

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění

Režie alternativního a loutkového divadla

DIPLOMOVÁ PRÁCE

VNITROMĚSTO

Práce s vnímáním diváka v prostoru města

Ludvík Píza

Vedoucí práce: MgA. Sodja Zupanc-Lotker, Ph.D.

Oponent práce: MgA. Vladimír Novák, Ph.D.

Datum obhajoby: 11.6.2021

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2021

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

THEATRE FACULTY

Performing Arts

Directing of Alternative and Puppet Theatre

DIPLOMA THESIS

VNITROMESTO

Work with perception of the spectator in the context of city space

Ludvík Píza

Thesis advisor: MgA. Sodja Zupanc-Lotker, Ph.D.

Examinor: MgA. Vladimír Novák, Ph.D.

Date of submission of the thesis: 11th June 2021

Academic title granted: MgA.

Prague, 2021

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

VNITROMĚSTO: Práce s vnímáním diváka v prostoru města

vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucí práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....
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.

Poděkování

Děkuji Sodje Zupanc-Lotker za odborné i přátelské konzultace, vhledy do tématu, doporučení a partnerský přístup.

Děkuji také Šimonu Pohořelému za inspirující podněty, které do psaní textu vnesl, za trpělivost a přítomné naslouchání.

V neposlední řadě děkuji celému tvůrčímu týmu Vnitroměsta za všechny čas strávený na Florenci, důvěru a citlivost, s jakou se mnou členové nacházeli a prožívali odvrácené strany města stejně jako ty zastřené každodenností.

Abstrakt

V této diplomové práci si kladu za cíl seznámit čtenáře s možnostmi, jak vstupovat do veřejného prostoru z pozice běžného, přesto kreativního, pozorného a především svobodného chodce. Činím tak na základě zkušenosti s přípravou a vznikem absolventského projektu Vnitroměsto, jenž formou inscenované procházky zprostředkovává svým účastníkům rozdílné vhledy do městského prostoru, konkrétně pražské Florence, a přístupy k němu. Příklady, které zde uvádím, mají teoretický i praktický charakter a řadím je do několika vzájemně se doplňujících bloků. První část práce věnuji charakteristice a vymezení Florence jakožto svébytného, v urbanistickém plánu metropole nezastupitelného území, jež stálo v centru našeho výzkumu. V druhé části představuji základní parametry pohledovosti, které vystihují námi zvolený způsob nahlížení reality-prostoru v tvůrčím týmu. Ve třetí části se zabývám dvěma příklady umělců, jež nás významným způsobem inspirovali při práci s vnímáním diváka v městském prostředí. Závěrečnou část věnuji analýze výsledné kompozice projektu a strategiím, které jsme při vedení diváka uplatnili.

Přestože práce čerpá ze zkušeností s tranzitním územím města Prahy, nástroje, které čtenáři nabízí, lze do značné míry využít v kontextu jakéhokoli prostředí, v libovolném čase.

Summary

This diploma thesis aims to suggest several ways to enter public space as a common, yet creative, observant and, most importantly, free walker. The work mainly derives from the author's experience with staged walk *Vnitromesto* and its process of making. The walk took place in Florenc, the transit *heart* of Prague, and provided series of views on city space and tools how to engage with it. The examples that are mentioned in this work are both theoretical and practical. I divide them in several categories that complement one another. The first part focuses on characteristics and definition of Florenc, the area that stood in the center of dramaturgical research, and that represents a unique environment in the urban plan of the city. Second part describes method of viewing we applied in the project. The third part gives two examples of artists that were major inspiration to us through out the process of making. The final part analyses the resulting composition and strategies we applied in the work with perception of the spectator. Even though the work derives from the specific experience with Florenc, it suggests ways of perceiving space that are applicable in any context and at any time.

Obsah

1. Úvod	9
2. O Vnitroměstě: představení projektu	11
3. Vykročit z cesty	16
4. Florenc mezi místy	20
4.1 Charakteristické rysy: Florenc zjevná i neviditelná	20
4.2 Sdílený prostor	22
4.3 V srdci metropole: poloha v kontextu Prahy	25
4.4 Historické konotace / Etymologie názvu	26
5. Základní vymezení pohledovosti	28
5.1 Psychologické účinky prostoru	31
6. Chodit znamená tvořit	35
6.1 Smysly a ulice jsou tvoje souřadnice	39
7. Listovat pamětí je jen jiná forma cestování	42
8. Pozice diváka	47
8.1 Příprava na procházku	47
8.2 Účast na procházce	49
8.3 Doznívání	50
9. Stanoviště	53
9.1 Florenc tichá: park Těšnov	54
9.2 Florenc podzemní: metro Sokolovská	59
9.3 Florenc soukromá: Ústřední autobusové nádraží	64
9.4 Florenc kvetoucí: flora mezi spáry	67
10. Závěr	70

