UNIVERZITA KARLOVA

FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD

Institut komunikačních studií a žurnalistiky

Katedra mediálních studií

Bakalářská práce

2026 **Vojtěch Axman**

UNIVERZITA KARLOVA

FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD

Institut komunikačních studií a žurnalistiky

Katedra mediálních studií

Kde končí vtip?
Hranice humoru, fenomén Cancel Culture a svoboda projevu perspektivou českých stand-up komiků

Bakalářská práce

Autor práce: Vojtěch Axman

Studijní program: Mediální studia

Vedoucí práce: PhDr. Radim Wolák

Rok obhajoby: 2026

Prohlášení

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracoval samostatně a použil jen uvedené prameny a literaturu.
2. Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu.
3. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.
4. Při přípravě této práce autor použil velké jazykové modely Gemini (od společnosti Google) a ChatGPT (od společnosti OpenAI) za účelem podpory při vyhledávání a rešerši odborné literatury, jazykových a stylistických korektur autorského textu a technického zpracování primárních dat (transkripce a kategorizace do analytických tabulek). Po použití tohoto nástroje/služby autor obsah podle potřeby zkontroloval a upravil a přebírá plnou odpovědnost za obsah publikace.

V Praze dne 28.04.2026 Vojtěch Axman

Bibliografický záznam

AXMAN, Vojtěch. *Kde končí vtip? Hranice humoru, fenomén Cancel Culture a svoboda projevu perspektivou českých stand-up komiků.* Praha, 2026. 97 s. Bakalářská práce (Bc). Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Institut komunikačních studií a žurnalistiky, Katedra mediálních studií. Vedoucí bakalářské práce PhDr. Radim Wolák.

Rozsah práce: 168 920 znaků

Abstrakt

Předkládaná bakalářská práce se zabývá střetem žánru stand-up komedie s fenoménem takzvané kultury rušení (*cancel culture*) v prostředí sociálních sítí. S masivním přesunem komediálních výstupů z intimního prostředí klubů na internetové platformy dochází k takzvanému zhroucení kontextu (*context collapse*). Vysoce stylizovaný humor je zde často zbaven nadsázky a stává se spouštěčem algoritmicky živeného veřejného pohoršení. Teoretický rámec práce se opírá o koncepty davové psychologie, mediální ekologie a transformace svobody projevu v digitální éře. Hlavním cílem práce je zjistit, jak čeští stand-up komici tento mediální tlak vnímají, jak v dnešní době vyjednávají hranice svého humoru a zda pro ně *cancel culture* představuje reálnou existenční hrozbu.

Výzkum byl realizován kvalitativní metodou prostřednictvím polostrukturovaných hloubkových rozhovorů se šesti etablovanými zástupci české stand-upové scény. Získaná primární data byla následně zpracována pomocí tematické analýzy.

Výsledky ukazují, že tvůrci odmítají diktát plošné politické korektnosti a své limity si nastavují primárně na základě vlastního svědomí a řemeslné kvality vtipu. Nejpřekvapivějším zjištěním je však fakt, že *cancel culture* v českém prostředí jako reálná hrozba nefunguje. Z pohledu komiků se jedná o zveličený mediální mýtus, který je na domácí scéně občas využíván jen jako levný marketingový nástroj. Tato „česká imunita“ pramení z fragmentace společnosti a historické skepse, ale také z hlubší etické lhostejnosti. Práce v závěru dokazuje, že skutečnou hrozbou pro komiky dnes není přecitlivělé publikum, nýbrž samotné algoritmy sociálních sítí, které ničí kontext a cíleně těží z lidského hněvu.

Abstract

This bachelor's thesis deals with the clash between the stand-up comedy genre and the phenomenon of cancel culture within the environment of social networks. With the massive shift of comedic performances from the intimate club environment to internet platforms, a so-called context collapse occurs. Highly stylized humor is often stripped of its irony here, becoming a trigger for algorithmically fueled public outrage. The theoretical framework of the thesis relies on the concepts of crowd psychology, media ecology, and the transformation of freedom of speech in the digital era. The main objective of the thesis is to determine how

Czech stand-up comedians perceive this media pressure, how they negotiate the boundaries of their humor today, and whether cancel culture represents a real existential threat to them.

The research was conducted using a qualitative method through semi-structured in-depth interviews with six established representatives of the Czech stand-up scene. The acquired primary data were subsequently processed using thematic analysis.

The results show that creators reject the dictate of blanket political correctness and set their limits primarily based on their own conscience and the craftsmanship of the joke. The most surprising finding, however, is the fact that cancel culture does not function as a real threat in the Czech environment. From the comedians' perspective, it is an exaggerated media myth, occasionally used on the domestic scene merely as a cheap marketing tool. This "Czech immunity" stems from the fragmentation of society and historical skepticism, but also from a deeper ethical indifference. The thesis ultimately demonstrates that the real threat to comedians today is not a hypersensitive audience, but the social network algorithms themselves, which destroy context and purposefully profit from human anger.

Klíčová slova

stand-up komedie, cancel culture, sociální sítě, svoboda projevu, hranice humoru, zhroucení kontextu, ekonomika pohoršení, kvalitativní výzkum

Keywords

stand-up comedy, cancel culture, social media, freedom of speech, boundaries of humor, context collapse, outrage economy, qualitative research

Title/název práce

Where Does the Joke End? The Boundaries of Humor, the Cancel Culture Phenomenon, and Freedom of Speech from the Perspective of Czech Stand-up Comedians

Kde končí vtip? Hranice humoru, fenomén cancel culture a svoboda projevu perspektivou českých stand-up komiků

Poděkování

Na tomto místě bych rád poděkoval vedoucímu bakalářské práce PhDr. Radimu Wolákovi za odborné vedení a panu Mgr. Ing. Janu Zápotockému, Ph.D., za cennou konzultaci. Dále děkuji své rodině, blízkým a všem respondentům a respondentkám, kteří se zúčastnili výzkumu.

Obsah:

Úvod 8

1. Teoretická část 10

1.1 Základní charakteristika svobody projevu 10

1.2 Humor a jeho funkce ve společnosti 11

1.2.1 Teoretické vymezení humoru 12

1.3 Stand-up komedie 15

1.3.1 Specifika žánru stand-up komedie 15

1.3.2 Etika stand-upu: Hranice humoru a společenská moc 17

1.3.3 Transformace žánru: Od klubu k algoritmu 19

1.3.4 Context Collapse: Ztráta kontextu a digitální stopy 21

1.4 Fenomén *cancel culture* 22

1.4.1 Definice a historie: Od slangu k institucionálnímu davovému šílenství 22

1.4.2 Mechanismus a funkce: Anatomie digitálního rušení 25

1.5 Střet: *Stand-up* versus *cancel culture* 31

1.5.1 Historický precedent: případ Lennyho Bruce a státní cenzura 32

1.5.2 Současný konflikt a mediální transformace 34

1.5.3 Příklady zahraničních kauz střetu stand-upu a *cancel culture* v dnešní době 37

2. Metodologie a design výzkumu 44

2.1 Cíl výzkumu a výzkumná mezera 44

2.2 Výzkumné otázky 45

2.3 Metoda sběru dat: Polostrukturovaný rozhovor a pilotáž 46

2.4 Výzkumný soubor a technika výběru 47

2.5 Metoda analýzy dat 49

2.6 Reflexivita a role výzkumníka 51

2.7 Etika záznamu ... 52
2.8 Limity výzkumu a odchýlení od původních tezí ... 53
3. Analytická část a zjištění ... 54
3.1 Analýza profilu respondentů ... 54
3.2 Téma 1: Jevištní persona jako štít (Kdo to říká?) ... 55
3.2.1 Konstrukce persony: Hyperbolizace a „verze na steroidech“ ... 55
3.2.2 Iluze autenticity a vyjednávání herního rámce ... 56
3.2.3 Fyzické prolínání světů a osobní nepochopení ... 57
3.3 Téma 2: Dva světy publika – Bezpečí klubu vs. chaos na sítích (Kde a komu to říká?) ... 58
3.3.1 Nutnost sítí a tlak marketingu: Proč to dělají i přes tu hrozbu? ... 58
3.3.2 Klubové publikum vs. Online publikum: Ztráta kontextu ... 60
3.3.3 Role algoritmů a ekonomika pohoršení ... 61
3.4 Téma 3: Vyjednávání vnitřních hranic a etika humoru (O čem a jak se smí vtipkovat?) ... 63
3.4.1 Vnitřní hranice a osobní „*stopky*“ komiků ... 63
3.4.2 Mýtus „*Punching Up*“ a „*Punching Down*“ ... 64
3.4.3 Osobní zkušenost jako propustka k tématu ... 65
3.4.4 Morální kodex vs. Prvoplánová kontroverze ... 67
3.4.5 Komik vs. Divák: Kde leží odpovědnost za uražení? ... 67
3.5 Téma 4: Je *cancel culture* mediální mýtus? (Česko vs. Zahraničí) ... 69
3.5.1 Vnímání pojmu: Od zveličeného mýtu k nástroji spravedlnosti ... 70
3.5.2 Zmiňované kauzy: Od státní cenzury po marketingový kalkul ... 71
3.5.3 Česká anomálie: proč u nás *cancel culture* nefunguje? ... 73
Závěr ... 76
Summary ... 79
Použitá literatura ... 82

Seznam obrázků a tabulek 87

Teze bakalářské práce 88

Seznam příloh 93

Úvod

Sociální sítě v posledních pár letech výrazně proměnily způsob, jakým konzumujeme kulturní obsah. Žánry, jež dříve fungovaly v bezpečném prostředí uzavřených klubů pro specifické publikum, se dnes musejí vyrovnat s pravidly algoritmických platforem. Ukázkovým příkladem tohoto střetu je stand-up komedie, formát, který pro své fungování nutně potřebuje kontext a takzvaný herní rámec (*play frame*). Zatímco při živém vystoupení chrání nadsázku nepsaná dohoda mezi komikem a divákem, v online prostoru tato úmluva prakticky přestává existovat.

Hodinová vystoupení se dnes běžně stříhají do krátkých klipů. Algoritmy je následně distribuují širokému publiku, které komika často vůbec nezná a postrádá kontext nezbytný pro pochopení vtipu. Tento jev, v mediální teorii definovaný jako zhroucení kontextu (*context collapse*), vytváří živnou půdu pro takzvanou kulturu rušení (*cancel culture*). Situaci navíc umocňuje fakt, že samotné platformy z konfliktů těží. Jejich afektivní ekonomika pohoršení cíleně upřednostňuje emočně vyhrocený obsah. Vtip se tak na internetu snadno stává pouhým spouštěčem pro veřejné zahanbování. Zatímco v angloamerickém diskurzu se o *cancel culture* běžně mluví jako o reálné hrozbě pro svobodu slova, v českém prostředí dosud chybí hloubkový výzkum toho, jak se s tímto tlakem potýkají místní tvůrci a jak si oni sami dnes nastavují hranice humoru.

Prvotním impulzem k výběru tohoto tématu byl můj dlouhodobý zájem o stand-up komedii. V posledních letech jsem si začal všímat, jak narůstá společenské napětí v debatách o etických limitech humoru, a to i v mém bezprostředním okolí. Postoj, že „z některých věcí si zkrátka nelze dělat srandu“, ve mně vyvolával vnitřní nesouhlas a kladl jsem si otázku, kde vlastně končí svoboda projevu a začíná právo nebýt uražen? Abych tento střet opravdu pochopil, rozhodl jsem se téma zpracovat v bakalářské práci. I když jsem původně plánoval analyzovat konkrétní komediální výstupy, nakonec jsem metodologii přehodnotil ve prospěch kvalitativních polostrukturovaných hloubkových rozhovorů. Uvědomil jsem si totiž, že právě perspektiva samotných autorů je klíčová pro pochopení toho, jak se hranice humoru v praxi reálně vyjednávají.

Hlavním cílem práce je zmapovat, jak čeští stand-up komici pracují s hranicemi humoru v době sociálních sítí a jak reflektují fenomén *cancel culture*. Práce si neklade za cíl exaktně měřit míru případné cenzury v České republice, nýbrž na základě subjektivních zkušeností komiků zjistit, nakolik veřejný tlak vnímají jako reálnou existenční hrozbu, a nakolik se jedná o mediálně vykonstruovaný mýtus či marketingový nástroj.

Práce je koncipována do dvou hlavních bloků. Teoretická část zasazuje do kontextu svobody projevu, společenské funkce humoru a specifika stand-upu v éře digitálních platforem. Fenomén *cancel culture* je zde zkoumán pohledem davové psychologie, přičemž tyto dva světy, klubová komedie a internetový dav, jsou v textu postaveny do přímého střetu. Praktická část následně vychází z tematické analýzy rozhovorů se šesti zástupci české stand-upové scény. Analyzuje konstrukci jejich jevištní persony, vnímání rozdílů mezi živým a online publikem, osobní etické hranice a závěrečnou reflexi takzvané české anomálie v kontextu globální kultury rušení.

1. Teoretická část

1.1 Základní charakteristika svobody projevu

Pro pochopení fenoménu *cancel culture* a jeho problematiky je důležité si vyjasnit základní pilíř demokracie. Svoboda projevu představuje jeden z hlavních pilířů demokratické společnosti, bez něhož by nebyla možná pluralitní výměna názorů, politická soutěž ani seberealizace jednotlivce. V českém právním řádu je tato svoboda zakotvena v článku 17 Listiny základních práv a svobod, který v odstavci 2 stanoví: „*Každý má právo vyjadřovat své názory slovem, písmem, tiskem, obrazem nebo jiným způsobem, jakož i svobodně vyhledávat, přijímat a rozšiřovat ideje a informace bez ohledu na hranice státu.*“[1] Na mezinárodní úrovni je pak klíčovým dokumentem Úmluva o ochraně lidských práv a základních svobod (EÚLP), konkrétně její článek 10, který garantuje svobodu projevu a právo zastávat vlastní názory. [2]

Je však nezbytné zdůraznit, že svoboda projevu není právem absolutním. Její výkon s sebou nese povinnosti a odpovědnost, a proto může podléhat určitým omezením, která jsou stanovena zákonem a jsou nezbytná v demokratické společnosti, jako je například ochrana národní bezpečnosti, předcházení nepokojům či ochrana zdraví a morálky. [3] Pro kontext této práce je zásadní především kolize svobody projevu s právem na ochranu práv a pověsti jiných, což je oblast, kde se *stand-up* komedie a satira pohybují nejčastěji.

Judikatura Evropského soudu pro lidská práva (ESLP) dlouhodobě zastává stanovisko, že

[1] ČESKO. Usnesení předsednictva České národní rady č. 2/1993 Sb., o vyhlášení LISTINY ZÁKLADNÍCH PRÁV A SVOBOD jako součásti ústavního pořádku České republiky, čl. 17 odst. 2. In: *Zákony pro lidi*. [online]. [cit. 2026-03-12]. Dostupné z: https://www.zakonyprolidi.cz/cs/1993-2#p17.

[2] RADA EVROPY. Sdělení federálního ministerstva zahraničních věcí č. 209/1992 Sb., o sjednání Úmluvy o ochraně lidských práv a základních svobod a Protokolů na tuto Úmluvu navazujících, čl. 10. In: *Zákony pro lidi* [online]. [cit. 2026-03-12]. Dostupné z: https://www.zakonyprolidi.cz/cs/1992-209

[3] RADA EVROPY. Sdělení federálního ministerstva zahraničních věcí č. 209/1992 Sb., o sjednání Úmluvy o ochraně lidských práv a základních svobod a Protokolů na tuto Úmluvu navazujících, čl. 10 odst. 2. In: *Zákony pro lidi* [online]. [cit. 2026-03-12]. Dostupné z: https://www.zakonyprolidi.cz/cs/1992-209.

svoboda projevu se nevztahuje pouze na informace a myšlenky, které jsou přijímány příznivě nebo považovány za neškodné či bezvýznamné, nýbrž také na ty, které „*urážejí, šokují nebo znepokojují*“.[4] Právě tento princip, poprvé jasně formulovaný v případu Handyside proti Spojenému království, poskytuje právní ochranu i kontroverzním formám humoru. Hranice mezi chráněným šokujícím projevem a nechráněným útokem (například *hate speech*) je však tenká a v době takzvané *cancel culture* se stává předmětem intenzivních společenských i právních debat.[5]

Právo vymezuje vnější mantinely toho, co smí být řečeno. Psychologie a sociologie nám pomáhají pochopit, proč máme potřebu tyto hranice testovat právě skrze humor.

1.2 Humor a jeho funkce ve společnosti

Abychom mohli kvalifikovaně rozhodnout, zda je určitý vtip „přes čáru“, musíme nejprve opustit laickou představu humoru jako pouhé nezávazné zábavy. Humor představuje v lidské společnosti všudypřítomný, avšak analyticky nesmírně obtížně uchopitelný fenomén. Ačkoliv je v běžném diskurzu často redukován na pouhý zdroj zábavy či nástroj pro uvolnění napětí, sociologické a psychologické výzkumy ukazují, že jeho role je mnohem komplexnější a ambivalentnější. Humor neslouží pouze k navozování příjemných pocitů, ale funguje také jako mocný nástroj sociální regulace, vyčleňování a upevňování, či naopak podvracení společenských hierarchií.

Z hlediska zkoumání fenoménu *cancel culture* je klíčové pochopit humor jako

---

[4] GODIOLI, Alberto, Jennifer YOUNG a Brando Matteo FIORI. Laughing Matters: Humor, Free Speech and Hate Speech at the European Court of Human Rights. *International Journal for the Semiotics of Law* [online]. 2022, roč. 35, s. 2261.

[5] EVROPSKÝ SOUD PRO LIDSKÁ PRÁVA. Rozsudek ze dne 7. 12. 1976 ve věci *Handyside proti Spojenému království*, stížnost č. 5493/72, odst. 49. In: *HUDOC* [online]. [cit. 2026-03-12]. Dostupné z: https://hudoc.echr.coe.int/eng?i=001-57499. K aplikaci tohoto principu přímo na stand-up komedii a humor srov. též: GODIOLI, Alberto, Jennifer YOUNG a Brando Matteo FIORI. Laughing Matters: Humor, Free Speech and Hate Speech at the European Court of Human Rights. *International Journal for the Semiotics of Law* [online]. 2022, roč. 35, s. 2261. [cit. 2026-03-12]. Dostupné z: https://doi.org/10.1007/s11196-022-09949-8.

mechanismus, který definuje hranice skupiny. Jak ve své sociologické studii upozorňuje Giselinde Kuipers, humor funguje jako test sounáležitosti. „*Říct správný vtip ve správný čas vyžaduje značnou kulturní znalost. Někdo, kdo se nesměje, když se ostatní smějí, nebo kdo se směje, když ostatní mlčí, se odhaluje jako outsider: odhaluje svou neznalost kódů, zvyků a pravidel.*“[6]

Humor tedy není neutrální. Je to sociální filtr, který odděluje „my“ od „oni“. Kuipers v této souvislosti varuje před sociálními důsledky nepovedeného vtipu: „*Když vtip selže, posluchači mají obvykle chuť odmítnout samotného vypravěče vtipu, a často to také udělají.*“[7] Právě tento moment, kdy přechod od nepochopení vtipu vede k odmítnutí autora, tvoří teoretický základ pro analýzu „rušení“ (*cancelling*) komiků ve veřejném prostoru, kterému se budeme věnovat v dalších kapitolách.

1.2.1 Teoretické vymezení humoru

Abychom pochopili, proč se určitý vtip stane předmětem veřejného konfliktu, musíme analyzovat mechanismy jeho fungování. V akademické literatuře se ustálilo dělení na tři hlavní teoretické směry: teorii nadřazenosti, teorii úlevy a teorii inkongruence. Každá z nich nabízí jinou odpověď na otázku, proč se smějeme, a každá implikuje jiný pohled na morální odpovědnost komika.

1.2.1.1 Teorie nadřazenosti (Superiority Theory)

Jde o historicky nejstarší a nejkritičtější přístup k humoru, který vnímá smích primárně jako projev moci a dominance. Tato teorie je klíčová pro pochopení současných debat o tom, zda komik tzv. „kope dolů“ (punching down[8]) do zranitelných skupin, či ne.

---

[6] KUIPERS, Giselinde. *Good Humor, Bad Taste: A Sociology of the Joke* [online]. Přeložila Kate SIMMS. Berlin: Mouton de Gruyter, 2006, s. 1. Orig.: „To tell the right joke at the right time requires considerable cultural knowledge. Someone who doesn't laugh when others do or who laughs when the rest are silent, exposes himself as an outsider: he reveals his lack of awareness of codes, habits, and rules.“

[7] Tamtéž, s. 1.

[8] Pojmy *punching up* a *punching down* pocházejí z anglického boxerského žargonu (souboj s vyšším/těžším, resp. menším protivníkem). V kontextu komedie tento etický imperativ (tedy že satira má mířit na mocenské elity, nikoliv na zranitelné menšiny) zpopularizoval komik George Carlin. Definici a původ termínu v rámci společenské hierarchie dokládá *Cambridge Dictionary* (viz heslo *punch down* [online]. Cambridge University

Základní definici poskytuje filozof Thomas Hobbes, jehož koncept ve své analýze cituje John Morreall. Hobbes v díle *Leviathan* označuje smích za „náhlou slávu“ (Sudden Glory). Tato vášeň vzniká v momentě, kdy si náhle uvědomíme vlastní převahu, ať už na základě vlastního úspěchu, nebo „*při pohledu na nějakou deformitu u druhého, díky čemuž sami sobě zatleskáme.*“ [9] Z tohoto pohledu je humor v podstatě agresivním aktem, smějeme se, protože vítězíme nad nedostatky druhých.

Moderní aplikaci této teorie rozvádí Michael Billig, který varuje, že humor může fungovat jako efektivní nástroj pro udržování hierarchie a kontroly ve společnosti. V této souvislosti zavádí pojem „*Tease-Spray*“ (sprej proti škádlení). Jedná se o rétorickou strategii, kdy mluvčí na svá slova „*vstříkne*“ obranu, že jde jen o humor, čímž se snaží zamaskovat jejich kritický, či urážlivý podtón. [10] Billig však upozorňuje, že tato zdánlivá uvolněnost je klamná, neboť „*Sdílení smíchu a povinnost vtipkovat neodstraňují mocenské hierarchie, ale naopak je pomáhají reprodukovat*.“[11] Kritici v rámci *cancel culture* tedy často operují právě v rámci této teorie. Vnímají vtip jako maskovanou formu útlaku, která se pouze schovává za „*nevážnost*“.

1.2.1.2 Teorie úlevy (*Relief Theory*)

Na rozdíl od teorie nadřazenosti, která se soustředí na sociální status, je teorie úlevy

---

Press. Dostupné z: https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/punch-down). Detailní teoretické ukotvení tohoto konceptu v rámci stand-up komedie pak nabízí pozdější kapitola této práce s odkazem na knihu: BHARGAVA, R. a CHILANA, R. *Punching Up in Stand-Up Comedy*. New York: Routledge, 2024.

[9] MORREALL, John. *Comic Relief: A Comprehensive Philosophy of Humor*. Malden: Wiley-Blackwell, 2009, s. 6. Orig.: „Sudden glory, is the passion which makes those grimaces called laughter; and is caused either by some sudden act of their own, that pleases them; or by the apprehension of some deformed thing in another, by comparison whereof they suddenly applaud themselves.“

[10] BILLIG, Michael. *Laughter and Ridicule: Towards a Social Critique of Humour* [online]. London: SAGE Publications, 2005, s. 25. Orig.: „It can be called, for the sake of convenience, the ‘Tease-Spray’. Just squirt on your own humorous talk, and all you will notice is your own good nature: other nasty, critical names will become undetectable.“

[11]Tamtéž, s. 47. (Orig: " The sharing of laughter, the obligation to joke, do not do away with hierarchies of power but they do help to reproduce them.")

psychologická a fyziologická. Humor zde funguje jako „*bezpečnostní ventil*“ pro uvolnění nahromaděného napětí, což je argument často využívaný na obranu drsného/černého humoru (*dark humor*).

John Morreall popisuje teorii úlevy jako „*hydraulické vysvětlení*“ lidské psychiky. K ilustraci používá technickou metaforu: „*Dobrou analogií je způsob, jakým se v parním kotli hromadí přebytečná pára. Tyto kotle jsou vybaveny pojistnými ventily pro vypuštění přebytečného tlaku a podle teorie úlevy plní smích v nervovém systému podobnou funkci*.“[12] Morreall dále odkazuje na Herberta Spencera, podle něhož emoce v těle generují fyzický pohyb a smích v tomto procesu „*funguje pouze jako uvolnění přebytečné nervové energie*“.[13]

Nejvýznamnějším představitelem tohoto směru je Sigmund Freud. Ten definuje vtip jako sociální proces vyžadující 3 osoby: komika, objekt agrese a posluchače.[14] Vtip dovoluje obejít vnitřní cenzuru a uvolnit zakázané obsahy (agresi či sexualitu). Freud však upozorňuje na nutnost „*psychické shody*“. Aby vtip fungoval, musí posluchač sdílet s komikem stejné vnitřní zábrany.[15] Pokud tato shoda chybí, vtip nefunguje jako ventil, ale jako urážka. Freud navíc poznamenává, že vtip promění posluchače ve „*druha v nenávisti*“ vůči objektu vtipu, čímž mobilizuje dav proti nepříteli.[16]

1.2.1.3 Teorie Inkongruence (*Incogruity Theory*)

Tato teorie vysvětluje humor jako reakci na narušení očekávání. Smích vzniká z kognitivního rozporu mezi předpokladem a realitou.

John Morreall v této souvislosti cituje Immanuela Kanta, který ve své *Kritice soudnosti*

---

[12] MORREALL. Comic Relief, s. 16. (Orig: "A good analogy is the way excess steam builds up in a steam boiler. These boilers are fitted with relief valves to vent excess pressure, and, according to the Relief Theory, laughter serves a similar function in the nervous system.")

[13]Tamtéž. (Orig: "Laughter functions only as a release of excess nervous energy.")

