. V té se budu podrobněji věnovat jednotlivým sociálním rolím v představení divadla utlačovaných. Zaměřím se hlavně na to, kde dochází k porušování společenských norem v sociálních rolích a jak navržené divácké řešení odpovídá charakterům postav v představení.

5 Analytická část

V této kapitole použiji teoretické koncepty teorie sociálních rolí společně se sociologickou dramaturgií Ervinga Goffmana a výsledky svého pozorování, abych udělala závěrečnou analýzu a odpověděla si na svou výzkumnou otázku: „*Jakým způsobem lze představení divadla utlačovaných interpretovat pomocí teorie sociálních rolí?* V celé pasáži se zaměřím zejména na fabuli příběhu, který vznikl v průběhu zkoušení. Mým cílem je především ukázat, jak můžeme na fabuli inscenace popsat fungování sociálních rolí díky přístupům symbolického interakcionismu a dramaturgické sociologie Ervinga Goffmana. Nejprve se zaměřím na analýzu rolí u postav: Klára, matka, otec a Lukáš. U těchto postav se budu zabírat zejména tím, jaké role hrají a jestli z jejich strany dochází k naplňování společenských norem v těchto sociálních rolích. V analýze situací potom budu zkoumat, jakým způsobem postavy reagují a jak jsou v představení ztvárňovány. A v poslední části se budu věnovat tomu, jakým způsobem s rolemi pracují diváci a jak se snaží o změnu situace.

5.1 Analýza sociálních rolí

Divadlo utlačovaných se snaží vyjádřit perspektivu lidí, kteří jsou utlačováni, a to prostřednictvím přejímání jejich rolí a zviditelňováním existujících společenských norem. Na vytváření sociálních rolí a společenských norem se podíváme teorií symbolického interakcionismu George Herberta Meada. Jak už jsem zmínila v kapitole č. 2.2, *Symbolický interakcionismus a další vývoj sociálních rolí*, Mead chápe osobnost jako něco, co se neustále vytváří během sociální interakce, přičemž rozlišuje základní tři složky lidského sebepojetí: *Me*, *I* a *Self*. U *Me* se jedná o objektivní socializovanou stránku osobnosti utvářenou očekáváním okolí. Tato stránka vzniká z představ druhých a zároveň jim nastavuje zrcadlo. U *I* se jedná o subjektivní stránku osobnosti složenou z prožívání jedince a z toho, co

ho nutí jednat.⁶⁵ *Self* definujeme jako spojení obou a obsahuje tak vnitřní i vnější vlastnosti rolí, které ve společnosti hrajeme. Stabilita *Self* je dána tím, jak se nám daří vyrovnávat se s neustálým konfliktem mezi *I* a *Self* – tedy mezi socializovanou rolí *Me* a individuálním *I*. Toto pojetí tedy zdůrazňuje procesualnost a význam interakce s druhými, které nám umožňují vytvářet role a projevovat naše spontánní *I*.⁶⁶

Herci při představení divadla fórum ztvárňují útlak ve zřetelně definovaných sociálních rolích. Tím divák vidí, jakými událostmi je formován vývoj postav a co tedy zapříčiňuje jejich jednání. Tyto události společně s tím, jak na ně druzí pohlíží a co od nich očekávají, formují jejich chování v různých sociálních rolích a utváří jejich společenské normy. Tyto normy Mead definuje pojmem *Me* a jako vlastní jednání označíme *I*. *Me* a *I* dohromady tvoří *Self*.⁶⁷ Tento případ nám tedy ukazuje, jak moc může sociální role ovlivňovat život jednotlivce a jak je těžké se jí zbavit, pokud se *Me* stane dominantní v rámci *Self*. Tím pádem dochází k tomu, že schopnost *I* jednat nezávisle na *Me*, je potlačena. Divadlo utlačovaných pomáhá divákům vidět svět z perspektivy utlačovaných, což vede k diváckému zamyšlení nad společenskými normami a chybami ve společenském systému, na které se snaží upozornit. Zviditelňuje nám tedy *Me* a podporuje *I*, aby překročilo negativní normu – společenskou roli.

Mead svůj koncept *Self* rozvíjel pomocí pojmu *role taking animal* aneb člověk, který je schopný brát na sebe různé role.⁶⁸ Tyto role přebíráme už od raného dětství a skrze interakce během našeho dospívání jsme konfrontováni se společenskými normami (*Me*). Způsob našeho jednání (*I*) je však ovlivněn i přejímáním rolí zejména od našich rodičů

⁶⁵ MEAD, George H., MORRIS, Charles W., ed. *MIND, SELF, and SOCIETY: FROM THE STANDPOINT OF A SOCIAL BEHAVIORIST* [online]. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1934 [cit. 2023-05-04]. ISBN 0-226-51667-9. Dostupné z: <http://tankona.free.fr/mead1934.pdf>. s. 174-176.

⁶⁶ Tamtéž, s. 174–175.

⁶⁷ MELTZER B.N., PETRAS J.W., REYNOLDS L.T.: *Symbolic interactionism: Genesis, varieties and criticism*. Reprinted. Thetford, Norfolk, Lowe & Brydone Printers Limited 1977. ISBN 0-7100-8055-7, s. 41.

⁶⁸ KELLER, Jan. *Úvod do sociologie*. 3. upr. vyd. Praha: Sociologické nakladatelství, 1995, 186 s. ISBN 80-85850-06-0.s.61.

případně jiných autorit, přičemž během socializačního procesu dochází ke zvnitřňování těchto rolí.⁶⁹ Díky tomuto postupnému přebírání rolí už od raného dětství se však můžeme dostat do bludného kruhu, stejně tak, jako se to stalo protagonistce Kláře v našem představení.

S využitím dané teorie by se situace naší divadelní postavy Kláry, která obsahuje sdílené zkušenosti s psychickým a fyzickým násilím dala interpretovat takto: Klára vyrůstá v násilném prostředí, kdy je jejím otcem emočně oploštělý agresor, který její matku psychicky týrá a fyzicky. Její rodiče se však na veřejnosti tváří, že se jedná o spokojenou rodinu a doma se neděje nic špatného. Klára je tedy od dětství formována typem útlaku, který se v její rodině odehrává.

Díky ustavičné emoční ambivalenci v rodině, nezná hranice toho, co je v pořádku a co už ne. Je nejistá a touží po bezpečném a zdravém prostředí, ale přesto si nachází násilnického přítele. Díky procesu *role taking*, si Klára během socializačního procesu formuje roli ženy jako submisivní a vždy podřízené muži. Na základě této normy má její jednání v představení predispozice k tomu, aby se ve vztahu s Lukášem dostala do roli oběti násilí, stejně jako její matka. Zjednodušeně řečeno bychom mohli říct, že přebírá roli podle vzorce: otce jakožto útočníka a matky jako pasivní oběti. Dalším Meadovým pojmem, kterým můžeme definovat formování Klářiny představy o sociální roli muže, je *generalized other*. Jelikož byl v dětství hlavní mužskou autoritou otec, v socializačním procesu byla představa o roli muže/otce utvářena jeho dominantním, násilnickým chováním k matce. Jeho násilnickým jednáním tedy došlo k ovlivnění Klářina vnímání společenské normy sociální role otce/muže. Na základě tohoto tvrzení můžeme konstatovat, že tolerance Lukášova chování byla ovlivněna právě Klářinou deformací sociální role muže ve vztahu. Čehož je v představení dosaženo právě díky koncipování postavy Lukáše jako egocentrického, povýšeneckého násilníka, jehož postava nese v divadelním představení témata psychického a fyzického násilí, která jsou stejná i otce.

⁶⁹ Tamtéž, s. 59.

Ralph Herbert Turner na Meadovu teorii poté navazuje „*aktér občas role tvoří a modifikuje stejně tak, jako je vystavuje na odiv; tento proces není pouhým přejímáním rolí [role-taking], nýbrž je jejich vytvářením [role-making]*“⁷⁰ K tomuto principu se dostáváme zejména ve scéně, kdy Klára říká matce, že se doma necítí dobře a chce se odstěhovat. V tento moment se otáčí Karpmanův trojúhelník závislosti obsahující role: oběť, útočník a zachránce. „*Tyto role jsou nevědomé, na sobě závislé a jejich vzájemná interakce je v podstatě patologickým bludným kruhem, který všem zúčastněným přináší v konečném důsledku utrpení.*“⁷¹ Role v trojúhelníku jsou proměnlivé, proto zde dochází k procesu *role making* a matka tak od otce přebírá naučenou roli útočníka a přizpůsobuje ji své osobě a vzešlé situaci. Tato scéna je v představení zásadní a objevuje se v ní prostor pro Klářino odejít z domu a alespoň částečné vyřešení její situace. Když však Klára říká matce, že se doma necítí dobře a chtěla by se odstěhovat, začne ji přesvědčovat o tom, že doma je všechno v naprostém pořádku. Klára stále bojuje za svou myšlenku odstěhovat se, ale matka jí začne psychicky vydírat. Ví moc dobře, že kdyby odešla z domu, ona tam zůstane sama s otcem.

