

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění

Dramaturgie

DIPLOMOVÁ PRÁCE

DIVÁK VE VEŘEJNÉM PROSTORU

Jana Stárková

Vedoucí práce: MgA. Tomáš Žižka

Oponent práce: Mgr. MgA. Marta Ljubková

Datum obhajoby: září 2020

Přidělovaný akademický titul: MgA

Praha, 2020

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

THEATRE FACULTY

Dramatic arts

Dramaturgy

MA THESIS

SPECTATOR IN THE PUBLIC SPACE

Jana Stárková

Supervisor: MgA. Tomáš Žižka

Opponent: Mgr. MgA. Marta Ljubková

Date of Presentation: September 2020

Academic Degree to be Obtained: MgA

Prague, 2020

Pokud v lese spadne strom, ale není tam nikdo (dokonce ani veverka nebo motýl), kdo by to slyšel, zazní nějaký „zvuk“?¹

¹ *Odpověď zní: záleží na tom, čemu říkáte „zvuk“ – MASLOW, Abraham Harold. O psychologii bytí. Praha: Portál, 2014. s. 28 .*

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

DIVÁK VE VEŘEJNÉM PROSTORU

vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne 17. srpna 2020

.....
podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Souhlasím s využitím práce pro prezenční studium v knihovně AMU.

Praha, dne 17. srpna 2020

.....
Jana Stárková

Abstrakt

Tato diplomová práce se zabývá veřejným prostorem a předně pak divákem, kterého můžeme v rámci uměleckých akcí ve veřejném prostoru potkat.

Nejdříve je vysvětlena základní terminologie. Jsou to pojmy *místo*, *prostor*, *genius loci*, *veřejný prostor*, *performance*, *performativita* a následně *divák* a *ostenze*, kterou autorka pojímá jako umělecký nástroj.

Na základě této terminologie reflektuje autorka vlastní tvorbu ve veřejném prostoru. V textu popisuje především svůj magisterský projekt *Suburbia*, který byl určený nejen pro platícího diváka, ale i pro diváka náhodného – kolemjdoucího. Na základě teoretických a praktických znalostí definuje v závěru této práce tři typy diváka a jejich specifika v rámci divadelní tvorby ve veřejném prostoru, přičemž klíčovou podmínkou pro vznik divadelní komunikace je divák aktivně zažívající, zakoušející.

Abstract

This MA thesis deals with public space and the spectator with whom we can meet face to face during artistic actions in public spaces.

Firstly, Jana Stárková explains the basic terminology in these terms: place, space, genius loci, public space, performance, and performativity followed by spectator and ostense. Ostense is the main artistic instrument for the author. Based on this terminology, she reflects her own creations in public space. She mostly describes her masters project titled Suburbia, which is not only for those who purchase tickets, but also for the accidental spectators; passers by. Leaning on this theoretical and practical knowledge author establishes three types of spectators and their specifics with theatrical output, while the most important thing is, that the spectator is actively experiencing the performance, so they can communicate with the creators and performers.

Poděkování:

Ráda bych poděkovala Tomáši Žižkovi za velkou trpělivost a pomoc při vedení diplomové práce. Děkuji i Jiřímu Havelkovi za jeho cenné rady a poznámky během psaní práce.

Poděkování patří také: Tereze Šafářové a Haně Havlové za korekturu textu v češtině, v angličtině pak za korekturu děkuji Alysse Dillard. Za průběžnou podporu a příjemné chvílky spolupráce Marii Anně Krušinové a Špatnému divadlu za nikdy nekončící podnětné diskuze k tématu i mimo něj.

OBSAH

PROHLÁŠENÍ.....	4
UPOZORNĚNÍ.....	4
EVIDENČNÍ LIST.....	6
ABSTRAKT (ČJ)	7
ABSTRACT (AJ).....	8
PODĚKOVÁNÍ:.....	9
OBSAH.....	10
ÚVOD.....	11
1. KONTEXT	12
1. 1. VEŘEJNÝ PROSTOR NYNÍ.....	12
1. 2. DŘÍVĚJŠÍ AKCE.....	13
2. PROSTOR PRO DEFINOVÁNÍ.....	15
2. 1. PROSTOR/MÍSTO.....	15
2. 2. PROMĚNLIVOST.....	17
2. 3. GENIUS LOCI	19
2. 4. VEŘEJNÝ PROSTOR/VEŘEJNÉ MÍSTO	20
2. 5. POTENCIÁL PROSTORU.....	22
2. 5. 1. Význam volby.....	22
2. 5. 2. Přítomnost v prostoru.....	24
2. 6. CO ROZUMÍM POD POJMY PERFORMATIVNÍ A PERFORMANCE.....	25
3. SUBURBIA.....	28
3. 1. INSPIRACE.....	29
3. 1. 1. Performance.....	29
3. 1. 2. Film.....	30
3. 1. 3. Pohyb.....	31
3. 1. 4. Zvuk.....	31
3. 1. 5. Folklór a masopust.....	32
3. 2. POSTUP PRÁCE	33
3. 2. 1. Kostýmy.....	34
3. 2. 2. Zvuk.....	35
3. 3. TRASY A MÍSTA PROCHÁZEK	38
4. O DIVÁKOVI	40
4. 1. NA CESTĚ K DIVADLU.....	40
3. 2. JAK SE TVOŘÍ DIVÁK	43
3. 3. OSTENZE JAKO ESTETICKÝ PŘÍSTUP A UMĚLECKÝ NÁSTROJ.....	45
4. TYPY (DIVADELNÍHO) DIVÁKA VE VEŘEJNÉM PROSTORU	47
4. 1. PRVNÍ.....	47
4. 2. DRUHÝ	47
4. 3. TŘETÍ.....	48
5. ZÁVĚR.....	50
6. BIBLIOGRAFIE.....	51

ÚVOD

V této diplomové práci si kladu za cíl porozumět tomu, jak v rámci divadelních akcí funguje veřejný prostor, jakým způsobem k němu mohu jako tvůrce přistupovat a předně, jakého diváka v něm najdu.

Hlavním impulsem mi byla lhostejnost lidí, které dnes a denně potkávám na ulici, a jejichž nezáměr o veřejný prostor a jeho spoluobyvatele mě opakovaně ponoukal k takovým intervencím, které otevírají jejím účastníkům nové možnosti a zkušenosti.

Teoretická část je podpořena vlastními praktickými výzkumy, předně pak mým magisterským projektem – Suburbí (performativní procházkou ve městě) – a mými dalšími akcemi ve veřejném prostoru. V teorii vycházím z české i zahraniční teoretické praxe a opírám se předně o Christiana Schulze, Jana Gehla, Iva Osoloběho, Jaroslava Etlíka, Alici Koubovou, Eriku Fischer-Lichte a další.

Na celou problematiku nahlížím nejen jako na divadelní téma, ale jako na záležitost dotýkající se veškeré performativní aktivity mimo uzavřené prostory (divadla, galerie apod.).

Performativními vzory jsou mi přitom hlavně práce Jiřího Kovandy a české skupiny Aktuální umění a jejich zásahy do veřejného prostoru, mnohdy minimalistické, avšak vyžadující aktivního diváka. V části popisující vznikající projekt Suburbia se zaměřuji na využívané divadelní komponenty (kostým, zvuk, prostor...), které jsou od začátku uzpůsobené percepci diváka. Reflektuji zkušební proces a výsledný, stále se vyvíjející tvar.

Na základě definované teorie ověřené v praxi pojmenovávám tři typy diváků ve veřejném prostoru a specifika takových diváků, ovlivňující přístup tvůrce k nim a k vlastní tvorbě.

1. KONTEXT

1. 1. Veřejný prostor nyní

Považuji za výsostně úsměvnou skutečnost, že píší o veřejném prostoru a o lidech, kteří ho spoluvytváří, v době, kdy veřejný prostor v podstatě neexistuje nebo by existovat neměl. V reakci na šířící se pandemii platí v České republice a ve většině států světa celostátní karanténa, která je součástí přísných opatření, jež mají omezit šíření viru COVID-19. I takovou karanténu lze samozřejmě z mnoha stran obejít a mnoho lidí ji skutečně nedodrжуje, čímž ovšem nikomu nepomáhá.

Jako první byly zakázány akce nad sto lidí. Komunita alternativního umění a nezávislé kultury se chvíli radovala a ve virtuálním veřejném prostoru se to jen hemžilo vtipy ve smyslu, že alternativní kultura většinou nemá více jak sto diváků. Záhy však následovalo zpřísnění nařízení a byly zakázány veškeré akce nad 30 lidí, což nevyvratitelně zasáhlo i včera se smějící vtipálky. To bylo před více jak měsícem. Divadla, kina, knihovny, kavárny, hospody, tělocvičny... to vše je nyní zavřené. Lidé nemají, kam chodit, a ani by nikam chodit neměli. Veřejný prostor osiřel, přestal existovat, alespoň v takové formě, v jaké jsme na něj byli zvyklí. Většina interakcí, které by se jinak odehrávaly „venku“, se nyní odehrávají ve virtuálním světě a je jich přešel: online kurzy, záznamy inscenací, online hospody.

Ulice, náměstí, parky, veřejné budovy a další místa, která jsou běžně pojmem „veřejný prostor“ označována, nejsou nyní obývána. Lidé se veřejných míst bojí, protože tam mohou potkat další lidi, kteří by je případně mohli nakazit. Veřejný prostor, jaký jsme znali do teď, v podstatě přestal existovat. Teď se svět rozděluje na místa, kde a) musím nosit roušku a b) nemusím nosit roušku. Tam, kde ji musím nosit, tam jsem na veřejnosti. Tam mě může někdo vidět, tam mě může někdo nakazit, tam můžu někoho nakazit já. Veřejnému prostoru se vyhýbáme. Stal se z něj náš nepřítel a my s ním chceme trávit co možná nejméně času. Jak o takovém veřejném prostoru přemýšlet v rámci chystané umělecké akce? Jak pro takové mrtvé město plánovat performance, která je z velké části založená na zpětnovazební komunikaci performerů a obyvatel města?

Jaký bude návrat do městských ulic? Jaký bude návrat k umění „z masa a kostí“?

1. 2. Dřívější akce

Ještě dávno před tím, než nastala současná situace, jsem se o veřejný prostor zajímala a pokoušela jsem se ho ozvláštňovat, oživovat nebo proměňovat drobnými performativními pokusy. Ohraničovaly jsme různá místa v Praze bílou lepenkou a doprostřed posazovaly mlčící herečku s věncem na hlavě², mapovaly jsme různé pěší trasy v okolí DAMU a tancem je pak vykreslovaly³. Akce shrnuté pod názvem *Všednosti*⁴ zase pokoušely společné, a tedy „veřejné“ prostory divadelní fakulty AMU. Drobné zásahy do běžného chodu školy a do právě probíhajícího festivalu Proces 013 byly opět především výzkumem fungování takového „veřejného“ prostoru a lidských/„diváckých“ reakcí v něm. Je nezbytné připomenout i bohužel nikdy nerealizovaný projekt *Houpačky* (2018), který vznikl pod vedením Debory Štysové, ale předně kvůli byrokratickým požadavkům města ho nebylo možné realizovat. *Houpačky* byl projekt, který měl propojením architektonického zásahu a hereckého vstupu oživit spící pražská místa (autobusové nádraží na Černém Mostě, na Palmovce...). Plán byl, po dohodě s městskou částí a Dopravní podnik hl. m. Prahy, umístit do těchto míst v rámci taneční performance dočasně houpačky a nabídnout lidem čekajícím na autobus možná trochu hravější variantu, jak strávit „plonkový“ čas.

Mezi výčet akcí, jichž jsem byla součástí a týkaly se veřejného prostoru, je třeba uvést ještě projekt *Marie Antoinette walks down an elegant hallway, knowing everyone hates her* (2019), který vznikl a je stále činný pod vedením studentky MA DOT Alyssy Dillard. *Marie Antoinetta* obsazovala různá místa. Některá veřejná, některá neveřejná, v obou případech tato místa oživovala, propojovala a prozkoumávala formou *durational performance*.

Nejkomplexnějším projektem, který předchází projektu *Suburbia*, tedy mému absolventskému projektu, byla performance *Město v Komunikaci*⁵. Jednalo se o

² Projekt s názvem *Všední lhostejnost* se uskutečnil v listopadu 2017. Probíhal na několika místech v Praze a naším hlavním cílem bylo zkoumat specifický rytmus v jednotlivých prostředích a vnímavost drobných nevšedních situace. Projekt jsem zrealizovala s Terezou Gsollhoferovou a Lucií Čížínskou.

³ *Zrcadlení* (2018): Stárková, Štysová a kol.

⁴ *Všednosti* (2018): Stárková, Štysová, Karda a kol.

⁵ *Město v komunikaci* (2019): Stárková, Jandová, Lyga, Schubert.

taneční procházku ulicemi mezi Vltavskou, Strossmayerovým náměstím a Výstavištěm Holešovice. Původně jsme v těchto místech natáčeli krátký taneční film *Oměj*⁶ s podobnou tematikou, tedy film o hledání vztahu mezi člověkem a prostředím, ve kterém se běžně pohybuje, a o raritnosti takového jednání. Těmto projektům se budu později věnovat o něco více.