[14] FREUD, Sigmund. *Vtip a jeho vztah k nevědomí*. Přeložil Ondřej BEZDÍČEK. 1. vyd. Praha: Psychoanalytické nakladatelství, 2005, s. 86. ISBN 80-86123-21-9.

[15] Tamtéž, s. 142–143.

[16] Tamtéž, s. 129.

definuje smích jako „*afekt vznikající z náhlé proměny napjatého očekávání v nic*“.[17] Pointa vtipu tedy nespočívá v tom, že dává nový smysl, ale že naše myšlenkové nastavení zkolabuje a uvolní energii.

Sociální rozměr této neshody popisuje Henri Bergson. Ten vnímá komično jako „*mechanické na živém*“ a smích definuje jako „*sociální gesto*“, které trestá nepružnost a excentricitu, aby jedince navrátilo do mezí normy.[18] Pro současnou debatu je zásadní Bergsonova podmínka „*dočasné anestezie srdce*“. Smích dle něj vyžaduje potlačení empatie, protože se obrací k čistému rozumu.[19]

Konflikt v současném humoru dále vysvětluje Giselinde Kuipers, která identifikuje rozpor očekávání publika. Zatímco milovníci lidového humoru chtějí, aby byl vtip „*příjemný*“ (*to please*), lidé s vytříbeným vkusem (*highbrow*), kam často spadají moderní komici, očekávají, že humor bude „*výzvou*“ (*to challenge*).[20] Kuipers také zmiňuje moderní kritérium autenticity, tradiční vtip je dnes často vnímán jako „*placebo*“, náhražka za skutečný humor, kterému chybí osobní vklad.[21] Právě tento střet mezi očekáváním „*příjemnosti*“ a „*výzvy*“ je místem, kde nejčastěji dochází ke kolizi stand-upu s *cancel culture*.

1.3 Stand-up komedie

1.3.1 Specifika žánru stand-up komedie

Po obecném vymezení humoru a jeho funkcí jako sociologického fenoménu je pro účely této práce nezbytné zúžit pozornost na specifickou formu, a to *stand-up* komedii. Ačkoliv je *stand-up* komedie v současné době jedním z nejpopulárnějších a okamžitě rozpoznatelných

---

[17] MORREALL. Comic Relief, s. 11. (Orig: "Laughter is an affection arising from the sudden transformation of a strained expectation into nothing.")

[18] BERGSON, Henri. *Smích: Esej o významu komična*. Přeložili Eva MAJOROVÁ a Ladislav MAJOR. Praha: Naše vojsko, 1993, s. 22. ISBN 80-206-0404-9.

[19] Tamtéž, s. 65.

[20] KUIPERS. *Good Humor, Bad Taste*, s. 118. Orig.: „...humor must indeed be pleasant. For people with the highbrow humor style, humor does not have to please but challenge.“

[21] Tamtéž.

forem zábavy, její teoretické vymezení je překvapivě obtížné. Nejedná se o monolitický žánr, ale spíše o fluidní formu komunikace v rámci vystoupení, která se neustále vyvíjí. Pro účely zkoumání svobody projevu a fenoménu *cancel culture* je však nezbytné definovat klíčové znaky, které tento žánr odlišují od divadla, či běžného mluveného projevu, neboť právě tato specifika činí komiky zranitelnými vůči veřejné kritice.

Z historického hlediska je ukotvení termínu „*stand-up comedy*“ překvapivě nedávné. Oliver Double upozorňuje, že ačkoliv má sólové vystupování dlouhou tradici, oficiální definice se ve *Webster's Third New International Dictionary* objevila až v roce 1961. Použití termínu lze však vystopovat již v rozhlasovém rozhovoru s Lennym Brucem z roku 1959.[22] Tato časová souslednost není náhodná. Ustálení názvu žánru kopíruje moment, kdy se komedie začala transformovat z neškodné varietní zábavy do dravější, autorsky angažované formy, která se stala předmětem společenských střetů.

Proč je právě stand-up tak náchylný ke kauzám typu *cancel culture*? Odpověď nabízí formální definice samotného žánru. Oliver Double jej v základu popisuje jako situaci, kdy „*jediný účinkující stojí před publikem a mluví k němu se specifickým záměrem ho rozesmát*“.[23] Tato, na první pohled zavádějící technická jednoduchost však maskuje zásadní psychologický mechanismus: absenci „*čtvrté stěny*“. Zatímco v klasickém divadle herci hrají za neviditelnou bariérou a reakci diváků v podstatě ignorují, stand-up funguje přesně naopak. Jak vysvětluje Double, komik musí tuto pomyslnou stěnu zbourat. Jeho úkolem je navázat oční kontakt, mluvit k lidem napřímo a bezprostředně reagovat na to, co se v sále děje tady a teď.[24] Tím vzniká silná iluze intimity a autenticity. Divák nenabývá dojmu, že sleduje fiktivní postavu, ale že naslouchá reálným názorům skutečného člověka. V kontextu svobody projevu je toto specifikum zásadní. Pokud komik pronese kontroverzní výrok,

---

[22] DOUBLE, Oliver. *Getting the Joke: The Inner Workings of Stand-Up Comedy* [online]. 2. vyd. London: Bloomsbury Methuen Drama, 2014, kap. 2 [cit. 2026-04-22]. ISBN 978-1-4081-7769-3. Dostupné z: https://books.google.cz/books?id=UXkRAgAAQBAJ

[23] Tamtéž. (Orig: "One definition might be that it is a single performer standing in front of an audience and talking to them with the specific intention of making them laugh.")

[24] Tamtéž.

publikum jej (často mylně) spojí přímo s jeho občanskou osobou, nikoliv s jeho jevištní „*personou*“. Nabízí se tedy otázka: Je komik díky této stylizaci zbaven morální odpovědnosti za to, co říká? A kde leží hranice mezi uměleckou svobodou a společenskou škodlivostí?

1.3.2 Etika stand-upu: Hranice humoru a společenská moc

Stand-up komedie není morálně neutrální prostor. Jakmile komik rozbije čtvrtou stěnu a naváže intimní vztah s publikem, stává se jeho humor nástrojem, který má reálný dopad na vnímání reality. V této kapitole propojíme etické koncepty s teoriemi moci, abychom pochopili, proč je právě tento žánr tak častým ohniskem kulturních válek.

Základním rámcem pro etické hodnocení vtipů se stalo rozlišení směrů, kterými humor míří. Editoři Rashi Bhargava a Richa Chilana s odkazem na starší výzkumy upozorňují na inherentní ambivalenci stand-upu, který může sloužit dvěma protichůdným účelům: „*jak k výsměchu slabým, tak k poskytnutí prostoru, ve kterém lze zpochybnit a převrátit společenské konvence*.“[25] Pro tyto dva směry se v angloamerickém diskurzu ustálily pojmy *punching down* a *punching up*.

1.3.2.1 *Punching Down* a disciplinační funkce humoru

Termín *punching down* (kopání dolů) označuje humor cílící na diskriminované skupiny nebo oběti. Kritikové tento humor neodsuzují jen pro jeho nevkus, ale pro jeho společenskou funkci. Zde můžeme aplikovat teorii Michaela Billiga, který popisuje „*disciplinační*“ roli výsměchu. Podle Billiga humor často neslouží k uvolnění, ale k udržování společenského řádu tím, že zesměšňuje každého, kdo se odchyluje od normy.[26] Pokud komik na pódiu zesměšňuje menšinu, neprovádí jen zábavnou činnost, ale fakticky upevňuje mocenskou hierarchii a stigmatizuje ty, kteří se nemohou bránit. V kontextu *cancel culture* je právě tento aspekt, humor jako nástroj útlaku, hlavním důvodem, proč aktivisté volají po odpovědnosti komiků.

---

[25] DAVIES a ILLOTT, s. 6. Citováno podle: BHARGAVA, Rashi a Richa CHILANA. Introduction. In: BHARGAVA, Rashi a Richa CHILANA (eds.). *Punching Up in Stand-Up Comedy: Speaking Truth to Power*. New York: Routledge, 2023, s. 1. ISBN 978-1-032-15640-8. Orig.: „*It has been used both to mock the weak and to provide a space in which to challenge and upturn social conventions that serve to stigmatise and alienate those marginalised by mainstream society.*“

[26] BILLIG. *Laughter and Ridicule*, s. 202.

1.3.2.2 *Punching Up* a role *Trickstera*

Opačným pólem je *punching up* (kopání nahoru), tedy satira cílící na elity, korporace, politiky či normy. Tento humor je vnímán jako legitimní nástroj demokracie. Komik zde přebírá archetypální roli „*trickstera*“ (šprýmaře). Jak uvádí humoristka Emily Levine, podstatou této role není jen bavit, ale být „*agentem změny*“.[27] Stand-up komik má v této pozici privilegium říkat nepříjemné pravdy a testovat hranice toho, co společnost unese, aniž by byl okamžitě trestán.

1.3.2.3 Obranné mechanismy: Play mode a Persona

Klíčovou otázkou zůstává, proč se komici a jejich kritici tak často míjejí v argumentaci. Vysvětlení nabízí John Morreall a jeho koncept „*Play Mode*“ (herní mód). Morreall tvrdí, že humor vyžaduje odpojení od vážnosti a praktických dopadů reality. Je to hra, která se „*nepočítá*.“[28] Komici se při obraně proti nařčením z urážky často odvolávají právě na tento mód: „*Byl to jen vtip*.“ Problém nastává, když publikum odmítne přistoupit na pravidla hry a začne vtipy vnímat v jejich doslovném, zraňujícím kontextu.

Druhým obranným valem pro Stand-up komiky je koncept „*Persony*“, který detailně rozebírá Oliver Double. To, co vidíme na jevišti, není civilní osoba komika, ale jeho stylizovaná verze. Double upozorňuje, že tato persona může být buď záměrně přehnaná komická postava nebo specificky upravená verze samotného interpreta.[29] Komici se často hájí tím, že kontroverzní výroky nepronášejí oni, ale jejich „*postava*“, která může být záměrně hloupější, agresivnější nebo bigotnější než samotný autor. Příkladem je postava „*The Pub Landlord*“ komika Al Murrayho, který vystupuje jako přehnaný britský šovinista s otevřenou nenávistí k Evropě. Tato persona dovoluje autorovi artikulovat radikální názory, které slouží k parodování samotného fanatismu, nikoliv k jeho podpoře.[30]

Tuto obranu zastřešuje termín „*licencovaná nezodpovědnost*“ (licensed irresponsibility),

---

[27] LEVINE, Emily. Citováno podle: BHARGAVA a CHILANA. *Introduction*, s. 1. Orig.: „Really what a trickster is, is an agent of change.“.

[28] MORREALL. *Comic Relief*, s. 36.

[29] DOUBLE. *Getting the Joke*, kap. 2.

[30] DOUBLE. *Getting the Joke*, kap. 6.

o kterém mluví komička Jo Brand.[31] Jde o společenskou dohodu, že na jevišti platí jiná pravidla než v životě. Fenomén *cancel culture* lze vnímat jako moment, kdy tato dohoda přestává platit. Společnost (nebo její část) odmítne akceptovat „Play Mode" i „Personu" jako imunitu komika/čky pro šíření předsudků a začne vyžadovat plnou osobní odpovědnost autora za jeho slova.

1.3.3 Transformace žánru: Od klubu k algoritmu

Tradiční stand-up komedie, jak jsme ji definovali v předchozí kapitole, spoléhá na intimitu a bezprostřední reakci publika ve fyzickém prostoru klubu. Současná podoba žánru naproti tomu prochází zásadní proměnou vlivem digitálních médií a probíhající „*repolitizací humoru*". Tento posun není pouze formální změnou distribučního kanálu, ale zásadně mění povahu samotného komického vystoupení a vztah mezi komikem a divákem. Autoři Joke Nicolai a Pieter Maeseele upozorňují na případové studii vlámského komika Michaela Van Peela, že komici dnes často cítí, že operují v éře, kterou Van Peel trefně nazývá „*věkem pohoršení*" (Age of Outrage), v němž se humor stává předmětem neustálého politického vyjednávání a konfliktů. [32]

V tradičním klubovém prostředí funguje tzv. „herní rámec" (*play frame*), který ztotožňuje formu implicitní společenské úmluvy mezi komikem a diváky. Tento *play frame* divákům signalizuje, že „*toto je jen hra, neberte to vážně*". Díky tomu může nastat jev, který Henri Bergson ve své teorii komična nazývá „*dočasnou anestezií srdce*". Bergson tvrdí: „*Řekli jsme, že se komično obrací k čistému rozumu. Smích je neslučitelný s citem, …*"[33] V klubu jsme tedy schopni dočasně vypnout soucit či morální pohoršení a smát se i krutým věcem, protože chápeme jejich nevážnost.

V online prostoru se však tento mechanismus hroutí, což vede k nebezpečnému paradoxu. Na jedné straně divák u krátkého videa vytrženého z kontextu ztrácí onen „herní rámec".

---

[31] BRAND, Jo. Citováno podle: BHARGAVA a CHILANA. *Introduction*, s. 1.

[32] NICOLAÏ, Jonas a Pieter MAESEELE. *Stand-up in the age of outrage: how comedians negotiate the repoliticisation of humour*. *The European Journal of Humour Research*. 2024, roč. 12, č. 1, s. 63. DOI: 10.7592/EJHR2024.12.1.826.

[33] BERGSON. *Smích*, s. 65.

Vtip bere doslova, Bergsonova „anestezie“ selhává a místo smíchu nastupuje pohoršení a hněv. Na straně druhé však digitální prostředí vytváří fenomén, který Whitney Phillips při analýze internetových trollů nazývá „*emoční firewall*“ (*emotional firewall*) nebo disociací. V kontextu *cancel culture* si tento mechanismus osvojuje i běžné publikum. Tento firewall neznamená, že divák necítí hněv, ale naopak. Znamená, že divák necítí empatii vůči komikovi.[34] Obrazovka redukuje živého člověka na shluk pixelů, což divákovi umožňuje na něj agresivně útočit bez pocitu viny, či sociálních zábran, které by v reálném fyzickém kontaktu brzdily jeho reakci.
Výsledkem je stav, kdy je publikum emočně angažované v hněvu, ale emočně odpojené od lidskosti svého terče, kterým je v tomto případě komik.[35] Čímž se pak ten hněv ještě povzbudí.

Digitální prostor navíc není neutrálním prostředím. Jak trefně poznamenává vlámský komik Michael Van Peel, jehož případovou studii zpracovali Nicolaï a Maeseele, sociální sítě přidávají do společenské debaty doslova „*dynamit algoritmů*“.[36] Algoritmy sociálních platforem nejsou nastaveny na hledání pravdy či pochopení nuance, ale na maximalizaci zapojení uživatelů. Tento princip úzce souvisí s tím, co Whitney Phillips nazývá „*byznysem se špatnými zprávami*“. Phillips upozorňuje na specifickou mediální ekonomiku, ve které tradiční média záměrně profitují z cizí tragédie, senzacechtivosti a konfliktu.[37] Pokud tuto logiku aplikujeme na současné digitální prostředí, vidíme stejný vzorec, vtip, který by v klubu vyvolal smích nebo jen pokrčení ramen, se v online prostoru stává komoditou, jejíž hodnota (a algoritmický dosah) roste úměrně s mírou pohoršení, které vyvolá. Tím dochází k fenoménu, který teoretici Nieuwenhuis a Zijp nazývají „*repolitizací humoru*“. Každé komické vyjádření se stává potenciálním politickým stanoviskem a předmětem mocenského

[34] PHILLIPS, Whitney. *This Is Why We Can't Have Nice Things: Mapping the Relationship Between Online Trolling and Mainstream Culture* [online]. Cambridge (Massachusetts): The MIT Press, 2015 [cit. 2026-04-26], s. 29. Dostupné z: https://research.ebsco.com/linkprocessor/plink?id=12ea793e-8642-3a73-96de-666b734189ae

[35] Tamtéž, s. 35

[36] NICOLAÏ a MAESEELE. *Stand-up in the age of outrage*, s. 63. Orig.: „adding the dynamite stick of [social media] algorithms in the mix“.

[37] PHILLIPS, *This Is Why We Can't Have Nice Things*, s. 87.

boje o to, kdo je ve společnosti zahrnut a kdo vyloučen.[38]

1.3.4 Context Collapse: Ztráta kontextu a digitální stopy

Psychologickou proměnu diváka v online prostoru umocňuje i technický mechanismus, který činí stand-up tak zranitelným. Klíčovým jevem je zde tzv. „zhroucení kontextu“ (*Context Collapse*), koncept, který v mediálních studiích zpopularizovala badatelka Danah Boyd spolu s Alicí Marwick.[39] V digitálním prostředí se stírají hranice mezi různými sociálními kontexty a publiky. Vtip původně určený pro platící publikum v nočním klubu se může během zlomku vteřiny ocitnout na obrazovce náhodného diváka. Ten přitom autora vůbec nezná. Nesleduje jeho tvorbu a neviděl ani zbytek vystoupení.

Whitney Phillips popisuje, jak se obsah na internetu stává magnetickým pro další interpretace a zkreslení. Jakmile je vtip zaznamenán a nahrán online, stává se z něj „meme“ (mem), základní jednotka kulturní informace a přenosu, jak ji původně definoval Richard Dawkins[40], u níž komik naprosto ztrácí kontrolu nad jejím vyzněním. Vtip je vytržen ze svého původního prostředí a vržen do prostoru, kde není zřejmé, jak se komik k tomuto konkrétnímu vtipu dostal, jak ho uvedl a jaká byla atmosféra v sále. Jak Phillips upozorňuje, v digitálním prostředí mají uživatelé tendenci zcela ignorovat emocionální kontext původního sdělení. Jediné, co v online prostoru hraje roli, je samotná „*pointa*“ (*punch line*), která je následně využívána jako nástroj k útoku či pobouření.[41] Kvůli absenci těchto informací a signálů pak divák, který vidí krátké video na sociální síti ke vtipu přistupuje s doslovností, která je pro humor smrtící. [42]

---

[38] NIEUWENHUIS a ZIJP. Citováno podle: NICOLAÏ a MAESEELE. *Stand-up in the age of outrage*, s. 58.

[39] MARWICK, Alice E. a Danah BOYD. I tweet honestly, I tweet passionately: Twitter users, context collapse, and the imagined audience. *New Media & Society* [online]. 2011, roč. 13, č. 1, s. 122 [cit. 2026-04-26]. DOI: 10.1177/1461444810365313. Dostupné z: https://doi.org/10.1177/1461444810365313

[40] DAWKINS, Richard. *Sobecký gen*. Přeložil Vojtěch KOPSKÝ. Praha: Mladá fronta, 1998, s. 249. ISBN 80-204-0730-8.

[41] PHILLIPS. *This Is Why We Can't Have Nice Things*, s. 29.

[42] Tamtéž, s. 35.

Tento problém je umocněn trvalostí digitální stopy. Phillips v souvislosti s šikanou a kyberšikanou upozorňuje na rozdíl mezi efemérním (pomíjivým) a perzistentním (trvalým) obsahem. To platí i pro stand-up, zatímco vtip v klubu zazní a posléze i zmizí, na internetu zůstává trvale archivován a indexován vyhledávači.[43] To umožňuje zpětné hodnocení starých výroků optikou aktuálních společenských norem, což v praxi funguje jako jakási archeologie pohoršení. Komik se tak ocitá v situaci, kterou Nicolaï a Maeseele popisují jako stav „*dezorientace*".[44] Tradiční nástroje komika, ironie, nadsázka, persona, přestávají fungovat, protože v prostředí „*hyperpolitiky*", kde je vše vnímáno politicky a s „*neustálým, ale rozptýleným rozrušením*"[45], neexistuje prostor pro společný smích, ale pouze pro binární rozdělení na „*my*" a „*oni*".[46]

1.4 Fenomén *cancel culture*

Než začneme analyzovat dopad *cancel culture* na *stand-up* komedii, musíme si definovat, o čem vlastně mluvíme. Tento fenomén se vzpírá jednoduché kategorizaci. Jak upozorňuje Patrik Feltl ve své analýze, *cancel culture* nelze vnímat pouze jednorozměrně, jde o komplexní jev, který se projevuje v několika rovinách. Začíná v rovině osobní a morální (vyjádření nesouhlasu na sociálních sítích), ale jeho konečným cílem je často rovina institucionální a existenční. Snaha připravit daného člověka o zaměstnání, pozici, společenský status či platformu k vyjadřování.[47]

1.4.1 Definice a historie: Od slangu k institucionálnímu davovému šílenství

Pro účely této práce představuje nejrelevantnější definici konceptu *cancel culture*

---

[43] Tamtéž, s. 157.

[44] NICOLAÏ a MAESEELE, *Stand-up in the age of outrage*, s. 65.

[45] JÄGER, Anton. Citováno podle: NICOLAÏ a MAESEELE. *Stand-up in the age of outrage*, s. 57. Orig.: „incessant yet diffuse excitation"

[46] NICOLAÏ a MAESEELE. *Stand-up in the age of outrage*, s. 65.

[47] FELTL, Patrik. *Ústavněprávní aspekty Cancel culture* [online]. Brno, 2023 [cit. 2026-04-26], s. 18. Diplomová práce. Masarykova univerzita, Právnická fakulta. Vedoucí práce Robert ZBÍRAL. Dostupné z: https://is.muni.cz/th/i4in5/

politoložka Pippa Norrisová, která jej popisuje jako: „*Kolektivní strategie aktivistů využívající sociální tlak k dosažení kulturní ostrakizace cílů (osob nebo institucí) obviněných z urážlivých slov nebo činů.*“[48]

Abychom pochopili, jak se z tohoto pojmu stala dnešní zbraň, musíme se podívat na jeho kořeny. Výraz „*být zrušen*“ (*being canceled*) pochází z popkultury a slangu afroamerické angličtiny (označovanou lingvistickou zkratkou AAVE – African American Vernacular English). Jak dokládá badatelka Meredith Clark, termín se zpočátku formoval na sociálních sítích, zejména v komunitě tzv. *Black Twitteru* (neformální síti afroamerických uživatelů, kteří na platformě sdílejí společná kulturní a politická témata).[49] Zde fungoval jako nástroj marginalizovaných[50] skupin, jak vyjádřit nesouhlas a domoci se spravedlnosti vůči mocným. Teprve přechodem do mainstreamového mediálního diskurzu ztratil svůj původní kontext. Dnes je tento fenomén silně polarizující. Jak upozorňuje Pippa Norrisová, debata o *cancel culture* se stala součástí kulturních válek, kde ji někteří kritici zlehčují a odmítají pouze jako „*rétorickou psí píšťalku*“ nebo „*mýtus*“ k mobilizaci voličů. Norrisová však na základě svých dat dokládá, že o pouhý mýtus nejde a jedná se o reálný společenský fenomén ovlivňující svobodu projevu.[51]

Toto hluboké rozdělení potvrzují i data výzkumného centra *Pew Research* z roku 2021. Podle nich vnímá 58% Američanů tento proces jako legitimní vyvozování odpovědnosti (tzv. *call-out culture*), zatímco 38% v něm vidí nespravedlivý trest a cenzuru.[52] Z toho lze

---

[48] NORRIS, Pippa. Cancel Culture: Myth or Reality? *Political Studies* [online]. 2023, roč. 71, č. 1, s. 148 [cit. 2026-04-26]. DOI: 10.1177/00323217211037023. Dostupné z: https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/00323217211037023

[49] CLARK, Meredith D. DRAG THEM: *A brief etymology of so-called “cancel culture”. Communication and the Public* [online]. 2020, roč. 5, č. 3-4, s. 88 [cit. 2026-04-26]. DOI: 10.1177/2057047320961562.

[50] Pojem marginalizace v sociologii označuje proces vytlačování jednotlivců nebo celých sociálních skupin na okraj společnosti, což vede k omezení jejich participace na společenském životě a ztrátě vlivu. K definici pojmu viz: PETRUSEK, Miloslav a kol. *Velký sociologický slovník. I, A–O*. Praha: Karolinum, 1996, heslo Marginalizace. ISBN 80-7184-164-1.

[51] NORRIS, *Cancel Culture: Myth or Reality?* s. 145.

[52] VOGELS, Emily A. et al. *Americans and ‘Cancel Culture’: Where Some See Calls for Accountability, Others See Censorship, Punishment* [online]. Washington D.C.: Pew Research Center, 19. 5. 2021 [cit. 2026-

usoudit, že pro konzervativní část spektra tak dnes představuje *cancel culture* novou formu cenzury, která ohrožuje svobodu slova. Naopak progresivní levice argumentuje, že to, co kritici nazývají „rušením" je ve skutečnosti *call-out culture* (kultura upozorňování), tedy legitimní nástroj, jak přimět mocné lidi nést odpovědnost za své činy. Zásadní rozdíl v těchto pojmech spočívá v cíli a proporci, zatímco *call-out* má upozornit na chybu a žádat nápravu (například formou veřejné omluvy), *cancel* funguje jako trest s cílem vyloučit jedince z veřejného prostoru.

Pokud se však oprostíme od politických nálepek, ukazuje se, že *cancel culture* je moderní reinkarnací historického veřejného zahanbení (*Public Shaming*). Jak Feltl, tak novinář Jon Ronson ve svých pracích nezávisle na sobě docházejí k závěru, že tento fenomén lze nejlépe vysvětlit optikou Gustava Le Bona a jeho klasické teorie „*davového šílenství*". Aby se toto šílenství mohlo v digitálním věku plně rozvinout, vyžaduje podle Feltla splnění dvou podmínek: duchovních a institucionálních.[53]

Duchovní podmínky pramení z psychologického nastavení rušícího davu. Vycházíme-li z analýzy Oty Weinbergera, kterou Feltl aplikuje na *cancel culture*, zjistíme, že se lidé do hromadného pronásledování nezapojují pouze z prostého hněvu, ale často z hlubokého přesvědčení o vlastní morální nadřazenosti. Účastníci davu propadají iluzi „*absolutního vědění*" a „*monistického ideálu*", věří, že zrušením odlišného názoru budují utopicky dokonalou společnost. Aplikují tzv. teorii zla, kdy v rušeném jedinci (nebo v jeho výrocích) vidí absolutní zlo, jehož mýcením konají dobro, a to jak formou vnitřní (trestání bývalých spojenců), tak vnější intolerance.[54]

Tato filozofická východiska dokonale vysvětlují Ronsonův postřeh z praxe. Ve své knize srovnává chování internetového davu s tvrdými tresty soudce Teda Poea, jenž byl v USA proslulý ukládáním ponižujících trestů na veřejnosti. Ronson si při pohledu na chování účastníků online lynče uvědomil děsivý paradox: „*Byli jsme mnohem děsivější než soudce*

04-26]. Dostupné z: https://www.pewresearch.org/internet/2021/05/19/americans-and-cancel-culture-where-some-see-calls-for-accountability-others-see-censorship-punishment/

[53] FELTL. *Ústavněprávní aspekty Cancel culture*, s. 24–25.