Na tuto situaci můžeme zároveň aplikovat i přístupy symbolického interakcionismu „*tento význam spočívá v tom, že sociální interakce je proces, který utváří lidské chování, nikoli pouhý prostředek nebo prostředí pro vyjádření nebo uvolnění lidského chování.*“⁷² Ačkoli je situace, že se chce dítě odstěhovat z domu zcela běžná, matka ji převrací a Kláru emočně vydírá, aby se sama ochránila. Svým jednáním tedy v Karpmanově trojúhelníku staví sebe do role útočníka a Kláru do role oběti. Poté přichází otec a začne matce nadávat za to, že chce Klára odejít z domu. V průběhu sociálních interakcí odehrávající se během této scény je tedy zmařena její naděje na odchod a podpořena její nejistota a strach odejít. Tato scéna je

⁷⁰ TURNER, Ralph H., Přeložil Tomáš KAČER a Klára ŠKROBÁNKOVÁ. *Přejímání rolí: proces, nebo konformita. Theatralia* [online]. 2018, 21(1) [cit. 2023-03-03]. ISSN 2336-4548. Dostupné z: https://digilib.phil.muni.cz/_flysystem/fedora/pdf/137930.pdf. s. 238.

⁷¹ VÁCHA, Marek Orko, Radana KÖNIGOVÁ a Miloš MAUER. *Základy moderní lékařské etiky*. Praha: Portál, 2012. ISBN 978-80-7367-780-0, s. 111.

⁷² BLUMER, Herbert. *Symbolic Interactionism: Perspective and Method*. Berkeley: University of California Press, 1969. ISBN 0520056760, s. 8.

velmi podstatná pro část intervencí, jelikož obsahuje velký potenciál na změnu. V další kapitole se jí tedy budeme věnovat podrobněji, ukážeme si v ní, jakým způsobem Klára naplňuje normy sociálních rolí a jak by bylo možné je změnit. Jak bylo zmíněno na začátku této kapitoly, divadlo utlačovaných zviditelňuje normy a dává nám možnost zamyslet se nad nimi, přičemž nám ukazuje, jakým způsobem může vypadat jejich naplňování a nabízí nám možnost je změnit, abychom předešly vzniklým situacím.

DEFINOVÁNÍ 4 HLAVNÍCH ROLÍ DLE GOFFMANA

V předchozí podkapitole jsem na základě symbolického interakcionismu a Turnerova pojmu *role-making* vysvětlila, v jakém sociálním prostředí se postava Kláry nachází a jak do postav matky, otce a Lukáše bylo rozděleno téma fyzického a psychického násilí. Na základě výše použitých teoretických konceptů na formování Klářiny postavy, vznikly 2 prototypy rolí: útočník (otec a Lukáš) a oběť (matka a Klára). Teď se budu podrobněji věnovat rozboru těchto tří postav a jejich působení na Kláru, přičemž využiji především dramaturgickou sociologii Ervinga Goffmana. Zároveň se také zaměřím na plnění sociálních rolí dle společenských norem a jejich vliv na změnu těchto norem u protagonistky, k čemuž mi pomůže symbolický interakcionismus.

5.1.1 OTEC

Dle Ervinga Goffmana vystřídáme za den mnoho rolí. Postava otce však v představení ztvárňuje role vysoce postaveného manažera a otce/manžela, kterými se budu ve své analýze zabývat. Jedním z charakteristických prvků jeho role je kostým. Herec, ztvárňující postavu otce, má na sobě formální oblečení a jeho kariérní vzhled tak tvoří sako, košile a kalhoty. Management dojmů, který využívá pro ztvárnění postavy otce a přesvědčení publika o obou svých rolích, se skládá především z různých gest a přísného dominantního jednání.

Dalším prvkem, který dotváří jeho roli je osobní fasáda. Ta je stejná pro obě jeho role a je tvořena rázným konstruktivním způsobem mluvy a ostrou gestikulací. Osobní fasádu můžeme dle Goffmana rozdělit na vzhled a způsob vystupování. Toto rozdělení je dle funkce informací, které nám dané části sdělují.⁷³ Vzhled, který je součástí fasády, nám herec ztvárnující roli otce prezentuje svým vzhledem muže středního věku s vyšším společenským postavením, k čemuž mu vizuálně dopomáhá jeho kostým. Druhá část fasády, označovaná jako způsob vystupování, už se v jednotlivých rolích mění. Je tedy jiná v roli manažera i v roli otce/manžela. Tato scéna se explicitně neobjevuje v představení, ale postava otce je koncipována tak, že se v roli manažera projevuje jakožto inteligentní, dominantní, ale vysoce kariéře založený a pracovitý muž. Toto chování se objevuje v předním regionu, který je pro něj pracovním prostředím. „*Výkon jednotlivce v předním regionu můžeme chápat jako úsilí vzbudit dojem, že jeho činnost v regionu zachovává a splňuje určité normy.*“⁷⁴ Pro naplnění společenské normy role manažer jsou jeho hlavním publikem jeho podřízení a ostatní kolegové v práci. Otcova druhá role otce/ manžela se v představení přímo objevuje, a proto budu popisovat její vystupování na základě konkrétního hereckého ztvárnění. Herec nám roli otce/manžela prezentuje jako neempatického, chladného, egocentrického muže, který má násilnické a manipulativní sklony. Manželka je pro něj hlavně pomoc v domácnosti, jejíž projektem má být řádná výchova jejich dcery. Postava otce si tedy projektuje roli manažera do role otce/manžela. Místo toho, aby s manželkou a dcerou udržoval rodinné vztahy, staví se ke své rodině jako k instituci, kterou on sám řídí. Svým chováním tak vzbuzuje v manželce i dceři strach, kterým je udržuje pod kontrolou.

Na závěr shrnu jednání otce v jeho rolích a zaměřím se na to, jaký dopad to má na Kláru. V roli manažera dochází k souladu *Me* a *I*. Otec svým jednáním *I* naplňuje obecně přijaté společenské normy chování manažera *Me*. Vyvážeností těchto dvou složek tedy

⁷³ GOFFMAN, Erving. *Všichni hrajeme divadlo: sebeprezentace v každodenním životě*. Přeložil Milada MCGRATHOVÁ. Praha: Portál, 2018. ISBN 978-80-262-1342-0. s. 36.

⁷⁴ GOFFMAN, Erving. *Všichni hrajeme divadlo: sebeprezentace v každodenním životě*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1999. ISBN 80-902482-4-1. s.109.

dochází k souladu *Self* a role je tedy konzistentní. V případě role otce/manžela dochází ke konfliktu *Me* a *I*, kdy subjektivní stránka osobnosti převažuje nad společenskou normou, která je díky násilnickému manipulativnímu chování porušována. V této roli tedy dochází k silné nestabilitě *Self*. Goffman říká, že: „*Být daným druhem člověka tedy neznamena pouze být vlastníkem příslušných znaků, ale také udržovat normy chování a vzhledu, které s ním vaše vlastní společenská skupina spojuje.*“⁷⁵ Otcovo stabilní *Self* v roli manažera mu tak zajišťuje utajení jeho selhání v roli otce/manžela, kde dochází k porušování společenské normy této role a výraznému projevení subjektivní stránky jeho osobnosti. Naplňování *Me* v roli manažera mu také pomáhá k udržení autority v rodině a určitému respektu a strachu, který ve své manželce a dceři vyvolává. Divadlo fórum umožňuje nahlédnout i do dalších sociálních rolí, které postavy ztvárňují. Díky němu tedy můžeme sledovat, že ačkoli se někdo chová v určité roli věrohodně, jako například otec v roli manažera, neznamena to, že své další role zvládá, tak, jak bychom předpokládali.

5.1.2 LUKÁŠ

Jak jsem již popsala v předešlé kapitole, postava Lukáše vznikla na bázi různých cvičení, ve kterém jednotliví členové skupiny sdíleli své zkušenosti. Typ vztahu, který je v představení užitý mezi ním a Klárou vznikl především na základě cvičení *Typy střetů* popsaného v kapitole č. 4.1, *Vznik rolí*. Tento typ se označuje „povolení“, kdy se dva účastníci setkají ve střetu a jeden z nich vede toho druhého, dokud ten, který vede, sám nepovolí. Lukáš se v představení nachází v rolích univerzitního doktoranda a přítele. Vzhled herce ztvárňující jeho postavu je stejně jako u otce doplněn formálním kostýmem, který se skládá z košile, saka a kalhot. Svým kostýmem se snaží podtrhnout, že se nejedná o obyčejného studenta, nýbrž o doktoranda. Herec pro ztvárnění postavy Lukáše využívá výraznou mimiku, kterou nejčastěji zobrazuje pohrdání. Vzhled, který je součástí jeho osobní fasády reprezentuje jeho povýšenecký postoj, vážnost a snahu si za každou cenu udržet

⁷⁵ GOFFMAN, Erving. *Všichni hrajeme divadlo: sebeprezentace v každodenním životě*. Přeložila Milada MCGRATHOVÁ. Praha: Portál, 2018. ISBN 978-80-262-1342-0. s. 92.

autoritu. Jako management dojmů využívá herec především výrazné mimiky a kostýmu. Jednání Lukáše v roli doktoranda je přísné, ale svědomité. Práce je pro něj prioritou, a proto ji staví na první místo. Předním regionem, kde Lukáš odehrává svou roli doktoranda, je pro něj akademické prostředí univerzity, všude, kde přijde do kontaktu se studenty nebo akademickými pracovníky. Jeho publikem, před kterým se snaží naplňovat společenskou normu (*Me*) role doktoranda, jsou především studenti a ostatní členové pedagogického sboru.