1. Úvod

Jaký pohled se člověku otevírá na místech, která nejsou určena k zastavení? Jaké možné postoje lze k městskému prostoru zaujmout? Co za svět se nám odkrývá ve chvíli, kdy zcitlivíme naši vnímavost k jevům, které běžně zůstávají za okrajem naší pozornosti? A jaké konsekvence v nás může důsledné pozorování dlouhodobě zanechat?

Tyto otázky mne provázely v průběhu příprav absolventského projektu Vnitroměsto a řídím se jimi i nyní zde. Tuto práci vnímám jako pokračování výzkumu, jenž začal v září 2019 a který pro mě osobně – z pozice městského chodce a pozorovatele – nemá jasně ohraničitelný konec. V této práci se zaměřuji na téma pohledovosti a vedení divákova pohledu v prostředí města. Podklady čerpám jak z vlastních zkušeností získaných v rámci terénních příprav projektu Vnitroměsto, tak z teoretických a dalších uměleckých zdrojů, jež mi byly a jsou inspirací. Práci rámcově dělím do pěti samostatných, avšak vzájemně se prostupujících a doplňujících částí.

První kapitola přináší základní informace o projektu, struktuře inscenované procházky, tématech jednotlivých stanovišť a společných jmenovatelích.

Ve druhé části se podrobně věnuji analýze tranzitní oblasti Florenc, kde bylo Vnitroměsto realizováno, a to jak z hlediska historického, tak urbanistického a antropologického. Skrze tyto náhledy zasazují Florenc do kontextu nemíst, jejichž scénický, performativní a estetický potenciál vnímám jako klíčový pro vedení a rozvíjení divákova vnímání.

Ve třetí části se pokouším vymezit základní úhel pohledu, jakým jsme prostor nahlíželi v průběhu terénního výzkumu a přípravy projektu. Činím tak skrze esej Johna Bergera, věnovaný zážitku spojeným s pozorováním pole, který chápu jako svého druhu metodu vnímání prostoru. Tuto metodu následně rozvíjím příklady z psychologie, konkrétně psychologických účinků prostoru, jejichž znalost mi při práci s divákovým vnímáním v kontextu města připadá užitečná.

Čtvrtou část vyhrazuji dvěma uměleckým zdrojům, jež významným způsobem formovaly naše uvažování v rámci procesu: Situacionistické internacionále v čele s Guyem Debordem, a dvojici Janett Cardiff a Georgi Buresovi Millerovi.

V obou případech se soustředím na konkrétní příklady, myšlenkové i formálně praktické, jež se vztahují k divákově vnímání městského prostoru. Pro tyto příklady pak nacházím paralely ve tvorbě Vnitroměsta a našem autorském uchopení situacionistického odkazu.

V poslední části se podrobně zabývám kompozicí výsledné procházky a strategiemi rámování pohledu, které jsme pro různé části použili. Speciální pozornost věnuji pozici diváka a možnostem jeho participace, které reflektuji skrze několik faktorů: divákovu mentální přípravu skrze instrukce zaslané před konáním procházky, aktivní spoluúčast na procházce, trvání zážitku po skončení oficiální procházky a možnost samostatného objevování prostoru.

2. O Vnitroměstě: představení projektu

Vnitroměsto je absolventský site-specific projekt, jenž vznikl na základě dlouhodobého terénního výzkumu kolektivu tvůrců, kteří v období října 2019 až května 2020 v různé míře pozorovali a mapovali oblast pražské Florence.¹ Výsledný formát tvůrci koncipovali jako inscenovanou procházku² skrze čtyři rozličná stanoviště, které diváci absolvují za doprovodu pěti performerů-průvodců. Jedná se o park Těšnov, stanici metra Florenc, Ústřední autobusové nádraží a zarostlý úsek poblíž zastávky Pernerova. Každé z těchto stanovišť divák vnímá jakoby pohledem průvodce, který danou lokalitu mapoval a již byl osobně zaujat.