[54] Tamtéž, s. 25–26.

Ted Poe. Ti mocní, šílení, krutí lidé, o kterých obvykle píšu, bývají na vzdálených místech. Ti mocní, šílení a krutí lidé jsme teď byli my. Cítili jsme se jako vojáci ve válce proti chybám jiných lidí.“[55] Podle Ronsona to vede ke „*skupinovému šílenství*“ (*group madness*), kdy se dav stává „*kontaminovaným*“ a lidé páchají činy, které by jedinec o samotě nikdy neudělal.[56]

Samotné duchovní přesvědčení by však k destrukci nestačilo, nebýt institucionálních (technologických) podmínek. Zde dochází k zásadnímu rozdílu oproti historickému davu (například u středověkého pranýře), který Le Bon původně zkoumal. Sociální sítě fungování davu od základu změnily. Jak upozorňuje Feltl s odkazem na Stevena Koha, *cancel culture* je oproti *offline* zahanbování posílena ve třech klíčových aspektech: zesílení, zrychlení a demokratizace.[57] Platformy fungují jako megafon, který původně lokální konflikt (zesílení) bleskově rozšíří po celém světě (zrychlení). Zároveň dávají moc soudit a trestat naprosto komukoliv (demokratizace). Zatímco historický dav na náměstí se mohl unavit, rozejít a jeho paměť časem vybledla, digitální dav nikdy nespí. V online prostoru, který je akcelerován těmito třemi aspekty, navíc chybí formální právní mantinely, neexistuje zde presumpce neviny, neexistuje právo na obhajobu a trest je kvůli nesmazatelné digitální stopě prakticky doživotní.

Spojením těchto několika extrémů a eskalátorů je jen otázkou času, kdy se to vymkne kontrole a nastane konflikt mezi osobní svobodou a právní odpovědností. Tento střet a jeho průběh a destrukční dopady na život jedince rozebereme v následující kapitole.

1.4.2 Mechanismus a funkce: Anatomie digitálního rušení

Technologicky akcelerovaná forma davového šílenství představuje pro tvůrce či obyčejné lidi nebezpečí, jehož podstatu odhaluje praktická anatomie procesu „zrušení“. Proces „zrušení“ neprobíhá chaoticky, naopak, velmi často se v pozadí odehrává jasně předvídatelný vzorec, který lze rozdělit do tří na sebe navazujících fází. Od úvodního spouštěče přes algoritmickou mobilizaci davu až po konečnou institucionální a ekonomickou

[55] RONSON, Jon. *So You've Been Publicly Shamed*. London: Picador, 2016, s. 86. ISBN 978-0-330-49229-4.

[56] Tamtéž, s. 87.

[57] FELTL. *Ústavněprávní aspekty Cancel culture*, s. 27.

likvidaci. Tento proces můžeme nazvat *cyklem rušení* (*The Cancel Cycle*).

1.4.2.1 Fáze první: Spouštěč a zhroucení kontextu

Každá kauza začíná transgresí, výrokem, vtipem nebo činem, který porušuje určité sociální normy. Je však klíčové si uvědomit, že spouštěčem (*triggerem*) jen málokdy bývá promyšlený politický manifest. Ba naopak, velmi často se jedná o neobratný pokus o humor nebo výrok, který byl původně určen pro úzké, specifické publikum, s nímž autor sdílel tzv. herní rámec (*play frame*).

K destrukci dochází v momentě, kdy je tento spouštěč vytržen ze svého původního prostředí a vržen do globálního digitálního prostoru. Tento jev, jak jsme již nastínili v předešlé kapitole, se nazývá zhroucení kontextu (*Context Collapse*). Příklady mechanismu popisuje Jon Ronson ve své knize *So You've Been Publicly Shamed,* kde například zmiňuje případ muže jménem Hank. V roce 2013 se Hank účastnil technologické konference *PyCon* v Santa Claře. Během jedné z přednášek pošeptal svému kamarádovi nevinný a lehce pubertální vtip (který on sám později označil za „*hloupý*“) o fiktivním kusu hardwaru, který má „*opravdu velký dongle, nebo směšný dongle*“ (přičemž anglické slovo *dongle* označuje hardwarový klíč, ale slangově též mužský pohlavní orgán). Tento vtip nebyl pronesen do mikrofonu, byl určen pouze pro uši Hankova kamaráda. Žena sedící před nimi však vtip zaslechla, vyfotila si nic netušícího Hanka na mobilní telefon a fotografii okamžitě publikovala na Twitteru s komentářem odsuzujícím sexismus v technologickém průmyslu.[58]

[58] RONSON. *So You've Been Publicly Shamed*, s. 105–107.

Obrázek 1: Tweet zachycující Hanka (vlevo) a jeho kolegu na konferenci PyCon, který odstartoval jejich veřejné zahanbení

Zdroj: RONSON. *So You've Been Publicly Shamed*, s. 108.

Tento Ronsonův příklad dokonale ilustruje první fázi, vtip je zbaven svého kontextu (soukromý rozhovor dvou přátel), je digitalizován a předložen jako důkazní materiál pro globální publikum, které nemá žádné pochopení pro původní nadsázku. V ten moment Hank se svým kamarádem neměl ani ponětí, jak se jim radikálně změní život kvůli nevhodnému vtipu.

1.4.2.2 Fáze druhá: Mobilizace hněvu a průmysl pohoršení

Jakmile je spouštěč nahrán na sociální sítě, nastupuje druhá fáze. Zde se projevuje ono Feltlem a Ronsonem zmiňované davové šílenství (group madness). Dav účastníků, přesvědčený o své vlastní morální nadřazenosti, začíná oběť *shamovat* (lynčovat). V této fázi se z lokálního incidentu stává virální fenomén. Lidé obsah nesdílejí proto, aby o něm racionálně diskutovali, ale aby veřejně demonstrovali svou příslušnost k morálně „čisté“

skupině. Mohlo by se zdát, že digitální lynč a rychlá eskalace hněvu jsou pouze organickým, byť nešťastným vedlejším produktem toho, že internet propojil miliardy lidí. Takový pohled by však byl naivní. *Cancel culture* není chybou v systému, je naopak klíčovým hnacím motorem současného digitálního byznysu.

Abychom pochopili roli technologických gigantů (jako jsou Meta, či Google) v kultuře rušení, musíme prvně pochopit prostředí, ve kterém operují. Harvardská profesorka Shoshana Zuboff toto prostředí označuje termínem *kapitalismus dohledu* (*surveillance capitalism*). Podle její koncepce tyto korporace fungují na novém ekonomickém modelu. Jejich primární surovinou není klasické zboží, ale samotná lidská zkušenost, kterou neustále sledují, těží a přetvářejí na behaviorální data.[59] Aby platformy získaly co nejvíce dat, která následně prodávají inzerentům pro cílenou reklamu, potřebují jedinou věc: udržet uživatele u obrazovky co nejdéle. Bojuje se o lidskou pozornost v rámci takzvané ekonomiky pozornosti (*attention economy*).

A právě zde se psychologie naštvaného davu dokonale protíná s korporátními zájmy. Algoritmy, které určují, co uživatel uvidí ve svém informačním kanálu, nemají žádný morální kompas. Nerozlišují mezi pravdou, lží, nadsázkou nebo racionální debatou. Rozpoznávají pouze míru interakce (*engagement*). Politologové Jeffrey M. Berry a Sarah Sobieraj upozorňují, že mediální a digitální diskurz je dnes cíleně strukturován tak, aby vyvolával takzvané *viscerální reakce*, zejména hněv, strach a morální rozhořčení. Tyto silné afektivní emoce jsou totiž z hlediska trhu nejúčinnějším nástrojem, jak spolehlivě upoutat lidskou pozornost a uživatelské zapojení maximalizovat.[60]

Jeffrey M. Berry a Sarah Sobieraj tento mechanismus detailně analyzují a nazývají jej „*průmyslem pohoršení*“ (*outrage industry*). Skutečná soutěž v dnešním mediálním

[59] ZUBOFF, Shoshana. Le capitalisme de la surveillance. *Esprit* [online]. 2019, č. 454, s. 63, 70 [cit. 2026-04-27]. DOI: 10.2307/26670448. Dostupné z: https://www.jstor.org/stable/26670448

[60] BERRY, Jeffrey M. a Sarah SOBIERAJ. *The Outrage Industry: Political Opinion Media and the New Incivility* [online]. New York: Oxford University Press, 2014 [cit. 2026-04-27], s. 6. Dostupné z: https://research.ebsco.com/linkprocessor/plink?id=29eff204-5dc4-3dd7-9e31-2a17af7b9032

a digitálním prostoru je podle nich striktně „soutěží o peníze z reklamy“.[61] Pokud chce platforma nebo zpravodajský portál přežít, musí svůj produkt diferencovat tím, že v lidech vyvolá afektivní reakci. Autoři upozorňují, že tento model vede k vytváření „*izolačních zpětnovazebných smyček*“ (*insular feedback loops*), v nichž jsou uživatelé neustále zásobováni obsahem, který potvrzuje jejich neotřesitelná přesvědčení a démonizuje názorové oponenty.[62] *Cancel culture* je pro tento systém zlatým dolem. Spouštěč (například vytržený vtip) je algoritmy okamžitě zviditelněn, protože generuje statisíce naštvaných komentářů a kliknutí.

Tento byznys s hněvem se však neomezuje pouze na sociální sítě. Klasická zpravodajská i bulvární média tuto korporátní logiku plně adaptovala. Výzkumnice Whitney Phillips, která se zabývá chováním agresivních online davů, dospěla k fascinujícímu závěru. Chování účastníků online lynčů není v rozporu s fungováním mainstreamových médií. Naopak, dav pouze v absurdní rovině zrcadlí korporátní logiku, která bez skrupulí transformuje tragédii v obchodní příležitost.[63] Média často vezmou lokální konflikt a záměrně z něj vyrobí celospolečenskou senzaci, protože „krev na obrazovce“ přinese čtenost. Všichni aktéři, platformy a média na tomto konfliktu profitují, s jedinou výjimkou, a tou jsou oběti tohoto rušení. Co se tedy stane po tom, co se nahromaděná pozornost a *shamování* díky podpoře algoritmů a vyhledávačů několikrát znásobí? Jakými způsoby se to projeví?

1.4.2.3 Fáze třetí: Deplatforming a institucionální destrukce

Jak jsme si již vysvětlili, klíčovým znakem *cancel culture*, oproti *call-out culture*, či online šikaně (*cyberbullyingu*), je její finální cíl. Online dav nemá formální jurisdikci, nemůže oběť legálně odsoudit ani poslat do vězení. Proto využívá taktiku hromadného asymetrického tlaku a zaměřuje se na třetí stranu, na instituce. Dav hromadně kontaktuje zaměstnavatele oběti, její sponzory, obchodní partnery nebo (v případě umělců) produkční společnosti a kluby a hrozí jim bojkotem, pokud s daným jedincem okamžitě neukončí spolupráci. Cílem je tzv. *deplatforming*, absolutní odříznutí člověka od možnosti veřejně působit a vydělávat

[61] Tamtéž, s. 95.

[62]Tamtéž, s. 21.

[63] PHILLIPS. *This Is Why We Can't Have Nice Things*, s. 94.

si na živobytí.

Problémem je, že mnoho lidí si neuvědomuje, jak destrukční dopady to má. Odstrašujícím příkladem je kauza Adama Smithe z roku 2012, o které informovala řada amerických médií včetně televize *CBS News*. Smith, tehdejší finanční ředitel firmy vyrábějící zdravotnické nástroje, se rozhodl vyjádřit svůj politický nesouhlas s postoji majitele řetězce rychlého občerstvení *Chick-fil-A*, který byl proti stejnopohlavním sňatkům, tím, že u okénka *drive-in* natočil video, ve kterém povýšeně poučoval a kritizoval náhodnou mladou zaměstnankyni podniku a vyčítal jí, jak může pracovat pro takovou firmu. Video následně publikoval na YouTube.[64]

Ačkoliv byl Smithův čin arogantní a nezdvořilý, reakce online davu překročila veškeré myslitelné předpoklady. Obrovské množství hněvu se nezaměřilo pouze na verbální odsouzení a urážky v komentářích pod videem, online dav lokalizoval Smithova zaměstnavatele a zahájil masivní slovní útoky na adresu firmy, Adam Smith v dokumentu zmiňuje, že jejich *voicemail* (hlasová schránka) byl zahlcen hrozbami o bombovém útoku, či vyhrožováním fyzickým násilím. Tlak byl tak enormní, že firma Adama Smithe ani ne den po vydání jeho videa propustila, aby ochránila svou vlastní pověst. V důsledku tohoto jediného videa ztratil Adam Smith nejen práci a prestižní kariéru, akciové opce, dům, ale zároveň i další možnost si hledat zaměstnání jinde. Po dlouhou dobu ho nikdo jiný nechtěl zaměstnat. Adam popisuje, že v tomto temném období ho přepadaly sebevražedné myšlenky.[65] Stejný osud mimochodem potkal i Hanka z konference *PyCon*. Tlak na jeho zaměstnavatele (Technologickou společnost) vedl k jeho okamžitému propuštění.[66]

Na těchto případech jasně vidíme, že instituce a korporace v době *cancel culture* fungují jako prodloužená ruka online davu. Ze strachu před poškozením značky se raději rychle zbaví nepohodlného jedince, čímž neformální rozsudek davu získává reálnou, tvrdou ekonomickou platnost.

---

[64] CBS NEWS. *„Speaking Frankly: Cancel Culture“ | Full Documentary* [online video]. YouTube, 13. 8. 2020 [cit. 2026-04-27]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=MJ-VxPfmml0

[65] Tamtéž.

[66] RONSON. *So You've Been Publicly Shamed*, s. 110.

Tudíž si díky tomu dokážeme představit, že lidé, kteří se pohybují nejvíce na hraně a tím vybízejí k tomuto online zakazování jsou stand-up komici. A tento mechanismus hrozby *deplatformingu* přesně kopíruje tlaky, kterým dnes čelí stand-up komici a jejich produkční platformy, či kluby.

1.5 Střet: *Stand-up* versus *cancel culture*

Stand-up komedie a *cancel culture* představují dva zcela odlišné fenomény s protichůdnými vnitřními mechanismy. Na jedné straně stojí *stand-up* komedie, umělecká forma bytostně závislá na kontextu a svobodě překračovat společenská tabu. Na straně druhé stojí *cancel culture*, algoritmicky poháněný mechanismus veřejného zahanbování, jehož podstatou je naopak ničení kontextu a dogmatické trestání jakékoliv transgrese. V této kapitole tyto dva světy postavíme proti sobě a zanalyzujeme dynamiku jejich nevyhnutelného střetu.

Díky předchozímu definování stand-upu víme, proč je tak častým terčem digitálního rušení. Je to kvůli samotné podstatě jeho žánru jako takového. Rashi Bhargava a Richa Chilana upozorňují, že humor je vždy nástrojem s dvojím ostřím. Může sloužit k šikaně a zesměšňování slabších (tzv. *punching down*), ale zároveň nabízí unikátní prostor, ve kterém lze zpochybňovat a převracet zažité společenské konvence.[67] Komik v tomto ohledu funguje jako archetyp „*trickstera*" (šprýmaře) a agenta společenské změny. K tomu, aby tuto roli mohl plnit, využívá podle britské komičky Jo Brand takzvanou „licencovanou nezodpovědnost" (*licensed irresponsibility*).[68] Tento neformální kontrakt umožňuje komikovi chovat se na pódiu jako dítě a beztrestně vyslovovat slova, myšlenky či nápady, které by v běžném společenském styku byly absolutně nepřijatelné.

Tato licencovaná nezodpovědnost však neplatí univerzálně, je vázána na specifické prostředí komediálního klubu. Filozof Ted Nannicelli tento prostor označuje jako „herní rámec" (*play frame*). Diváci v klubu přistupují na to, že to, co komik říká, není myšleno doslovně. Nannicelli však varuje, že tento herní rámec je vysoce křehký, může ustoupit, zúžit se nebo

[67] BHARGAVA, Rashi a Richa CHILANA. *Punching Up in Stand-Up Comedy*, s. 1.

[68] Tamtéž.

se zcela zlomit.[69] Pokud k tomuto zlomu dojde, obsah vystoupení je náhle brán smrtelně vážně, protože důsledky komikových slov již nejsou chráněny nadsázkou. A přesně to je moment, kdy nastupuje *cancel culture*. Prostřednictvím zhroucení kontextu (*Context Collapse*) na sociálních sítích je komikův herní rámec násilně rozbit nebo ignorován. Z vtipu se stává „přiznání" a z *licencované nezodpovědnosti* důvod k *deplatformingu*, či *shamování*. Snaha trestat komiky za jejich výstupy a hlídat hranice humoru však není vynálezem internetové éry. Abychom pochopili specifičnost dnešní *cancel culture*, musíme se nejprve podívat do historie na to, jakým způsobem byla uplatňována cenzura v době, kdy o hranicích vtipu nerozhodoval digitální dav, ale státní aparát.

1.5.1 Historický precedent: případ Lennyho Bruce a státní cenzura

Pokud dnešní *stand-up* komici vnímají *cancel culture* jako existenční hrozbu, je důležité připomenout, že v počátcích tohoto žánru čelili tvůrci hrozbě mnohem formálnější, vězení. Symbolem boje za svobodu komediálního projevu se v šedesátých letech 20. století stal americký komik Lenny Bruce.

Oliver Double popisuje, že na přelomu padesátých a šedesátých let se začala formovat nová generace takzvaných „*nemocných komiků*" (*sick comics*), kteří se ostře vymezovali vůči starší, uhlazené generaci varietních bavičů. Lenny Bruce začal ve svých vystoupeních improvizovat a volit výrazně riskantnější přístup. Otevřeně konfrontoval společenská tabu, využíval obscénní slovník a jeho výstupy se týkaly do té doby zakázaných témat, jako byl sex, rasa a nelegální drogy.[70] Tímto narušením tehdejších mravních norem na sebe okamžitě upoutal pozornost státní moci.

Kathleen Frey ve své analýze Bruceových soudních procesů uvádí, že komik byl kvůli svému repertoáru pronásledován policií napříč celými Spojenými státy. Byl zatčen za

[69] NANNICELLI, Ted. Stand-up Comedy: From Context to Character. In: *Artistic Creation and Ethical Criticism* [online]. New York: Oxford University Press, 2020 [cit. 2026-04-27], s. 205. DOI: 10.1093/oso/9780197507247.003.0007. Dostupné z: https://academic.oup.com/book/36925/chapter/322206904

[70] DOUBLE. *Getting the Joke*, kap. 3.

obscénnost v Kalifornii, následně v Los Angeles a pouhé dva měsíce nato čelil dalším obviněním v Chicagu.[71] Zásadní zlom v jeho kariéře a de facto i v historii stand-up komedie, však přišel na jaře roku 1964 v newyorském klubu *Café Au Go Go*. V hledišti byl během vystoupení přítomen tajný inspektor města New York Herbert Ruhe, na jehož popud byl Bruce zatčen a postaven před soud.[72] Způsob, jakým tehdejší obžaloba případ vedla, vykazuje mrazivé paralely s dnešním vytrháváním komediálních výstupů z kontextu. Okresní prokurátor Frank Hogan postavil celou obžalobu výhradně na izolovaných „sprostých slovech" a obscénních gestech, přičemž zcela ignoroval širší význam vystoupení. Obhajoba se naopak snažila dokázat, že Bruceův humor má vyšší účel. K soudu byli předvoláni expertní svědci, včetně novinářky Dorothy Kilgallenové, která argumentovala, že Bruceovo dílo představuje „velmi důležitý sociální komentář".[73] Jinými slovy, obhajoba se snažila soud přesvědčit o existenci onoho herního rámce a licencované nezodpovědnosti komika. U soudu prvního stupně však tato argumentace neobstála. Lenny Bruce byl odsouzen ke čtyřem měsícům v nápravném zařízení (*workhouse*). Ačkoliv se proti tomu rozsudku odvolal, konce soudního sporu se nedožil, zemřel na předávkování morfiem v srpnu 1966.[74] K jeho formální rehabilitaci došlo až téměř o čtyři dekády později. V roce 2003 udělil newyorský guvernér George Pataki Lennymu Bruceovi posmrtnou milost. Tento akt byl explicitně odůvodněn jako snaha vyjádřit podporu právům vyplývajícím z prvního dodatku americké ústavy, který zaručuje svobodu projevu.[75]

Případ Lennyho Bruce slouží v naší analýze jako zásadní historický precedent. Ukazuje nám, že společnost měla vždy tendenci trestat komiky za překračování hranic. Rozdíl spočívá ve vykonavateli tohoto trestu. V šedesátých letech minulého století určoval a vymáhal hranice humoru státní aparát. Komik byl souzen podle platných zákonů a mohl se, byť často

---

[71] FREY, Kathleen. Bruce, Lenny, Obscenity Trial of (1964). In: BAILEY, Frankie Y. a Steven CHERMAK (eds.). *Crimes of the Centuries: Notorious Crimes, Criminals, and Criminal Trials in American History* [online]. Santa Barbara: Bloomsbury Publishing USA, 2016 [cit. 2026-04-27], s. 247. ISBN 978-1-59884-964-6. Dostupné z: https://ebookcentral.proquest.com/lib/cuni/detail.action?docID=4332330

[72] Tamtéž.

[73] Tamtéž. s. 248.

[74] FREY. Bruce, Lenny, Obscenity Trial of (1964). In: BAILEY a CHERMAK (eds.). *Crimes of the Centuries*, s. 249.

[75] Tamtéž.

neúspěšně, hájit u institucionálního soudu odkazem na ústavní práva. V současné éře *cancel culture* se však cenzura zprivatizovala. Jak ukážeme v následující podkapitole, dnešní komik nestojí před soudcem v taláru, ale před neformálním tribunálem digitálního davu a korporátních algoritmů, kde, jak jsme si řekli, presumpce neviny a právo na spravedlivý proces neexistují.

1.5.2 Současný konflikt a mediální transformace

Zatímco Lenny Bruce sváděl svůj boj se státním aparátem a na první pohled jasně definovanými zákony, dnešní komik čelí moci, která je často neviditelná, neuchopitelná a řídí se odlišnou logikou. Pro pochopení podstaty tohoto současného konfliktu jej nesmíme redukovat pouze na generační spor o to, co ještě je vtipné a co už ne. Jde o fundamentální střet dvou nekompatibilních mediálních ekosystémů.

Teoretik médií Marshall McLuhan ve svém stěžejním díle *Jak rozumět médiím* postuloval známou tezi, že „*médium je poselství*“ (*The medium is the message*).[76] Podle McLuhana důsledky jakéhokoli média nevyplývají primárně z jeho obsahové náplně, ale z toho, jak samotná nová technologie mění lidské vnímání, společenská měřítka a tempo.[77] Aplikujeme-li tuto optiku na stand-up komedii, zjistíme, že jádro problému neleží pouze ve slovech komika, ale v technologické architektuře, která tato slova formuje a distribuuje.

Tradiční stand-up je ze své podstaty živé, synchronní a vysoce intimní médium. Vyžaduje fyzickou přítomnost, postupné budování napětí, a především ochotu publika přistoupit na onen nezbytný „*herní rámec*“ (play frame).[78] Jakmile je však vystoupení zaznamenáno a pohlceno síťovým médiem, ať už jde o platformy jako TikTok, Instagram nebo síť X (Twitter), jeho podstata se radikálně mění. Algoritmické médium je asynchronní, zrychlené a vizuálně zploštělé. Jak již dříve upozornila Whitney Phillips, digitální prostředí

[76] McLUHAN, Marshall. Understanding Media: The Extensions of Man (1964). In: HAYOT, Eric, Lea PAO a Anatoly DETWYLER (eds.). *Information: A Reader* [online]. New York: Columbia University Press, 2021 [cit. 2026-04-27], s. 260. DOI: 10.7312/hayo18620-033. Dostupné z: https://doi.org/10.7312/hayo18620-033

[77] Tamtéž, s. 260–261.

[78] NANNICELLI. *Stand-Up Comedy*, s. 205.

organicky rozkládá sdělení na izolované kulturní střípky (memy), které se následně šíří zcela nezávisle na svém původním zdroji.[79] Krátký vertikální formát sociálních sítí zkrátka technologicky neumožňuje plný přenos složité ironie nebo licencované nezodpovědnosti, protože k tomu neposkytuje dostatečný časový ani kontextuální prostor. Síťové médium tak svou strukturou to klubové de facto popírá.

Současná stand-up komedie tak naráží na jeden obrovský paradox. V poslední době se stalo populárním vytváření krátkých sestřihů (takzvaných klipů). Sami fanoušci, či kdokoliv na internetu tak může vzít něčí stand-up vystoupení a sestříhat z něj krátké klipy a ty pak následně sdílet na sociálních sítích. Komici se však často stávají oběťmi tohoto zhroucení kontextu zcela dobrovolně a vlastním přičiněním. V rámci snahy o sebepropagaci využívají sociální sítě jako hlavní a v dnešní době nejefektivnější marketingový nástroj. Aby komik zaujal a prodal vstupenky na své turné, či vystoupení, je de facto nucen publikovat na platformách jako TikTok, či Instagram krátké montáže a sestřihy ze svých vlastních speciálů. Z celistvých hodinových vystoupení tak autoři sami izolují ty nejúdernější vtipy do krátkých klipů. Ať už se jedná o pečlivě napsaný a vypointovaný materiál, nebo o improvizovanou komunikaci s publikem v prvních řadách (*crowd work*), cíl je stejný: využít virální potenciál algoritmu. Tento algoritmus, jehož primárním účelem je udržet pozornost prostřednictvím výše popsané ekonomiky pohoršení (*Outrage Industry*), však tento fragment naservíruje miliónům náhodných uživatelů.[80] Pro diváka, který v klubu neseděl, nezná předchozí vystoupení, či personu komika a neuzavřel s komikem tichou dohodu o nadsázce, se z vtipu snadno stává čistě agresivní útok. Marketingový nástroj se tak plynule mění ve zbraň, která mobilizuje dav k veřejnému odsouzení a vyvolává lavinu kritiky.