Druhou velmi zásadní rolí, kterou se budu zabývat, je Lukášovo ztvárnění přítele. Část fasády, která se zaměřuje na způsob jednání. Tu lze stejně jako u role otce, definovat jako násilnické a manipulativní. S tímto typem jednání se setkáváme v obou scénách s Klárou. V první scéně, která se odehrává na kampusu, Lukáš odmítá vyslechnout Kláru a podpořit ji, ačkoli ho o to prosí. Ve druhé scéně už se projevuje jeho násilnická povaha (*I*) a dochází ke znásilnění.

V případě role doktoranda je naplňována společenská norma *Me*. Nemůžeme ale říci, že v případě *Self* dochází k úplnému souladu obou složek. Ačkoli je *Me* naplňováno, místy občas převažuje *I*, které odkrývá Lukášovu egoistickou, povýšeneckou povahu, projevující se neustálým dokazováním jeho nadřazenosti. Herec k tomuto ztvárnění využívá především výrazné mimiky, kterou využívá zejména pro pohrdavé pohledy při komunikaci se studentkou na kampusu a s Klárou. Tento přístup se objevuje i v situacích s Klárou, kdy vůči ní má pocit nadřazenosti a vidí ji jako obyčejnou studentku, kterou chtěl mít spíše pro zábavu a nad kterou může mít moc. I z tohoto důvodu se k ní při ztvárnění role přítele chová chladně a násilnicky, což vygraduje do samotného aktu znásilnění. V tomto případě dojde k převážení subjektivního jednání (*I*) a úplnému rozpadu společenské normy (*Me*). Lukášova nestabilita *Self*, se projevuje již v roli doktoranda, načež v roli přítele graduje a dochází k převážení *I*. Divadlo utlačovaných nám zdůrazňuje rozpad společenské normy, který se v situaci mezi Klárou a Lukášem odehrál a umožňuje nám ze situace vystoupit a pokusit se ji jednáním protagonistky změnit. Zároveň nám ukazuje, jak radikální následky může takovéto porušení normy mít.

5.1.3 MATKA

Postava matky se nejvíce formovala ve cvičeních *Situace*, *Mašinérie* a *Typy střetů*, ze kterých vznikly její hlavní role: matka a manželka. Kostým, který herečka využívá pro ztvárnění matčiných rolí, je složen spíše z ležérního domácího oblečení. Má na sobě volnější kalhoty a delší rozepnutou košili, pod kterou je barevná halenka. Pro ztvárnění svých rolí

využívá managementu dojmů, který dopomáhá k udržení uvěřitelnosti role.⁷⁶ „Protože má-li mít vystoupení jednotlivce pro ostatní nějaký význam, musí mobilizovat své úsilí takovým způsobem, aby vyjádřil to, co si přeje sdělit, během dané interakce.“⁷⁷ Herečka ztvárnující matku v jejích rolích využívá především výrazné mimiky pro ztvárnění emocí. Její gestikulace je naopak velmi jemná a skládá se pouze z minimalistických pohybů těla. Opět zde rozdělíme osobní fasádu postavy matky na vzhled a jednání. Vzhled určený postavě v tomto případě neodpovídá herečce, která ji ztvárňuje. Předlohou pro jevištní zpracování byla žena středního věku. Herečka, která tuto roli ztvárňovala, neodpovídala svým věkem předloze a byla výrazně mladší. Její obsazení do této role však proběhlo na základě její největší kompetentnosti pro ztvárnění tohoto typu matky. Až na tuto výjimku, můžeme dle vzhledu dále usoudit, že se jedná o ženu bez vlastního názoru, snažící se za každých okolností vyhovět požadavkům svého manžela. V roli manželky jedná poslušně a podřízeně svému manželovi, tak aby se s ním nedostala do konfliktu. Má z něj strach, a tak se před ním chová velmi ostražitě. Zároveň se snaží naplňovat všechny jeho požadavky a potřeby, aby dle svého manžela splňovala jeho ideální představu o této sociální roli a perfektně tak naplňovala její společenskou normu. V roli matky se však její chování liší a můžeme ho označit spíše za laxní a povrchové. V situaci, kdy za ní Klára přichází s informací, že se necítí dobře a chtěla by se odstěhovat, upřednostňuje své a manželovy potřeby před potřebami dcery. Cítí, že dochází k ohrožení jejích rolí manželky a matky, a proto se snaží Kláru pomocí citového vydírání přesvědčit, že odejít z domu není dobrý nápad. Ví, že kdyby Kláře odchod dovolila, manžel by to vnímal jako selhání jejích rolí.

V roli manželky se matka snaží o perfektní soulad *Self*, kdy je jejím primárním cílem naplnění společenské normy sociální role manželky. Dochází zde k úplnému potlačení

⁷⁶ ŠUBRT, JIŘÍ. “Dramaturgický Přístup Ervinga Goffmana: K Českému Vydání Goffmanovy Knihy ‘Všichni Hrajeme Divadlo’ / The Theatrical Approach of Erving Goffman: On the Czech Publication of Goffman’s Book ‘The Presentation of Self in Everyday Life.’” *Sociologický Časopis / Czech Sociological Review*, vol. 37, no. 2, 2001, pp. 241–49. JSTOR, [cit. 2023-29-04]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/41131620>. s.4.

⁷⁷ GOFFMAN, Erving. *Všichni hrajeme divadlo: sebe prezentace v každodenním životě*. Přeložila Milada MCGRATHOVÁ. Praha: Portál, 2018. ISBN 978-80-262-1342-0. s. 44.

I. V roli matky se naopak setkáváme s konfliktem *Me* a *I*, přičemž na uvedeném příkladu s dcerou *I* převažuje nad *Me* v matčin vlastní prospěch.

5.1.4 KLÁRA

U postavy Kláry se objevuje dvojitý dělení rolí: role, kterou si určila Klára a která je zároveň jejím cílem (spokojená Klára) a role, kterou Kláře určuje okolí (oběť). Jak už název představení napovídá, Klára se snaží být silná a přesvědčovat sebe i své okolí, že „*to bude dobrý*“. Svým managementem dojmů se tedy pokouší vytvořit roli normální spokojené vysokoškolačky, která má vztah, pomalu se osamostatňuje a odchází od rodiny. Této role se snaží dosáhnout především skrze své jednání. Pracuje v kavárně, aby si vydělala peníze a mohla žít na bytě s kamarádkami. Zároveň udržuje vztah s Lukášem, i když tuší, že všechno nejspíš není úplně v pořádku. Při rozdělení osobní fasády této role na vzhled a vystupování, se Klára dle vzhledu jeví jako mladá, křehká dívka, která se snaží cítit dobře. V jejím vystupování však vidíme, že ačkoli dělá kroky pro to, aby jí bylo dobře, je silně ovlivňována rodinou a přítelem, kteří její roli narušují. Předním regionem pro ztvárnění role je prostředí školy, kavárny a domácnosti jejich tet, které spolu se spolužáky a kamarádkami z kavárny tvoří hlavní publikum. Zadním regionem, kde si Klára dovoluje ukázat pravdu, skrývající se pod maskou spokojené vysokoškolačky, je prostředí domova a ve společnosti Lukáše. Druhou Klářinou rolí, do které se dostává nátlakem své rodiny a přítele, je role oběti. Tato role výrazně narušuje její snahu udržení dojmu o spokojené, osamostatňující se vysokoškolačce. Osobní fasádu na úrovni vzhledu v této roli můžeme popsat jako vyčerpanou, vyděšenou dívku se silnou vazbou na matku. Její vystupování v roli oběti se v případě vztahu k rodičům projeví nejen strachem o matku, ale také odvážným pokusem o její záchranu. Po hádce rodičů ohledně jejího plánovaného odchodu z domu se Klára snaží dovolat na linku bezpečí. V případě přítele se její vystupování projevuje přehnanou důvěrou, která způsobí, že i přes špatnou sexuální zkušenost s ním Klára stráví noc, aby nemusela zůstat sama doma. Situace

však končí tím, že se Klára stává obětí znásilnění, což její jednání promění v naprostou zoufalost a bezmoc, kdy se rozhodne připravit o život.

U Kláry se také setkáváme s projevy konfliktu rolí, v nichž dochází k situaci, že člověk zastává více rolí a nedaří se mu je sladit.⁷⁸ První konflikt rolí se objevuje, když Klára oznamuje matce svou potřebu odejít z domu. Z důvodu její manipulace se ocitá v situaci, kdy cítí vinu za svou potřebu se odstěhovat, protože by doma nechala matku samotnou s násilnickým otcem. Zároveň však cítí, že když zůstane v toxickém domácím prostředí, nebude to na ni mít dobrý vliv. Dostává se tedy do konfliktu rolí: dcera vs. spokojená Klára. Druhý konflikt se objevuje v situaci v kavárně, kdy Klára stále rozrušená hádkou rodičů říká své kamarádce o tom, co se odehrálo doma. Při této příležitosti jí zároveň naznačuje, že ani v jejím vztahu s Lukášem, není všechno zcela v pořádku. Ke konfliktu rolí zde dochází proto, že kamarádka patří do předního regionu a tím pádem před ní Klára otevřeně selhává ve své roli a ukazuje jí pravdu.