⁶ *Oměj* (2019): režie – Jana Stárková; kamera – Martin Kubalec; střih – Karel Šindelář; hudba – Jakob Schubert; hrají – Martina Jandová, Andrej Lyga; kostýmy – Tereza Gsöllhoferová, Jana Stárková.

2. PROSTOR PRO DEFINOVÁNÍ

Pojďme se zamyslet nad jednotlivými pojmy, které v rámci své praxe často využívám.

2. 1. Prostor/místo

„Místo je bezpochyby integrální součást existence.“⁷

Čistě pocitově vnímáme prostor do jisté míry neohraničeně. Vedle něj má místo jasnější a konkrétnější polohu, a tedy se i předpokládají nějaké jeho hranice. I když se nad těmi pojmy zamyslím čistě pocitově, je evidentní, že prostor je něco zahrnujícího vzduch, zemi, stromy, vody, domy, jedná se o představu něčeho povšechného. Naopak u místa máme ve zvyku si představovat nějaké konkrétní, specifické místo, přičemž pochopitelně jedno místo není stejné jako místo jiné.

„Když se v angličtině i v jiných jazycích má vyjádřit, že se někde odehrává nějaká událost, či jednání, říká se doslova, že zaujímá místo (takes place).“⁸

V angličtině má místo – *place* zcela jiné konotace než prostor – *space*, podobně je tomu ve francouzštině (místo – *place*, prostor – *espace*) i v latině (místo – *loca*, prostor – *spatium*) a určitě v mnoha dalších jazycích.

I z fyzikálního hlediska označujeme pojmem prostor nějaký neohraničený tvar⁹.

Místo se většinou definuje jako vymezení, konkrétní část prostoru. Místnost (MÍSTnOst) je prostor vymezený stěnami ze čtyř stran, podlahou zespoda a stropem svrchu. Místo je na rozdíl od prostoru ve většině významech a případech počitatelné.

„Místo je vnímáno jako přímá zkušenost...“¹⁰

⁷ NORBERG-SCHULZ, Christian. *Genius loci: krajina, místo, architektura*. 2. vyd. Přeložil Petr KRATOCHVÍL, přeložil Pavel HALÍK. Praha: Dokořán, 2010. s. 6.

⁸ Tamtéž. s. 6.

⁹ V některých konotacích můžeme vnímat prostor jako ohraničený tvar, například při zkoušení při povelu *pohybuje se volně po prostoru* rozumíme všichni jasně *pohybuje se v námi vymezeném, i když možná slovně nedefinovaném prostoru, určeném těmito stěnami/tímto jevištěm, těmito stromy...*

¹⁰ CÍLEK, Václav, SCHMELZOVÁ, Radoslava, ed. *Divadlo v netradičním prostoru, performance a site specific: současné tendence* : [úvodní publikace]. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2010. s. 86.

Schulz ve své knize *Genius Loci* tyto dva pojmy velmi pevně propojuje. Jeden z druhého dokonce vychází: „*Co tedy míníme slovem „místo“? Zřejmě tím míníme něco víc než abstraktní polohu.*“¹¹

Místo je podle Schulze totalita utvářená konkrétními věcmi, které dohromady určují charakter prostředí.¹² Schulz dále vnímá místo jako celostní jev, který nemůže být redukován na žádnou z jeho vlastností. Tímto tvrzením nicméně připomíná, že každé místo je skrze své vlastnosti pojmenovatelné a definovatelné, a že tak nelze definovat pouze podle jedné vlastnosti nebo charakteristiky z mnoha. V tom s ním naprosto souhlasím – do představy nějakého místa nespádají jenom jeho architektonické a zeměpisné kvality, ale také lidé, kteří toto konkrétní místo v daný okamžik obývají. Jsou jeho neodmyslitelnou součástí a podílejí se na jeho charakteru.

Schulz pokračuje dále a tvrdí, že u místa rozlišujeme mezi přírodním a umělým – krajinou a sídlem, dále kategorizujeme na základě země a nebe (horizontála a vertikála) a v tomto kontextu vnímáme prostor jako existenciální dimenzi obsahující tato konkrétna.

Co je pro mě z této definice nejdůležitější, je tvrzení, že prostor i místo jsou komplexní tvary zahrnující spoustu jednotlivostí, a že jsou kategorizovatelné především podle charakteru: přírodní (krajina) x umělý (sídlo); směru: horizontální x vertikální; a dalších výše jmenovaných vlastností. Tyto kategorie mi jako tvůrci pomáhají rychleji porozumět a využít prostor, kde se nacházím. Schulzovo dělení a orientace v daném místě je pro mě pomocným vodítkem při zkoumání konkrétních míst performance.

Schulz používá tři základní termíny, které se týkají prostoru, a to samotný *prostor*, dále pojem *prostorový* a slovní spojení *konkrétní prostor*. Při vysvětlení toho, co znamená *konkrétní prostor*, se opírá o terminologii Kevina Lynche,¹³ který zavádí charakteristiky, které pomohou jej specifikovat a zorientovat se v něm. Jsou jimi *uzel* (výrazný bod), *cesta*, *hranice* a *oblast*. Tyto specifikace se pochopitelně týkají případů, kdy máme na mysli vnější konkrétní prostor, tedy něco neohrazeného, rozprostírajícího se, k jehož pojmenování potřebujeme tyto specifikace.

¹¹ NORBERG-SCHULZ, Christian. *Genius loci: krajina, místo, architektura*. 2. vyd. Přeložil Petr KRATOCHVÍL, přeložil Pavel HALÍK. Praha: Dokořán, 2010. s. 6.

¹² Tamtéž.

¹³ Například na knihu *Obraz města: LYNCH, Kevin*. *Obraz města: Image of the city*. Praha: Polygon, 2004.

Václav Cílek připomíná, že: „*O prostoru se buď hovoří jako o reálném, fyzickém prostoru, nebo jako o metaforickém prostoru, jako je například sociální prostor či dokonce prostor hudby, filozofický prostor, prostor pro vyjednávání apod.*“¹⁴ V tomto kontextu lze prostor chápat i jako něco nehmotného, metaforického a často spojeného s časem (viz výše *prostor pro vyjednávání* – rozumějme *čas pro vyjednávání*).

Když pracuji s veřejným prostorem, přemýšlím nejdřív o prostoru, snažím se uchopit kontext a až poté jít po konkrétnostech a ohnisko mé pozornosti zužovat tak, že nakonec zbyde jedna konkrétní trasa. Prostor je pro mě při přemýšlení nad *Suburbii* městem. Místo je pak konkrétní trasa, kterou v rámci performance procházíme.

V Ústeckém kraji je vesnice s názvem Místo, má přibližně 400 obyvatel.

2. 2. Proměnlivost

Prostor ani místo nepodléhají pouze prostorovým charakteristikám, které jsou spíše neměnné¹⁵, existují ještě takové aspekty, které jsou ze své podstaty nestálé, a přitom se na charakteru místa podílejí: počasí a lidé a čas.

A kdybychom byli dále puntičkáři, mohli bychom tvrdit, že počasí ovlivňuje náladu a vnímání lidí, ne pouze vizuální dojem z místa. To, jestli na dané místo svítí slunce, nebo ne, jestli je vystaveno dešti a větru apod., je výrazným faktorem ovlivňujícím percepci takového prostoru.

Světlo je velmi proměnlivý prvek a zcela nezanedbatelný. Olafur Eliasson, dánsko-islandský konceptuální umělec, který se intenzivně věnuje práci se světlem, mimo jiné tvrdí, že na různých částech planety je sluneční světlo docela jiné¹⁶, což je podle fyzikálních zákonů zcela přirozené, ačkoliv jsem nad tím nikdy dřív nepřemýšlela. Z toho jen plyne, že i kdyby se dvě téměř totožná místa nacházela na různých částech planety, budou mít alespoň trochu odlišný

¹⁴ CÍLEK, Václav, SCHMELZOVÁ, Radoslava, ed. *Divadlo v netradičním prostoru, performance a site specific: současné tendence : [úvodní publikace]*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2010. s. 218.

¹⁵ Avšak i u nich mohou samozřejmě nastat nějaké změny, například architektonické, které poté ovlivní celkové vnímání prostoru/místa.

¹⁶ *Abstract: The Art of Design - Olafur Eliasson: The Design of Art* (filmový dokument). Režie Jason Zeldes. USA, 2019.

charakter, a to v závislosti předně na světle, ale i na podnebí. Do celkové charakterizace místa by se ovšem nemělo zařazovat proměnlivé a nestálé počasí, nýbrž počasí „celkově“ ve formě podnebí. Momentálnímu počasí (slunečno, déšť, zataženo...) se při tvorbě také podřizujeme, změny v počasí mohou být ale tak rychlé, že je mnohdy třeba se jim podřizovat/reagovat na ně i v průběhu performance¹⁷.

Lidská přítomnost v prostoru také působí na tento dočasný charakter místa. Jak jsem psala v úvodu – co je veřejné místo bez lidí? Je to ještě veřejné místo bez oné veřejnosti? Prázdné město nese méně podnětů, má méně potenciálních diváků. Je pro nás tudíž méně atraktivní.

Pochopitelně, že přítomnost člověka je výrazným aspektem při chápání a zpracovávání nějakého prostředí. Přelidněné náměstí má zcela jiný charakter než náměstí prázdné, a to i v případě, že mluvíme úplně o stejném místě, jen za jiných podmínek nebo v jinou denní dobu. Oba tyto aspekty – lidská přítomnost a čas – byly cílem zkoumání při některých mých předchozích projektech.

Další a neméně důležitý aspekt ovlivňující vnímání daného místa je čas. Stejně jako předchozí dva proměnlivé faktory, počasí a lidé, i čas je v pohybu. Dá se pracovat s pravidelností. Den má dvacet čtyři hodin, týden sedm dní. Každá hodina se dalšího dne vrátí a pro ještě přesnější rozlišování se dá operovat i s konkrétními dny v týdnu, nebo měsíci. Ráno se musí s prostorem pracovat jinak než večer. Ráno reagují lidé v prostoru zcela jinak než odpoledne. Z dříve realizovaných pokusů (*Všední lhostejnost*) jasně vyplynulo, že některé časy jsou pro intervence ve veřejném prostoru vhodnější než jiné. Ráno lidé spěchali do práce, neměli čas ani chuť zastavovat se a čímkoliv se zabývat. Neměli chuť se stávat diváky. Odpolední kolemjdoucí projevovali o svět kolem sebe mnohem větší zájem. Nebyli svazováni prací, nespěchali do školy. Měli čas i zájem.

Tyto tři faktory: počasí, lidé a čas jsou na sebe vzájemně pevně navázané. Ovlivňují samy sebe a ovlivňují charakter místa. Při práci ve veřejném prostoru je třeba s nimi počítat.

¹⁷ Několikrát se nám stalo, že v průběhu performance začalo pršet nebo třeba foukal silný vítr. To jsou podmínky, kterým se performeré umí přizpůsobit a dokážou na ně reagovat. Když jsme však očekávali silný déšť několik dnů dopředu, museli jsme performance raději přesunout na jiný termín. Nerozhodujeme tím pouze o pohodlí performerů, ale i diváků, a také o celkové atmosféře performance.

2. 3. Genius loci

Genius loci neboli duch místa. Genius označuje, co věc je nebo čím „chce být“¹⁸. *Genius loci* je pojem hojně užívaný nejen architekty, ale i umělci. Je závislý na místě samotném a jeho energie je nepodmíněna zásahem člověka. Umění architektury by měla být snaha tohoto *genia loci* v daném místě konkretizovat a podpořit, stejně tak jako tvorba *site specific* by měla *genia loci* podpořit uměleckými prostředky.

Divadelní teoretička Erika Fisher-Lichte píše: „...divák si v atmosférických prostorech uvědomuje svou vlastní tělesnost a to specifickým způsobem. Vnímá sám sebe jako živý organismus v interakci se svým okolím. Atmosféra proniká tělem a narušuje jeho hranice.“¹⁹ O pár stran dříve tvrdí, že „performativní prostor je vždy atmosférický“²⁰, a že tato atmosféra je nedomyšlitelně spjata s místem, i když ji může podpořit performativní využití prostoru nebo přítomnost diváků. Není pochyb o tom, že právě tato atmosféra je výsledkem *genia loci* a doplnění o umělecké dílo a diváka takového díla je právě to konkretizování a podpoření, o kterém psal Norberg Schulz.

„*Genius loci* je doslova duch místa, ale dnes jej bereme metaforicky jako atmosféru, či náboj určitého místa... je to důvod, který neumíme pojmenovat, ale kvůli kterému se na dané místo vracíme.“²¹

Otvírá se mi zde hned několik otázek: Jde s *geniem loci* pracovat i jinak než pouze jeho podpořením? Co se stane, když v rámci nějakého prostoru budu *genia loci* naopak popírat? Co se stane, když budu schválně mystifikovat a odvádět od pravého *genia loci* pozornost? Je to možné a má to v umění ve veřejném prostoru smysl?

¹⁸ NORBERG-SCHULZ, Christian. *Genius loci: krajina, místo, architektura*. 2. vyd. Přeložil Petr KRATOCHVÍL, přeložil Pavel HALÍK. Praha: Dokořán, 2010. s. 18.