Tento destruktivní mediální mechanismus navíc operuje v době, kterou Joke Nicolaï a Pieter Maeseele označují za éru „*hyperpolitiky*“.[81] Každé komické vyjádření je okamžitě repolitizováno a stává se předmětem boje o moc.[82] Historicky byl stand-up vnímán jako

[79] PHILLIPS. *This Is Why We Can't Have Nice Things*, s. 77.

[80] BERRY a SOBIERAJ. *The Outrage Industry*, s. 7.

[81] NICOLAÏ a MAESEELE. *Stand-up in the age of outrage*, s. 63.

[82] Tamtéž, s. 58.

bezpečný prostor pro „*kopání nahoru*“ (*punching up*) do elit a autorit.[83] S nástupem digitálních sítí se ovšem definice toho, kdo reálně drží moc, výrazně zkomplikovala. Filozof Piers Benn ve své analýze svobody projevu a komedie upozorňuje na to, že progresivní hnutí a takzvaná „*woke*“ kultura sice původně vznikly jako hlas utlačovaných, avšak dnes na sociálních sítích, v korporátním světě i na univerzitách představují novou dominantní institucionální sílu.[84]

Benn tento mocenský přesun ilustruje na případu britského satirika Andrewa Doyla a jeho fiktivní internetové persony, radikální aktivistky Titanie McGrath.[85] Doyle využil samotnou architekturu sociální sítě k tomu, aby skrze tento profil nastavoval zrcadlo dogmatům nové společenské ortodoxie. Ačkoliv je Doylův humor z řad digitálního davu často ostře napadán a nálepkován jako útok na zranitelné (*punching down*), Benn ukazuje, že komikův záměr je přesně opačný: *„Doyle souhlasí se svými kritiky, že komici by neměli kopat dolů, ale sám sebe vnímá tak, že kope nahoru proti ‚woke' byrokracii, která prorůstá mnoha, i když ne samozřejmě všemi institucemi.“*[86] Komik, který na síti paroduje a zpochybňuje nedotknutelné postuláty progresivní levice, ve skutečnosti útočí na novou mocenskou hegemonii.[87] Je to jasný důkaz toho, jak digitální média převrátila pravidla společenské satiry.

Střet stand-upu s fenoménem *cancel culture* tak nelze vnímat jako pouhou bitvu o jeden nevhodný vtip. Je to komplexní válka o to, kdo v síťovém věku ovládá kontext a určuje mantinely veřejné debaty. V následující podkapitole tuto teoretickou optiku aplikujeme na konkrétní kauzy elitních komiků z nedávné doby. Na anatomii jejich přežití a pádů ukážeme, jak fatální následky má smazání hranic mezi uměleckou personou a digitální realitou. Také se pokusíme vysvětlit, proč je v této moderní válce klíčovým štítem loajální publikum podpořené silnou uzavřenou platformou.

---

[83] BHARGAVA a CHILANA. *Punching Up in Stand-Up Comedy*, s. 1.

[84] BENN, Piers. Ethics, Comedy, and Free Speech. *Royal Institute of Philosophy Supplement* [online]. 2024, roč. 96, s. 61 [cit. 2026-04-27]. ISSN 1358-2461. DOI: 10.1017/S1358246124000201. Dostupné z: https://doi.org/10.1017/S1358246124000201

[85] Tamtéž, s. 59–61.

[86] BENN. *Ethics, Comedy, and Free Speech*, s. 61.

[87] Tamtéž, s. 59–61.

1.5.3 Příklady zahraničních kauz střetu stand-upu a *cancel culture* v dnešní době

Předchozí teoretický rámec ukazuje, že fenomén *cancel culture* ve stand-up komedii představuje komplexní průnik etiky, mediální transformace a boje o mocenský diskurz. K plnému pochopení tohoto mechanismu před samotným výzkumem českého prostředí je nezbytné analyzovat proč v některých případech snaha o „zrušení“ komika mediálně selhává, zatímco jindy vede k fatálním kariérním důsledkům. Zásadní roli zde hraje publikum a jeho ochota či neochota přistoupit na pravidla komediálního žánru.

Jádrem současných mediálních konfliktů je totiž často propastný rozdíl mezi tím, jak humor vnímá komik společně se svými loajálními fanoušky a tím, jak jej interpretuje širší veřejnost. Pro tvůrce je primární obranou subjektivita humoru a předpoklad, že vyřčené premisy na pódiu nejsou myšleny doslovně. Pokud je však komediální materiál prostřednictvím algoritmů distribuován uživatelům, kteří dohodu o nadsázce s komikem neuzavřeli, z etických či ideologických důvodů ji odmítají, nebo zkrátka neznají kontext a charakter stand-upu, obrana typu „je to jen vtip“ přestává fungovat. Následující příklad kauzy Davea Chappella ilustruje, jak se tento střet nekompatibilních publik odehrává na nejvyšší úrovni a co komikovi umožňuje globální tlak ustát.

1.5.3.1 Dave Chappelle a imunita publika

V říjnu 2021 vydala streamovací platforma Netflix komediální speciál amerického komika Davea Chappella s názvem *The Closer*. Chappelle v něm věnoval podstatnou část svého vystoupení vtipům na účet transgender komunity. Nejednalo se přitom o abstraktní narážky, ale o zcela konkrétní a cílená prohlášení. Chappelle se v pořadu například otevřeně zastal britské spisovatelky J. K. Rowlingové, která dlouhodobě čelí kritice za své názory na trans práva a prohlásil: „*V podstatě řekla, že pohlaví je fakt, trans komunita se naštvala, začali jí*

říkat TERF…Já jsem tým TERF[88]*. Souhlasím. Pohlaví je fakt*.“[89]

Tato pasáž vyvolala okamžitou vlnu odporu u té části publika a odborné veřejnosti, která tento typ humoru vnímá nikoliv jako uměleckou nadsázku, ale jako reálnou hrozbu a cílený útok na marginalizovanou skupinu. Přední americká lidskoprávní organizace GLAAD vydala po premiéře ostré prohlášení, v němž uvedla: „*Značka Davea Chappella se stala synonymem pro zesměšňování trans lidí a dalších marginalizovaných komunit*.“[90] Tento legitimní hodnotový nesouhlas následně přerostl až do situace, kdy část zaměstnanců *Netflixu* uspořádala na protest proti odvysílání pořadu veřejnou stávku.[91] Algoritmy sociálních sítí tento ideologický střet akcelerovaly a mobilizovaly digitální dav požadující okamžité stažení speciálu.

Chappelle přesto tento tlak ustál a jeho kariéra neutrpěla. Důvodem nebyla objektivní obhajitelnost jeho výroků, ale technologicko-ekonomický štít uzavřeného média a síla jeho vlastního publika. V tomto konfliktu se naplno ukázalo, že nejdůležitějším faktorem pro

---

[88] TERF je akronym vycházející z anglického spojení „Trans-Exclusionary Radical Feminist“ (trans-exkluzivní radikální feministka). V akademickém a společenském diskurzu označuje aktéry či ideologii, která odmítá zahrnout trans ženy do ženských prostorů a hnutí za práva žen. K akademickému ukotvení a historii pojmu viz: PEARCE, Ruth, Sonja ERIKAINEN a Ben VINCENT. TERF wars: An introduction. *The Sociological Review* [online]. 2020, roč. 68, č. 4, s. 677–698 [cit. 2026-04-27]. ISSN 1467-954X. DOI: 10.1177/0038026120934713. Dostupné z: https://doi.org/10.1177/0038026120934713

[89] *Dave Chappelle: The Closer [online video]. Režie Stan LATHAN. Netflix, 2021 [cit. 2026-04-27]. Dostupné z: https://www.netflix.com/title/81488122. [Čas 00:52:40 – 00:53:52] V originále: „Effectually she said gender was a fact, the trans community got mad as shit, they started calling her a Terf... I'm team Terf. I agree. I agree, man. Gender is a fact.“*

[90] *CBC NEWS. Netflix backs comedian Dave Chappelle despite criticism over trans remarks [online]. 12. 10. 2021 [cit. 2026-04-27]. Dostupné z: https://www.cbc.ca/news/entertainment/netflix-backs-chappelle-trans-remarks-1.6207751. V originále prohlášení organizace GLAAD: „Dave Chappelle's brand has become synonymous with ridiculing trans people and other marginalized communities.“* (Podrobnější kontext k mediální vlně odporu viz také: *YANG, Maya. 'I'm team Terf': Dave Chappelle under fire over pro-JK Rowling trans stance. The Guardian [online]. 7. 10. 2021 [cit. 2026-04-27]. Dostupné z: https://www.theguardian.com/stage/2021/oct/07/dave-chappelle-transgender-netflix-special-backlash)*

[91] *CBS NEWS.* Netflix Employees Stage Walkout In Hollywood Over Dave Chappelle Special. *CBS News [online]*. 20. 10. 2021 [cit. 2026-04-27]. Dostupné z: https://www.cbsnews.com/losangeles/news/netflix-employees-stage-walkout-in-hollywood-over-dave-chappelle-special/

přežití komika je právě jeho komunita diváků, která s ním sdílí kontext a styl humoru.

Tehdejší výkonný ředitel *Netflixu* Ted Sarandos v interní komunikaci obhajoval rozhodnutí pořad nestáhnout argumentem ochrany „*umělecké svobody*“ (*artistic freedom*) a tvrzením, že „*obsah na obrazovce se přímo nepromítá do reálné škody v reálném světě.“*[92] Skutečným a rozhodujícím motivem však byla ekonomika platformy typu SVOD (*Subscription Video on Demand*). Vedení Netflixu se při svém rozhodování neřídilo nátlakem algoritmických sítí, nýbrž vlastními daty o sledovanosti a loajalitě předplatitelů. Model založený na platících divácích dokázal absorbovat nápor virálního rozhořčení, protože Chappellovi vlastní fanoušci pořad masivně sledovali a podpořili jej. Případ tak empiricky dokazuje to, na čem staví obranu samotní komici. Nejúčinnějším štítem proti fenoménu *cancel culture* v digitální éře je loajální publikum, které tvůrce ekonomicky podrží bez ohledu na vnější mediální a společenský tlak.

1.5.3.2 Louis C.K. a zhroucení komediální persony

Zatímco případ Davea Chappella ilustruje situaci, kdy publikum z velké části přistoupí na komikův herní rámec a ideologicky jej podpoří proti vnějšímu mediálnímu tlaku, kauza Louise C.K. představuje opačný extrém. Jde o absolutní a nevratné zničení tohoto rámce, kdy publikum ztrácí schopnost, a především etickou ochotu, oddělit pódiový vtip od reálných činů autora. Tento případ definuje limity obrany „je to jen vtip“ v digitální éře informační transparence.

V listopadu 2017 publikoval deník *The New York Times* rozsáhlou investigativní reportáž, v níž pět žen z komediálního průmyslu obvinilo tohoto elitního komika ze sexuálního obtěžování, konkrétně z nevyžádané masturbace v jejich přítomnosti či během telefonických hovorů.[93] Na rozdíl od mnoha jiných kauz fenoménu *cancel culture*, kde se obvinění tvůrci

[92] MUSIL, Steven a Joan E. SOLSMAN. Netflix strikes softer tone ahead of worker walkout over Dave Chappelle's anti-trans comments. *CNET* [online]. 20. 10. 2021 [cit. 2026-04-27]. Dostupné z: https://www.cnet.com/tech/services-and-software/netflix-strikes-softer-tone-ahead-of-worker-walkout-over-dave-chappelles-anti-trans-comments/. V originále z interního e-mailu: „Content on the screen doesn't directly translate to real world harm.“

[93] RYZIK, Melena, Cara BUCKLEY a Jodi KANTOR. Louis C.K. Is Accused by 5 Women of Sexual

brání tvrzením o vytržení z kontextu, Louis C.K. den po vydání článku vydal oficiální prohlášení, v němž plně doznal svou vinu: „*Tyto příběhy jsou pravdivé. ... Zjistil jsem později v životě, příliš pozdě, že když máte nad druhou osobou moc, požádat ji, aby se dívala na váš penis, není otázka. Je to pro ně bezvýchodná situace. Moc, kterou jsem nad těmito ženami měl, spočívala v tom, že mě obdivovaly. A já jsem tuto moc nezodpovědně zneužil.*“[94] Následkem tohoto přiznání byla jeho kariéra ze dne na den pozastavena, zrušena byla jeho turné i distribuce nového filmu.

Z mediálně-analytického hlediska je klíčové, jak se toto odhalení promítlo do zpětného vnímání jeho tvorby publikem. Louis C.K. si dlouhodobě budoval mimořádně úspěšnou stand-up personu neurotického, zvrhlého, ale brutálně upřímného muže. Vtipy o masturbaci, osobních selháních a nevhodném sexuálním chování tvořily pevnou osu jeho repertoáru. Publikum se tomuto materiálu smálo v přesvědčení, že konzumuje hyperbolickou, sebeironickou fikci. V momentě, kdy tradiční žurnalistika propíchla bublinu jeho herního rámce, došlo k fatálnímu zhroucení kontextu. Digitální a zpravodajská realita smazala hranici mezi pódiovým alter egem a skutečnou identitou pachatele.

Jak upozorňuje Nannicelli (s odkazem na kritiku Jacka Bernhardta), smích publika ve stand-up komedii často znamená tiché, i když jen dočasné, přijetí komikova světonázoru.[95] Jakmile však diváci zjistili, že se po léta nesmáli absurdní fiktivní personě, ale reálnému predátorovi, jenž ze svých obětí a vlastních traumatizujících činů tvořil komediální materiál, tichá dohoda mezi komikem a diváky se rozpadla. V takovém případě ztrácí publikum jakýkoliv důvod komika chránit, protože samo cítí, že byl jeho souhlas s nadsázkou podvodně zneužit k normalizaci skutečného zneužívání moci.

Misconduct. *The New York Times* [online]. 9. 11. 2017 [cit. 2026-04-27]. Dostupné z: https://www.nytimes.com/2017/11/09/arts/television/louis-ck-sexual-misconduct.html

[94] THE GUARDIAN. Louis C.K. responds to allegations of sexual misconduct: 'These stories are true'. *The Guardian* [online]. 10. 11. 2017 [cit. 2026-04-27]. Dostupné z: https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2017/nov/10/louis-ck-statement-sexual-misconduct-allegations-these-stories-are-true. V originále: „*These stories are true. [...] But what I learned later in life, too late, is that when you have power over another person, asking them to look at your dick isn't a question. It's a predicament for them. The power I had over these women is that they admired me. And I wielded that power irresponsibly*.“

[95] NANNICELLI. *Stand-Up Comedy*, s. 209.

Kauza Louise C.K. tak empiricky dokládá, že v éře digitální paměti nelze úspěšně oddělit umění od umělce, pokud tento umělec prokazatelně činí z vlastních reálných přečinů předmět své komedie.

Skutečnost, že se Louis C.K. po několika letech na stand-up scénu vrátil a prostřednictvím vlastní nezávislé distribuce si vybudoval novou základnu fanoušků, tuto tezi nepopírá, nýbrž prohlubuje. Jeho původní, široce akceptovaný herní rámec byl nezvratně zničen. Jeho současné přežití na okraji mainstreamu pouze potvrzuje ústřední argument této práce: komik může v éře *cancel culture* existovat i po fatálním odhalení, avšak pouze za předpokladu, že si vybuduje zcela nový herní rámec s úzce vyprofilovaným publikem, které je ochotno jeho reálné prohřešky akceptovat jako součást nové pódiové persony.

1.5.3.3 Hannah Gadsby a dekonstrukce stand-upu

Dosavadní analýza ukázala dvě odlišné dynamiky ohrožení komediálního herního rámce (*play frame*). Zatímco v případě Davea Chappella zafungovalo loajální publikum jako štít a opora, který tento prostor úspěšně uhájil, u Louise C.K. se publikum samo podílelo a tentýž rámec zničilo, jakmile zjistilo, že slouží k maskování reálného zneužití moci. Obě tyto kauzy však stále vycházejí z premisy, že samotný formát stand-upu je pro tvůrce neutrálním či bezpečným prostředím, které má smysl bránit. Třetí příklad konfliktu stand-upu s *cancel culture* je jiný, je totiž zevnitř, samotný stand up komik sám na sobě udělá formu *cancel culture*. Příklad australské komičky Hannah Gadsby a jejího speciálu Nanette (2018) byl pro tuto práci vybrán proto, že tento základní předpoklad herního rámce radikálně obrací. Gadsby ukazuje, co se stane, když je samotná struktura herního rámce pro tvůrce natolik toxická, že ji musí dobrovolně a systematicky dekonstruovat zevnitř, čímž zpochybňuje samotné základy žánru stand-up komedie a jeho etický dopad na publikum.

Ústředním motivem jejího vystoupení je kritická analýza samotné mechaniky vtipu. Klasický komediální formát stojí na budování napětí (*setup*) a jeho následném uvolnění (*punchline*). Gadsby však upozorňuje, že pro tvůrce z marginalizovaných skupin tento proces často znamená nucenou redukci vlastního traumatu na stravitelnou anekdotu, která má za cíl primárně ulevit většinovému publiku. Komik tak podle ní musí využívat sebeironii k tomu, aby si u diváků vůbec vybudoval právo promluvit a byl akceptován. Tuto praxi

Gadsby v průběhu speciálu performativně odmítá: „*Vybudovala jsem si kariéru na sebeironickém humoru a už to nechci dělat. Protože chápete, co znamená sebeironie, když pochází od někoho, kdo už tak existuje na okraji společnosti? Není to pokora. Je to ponížení. Shazuji se, abych mohla promluvit, abych si vyžádala svolení promluvit*.“[96]

Tímto odmítnutím tradičního komediálního uvolnění se Gadsby podle Dicka Zijpa záměrně odchyluje od klasické „*dramaturgie pointy*“ a nutí publikum nést plnou etickou a emocionální váhu vytvořeného napětí.[97] Namísto uvolňujících vtipů nabízí osobní příběhy a hněv využívá nikoliv jako pouhou agresi, ale jako legitimní nástroj k udržení tenze a sdělení její pravdy. Z pohledu mediální a žánrové analýzy je ovšem nejzajímavější samotná reakce publika. Ačkoliv v počátcích turné tato konfrontační strategie diváky často spíše odcizovala, záznam z platformy Netflix ukazuje zcela jinou dynamiku. Publikum v sále již nebylo šokováno, ale naopak tvůrkyni hlasitě podporovalo, čímž potvrdilo, že tento dříve subversivní přístup se stal novým, oslavovaným sdělením. Podle Zijpa navzdory své radikální kritice žánru Gadsby nadále drží svůj příslib autentičnosti a pravdivosti.[98]

Ačkoliv Gadsby v Nanette explicitně hrozí, že komedii opustí, skutečnost ukázala pravý opak. Destrukce její původní komediální persony neznamenala konec kariéry, ale naopak odhození neautentické masky za účelem vytvoření persony nové, která lépe odpovídá její identitě. Případ Hannah Gadsby tak nakonec neodmítá komedii jako takovou, ale apeluje na nové, autentické já, které umožňuje hovořit upřímně o následcích homofobie a sexuálního násilí.[99] Úspěšně tak pro sebe redefinovala pravidla žánru a dokázala, že umělci z menšin

---

[96] Hannah Gadsby*: Nanette* [online video]. Režie Madeleine PARRY a Jon OLB. Netflix, 2018 [cit. 2026-04-27]. Dostupné z: https://www.netflix.com/title/80233611. [Čas 00:17:35 – 00:18:20]. V originále: *„I built a career out of self-deprecating humour, and I don't want to do that anymore. Because do you understand what self-deprecation means when it comes from somebody who already exists in the margins? It's not humility. It's humiliation. I put myself down in order to speak, in order to seek permission to speak.“*

[97] ZIJP, Dick. Deconstructing comic persona: theatricality and absorption in Bo Burnham's Make Happy (2016) and Hannah Gadsby's Nanette (2018). *Comedy Studies* [online]. 2025, roč. 16, č. 2, s. 357 [cit. 2026-04-27]. ISSN 2040-6118. DOI: 10.1080/2040610X.2025.2463255. Dostupné z: https://doi.org/10.1080/2040610X.2025.2463255

[98] Tamtéž, s. 358

[99] Tamtéž, s. 359

nemusí spoléhat na sebedegradaci, aby si získali plnou pozornost a respekt globálního publika.

2. Metodologie a design výzkumu

2.1 Cíl výzkumu a výzkumná mezera

Teoretická část této práce ukázala, že žánr stand-up komedie prochází, vlivem digitálních médií a sociálních sítí, zásadní transformací. Ochranný „*herní rámec*“ (*play frame*), který dříve vznikal za zavřenými dveřmi komediálních klubů, je dnes konfrontován s fenoménem zhroucení kontextu (*context collapse*) a algoritmicky řízeným rozhořčením, jež bývá souhrnně označováno jako *cancel culture*. Analýza zahraničních případových studií však odhalila zásadní paradox. Ačkoliv je *cancel culture* často prezentována jako existenční hrozba a nástroj cenzury, v praxi etablovaných komiků může fungovat i jako vysoce efektivní marketingový nástroj k upevnění loajality publika.

Většina dosavadních akademických prací a mediálních analýz (včetně první části této bakalářské práce) se však soustředí primárně na angloamerické prostředí. V českém kulturním kontextu, který má odlišnou historii a styl humoru i jinou dynamiku mediálního trhu, dosud chybí relevantní empirická data o tom, jak tyto globální mechanismy rezonují u lokálních tvůrců. Hlavním cílem tohoto kvalitativního výzkumu je tuto mezeru zaplnit a zjistit, jak se tyto mediální a společenské tlaky projevují ve specifickém prostředí české stand-upové scény.

Výzkum si neklade za cíl objektivně změřit míru cenzury v České republice, ale zaměřuje se na subjektivní zkušenost a perspektivu samotných komiků. Snaží se porozumět tomu, jak interpretují proměnu svého publika, jak sami definují hranice přijatelného humoru a do jaké míry přizpůsobují svůj tvůrčí proces s vědomím, že jejich vystoupení může být na sociálních sítích vytrženo z kontextu a podrobeno veřejné kritice.

Pro naplnění tohoto cíle byl zvolen kvalitativní výzkumný design. Jak vysvětlují Virginia Braunová a Victoria Clarkeová, kvalitativní výzkum nehledá odpovědi v číslech, ale ve významech. Snaží se zachytit svět z perspektivy samotných aktérů a pochopit jejich osobní

zkušenost.[100] Na rozdíl od kvantitativních metod zvolený postup umožňuje proniknout k hlubším tvůrčím motivacím a obavám, které tvoří jádro zkoumaného paradoxu.[101]

2.2 Výzkumné otázky

Aby bylo možné tento fenomén prozkoumat z pohledu samotných aktérů, byla formulována jedna hlavní výzkumná otázka (HVO), která tvoří základní osu celého šetření:

HVO: Jak čeští stand-up komici pracují s hranicemi svého humoru (*herním rámcem*) v prostředí sociálních sítí a pod vlivem fenoménu *cancel culture*?

Pro hlubší zodpovězení hlavní výzkumné otázky byly následovně stanoveny tři specifické výzkumné otázky (SVO). Tyto otázky operacionalizují teoretické koncepty z první části práce a slouží jako hlavní pilíře pro konstrukci polostrukturovaných rozhovorů s respondenty:

- SVO 1: Jak komici vnímají rozdíl mezi živým publikem v klubu, které chápe nadsázku či zná celý kontext, a diváky na sociálních sítích, kde hrozí vytržení vtipu z kontextu?

- SVO 2: Podle čeho si sami komici určují, co je ještě přijatelný vtip a co už je takzvaně „za čarou“?

- SVO 3: Považují komici *cancel culture* za reálnou hrozbu, která je nutí k autocenzuře, nebo tento fenomén vnímají spíše jako mediální bublinu či marketingový nástroj?

[100] BRAUN, Virginia a Victoria CLARKE. *Successful Qualitative Research: A Practical Guide for Beginners*. London: SAGE, 2013, s. 20–21. ISBN 978-1-84787-276-0.

[101] Tamtéž, s. 24.

2.3 Metoda sběru dat: Polostrukturovaný rozhovor a pilotáž

Jako primární metoda sběru dat byl zvolen polostrukturovaný rozhovor. Braunová a Clarkeová uvádějí, že tento formát představuje v kvalitativním výzkumu ideální nástroj pro zkoumání komplexních a citlivých témat, neboť poskytuje výzkumníkovi pevnou tematickou osnovu, ale zároveň ponechává respondentům dostatečnou volnost k rozvinutí vlastních myšlenek, sdílení nečekaných zkušeností a odbočení k relevantním detailům.[102]

Před samotnou realizací výzkumu proběhla pilotáž (předvýzkum). Výzkumné otázky byly nejprve testovány na okruhu přátel a následně konzultovány s vedoucím práce. Na základě této zpětné vazby byl scénář rozhovoru upraven, otázky byly přeformulovány do hovorovější a přístupnější podoby a byla posílena tematická rovina týkající se vlivu médií a sociálních sítí, která byla v původním návrhu méně zastoupena.

Samotnému setkání s respondenty předcházel osobní kontakt na živých vystoupeních a následná elektronická či telefonická komunikace. Účastníci byli seznámeni s cílem výzkumu a sami si zvolili místo setkání tak, aby se cítili komfortně a mohli hovořit otevřeně. Většina rozhovorů se proto uskutečnila v pražských kavárnách během března a dubna roku 2026.