⁷⁸ KELLER, Jan. *Úvod do sociologie*. 3. upr. vyd. Praha: Sociologické nakladatelství, 1995, 186 s. ISBN 80-85850-06-0, s. 60.

5.2 Analýza situací

Divadlo utlačovaných nám prezentuje situace z každodenního života, ve kterých zviditelňuje nenaplnění společenských norem v sociálních rolích. Divadelním ztvárněním se snaží zdůraznit jejich důležitost, protože v každodenním životě jsou pro nás tyto situace často neviditelné. Jeho přesah spočívá zejména v tom, že nám umožňuje do těchto situací vstoupit a svým vlastním jednáním se pokusit o jejich změnu. V této kapitole se zaměřím na analýzu třech zásadních situací, ve kterých v představení poukážeme na porušování společenských norem. Tyto situace zároveň použiji jako předmět analýzy diváckých intervencí, abych ukázala, jaké způsoby byly navrženy na jejich řešení. Budu postupovat tak, že vždy nejprve popíšu děj celé situace, která byla v představení ztvárněna a potom se zaměřím na analýzu jednání klíčových postav, zmíněných v předchozí podkapitole.

Nejdříve popíšu základní obecné principy práce se situacemi v divadle utlačovaných. Při charakterizaci těchto principů si pomůžu příkladem z psychodramatu, který do jisté míry využívá podobné postupy. Při tvorbě situací, herci stejně jako v divadle utlačovaných nepoužívají žádný text, protože: „*Jejich vlastní minulost je jim dostupná ve formě, která jim dovoluje zinscenovat její rekapitulaci.*“⁷⁹ Tento princip se objevuje při tvorbě představení, kdy se využívá cvičení nazvaného *Situace*. V průběhu tohoto cvičení vstupují herci do jasně definovaných situací, přičemž jsou dle vlastních zkušeností schopni interagovat s ostatními účastníky. Ke stejnému principu dochází i během diváckých intervencí. Opět tu mohu využít Turnerův pojem *role taking*, přičemž dochází k tomu, že při ztvárnění naší minulosti nejsme schopni zinscenovat pouze naši roli, ale i role ostatních osob, se kterými jsme interagovali.⁸⁰ Když tuto teorii opět aplikuji na divadlo utlačovaných, mohu říci, že člověk, který se v nějaké situaci nacházel v roli oběti, je díky svým zkušenostem schopný v

⁷⁹ GOFFMAN, Erving. *Všichni hrajeme divadlo: sebeprezentace v každodenním životě*. Přeložila Milada MCGRATHOVÁ. Praha: Portál, 2018. ISBN 978-80-262-1342-0. s. 89.

⁸⁰ Tamtéž, s. 89.

představení ztvárnit svého útočníka. On sám má totiž vyzorované jeho chování a reakce. V tomto momentě dochází k *role making*, kdy je herec schopen nejen ztvárnění role útočníka, ale i jejímu přizpůsobení na svou vlastní osobnost, aniž by k tomu potřeboval scénář nebo hlubší analýzu role.

5.2.1 ANALÝZA SCÉNY S LUKÁŠEM V KAMPUSU

Klára se s Lukášem setkává v prostředí univerzitního kampusu a chce se s ním domluvit, kdy se uvidí. Explicitně mu říká, že by potřebovala jeho podporu, protože rodinná situace pro ni začíná být psychicky náročná. Lukáš ji však odmítá a argumentuje tím, že právě probíhá zkouškové období. Když Klára stále naléhá, navrhně jí, aby k němu Klára přišla po desáté večer a přespala. Tuto nabídku Klára odmítá, protože po špatné sexuální zkušenosti se bojí přijít k němu pouze na noc. Lukáš tedy navrhně, že by se mohli vidět na konci týdne, kdy by u něj zůstala z pátku na sobotu. Klára při zmínce o přespání opět znejistí, ale když ji Lukáš zdůrazní, že je to přece ona, která si stěžovala, že nechce být doma a potřebuje azyl, s jeho nabídkou nakonec souhlasí. Potom se Lukáš ohlédne, jestli je někdo nesleduje, dá ji pusu na tvář a odchází.

Tato situace je rámována jako setkání páru v univerzitním prostředí, kdy přítelkyně prosí svého přítele o pomoc s těžkou rodinnou situací. Za atributy, které divákům definují tuto situaci jako setkání v univerzitním prostředí můžeme označit především hereckou akci, kdy se ještě před setkáním Kláry s Lukášem všichni herci pohybují po jevišti, přičemž diskutují o přípravách na zkoušky. Lukáše v této scéně nejprve zastavuje studentka a dotazuje se ho na informace k výuce, zatímco Klára konverzuje se svým spolužákem. Vzhledem k rámování situace do univerzitního prostředí, které je Lukášovým předním regionem pro ztvárnění role doktoranda, se dostává do konfliktu rolí doktorand vs přítel. Moc dobře si uvědomuje, že v předním regionu musí dodržovat společenskou normu sociální role doktoranda. Lukáš se tedy dostává do situace, kdy Klára ohrožuje jeho rámec, který dle Goffmana můžeme označit

jako: “*Organizované společenství, je jakékoli místo vymezené pevnými hranicemi vnímání, v němž se pravidelně odehrává určitý druh činnosti.*“⁸¹ Konverzací s Klárou v prostorách univerzitního prostředí se cítí být do jisté míry ohrožen. Celou situaci se tedy snaží rychle vyřešit a příliš se jí nezabývat. To se projevuje i v hereckém ztvárnění, kdy se herec snaží zobrazit Lukáše jako nervózního, ale zároveň stále odměřeného. Jeho jednání se dále projevuje Lukášovými ostražitými pohledy, rychlou dikcí a úsečným jednáním. Když ho Klára prosí o podporu ohledně těžké rodinné situaci, opět pro něj dochází ke konfliktu *Me* a *I*, kdy začne převažovat jeho subjektivní jednání, pro které je přednější práce, tudíž jeho role doktoranda. Když na něj ale Klára naléhá, pokouší se společenskou normu přítele, alespoň nějakým způsobem dodržet. Zároveň převažuje jeho *I* a on se jí snaží využít pro svůj vlastní prospěch, a proto ji nabízí, aby u něj přespala. Když však vidí, že se Kláře nabídka přespání příliš nezamlouvá, staví se do role zachránce (kterou známe z Karpmanova trojúhelníku) a začne využívat samotné normy sociální role přítele proti ní. Dochází tak manipulaci v rámci, ve které se snaží Kláru přesvědčit, aby u něj přespala. Přijetím role zachránce si zároveň nárokuje svou autoritu a nadřazenost, kterou se nad Klárou snaží mít.

Zatímco Lukáš rámuje rozhovor s Klárou jako situaci odehrávající se v univerzitním prostředí, Klářina interpretace této situace je odlišná. Z jejího pohledu je situace vsazena do rámce rozhovoru s přítelem. Klára tedy v této situaci očekává, že bude z Lukášovy strany naplněna společenská norma v jeho sociální roli přítele a dočká se od něj podpory a vyslechnutí o které ho žádá. Opět se tu projevuje pojem *generalized other*, který nám odůvodňuje její očekávání.⁸² Z její povrchové znalosti sociální role přítele k němu má důvěru a vnímá ho jako člověka, kterému se může svěřit a který by jí měl poskytnout podporu a vyslechnout ji. Když jí však Lukáš jako jedinou možnost nabízí přespání na konci týdne,

⁸¹ GOFFMAN, Erving. *Všichni hrajeme divadlo: sebezprezentace v každodenním životě*. Přeložila Milada MCGRATHOVÁ. Praha: Portál, 2018. ISBN 978-80-262-1342-0. s. 271.

⁸² MEAD, George H., MORRIS, Charles W., ed. *MIND, SELF, and SOCIETY: FROM THE STANDPOINT OF A SOCIAL BEHAVIORIST* [online]. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1934 [cit. 2023-05-04]. ISBN 0-226-51667-9. Dostupné z: <http://tankona.free.fr/mead1934.pdf>. s. 90.

ačkoli má po předešlé špatné sexuální zkušenosti strach, souhlasí. Jeho manipulace a vlastní důvěřivost jí nakonec dává falešnou představu, že Lukáš tak jedná v zájmu řádného naplnění normy. Zároveň zde opět můžeme použít pojem *role taking*, který formoval Klářin pohled na ženu ve vztahu, jako submisivní a podřízenou muži. A pojem *generalized other*, který formoval její pohled na roli muže, jako na dominantního ve vztahu. Herecké ztvárnění této role se tedy vyznačuje převážně nejistým jednáním, pohledy do země a přitakáváním Lukášovi. Z nějž pro publikum vyplývá, že v rámci Klářina *Self* dochází ke konfliktu *I a Me* a Klára tak naplňuje svou roli přítelkyně, i když ví, že by to nemuselo dopadnout dobře. Zároveň můžeme říci, že se u ní v této situaci objevuje stejná gestikulace a pohyby těla, které jsou typické pro postavu matky.

Díky aplikaci teoretických konceptů na jednotlivé role herců, dokážeme odůvodnit jejich jednání a interagování v konkrétních situacích. Při této analýze vnímání situace z obou rolí vidíme rozdílnost priorit u obou postav.