¹⁹ FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011. Teorie (Na konáři). s. 172.

²⁰ Tamtéž. s. 166.

²¹ CÍLEK, Václav, SCHMELZOVÁ, Radoslava, ed. *Divadlo v netradičním prostoru, performance a site specific: současné tendence : [úvodní publikace]*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2010. s. 226.

2. 4. Veřejný prostor/veřejné místo

„Veřejný prostor je prostorem života společnosti, prostorem společenské komunikace. Je místem, kde se společnost „děje“, kde dochází ke kontaktům a komunikaci mezi lidmi, ke sdílení, inspiraci a vzniku všeho, co přesahuje jedince. Veřejný prostor je prostorem dějinným (...)

V současné době rozlišujeme dva základní typy veřejného prostoru: fyzický a virtuální. Fyzickým veřejným prostorem jsou klasická veřejná prostranství: náměstí, agory, ulice, parky, veřejné budovy. Jsou to části zemského povrchu či uměle vytvořeného prostoru budov, které jsou přístupné prakticky komukoli a bez omezení.²²

Veřeje, nebo také futra či zárubeň, byly základem pro vznik pojmu veřejný prostor. Přejít veřeje znamenalo vyjít z domu ven. Něco zveřejnit znamená v podstatě vyjít s tím na světlo, ven, tam kde to může být viděno někým jiným, než jen a pouze mnou samotnou.

Pokud si opět propůjčíme angličtinu, zjistíme, že jejich *public* pro změnu odkazuje k člověku. *Public/veřejnost* je označením pro neohrazenou skupinu lidí, blíže nedefinovanou. *Public space* je tedy v přesném překladu neomezený prostor pro tuto neomezenou množinu lidí.

Jan Gehl ve své knize *Život mezi budovami*²³ dělí veřejný prostor podle aktivit, které v něm vykonáváme. Zahrnuje mezi ně celé spektrum aktivit, které dávají veřejným prostorům měst a obytných čtvrtí smysl a přitažlivost.²⁴ Tyto aktivity jsou:

- a) nezbytné aktivity – nutné aktivity, pochůzky, přesuny atd. – prostředí má malý vliv
- b) volitelné aktivity – za příznivých podmínek a v dobrém prostředí – procházky, pozorování, slunění... často rekreační aktivity
- c) společenské aktivity – souvisejí s přítomností jiných lidí – dětské hry, konverzace – závislé na typu prostředí (školy, obytné ulice...)

²² Veřejný prostor - Katedra urbanismu a územního plánování. Katedra urbanismu a územního plánování [online]. Dostupné z: <http://www.uzemi.eu/pojmy/verejny-prostor>.

²³ GEHL, Jan. *Život mezi budovami: užívání veřejných prostranství*. Boskovice: Albert, 2000.

²⁴ Tamtéž s. 16.

Je tedy evidentní, ač to Gehl sám přímo neříká, že pro zažití veřejného prostoru je nutné buď se s někým potkat, nebo prostor nějakým způsobem prožít skrze procházku, pozorování nebo jinou podobnou aktivitu. Nezapomínejme, že Gehl jakožto architekt mluví předně o městském veřejném prostoru. Plyne z toho tedy, že veřejný prostor byl budován k tomu, aby byl obydlen a oživen.

V pořadu Fokus Václava Moravce z 16. 5. 2017 říká historik architektury Petr Kratochvíl, že „*veřejný prostor je prostor komunikace*“. Tím se mé předchozí tvrzení znovu potvrzuje. Bez komunikace nemá veřejný prostor smysl²⁵.

Mezi prostorem veřejným a soukromým jsou též různé prostory poloveřejné, polosoukromé a prostory přechodové.²⁶ Například taková agora jako pravzor veřejného prostoru obsahovala veřejné i poloveřejné situace, mísilo se tam spousta lidí, byla to pobídka k socializaci, ale bez nutnosti tuto pobídku přijmout.

Nezapomínejme, že veřejný prostor se více než kdy dříve v době koronavirové krize přesouvá do virtuálního světa. Virtuální prostor se začal pomalu a nenápadně rodit po vynálezu knihtisku. Jeho růst byl spojen s vynálezem novin a později rádia a televize. Opravdová exploze tohoto typu veřejného prostoru však přišla teprve s vynálezem elektronické komunikace a internetu, který oproti všem starším typům komunikace na dálku umožnil její výraznou decentralizaci.

I ve virtuální realitě ho můžeme dělit na veřejný a neveřejný, i když veřejné – soukromé je v tomto kontextu vskutku relativní pojem.

Můžeme se na to také podívat z druhé strany. Co je opakem veřejného? Soukromé. A soukromé je jistě všechno to, co je chápáno jako osobní, patřící nějaké konkrétní osobě nebo skupině lidí. Pokud je *veřejné* opakem *soukromého*, poté podle této definice je *veřejný prostor* vše ostatní, čili to, co nepatří konkrétní fyzické osobě nebo skupině osob a my se v tomto prostoru můžeme pohybovat bez omezení.

Veřejný prostor je tedy místo, kde můžeme pobývat, ale zároveň pobytem zde přistupujeme na skutečnost, že ho s někým sdílíme a můžeme se stát součástí prožitku tohoto místa stejně tak, jako on (prostor) se může stát součástí našeho prožitku, a není v naší moci tomu zabránit.

²⁵ Není snad náhoda, že základem divadla je také komunikace – zpětnovazební. Zde vidím jednu ze základních podobností divadelního prostoru a veřejného prostoru. Ani jeden bez komunikace nedosáhne svého naplnění.

²⁶ Veřejný prostor - Katedra urbanismu a územního plánování. Katedra urbanismu a územního plánování [online]. Dostupné z: <http://www.uzemi.eu/pojmy/verejny-prostor>.

Podle Rolanda Barthesa je veřejný prostor místo, kde se věci dějí. Je to místo, kde vznikají haiku: „Protože tam se na ulici, v baru, v obchodě, ve vlaku vždycky něco přihodí. To něco, které je etymologicky vzato dobrodružstvím – je zcela nepatrné: nevhodný kus oblečení, kulturní anachronismus, uvolněnost chování, nelogičnost v itineráři atd.“²⁷

Co jsou tedy základní podmínky pro to, aby bylo nějaké místo nebo prostor považováno za veřejný?

- Je to místo mimo naše osobní/domácí hranice.
- Nepatří nikomu konkrétnímu.
- Mohou vstupovat i z něj vystupovat další lidé.
- Slouží k přesunu nebo k zážitku.

Výsledná všeobjímající definice by tedy možná mohla znít následně: *Veřejný prostor je to, kde nás může někdo nebo něco potkat.* Mým cílem při tvorbě ve veřejném prostoru je následně tuto šanci na zážitek podpořit a přimět lidi ve veřejném prostoru, aby byli ochotni tuto „dobrodružství“ zažít.

2. 5. Potenciál prostoru

„Identifikovat se znamená spřátelit se s určitým prostředím.“²⁸

2. 5. 1. Význam volby

Když sečteme tyto více či méně proměnné, vytvářející a definující nějaký prostor, dospějeme k docela konkrétnímu popisu. Takový prostor pak může naplňovat svou sociální funkci, kterou, vzhledem k tomu, že se bavíme o veřejném prostoru, zcela jistě má.

Například agora nejen, že měla nějaké specifické architektonické a prostorové předpoklady, ale zároveň se tím, co se v ní odehrávalo, realizovala sociálně a i politicky. Její funkce z ní v podstatě činila politický prostor.

Volba místa, ve kterém trávím čas nebo tvořím, je také vždy sociálním a někdy i politickým aktem. *Suburbia* není ze své podstaty politická, ale je výrazně

²⁷ BARTHES, Roland. *Říše znaků*. Praha: Fra, 2012. Eseje (Fra). s. 124.

²⁸ NORBERG-SCHULZ, Christian. *Genius loci: krajina, místo, architektura*. 2. vyd. Přeložil Petr KRATOCHVÍL, přeložil Pavel HALÍK. Praha: Dokořán, 2010. s. 20.

sociální. Naším cílem je probouzet sociální potenciál prostředí a města jako takového a vnímavost diváka na tyto okolnosti.

Veřejný prostor v České republice je přitom velmi citlivým místem, který nebyl vždy samozřejmostí, ba naopak je spíše výdobytkem porevoluční doby. Akce ve veřejném prostoru byly dříve podezřelé a nebezpečné, ostatně i scházení se ve skupinách bylo za socialismu důvodem k podezření. Možnost využívat veřejný prostor jako místo spolubytí a místo tvorby je ještě pořád něco, co se jako národ učíme. Akce ve veřejném prostoru jsou zkouškou kulturní a veřejné empatie. Neochota dovolit druhým tento prostor naplno využívat se opět skvěle ukázala v rámci koronavirových opatření, kdy venku – ve veřejném prostoru byla jediná šance se s někým setkat. Venku, ne uvnitř. Na vzduchu. Kolik bylo za tu dobu udání za nepovolené zahrádky u restaurací, které byly měsíc bez jakéhokoliv příjmu? Kolik bylo pokut za nenošení roušky uprostřed lesa? Shluk lidí byl opět podezřelý. Neporušují náhodou nějaká pravidla? Nemají se náhodou líp, než se mám já?

Využívání veřejného prostoru je otázka nějakého dlouhodobě zakořeněného kulturního zvyku. Jsou národy, které veřejný prostor využívají na každodenní bázi mnohem více. Italové teď v karanténě vytvářeli veřejný prostor ze svých balkónů a střech, kde „společně“ trávili čas, zpívali, bavili se, jedli. Češi během karantény vyklidili ulice a jediným člověkem v okně jsem byla v dohlednu já.

Vpuštěním někoho do svého osobního prostoru z něj vytváříte prostor částečně veřejný. Už není jen váš. (Když streamuji ze svého domova, stane se můj domov veřejným?)

Jak je možné, že nás tolik fascinuje a zajímá to, co je uvnitř našeho soukromí? Jak to, že se reality show z osobního života (*Výměna manželek* apod.) těší takové oblibě? Proč lidi tolik zajímá soukromí ostatních?

Proč ve veřejném prostoru platí mnohdy nesmyslná pravidla omezující naši přítomnost v něm? Oficiální pravidla pro pouliční umění v Praze jsou nadmíru omezující. Pod pouliční umění spadá podle vyhlášky č. 1/2016 Sb. hl. m. Prahy, to, co se dá označit za „ukazování dovednosti“ a podléhá speciálním časům a místům, kdy je možné jej provozovat. Cokoliv, co vyžaduje zábor, je

nepřijatelné²⁹. Je možné, že to navazuje na skutečnost, že jsme v kontextu například pražského veřejného prostoru byli dlouho konfrontováni s podívanými typu „atrakce“: převleky medvědů, falešní kouzelníci, bublifukáři...?

2. 5. 2. Přítomnost v prostoru

Miloš Vojtěchovský napsal v popisu k akci v cisterciáckém klášteře Plasy: *„Behem krátké doby jsem si uvedomil, že to místo není vhodné zneužívat jako tradiční výstavní galerii. Ze je nutné, aby lidé přijeli sem a pokusili se pod vlivem celého okolí a situace, reagovat a komentovat, co se děje v různých vrstvách té situace.“*³⁰ Dále tvrdí, že je možné se s tou krajinou a architekturou pomeřit nebo se jí podvolit, což jsou dvě základní možnosti z mnoha, jak k místu přistupovat.

Podobně se k prostoru a jeho performativnímu potenciálu vyjadřuje Erika Fischer-Lichte. Tvrdí totiž, že *„divák si v atmosférických prostorech uvedomuje svou vlastní tělesnost, a to specifickým způsobem. Vnímá sám sebe jako živý organismus v interakci se svým okolím. Atmosféra proniká telem a narušuje jeho hranice.“*³¹ Některé akce nevyžadují přílišnou angažovanost umělce, někdy dokáže prostor sám vytvořit atmosféru, která je performativní/divadelní a angažovaná.

Volba místa k umělecké aktivitě a zvolení způsobu práce tak nezávisí pouze na architektonických a funkčních podmínkách, ale i na sociálním (a politickém) podnětí takového místa. Divadlo produkuje určitou rituální oblast, jako je zasvěcování společnosti, je tedy třeba brát ohled i na tuto skutečnost.

Performativní procházky se mi proto jevily jako nejvýhodnější formát. Jsou totiž v pohybu, mají umělecký charakter, shlukují skupiny diváků, a tím na sebe upoutávají pozornost a začleňují do svého bytí další a další pozorovatele/diváky. Jako tvůrci přítom máme možnost volby trasy, a tedy i našeho sociálního zapojení se do místa a jeho blízkého okolí.

²⁹ Při natáčení filmu *Oměj* jsme si museli dávat velký pozor, abychom nevytvářeli žádný zábor například kamerovým stativem. Pokud bychom takový zábor měli, museli bychom mít zároveň povolení od města.

³⁰ VÁCLAVOVÁ, Denisa a ŽIŽKA, Tomáš. *Site specific*. Praha: Pražská scéna, 2008., s. 50.

³¹ FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*, Na konáři, Mníšek pod Brdy 2011, s. 172.