Rozhovory se opíraly o pevnou strukturu, avšak doplňující dotazy byly flexibilně přizpůsobovány specifikům každého komika a informacím, které v rozhovoru zmínil. V souladu s metodologickými principy polostrukturovaného dotazování nebyla prioritou striktní posloupnost otázek, ale plynulost rozpravy. Respondenti v mnoha případech přirozeně anticipovali budoucí témata nebo propojovali různé problematiky a myšlenky napříč rozhovorem. Pro zachování maximální autenticity nebyly otázky respondentům poskytnuty předem. Na konci každého rozhovoru byl vyhrazen prostor pro zpětnou vazbu, kde se respondenti mohli vyjádřit k formě dotazování. Rozhovory, jejichž průměrná délka se pohybovala okolo 50 minut, byly se souhlasem účastníků zaznamenávány na digitální

[102] BRAUN a CLARKE. *Successful Qualitative Research*, s. 77.

zařízení pro účely následné transkripce a analýzy.

2.4 Výzkumný soubor a technika výběru

Výzkumný soubor tvoří šest aktivních stand-up komiků působících na české scéně. Prvotním krokem pro výběr respondentů byla návštěva několika představení uskupení *Underground Comedy* v Praze, kde došlo k navázání prvních kontaktů na základě jejich specifického humoru, zejména pokud se dotýkali témat náchylných ke společenské kritice. Následně byla využita kombinace účelového výběru (*purposive sampling*) a metody sněhové koule (*snowball sampling*), kdy oslovení respondenti zprostředkovali kontakty na další vhodné kolegy z oboru.[103]
Zásadním kritériem při budování souboru byla snaha o dosažení maximální vnitřní diverzity (tzv. *maximum variation sampling*).

Pro zajištění objektivity a srovnatelnosti dat byl u každého respondenta aplikován identický, čtyřfázový proces:

1) Návštěva živého vystoupení: výzkumník se zúčastnil show, kde pozoroval vystoupení komiků a jejich interakci s publikem.

2) Vytipování a kontakt: Na základě pozorovaného stylu humoru, zejména se zaměřením na témata náchylná ke společenské kritice, byli komici přímo na místě osloveni s žádostí o rozhovor.

3) Hloubková rešerše: teprve po přijetí pozvání k rozhovoru následovala u každého respondenta systematická analýza jeho digitální stopy. Výzkumník podrobně zkoumal jejich dřívější vtipy, mediální výstupy, rozhovory a reakce diváků v online diskuzích, aby mohl připravit dotazy cílené na konkrétní zkušenosti daného autora.

4) Realizace rozhovoru: Samotné dotazování probíhalo podle jednotné osnovy

[103] BRAUN a CLARKE. Successful Qualitative Research, s. 56–57.

s důrazem na neutrální postoj výzkumníka.

Výzkumný vzorek tak pokrývá široké spektrum. Od tvůrců, pro které je stand-up a online distribuce hlavním zdrojem obživy, až po ty, kteří jej berou primárně jako koníček. Zastoupena jsou různá demografická i osobní zázemí (muži, ženy, zástupci odlišných sexuálních orientací, tvůrci s divadelním pozadím apod.) s různou délkou profesionální praxe i odlišným tematickým zaměřením. Od politické satiry přes reflexi rodičovství až po identitní humor.

Ačkoliv všichni účastníci udělili informovaný souhlas se zveřejněním své identity, pro zajištění plynulosti textu a zachování analytické roviny jsou v analytické části uváděni pouze pod svými křestními jmény.
Základní charakteristika výzkumného souboru je shrnuta v následující tabulce.

Tabulka 1:Základní charakteristika výzkumného souboru

Jméno	**Délka praxe**	**Hlavní tematické zaměření a styl komedie**	**Digitální stopa a distribuce obsahu**
Láďa	> 8 let	Sebereflexivní a experienciální humor; zpracování osobních prožitků a závislostí, výrazné zapojení improvizace a interakce s publikem (*crowdwork*).	Instagram, YouTube (osobní správa).
Tomáš	> 10 let	Observační a ostrý experienciální humor; reflexe rodičovství, vztahů a tabuizovaných společenských témat (např. deprese, neonacismus).	YouTube (tematické speciály), Instagram (profesionální správa obsahu), dříve i TV a tisk.
Lukáš	> 6 let	Identitní a černý humor; sebeironická	Instagram, YouTube

Jméno	Délka praxe	Hlavní tematické zaměření a styl komedie	Digitální stopa a distribuce obsahu
		reflexe LGBTQ+ tematiky a společenských norem, důraz na reakční vyprávění (*storytelling*).	(osobní správa).
Tereza	> 7 let	Experienciální humor se společensko-kritickým přesahem; otevřená a explicitní reflexe sexuality, genderových rolí a postavení žen ve společnosti.	Instagram, YouTube (profesionální správa záznamů a klipů).
Libor	> 10 let	Observační humor; reflexe rodinných vztahů a původu, tematické bloky (umělá inteligence, alkoholismus), silné zapojení *crowdworku*.	Turné, Instagram, TikTok, YouTube (dříve i TV a tisk).
Martin	> 10 let	Observační humor zkoumající běžné strasti lidského života s cílem překonat těžkosti společným smíchem; časté využití *crowdworku.*	Instagram, TikTok, YouTube (osobní správa), turné.

Zdroj: vlastní

2.5 Metoda analýzy dat

Získaná zvuková data z rozhovorů byla nejprve podrobena doslovné ortografické transkripci v textovém editoru (Microsoft Word). Tento hrubý přepis záměrně zachovával veškerá parazitní slova, nedokončené věty, opakování i samovolné odbočky respondentů, čímž byl vytvořen autentický důkazní materiál reprezentující primární data.

Následně proběhla fáze systematické kategorizace v tabulkovém procesoru (Microsoft Excel), kde byly výpovědi roztříděny podle příslušnosti k jednotlivým dotazům. Pro účely srozumitelné prezentace v analytické části práce a plynulost akademického textu byly tyto surové odpovědi gramaticky a stylisticky upraveny. Tato úprava byla ovšem striktně formální. Sémantika, úhly pohledu, vnitřní rozpory i argumentační linky komiků zůstaly stoprocentně zachovány.

Samotná interpretace dat probíhala formou tematické analýzy. Během opakovaného čtení přepisů byly identifikovány opakující se vzorce a postoje, jež byly následně zredukovány do čtyř hlavních analytických témat, která tvoří strukturu praktické části této práce a odpovídají na výzkumné otázky:

1. Jevištní persona jako štít (Kdo to říká?): Téma analyzuje ochranný „herní rámec“ a to, jestli komici mají svoji jevištní personu a jak na to dle nich reaguje samotné publikum.

2. Dva světy publika – bezpečí klubu vs. zhroucení kontextu na sítích (Komu a kde to říká?): Téma zkoumá fenomén zhroucení kontextu. Kontrastuje bezpečné prostředí komediálního klubu, fungujícího jako záchranná síť s okamžitou zpětnou vazbou, s prostředím sociálních sítí, kde publikum nemá tvář, nezná kontext a je řízeno algoritmy.

3. Vyjednávání hranic a etika humoru (Co přesně říká?): Téma se zaměřuje na to, kde čeští komici vnímají hranice humoru a podle čeho se odvíjí, či by se měly odvíjet.

4. Český paradox *cancel culture* (Jaké to má následky?): Závěrečné téma syntetizuje předchozí poznatky a zkoumá, jaké reálné dopady má kontroverzní výstup na internetu. Zjišťuje, zda v českém prostředí funguje *cancel culture* jako existenční hrozba, nebo spíše jako komodita a marketingový nástroj.

Ačkoliv byly pro tento výzkum stanoveny tři specifické výzkumné otázky (SVO), induktivní

povaha tematické analýzy dat ukázala, že pro jejich komplexní zodpovězení je nezbytné nejprve definovat samotného aktéra komediálního sdělení. Z tohoto důvodu byla analýza rozdělena do čtyř hlavních témat. První téma (Jevištní persona jako štít) slouží jako analytické východisko a zkoumá samotného původce sdělení. Teprve na tomto základě text přistupuje k přímému zodpovězení výzkumných otázek: Druhé téma (Dva světy publika) tak přímo odpovídá na SVO 1, třetí téma (Vyjednávání hranic) řeší problematiku SVO 2 a závěrečné čtvrté téma (Český paradox *cancel culture*) syntetizuje data pro zodpovězení SVO 3.

2.6 Reflexivita a role výzkumníka

V rámci kvalitativního výzkumu je nezbytné kriticky reflektovat výchozí pozici výzkumníka a jeho vztah ke zkoumanému poli, neboť jeho předporozumění tématu může ovlivnit průběh rozhovorů i samotnou interpretaci dat. Výzkumník se o žánr stand-up komedie zajímá dlouhodobě, přičemž jeho pozornost byla v minulosti upřena primárně na zahraniční scénu. Výzkumník se orientuje v terminologii stand-up komedie a průběžně sleduje i související zahraniční kauzy. Tato orientace v mezinárodním diskurzu poskytla potřebné teoretické zázemí a porozumění terminologii žánru, nicméně k lokální české scéně výzkumník přistupoval bez předchozích osobních preferencí či hlubší znalosti konkrétních repertoárů vybraných tvůrců.

Zásadním metodologickým principem byla naprostá rovnost v přístupu ke všem respondentům. Ačkoliv výzkumník registroval některé komiky jako veřejně činné osoby z jejich dřívějších mediálních výstupů v televizi, či na sociálních sítích, neexistovaly mezi ním a účastníky výzkumu žádné osobní vazby. Všech šest respondentů bylo pro výzkumníka v momentě zahájení spolupráce cizími osobami.

Během rozhovorů výzkumník striktně dbal na to, aby respondentům nevnucoval vlastní interpretace či názory na politickou korektnost a limity humoru. Role výzkumníka spočívala v moderování diskuse a povzbuzování respondentů k rozvíjení vlastních argumentačních linií. Případné vkládání vlastních postřehů sloužilo výhradně jako stimul pro hlubší reflexi subjektivní zkušenosti komika, nikoliv jako potvrzení či vyvracení jejich postojů. Tento přístup umožnil zachovat metodologickou integritu a eliminovat riziko potvrzovacího

zkreslení (*confirmation bias*).

2.7 Etika záznamu

Sběr dat probíhal v souladu s etickými standardy kvalitativního výzkumu v sociálních vědách, přičemž byla zohledněna specifika zkoumaného souboru. Na rozdíl od běžných kvalitativních šetření, která často pracují s anonymními respondenty v soukromé sféře, tvoří tento výzkumný soubor veřejně aktivní kulturní aktéři a performeři. Vzhledem k tomu, že předmětem hloubkových rozhovorů byla jejich veřejná umělecká činnost a profesní identita, byla etická rovina výzkumu modifikována směrem k ochraně profesionální reputace a přesnosti interpretace jejich postojů.

Všichni respondenti byli předem seznámeni s účelem práce a udělili výslovný informovaný souhlas se svou účastí i s pořízením audiozáznamu a následným jmenováním. Účastníci byli srozuměni s tím, že nebudou v textu anonymizováni pomocí kódů, ale budou identifikováni svými reálnými vlastními křestními jmény. Tento postup byl zvolen pro zachování maximální autenticity dat, neboť konkrétní styl humoru a veřejná persona každého z respondentů jsou pro analýzu fenoménu *cancel culture* určující faktory.

V souladu se zajištěním bezpečí respondentů byla garantována možnost přechodu do režimu „mimo záznam“ (off-record). Tyto pasáže byly z analýzy důsledně vynechány. Při zpracování dat byly rovněž využity moderní digitální technologie, konkrétně byly pro účely ortografické transkripce, následné stylistické korektury a technické kategorizace dat do analytických tabulek využity pokročilé jazykové modely (konkrétně LLM Gemini od společnosti Google a ChatGPT od společnosti OpenAI). Tento proces probíhal pod přímým metodologickým dohledem výzkumníka tak, aby byla zajištěna stoprocentní sémantická věrnost a nedošlo k žádnému posunu významu původních výpovědí. Respondenti byli rovněž informováni o možném využití pokročilých jazykových modelů na zpracování dat z rozhovorů.

2.8 Limity výzkumu a odchýlení od původních tezí

Předkládaný výzkum reflektuje specifika české stand-upové scény skrze perspektivu šesti výrazných tvůrců. Ačkoliv byl prvotní kontakt realizován v rámci pražské scény (uskupení *Underground Comedy*), výzkumný soubor nepředstavuje geograficky omezený vzorek. Respondenti působí celorepublikově, někteří mají vlastní celostátní turné a jejich digitální stopa má národní dosah. Limitem výzkumu však zůstává jeho záměrné zúžení na perspektivu samotných autorů. Pro hlubší pochopení transformace „herního rámce“ pod tlakem digitálních médií se však tato autorská perspektiva ukázala jako zásadní, neboť právě komici jsou těmi, kdo hranice v reálném čase vyjednávají a čelí přímým následkům algoritmického zhroucení kontextu.

V průběhu realizace došlo k zásadnímu odchýlení od původních tezí, konkrétně k opuštění kvantitativní obsahové analýzy mediálních výstupů. Tato změna byla provedena na základě pilotáže a hloubkové rešerše, ale také po konzultacích s vedoucím práce a dalšími odborníky z oboru. Na základě těchto diskusí bylo doporučeno upustit od širokého metodologického rozptylu a zaměřit se hloubkově na jeden z klíčových prvků komunikačního řetězce (obsah, publikum, autor). Výzkumník se rozhodl prioritně zaměřit na perspektivu samotných autorů, neboť tato oblast byla vyhodnocena jako výzkumně nejnosnější pro pochopení vnitřní dynamiky vyjednávání hranic svobody projevu. Přechod k čistě kvalitativní sondě tak umožnil dosáhnout vyšší metodologické konzistence a přinesl unikátní data o fenoménech, jako je autocenzura či marketingový potenciál kontroverze, což by samotná obsahová analýza nebyla schopna v takové hloubce zachytit.

3. Analytická část a zjištění

3.1 Analýza profilu respondentů

Jak již bylo popsáno v metodologii, výzkumný soubor tvoří šest aktivních tvůrců působících na české stand-upové scéně. Než přistoupíme k samotné analýze jejich výpovědí ohledně hranic humoru a fenoménu *cancel culture*, je nezbytné nejprve reflektovat faktory, které formují jejich vnímání a přístup k tvorbě. Během rozhovorů se totiž ukázalo, že postoje komiků nejsou uniformní, ale jsou silně podkresleny jejich profesním zázemím, délkou praxe a osobní identitou.

Prvním z těchto faktorů je délka profesionální praxe, která u respondentů rezonovala jako určující prvek pro jejich sebevědomí a stabilitu na scéně. Vzorek lze v tomto ohledu rozdělit na dvě skupiny. První tvoří zkušení veteráni s více než desetiletou praxí (Tomáš, Libor a Martin), kteří zažili transformaci české scény od jejich počátků. U těchto respondentů je patrný větší nadhled a řemeslná jistota, humor vnímají silně jako technickou disciplínu a řemeslo. Druhou skupinu tvoří služebně mladší, avšak vysoce etablovaní komici (Láďa, Lukáš a Tereza), kteří do stand-upu vstupovali v době, kdy už byla scéna více profesionalizovaná a zároveň společensky polarizovanější.

Druhým a pro tuto práci zcela zásadním faktorem, je tematické zaměření a identita tvůrce. Výpovědi ukazují, že to, z čeho si komik dělá legraci, přímo determinuje jeho zranitelnost vůči vnější kritice. Rozhovory jasně oddělily tvůrce zaměřené primárně na observační humor (Martin, Libor), kteří hledají univerzální shodu s publikem skrze reflexi běžných denních strastí a tvůrce využívající identitní a sociálně-kritický humor (Tereza, Lukáš). U druhé jmenované skupiny je patrná mnohem vyšší připravenost řešit témata spojená s marginalizací a politickou korektností. Lukáš jakožto gay a Tereza skrze reflexi feminismu a sexuality přinášejí do stand-upu perspektivu menšiny či specifické ženské zkušenosti. Z jejich výpovědi je patrné, že tento „*background*“ jim dává odlišné vnímání konceptu *punching down* (kopání dolů) než jejich heterosexuálním mužským kolegům, což se výrazně propíše do kapitoly o vyjednávání hranic. Samozřejmě se jedná o spektrum v rámci těchto faktorů a každý komik jimi prostupuje a dotýká se všech stran faktorů, ale některých více

a jiných méně. Příkladem středu jsou Tomáš a Láďa, kteří jsou na hraně a pohybují se na obou stranách tematických zaměření podobně.

Posledním faktorem, který se napříč rozhovory nečekaně propojil, je rozpor mezi civilní introverzí a jevištní extroverzí. Ačkoliv stand-up komedie evokuje nutnost neustálé společenské dominance, většina respondentů o sobě v soukromí hovoří jako o tichých, introvertních či úzkostných lidech (explicitně to zmiňuje Lukáš a Láďa). Tento psychologický rozkol je klíčový pro pochopení toho, proč je pro ně vytvoření takzvané jevištní persony nejen uměleckým nástrojem, ale především nezbytným obranným mechanismem, který zanalyzujeme v následující podkapitole.

3.2 Téma 1: Jevištní persona jako štít (Kdo to říká?)

Než začneme analyzovat, proč jsou stand-up komici v digitálním prostoru tak často vystavováni veřejnému rozhořčení a snahám o „zrušení“, musíme si nejprve rozebrat samotného původce vtipu. V teoretické části této práce jsme s odkazem na Olivera Doublea definovali, že stand-up komedie ze své podstaty rozbíjí takzvanou čtvrtou stěnu. Absence této imaginární bariéry vytváří u diváků silnou iluzi, že k nim promlouvá civilní osoba s reálnými občanskými postoji. Jak ovšem ukázala data, komici tento předpoklad vnitřně odmítají a pro účely pódia si vytvářejí specifický štít.

3.2.1 Konstrukce persony: Hyperbolizace a „verze na steroidech“

Z rozhovorů jednoznačně vyplynulo, že čeští komici si na pódiu nevytvářejí zcela fiktivní alter ega. Jedinou výjimkou z výzkumného souboru byl Lukáš, který v minulosti vystupoval jako *Drag Queen*. Tuto zkušenost popsal jako čisté alter ego („*umělá persona*, *namyšlená popstar*“), avšak sám přiznává, že absolutní odtržení od reality v komedii nefunguje: „*Do stand-upu to netahám, tam jsem to prostě já. Zjistil jsem totiž, že když jsem v roli Drag Queen, nedokážu dělat humor. Mně zkrátka humor nefunguje, pokud nejsem sám sebou.*“ Všichni ostatní respondenti potvrzují, že komediální postava musí mít pevný základ v jejich skutečné identitě, kterou následně specificky filtrují a zveličují. Martin tento jev trefně označuje jako zveličení vlastních potlačovaných myšlenek: „*Na pódiu jsem to já, řekněme*

na steroidech. V běžném životě se takto samozřejmě nevyjadřuji. Jsou to věci, které si člověk běžně jen myslí a neříká je nahlas. Kouzlo stand-upu spočívá v tom, že je tam můžete říct nahlas před mnoha lidmi.“ Podobný mechanismus „*zesílení*“ popisuje i Láďa, který u své persony využívá principy takzvaného sebescénování, jež si osvojil během studia na DAMU: „*Snažím se vycházet sám ze sebe. Jsem tam za úzkostného či nervózního Láďu, vycházím ze svých vlastností, ale přidám k nim větší volume. Z toho vzniká postava, která je sice mnou, ale zároveň to úplně já nejsem*.“

Tereza, Libor a Tomáš vnímají jevištní personu jako fragment své skutečné osobnosti, který je „*ořezán*“ o určité civilní nuance. Tereza svou komediální polohu popisuje jako „*vyhrocenější, oholenou na kost a hodně obnaženou*“. Libor na ni nahlíží prizmatem profesionální stylizace, která má zakrýt jeho civilní povahu: „*Jsem to já, ale pochopitelně je to verze mě, která je o něco víc promyšlenější. Spíše jsem na pódiu o něco sebevědomější a usměvavější než v reálném životě, kde jsem relativně tichý a poměrně velký cynik.*“

Komici tak na pódiu ve skutečnosti nenosí fiktivní masky, fungují spíše jako „zvětšovací skla“. Právě tato záměrná „*poloviční realita*“ jim poskytuje prostor pro využití licencované nezodpovědnosti (*licensed irresponsibility*), díky níž mohou vyslovovat kontroverzní teze s alibi, že to vlastně neříkají tak docela oni. Data ovšem ukazují, že tento postoj není univerzální. Zatímco ostatní respondenti akcentují stylizaci, Tereza otevřeně na otázku, zda lidé berou její vtipy z pódia jako její reálný občanský názor, přiznává, že její projevy na pódiu a občanské postoje často splývají v jedno: „*Ano, stává se to. A vzhledem k tomu, že to většinou můj reálný názor je, tak je to v pořádku.*“ Tato upřímnost ovšem činí komika paradoxně zranitelnějším, neboť se dobrovolně vzdává ochranné funkce persony ve prospěch radikální autenticity.

3.2.2 Iluze autenticity a vyjednávání herního rámce

Aby tento obranný štít fungoval, vyžaduje komik od publika v sále přistoupení na neviditelnou smlouvu, kterou filozof Ted Nannicelli definuje jako herní rámec (*play frame*). Paradoxem stand-up komedie, který z výpovědí výrazně vystupuje, je obrovská míra práce, kterou komici vynakládají na to, aby jejich vysoce stylizovaný výkon působil autenticky jako spontánní civilní projev.

Martin to popisuje jako jádro svého řemesla: „*Mám to sice tisíckrát napsané a odříkané, ale divák musí mít pocit, že je to zcela autentické, jako bychom si tam povídali jeden na jednoho*.“ Aby tuto iluzi udržel, propisuje svou osobnost i do situací, které se mu reálně třeba nestaly:

„*Řeknu například: ‚Včera jsem šel se svou ženou na nákup.‘ Ten příběh přitom může být zcela smyšlený nebo jen inspirovaný něčím, co jsem viděl. Když v supermarketu vidím cizího chlapa, jak se hádá se ženou, nenapíšu vtip o nich. V mém stand-upu se budu v Kauflandu hádat já a moje žena. Je to má osobnost propsaná do příběhů cizích lidí, nebo i do zcela vymyšlených situací.“*

Tato dokonalá iluze však zákonitě vede k tomu, že diváci začnou zpochybňovat hranici mezi fikcí a realitou. Láďa, za kterým po vystoupení často chodí diváci a pátrají po faktické pravdivosti jeho historek, k vysvětlení tohoto jevu používá příměr z oblasti kouzelnictví: „*Beru stand-up jako kouzelnické vystoupení. Když za mnou po show přijdou a ptají se, co je realita, říkám jim: ‚Můžeš to vědět, ale připravíš se tím o to kouzlo. Nebo to necháš být a budeš dál žít s tím tajemstvím.‘ “* Tento citát shrnuje podstatu herního rámce. Komik nabízí divákovi iluzi (kouzlo), u níž se tiše předpokládá, že publikum nebude zkoumat její faktickou podstatu, ale nechá se bavit samotným výkonem.

3.2.3 Fyzické prolínání světů a osobní nepochopení

Ačkoliv je herní rámec v uzavřeném klubu poměrně silný, analýza ukazuje, že vizuální a formální stírání hranic mezi občanským „*já*“ a komediální personou si vybírá svou daň i v reálném fyzickém světě komiků (tedy i bez přispění médií a internetu). Jakmile divák opustí sál, často zapomíná, že výkon skončil a od civilní osoby komika očekává chování jeho persony. Tento jev, který můžeme nazvat osobním zhroucením kontextu, popsal velmi přesně Martin: „*Často se mi stává, že když mě ti samí lidé potkají po show nebo na nějakém večírku, přijdou za mnou a řeknou: ‚Mysleli jsme si, že jsi vtipnější.‘ Jsou pak velmi překvapení, když na večírku nestojím a nehlásím jeden vtip za druhým*.“ Právě toto permanentní očekávání ze strany okolí vede u některých respondentů k hluboké potřebě chránit si své skutečné, civilní soukromí. Lukáš přiznává, že s přibývajícími roky na scéně musel svou hranici mezi pódiovým a civilním světem ostřeji vymezit: „*Dlouho jsem tvrdil, že na pódiu jsem to já a že to není žádná persona. Čím jsem ale starší, tím jsem introvertnější a více si hlídám, kým jsem reálně v soukromí*.“

Data z prvního tematického okruhu ukazují, že jevištní persona není nedobytným brněním, ale spíše velmi tenkou membránou. Komici v českém prostředí se sice spoléhají na hyperbolizaci a „*kouzelnický trik*“, avšak absence čtvrté stěny vede k tomu, že publikum má tendenci tuto dohodu porušovat a zaměňovat tvůrce za jeho dílo. Pokud tato dezinterpretace vyvolá u komiků nepochopení i v přímém fyzickém kontaktu s diváky na večírku, lze předpokládat, že přesun tohoto vysoce stylizovaného a intimního formátu do chladného prostředí digitálních médií musí zákonitě vést k mnohem fatálnějším následkům.

3.3 Téma 2: Dva světy publika – Bezpečí klubu vs. chaos na sítích (Kde a komu to říká?)

Stand-up je žánr, který nutně potřebuje kontext. Funguje jen tehdy, když publikum přistoupí na takzvaný herní rámec (*play frame*) a chápe, že se jedná o nadsázku. Co se stane, když se komediální materiál přesune z tradičního a bezpečného klubu na nevyzpytatelné sociální sítě? Z rozhovorů s komiky vyplývá jeden velký paradox. Sítě dle nich ničí jejich vtipy a vyvolávají umělé konflikty, ale zároveň bez nich v dnešní době nedokážou profesně přežít.

3.3.1 Nutnost sítí a tlak marketingu: Proč to dělají i přes tu hrozbu?

Když se ptáme, proč komici dobrovolné nahrávají svá vystoupení do prostředí, které sami označují za toxické, narážíme na tvrdou realitu dnešního trhu. Sociální sítě pro ně nejsou prostorem pro svobodnou tvorbu, ale nutným a v dnešní době často jediným funkčním prodejním kanálem.