5.2.2 ANALÝZA SCÉNY S RODIČI

Tato scéna následuje po situaci odehrávající se na kampusu. V Kláře se postupně hromadí úzkost, a tak přichází za matkou a říká jí, že se necítí psychicky dobře. Matka ji však téměř nevnímá a dívá se do telefonu. Potom Kláře říká, že už přece řešily náročnost prvního ročníku na vysoké škole. Klára tedy upřesní situaci a říká jí, že se necítí dobře doma a že by se chtěla odstěhovat. Po tomto sdělení jí matka začne věnovat větší pozornost a říká, že doma je všechno v pořádku a že nechápe, co by jí mohlo vadit. Potom se jí jízlivým tónem ptá, jak by si to své odstěhování představovala. Když ale vidí, že má Klára vymyšlený plán, kterým by se jí vážně povedlo se z domu odstěhovat, mění tón hlasu a ztrápeně Kláře říká, že ji tam s otcem přece nemůže nechat samotnou. V tu chvíli k matce pomalu zezadu přichází otec, který ji náznakově chytá za krk. Otec jí říká o tom, že jeho projektem je finanční zabezpečení rodiny, zatímco tím jejím je výchova dcery. Obviňuje matku ze selhání a vyhrožuje jí tím, že jí udělá ze života peklo, až tam spolu zůstanou sami.

Tuto scénu tedy zarámujeme jako situaci, kdy se dítě rozhodne odstěhovat z domu. Situace je pro diváky definována především Klářiným verbálním sdělením, že se chce z domu odstěhovat, přičemž je celá situována do prostředí jejich bytu, který je minimalisticky znázorněný hlavně pomocí matky sedící na židli. Ačkoli se odstěhování dítěte v běžném životě pokládá za normální věc, v tomto případě bude mít námi určený rámeček jiný význam pro postavy rodičů než pro postavu Kláry. Nejprve se na situaci podíváme perspektivou

Kláry. Jak už jsem zmiňovala v předchozích kapitolách, v této scéně je velký potenciál na změnu, a proto je velmi zásadní pro část diváckých intervencí. Tato možnost na změnu se objevuje hlavně z důvodu, že se v ní Kláře podaří udělat velký krok. Pro to, aby dosáhla naplnění role „spokojené Kláry“, kterou si sama určila, říká matce o tom, že se chce odstěhovat. Jelikož jsem si tuto situaci určila jako normální, mohu říci, že Klára zde stále plní společenskou normu v sociální roli dcery. Z perspektivy role matky je však tento rámec vnímán jako situace, která by v očích manžela způsobila její selhání. Matka si totiž uvědomuje, že by Klářino stěhování způsobilo selhání její role matky/ manželky a došlo by ke zhoršení situace s manželem. Aby tedy zabránila Kláře ve stěhování, pokouší se s ní manipulovat a přesvědčit ji, aby neodcházela. Dochází tu tedy k *role making*, přičemž matka přebírá roli útočnicka a přizpůsobuje ji svému vztahu s dcerou. Když vidí, že se jí nepodaří dceru přemluvit popíráním násilí v rodině, mění svou strategii na citové vydírání. Herecké ztvárnění role matky se v této situaci projevuje výraznou mimikou, kterou herečka zobrazuje pocit pohrdání. Snaží se jím popřít, že by se v rodině objevoval nějaký problém. Když však přebírá roli útočnicka, z uvolněného posedu na židli dochází ke vzpřímení jejího těla, které se najednou ocitá v tenzi. Mimo to dochází i k proměně jejího tónu hlasu, který se z klidného a tichého mění na rázný a jízlivý. Když změní strategii na citové vydírání, její tělo opouští tenze a herečka jen sklesle svěsí hlavu dolů s pohledem upřeným k podlaze. Její hlas je vystrašený a tichý. Aby matka uchránila roli manželky a naplňovala její společenskou normu, staví svou dceru do role oběti manipulace a psychického vydírání během kterého se v ní snaží probudit vinu, aby ji udržela doma. Za těchto okolností tedy dochází k naprostému převažování její subjektivní stránky (*I*) na úkor společenské normy (*Me*).

Postava otce slouží v této situaci hlavně pro dokreslení a znázornění nezdravého rodinného prostředí, které Kláře během socializačního procesu utváří její představy o fungování role muže a ženy ve vztahu. Postava otce si celou situaci rámuje jako manželčino selhání v jejích sociálních rolích manželky/matky. A toto selhání se pro něj stává důvodem k trestu. Proto dochází k převážení *I* nad *Me* a projevují se jeho násilnické sklony. Aby byla pochopena vážnost celé situace, herecké ztvárnění otce se projevuje ostrou, ráznou gestikulací a dikcí. Ta spolu s náznakem škrcení manželky naznačuje potenciální pokračování toho, co by se dělo, kdyby se Klára opravdu odstěhovala.

Celá tato situace upozorňuje především na nenaplnění společenské normy v sociální roli otce a důsledky na ostatní členy domácnosti. Ačkoli si Klára jako jediná uvědomuje, že by se z této situace vysvobodila, kdyby se rozhodla odejít, dostává se do bludného kruhu,

který jí to znemožňuje. V kapitole intervencí si ukážeme jednu z možností, kterou se diváci pokusili tuto scénu změnit.

5.2.3 ANALÝZA SCÉNY ZNÁSILNĚNÍ

V této scéně probíhá setkání Lukáše a Kláry, kdy dochází k sexuálnímu styku. Lukášovo chování se však vymyká kontrole a vygraduje až do samotného aktu znásilnění. To je znázorněno abstraktně pomocí pohybových sekvencí Lukáše a Kláry, které jsou doplněny zvukem bubnu a verbálními komentáři, které nám definují, o jakou situaci se jedná. Po konci sekvencí Klára stojí bez hnutí na místě, zatímco si Lukáš zapíná kalhoty a s větou: *“Tak zase příště.”* odchází pryč. Celá scéna končí Klářiným zhroucením na zem.

Tuto scénu rámuje jako setkání páru v soukromí. K definování této situace divákům pomáhá předchozí informace o tom, že se má Klára s Lukášem setkat sama a být s ním přes noc. V této situaci potom vidíme na jevišti pouze Kláru s Lukášem. Díky abstraktnímu ztvárnění celé scény se tentokrát nebudu zaměřovat na herecké ztvárnění, nýbrž na situaci jako takovou. Klára přichází za Lukášem primárně proto, aby ji vyslechnul, když se však začne schylovat k sexuálnímu styku, objevuje se tu jednání, které lze popsat pomocí pojmu *role taking*, načež se Klára dle matčina vzoru přizpůsobuje Lukášovi, protože si během socializačního procesu vytvořila představu o roli muže jako dominantního, jež musí žena vždy poslechnout. Když se Lukášovo chování začíná vymykat kontrole, *role taking* se mění na *role making*, načež se Klára začne bránit a pokouší se z celé situace vymanit. Když se jí to nepodaří, dostává se po skončení celé situace do šoku, během kterého se její tělo ocitá v tenzi. Herečka následně upadá na zem. A v této fázi dochází k úplnému rozpadu představ o pojetí sociálních rolí. Dostává se do vnitřního konfliktu, kdy si uvědomuje, že roli partnerky, kterou převzala od své matky, není schopná snášet, a proto se chce zabít.

Lukáš si celou situaci rámuje pouze jako příležitost pro sexuální styk s Klárou. Za atributy, které divákovi pomáhají takto situaci definovat, můžeme označit Lukášovo jednání v pohybových sekvencích. Jeho management dojmů v této situaci se skládá především z rázných gest a jeho arogantního výrazu, který jsem už zpočátku stanovila jako charakteristický pro jeho postavu. Díky Klářině submisivitě využívá své autority pro uspokojení svých vlastních potřeb. Z hlediska společenské přijatelnosti jeho *I* v této scéně převládá nad *Me*, čímž dochází k úplnému rozpadu společenské normy. Z perspektivy Lukáše ale k žádnému narušení normy nedochází a on celou situaci vnímá jako normální. Z hlediska viditelných prvků v herecké akci to vnímáme zejména v momentě, kdy se po skončení

znásilnění upravuje, Kláry si vůbec nevšímá a poté pronáší větu „*Tak zase příště.*“ a následně odchází. Jeho dikce v této větě je pevná a tón hlasu zní velmi chladně a odměřeně. Toto zdánlivé nenarušení normy, ke kterému z Lukášovy perspektivy dochází, pozorujeme tedy právě onou poslední větou, která značí, že počítá se zopakováním celé situace a nenachází na ní nic špatného.

V této kapitole jsem analyzovala klíčové situace, které vedly naši protagonistku ke spáchání sebevraždy. Díky aplikování teoretických konceptů na situace jsem zároveň odhalila, co se skrývá pod jednáním klíčových rolí, které se v představení vyskytují. V následující kapitole se zaměřím na to, jakým způsobem se diváci snažili během intervencí situace změnit a ovlivnit porušování společenských norem, aby nedošlo k tragickému konci.