2. 6. Co rozumím pod pojmy performativní a performance

Termín *performance* vznikl jako reakce na nové divadelní a umělecké formy. Přichází s nimi zakladatelé oboru *Performance studies*: Viktor Turner a Richard Schechner. „*Neslo tu již pouze o dramatický text a jeho představování (či inscenování), ale o veskeré možné typy představení, akcí, happeningu a performancí. A pouze anglický výraz performance byl ještě schopen pojmut všechny tyto spektakulární praktiky vznikající po celém světě.*“³²

Od sedmdesátých let jsme v chápání pojmu *performance* pokročili o hodně dále. Hlavní rozdíl mezi divadlem a *performance* byl posléze definován jako vymezení se proti mimetické tradici³³ – *performance* je vše, co se předvádí, ne to, co napodobuje. Nejsou to tudíž pouze divadelní umělci, kteří se *performance* zabývají. *Performance* je, jak již bylo řečeno, ze své podstaty sociální akt (sociálně kulturní). Mnoho výtvarníků prezentuje svou práci formou *performance* nebo se vyloženě věnuje jen a pouze performativnímu umění, a tím vyjadřuje nejen své umělecké hodnoty, ale i svůj názor na život nebo sociální či politickou situaci. Přístup k tvorbě *performance* je u výtvarníků a divadelníků (nemluvě o architektch a dalších tvůrcích zaplňujících veřejný prostor) jiný, což má určitě více důvodů, než jsem schopná najít a vyargumentovat. Jako jeden z těch hlavních však vnímám skutečnost, že výtvarník je ze své podstaty na rozdíl od divadelníka samostatná osobnost - solitér. Je zvyklý pracovat sám s materiálem a nepotřebuje další lidi (herce, scénografy, diváky...) k tomu, aby mohl tvořit. *Performance* tvořené výtvarníky jsou většinou výtvarnými akty orientovanými spíše směrem k intervenci. Můžeme pak hovořit o nějaké performativní nebo scénografické instalaci.³⁴ *Performance* divadelníků je spíše divadelní akt (vyžadující zpětnovazební komunikaci) orientovaný na zážitek diváka.

Nyní pod termín *performance* nespadají jen události uměleckého charakteru, nýbrž v podstatě jakékoliv setkání skupiny lidí, kteří se sejdou za nějakým

³² ŠEFRNOVÁ, Tereza. *Performance*. 2011. Diplomová práce. Akademie múzických umění. s. 20.

³³ Tamtéž. s. 19.

³⁴ Tomuto pojmu se více věnuje Dragan Stojčevski ve své Disertační práci (STOJČEVSKI, Dragan. *Prostory odjinud*. 2017. Disertační práce. Akademie múzických umění v Praze.) U pojmu performativní instalace odkazuje mimo jiné k tvorbě Olafura Elliasona, Kryštofa Kintery nebo třeba k Jeppe Heinovi.

společným jmenovatelem³⁵. Tím pak může dojít k mnohostrannému předání informace, dat, tělesných informací a emocí. Důležitá je při tom skutečnost, že jsou mezi tento výčet počítány i emoce. Teprve součinem těchto prvků vzniká něco více, co přesahuje jednotlivé účastníky a prvky takového setkání (podobně jako to dělá divadlo), a tím z něj vytváří kulturní zážitek v podobě performance.

Podle obou zmíněných definic podléhá performance časovosti. Je v čase jasně daná a má začátek i konec, ačkoliv konce performance bývají někdy lehce rozmazané a délky trvání jednotlivých performance mohou být v rozmezí několika minut i dnů, nebo dokonce týdnů.

Podle Alice Koubové získává každý účastník performance roli, a to automaticky. Ostatně Koubová tvrdí, že každý hraje permanentně nějaké role a mnohdy bývá nejtěžší, když nevíme jakou roli zrovna máme, zaujmout. V dětství je to například role dcery, syna, studenta, sboristy, později gymnazisty, rodiče, zaměstnance apod. V rámci performance je to pak role posluchače, přednášejícího, pedagoga, zpěváka nebo třeba herce. V rámci performance tedy zaujímáme i roli diváka, nicméně taková role je podmíněna dalšími věcmi, ale o tom více až později.

Tyto role, které vznikají, jsou nositeli konkrétních znaků a jsou v podstatě napodobením předchozích podobných situací a akcí, které jsme zažili. Role nejsou náhodné, ale většinou odpovídají konvencím konkrétních performance. Tedy, jdu-li do školy, chovám se jako žák nebo alespoň napodobuji takové chování, které podle mých zkušeností roli žáka přísluší. Stejně tak, když jdu po ulici a vidím něco, co mi připomíná nějakou divadelní situaci, se kterou mám již zkušenost, automaticky přistoupím na takovou roli, jakou znám z dřívějška, tedy stanu se divákem přizpůsobeným daným podmínkám.

Přirozeně probíhá každá performance pokaždé jinak a každá role je vždy jinak - nově „ztvárněná“. Je to dané vlivem náhod, a také tematickým nebo interpretačním posunem dané akce. Časovost a aktuálnost – tedy *tady a teď* mají vliv na proměnlivost jednotlivých performance.

Tento aspekt je právě to, co odlišuje performance od neuměleckých, neživých tvarů. Prostor pro náhodu, byť sebemenší, je podle Koubové i prostorem pro tranzitivitu, a tedy i základem tvůrčího potenciálu a základem překvapení, napětí a zážitku.

³⁵ KOUBOVÁ, Alice. [#veda_na_doma: Performance a filosofie] In: Facebook [online]. 23. dubna 2020 [cit. 2020-04-24]. Dostupné z: <https://www.facebook.com/watch/?v=624502578145344>

Tím přispívají performance ke kulturním zkušenostem člověka a k jejich rozvíjení a zkoumání se prohlubuje jejich transitivity potenciál. K tomu je ale zapotřebí nespadat do zajetých kolejí, nepodvolovat se, a tedy neopakovat bezmyšlenkovitě naučené role, nýbrž hledat role nové, a to ať už se nacházíme na poli jakékoliv performance a v jakémkoliv typu role. Pro mě to znamená nemít stále stejná očekávání od uměleckých zážitků, ale být otevřený zážitkům novým – nechat se být udivován.

3. SUBURBIA

Projekt Suburbia³⁶ vznikl více než rok. Navazoval na svého předchůdce – taneční film *Oměj*, který byl po několikátýdenních přípravách natočen už v květnu 2019. Už při práci na filmu jsem měla v hlavě představu dalšího komplexnějšího projektu, který by performerům umožnil zkoumat všechny charakteristiky a vlastnosti prostoru pohybem a současně by jim dal tolik volnosti, aby mohli improvizovat a stále hledat nové možnosti, jak svého vlastního těla, tak místa. Jestli je to vůbec možné, jsme si zkusili při převedení nazkoušených akcí z filmu *Oměj* na performativní putovní tvar, přičemž diváci šli procházkou za průvodcem – performerem. Tuto událost jsme pojmenovali *Město v komunikaci* a byla vytvořena předně pro klauzurní festival *Proces* jako „demo“ verze Suburbie. *Město v komunikaci* s sebou ovšem neslo břímě nazkoušeného tvaru. Sice jsem se s performery věnovala improvizované reakci na okolí, ale přípravy na natáčení udělaly své a aktivní komunikace s prostorem a improvizace byly omezeny pouze na reakci s kolemjdoucími. Většina procházky *Města v komunikaci* na mě tudíž působila příliš strojeně a nepružně.

Jedním z popudů pro vznik těchto projektů byla má dlouhodobá nespokojenost s všeobecnou lhostejností lidí ve veřejném prostoru, kterou jsem zažívala a pokoušela dnes a denně, stejně tak jako nevyužitý potenciál, který veřejná místa skýtají. Cílem Suburbie bylo aktivizovat a oživit daná místa, rozvíjet estetické vnímání diváků i performerů a hledat způsoby pohybové a zvukové komunikace s městským prostorem a stát se jeho zasloužilou součástí. Proto bylo potřeba vymyslet takovou přípravu pro performery, která by jim dovolila důvěřovat prostředí a situacím okolo nich a nechat se vést vlastní zkušeností, instinktem a okolnostmi.

Projekt je v mnohém založen na náhodě a nahodilosti veřejného prostoru. Nepokoušíme se prostor ovládat, ale spolu s ním zprostředkovat divákovi šanci

³⁶ Koncept a režijní vedení: Jana Stárková

Sound design: Aid Kid

Kostýmy: Karolína Kotrbová, Jana Stárková

Masky: Karolína Kotrbová

Vedení workshopů: Jana Stárková, Tomáš Žižka, Jakub Vaverka

Foto a video: martinkubalec.com

Produkce: Tomáš Kočí, Damaris Kopecká

Grafika: Vojtěch Kočí

Performeréři: Lukas Blaha, Šimon Pliska, Johana Pocková, Eva Urbanová, Andrea Vykysalá

Poděkování: Eliška Šebestová, Ondřej Provazník a Jakub Felcman, Radio Wave, Jatka 78

Projekt vznikl za podpory: MHMP, MK, AMU, DAMU, Jatka78

být s námi i s prostorem v interakci, otevřít se možnosti zážitku. Vyhledáváme právě to neočekávatelné, intuitivně a emocionálně výrazné, co nám veřejný prostor a jeho obyvatelé mohou dát. Volba tras je v mnohém založena právě na emotivní impresi, na našich emociálních zkušenostech, soukromých zážitcích z místa a dalších osobních preferencích. Nezaměřujeme se na turistická místa a trasy, ale ukazujeme specifická místa, která podle nás tvůrců mají výraznou estetiku a silného genia loci.

3. 1. Inspirace

3. 1. 1. Performance

Mezi mé hlavní inspirativní zdroje bezpochyby patří práce Jiřího Kovandy a české skupiny Aktuální umění³⁷ a jejich intervence nejdříve ve veřejném, a pak i soukromém prostoru. Stále více a více musím oceňovat minimalismus Kovandovi vlastní, a především jemnost a cit, se kterými zacházel nejen při práci ve veřejném prostoru, ale i sám se sebou a hlavně s divákem. Možná právě onen minimalismus způsobuje, že Kovandovy akce působí na diváka zdánlivě všedně a nenásilně a někdy se může dokonce zdát, že žádného diváka ani nemají. Kovanda začínal drobnými malbami podle obrázků z časopisů a posléze začal kreslit portréty svých přátel. K performance a k akcím ve veřejném prostoru se dostává až na počátku normalizace. Performance ho nadchly hlavně proto, že k nim vlastně vůbec nic nepotřeboval: ani školu³⁸, peníze, žádný další materiál krom vlastního těla (tělo x prostor) a někdy nepotřeboval právě ani diváky. Jedinou nezbytnou součástí jeho uměleckých aktivit byl fotograf, který poctivě zachycoval každou umělcovu akci.

Sám Kovanda začínal spíše jako divák. Pozoroval počínání svých přátel, až postupně přešel k vlastnímu jednání. Od české performativní scény se však lišil svou nenápadností a již zmiňovaným minimalismem. Jeho akce často ani nebyly k rozeznání od běžného života,³⁹ byly však výrazně společensky aktivistické.

S nástupem normalizace se mnoho umělců více a více uzavírá a stahuje se do soukromí, nejen kvůli přísnější kontrole, ale i kvůli vzrůstající popularitě a

³⁷ Skupina byla založena v roce 1964 Milanem Knížákem. Jejími členy byli kromě něho také Soňa Švecová, Jan Mach, Vít Mach a Jan Trtílek.

³⁸ Jiří Kovanda sice byl přijat na UMPRUM, nicméně na naléhání svého otce na školu nikdy nenastoupil.

³⁹ OBERMAJEROVÁ, Monika. Bakalářská práce: Performance a fotografie. Opava: Slezská univerzita v Opavě, 2010. s. 14

institucionalizaci performance. Kovandovu práci ovšem cenzura a přísnější dohled nad uměleckou tvorbou zprvu výrazně neovlivnily. Později i on přechází spíše k uměleckým instalacím ve veřejném prostoru (dnes bychom je mohli označit za performativní instalace) a práci s vlastním tělem upozaduje. Podstata jeho děl se však mění minimálně, neboť onen minimalismus se v jeho dílech projevoval předně s citlivou a úspornou prací s prostorem i materiálem. Mluvíme například o Kovandových akcích jako byl *Pokus o seznámení* (1977) nebo *Bez názvu* (1978) aneb sraz s přáteli na Staroměstském náměstí a následný útěk.

O něco invazivnější pak byla skupina kolem Aktuálního umění. Pořádala mnoho událostí, které aktivně zasahovaly do pražských ulic a na rozdíl od Kovandy vyžadovaly přímou reakci publika. Například během *Aktuální procházky po Novém Světě – Demonstrace pro všechny smysly* (1964) byly účastníkům happeningu postupně zadávány úkoly, které museli plnit, a tím se podíleli na vzniku tohoto uměleckého díla. Podobně tomu bylo i během akce *Druhá manifestace* (1965), na které se sešlo až 70 diváků – spolutvůrců. Diváci odcházeli domů s vědomím, že performance budou trvat ještě následujících několik dní. Jejich vnímání reality se tím na nějaký čas pozměnilo.