Tuto změnu pravidel hry popisuje Libor, který srovnává klasickou televizi s virálním zásahem na TikToku:

„*Nebýt sociálních sítí, nikdy bych sám neprodal jediný lístek. Já jsem byl šest let v televizním pořadu Comedy Club, který sledovaly nižší stovky tisíc lidí. Přesto jsem z toho nezískal jediného sledujícího ani neprodal jediný lístek. Tradiční média ti to neposkytnou. Být v novinách nebo časopisech je spíše pro tvou vlastní radost, to ti neprodá jediný lístek. Ale*

dej jedno až padesát úspěšných videí na TikTok a můžeš prodat stovky tisíc lístků.“

Liborova výpověď přesně ilustruje transformaci mediální moci a zánik tradičního *gatekeepingu*. Zatímco klasická televizní produkce fungovala na principu jednosměrného masového vysílání (*broadcasting*), které sice umělcům poskytovalo plošný dosah, ale nevytvářelo aktivní, konvertibilní komunitu, sociální sítě tuto dynamiku obracejí. Algoritmické platformy jako TikTok umožňují komikům přímou monetizaci pozornosti bez prostředníků. Tato emancipace má však svou cenu. Komik se sice úspěšně osvobozuje od závislosti na tradičních mediálních institucích a jejich dramaturzích, avšak vzápětí tuto moc dobrovolně odevzdává do rukou neprůhledných algoritmů. Liborova zkušenost tak v praxi potvrzuje východiska mediální ekologie (např. McLuhanovu tezi), podle níž samotné médium a jeho technologická struktura hluboce determinuje nejen formu distribuovaného obsahu, ale i samotné ekonomické přežití a nezávislost tvůrce.

Dle Libora se časy změnily, kdy se komici stali slavní takzvaně „přes noc“. Zdůrazňuje i odlišnou situaci v porovnání s Amerikou: „*Nejsme v Americe v sedmdesátých nebo osmdesátých letech, kdy si tě vytáhli do Late Night Show s Johnnym Carsonem, ty jsi tam dal pětiminutový set a okamžitě jsi byl obrovská hvězda s vyprodanými turné. V Česku se zkrátka člověk musí do povědomí lidí dostat jinak.“* Podobně pragmatický pohled na to má i Martin, který tento posun vnímá spíše jako nutnost k přežití: „*Je to naprostá sračka, ale v takové době zkrátka žijeme. Pokud dnes chce člověk dělat cokoliv pro publikum, musí si ho najít přes sociální sítě. Bez toho to už nejde, nebo alespoň ne na takové úrovni, jakou bych si představoval*.“

Z rozhovorů je jasné, že tlak na tvorbu klipů nepřichází jen od samotných tvůrců, ale často i od produkčních skupin, které je zastupují. Lukáš přiznává, že je mu tento formát marketingu cizí a silně ho stresuje: „*Tohle je pro mě naprosto stresující věc. V tomto ohledu jsem stará škola a sociální sítě mi osobně nepřinášejí vůbec nic. Museli jsme to začít dělat jako určitý úkol od Underground Comedy, protože je to dnes jediný způsob, jak se o tobě lidé dozvědí. Reálně jde totiž o marketingový nástroj, který je prakticky zadarmo*.“ Tereza k tomu dodává, že nucená přítomnost na sítích člověka obírá o autentičnost a bere mu radost z čistě živého vystupování: „*Teprve teď jsem začala nějak pracovat na svých sociálních sítích. Upřímně mě to neuvěřitelně obtěžuje a hrozně mi vadí, že je to dnes nedílnou součástí*

práce… Spíše mě do toho tlačí. Je za tím myšlenka, že když budeme mít všichni hodně sledujících, lidé budou více chodit na naše živé shows.“ Z této části rozhovorů tak plyne jedno zásadní zjištění, komici do digitálního světa nevstupují proto, že by tam chtěli tvořit umění nebo se stát influencery. Jdou tam proto, že pokud dnes komik nemá dosah na sítích, neprodá lístky a neuživí se.

3.3.2 Klubové publikum vs. Online publikum: Ztráta kontextu

Jakmile se ale pečlivě vystavěný vtip ocitne na sítích, narazí na problém, který teoretička Whitney Phillips nazývá zhroucení kontextu (context collapse). V klubu je bezpečno, diváci komika vidí, slyší jeho intonaci a chápou pointu a vědomě se tam přišli zasmát. Na internetu se z vystoupení stane krátký útržek, který se zobrazí cizím lidem.

Martin tento rozdíl vysvětluje tím, že na sítích komikovi zkrátka chybí čas na přípravu diváka: „*Když divák sedí v publiku a má zaplacenou vstupenku, nikam neodejde. Můžu si s ním hrát, někam ho vést a třeba si i deset minut připravovat půdu pro pointu. To u krátkého klipu zkrátka nejde. U videa na sítě máte jen pár vteřin.“* Libor pak dodává, že toto vytržení z kontextu vede k naprostému nepochopení toho, na co se vlastně divák dívá: „*Může to být třicetivteřinové video, které je zcela vytržené z kontextu. Spousta z těch lidí totiž vůbec netuší, co to stand-up je. Někdy si reálně myslí, že sledují nějakou vážnou přednášku. Za toto nepochopení je ani nemůžeš vinit*.“

O tom, jak moc může ztráta kontextu ublížit samotnému tvůrci, mluví Lukáš. Pokud divák nezná jeho osobnost, působí na něj poskládané klipy naprosto zmateně: „*Určitě je možné, že se pointa ztratí, protože to krátké video je jen osekanou částí něčeho většího. Bez celistvého kontextu to může vyznít hloupě, divák například uvidí jedno video, kde mluvím o práci v korporátu, hned poté video, kde dělám HR pro Islámský stát, a pak klip o sexu. Bude si pak klepat na čelo a ptát se, o co mi vlastně jde*.“ Internetové platformy tak mění samotná pravidla hry. Zatímco do klubu si lidi pro vtipy cíleně dojdou, na sítích jim algoritmus vtipy vnutí. Tomáš to shrnuje konstatováním, že obrovská čísla zhlédnutí s sebou automaticky nesou i velkou vlnu negativity: „*Na sociálních sítích jde především o masu lidí, která si tvůj obsah často ani cíleně nevyhledává. Čím je video sledovanější, tím větší je šance, že na něj narazí lidé, kteří ho vůbec nepochopí.“*

3.3.3 Role algoritmů a ekonomika pohoršení

Z pohledu mediálních studií je na celém výzkumu nejzajímavější to, jak komici vnímají samotné sociální sítě a jejich procesy. Rozhovory ukazují, že autoři nevěří tomu, že by internetový hněv a *cancel culture* vznikaly nějak přirozeně. Moc dobře si uvědomují, že konflikty jsou na sítích uměle přiživovány, protože to platformám vydělává peníze (což teorie nazývá jako *Outrage Industry*, tedy průmysl pohoršení).

Libor to popisuje na základě vlastní zkušenosti ze správy sociálních sítí pro politický *podcast Nesem vám noviny*. Jasně vidí, že algoritmus miluje hádky a aktivně je podporuje: „*Algoritmus totiž vůbec neřeší morální rovinu videa, nezajímá ho, jestli je materiál špatný, problematický nebo nenávistný. Řeší výhradně to, zda je pod ním rušná diskuze, protože to generuje peníze z reklamy.“* Libor také přiznal, že když projíždí komentáře u příspěvků, narazí občas na den staré, nově vytvořené falešné účty, které najednou komentují pod jeho příspěvky. Přičemž k zmíněným botům dodal:
„A *když tak pročítám komentáře, tak vidím, jak jsou diskuze často rozdmýchávány uměle vytvořenými boty*. *Já jakožto mladý člověk a sítěmi se živím, občas na tyto provokace od falešných účtů sám naletím. Pak je logické, že generace diváků nad námi už nemá vůbec žádnou šanci rozeznat, kdo je v diskuzi reálný člověk a kdo jen bot, jehož cílem je šířit kontroverzi. Proto dnes existují miliony influencerů i komiků, kteří se snaží být cíleně kontroverzní nebo násilní jen proto, aby algoritmus zafungoval a oni získali dosah...*“[104]

Na stejný princip upozorňuje i Martin. Uvědomuje si, že pozitivní emoce na internetu tolik netáhnou: „*Každý tvůrce obsahu na sítě vám potvrdí, že čím víc lidí naštvete, tím lepší má video dosah. Takto to zkrátka funguje. Na sociálních sítích vládne emoce a je mnohem jednodušší člověka naštvat než zařídit, aby si vás zamiloval*.“ Tomáš to vidí podobně a dodává, že je to model, kterého se jen tak nezbavíme: „*Algoritmy tam fungují tak, aby lidem zobrazovaly to, co je má naštvat. Lidé jsou díky konfliktům pak více angažovaní a platformy logicky utrží více peněz za reklamu.*“

[104] Pro lepší čtivost a návaznost jsem přímé citace, které jsou delší než 4 řádky, odskočil o odstavec, pro lepší orientaci v textu.

Jak silně tyto algoritmy na emoce lidí působí, si dokonce empiricky otestoval Láďa. Sociální sítě využil v podstatě jako laboratoř:
„*Sám jsem si vliv algoritmu potvrdil u jednoho videa, kam jsem vložil vystřiženou pasáž* s Petrem *Macinkou. Sesbíralo to obrovské množství zhlédnutí a v komentářích se lidé začali okamžitě brutálně hádat. Sledoval jsem to jako experiment, zajímalo mě, co se s těmi lidmi stane, když jim předložím zrovna tento obsah, a potvrdilo se mi, že to zafungovalo přesně na tuto konfliktní notu*.“

Z marketingového hlediska má ale tento systém velkou trhlinu, na kterou upozorňuje Tereza. Ta si totiž myslí, že z hlediska prodeje lístků je takový dosah vlastně k ničemu. Cílené pobuřování lidí nebuduje komunitu fanoušků:
„*Jakmile video začne několik lidí negativně komentovat, algoritmus to začne účelově ukazovat dalším lidem z podobné názorové bubliny. Mým cílem rozhodně není provokovat homofoby doběla, a ještě více je radikalizovat. Přála bych si, aby algoritmus mé vtipy ukazoval lidem s neutrálním nebo mně podobným názorem, nikoliv těm, kteří jsou explicitně vyhranění. Takto nabraný mediální dosah je proto vlastně dost falešný a nefunguje pro mě jako užitečná reklama.“*

V této vyostřené debatě o vlivu algoritmů však Lukáš přináší stěžejní protiargument týkající se mediální gramotnosti. Obrací pozornost zpět na diváky. Připomíná, že divák není jen bezbrannou obětí zlého algoritmu, ale má nástroje, jak se toxickému obsahu bránit, jen to často nevyužívá:
„*Zvláště u sociálních sítí by lidé měli pochopit, že mají plnou kontrolu nad tím, co konzumují. Můžete si obsah zablokovat, přestat ho sledovat a poskládat si svůj profil tak, aby obsahoval jen věci, které se vám líbí. Sám moc dobře vím o spoustě věcí, které mě na internetu vytáčí, ale prostě je záměrně nevyhledávám a nesleduji. Díky tomu se mi neukazují a já nemám potřebu se stresovat a někam psát nenávistné komentáře*.“
Z této perspektivy je zřejmé, že část publika se do stavu rozhořčení uvádí vlastně dobrovolně.

Kapitola odhaluje, že střet mezi tradičním stand-upem a digitálním prostředím je především střetem dvou odlišných komunikačních kódů. Komici sítě potřebují k prodeji lístků, ale

samotné platformy aktivně rozbíjejí jejich kontext a skrze algoritmy je tlačí do zbytečných konfliktů. Z pohledu mediálních studií je však zásadní, že tvůrci tento systém prohlédli. Uvědomují si, že obrovská část internetového hněvu je uměle vygenerována za účelem zisku a zároveň upozorňují na to, že diváci se tomuto tlaku často poddávají dobrovolně. Toto zjištění tvoří ideální odrazový můstek pro další část práce.

3.4 Téma 3: Vyjednávání vnitřních hranic a etika humoru (O čem a jak se smí vtipkovat?)

Pokud komici nepovažují internetový dav za relevantní měřítko a jeho hněv vnímají jen jako produkt algoritmů, podle jakých etických pravidel a vnitřních hranic se tedy při tvorbě svých vtipů řídí? Z rozhovorů vyplývá, že ačkoliv většina respondentů navenek deklaruje absolutní svobodu slova, v praxi uplatňují velmi komplexní systém nepsaných pravidel. Tato podkapitola analyzuje, jak čeští stand-up komici vyjednávají své hranice, jak přistupují k zahraničním morálním konceptům a kde leží z jejich pohledu hranice odpovědnosti za urážení diváka, či někoho, kdo je terčem vtipu.

3.4.1 Vnitřní hranice a osobní „*stopky*“ komiků

Stand-up komedie se sice často navenek prezentuje jako žánr bez hranic, z výpovědí respondentů ale jasně vyplývá, že každý tvůrce má svůj vlastní vnitřní radar. Nejedná se o hranice vynucené institucemi, ale o hluboce osobní morální limity, za které komici z etických důvodů nejdou.

U Terezy a Martina nacházíme společný jmenovatel této „stopky“ v ochraně těch nejzranitelnějších, konkrétně dětí a obětí extrémního násilí. Martin svou hranici definuje skrze odmítnutí adresného a bezdůvodného útoku: „*Nelíbí se mi, když je humor namířený na konkrétního člověka bez pádného důvodu. Nikdy bych také nešel do humoru, který by si dělal legraci z jednoho konkrétního, jmenovitého dítěte. Samozřejmě mám v repertoáru vtipy o dětech, ale vždy je to vztaženo na obecnou množinu.*“ Později uvedl, že to vlastně u něj platí obecně i pro lidi, pokud se nejedná o veřejně známou osobu. Tereza tento mantinel posouvá do roviny explicitního násilí, které je pro ni osobně nepřekročitelné: „*Stále jsem asi*

zastáncem toho, že legraci lze dělat ze všeho, pokud je ten humor dobrý. Pro mě osobně ale existuje téma, které je mi neuvěřitelně nepříjemné, a to je násilí na dětech a jejich znásilňování."

Zajímavý analytický posun přináší Láďa, který hranici nedefinuje tématem samotným, ale vnitřním psychologickým komfortem samotného komika. Dle něj, pokud si tvůrce za vtipem stoprocentně nestojí, rozpadá se uvěřitelnost jeho jevištní persony a divák to okamžitě vycítí: „*Lze jít i do velmi krutých témat, pokud se to před pointou správně ošetří. Důležité ale je, aby s tím byl komik vnitřně v pohodě. Pokud s tím v pohodě není a publikum to vycítí, vytvoří to nepříjemnou atmosféru. Začne se totiž bortit hranice mezi jevištní personou a tím, kým ten komik ve skutečnosti je...*" Z analytického hlediska zde dochází k selhání takzvané „estetické distance". Jakmile divák u komika zaznamená nejistotu nebo morální konflikt, přestává vnímat postavu na pódiu a začíná vnímat reálného člověka, který říká něco hrozného. V ten moment humor mizí a nahrazuje ho trapnost nebo pohoršení. Tento postřeh ukazuje, že nejpřísnější cenzurou není společenský tlak, ale vlastní svědomí a řemeslná integrita komika. Pokud si autor za vtipem nestojí celou svojí osobností, vtip se stává zbraní, která se obrací proti němu.

Naproti tomu Tomáš pak k překračování hranic přistupuje s pragmatickým respektem k řemeslu. Kontroverzi nevnímá jako tabu, ale jako výzvu, která vyžaduje preciznější autorskou práci: „*Úplnou stopku nemám. Samozřejmě ale platí, že pokud jde o kontroverzní témata, kde vím, že jsem více na hraně, dám si více záležet na tom, aby vtip vůbec fungoval. Dalo by se říct, že čím kontroverznější je to minové pole, tím opatrněji v něm našlapuji*."
Z těchto výpovědí by se dalo usuzovat, že absence vnějších zákazů nevede k anarchii, ale naopak k vyšší míře sebereflexe a autorské odpovědnosti.

3.4.2 Mýtus „*Punching Up*" a „*Punching Down*"

Jedním z nejvýraznějších teoretických konceptů v anglosaské komedii je termín „*punching up*", tedy morální imperativ strefovat se humorem výhradně do mocnějších a privilegovaných vrstev, nikoliv do slabších a marginalizovaných („*punching down*"). Z dat rozhovorů však překvapivě vyplývá ostrý názorový střet, který ukazuje, že tento importovaný koncept nelze na českou scénu bezhlavě aplikovat.

Tereza je v našem vzorku jedinou respondentkou, která tento koncept aktivně přijímá a většinou se jím řídí, i když přiznává, že to může limitovat komediální potenciál: „*Já to určitě řeším. Myslím si, že v sobě mám docela velkou morální záklopku, která mi občas bývá až na škodu... Rozhodně se ale raději trefuji do těch takzvaně mocnějších. Jedinou výjimkou je, když si dělám legraci z faktu, že pocházím z Litvínova ...*“

Oproti tomu mužští respondenti tento teoretický diktát spíše argumentačně odmítají. Vnímají ho jako umělý konstrukt, který jde proti samotné rovnostářské podstatě humoru. Libor obhajuje svobodu komika poukazem na to, že humoristickou hodnotu neurčuje sociální status terče, ale řemeslná kvalita pointy:
„*Záleží mi hlavně na tom, jestli je to vtipné. Kdybychom přistoupili na tuto hru, lidé by nakonec chtěli, aby sis dělal srandu už jen z politiků nebo ze CEO korporací, a to prostě nejde. Můžeš udělat vtip o vyhozené uklízečce, což je podle definice ‚punching down', ale pokud je ten vtip a tvůj úhel pohledu dostatečně dobrý a vtipný, máš plné právo ho říct*.“
Martin doplňuje, že omezovat se majetkem či statusem terče nedává logický smysl: „*Podle mě je úplně v pořádku udělat si srandu z bezdomovce, s tím nemám problém. Myslím si, že humorem se může střílet nahoru i dolů. Přijde mi nesmyslné se omezovat tím, že bych měl střílet jen do lidí, kteří vydělávají více peněz než já.“* Tento odpor k sociologizování humoru přesně shrnuje Lukáš. Odmítá roli společenského aktivisty a upozorňuje, že akademické rozebírání mocenských struktur do komedie nepatří:
„*Necítím potřebu programově kopat do autorit. Jsem se svým životem naprosto spokojený. Stejně tak se nepotřebuji povyšovat nad nikoho, kdo je pode mnou. O konceptech ‚nahoru' nebo ‚dolů' vůbec nepřemýšlím. Tyto teoretické konstrukce vyžadují často lidé, kteří humoru vůbec nerozumí a mají potřebu v něm hledat hlubší myšlenky o podrývání autority*.“
Česká stand-upová scéna se tak ve většinovém pojetí brání importu „*woke*“ pravidel a trvá na tom, že před kvalitním vtipem jsou si všechny sociální skupiny rovny.

3.4.3 Osobní zkušenost jako propustka k tématu

Dalším aktuálním společenským tlakem je předpoklad, že komik má právo vtipkovat o menšinách, traumatech či nemocech pouze tehdy, pokud s nimi má přímou osobní zkušenost. Tento požadavek komici opět podrobují kritice, i když si uvědomují jeho

účinnost. Lukáš představuje v tomto ohledu ukázkový příklad vnitřního paradoxu. Na jedné straně svou osobní zkušenost využívá jako štít, který mu umožňuje pohybovat se v extrémně černém humoru: „*Nedělám si legraci z nemoci jako takové; vtipkuji o své vlastní rakovině. Myslím si však, že k tomuto tématu mám jakousi pomyslnou propustku právě proto, že jsem to sám zažil.*“ Okamžitě však přiznává, že toto pravidlo sám nedodržuje, pokud má v ruce dobrý materiál: „*Ale vlastně i já sám mám jeden vtip o vozíčkářích. Je to velmi zlé, vůbec s tím nemám osobní zkušenost, ale udělal jsem to, protože mi ten vtip zkrátka přišel vtipný. Je absurdní, jak tady na jednu stranu teoretizuji o důležitosti osobní zkušenosti, a vzápětí dělám úplný opak.“*

Ostatní komici argumentují tím, že striktní vyžadování osobní zkušenosti by zabilo samotnou podstatu komedie a nadsázky. Martin tento požadavek vyvrací metodou reductio ad absurdum:

„*To znamená, že si nemůžu dělat srandu z komunismu, protože jsem v něm sám nežil? To nedává smysl. Je sice pravda, že komik z určité menšiny bude těžit primárně ze svého původu, romský komik si bude dělat legraci z toho, že je Rom, a cizinec z toho, že je cizinec. Tak to často funguje. Ale já si přece mohu udělat srandu například z toho, že Dominik Feri někoho znásilnil, aniž bych musel sám někoho znásilnit.“*

Martin zde záměrně přehnaným, avšak trefným způsobem poukazuje na absurditu toho, kdyby byl humor podmíněn pouze osobní zkušeností. Dociluje toho jednoduchou záměnou scénářů a situací. Tomáš pak varuje před fatálními důsledky takového omezení pro celý žánr satiry: „*Humor nelze omezit pouze na osobní zkušenost. Pro některé komiky osobní zkušenost není vůbec žádný tvůrčí parametr a nedokážou s ním pracovat. Kdybychom aplikovali pravidlo čistě osobní zkušenosti, tak bychom obecně úplně zabili celou satiru. Nikdy by pak nemohl vzniknout například seriál South Park.“*

Tereza nabízí kompromisní řešení, fyzickou zkušenost lze nahradit autorskou empatií. Tvůrce podle ní nepotřebuje propustku v podobě vlastního utrpení, ale musí k tématu přistoupit kvalitně:

„*Lidé ze znevýhodněných skupin z toho často těží, protože si to mohou takzvaně beztrestně dovolit říct. Zároveň si ale myslím, že by osobní zkušenost neměla být striktní podmínkou pro ostatní. Pokud je komik při psaní pokorný, jeho vtip není hloupý ani prvoplánový a vyvine snahu danému tématu nebo lidem reálně porozumět, domnívám se, že může*

vtipkovat i o věcech, které sám fyzicky nezažil.“

Tereza zde definuje novou, mnohem spravedlivější hranici humoru. Právo na vtipkování o citlivém tématu nebo cizí bolesti komik nemusí nutně „odžít“, ale musí si jej „odpracovat“. Odmítá povrchní šok a prvoplánovost, vyžaduje pokoru a snahu o reálné porozumění. Tím vlastně přesouvá celou debatu z identitní politiky („smíš o tom mluvit jen podle toho, kdo jsi a co jsi zažil“) zpět do roviny řemeslné a lidské integrity („smíš o tom mluvit podle toho, jak kvalitně a empaticky k tomu přistupuješ“).

3.4.4 Morální kodex vs. Prvoplánová kontroverze

Dosavadní výpovědi sice mohou budit dojem, že komici obhajují absolutní absenci pravidel. Data však ukazují, že opovrhují těmi, kteří překračují hranice samoúčelně. Shodují se na tom, že kontroverze či vulgarita nesmí být cílem, ale pouze prostředkem k dosažení kvalitní pointy. Neschopnost rozlišit mezi šokem a vtipem vnímají jako projev amatérismu.

Libor odmítá vnější cenzuru, ale apeluje na vnitřní profesionalitu tvůrců, přičemž ostře kritizuje nováčky, kteří si těžkými tématy pouze kompenzují nedostatek talentu:

„*Jsem jednoznačně proti tomu, aby ve veřejném prostoru existovala nějaká striktně společností či dokonce právem určená hranice humoru. Ideálním řešením je, aby měl každý jednotlivý komik uvnitř nastavený svůj vlastní morální kodex. Když zajdete na show pro začínající komiky, polovina z nich bude mít vtip o holocaustu. Dělají to proto, že ještě neumí být vtipní a snaží se publikum zaujmout šokem.“*

Podobně to vnímá i Lukáš, který zdůrazňuje, že samotné vyřčení tabuizovaného slova z nikoho komika nedělá. Klíčový je autorský záměr: „*Napsat rasistický nebo homofobní vtip dokáže naprosto každý. Důležité ale je, z čeho ten komik vychází a jaký má úmysl. Pokud někdo říká homofobní vtip jen proto, aby byl homofobní, je to prázdné a plytké.“* Ukazuje se tedy, že česká stand-up scéna si své hranice nestřeží skrze diktát politické korektnosti, ale primárně přes přísná měřítka samotné řemeslné kvality.

3.4.5 Komik vs. Divák: Kde leží odpovědnost za urážení?

Poslední klíčovou otázkou etiky humoru je hledání viníka v momentě, kdy dojde k překročení osobní hranice diváka a jeho urážení. Z rozhovorů vyplývá, že komici tento

střet nevnímají černobíle. Naopak definují velmi přesnou dualitu odpovědnosti, která je rozdělena mezi jeviště a hlediště. Vyplývá z toho shoda na tom, že komik neručí za pocity svého publika, avšak ručí a je zodpovědný za kvalitu a úmysl sdělení.