5.3 Analýza intervencí

V předchozích kapitolách jsem důkladně rozebrala role Kláry, matky, Lukáše a otce, které jsou pro představení klíčové. Díky tomuto rozboru jsem zviditelnila faktory, které postavy následně ovlivňovaly ve zmiňovaných situacích a určovaly jejich chování. Erving Goffman říká, že: *“Texty rolí mohou ožít i v rukou nezkušených herců, protože život sám je dramaticky hranou záležitostí. Celý svět samozřejmě není jeviště, ale není jednoduché konkretizovat klíčové ohledy, v nichž jevištěm není.”*⁸³ Proto se v této kapitole zaměřím na to, jakým způsobem s rolí Kláry pracovali spec-actoři. Tento pojem zavedl Augusto Boal a nazýváme jím diváky, kteří během intervencí vstupují do jednotlivých scén a snaží se je změnit tak, aby představení neskončilo stejně jako při hereckém ztvárnění.⁸⁴ Jelikož i v životě můžeme změnit pouze naše jednání, mají spec-actoři možnost vyměnit výhradně postavu protagonisty/ky představení. Při analýze se zaměřím konkrétně na tři intervence, které se

⁸³ GOFFMAN, Erving. *Všichni hrajeme divadlo: sebeprezentace v každodenním životě*. Přeložila Milada MCGRATHOVÁ. Praha: Portál, 2018. ISBN 978-80-262-1342-0. s.89.

⁸⁴ BOAL, Augusto. *The aesthetics of the oppressed*. Přeložil Adrian Jackson. London and New York Routledge, 2006. ISBN 10: 0-203-96983-9.s.85.

vztahují ke klíčovým situacím analyzovaným v předchozí podkapitole. Nejprve rozeberu, jakým způsobem intervence probíhala a potom se zaměřím na argumenty proč by byla případně nebyla aplikovatelná.

VYBRANÉ INTERVENCE

Celému průběhu intervencí jsem se podrobněji věnovala v kapitole č. 4.4, *Intervence*, nyní tedy jen stručně popíšu přechod od první části představení k intervencím a následnému zapojení diváků.

Po odehrání představení, které jsem označila jako první část, nastane diskuse moderovaná jokerkou. Diváci jsou tázáni na otázky: Co chce Klára? Proč se jí to nedaří a jak to můžeme změnit? Během diskuse se společně s jokerkou snaží najít situace, ve kterých se objevuje potenciál pro změnu. Poté, co jsou situace identifikovány se postupně hledá způsob, jakým je můžeme změnit. Když uvedu příklad, dochází k tomu, že diváci určí jako situaci vhodnou pro změnu například scénu na kampusu. Po tomto určení dojde k diskusi o tom, jak by bylo možné situaci změnit a poté jokerka vyzve diváky, jestli by si chtěli jít tento nápad vyzkoušet. Divačka se přihlásí, jde na pódium a herci s ní odehrají určitou scénu. Po ukončení intervence následně dochází k jejímu reflektování.

Jako intervence vhodné pro analýzu, jsem vybrala ty, které se týkaly situací analyzovaných v předchozí podkapitole. Jedná se tedy o scénu s Lukášem v kampusu, scénu s rodiči a o scénu znásilnění. Nejprve popíšu, jakým způsobem intervence probíhala a poté se zaměřím na samotnou analýzu.

5.3.1 POKUS O ZMĚNU V SITUACI S LUKÁŠEM V KAMPUSU

INTERVENCE

Divačka si převzala roli Kláry ve scéně, kdy se vidí s přítelem v kampusu. Přichází za ním a říká mu o tom, že se necítí dobře a potřebovala by od něj podporu. Herec v roli Lukáše ji odmítá a argumentuje, že nemá čas, protože je zrovna zkouškové období a on musí opravovat eseje. Spect-actorka se ho znovu snaží přesvědčit a podotýká, že je to pro ni opravdu důležité a potřebuje, aby ji vyslechnul. Po tomto naléhání jí Lukáš navrhuje, že se mohou vidět přes noc. Spect-actorka však zdůrazňuje, že s ním potřebuje mluvit a jde jí především o to, aby jí podpořil. Jeho návrh tedy odmítá. Lukáš je však neoblomný a znovu jí

opakuje, že na ni nemá čas. V tu chvíli spect-actorka rezignuje a říká mu, že pokud jí teď nebude oporou a nemá čas ji vidět, tak odejde a už se nebudou scházet. Lukáš však reaguje laxně a naprosto bez zájmu říká spect-actorce, ať si jde.

ANALÝZA INTERVENCE

Z pohledu spect-actorky je situace rámována jako snaha o získání podpory od Lukáše. To se stává cílem celého rámce této intervence a je tomu přizpůsobováno i spect-actorčino chování. Spect-actorka jedná o něco rázněji než Klára, a proto důsledněji naléhá na potřebu, aby jí Lukáš vyslechl, čímž by tak splnila stanovený cíl rámce. Tímto jednáním paradoxně lépe naplňuje Klářinu roli „spokojené Kláry“, protože si více stojí za svým a je tedy blíže k osamostatnění se a zbavení se závislosti na ostatních. První zásadní moment celé intervence přichází ve chvíli, kdy jí Lukáš nabízí možnost přespání. Spect-actorka ho svým jednáním odmítá a vysvětluje mu, že tato nabídka není řešením, protože se jí primárně jedná o to, aby jí co nejdříve vyslechl. K druhému zásadnímu momentu dochází, když naše spect-actorka vyhodnocuje cíl stanoveného rámce jako neúspěšný. Díky tomu, že se jí nepodařilo od Lukáše získat podporu, dochází k uvědomění si své vlastní hodnoty a odmítnutí samotného procesu *role taking*, který způsobil Klářino přijetí role ženy ve vztahu jako submisivní a podřízené. Když tedy spect-actorka tuto roli odmítne, docílí toho, že Klára opustí Lukáše ještě předtím, než stihne dojít k samotnému znásilnění.

Pokud se na situaci opět podíváme perspektivou postavy Lukáše, jeho rámec zůstává stejný jako při analýze situací. Tato scéna je pro něj tedy rámována jako rozhovor s Klárou v univerzitním prostředí, kdy u něj dochází ke konfliktu rolí přítel vs doktorand. Díky tomu, že se nachází v předním regionu své role doktoranda, je pro něj prioritní, aby si udržel svou autoritu a nadřazenost. Když na něj spect-actorka naléhá s tím, že potřebuje, aby jí vyslechl, snaží se stejně jako v první části představení navrhnout plnění společenské normy (*Me*) v sociální roli přítele tak, aby to vyhovovalo jemu (*I*). Navrhuje tedy spect-actorce možnost přespání. Z minulé podkapitoly však víme, že u Lukáše je v roli přítele konflikt mezi *I* a *Me*, kdy díky jeho dominanci a neustálému pocitu nadřazenosti výrazně převažuje jeho *I* nad *Me*, přičemž jeho *I* můžeme popsat jako násilnické a manipulativní. Pro zachování autority a dominance tedy nechává spect-actorku jít.

Pakliže se zamyslíme nad tím, zdali je tato intervence relevantní a uskutečnitelná a řeší nám problém celé situace, můžeme říct, že v momentně, kdy by si postava Kláry

uvědomila nesprávnost Lukášova chování vůči ní, bude tato intervence aplikovatelná na představení. Jednání v této situaci navržené spect-actorkou zde neporušuje konzistentnost Klářiny role, proto ho můžeme využít jako možné řešení této situace. Zároveň můžeme říci, že z hlediska ovlivnění vývoje celého představení by nám tato intervence pomohla k vyřešení problému s Lukášem, a tedy k zabránění znásilnění, které vedlo k tomu, že si protagonistka chtěla vzít život.

5.3.2 POKUS O ZMĚNU V SITUACI S RODIČI

INTERVENCE

V tomto případě se diváci během diskuse probíhající před představením shodnou na tom, že by pro postavu Kláry bylo nejlepší, aby se odstěhovala z domu. V tom jí však brání pocit viny, kvůli tomu, že by doma nechala matku samotnou s násilnickým otcem. Diváci tedy dospějí k názoru, že abychom Kláru zbavili tohoto pocitu viny, je třeba se pokusit o záchranu matky, které by bylo možné dosáhnout v případě, že by se z domu odstěhovala společně s Klárou. Diváci společně s jokerkou se tedy domluví na rámování scény jako pokusu o matčinu záchranu. Spect-actorka vstupuje do situace, kde se na jevišti nachází matka sedící na židli. Spect-actorka k ní přichází blíž a říká jí o tom, že se necítí dobře a že by se chtěla odstěhovat z domu. Postava matky opět namítá, že se doma nic neděje a Klára pouze všechno zveličuje. Když vidí, že tato strategie nefunguje, začne argumentovat, že ji doma s tátou přece nemůže nechat samotnou. Následně na to přichází postava otce, která matce vyčítá, že se chce Klára odstěhovat. Spect-actorka jde za otcem a říká mu, ať matku nechá být, že nejde o její selhání, nýbrž o jeho selhání. Zvyšuje na něj hlas a zdůrazňuje mu, že jeho chování není normální. Když se proti ní otec ohradí a začne se přibližovat jejím směrem, matka vstane ze židle a postaví se mezi ně. Poté co spect-actorka stále nepřestává verbálně útočit na otce, se jí matka snaží zastavit, aby se k němu nepřiblížila. Spect-actorka pochopí, že otec je neoblomný, a proto se zaměří na matku a pokouší se ji přesvědčit, aby se odstěhovala s ní. Naléhá na ní, že ji otec ubližuje a ona s ní musí odejít, aby se zachránila. Matka však opět popírá, že doma docházelo k fyzickému nebo psychickému násilí. Poté je celá intervence ukončena jokerkou.