3. 1. 2. Film

Další důležitou inspirací mi byla, a asi už navždy bude, nová česká filmová vlna, předně pak filmy *Postava k podpírání* (Juráček, Schmidt: 1963), *O slavnosti a hostech* (Němec: 1966) a *Černý Petr* (Forman: 1964). Všechny tyto filmy pracují s neherci a s reálným prostředím. Nejsou přehnaně velkolepé, ale naopak citlivě pracují s pečlivě propracovanou zápletkou. Všechny obsahují scény z veřejného prostoru, který je něčím zvláštní, něčím ozvláštněný, nebo v něm postavy prožívají podivné situace. Půjčovna koček z filmu *Postava k podpírání* je ideálním hraničním bodem mezi všedním a nevšedním. Je to ten element, který nás donutí se zastavit a zamyslet se, donutí nás být diváky na první pohled běžné situace. Cesta lesem na oslavu ve filmu *O slavnosti a hostech* se promění v nepříjemný zážitek kvůli hře, která vlastně není hrou, přitom vše začne zcela nenápadně spojením jednoho průvodu s druhým. *Černý Petr* zase vyniká ostentativně citlivými detaily ze života mladého chlapce, které vystávají do popředí a vytváří zcela z relativně průměrného světa svět zcela jedinečný.

3. 1. 3. Pohyb

Pohybově je mi inspirací předně taneční skupina Batsheva a její hlavní představitel – choreograf a tanečník Ohad Naharin. Propojují ladnost, animálnost, striktnost, improvizaci a experiment v jeden logický celek a výstupy tohoto izraelského souboru jsou vždy fascinující.

Podobným světovým fenoménem je pro mě práce Alexandra Ekmana momentálně působícího v Národní pařížské opeře. Ekman používá složité a extravagantní scénografie uvnitř divadla, zároveň je schopen využívat veřejný prostor při natáčení tanečních filmů⁴⁰ a trailerů⁴¹. Stejně jako já je Ekman ve své „venkovní“ tvorbě inspirován tvorbou Piny Bausch, kterou snad ani nemusím představovat. Neopomenutelný vliv na mě mělo také uskupení DV8 a jejich filmy⁴².

Ze současné české divadelní scény mi je inspirací mnoho jmen a uskupení. Mezi ně patří Tomáš Žižka a jeho zásahy do veřejného prostoru, projekty Sodji Lotker, Dragana Stojčevského, Jiřího Havelky, ale i Kateřina Šedá, Barbora Klímová a mnoho dalších.

3. 1. 4. Zvuk

S hudebníkem Aid Kidem⁴³ jsme, co se sound designu týče, vycházeli ze zvukového minimalismu v podobě Briana Ena a jeho skladeb pro konkrétní místa (*Music For Airports, Ambients Apollo...*), elektroniky od Marie Teriaevy (*Conservatory of Flow*), experimentující Kelly Moran a dalších. Zmiňovaní interpreti a jejich hudba byli součástí workshopů, stejně jako zvukové vydání The New York Times s názvem *Listen to the World*.⁴⁴ Při přemýšlení nad zvukovou iluzí, která byla ve výsledku součástí Suburbie v mnohem menší míře, než bylo původně zamýšleno, jsme se často vraceli k Adámkově *Hře na uši* (2019) a jeho práci se slovem.

⁴⁰ Například *Ekman's Concise Guide to Natural Movement* (2018).

⁴¹ *Simkim and the City* (2013).

⁴² Předně pak *Enter Achilles* (1995) a *Cost of living* (2004).

⁴³ Ondřej Mikula (alias Aid Kid) vydal v dubnu 2015 debutové album *Aid kid*, v roce 2019 pak druhé album s názvem *Cinematographer's Journal*. V současné době působí v kapele Kittchen a Zvíře jménem Podzim, je členem audiovizuálních kolektivů Lunchmeat a Black Division. Věnuje se i scénické hudbě (Strašnické Divadlo X10, Studio Hrdinů a další) i filmu. Jako skladatel spolupracoval na tvorbě mnoha spotů, znělek, instalací a videomappingu. Naší spolupráci odstartovalo taneční sólo *Una Dua* (2018).

⁴⁴ K poslechu na: <https://www.nytimes.com/interactive/2018/09/21/magazine/voyages-travel-sounds-from-the-world.html>

3. 1. 5. Folklór a masopust

Neodmyslitelným zdrojem inspirace mi při tvorbě byl i český folklór, v případě Suburbie to byly hlavně zvukové inspirace (lidové písně, Jarmila Šuláková, Katarina Máliková a album Hrubá hudba) a masopustní tradice. Masopust nám byl inspiračním zdrojem nejen pro tvorbu kostýmů a masek, ale i formátem – průvod městem. K výhodám skupinového průvodu ve veřejném prostoru se ještě dostanu.

Masopust, nebo také fašank, stejně jako většina českých lidových zvyků a tradic, je pro mě něco archetypálního, i když současná podoba těchto událostí je většinou velmi vzdálena své původní podobě.

Zpravidla se jedná o třídní svátek, jehož datum bylo závislé na církevním kalendáři, i když Masopust nemá s liturgií příliš společného. Podobnosti s tímto svátkem bychom mohli nalézt už u starořeckých a římských oslav boha Dionýsa – bakchanáliích. Fašank předchází 40 dennímu půstu před Velikonocemi, s čímž souvisí i název tohoto svátku: „maso opust“, „upustit od masa“.

Neodmyslitelnou součástí Masopustu je maskovaný průvod, který se koná poslední den oslav. Přípravy na něj probíhají už mnohem dříve. Některé masky se předávají z otce na syna, některé se musejí vyrábět znovu každý rok a podléhají mnoha pravidlům⁴⁵.

Průvody a masky jsou tím, co mě nejvíce inspirovalo během vymýšlení projektu Suburbia. Zároveň jsem se v koronavirové karanténě ztotožňovala s myšlenkou jakéhosi „vítání jara“ nebo tedy v mé mysli „vítání života zpět v ulicích“, které jsem z masopustního veselí také lehce přebrala. Průvod v Suburbii je tedy oslavou života v ulicích a oslavou nově viděných věcí. Zároveň je průvod ideálním tvarem, který dává jasně najevo, že se jedná o nějaké cílené uskupení, ne o náhodný shluk lidí, a strhává na sebe tedy více pozornosti.

Masky v Suburbii fungují jako identifikátoři postav, pomáhaly nám definovat specifika jednotlivých performerů. Vybírali jsme je, a tedy i inspiraci postavou, performerům na tělo podle jejich povahových a pohybových specifík:

Lukas Blaha - Smrtka

Šimon Pliska - Medvěd

⁴⁵ Například že v průvodu vždycky chodili maskovaní jen muži.

Johana Pocková - Koza

Eva Urbanová - Nevěsta

Andrea Vykysalá- Slaměný

3. 2. Postup práce

Zvolila jsem formu workshopů, z nichž se každý měl zaměřovat na specifickou oblast práce s nedivadelním prostorem a s tělem. Oslovila jsem několik tvůrců, kteří měli být spolu se mnou lektory jednotlivých workshopů (mezi nimi Sodja Lotker, Tereza Ondrová, Helena Arenbergerová, Dragan Stojčevski). Po mnoha komplikacích ze strany koronavirové situace a několika nepochopeních jsme nakonec workshopy vedli já, Jakub Vaverka a Tomáš Žižka.

Workshopy byly zaměřeny na:

- 1) Zbystřené vnímání okolního prostoru, porozumění charakteristikám prostoru a jeho specifikům a jejich vyhodnocení
- 2) prostá přítomnost v prostoru (nehraní)
- 3) fyzická reakce na tvar, barvu, zvuk a rytmus okolního prostředí
- 4) architekturu a tělo
- 5) práce s náhodným člověkem ve veřejném prostoru (nedivákem), práce s divákem
- 6) práce s maskou

Témata jednotlivých workshopů se pochopitelně prolínala a součástí každého bloku byly diskuze s performery a zpětná vazba. Workshopy probíhaly částečně uvnitř na sále (Jatka 78 a DAMU) a částečně venku ve veřejném prostoru, nikdy však na plánovaných místech realizace performance.

Překvapivě nejtěžší a snad i nejhůře srozumitelná byla pro performery práce s člověkem ve veřejném prostoru, přesněji řečeno práce s lidmi, kteří nebyli zprvu vědomě součástí uměleckého dění, ale dostávali se do něj naší invencí, stávali se – a někteří snad i proti své vůli – našimi spoluhráči. Tato cvičení zadával Jakub Vaverka a cílem bylo nacházet hranici mezi běžnou a divadelní komunikací. Většina performerů však pociťovala velkou nechuť k takovému „oslovování“ neznámých lidí v rámci zkouškového procesu. Oháněli se argumenty, že při realizaci Suburbie budou mít za sebou zástup lidí, odkazující k tomu, že se jedná o speciální/divadelní událost, a že tedy nebudou nikoho

nedobrovolně vtahovat do komunikace a případné herecké spolupráce. Tím se celé zkoušení komplikovalo, performeři nechtěli plnit jednotlivé úkoly a demotivovali své kolegy. Jednalo se přitom o jednoduchá zadání, například:

Vyberte si člověka na tomto náměstí. Zkuste nejdříve navázat oční kontakt, poté se k člověku pomalu přibližujte, ale jen do té vzdálenosti, kdy jste si jisti, že máte situaci pod kontrolou. Poté spoluhráči poděkujte a vraťte se zpět ke skupině.

Přisedněte si k libovolnému člověku a zrcadlete jeho chování. Zůstaňte tak dlouho, dokud vaše chování nepostřehne. Pak se vraťte zpátky ke skupině.

Přidejte se k náhodné skupince kolemjdoucích. Chvilí se chovejte, jako že jste její součástí.

Tyto úkoly nebyly agresivně invazivní, přesto u performerů vzbudily vlnu nevole. Během performance však neměl ani jeden z nich problém kolemjdoucí kontaktovat a navázat s nimi performativní dialog.

Obdobně náročné bylo také vyvést performery z jejich komfortní zóny, donutit je neopakovat stále dokola ozkoušené principy a pohyby, ale hledat nové. Nebát se udělat chybu a tu pak třeba vzít do hry.

Navzdory všem problémům a různorodým pochybám považuji „workshopový“ zkušební proces za úspěšný. Bylo totiž extrémně těžké pracovat v provizorním veřejném prostoru, který se ještě po koronavirové karanténě zcela nezregeneroval. Neměli jsme ještě definitivní verze kostýmů a masek, pak nám pochopitelně chyběl i tolik podstatný průvod sestávající z diváků.

3. 2. 1. Kostýmy

Spolupráce s Karolínou Kotrbovou nebyla zprvu plánovaná, ale byla velmi efektivní a funkční. I když nás doposud pojilo jen přátelství a žádné divadelní spolupráce, dokázaly jsme se shodnout a navzájem se podněcovat v přemýšlení a tvorbě. Byla to ona, kdo přišel s nápadem masek, jež mi ještě více pomohly ukotvit projekt tematicky ve formátu průvodu městem.

Společně jsme hledaly kostýmové řešení a našly ho na půli cesty mezi civilem a tradicí. Vybíraly jsme barvy, které jsou zemité a klidné (hnědá, béžová, zelená), ve městě se mohou ztratit. Dbaly jsme na kvalitu materiálu (bavlna, len) a jednoduchost vzoru. Sukně a šaty pro Evu Urbanovou a Johanu Pockovou jsme šily podle současných vzorů s lehkými úpravami, některé jsme nakoupily. Celkově nám šlo o materiální a barevné sladění s folklorními detaily, které nasazení masky dotvořilo, ale kostýmy fungovaly v rámci procházek i zcela samostatně.

3. 2. 2. Zvuk

*„Existence prostoru je tak
nezbytným předpokladem vzniku
jeho následného verbálního záznamu.“⁴⁶*

Hru o zvuku, o tom, co slyšíme, a jak jsme naučení tomu rozumět, napsal a zrežíroval Jiří Adámek – *Hra na uši* je rozhlasová hra, zkoumající hranice rozhlasového formátu. Adámek pokouší posluchače tím, že naprosto odkrývá a zároveň popírá to, co můžeme v rámci rozhlasové hry očekávat, že uslyšíme. Nabídne nám něco na stříbrném podnose, a pak tím, že to přímo pojmenuje nebo se k tomu zpětně vztáhne, naprosto změní význam toho, co jsme slyšeli. *Hra na uši* je rozhlasová hra bez děje, ale s neustále přítomnou a naléhavou dramatickou situací. Nutí posluchače k absolutní pozornosti. Zvukové přesmyčky fungují jako dramatické zápletky.

Tato Adámkova hra byla inspirací pro moji práci se zvukem a sound designem a vůbec v pokoušení diváka v rámci projektu Suburbia.

Co je zvuk, který slyšíme? Jak s ním pracovat a jak ho živě proměňovat a ovládat? To byly hlavní otázky, které jsme si ohledně audio složky procházek kladli. Stačí nám zvuk, který je kolem nás přirozeně?

Na tu poslední otázku jsme si odpověděli striktně *ne*. Stačí nám v běžném fungování a využívání veřejného prostoru, ale pro aktivní zažívání a nové vnímání zažitého potřebujeme pracovat i s upraveným nebo alespoň částečně reprodukováným zvukem. Chtěli jsme přitom vytvářet zvukově plné prostředí,

⁴⁶ PRAŽÁK, Albert. *Mezi: stručná interpretace meziprostoru*. Praha: KANT, 2010. Disk (Akademie múzických umění v Praze). s. 16.

keré není zcela fikční, ale má nějakou přidanou hodnotu⁴⁷, která je někdy možná provokativní, někdy naléhavá, ale v každém případě požaduje zvýšenou pozornost a aktivizaci diváka, případně posluchače, a doplňuje přirozenou atmosféru místa.