Lukáš postoj, že divák je zodpovědný za své emoce a svoji reakci, formuluje s naprostou přímostí. Nákupem lístku divák přistupuje na to, že může slyšet nepříjemné věci: „*Na živé show platí jednoduché pravidlo: pokud se urazíte, je to čistě váš problém. Odpovědnost leží na divákovi. Pokud jdete na stand-up comedy show, musíte počítat s tím, že tam neuslyšíte jen hezké a slušné věci. Já za vaše pocity nenesu zodpovědnost.*“ O to víc to dle něj platí i v online prostředí, avšak tam chápe, že někteří lidi nechápou, o čem je stand-up. Tereza si sice uvědomuje, že humor může fungovat jako zástěrka pro šikanu: „*Dlouhodobě cítím, že se za humor dokážou schovat věci, které mohou druhým hodně ubližovat, typickým příkladem je klasická šikana schovaná za výmluvu ‚vždyť to byla jenom sranda*‘“, ale přesto odmítá institucionální mantinely. Situaci srovnává k tržní samoregulaci: „*Co se ale týče veřejného prostoru, tam by hranice rozhodně neměly být diktovány nikým shora. Funguje to jako tržní ekonomika, pokud tvůrce přestřelí pomyslnou čáru pro většinu společnosti, lidi to prostě přestanou kupovat a on ztratí popularitu.“*

Tento tržní a emocionální distanc však komiky nezbavuje jejich autorského břemene. Jak trefně doplňuje Lukáš, svoboda slova s sebou nese odpovědnost za to, aby výstup nebyl jen prázdnou provokací: „*Humor by měl být rozhodně a absolutně svobodný. Primární zodpovědnost vždy leží čistě na konkrétním komikovi; ten se musí individuálně rozhodnout a naučit se udělat kvalitní vtip naprosto z jakéhokoliv tématu*.“ Tento pohled sdílí i Libor, který apeluje na vnitřní profesionalitu. Očekává, že komika bude jeho morální kompas „*hnát k tomu, že se vždycky snaží být primárně vtipnej a ne kontroverzní nebo urážlivej jenom proto, abys byl nějakým způsobem zajímavej*.“ Z tohoto zjištění vyplývá, že komici se v případě neúspěchu nemohou alibisticky schovávat pouze za výrok, že „*publikum bylo přecitlivělé*“. Pokud je vtip objektivně špatný nebo prvoplánový, selhal tvůrce, nikoliv divák.

Odlišný teoretický obrat na závěr přináší Láďa. Zatímco moderní společenské proudy tvrdí, že vtipkování o menšinách tyto skupiny poškozuje, Láďa argumentuje svojí zkušeností přesně opačně. Považuje humor za projev zrovnoprávnění a snahu chránit menšiny před vtipy naopak vnímá jako formu arogantní exkluze, Láďa citoval Rickyho Gervaise: „*Když*

si z nějaké skupiny lidí neděláte legraci z obavy, abyste byli opatrní, vyčleňujete je a dáváte jim najevo, že nemají smysl pro humor.“ Láďa byl součástí divadelní skupiny *20 000 Židů pod mořem*, což později po popularizaci spolku dělalo problémy, dokonce to dospělo až k tomu, že měl schůzku s předsedou Pražské židovské obce. Avšak ten ho překvapil, protože mu řekl, ať ten název používají klidně dál: „*Zastával názor, že pokud se národnost nebo víra objevuje ve vtipech, znamená to, že je ten národ i jeho kultura stále naživu. Kdybychom přestali dělat vtipy o Židech, zmizeli by z našeho kulturního prostoru*.“

Pro české komiky zkrátka stand-up nepředstavuje platformu pro aktivismus nebo napravování sociálních nespravedlností. Odmítají pravidla jako „*punching up*“ či podmínku osobní zkušenosti, protože je považují za umělecké brzdy, které ničí podstatu satiry a nadsázky. Shodují se, že odpovědnost za reakci má publikum i autor. Autor zodpovídá za kvalitní obsah, divák za svoji reakci a to, že se občas nesejdou, je naprosto normálním rizikem tohoto povolání.

3.5 Téma 4: Je *cancel culture* mediální mýtus? (Česko vs. Zahraničí)

„*Pokud je někdo ‚zrušen‘ neprávem, určitě to není hezká věc. Pokud se to stane oprávněně, možná to dává smysl. Je tu ale zásadní otázka: co je to právo, co je ta správná věc a kdo přesně to má určovat?“*
– Martin

Tento poslední tematický okruh představuje samotné jádro výzkumu. Odpovídá na otázku, zda je fenomén *cancel culture* v českém prostředí reálnou hrozbou pro stand-up komiky, nebo spíše zveličeným mediálním konstruktem. Jak hloubková analýza ukázala, samotné vnímání tohoto pojmu je mezi tvůrci různé a v praxi naráží na specifické kulturní a historické mantinely české společnosti. Následující podkapitoly proto postupně dekonstruují, jak čeští komici tento nejednoznačný pojem vnímají, jak jej reflektují na konkrétních domácích i zahraničních kauzách a především, proč se domnívají, že česká společnost zůstává vůči reálnému „zrušení“ do značné míry imunní.

3.5.1 Vnímání pojmu: Od zveličeného mýtu k nástroji spravedlnosti

Při definování samotného pojmu *cancel culture* se respondenti rozcházejí a jasně se ukazuje, že představa komiků o kultuře rušení není statická. Většinový postoj reprezentuje Lukáš, který fenomén vnímá silně negativně a označuje jej za „*absolutně zveličený mýtus a velmi přeceňovanou záležitost.*“ Lukáš kritizuje především demokratizaci zahanbování (jak ji v teoretické části definuje Ronson a Feltl), kdy moc soudit přechází do rukou nekompetentního internetového davu: „*Není podle mě správné, aby o kariéře člověka rozhodovaly dvanáctileté děti na sociálních sítích, které nemají o životě žádné povědomí*.“ Lukáš tak upozorňuje, že se z původní myšlenky stal nástroj, ve kterém dav ztratil schopnost číst nadsázku v online prostředí.

Na druhou stranu, někteří respondenti dokážou v původní myšlence *cancel culture* identifikovat i pozitivní aspekty a reflektují její teoretické ukotvení v takzvané *call-out culture*. Tereza upozorňuje, že v počátcích šlo o legitimní snahu o kultivaci společnosti a ochranu slabších: „*Vnímám to jako formování a vývoj celospolečenského postoje, podobně jako že dnes už nemáme otroky, tak nebudeme rasističtí*.“ Dodává však, že se tento nástroj v Americe zvrhl do hysterických rozměrů. Ještě pragmatičtěji se k možným benefitům „rušení“ staví Tomáš. Upozorňuje, že tlak digitálního davu může zafungovat jako nástroj spravedlnosti tam, kde selhává institucionální systém: „*Příkladem benefitu může být Kevin Spacey. I když ho soud nakonec osvobodil, vím od lidí z filmové branže, že ta obvinění byla pravdivá a že to byl sexuální predátor. Myslím si, že právě díky čistě společenskému tlaku se ho povedlo spravedlivě sesadit*.“ Tento Tomášův postoj přesně ilustruje to, co Jon Ronson nazývá pocitem účastníků online lynče, že jsou „*vojáky ve válce proti chybám jiných lidí.*“ Zatímco Ronson tento stav kritizuje jako skupinové šílenství, Tomáš ukazuje, že u prokazatelných predátorů může dav suplovat roli nefunkční justice. Tomáš navíc přiznává, že onen visící stín společenského tlaku paradoxně kultivuje i samotné řemeslo stand-upu: „*Ten společenský tlak mě občas nutí vystavět mé vtipy mnohem chytřeji. Zatímco dřív jsem pointu jen tak plácl, jak mě zrovna napadla, dnes vím, že to musím udělat lépe*.“ Analýza tak odhaluje, že tvůrci si uvědomují i pozitivní aspekty fenoménu, ať už jde o ochranu obětí, nebo o tlak na zkvalitnění autorské práce.

3.5.2 Zmiňované kauzy: Od státní cenzury po marketingový kalkul

Rozdíl mezi teoretickou hrozbou a českou realitou se nejlépe vyjevuje při analýze konkrétních kauz, které komici zmiňují. Zatímco v zahraničí má *cancel culture* reálné ekonomické a existenční dopady, i když o tom už by se taky dalo polemizovat, v Česku a na Slovensku nabývá spíše komických či absurdních rozměrů. Z výpovědí je očividné, že samotný hněv davu bez opory v mocenských strukturách k reálné likvidaci tvůrce u nás nestačí. Zmíněné kauzy lze rozdělit do tří úrovní:

1) **Institucionální zrušení (zahraniční model)**

Lukáš zmiňuje případ, který zná, že je z oboru stand-upu a který skončil fatálním zrušením komičky. Případ Kathy Griffin, ta po zveřejnění kontroverzní fotografie s maskou Donalda Trumpa přišla o veškeré smlouvy a turné. Lukáš ovšem správně identifikuje, že toto nebyla klasická *cancel culture* poháněná davem na Twitteru, či jiných sociálních sítích, ale zásah shora: „*Ta nebyla zrušena davem na internetu, ale de facto americkou státní administrativou za její vtípek na Trumpa*.“ Tento příklad nás obloukem vrací k naší teoretické kapitole o Lennym Bruceovi a dokazuje, že stále i v dnešním světě je v některých případech stále větší hrozbou samotná instituce než rozbouřený dav na internetu. Skutečnou hrozbou pro komika není zástup naštvaných diváků, ale až moment, kdy se do věci vloží instituce, či státní aparát. Sám Lukáš dodal: „*Něco podobného jsme u nás už ostatně zažili za komunistů, kdy se z mocenských pozic zakazovali umělci. Dnes se to jen jinak nazývá*.“ To empiricky potvrzuje Ronsonovu teorii, že se mění pouze jméno, nikoliv represivní podstata fenoménu.

2) **Hrozba ze strany institucí (Slovenský model)**

Institucionální tlak se podle respondentů začíná objevovat na Slovensku. Láďa nezávisle zmiňuje kauzu českého komika Járy Cermana, který vtipkoval o tom, že by na Slováky shodil atomovou bombu. Ačkoliv se publikum v sále smálo, ozvala se mu slovenská kulturní instituce s výhružkou. Láďa tento pokus o cenzuru interpretuje jako absurdní snahu institucí naskočit na světový trend: „*Mám pocit, že oni vlastně hrozně chtějí být součástí cancel culture a touží být těmi, kdo tu morálku určují. Jelikož jsou to ale pořád jen Slováci, působí o to komičtěji, když takto hloupý vtip berou natolik vážně.*“ Jiný příklad, že i citlivé kauzy končí v Česku spíše dialogem, než lynčem dokládá naopak Láďova už zmíněná zkušenost s divadelním souborem *20 000 židů pod mořem*. Ačkoliv čelil tlaku ze strany ředitelství

divadla a stížnostem, situace eskalovala do osobní schůzky s předsedou Pražské židovské obce Tomášem Krausem. Ten komiky naopak podpořil s argumentem, že přítomnost v humoru znamená, že je kultura sále živá. V českém prostředí tedy nefunguje Ronsonem popisovaná neochota k dialogu. Konflikty lze prý stále řešit v reálném fyzickém světě i čistě po domluvě.

3) Falešná *cancel culture* a propagace (Český model)

V českém prostředí se fenomén „rušení" podle respondentů s reálnými důsledky moc neděje a když už se děje, tak je to spíš z důvodů nedostatečné kvality komika. Tereza si v průběhu odpovědi vzpomněla na případ jednoho nejmenovaného komika v pořadu *Comedy Club*: „*Měl sice rasistické vtipy, ale hlavní problém byl v tom, že to byly zkrátka velmi hloupé vtipy. Objektivně to nebylo komediálně dobré a on sám byl komunikačně problematický. Byl to souhrn všech těchto faktorů; chyběl tam jakýkoliv komediální twist. Potenciálně problematické věci jinak říká spousta jiných komiků*." Následně k tomu však dodává, že to nemělo nic společného s tlakem internetového davu, ale šlo čistě o produkční rozhodnutí: „*Důležité ale je, že na účinkování v televizi nemá nikdo právní nárok. Pokud produkce vyhodnotí, že komik už není dobrý, prostě ho přestanou zvát. A to si myslím, že byl právě tento případ. Rozhodně to nebylo klasické zrušení vyvolané tlakem publika*."

Jiný příklad dal Libor, který říká, že ho v českém prostředí štve opačný fenomén s *cancel culture* a to, že komici sami občas na sebe berou naschvál roli oběti *cancel culture* a hrají si na „*utlačované rebely*" a tím přitahují pozornost a snaží se prodat lístky:
„*Největší problém s takzvanou cancel culture v našem prostředí je ten, že se tím spousta komiků a umělců začne zaklínat a hrát si na utlačovanou ‚Miladu Horákovou české kultury'. Ve skutečnosti si přitom chtějí jen beztrestně vykládat primitivní vtipy o černoších nebo postižených dětech. U nás v Česku se tohle falešné téma snažil vytáhnout třeba Štěpán Kozub. V O2 areně povykládal špatně ukradený, starý východoněmecký vtip o koncentračních táborech a hned vzápětí dodal klasické: ‚Dneska už člověk nesmí nic říct, aniž by ho ukřižovali.' Nikomu to ve skutečnosti nevadilo; bylo jen brutálně trapné si v Česku hrát na ublíženého*."
Libor dále připomíná, že při pohledu na historii českého humoru je podobný strach u nás absurdní: „*Žijeme v zemi, kde lidé nemají problém s naprosto otevřeným rasismem, sexismem a homofobií. Pokud takovou společenskou éru přežil se svými skeči v devadesátých*

letech Zdeněk Izer, tak si z dnešních komiků na utlačované nemá hrát nikdo.“ Na tutéž Kozubovu kauzu upozorňuje i Láďa, ale z jiného úhlu pohledu, toho pobavilo, když se nejmenované české instituce na tento vtip Kozuba ozvaly a domáhaly se odpovědnosti. Láďu pobavil tento umělecký pokus o české „zrušení“:
„*Ten inkriminovaný vtip totiž vznikl už v 60. letech v Německu a od té doby koluje. Říkal jsem si: ‚Co dělali těch posledních 60 let, že si toho všimli až teď?‘ Instituce tam komika popotahovala za něco, co ve výsledku ani nebyl jeho vlastní vtip. Tím spíše jsem teď přesvědčený o tom, že u nás masivní rušení komiků opravdu nehrozí. I když jsme se tu o jakousi cancel culture teoreticky pokusili, skončilo to takovýmto fiaskem*.“

3.5.3 Česká anomálie: proč u nás *cancel culture* nefunguje?

Absence reálného „rušení“ v Česku není podle komiků náhodná. Vyplývá z hlubokého historického, sociologického a morálního nastavení české společnosti. Jak popisuje Ota Weinberger, aby mohlo dojít k masivnímu digitálnímu lynči, musí být dav přesvědčen o své absolutní morální nadřazenosti a touze budovat čistší, utopickou společnost. Výpovědi komiků však ukazují, že v českém prostředí tyto duchovní podmínky narážejí na nepropustnou zeď národní mentality. Z dat vystupují čtyři prolínající se teorie, či faktory, které českou imunitu vysvětlují: historický cynismus, strukturální fragmentace, patriarchální konzervatismus, a nakonec i hluboká etická lhostejnost.

Láďa nabízí historickou hypotézu, podle níž je naše rezistence vůči tomuto morálnímu pohoršování daná mentalitou věčně okupovaného národa, kterému nezbylo nic jiného než sebeironie: „*Vždy jsme se nakonec podřídili. Tím pádem nám chybí silná národní hrdost... Zbyla nám jenom možnost dělat si ze všeho legraci, mumlat si ty naše vtipy pod fousy, protože jsme se zkrátka většinou vzdali bez boje. Domnívám se tedy, že díky této naší historické zkušenosti jsme se stali mnohem cyničtějším národem*.“ Z hlediska analýzy, Láďa pojmenovává důvod, proč se u nás nedaří vybudovat onen Weinbergerův „*monistický ideál*“. Národ, jehož primárním mechanismem přežití je cynismus, nedisponuje aktivní motivací nezbytnou pro zformování trestajícího davu.

I kdyby se morální rozhořčení objevilo, chybí mu podle komiků strukturální podhoubí. Martin upozorňuje na technický aspekt, že dav nemá kdo vést:

„Česká společnost je velmi fragmentovaná. Není tu žádná jedna sjednocující síla nebo moc, která by hromadně ukázala prstem a řekla, že tento člověk je špatný. Maximálně o vás napíšou nějaké špatné věci ve facebookové skupině Everyday Patriarchy Bullshit, případně si vás na Instagramu odebere 150 lidí. Tím to ale celé končí"

Na nezničitelnost osobností v českém showbyznysu poukazuje i Tomáš: „*Nenapadá mě jediný člověk, který by něco provedl a kvůli tlaku veřejnosti musel odejít. U nás musí takového člověka rovnou zavřít do vězení, jako Dominika Feriho, aby jeho kariéra nějak skončila*." Tento postřeh doplňuje Tereza o zásadní politický kontext. *Cancel culture* je na Západě úzce spjata s aktivismem, jenže u nás tento hybatel chybí: „*Tyto skupiny a celkově mladá progresivní levice u nás nemají žádný silný vliv. Proto se tu mechanismy cancel culture nedokážou uchytit a realizovat tak silně jako v Německu.*"

Při zkoumání české tolerance k nekorektnosti dochází Tomáš k odhalení, které boří dlouhodobý národní mýtus. Často se tvrdí, že Češi *cancel culture* odmítají, protože milují ostrý humor. Tomáš tuto představu odmítá a říká, že jde čistě o iluzi: „*Jsme víc zaprdění jako celá společnost... ta většinová populace o sobě ráda říká, jaký má humor, a pak se kouká na Kameňáky. Chtějí mít pořád všechno stejné*." Naše tolerance tak nepramení z osvíceného chápání satiry, ale spíše z neochoty cokoliv měnit. Upozorňuje navíc, že odpor proti kultuře rušení je vlastně odporem proti emancipaci znevýhodněných: „*Jsme konzervativní společnost a nacházíme se ve značně patriarchálním prostoru; i spousta zdejších žen má stále pocit, že by si neměly příliš vyskakovat. Ve Spojených státech byla tato snaha naopak tažena silným liberálním hnutím*." Tomášův postřeh odkrývá důvody české odolnosti vůči tomuto fenoménu. *Cancel culture* ve své původní podobě (tedy snaha marginalizovaných skupin o zrovnoprávnění a potrestání mocných) vyžaduje silné progresivní podhoubí. Dle Tomáše česká společnost takové podhoubí nemá, a tudíž *cancel culture* nemá sílu se zde prosazovat, tak jak třeba jinde ve světe. Česká imunita tak z velké části nepramení z obhajoby svobody slova, ale ze zatvrzelého udržování statusu quo, které podkopává morální motivaci se zmobilizovat do nátlakového davu.

Nejkritičtější vrstvou české anomálie je zjištění, že tato bezbřehá benevolence má svou odvrácenou tvář. Zatímco Libor připomíná, že žijeme v zemi, kde „*lidé nemají problém s naprosto otevřeným rasismem, sexismem a homofobií*", Tereza tuto toleranci podrobuje ostré morální kritice. Neexistence *cancel culture* u nás není znakem osvícenosti, ale spíše

děsivé etické lhostejnosti. Česká kultura podle ní slouží jako „*bezpečné útočiště pro různé zahraniční predátory. Johnny Depp přijede na Karlovarský festival až poté, co čelí obrovským skandálům. Slavnému fotografu Brucei Weberovi se tu udělá velká retrospektivní výstava poté, co mu ji kvůli sexuálním obviněním zrušili v Mnichově*...“ Závěrem pak Tereza trefně odkrývá tuto slepou skvrnu: „*Velmi striktně odděluji, když někdo řekne pár nevhodných hloupých vtipů, a když je někdo usvědčený sexuální predátor. Bohužel, lidé z té druhé skupiny vesele jezdí do Česka a nikoho to nepohoršuje, je jim to tu poskytováno jako bezpečné útočiště. To mi přijde daleko za čarou*.“ Tato etická otupělost vysvětluje, proč společnost nedokáže vygenerovat reálný tlak na komika, ignoruje totiž i skutečné přečiny.

Data z rozhovorů jasně prokazují, že *cancel culture* neexistuje v českém stand-upu jako reálná hrozba s existenčními dopady. Veškeré konflikty se omezují na rovinu izolovaných negativních komentářů na sociálních sítích, které nemají tu sílu k institucionálnímu „*deplatformingu*“. Česká společnost postrádá pro plnohodnotné rozvinutí tohoto fenoménu nezbytné duchovní podmínky. Což sice chrání umělce před cenzurou, ale zároveň to pak nemá takovou moc zabraňovat skutečným morálním, či právním přesahům. Jak naznačuje i úvodní citát této podkapitoly, jádro problému neleží v odmítání morálky, ale v chybějící legitimitě toho, kdo má právo soudit. Právě proto česká scéna tento fenomén odmítá a nadále si udržuje status svobodného, byť místy eticky lhostejného prostoru.

Jak případně vystihuje atmosféru v českém prostředí Martin Jirman, komici si jsou této bezbřehé svobody velmi dobře vědomi. Tento jeho závěrečný postřeh přesně ilustruje, proč se globální morální paniky české stand-upové scény reálně nedotýkají: „*Myslím si, že Česká republika je pro život i tvorbu rájem na zemi. Měli bychom si všichni vážit toho, že žijeme v naprosto svobodné zemi, kde můžete ve veřejném prostoru říkat de facto cokoliv a je minimální šance, že by se vám za to něco reálně stalo*.“

Závěr

Stand-up komedie dlouhodobě platila za jeden z nejsvobodnějších komunikačních žánrů. Její podstatou bylo neustálé testování společenských norem, chráněné bezpečným prostředím klubu. S masivním přesunem na sociální sítě se však tento žánr ocitl v přímém střetu s novou mediální realitou. Hlavním cílem této práce bylo porozumět tomu, jak čeští komici v tomto polarizovaném prostředí vyjednávají hranice svého humoru a nakolik jejich tvorbu reálně ovlivňuje takzvaná kultura rušení (*cancel culture*).

Výsledky analýzy odhalily několik stěžejních paradoxů. V první řadě se ukázalo, že propastný rozdíl mezi živým publikem a internetovým davem neleží v přecitlivělosti diváků, ale v samotné architektuře digitálních médií. V klubu funguje pevný herní rámec (*play frame*), který publiku umožňuje chápat hyperbolizovanou jevištní personu komika a jeho vtipy s nadsázkou. Jakmile je však vtip rozstříhán do krátkých klipů a vržen do online prostoru, dochází k takzvanému zhroucení kontextu (*context collapse*). Komici si ale velmi dobře uvědomují, že internetový hněv často nevzniká přirozeně. Vědí, že je uměle přiživován algoritmy platforem, jejichž afektivní ekonomika zkrátka profituje z negativních emocí a morálního pohoršení. Sítě tak na jedné straně vnímají jako toxické, avšak z hlediska prodeje lístků a budování publika jako naprosto nezbytné.

Pokud jde o samotné určování hranic, česká scéna jasně odmítá importovaná západní pravidla. Většina oslovených komiků neuznává teoretické koncepty, jako je *punching up* (kopání do mocných), ani se nenechává svazovat požadavkem přímé osobní zkušenosti pro říkání vtipů. Jakoukoliv snahu o plošnou politickou korektnost vnímají jako umělou brzdu, která ničí samotnou podstatu satiry. Nejpřísnější limity si tak nenastavují podle vnějších společenských očekávání, či tlaků, ale výhradně na základě vlastního svědomí a řemeslné kvality pointy. Z rozhovorů vyplynulo jasné rozdělení odpovědnosti: autor ručí za úmysl a formu vtipu, divák pak nese plnou odpovědnost za to, zda se urazí a jak s touto emocí naloží.

Nejpřekvapivějším zjištěním této práce je však dekonstrukce samotného fenoménu *cancel culture* v českém prostředí. Ačkoliv je kultura rušení v médiích často prezentována jako ničivá síla nutící tvůrce k autocenzuře, z pohledu samotných aktérů jde v Česku o zveličený

mýtus. Hněv internetového davu u nás postrádá institucionální sílu a nevede k reálnému *deplatformingu*. Výzkum navíc odhalil, že *cancel culture* u nás paradoxně slouží i jako levný marketingový nástroj. Někteří tvůrci za něj schovávají svůj řemeslně nekvalitní humor, aby se mohli stylizovat do role utlačovaných obětí cenzury a mobilizovat tak svou fanouškovskou základnu.

Tato takzvaná česká imunita vůči kultuře rušení je dána specifickými strukturálními faktory, především fragmentaci společnosti a neochotou vytvářet na instituce organizovaný tlak. V rámci širší diskuze je však nutné podotknout, že tato odolnost má i svou odvrácenou tvář. Jak vyplynulo z analýzy, neschopnost české společnosti „zrušit" komika za nevhodný vtip nepramení pouze z osvíceného chápání svobody slova, ale také z hlubší etické lhostejnosti. V mediálním prostředí, které mnohdy tiše toleruje i skutečné sexuální predátory a závažná provinění, logicky nemůže vzniknout efektivní morální tlak na komediální nadsázku. Případné internetové kauzy tak navíc nemají dlouhého trvání. V dnešní době extrémního informačního přesycení jsou rychle přehlušeny dalším virálním obsahem a stávají se jen dočasným digitálním šumem.

Předkládaný výzkum má pochopitelně své limity. Ačkoliv byl původní záměr výzkumu širší, na základě odborných konzultací v rámci IKSŽ FSV UK jsem se rozhodl výzkum zúžit. Pro zachování maximální analytické hloubky bylo nezbytné nahlížet na problematiku výhradně perspektivou tvůrců obsahu. Pro získání ucelenějšího obrazu o dynamice tohoto konfliktu by bylo žádoucí prozkoumat také postoje samotného publika, případně zástupců produkčních agentur. Analýza recepce publika by například mohla odhalit, nakolik je internetové pohoršení diváků autentické a nakolik jde o performativní chování v rámci sociálních sítí. Dalším limitem je fluidní povaha samotného fenoménu. *Cancel culture* se neustále vyvíjí, od původní snahy o zrovnoprávnění menšin až po dnešní zbraň v kulturních válkách, kterou proti sobě účelově využívají obě strany politického spektra. Je tedy pravděpodobné, že mantinely humoru a podoba veřejného zahanbování budou za několik let vypadat zcela jinak.

V rovině širší teoretické diskuze a jako podnět pro další zkoumání tento výzkum poukazuje na zásadní posun v chápání samotné svobody slova. Zatímco historicky komici (jako například Lenny Bruce) čelili cenzuře ze strany státního aparátu a soudů, dnes se moc přesunula do rukou soukromých technologických korporací. Tyto platformy neomezují

humor na základě platných zákonů, ale na základě vlastních, často netransparentních obchodních podmínek a algoritmických mechanismů. Diskuze o hranicích humoru by tak do budoucna neměla vést pouze k otázce, co publikum snese, ale především k otázce, jakou moc nad veřejným prostorem dobrovolně odevzdáváme digitálním platformám.