ANALÝZA INTERVENCE

Jak už bylo na začátku této podkapitoly zmíněno, tato intervence je vnímána jako záchrana matky. Spect-actorka tomu tedy přizpůsobuje své jednání v rámci kterého se snaží matku před otcem ochránit a poté se jí pokouší přimět k opuštění domácnosti. Nejprve celá situace probíhá stejně jako v představení, když se však objeví otec, snaží se spect-actorka postavit do role útočnicka, aby ochránila matku. Postava matky se ale fyzicky postaví mezi ní a otce, aby otce před spect-actorkou chránila. Když spect-actorka vidí, že tímto způsobem neuspěje v naplnění své role, která byla stanovena rámcem intervence, pokouší se přesvědčit matku, aby se s ní odstěhovala. Ačkoli by se mohlo zdát, že tímto jednáním dochází k porušení Klářiny role a tato intervence by tak byla nepravděpodobná, opět můžeme využít pojmu *role making*. Ten nám pomůže popsat chování spect-actorky, projevující se během intervence. Pojem se objevuje, když spect-actorka přebírá otcovu roli útočnicka, kterou přizpůsobuje své osobě a dané situaci. Mezi spect-actorčíným a matčíným přebráním role útočnicka se zde opakuje i podobný interakční vzorec. Zatímco Klára roli útočnicka využívá, aby zachránila matku od otcova vlivu, matka na začátku této scény využívá roli útočnicka, aby udržela Kláru doma. Na rozdíl od Kláry však jednala jen z důvodu, aby zachránila sebe. Když se na intervenci podíváme perspektivou herečky ztvárňující matku, po celou dobu zůstala ve své sociální roli manželky a naplňovala její společenské normy. Z pohledu této role tedy došlo k vyvážení *Me*, a *I*, což vytvořilo stabilní *Self*. K naplňování role manželky však došlo na úkor role matky. V momentě, kdy Klára začala útočit na otce, matka se ho snažila chránit. Její *I* převážilo nad *Me*, čímž došlo k odmítnutí pomoci své dcery a upřednostnění manžela před Klářiným naléháním na nutnost odejít z domu. Touto sociální interakcí zároveň dochází k ještě většímu zafixování matky, že je doma vše v pořádku.

Díky možnosti divadla utlačovaných vyzkoušet si různé situace, jsme během této intervence zjistili, že v tomto případě by potenciální snaha o matčinu záchranu byla neúspěšná. Postava matky je pod tak velkým vlivem svého manžela, že si na rozdíl od Kláry není schopná připustit, vážnost celé situace.

5.3.3 POKUS O ZMĚNU V SITUACI ZNÁSILNĚNÍ

INTERVENCE

Během divácké diskuse byla jako další klíčová scéna označena situace znásilnění. Docházelo zde ke spekulacím, jestli by bylo možné vývoj této situace ovlivnit v jejím průběhu. Diváci byli tedy dotázáni, zda by chtěli zkusit ovlivnit tuto situaci a pokusit se o její změnu. Jedna z divaček se přihlásila a v situaci znásilnění převzala Klářinu roli. Spect-actorka tedy přišla k Lukášovi a sebevědomě se účastnila pohybových sekvencí abstraktně znázorňujících pohlavní styk, ještě předtím, než se situace vymyká kontrole a dochází k samotnému znásilnění. Spect-actorka převzala kontrolu nad celou situací a projevila dominanci tím, že už při náznaku zarazila věci, které se jí nelíbily a navrhla namísto nich jiné možnosti. Herec ztvárňující Lukáše byl tímto projevem dominance zaskočen, a tak souhlasil s návrhy spect-actorky a respektoval ji.

ANALÝZA INTERVENCE

Na tuto intervenci můžeme aplikovat Turnerův pojem *other-role*, který nám říká, že: „*Role nemůže existovat bez jedné či více relevantních rolí druhého, vůči nimž je orientována.*“⁸⁵ Role útočnicka tedy nemůže existovat bez role oběti. V této scéně se Lukáš nachází v roli přítele, kdy jeho *I* převažuje a on tak celou situaci s Klárou od začátku přizpůsobuje sobě. Spect-actorka však mění Klářino chování ze submisivního na asertivní v rámci její sociální role přítelkyně. Díky tomu postavu Kláry zprošťuje role oběti, ve které by se v této situaci dle Karpmanova trojúhelníku nacházela. Svým dominantním jednáním a převzetím kontroly nad situací Lukáše překvapila, a v důsledku toho došlo k přerušení

⁸⁵ TURNER, Ralph H., Přeložil Tomáš KAČER a Klára ŠKROBÁNKOVÁ. Přejímání rolí: proces, nebo konformita. *Theatralia* [online]. 2018, 21(1) [cit. 2023-03-03]. ISSN 2336-4548. Dostupné z: <https://digilib.phil.muni.cz/flysystem/fedora/pdf/137930.pdf>, s. 239.

other-role ve vztahu oběť a útočník, a tím pádem i vystoupení z Karpmanova trojúhelníku závislosti. Můžeme tedy říci, že Lukáš do té doby využíval Klářiny submisivity a podřízenosti, která během jejího socializačního procesu formovala její roli ženy. Když však spect-actorka změnila Klářino jednání a navrhla řešení, co udělat jinak, přijal ho, protože se to stále shodovalo s jednáním jeho subjektivní stránky (*I*) v dané situaci.

Když se na situaci podíváme perspektivou Kláry, spect-actorka se zachovala jako dospělá, sebevědomá žena, která už má za sebou nějaké zkušenosti. Turner říká, že: „*Základním normativním elementem v přejímání rolí a v hraní rolí je požadavek konzistentnosti aktéra – jeho chování musí probíhat v rámci hranic stanovených danou rolí.*”⁸⁶ Tato konzistentnost role byla v intervenci narušena a spect-actorčino jednání tedy nekoresponduje s rolí Kláry a jejího převzatého vzorce chování, ženy jako podřízené muži. Dalším prvkem, který tuto konzistentnost narušuje je nepravděpodobnost tohoto zkušeného chování v závislosti na skutečnosti, že Lukáš je Klářiným prvním přítelem.

Můžeme tedy říci, že v rámci intervence došlo k odvrácení situace znásilnění, protože prokázáním dominance spect-actorky byl Lukáš zaskočen a najednou neměl pocit, že si k ní může cokoli dovolit. Zároveň navržením řešení a pokračováním v situaci došlo k naplnění Lukášova jediného cíle daného večera. Na druhou stranu je však tato intervence velmi nepravděpodobná, protože postava Kláry neoplývala tolika zkušenostmi a sebevědomím, aby jednala tak, jak to spect-actorka v intervenci navrhla.

⁸⁶ TURNER, Ralph H., Přeložil Tomáš KAČER a Klára ŠKROBÁNKOVÁ. Přejímání rolí: proces, nebo konformita. *Theatralia* [online]. 2018, 21(1) [cit. 2023-03-03]. ISSN 2336-4548. Dostupné z: <https://digilib.phil.muni.cz/flysystem/fedora/pdf/137930.pdf>, s. 248.

Závěr

Cílem mé bakalářské práce bylo zjistit, jakým způsobem lze interpretovat divadlo utlačovaných pomocí teorie sociálních rolí. Nejprve jsem se tedy zabývala divadlem utlačovaných, jehož nejdůležitějším aspektem je vyzdvihování nenaplnění společenských norem a zviditelňování situací, ve kterých k němu dochází. Pro analýzu naplňování společenských norem jsem využila zejména Meadovy teorie symbolického interakcionismu, který jsem používala především pro analýzy sociálních rolí jednotlivých postav. Abych si na otázku byla schopná odpovědět, využívala jsem dále zejména teoretických konceptů teorie sociálních rolí a Goffmanovy dramaturgické sociologie a analýzy rámců, které jsem aplikovala na nejdůležitější prvky představení. Těmito prvky bylo fungování čtyř klíčových postav v rámci jejich sociálních rolí, tři klíčové situace představení a tři intervence, kterými se je spect-actři pokusili řešit. V analýze rolí jsem definovala jednotlivé postavy, přičemž jsem se detailně zaměřila na to, které role hrají a jestli u nich dochází k naplňování sociálních norem v těchto rolích. Díky této analýze rolí jsem potom dokázala zdůvodnit jednání postav v situacích a jejich interakce s ostatními postavami. A v poslední části jsem se zabývala zejména tím, jakým způsobem se spect-actři snažili z pozice protagonistky změnit vývoj představení a jak jednali v určených situacích.

Divadlo utlačovaných s teorií sociálních rolí pracuje především svým zviditelňováním selhávání ve společenských normách. Svým výzkumem jsem tedy došla k závěru, že aplikováním teorie sociálních rolí na divadlo utlačovaných docílíme hlavně toho, že dokážeme identifikovat momenty selhání ve společenských normách a zároveň dokážeme identifikovat, čím byla tato selhání způsobena. To se stává nejpřínosnějším aspektem aplikování teorie sociálních rolí. Tímto výzkumem je zároveň podpořena myšlenka, že divadlo utlačovaných společně s teorií sociálních rolí se vzájemně doplňují. Dochází totiž k tomu, že divadlo utlačovaných nám prezentuje společenský problém, ve kterém se objevuje typ útlaku. Díky teorii sociálních rolí jsme potom schopni tento problém analyzovat, určit, o jaký typ útlaku se jedná, a jak k němu došlo. Zjištění příčiny tohoto problému nám dává možnost, jak se jej pokusit vyřešit, k čemuž nám opět poslouží divadlo utlačovaných, které se stává prostorem, v němž můžeme aplikovat různé typy řešení. Díky teorii sociálních rolí a identifikaci příčiny zároveň slouží i jako návod pro to, jaké typy řešení můžeme volit,

abychom se co nejvíce přiblížili k úspěšnému ovlivnění vývoje celé situace v představení divadla utlačovaných.