Zvuk je důležitá složka veřejného prostoru. Vlastně vůbec jakéhokoliv prostoru. Každý prostor má své specifické vlastnosti a ovlivňuje jimi výsledný zvuk, který my můžeme slyšet. S touto predikcí jsme se rozhodli pracovat a zakládat na ní výsledný sound design - naším cílem bylo sbírat zvuk kolem sebe a vracet ho divákům s lehkým ozvláštňením vycházejícím například právě z vlastností různých prostor (interiérů i exteriérů). Často jsme tedy pracovali se změnou akustiky nebo hlasitosti. I ticho nese význam a každá drobná odchylka od toho, co vnímáme jako „standartní“ nebo na co jsme zvyklí, je výrazná změna.

Dlouho jsme pátrali po ideálním programu, který by nám umožnil živý přenos hudby. Nakonec jsme zvolili online software od firmy Adiomovers, který je přes jednoduchý link schopný jen asi s vteřinovým zpožděním sdílet kýženou frekvenci neomezenému počtu posluchačů po neomezeně dlouhou dobu. K poslechu hudby tedy bylo nezbytné být připojen k internetu a vlastnit sluchátka⁴⁸.

Sound design je tedy připravený předně pro platícího diváka. Skupina je mobility se sluchátky odstřižena od reálného světa, i když je do něj vytvářeným zvukem vracena nazpět. Virtuálně se nachází v jiném prostředí, než je zvukový civil. Skupina platících diváků je oproti ostatním kolemjdoucím vyhraněna i vizuálně, protože většině diváků pak z uší visí kabely od sluchátek a v ruce třímají telefony. Jedná se o jediný případ, kdy jsme se kvalitu zvuku a naše vlastní pohodlí rozhodli vyřešit na úkor diváků-kolemjdoucích. Byl to však nezbytný ústupek pro to, abychom byli schopni dostatečně podpořit charakter a atmosféru míst, kterými procházíme a dotvořili specifický performativní svět. Vzhledem k „minimalismu“ se však odvažují tvrdit, že se vzhledem k neplatícímu divákovi nejedná o nepřekonatelný problém.

Pomocí různých nástrojů, které na procházkách potkáváme, vytváří Aid Kid živě jednoduché rytmizované zvuky a melodie. Pracuje s listy, dřívky, kameny a

⁴⁷ Hlavní inspirací v tomto principu nám byl již zmiňovaný *Černý Petr*.

⁴⁸ Máme několik náhradních telefonů a sluchátek pro diváky, kteří přijdou nepřipraveni, nevlastní chytrý telefon, nebo se k nám přidají cestou.

s okolní architekturou. Některé materiály sbírá cestou a některé si připraví během procházení trasy před performance. Zvuk je tedy, pokud to vůbec u reprodukováného zvuku můžeme tvrdit, nejvíce „autentický“, jak jen může být.

Aid Kid tyto nástroje nahrává na sběrový mikrofon a následně je elektronicky zpracovává a loopuje a opakovaně je přidává do zvukové vrstvy tvořené jen z okolních ruchů (vždy lehce zesílené, nebo „nahalené“). Je tedy schopný reagovat na aktuální dění, ať už nějakým z nástrojů, nebo natočeným reálným okolním ruchem (štěkot psa, rozhovor kolemjdoucích, troubení auta...).

Vzhledem k tomu, že je performance koncipovaná jako procházka dvou oddělených skupin, které se během svého průběhu alespoň jednou potkají, má hudebník šanci vyměnit během procházky skupinu a chvíli následovat jednoho, pak druhého performeru. Jedna skupina diváků má tedy živý zvuk, sbíraný jen pár metrů od nich, druhá skupina má zvuk sbíraný o kus dále (zpravidla maximálně o ulici). Následně se hudebník přidruží k druhé skupině a situace se otáčí. Toto je ideální plán, který se nám ne vždy daří uskutečnit. Stále totiž vznikají zmatky ohledně výměn performerů a diváci se někde přidají k druhé skupině, někdy ne a to nehledě na to, jaké pokyny od nás dostanou. Někteří diváci jsou tedy ochuzeni o živý nebo „reprodukováný“ zvuk, přičemž obě tyto varianty mají své výhody i nevýhody. Reprodukováný zvuk, nebo-li zvuk z vedlejší ulice, je vždy v něčem znejišťující. Člověk má pocit, že tuto zvukovou atmosféru zná, možná k němu i doléhají reálné zvuky od druhé skupiny. Možná auto, které projede kolem nich, projede později i kolem vysílajícího hudebníka, takže se zvukové obrazy propojí. Často tak vznikají nepředpokladatelné náhody, které jsou někdy zavádějící, většinu času jsou však zábavné a v rámci celku překvapivě dobře fungují. Distance, která je nepopíratelná, podporuje magičnost této vytvářené atmosféry a nenechá diváka být nepozorným – vypadnout z divácké role.

Pro diváky skupiny, která jde trasu spolu s hudebníkem, je zase velmi specifické to, že slyší jak reálný zvuk ulice, tak zvuk námi upravený. Mají možnost slyšet sebe a performeru, vidí, jak zvuk vzniká, a jsou jeho součástí. I tato situace nenechává diváka jen pasivně vnímat dějící se performance.

3. 3. Trasy a místa procházek

„Člověk se obléká jako do prostoru.“⁴⁹

Volba pražských a mimopražských tras byla dosti odlišná, v obou případech jsme se však snažili vybírat místa, která vyzařovala výraznou energii a my jsme byli schopni vnímat a snad i umělecky podpořit genia loci.

Vzhledem k tomu, že se vlastně každé hraní jednalo o novou reprízu,⁵⁰ volila jsem trasy, které vycházely z oblíbených míst členů týmu. Zpravidla se jednalo o čtvrti, které performeři dobře znali a často jimi procházeli. Trasu jsme prvně konzultovali virtuálně nad mapami, den performance jsme pak trávili od rána v dané oblasti a prováděli dodatečný výzkum⁵¹ včetně upřesnění tras, míst setkání skupin, konkretizace kolemjdoucích, doladění vztahů mezi jednotlivými postavami, vyjasnění zvukových specifik a podobně.

V Praze se uskutečnily z plánovaných čtyř jen tři performance. První na Albertově z Ostrčilova po Palackého náměstí. Průvodci byli Johana Pocková a Lukas Blaha, tamní rezident.

Druhou procházku vedla opět Johana, tentokrát společně s Evou Urbanovou a prováděli po Vinohradech od Grébovky až po křižovatku ulice Lípové a U Nemocnice.

Poslední Suburbia se konala v Karlíně. Vyráželo se z Kasáren Karlín a končilo u metra Křížíkova. Průvodci byli Lukas Blaha a Šimon Pliska.

Suburbia není projekt určený do jednoho města, ale má cestovat, objevovat a experimentovat s veřejným prostorem a diváky, ideálně i za hranicemi naší republiky. Vzhledem k současné mimořádné situaci se nám však dosud nepodařilo navázat zahraniční spolupráci. Komunikujeme ale s více divadly a soubory z České republiky. Doposud jsme hráli v Olomouci⁵², kam se uprostřed října budeme zase vracet. Olomoucká trasa byla přímo v centru, podmíněná

⁴⁹ Citace Oskara Schlemmera v podání Tomáše Žižky popisující takový vztah člověka a prostoru, ve kterém je člověk prostředím definován.

⁵⁰ Performeři buď vedli procházku úplně poprvé, nebo v nové dvojici.

⁵¹ Hledali jsme, co pro nás bylo na daných trasách osobně podstatné a podnětné. Snažili jsme se naladit na tempo a rytmus místa, porozumět, jak se proměňuje v čase, jací lidé se v něm běžně nacházejí, a proč a jaká má prostorová nebo dopravní omezení.

⁵² V Olomouci jsme hráli 25. června v rámci výzvy SOCIAL DISTANCE CELEBRATION, organizované Divadlem na cucky. Svojí první procházku si zde provedla Andrea Vykysalá a spolu s ní již „odpremiéovaná“ Eva Urbanová.

výchozím bodem v podobě Divadla na cucky. Procházka končila na Horním náměstí.

I mimopražské výjezdy vyžadují důslednou přípravu včetně předchozích virtuálních procházek Google mapami, historického seznámení se s městem a alespoň dvoudenního studia reálného prostoru, času, tempa, rytmu a lidí na místě konání, které je spojené i s hledáním výsledné trasy pro danou performance. V mimopražských městech se během výzkumu terénu pokoušíme i navazovat hovory s místními, ptát se na jejich oblíbená místa a trasy a jejich názory spolu s naším výzkumem propojit. I u mimopražských lokací se snažíme co nejlépe porozumět atmosféře a specifikům daných měst, jak jsem vysvětlovala v kapitole *Prostor pro definování: Přítomnost v prostoru*.

4. O DIVÁKOVI

4. 1. Na cestě k divadlu

Slovo divák je odvozené od slova divadlo, a to se v 15. století vyvinulo z latinského *spectaculum*, což v překladu znamená *odiva*⁵³. Divadlo v původním významu staročeského slova *odiva* znamenalo *věc z oblasti divů*⁵⁴. Na divadlo se tedy nemělo pouze dívat, ale mělo být zdrojem podivu.

V češtině se zachoval název označující člověka, který se divadla účastní právě oním *podivováním se*, onou *odivou*. Je jím pochopitelně divák. V angličtině sice existuje *spectator* – divák, převzatý z latinského *spectare*, ale často se používá i pojem *audience*, který pochází z původního latinského překladu a doslova znamená *slyšení*, nebo *slyšet*. Tím dochází ke zjednodušení diváka a k omezení požadavků, které na něj jako tvůrci máme. Slyšící/poslouchající, ale ne přijímající všemi smysly.

Stejně tak český pojem „divák“ má lehce nešťastný osud, a to z jednoho prostého důvodu: divák je příliš podobný slovu dívat se, a je tak také často vnímaný. Divák jako ten, kdo se dívá a nic víc. Podle Wikipedie⁵⁵ dokonce člověk, který pozoruje, ale pozorovaného dění se neúčastní. To nám ale nestačí.

Jiří Havelka ve své disertační práci konstatuje, že bez diváka nevznikne divadlo⁵⁶, jiné umělecké formáty existují i bez divadla (konkrétně hovoří o dramatickém díle). Důvodem je, že divadlo nemá žádný fyzický přenašeč, na rozdíl právě od dramatického díla, kdy je jím kniha, nebo třeba výtvarného díla, kdy je jím malba nebo třeba instalace. K podobné skutečnosti odkazuje i Vít Neznal, který zase popisuje, že rozdíl mezi divadlem a sportovním utkáním je v tom, že sportovní zápas se uskuteční i bez přítomnosti diváka, i když také nemá žádný fyzický přenašeč, ale odehrává se v čase tady a teď⁵⁷.

To, že divadlo se bez diváka neobejde, vychází ze slavné Brookovy věty, že *„Jediné, co potřebuji pro to, aby vzniklo divadlo, je někdo, kdo přechází prostor a*

⁵³ BERNARD, Jan. Co je divadlo. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1983. s. 13.

⁵⁴ Tamtéž s. 14.

⁵⁵ *Divák* [online], poslední aktualizace 5. červenec 2019 16:52 [cit. 1. 7. 2020], Wikipedie.

Dostupné z: <https://sk.wikipedia.org/wiki/Divák>

⁵⁶ HAVELKA, Jiří. : Útržky úvah o divadelní zkoušce na základě vlastní divadelní praxe. Praha, 2010. Disertační práce. Akademie múzických umění. s. 35.

⁵⁷ NEZNAL, Vít. *Medialita divadla*. 2020. Rukopis. s. 40.

nekdo, kdo se na něj dívá.“ Vít Neznal pak ve své dizertační práci toto tvrzení rozvádí: „*Prázdným prostorem přejde člověk, někoho, kdo ho pozoruje, kontaktuje, ten kontakt přijme, odpoví na něj a teprve pak máme vše, co je třeba, aby vznikl akt divadla.*“⁵⁸

Základem Neznalova textu je teze, že divadlo je mediální povahy, mimo jiné pro jeho nezáznamový charakter, který je zase podmíněný bezprostředním kontaktem a komunikací tvůrců a diváků. Neznal dokonce tvrdí, že je tento kontakt pro vznik divadla konstitutivní a tudíž nezbytný.