Navzdory těmto limitům práce prokázala, že žánr stand-up komedie v České republice zůstává svobodným prostorem, byť se jeho podmínky kvůli digitalizaci radikálně mění. Skutečnou hrozbou pro tvůrce tak dnes není přecitlivělý divák v publiku, nýbrž odosobněný algoritmus sociálních sítí, který ničí kontext, komodifikuje hněv a nahrazuje společenský smích v klubu izolovaným pohoršením na obrazovkách.

Summary

Stand-up comedy has long been considered one of the freest communication genres. Its essence lay in the constant testing of social norms, protected by the safe environment of the comedy club. However, with the massive shift to social networks, this genre has found itself in direct conflict with a new media reality. The main objective of this thesis was to understand how Czech comedians negotiate the boundaries of their humor in this polarized environment and to what extent their work is genuinely influenced by the so-called cancel culture.

The results of the analysis revealed several pivotal paradoxes. Primarily, it became apparent that the vast difference between a live audience and an internet mob does not lie in the hypersensitivity of viewers, but in the very architecture of digital media. A solid play frame operates within the club, allowing the audience to understand the comedian's hyperbolized stage persona and jokes with a sense of irony. However, once a joke is edited into short clips and thrown into the online space, a so-called context collapse occurs. Comedians are very well aware, however, that internet outrage often does not arise organically. They know it is artificially fueled by platform algorithms, whose affective economy simply profits from negative emotions and moral outrage. Thus, they perceive social networks as toxic on the one hand, yet absolutely essential for selling tickets and building an audience on the other.

Regarding the determination of boundaries itself, the Czech scene clearly rejects imported Western rules. Most of the interviewed comedians do not recognize theoretical concepts such as "punching up", nor do they let themselves be bound by the requirement of direct personal experience to tell jokes. They perceive any attempt at blanket political correctness as an artificial constraint that destroys the very essence of satire. Thus, they set their strictest limits not according to external societal expectations or pressures, but exclusively based on their own conscience and the craftsmanship of the punchline. A clear division of responsibility emerged from the interviews: the author vouches for the intent and form of the joke, while the viewer bears full responsibility for whether they get offended and how they handle that emotion.

The most surprising finding of this thesis, however, is the deconstruction of the cancel

culture phenomenon itself within the Czech environment. Although cancel culture is often presented in the media as a destructive force compelling creators to self-censor, from the perspective of the actors themselves, it is an exaggerated myth in Czechia. The outrage of the internet mob lacks institutional power here and does not lead to real deplatforming. Furthermore, the research revealed that cancel culture paradoxically serves as a cheap marketing tool in our country. Some creators hide their poorly crafted humor behind it in order to style themselves as oppressed victims of censorship and thereby mobilize their fanbase.

This so-called Czech immunity to cancel culture is caused by specific structural factors, primarily the fragmentation of society and an unwillingness to exert organized pressure on institutions. Within a broader discussion, however, it is necessary to note that this resilience also has its dark side. As emerged from the analysis, the Czech society's inability to "cancel" a comedian for an inappropriate joke does not stem solely from an enlightened understanding of freedom of speech, but also from a deeper ethical indifference. In a media environment that often quietly tolerates even real sexual predators and serious transgressions, effective moral pressure against comedic hyperbole logically cannot arise. Furthermore, potential internet controversies do not last long. In today's era of extreme information overload, they are quickly drowned out by other viral content, becoming mere temporary digital noise.

Understandably, the presented research has its limitations. Although the initial scope of the research was broader, based on expert consultations within ICSJ FSV UK, I decided to narrow the focus. To maintain maximum analytical depth, it was necessary to examine the issue exclusively from the perspective of content creators. To obtain a more comprehensive picture of this conflict's dynamics, it would be desirable to also explore the attitudes of the audience itself, or potentially representatives of production agencies. An audience reception analysis, for instance, could reveal to what extent viewers' internet outrage is authentic and to what extent it is performative behavior within social networks. Another limitation is the fluid nature of the phenomenon itself. Cancel culture is constantly evolving—from its original effort to emancipate minorities to today's weapon in cultural wars, opportunistically used against each other by both sides of the political spectrum. It is therefore highly probable that the boundaries of humor and the form of public shaming will look completely different

in a few years.

On the level of a broader theoretical discussion and as an impulse for further research, this study points to a fundamental shift in the understanding of freedom of speech itself. While historically comedians (such as Lenny Bruce) faced censorship from the state apparatus and courts, today the power has shifted into the hands of private tech corporations. These platforms do not restrict humor based on applicable laws, but rather on their own, often non-transparent terms of service and algorithmic mechanisms. Therefore, future discussions about the limits of humor should not only lead to the question of what the audience can tolerate, but primarily to the question of how much power over the public space we are voluntarily handing over to digital platforms.

Despite these limitations, the thesis has demonstrated that the stand-up comedy genre in the Czech Republic remains a free space, even though its conditions are changing radically due to digitalization. The real threat to creators today is thus not a hypersensitive spectator in the audience, but rather the depersonalized algorithm of social networks, which destroys context, commodifies anger, and replaces shared laughter in the club with isolated outrage on screens.

Použitá literatura

BERGSON, Henri. *Smích: Esej o významu komična*. Přeložili Eva MAJOROVÁ a Ladislav MAJOR. Praha: Naše vojsko, 1993. ISBN 80-206-0404-9.

BERRY, Jeffrey M. a Sarah SOBIERAJ. *The Outrage Industry: Political Opinion Media and the New Incivility* [online]. New York: Oxford University Press, 2014 [cit. 2026-04-27]. ISBN 978-0-19-932842-0. Dostupné z: https://research.ebsco.com/linkprocessor/plink?id=29eff204-5dc4-3dd7-9e31-2a17af7b9032

BHARGAVA, Rashi a Richa CHILANA. Introduction. In: BHARGAVA, Rashi a Richa CHILANA (eds.). *Punching Up in Stand-Up Comedy: Speaking Truth to Power*. New York: Routledge, 2023, s. 1–29. ISBN 978-1-032-15640-8. DOI: 10.4324/9781003352808.

BILLIG, Michael. *Laughter and Ridicule: Towards a Social Critique of Humour* [online]. London: SAGE Publications, 2005 [cit. 2026-04-22]. Dostupné z: https://research.ebsco.com/linkprocessor/plink?id=36d3e4da-791b-3829-83ce-69221e507be4

BRAUN, Virginia a Victoria CLARKE. *Successful Qualitative Research: A Practical Guide for Beginners*. London: SAGE, 2013. 382 s. ISBN 978-1-84787-276-0.

CBC NEWS. *Netflix backs comedian Dave Chappelle despite criticism over trans remarks* [online]. 12. 10. 2021 [cit. 2026-04-27]. Dostupné z: https://www.cbc.ca/news/entertainment/netflix-backs-chappelle-trans-remarks-1.6207751

CBS NEWS. *Netflix Employees Stage Walkout In Hollywood Over Dave Chappelle Special* [online]. CBS News, 20. 10. 2021 [cit. 2026-04-27]. Dostupné z: https://www.cbsnews.com/losangeles/news/netflix-employees-stage-walkout-in-hollywood-over-dave-chappelle-special/

CBS NEWS. *„Speaking Frankly: Cancel Culture“ | Full Documentary* [video online]. YouTube, 13. 8. 2020 [cit. 2026-04-27]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=MJ-VxPfmml0

CLARK, Meredith D. DRAG THEM: A brief etymology of so-called “cancel culture”. *Communication and the Public* [online]. 2020, roč. 5, č. 3-4, s. 88–92 [cit. 2026-04-26]. DOI: 10.1177/2057047320961562.

ČESKO. Usnesení předsednictva České národní rady č. 2/1993 Sb., o vyhlášení LISTINY ZÁKLADNÍCH PRÁV A SVOBOD jako součásti ústavního pořádku České republiky, čl. 17 odst. 2. In: *Zákony pro lidi* [online]. [cit. 2026-03-12]. Dostupné z: https://www.zakonyprolidi.cz/cs/1993-2#p17

DAWKINS, Richard. *Sobecký gen*. Přeložil Vojtěch KOPSKÝ. Praha: Mladá fronta, 1998. ISBN 80-204-0730-8.

DOUBLE, Oliver. *Getting the Joke: The Inner Workings of Stand-Up Comedy* [online]. 2. vyd. London: Bloomsbury Methuen Drama, 2014 [cit. 2026-04-22]. ISBN 978-1-4081-7769-3. Dostupné z: https://books.google.cz/books?id=UXkRAgAAQBAJ

EVROPSKÝ SOUD PRO LIDSKÁ PRÁVA. Rozsudek ze dne 7. 12. 1976 ve věci Handyside proti Spojenému království, stížnost č. 5493/72, odst. 49. In: *HUDOC* [online]. [cit. 2026-03-12]. Dostupné z: https://hudoc.echr.coe.int/eng?i=001-57499

FELTL, Patrik. *Ústavněprávní aspekty Cancel culture* [online]. Brno, 2023 [cit. 2026-04-26]. Diplomová práce. Masarykova univerzita, Právnická fakulta. Vedoucí práce Robert ZBÍRAL. Dostupné z: https://is.muni.cz/th/i4in5/

FREUD, Sigmund. *Vtip a jeho vztah k nevědomí*. Přeložil Ondřej BEZDÍČEK. 1. vyd. Praha: Psychoanalytické nakladatelství, 2005. ISBN 80-86123-21-9.

FREY, Kathleen. Bruce, Lenny, Obscenity Trial of (1964). In: BAILEY, Frankie Y. a Steven CHERMAK (eds.). *Crimes of the Centuries: Notorious Crimes, Criminals, and Criminal Trials in American History* [online]. Santa Barbara: Bloomsbury Publishing USA, 2016, s. 246–249 [cit. 2026-04-27]. ISBN 978-1-59884-964-6. Dostupné z: https://ebookcentral.proquest.com/lib/cuni/detail.action?docID=4332330

GODIOLI, Alberto, Jennifer YOUNG a Brando Matteo FIORI. Laughing Matters: Humor, Free Speech and Hate Speech at the European Court of Human Rights. *International Journal for the Semiotics of Law* [online]. 2022, roč. 35, s. 2261 [cit. 2026-03-12]. Dostupné z:

https://doi.org/10.1007/s11196-022-09949-8

Hannah Gadsby: Nanette [video online]. Režie Madeleine PARRY a Jon OLB. Netflix, 2018 [cit. 2026-04-27]. Dostupné z: https://www.netflix.com/title/80233611

KUIPERS, Giselinde. *Good Humor, Bad Taste: A Sociology of the Joke* [online]. Přeložila Kate SIMMS. Berlin: Mouton de Gruyter, 2006 [cit. 2026-04-22]. ISBN 978-3-11-018615-4. Dostupné z: https://research.ebsco.com/linkprocessor/plink?id=37f6cc49-9c1b-3eaa-a4cf-1bccc9d27e8b

MARWICK, Alice E. a Danah BOYD. I tweet honestly, I tweet passionately: Twitter users, context collapse, and the imagined audience. *New Media & Society* [online]. 2011, roč. 13, č. 1, s. 114–133 [cit. 2026-04-26]. DOI: 10.1177/1461444810365313. Dostupné z: https://doi.org/10.1177/1461444810365313

McLUHAN, Marshall. Understanding Media: The Extensions of Man (1964). In: HAYOT, Eric, Lea PAO a Anatoly DETWYLER (eds.). *Information: A Reader* [online]. New York: Columbia University Press, 2021, s. 260–264 [cit. 2026-04-27]. ISBN 978-0-231-54654-6. DOI: 10.7312/hayo18620-033. Dostupné z: https://doi.org/10.7312/hayo18620-033

MORREALL, John. *Comic Relief: A Comprehensive Philosophy of Humor*. Malden: Wiley-Blackwell, 2009. New Directions in Aesthetics, 9. ISBN 978-1-4051-9612-3.

MUSIL, Steven a Joan E. SOLSMAN. Netflix strikes softer tone ahead of worker walkout over Dave Chappelle's anti-trans comments. *CNET* [online]. 20. 10. 2021 [cit. 2026-04-27]. Dostupné z: https://www.cnet.com/tech/services-and-software/netflix-strikes-softer-tone-ahead-of-worker-walkout-over-dave-chappelles-anti-trans-comments/

NICOLAÏ, Jonas a Pieter MAESEELE. Stand-up in the age of outrage: how comedians negotiate the repoliticisation of humour. *The European Journal of Humour Research* [online]. 2024, roč. 12, č. 1, s. 56–72 [cit. 2026-04-28]. DOI: 10.7592/EJHR2024.12.1.826.

NORRIS, Pippa. Cancel Culture: Myth or Reality? *Political Studies* [online]. 2023, roč. 71, č. 1, s. 145–174 [cit. 2026-04-26]. ISSN 0032-3217. DOI: 10.1177/00323217211037023. Dostupné z: https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/00323217211037023

PEARCE, Ruth, Sonja ERIKAINEN a Ben VINCENT. TERF wars: An introduction. *The Sociological Review* [online]. 2020, roč. 68, č. 4, s. 677–698 [cit. 2026-04-27]. ISSN 1467-954X. DOI: 10.1177/0038026120934713. Dostupné z: https://doi.org/10.1177/0038026120934713

PHILLIPS, Whitney. *This Is Why We Can't Have Nice Things: Mapping the Relationship Between Online Trolling and Mainstream Culture* [online]. Cambridge (Massachusetts): The MIT Press, 2015 [cit. 2026-04-26]. ISBN 978-0-262-02894-3. Dostupné z: https://research.ebsco.com/linkprocessor/plink?id=12ea793e-8642-3a73-96de-666b734189ae

RADA EVROPY. Sdělení federálního ministerstva zahraničních věcí č. 209/1992 Sb., o sjednání Úmluvy o ochraně lidských práv a základních svobod a Protokolů na tuto Úmluvu navazujících, čl. 10. In: *Zákony pro lidi* [online]. [cit. 2026-03-12]. Dostupné z: https://www.zakonyprolidi.cz/cs/1992-209

RONSON, Jon. *So You've Been Publicly Shamed*. London: Picador, 2016. ISBN 978-0-330-49229-4.

RYZIK, Melena, Cara BUCKLEY a Jodi KANTOR. Louis C.K. Is Accused by 5 Women of Sexual Misconduct. *The New York Times* [online]. 9. 11. 2017 [cit. 2026-04-27]. Dostupné z: https://www.nytimes.com/2017/11/09/arts/television/louis-ck-sexual-misconduct.html

THE GUARDIAN. Louis C.K. responds to allegations of sexual misconduct: 'These stories are true'. *The Guardian* [online]. 10. 11. 2017 [cit. 2026-04-27]. Dostupné z: https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2017/nov/10/louis-ck-statement-sexual-misconduct-allegations-these-stories-are-true

VOGELS, Emily A. et al. *Americans and 'Cancel Culture': Where Some See Calls for Accountability, Others See Censorship, Punishment* [online]. Washington D.C.: Pew Research Center, 19. 5. 2021 [cit. 2026-04-26]. Dostupné z: https://www.pewresearch.org/internet/2021/05/19/americans-and-cancel-culture-where-some-see-calls-for-accountability-others-see-censorship-punishment/

YANG, Maya. 'I'm team Terf': Dave Chappelle under fire over pro-JK Rowling trans stance. *The Guardian* [online]. 7. 10. 2021 [cit. 2026-04-27]. Dostupné z:

https://www.theguardian.com/stage/2021/oct/07/dave-chappelle-transgender-netflix-special-backlash

ZIJP, Dick. Deconstructing comic persona: theatricality and absorption in Bo Burnham's Make Happy (2016) and Hannah Gadsby's Nanette (2018). *Comedy Studies* [online]. 2025, roč. 16, č. 2, s. 348–362 [cit. 2026-04-27]. ISSN 2040-6118. DOI: 10.1080/2040610X.2025.2463255. Dostupné z: https://doi.org/10.1080/2040610X.2025.2463255

ZUBOFF, Shoshana. Le capitalisme de la surveillance. *Esprit* [online]. 2019, č. 454, s. 63–78 [cit. 2026-04-27]. ISSN 0014-0759. DOI: 10.2307/26670448. Dostupné z: https://www.jstor.org/stable/26670448

Seznam obrázků a tabulek

Obrázek 1: Tweet zachycující Hanka (vlevo) a jeho kolegu na konferenci PyCon, který odstartoval jejich veřejné zahanbení..... 27

Tabulka 1:Základní charakteristika výzkumného souboru..... 48

Teze bakalářské práce

<table>
<tr><td colspan="2">Institut komunikačních studií a žurnalistiky FSV UK
Teze BAKALÁŘSKÉ diplomové práce</td></tr>
<tr><td colspan="2">TUTO ČÁST VYPLŇUJE STUDENT/KA:</td></tr>
<tr><td>Příjmení a jméno diplomantky/diplomanta:</td><td rowspan="4">Razítko podatelny:</td></tr>
<tr><td>Imatrikulační ročník diplomantky/diplomanta:
2023</td></tr>
<tr><td>Fakultní e-mail diplomantky/diplomanta:</td></tr>
<tr><td>Studijní program/specializace:
Komunikační studia – média</td></tr>
<tr><td colspan="2">Název práce v češtině: Kde končí vtip? Stand-up komedie, hranice humoru a svoboda projevu v době cancel culture</td></tr>
<tr><td colspan="2">Název práce v angličtině: Where Does the Joke End? Stand-up Comedy, the Limits of Humor and Freedom of Speech in the Era of Cancel Culture</td></tr>
<tr><td colspan="2">Předpokládaný termín dokončení: LS 2025/2026</td></tr>
<tr><td colspan="2">Základní charakteristika tématu a předpokládaný cíl práce (max. 1000 znaků):
Tato práce zkoumá fenomén stand-up komedie jako prostor střetu svobody projevu, společenské citlivosti, cenzury a etiky. V kontextu tzv. cancel culture analyzuje, jak se mění hranice přijatelného humoru a jaká je role komiků v současném veřejném diskurzu. Cílem je zjistit, kdy je cancel culture oprávněným nástrojem společenské korekce a kdy přerůstá v ohrožení svobodného projevu. Pomocí analýzy případových studií a odborné literatury práce zhodnotí, zda by měl být humor omezován a jestli je možné udržet humor jako svobodný a kritický nástroj veřejné debaty.</td></tr>
<tr><td colspan="2">Předpokládaná struktura práce (rozdělení do jednotlivých kapitol a podkapitol se stručnou charakteristikou jejich obsahu):</td></tr>
</table>

1.Úvod

Představení tématu práce s důrazem na význam humoru a stand-up komedie jako formy veřejného projevu. Vymezení výzkumných otázek a cílů práce. Konceptualizace fenoménu cancel culture a jeho dopadu na svobodu projevu.

2.Historie a funkce stand-up komedie

Popis kulturního a společenského vývoje stand-up komedie jako žánru. Analýza funkce humoru z hlediska klasických teorií (Freud, Bergson, …) a jeho role v reflexi společenských norem a mocenských struktur.

3. Cancel culture a její dopad na veřejný projev

Definice a původ pojmu cancel culture, jeho proměna v digitálním věku a různé formy. Diskuse o pozitivních i negativních dopadech cancel culture na veřejný diskurz a uměleckou svobodu.

4. Případové studie

- 4.1 Mezinárodní kontext
    - Například:
        - Dave Chappelle: *The Closer* – hranice humoru a otázka menšin.
        - Hannah Gadsby: *Nanette* – redefinice role komika a humoru.
        - (možné i Jimmy Carr, Ricky Gervais, Louis C.K., …)
- 4.2 Český kontext
    - Analýza stand-up scény v ČR a její reakce na kontroverzní humor.
    - Rozhovor s českým stand-up komikem / dramaturgem/ odborníkem na média, či kulturní studia jako empirický materiál:
        - Zkušenost s autocenzurou, hranicemi humoru a reakcemi publika.
        - Reflexe, zda existuje „česká verze“ cancel culture, nebo jde o přejatý koncept.

5. Diskuze: Etické dilema – svoboda projevu vs. společenská odpovědnost

Kritické zhodnocení napětí mezi ochranou svobody projevu a nutností respektu vůči zranitelným skupinám. Vymezení hranic mezi oprávněnou kritikou a sociálním nátlakem. Reflexe proměny role komika v současné mediální a společenské situaci.

Porovnání zahraničního a českého kontextu.

6. Závěr
Shrnutí hlavních poznatků a odpovědí na výzkumné otázky. Návrhy na vyvážené přístupy k humoru ve veřejném prostoru, které podporují otevřený dialog, svobodu projevu a zároveň citlivost vůči společenským normám.

Vymezení zpracovávaného materiálu (např. konkrétní titul periodika a období jeho analýzy)**:**

Analýza se zaměří na vybraná vystoupení známých stand-up komiků (např. Dave Chappelle: The Closer, Hannah Gadsby: Douglas) a související mediální reakce. Doplňkově budou použity online diskuze, vyjádření odborníků a polostrukturovaný rozhovor s českým stand-up komikem, mediálním odborníkem či dramaturgem, který poskytne vhled do percepce hranic humoru, autocenzury a lokálního vnímání fenoménu cancel culture.

Postup (technika) při zpracování materiálu: Použita bude kvalitativní metodologie, především obsahová a narativní analýza stand-up vystoupení a mediální recepce. Dále analýza odborné literatury a případně rozhovory s tvůrci nebo odborníky, či komparativní přístup mezi USA a Evropou.

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

RONSON, Jon. So You've Been Publicly Shamed. New York: Riverhead Books, 2015. ISBN 978-1594487132.
Ronson prostřednictvím rozhovorů a případových studií analyzuje dopady veřejného zostuzení v digitální éře. Ukazuje, jaké psychologické a společenské následky může mít tzv. online lynčování, a zpochybňuje morální jistotu kolektivních trestů. Kniha výborně mapuje mechanismy, které formují cancel culture v praxi.

FREUD, Sigmund. Vtip a jeho vztah k nevědomí. Přeložil Ondřej Bezdíček. Praha:

Psychoanalytické nakladatelství, 2005. ISBN 80-86123-21-9.
Freud interpretuje vtip jako psychologický mechanismus, který umožňuje vyjádřit potlačované obsahy a snížit úzkost. Rozlišuje různé typy vtipu a zkoumá jejich vztah k nevědomí, agresi a sexualitě. Dílo poskytuje hlubší vhled do motivací a funkcí humoru.

PHILLIPS, Whitney. This Is Why We Can't Have Nice Things: Mapping the Relationship Between Online Trolling and Mainstream Culture. Cambridge: MIT Press, 2015. ISBN 978-0262529877.
Phillips rozebírá propojení internetového trollingu s širšími kulturními normami. Vysvětluje, jak se určité formy humoru, ironie či provokace mohou stát nástrojem agrese, ale i odporu. Kniha pomáhá chápat online prostředí jako klíčové pole pro formování hranic humoru.

MARTIN, Rod A. The Psychology of Humor: An Integrative Approach. Burlington: Elsevier Academic Press, 2007. ISBN 978-0123725646.
Martin shrnuje poznatky z výzkumu humoru v oblasti psychologie osobnosti, emocí a mezilidských vztahů. Analyzuje, jak různé druhy humoru ovlivňují duševní zdraví, vnímání sociálních norem i interakci s publikem. Dílo poskytuje důležité empirické pozadí pro pochopení účinku humoru na jednotlivce i společnost.

NICOLAÏ, Joke. Stand-up in the Age of Outrage: How Comedians Negotiate the Repoliticisation of Humour. In: The European Journal of Humour Research. 2024, 12(1), s. 78–92. ISSN 2307-700X. https://doi.org/10.7592/EJHR.2024.12.1.826
Studie zkoumá, jak stand-up komici reagují na společenskou citlivost a tlaky spojené s cancel culture. Přináší empirická data z praxe a ukazuje, jak se vyjednávají hranice přijatelného humoru. Cenný zdroj pro analýzu vztahu mezi komedií, publikem a společenskými normami.

BENN, Piers. Ethics, Comedy, and Free Speech. In: Royal Institute of Philosophy Supplements. 2024, 97, s. 157–177. Cambridge: Cambridge University Press. https://doi.org/10.1017/S1358246124000201
Autor diskutuje napětí mezi svobodou projevu a morální odpovědností v humoru. Nabízí

filozofické ukotvení, které pomáhá vymezit, kdy je komediální projev legitimní a kdy překračuje hranice etiky. Teoreticky významný zdroj pro část práce o etice humoru.

PEW RESEARCH CENTER. Americans and "Cancel Culture": Where Some See Calls for Accountability, Others See Censorship and Punishment. Washington, D.C.: Pew Research Center, 2021. https://www.pewresearch.org/politics/2021/05/19/americans-and-cancel-culture/
Výzkum veřejného mínění ukazuje, jak různě Američané chápou pojem cancel culture. Jedni jej vnímají jako spravedlivou společenskou korekci, druzí jako formu cenzury. Zdroj poskytuje objektivní statistická data, která doplňují teoretické a empirické úvahy.

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

SUCHÝ, Marek. Internetové memy jako nástroj popkulturního občanství. Bakalářská práce. Praha: Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, 2022. Dostupné z: https://dspace.cuni.cz/handle/20.500.11956/176903
Práce se zabývá memy jako formou politického i kulturního vyjádření. Relevantní pro uchopení humoru jako participativního a kritického média.

Datum / Podpis studenta/ky

29.05.2025

……

Seznam příloh

(Poznámka: Vzhledem ke svému rozsahu jsou všechny níže uvedené přílohy odevzdány výhradně v elektronické podobě jako samostatné soubory nahrané v informačním systému SIS.)

Příloha č. 1: Osnova polostrukturovaného rozhovoru pro komiky (text)
Příloha č. 2: Ortografický přepis rozhovoru – Láďa (text)
Příloha č. 3: Ortografický přepis rozhovoru – Libor (text)
Příloha č. 4: Ortografický přepis rozhovoru – Lukáš (text)
Příloha č. 5: Ortografický přepis rozhovoru – Martin (text)
Příloha č. 6: Ortografický přepis rozhovoru – Tereza (text)
Příloha č. 7: Ortografický přepis rozhovoru – Tomáš (text)
Příloha č. 8: Analytické tabulky kategorizace dat z rozhovorů (tabulky)