Za přínos své práce považuji především předložení nového pohledu na propojení divadla utlačovaných a sociologie, které může být společně využito k identifikaci a řešení společenských problémů, jelikož dochází k vzájemnému doplnění obou složek.

Seznam použitých pramenů a literatury

Prameny

1. KUBELKOVÁ, Lucie. Terénní deník 2022

Literatura

1. BLUMER, Herbert. *Symbolic Interactionism: Perspective and Method*. Berkeley: University of California Press, 1969. ISBN 0520056760.
2. BOAL, Augusto, Charles A. MCBRIDE, Maria-Odilia LEAL-MCBRIDE a Emily FRYER. *Theatre of the Oppressed*. 3rd ed. London: Pluto Press, 2008. ISBN 978 0 7453 2838 6.
3. BOAL, Augusto. *The aesthetics of the oppressed*. Přeložil Adrian Jackson. 1st ed. London and New York Routledge, 2006. ISBN 10: 0-203-96983-9.
4. GOFFMAN, Erving. *Všichni hrajeme divadlo: sebeprezentace v každodenním životě*. Přeložila Milada MCGRATHOVÁ. Praha: Portál, 2018. ISBN 978-80-262-1342-0.
5. GOFFMAN, Erving. *Všichni hrajeme divadlo: sebeprezentace v každodenním životě*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1999. ISBN 80-902482-4-1.
6. GOFFMAN, Erving, BERGER, Bennett, ed. *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*. Boston: Northeastern University Press, 1986. ISBN 0-930350-91-X.
7. HENDL, J. Lidové divadlo Augusto Boala jako prostředek třídního boje v Latinské Americe. Kulturní dům hl. města Prahy, 1983.
8. HUIZINGA, J. a Jaroslav VÁCHA. *Homo ludens: o původu kultury ve hře*. Praha: Mladá fronta, 1971. Ypsilon (Mladá fronta).
9. KELLER, Jan. *Úvod do sociologie*. 3. upr. vyd. Praha: Sociologické nakladatelství, 1995, 186 s. ISBN 80-85850-06-0.

10. MELTZER B.N., PETRAS J.W., REYNOLDS L.T.: *Symbolic interactionism: Genesis, varieties and criticism*. Reprinted. Thetford, Norfolk, Lowe & Brydone Printers Limited 1977. ISBN 0-7100-8055-7.
11. PETRUSEK, Miloslav. *Velký sociologický slovník*. [Svazek] 1, A/O. Praha: Karolinum, 1996. ISBN 80-7184-164-1.
12. SANTOS, Bárbara, Julian BOAL a Augusto BOAL. Divadlem ke změně: vybrané texty k divadlu utlačovaných. Přeložil Tereza SCHMORANZ, přeložila Martina ČERMÁKOVÁ. [Praha]: Antikomplex, 2016. ISBN 978-80-906198-2-1.
13. ŠUBRT, Jiří. *Soudobá sociologie*. Praha: Karolinum, 2014. ISBN 978-80-246-2728-1.
14. VÁCHA, Marek Orko, Radana KÖNIGOVÁ a Miloš MAUER. *Základy moderní lékařské etiky*. Praha: Portál, 2012. ISBN 978-80-7367-780-0.

Internetové zdroje

1. Centrum divadla utlačovaných v České Republice. *Centrum divadla utlačovaných v České Republice* [online]. [cit. 2023-05-05]. Dostupné z: <https://www.divadloutlacovanych.cz/>.
2. Divadlo Dvě na třetí. III. (Ne)divadlo. In: Youtube [online]. 14.11.2022. [2.5.2023] Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=xjM9Y_twmhg&t=3s&ab_channel=DivadloDv%C4%9Bnat%C5%99et%C3%AD.
3. Divadlo Dvě na třetí. V. Joker. In: Youtube [online]. 14.11.2022.[2.5.2023] Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=xjM9Y_twmhg&t=3s&ab_channel=DivadloDv%C4%9Bnat%C5%99et%C3%AD.
4. Fórum pro prožitkové vzdělávání, z.ú. *Divadlo fórum: Metodika pro pedagogy*. [online]. Praha, 2020 [cit. 2023-04-03]. Dostupné z: https://www.forumppv.cz/wp-content/uploads/2020/09/Metodika_Divadlo-f%C3%B3rum.pdf.

5. FREIRE, Paulo a Myra BERGMAN RAMOS. *Pedagogy of the Oppressed* [online]. 30th Anniversary. New York: Continuum, 2005 [cit. 2023-03-01]. ISBN 0-8264-1276 Dostupné z: <https://envs.ucsc.edu/internships/internship-readings/freire-pedagogy-of-the-oppressed.pdf>.
6. MEAD, George H., MORRIS, Charles W., ed. *MIND, SELF, and SOCIETY: FROM THE STANDPOINT OF A SOCIAL BEHAVIORIST* [online]. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1934 [cit. 2023-05-04]. ISBN 0-226-51667-9. Dostupné z: <http://tankona.free.fr/mead1934.pdf>.
7. TURNER, Ralph H., Přeložil Tomáš KAČER a Klára ŠKROBÁNKOVÁ. Přejímání rolí: proces, nebo konformita. *Theatralia* [online]. 2018, **21**(1) [cit. 2023-03-03]. ISSN 2336-4548. Dostupné z: <https://digilib.phil.muni.cz/flysystem/fedora/pdf/137930.pdf>.
8. ŠUBRT, JIŘÍ. “Dramaturgický Přístup Ervinga Goffmana: K Českému Vydání Goffmanovy Knihy ‘Všichni Hrajeme Divadlo’ / The Theatrical Approach of Erving Goffman: On the Czech Publication of Goffman’s Book ‘The Presentation of Self in Everyday Life.’” *Sociologický Časopis / Czech Sociological Review*, vol. 37, no. 2, 2001, pp. 241–49. *JSTOR*, [cit. 2023-29-04]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/41131620>.

NÁZEV:

Divadlo utlačovaných pohledem teorie sociálních rolí

AUTOR:

Lucie Kubelková

KATEDRA:

Katedra divadelních a filmových studií

VEDOUcí PRÁCE:

Mgr. Lukáš Kubina, Ph.D.

ABSTRAKT:

Tato bakalářská práce se zaměřuje na divadlo utlačovaných a jeho možné interpretování skrze teorie sociálních rolí. Teoretické koncepty se aplikují na případovou studii, kterou je představení divadla utlačovaných s názvem „*To bude dobrý*“. Hlavním cílem práce je zjistit, jakým způsobem můžeme představení divadla utlačovaných interpretovat pomocí teorie sociálních rolí. Jako hlavní metody, které využívám pro zodpovězení výzkumné otázky, slouží zejména etnografický výzkum popisující vznik představení divadla utlačovaných. Z teorie jsou poté využity hlavně teoretické koncepty symbolického interakcionismu George H. Meada, teorie sociálních rolí Herberta R. Turnera a dramaturgické sociologie Ervinga Goffmana. Tyto teorie jsou aplikovány zejména na sociální role, situace a divácké intervence, objevující se v rámci představení. Z výzkumu vyplývá, že aplikování teorie sociálních rolí na divadlo utlačovaných nám umožňuje identifikovat selhání ve společenských normách a určit jeho příčiny. Zároveň také prokazuje, že divadlo utlačovaných a teorie sociálních rolí jsou vzájemně doplňující se oblasti, které nám umožňují lépe porozumět společenským problémům a pokusit se na najít řešení.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Divadlo utlačovaných, Augusto Boal, teorie sociálních rolí, společenské normy

TITLE:

Theatre of the Oppressed through the Perspective of Social Role Theory

AUTHOR:

Lucie Kubelková

DEPARTMENT:

Department of Theatre and Film Studies

SUPERVISOR:

Mgr. Lukáš Kubina, Ph.D.

ABSTRACT:

This bachelor's thesis focuses on the Theater of the Oppressed and its possibility of interpretation through social role theory. The theoretical concepts are applied to a case study, which is the Theater of the Oppressed performance called "*To bude dobrý*". The main aim of the thesis is to determine how we can interpret the performance of Theater of the Oppressed by using social role theory. The main methods used to answer the research question are primarily ethnographic research describing the creation of the Theatre of the Oppressed performance. Theoretical concepts used in the thesis include George H. Mead's symbolic interactionism, Herbert R. Turner's theory of social roles, and Erving Goffman's dramaturgical sociology. These theories are applied mainly to social roles, situations, and audience interventions that appear within the performance. The research reveals that applying the theory of social roles to the Theatre of the Oppressed allows us to identify failures in social norms and determine their causes. It also demonstrates that Theatre of the Oppressed and the theory of social roles are complementary areas that allow us to better understand social problems and attempt to find solutions.

KEYWORDS:

The Theatre of the Oppressed, Augusto Boal, social role theory