I podle Osolsoběho je podstatou divadelního díla komunikace, a to ve smyslu sdílení, nikoliv nutně výměny názorů. Komunikaci na divadle dělí následovně:

- 1. výlučně jednosměrnou komunikací divadelním představením;*
- 2. jen občasnými v protisměru jdoucími zprávami (responzemi) publika; jako responze fungují většinou stereotypní konvencionální reakce (potlesk, výjimečně pískání, dupání, volání), a ovšem také základní emocionální projevy (smích, slzy) a bezděčné „přirozené znaky“ nedostatečného zaujetí (kašlání, šeptání, šum, vrzání sedadel, chrastění sáčeků);*
- 3. stálým vzájemným opticko-akustickým kontaktem, přičemž zprávy typu 2 a 3 slouží účinkujícím jako korigující zpětná vazba.*⁵⁹

Na toto rozdělení Osolsobě navazuje tím, že v rámci divadla existují ještě další komunikační vazby jako třeba trvalý komunikační kontakt se spoludiváky⁶⁰, tedy s lidmi, kteří přišli na představení stejně jako my. Vzhledem k tomu, že s nimi zaujímáme v rámci divadla stejnou roli - roli diváků – stáváme se v jistém slova smyslu spiklenci, neboť společně zažíváme v danou chvíli něco, co nikdo jiný právě teď a ani nikdy jindy nezažívá.

Osolsobě ve studii *Dramatické dílo jako komunikace komunikací o komunikaci*, posouvá Zichovu definici dramatického umění doposud vnímaného předně jako „*vespolné jednání osob hrou hercu° na scéně,*“⁶¹, když tvrdí, že divadlo je ve

⁵⁸ NEZNAL, Vít. *Medialita divadla*. 2020. Rukopis. s. 41.

⁵⁹ OSOLSObE, Ivo. *OstENZE, hra, jazyk: sémiotická studie*. Vyd. 1. Brno: Host, 2000 s. 98-99.

⁶⁰ Tamtéž.

⁶¹ ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. Praha: Panorama, 1987. s. 54

skutečnosti „zprávou,“ „sděním,“ „komunikací,“⁶² čímž do hry neodmyslitelně zapojuje i diváka.

Přístupujeme-li tedy k divadlu jako k mediálnímu tvaru a k divákovi jako k partnerovi pro komunikaci, je potřeba vždy a bezpodmínečně vyžadovat od diváka více než pouhé pozorování. Je třeba od něj vyžadovat i percepce⁶³ předkládaného divadelního tvaru. A v tomto případě mluvíme o aktivitě, kterou divák musí vyvinout, aby divadlo dotvořil.

Vždyť i dramatická osoba, jak píše Jaroslav Etlík v *Divadlo jako zakousení: vztah noetického a ontologického principu v divadelním umění* (ETLÍK, 1999) – je součinem herecké postavy (tedy něčeho uchopitelného, faktického) a divákovi obrazové představy. Bez divákovy vůle a aktivity nevznikne.

Nemusí se vždy hovořit o dramatických osobách, jedná se pochopitelně i o umělecký celek, který je ve výsledné fázi formován a dotvářen právě divákem, a to i v případech, kdy se dramatická osoba potlačuje (což bývá zvykem spíše u volnějších performativních tvarů). Možná ještě výstižněji a obecněji píše Jiří Havelka, že „divák je ten, jehož vnímáním předpřipraveného artefaktu se stále znovu a znovu rodí divadelní představení“⁶⁴. Tímto se opět dostáváme k nezáznamové podstatě divadla, k jeho tady a teď, k jeho nekomprimovatelnosti, která souvisí předně právě s fyzickou přítomností v divadle.

(Ještě se v tomto kontextu nabízí otázka dětského diváka, jehož příjem divadelního díla je notně odlišný a vydal by na samostatnou studii. Dětskému divákovi totiž jevištní postavy a dramatické osoby splývají, což je pro tvůrce výhoda i nevýhoda zároveň. Dítě totiž vnímá dění doslovně, nevidí hranice, nerozlišuje metafory, symbolické představy, náznaky, citáty, abstrakce, sugesce. Vnímá, co je prezentováno, ne to reprezentované)⁶⁵.

⁶² OSOLSOBE, Ivo. *Ostense, hra, jazyk: sémiotická studie*. Vyd. 1. Brno: Host, 2002. s. 92.

⁶³ Percepce rozumím komplexní obraz bezprostředně působících jevů a předmětů vnímaný (více) smyslovými orgány a dotvářený mozkiem.

⁶⁴ HAVELKA, Jiří. : *Útržky úvah o divadelní zkoušce na základě vlastní divadelní praxe*. Praha, 2010. Disertační práce. Akademie múzických umění. s. 36.

⁶⁵ BARBA, Eugenio. PILÁTOVÁ, Jana. : *Na prahu divadelní antropologie*. Praha, Institut umění – Divadelní ústav, 2009., s. 493.

Pochází-li slovo *divák* ne od slovesa *dívat se*, ale *divit se*, pak už ze samotné podstaty je divák aktivním účastníkem divadla a ne pouze pasivním pozorovatelem. Divit se znamená přemýšlet, domýšlet, znamená to být angažovaný a svou angažovaností v mysli dotvářet přítomné umělecké dílo. „V divadle sdílíme skutečnost nejen jako technickou představu, jako vjem fyzického substrátu a jeho psychickou a fyziognomickou interpretaci v podobě technické představy, ale podprahově nebo ještě přesněji totálně fyziognomicky vnímáme celou lidskou bytost a materiálnost předmětu. Tomuto totálnímu vnímání (nejen noetickému, ale i ontologickému) bychom nejradeji říkali zakoušení (totální zakoušení divadla).“⁶⁶

Být divákem znamená to něco aktivně vidět, tedy zažít, nejedná se pouze o vizuální vjem, ale i o zpracování takového vjemu,⁶⁷ o jeho zakoušení. Teprve takový pozorovatel, který danou situaci zakouší, ten se pro mě skutečně stává divákem.

3. 2. Jak se tvoří divák

„Byl jsem chtěl nechtěl aktér, někdy více a někdy méně zapojen.“

- Ondřej Menoušek o Suburbii

V rámci těchto jasně daných pravidel mohu diváka rozpoznat, klasifikovat a také „zformovat“, tedy udělat z *nediváka* diváka.

Veřejný prostor nabízí mnoho možností. Denně se nám stává, že si něčeho všimneme a začneme tomu věnovat pozornost, tedy že něco aktivně vidíme a dovolíme své mysli daný podnět zpracovat. Jdeme ulicí, vidíme zajímavý nápis, začneme si ho prohlížet a představovat si, jak vznikl, kdo ho sem napsal, co nám připomíná a tak dále a tak dále. Často se asociace rozvinou úplně jiným směrem a člověk z této „divácké role“ opět vypadne. Na chvíli byl však vnímavý, viděl, divil se, stal se divákem.

Jindy se může jednat o kontakt s dalším člověkem, krásný případ uvedl již Roland Barthes (zmíněno výše), který popisuje situaci, kdy si například při jízdě

⁶⁶ ETLÍK, Jaroslav. Divadlo jako zakoušení. Divadelní revue. 1999, č. 1. s 3-32.

⁶⁷ MIRZOEFF, Nicholas. *Jak vidět svět*. Přeložil Andrea PRŮCHOVÁ HRŮZOVÁ, přeložil Jan J. ŠKROB. Praha: ArtMap, 2018. s. 76.

metrem můžeme u spolucestujících všimnout něčeho neobvyklého, co přitáhne naši pozornost, ať už se jedná o neobvyklou kombinaci oblečení nebo specifické chování pozorovaných. I v tomto případě mluvíme o vnímání, zaujetí, divu. Barthes tento typ zážitku nazývá *dobrodružstvím*⁶⁸ a dobrodružství se samozřejmě neobejde bez nějakého vlastního energického nebo myšlenkového vkladu, tedy bez oné kýžené aktivity.

Stejně můžeme reagovat i na náhodnou situaci, které jsme na ulici svědkem; například na hádku dvou lidí, kolem kterých procházíme, která v nás může vyvolat spoustu dalších pocitů a vzpomínek, nebo se jednoduše můžeme podívat nad vyřčenými argumenty míjené dvojice.

Stanete se sice diváky, ale ani v tomto případě se však zatím nejedná o komunikaci, tolik nezbytnou ke vzniku divadla, ale pouze o všímání a vnímání a s tím spojený zážitek/prožitek. Chybí nám reakce, tedy vzájemné vědomí si této situace, které by se rozvinulo do komunikace. Jednoduchý a výstižný je příklad, jenž uvádí opět v *Medialitě divadla* Vít Neznal: „...člověk telefonuje, vykonává tedy určitou činnost, a někdo se rozhodne ho pozorovat. To je jeho svobodná volba. Nicméně toto tvrzení ještě neznamena, že se jedná o divadlo. Aby se mediálně rozvinulo, musel by onen telefonující přistoupit na tuto „rolí“ a reagovat na ni.“⁶⁹

Divák existuje i bez divadla, divadlo bez diváka nikoli. Člověk může být divákem čehokoliv, co se nachází okolo něj. K tomu, aby se jím stal, stačí mnohdy jednoduchý podnět, jenž z něj udělá onoho „divícího se jedince“, a ten může být ve formě zvuku, předmětu, vůně... V divadle je to většinou člověk (tvůrce), kdo tyto podněty vyvolává, nabízí je divákovi, vystavuje předměty, vytváří zvuky apod. Veřejný prostor je obsahuje sám o sobě. Ty podněty v něm už jsou. Problém je, že se v něm běžně nenacházíme v „divadelním rámci“, ale pouze jím procházíme, nebo v něm rekreujeme, scházíme se. Bereme ho jako cestu, nikoli jako cíl a nejsme zvyklí ho soustavně aktivně pozorovat a divadelně ho využívat.

Pozornost a vnímavost ke světu okolo nás je pro mě v současném světě ctnost. Vnímání svého okolí a reakce na něj nejsou samozřejmostí, což je jeden z důvodů, proč je moje tvorba často situovaná do veřejného prostoru, který nabízí velikou škálu podnětů, a často stačí opravdu málo, aby se naprosto banální situace přerodila do zajímavé a podnětné situace třeba i s dramatickým

⁶⁸ BARTHES, Roland. *Říše znaků*. Praha: Fra, 2012. Eseje (Fra). s. 124.

⁶⁹ NEZNAL, Vít. *Medialita divadla*. 2020. Rukopis. s. 41.

potenciálem. Veřejný prostor má tedy tu výhodu, že tvůrce může nediváka jen lehce nasměrovat k nějakému podnětu, a pokud zvolí pečlivě a citlivě, vytvoří z něj rázem diváka.

Cílem mé tvorby je podněcovat potenciál diváka v každém z nás.

3. 3. Ostenze jako estetický přístup a umělecký nástroj

„Nikdy se nedíváme pouze na jedinou věc; vždy se díváme na vztah mezi věcmi a námi.“⁷⁰

Od šedesátých let můžeme v divadelní teorii zacházet s pojmem *ostenze*, reprezentace, ostenzivní komunikace anebo prostě *ukazování*.⁷¹ Jedná se o termín, se kterým přichází Ivo Osolobě a označuje jím jednu z forem komunikace, tedy sdělení/sdílení mezi dvěma a více subjekty. *Ostenze* je zároveň beznakovým způsobem komunikace, obsahujícím tedy pouze příjemce a originál. Jednoduše se jedná o případ takové komunikace, jejímž cílem je dát k dispozici poznání, ukázat **skutečnost** nebo ještě jinak, dát ji k dispozici poznávací aktivitě⁷² toho, s kým komunikuji. *Ostenze* je opakem napodobování. Není o předstírání, o hraní si na něco, ale přesto je hrou a součástí hry.

V divadle se rovina znaku a skutečnosti většinou překrývá - divadelní dílo obsahuje téměř vždy obě tyto roviny - tedy i když mluvíme o *ostenzi*, vždy mluvíme i o znaku. Formát performance mi ze své nemimetické podstaty umožňuje zůstat častěji u čistě beznakové komunikace a jenom prozkoumávat různé způsoby *ostenze*, tedy ukazování nebo spíše poukazování. Veřejný prostor obsahuje faktické všudypřítomné podněty, které jsou ideálním předmětem pro *ostenzi*⁷³, neboť doposud neupoutaly naši pozornost a přesto nesou potenciál nás udivovat.

Divadlo vyžaduje přítomnost nejen člověka-diváka, ale i člověka-herce/performera. Rovnocennou součástí divadla mohou být i další nezáměrné

⁷⁰ ERGER, John, Sven BLOMBERG, Chris FOX, Michael DIBB a Richard HOLLIS. Způsoby vidění. V Praze: Labyrint, 2016. Labyrint fresh eye. s. 9.

⁷¹ OSOLSOBE, Ivo. Ostenze, hra, jazyk: sémiotická studie. Vyd. 1. Brno: Host, 2002. s. 10.

⁷² Tamtéž s. 24.

⁷³ Vnímám-li *ostenzi* jako umělecký nástroj.

tvary jako je prostor, další lidé (diváci, kolemjdoucí), zvuky... Tím více jich je, v čím méně ohraničeném prostoru se nacházíme. Herce nenahrazují, ale pomáhají mu dotvářet dané umělecké dílo, někdy mohou být i hlavními nositeli významů. *Ostenze* pomáhá odvádět pozornost diváka od herce právě k nim, což v rámci svého uvažování považuji za podstatné. Přesun pozornosti od herce/performera je navíc něco, co není většina diváků zvyklá dělat. Upírají svou pozornost na dramatickou osobu v očekávání nějaké dramatické situace, které by mohla být zdrojem. Pokud takové ambice nemám, je pro mě mnohem výhodnější *ukazovat* to, co v sobě dramatický potenciál nese zcela přirozeně – veřejný prostor a vše, co se v něm ve vztahu ke mě jako k divákovi nachází. Nehledám tedy zdroj divadelnosti primárně v dramatické situaci a dramatické osobě, ale ve vztahu diváka a prostoru kolem něj.

V tomto kontextu řekl o Suburbii Ondřej Menoušek: *„Celé to byl konflikt. Ulicí jde holka v zeleném a najednou – zelená lampa. Je to celé náhoda, že ta performerka má zelenou sukni, nebo ji nosí normálně? Nebo je to tentokrát všechno o té lampě? Je to náhoda, že je tady všechno zelené? Nebo... A to je to drama. A co kdyby měla žlutou sukni? A začnu se koukat na žlutý věci . To je dramatický potenciál Suburbie.“*

Pokud mým primárním cílem není narace ani mimeze, je *ostenze* ideálním uměleckým nástrojem v rámci performativních tvarů, jako je Suburbia. Vytváří podmínky dovolující ptát se po „pravém významu věcí“ a jejich vztahu k nim a k okolí.

4. TYPY (DIVADELNÍHO) DIVÁKA VE VEŘEJNÉM PROSTORU

Vyčleněním se z divadla do jiných - nedivadelních, neuzavřených - prostor vede k voluntarizaci diváka. Divák není jen ten, kdo si koupí lístky. A stejně rychle jako se kdokoliv může divákem stát, může se také divákem odestát. Na základě tohoto tvrzení a vlastní praxe jsem dospěla k rozčlenění diváků na několik typů:

4. 1. První

Základní typ diváka se vyskytuje vždy a všude při každé divadelní nebo performativní příležitosti. Najdeme ho v kamenných divadlech, u nezávislých a alternativních projektů, najdeme ho u performance, u amatérského divadla, zkrátka všude, kam člověk přijde s vědomím, že se jde účastnit umělecké akce. Tento divák si koupí vstupenku, v konkrétní čas dorazí na smluvené místo (divadlo, nebo místo události) a po skončení akce z něj odchází. Stále platí, že pouhá fyzická přítomnost člověka pro konání události není dostačující pro to, aby se z něj stal divák. Musí být přítomen i psychicky a „esteticky“ zažívat spolu s tvůrci a spoludiváky zprostředkovaný čas a prostor, nechávat mysl a tělo být ovlivněné tím, co vidí, nechat je, ať se dívá, komunikovat a zakoušet.

V případě Suburbie je to takový člověk, který si přes server Goout koupil lístek a přišel v očekávání nějakého kulturního zážitku. Byl otevřený tomu, co se stane, tomu, co uvidí. Podvolil se iluzi procházky kulisami města, které byly reálné, ale přesto se v rámci Suburbie staly součástí divadelního světa, divadelní iluze, kterou jsme jako tvůrci účastníkům předkládali. Takový divák na tuto iluzi přistoupil a nechal se v jejím kontextu provádět městem a překvapovat. V ideálním případě odchází domů a dívá se na svět kolem sebe v očekávání zážitku. Ještě v lepším případě se na něj s tímto potenciálem dívá i druhý den ráno, i za týden, za měsíc...

Takový divák je vnitřně aktivní a je v dialogu jak s performerem (během akce), tak s prostředím, ve kterém se nachází (během akce i po ní).

4. 2. Druhý

Druhý typ diváka, je člověk, který neměl v úmyslu účastnit se umělecké akce. Nemířil do divadla, ani na performance, zkrátka se náhodou ocitl na místě, kde

nějaká taková kulturní akce probíhá, a bez předchozí vlastní přípravy, bez znalosti kontextu nebo přesného smyslu či významu se do probíhající události zapojil svým aktivním vnímáním, které mělo zpětnovazební komunikační vliv na průběh akce. Takový divák nemusí setrvat po celou dobu probíhající události. Může se do ní zapojit a také z ní vystoupit. Většinou se jedná o kolemjdoucího, který má vlastní cíl cesty a nemá čas nebo kapacitu, aby se mohl stát „plnohodnotným“ účastníkem (tedy zapojit se do akce jako první divák, zůstat až do jejího konce, koupit si lístky). Na základě předchozí vlastní žité zkušenosti však dobrovolně přistoupí na chvíli na hru, jíž se stal svědkem, vezme na sebe roli diváka.

Takový divák je častým spoluhráčem Suburbie. Potkáváme ho na ulicích kterými procházíme, na náměstích, kde se zastavujeme, v průchodech, které probíháme. Primárně nebyl připraven na jakékoliv „estetické“ vnímání, na základě námi podaných podnětů a nastalé situace (setkání estetického tvaru s žitou realitou) se v něm náhle probouzí přirozené tělové vnímání materiálové a situační „jinakosti“, které se jejich zpracováním přemění na zážitek. Touto přeměnou na sebe ne divák bere roli diváka. Rozhodne se zakusit estetizující potenciál veřejného prostoru. Pro tvůrce se stává partnerem ke hře, dalšímu divákovi spoludivákem. Předně ale dopřeje sám sobě možnost rozvoje a zkoumání svého vlastního transtivního potenciálu, čili přesně toho, o čem mluví Koubová ve smyslu přínosu performativity.

4. 3. Třetí

Poslední typ diváka se nachází na kraji performativního nebo divadelního zážitku. Stejně jako divák druhého typu je to náhodný kolemjdoucí, který neměl v úmyslu účastnit se umělecké akce, není seznámen s kontextem ani s konceptem, nekoupil si lístek. Ocitne-li se tváří v tvář umělecké akci (performance, instalaci, divadlu) ve veřejném prostoru, nepřistoupí však na její pravidla a nenaváže s tvůrci zpětnovazební komunikaci. Stane se divákem situace, která je pro něj podivuhodná, neskutečná nebo možná nesmyslná. Přijme situaci jako něco vymykajícího se běžnému rámci reality, možná si uvědomí nějaké nové souvislosti v prostoru, ve které se nachází, nebo ve vztahu

k účastníkům performance. Zážitek, který z takového setkání má, však nemá další dosah, nemá transitivity potenciál a je samoúčelný.

Nejlepšími diváky jsou mi pochopitelně první dva typy. Třetí divák se sice může stát například platícím divákem, ale ve stavu a situaci, ve které ho v daném okamžiku potkáváme ve veřejném prostoru, nemá potenciál stát se naším partnerem v estetickém dialogu. V tuto chvíli není kompatibilní s naším uměleckým záměrem a já jsem ještě nenašla cestu, jak ho do zamýšleného performativního zážitku lépe zapojit. Naše setkání není přínosem ani pro něj, ani pro nás – tvůrce.

5. ZÁVĚR

Projekt Suburbia je reakcí na lhostejnost lidí ve veřejném prostoru. Neochota vidět a vnímat věci kolem mě donutila hledat hranice mezi aktivním vnímáním, zažíváním a pouhým pasivním pozorováním. Rozhodla jsem se porozumět této problematice skrze roli diváka. I tam jsem nacházela rozdíly mezi pasivním a aktivním přístupem k podnětům, přičemž jsem záhy dospěla k tomu, že skutečným divákem se stává jenom člověk, který je v dané situaci aktivní. V rámci performativních tvarů ve veřejném prostoru jsem definovala tři typy takového aktivního diváka, přičemž pouze dva z nich mají svou aktivizací vliv na vlastní vývoj a průběh umělecké akce: při kontaktu s nimi dochází ke zpětnovazební komunikaci, která ovlivňuje jak průběh performance, tak divákovo estetické vnímání veřejného prostoru. Takový divák musí do své divácké role vstoupit dobrovolně. Rozhodnout se, že bude aktivní, vnímající, zažívající, neboť divák je ze své podstaty někdo, kdo se diví, v širším slova smyslu: zakouší.

Základní prostředek pro další aktivizaci diváka performance v nedivadelním prostoru je ostenze, jež je ovšem podmíněna divákovou ochotou komunikovat (nejen s tvůrci, ale i s prostorem). Ostenze byla tedy hlavním nástrojem v rámci procházek Suburbia. Performeři, jejich pohyb, kostým i sound design sloužily k podpoření její funkce. Na diváky třetího typu nemá ostenze téměř žádný dopad, je nefunkční, neboť nepřistoupili na pravidla hry, nastavená v rámci performativní události.

Divák aktivizovaný, „hrající“, odchází domů v ideálním případě stále ještě naladěný na ostentativní způsob vidění světa. Jeho role diváka veřejného prostoru mu zůstává po tu dobu, kdy je schopen se okolnostem kolem sebe divit.

„Představení je začátek mnohem delší zkušenosti.“⁷⁴

⁷⁴ BARBA, Eugenio. PILÁTOVÁ, Jana. : Na prahu divadelní antropologie. Praha, Institut umění – Divadelní ústav, 2009, s. 492.

6. BIBLIOGRAFIE

- BARBA, Eugenio. PILÁTOVÁ, Jana. : Na prahu divadelní antropologie. Praha, Institut umění – Divadelní ústav, 2009, s. 490-495.
- BARTHES, Roland. *Říše znaků*. Praha: Fra, 2012. Eseje (Fra).
- BAUMAN, Zygmunt. *Tekuté časy: život ve věku nejistoty*. Praha: Nakladatelství Academia, 2008.
- BENNET, Susan. *Theatre Audience. A theory of production and reception*. Second edition. New York: Routledge, 2003.
- BERNARD, Jan. *Co je divadlo*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1983.
- BROOK, Peter. *Pohyblivý bod*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1996.
- BROOK, Peter. *Prázdný prostor*. Praha: Panorama, 1988.
- BULLOUGH, Edward. „Psychická distance“ jako faktor v umění a estetický princip. In: *Estetika*, XXXII, č. 1, 1995.
- CÍSAŘ, Jan. *Člověk v situaci*. Praha: Institut sociálních vztahů, 2000.
- CÍSAŘ, Jan. *Proměny divadelního jazyka*. Praha: Melantrich, 1986.
- CÍLEK, Václav, SCHMELZOVÁ, Radoslava, ed. *Divadlo v netradičním prostoru, performance a site specific: současné tendence : [úvodní publikace]*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2010.
- ETLÍK, Jaroslav. *Divadlo jako zakoušení*. *Divadelní revue*, č. 1, s. 3-32.
- ETLÍK, Jaroslav. *Termíny k dohodnutí*. In: KLÍMA, Miloslav (Ed.). *Divadlo a interakce I*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2006.
- ERGER, John, Sven BLOMBERG, Chris FOX, Michael DIBB a Richard HOLLIS. *Způsoby vidění*. V Praze: Labyrint, Labyrint fresh eye, , 2016.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Vyd. 1. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011.
- GEHL, Jan. *Život mezi budovami: užívání veřejných prostranství*. Boskovice: Albert, 2000.
- Goffman, Erving. *Všichni hrajeme divadlo*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1999.
- HAVELKA, Jiří. : *Útržky úvah o divadelní zkoušce na základě vlastní divadelní praxe*. Praha: Disertační práce. Akademie múzických umění, 2010.
- KOUBOVÁ, Alice. *Myslet z druhého místa: k otázce performativní filosofie*. [Praha]: NAMU, 2019.
- MAKONJ, Karel. *Od loutky k objektu*. Edited by Jan Dvořák. V tomto souboru vyd. 1. Praha: Pražská scéna, 2007.

- MASLOW, Abraham Harold. O psychologii bytí. Praha: Portál, 2014.
- MIRZOEFF, Nicholas. *Jak vidět svět*. Přeložil Andrea PRŮCHOVÁ HRŮZOVÁ, přeložil Jan J. ŠKROB. Praha: ArtMap, 2018.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. Studie z estetiky. Edited by Květoslav Chvatík, Edited by Felix Vodička. Vyd. 1. Praha: Odeon, 1966.
- NEZNAL, Vít. *Medialita divadla*. 2020. Rukopis.
- NORBERG-SCHULZ, Christian. Genius loci: krajina, místo, architektura. 2. vyd. Přeložil Petr KRATOCHVÍL, přeložil Pavel HALÍK. Praha: Dokořán, 2010.
- OSOLSOBE, Ivo. Mnoho povyku pro sémiotiku: ne zcela úspěšný pokus o encyklopedické heslo sémiotika divadla. [Brno]: G hudba a divadlo, 1992.
- OSOLSOBE, Ivo. Ostenze, hra, jazyk: sémiotická studie. Vyd. 1. Brno: Host, 2002.
- PRAŽÁK, Albert. Mezi: stručná interpretace meziprostoru. Praha: KANT, Disk (Akademie múzických umění v Praze), 2010.
- RANCIÉRE, Jacques, Emancipovaný divák. Bratislava: Divadelní ústav SK, 2015.
- STOJČEVSKI, Dragan. Prostory odjinud. 2017. Disertační práce. Akademie múzických umění v Praze.
- SCHECHNER, Richard. Performancia : teórie, praktiky, rituály. 1. vyd. Bratislava: Divadelný ústav Bratislava, 2009.
- ŠEFRNOVÁ, Tereza. Performance. Diplomová práce. Akademie múzických umění, 2011.
- VÁCLAVOVÁ, Denisa a ŽIŽKA, Tomáš. Site specific. Praha: Pražská scéna, 2008.
- ZICH, Otakar. Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie. Praha: Panorama, 1987.