Pozice diváka coby účastníka procházky je participativní, přičemž míra a druh participace se v průběhu trasy liší a lze ji rozdělit do tří možností uplatnění: zvědomělé a aktivně strávené cesty na místo setkání s průvodcem, účast na procházce a samostatné procházení za účelem prožívání prostoru a objevování doporučených míst.

Nejprve je divák vyzván formou instrukcí, které obdrží spolu se vstupenkou, aby se dostavil k betonovému ciferníku slunečních hodin na Florenci, výchozímu bodu průvodcované procházky.³ Instrukce mají, kromě přísně navigační funkce, charakter doporučení. Nabízejí divákovi aktivní, zvědomělé trávení času skrze pozorování rozličných jevů ve veřejném prostoru, např. jakých povrchů se lidé nejčastěji dotýkají nebo která část cesty je nejtišší.

¹ *Vnitroměsto*, premiéra 5.6.2020. Kolektiv autorů: PÍZA, Ludvík; UHLÍKOVÁ, Alžběta; VAVERKA, Jakub; DOHNÁLEK, Šimon; FORMANOVÁ, Antonie; DATIASHVILI, Anna; BRUKNER, Antonín. Vytvořeno pod záštitou Divadelního spolku Pomezí.

² Označení volím z toho důvodu, že procházka Vnitroměstem má předem daný rámeček: trasy a pozice v prostoru, kterými diváka provázíme, jsou víceméně pevně dané, neměnné v bezprostředním čase procházení. Namísto toho formát performativní procházky, jenž se v českém prostředí používá častěji, vnímám jako prostorově volnější, otevřenější: trasu lze průběžně obměňovat.

³ Tzv. *Vertikální plastika času* symbolizuje čas ve všech jeho měřitelných dimenzích, neboť spojuje funkci slunečních hodin, klasický ručičkový ciferník veřejných hodin, a tabuli s vybranými časy světových metropolí jako Bombaj, Tokio nebo San Francisco. Souběžně svým brutalistním socialistickým provedením upomíná z pozice současnosti na minulost. V kontextu inscenace je jedním z prvních dominantních prvků, na které upozorňujeme, a který tematizuje čas v jeho variabilitě plynutí. Jejím autorem je sochař Rudolf Svoboda (1924-1994). Objekt je umístěn mezi křižovatkou ulic Sokolovská a Na Štvanici a stanici metra Florenc.

Druhá část sestává ze samotné procházky v přítomnosti jednotlivých průvodců, jež předpokládá divákovo fyzické, ale i mentální zapojení, jeho vědomou přítomnost. Divák trasu absolvuje v doprovodu dalších účastníků, maximálně však ve skupině o sedmi lidech. Vyšší počet se ukázal být nepraktický, neboť rozptyluje pozornost jedince a průvodci znesnadňuje provázení určitými místy, kde je cílem, aby byla skupina spíše nenápadná (např. monitorované prostory metra nebo autobusového nádraží). Nemluvě o prostorových omezeních, která obnáší jízda výtahem nebo sezení na veřejné lavičce.

Procházka má přesně vyhraněné časové hranice, svůj "jízdni" řád. Opakuje se maximálně ve čtyřech cyklech za odpoledne-večer, kde na každé stanoviště připadá průvodci 35 minut, během kterých musí účastníky provést danou lokalitou a předat je následujícímu průvodci. Čas jedné procházky, kterou skupina diváků společně absolvuje, tedy odpovídá přibližně 90 minutám.

Úvodní část procházky ve zpracování performerky Antonie Formanové se odehrává v těšnovském parku. Diváci jsou zde usazeni na tramvajovou zastávku ve směru Bílá labuť, odkud poslouchají vypravěččin hlas v audio nahrávce a souběžně sledují události, které se před nimi uskutečňují.⁴ V tomto prostoru jsou diváci vyzváni setrvat, dokud nahrávka neskončí a dokud je nevyzvedne následující průvodce. Vývěska na lavičce diváky instruuje, aby zapůjčená sluchátka a mp3 přehrávače zanechali v krabici pod lavičkou.

Dynamika tohoto stanoviště akcentuje plynulost čekání, díky kterému se mohou diváci zkoncentrovat, přenastavit své vnímání vůči pozmeněnému plynutí času, být v dialogu s prostředím, kterého jsou součástí. Pocit neuspěchanosti a zklidnění autorka umocňuje tím, že pro přítomné realie parku nachází asociace v prázdninových obrazech, jako je chůze po pláži, stínění se pod korunou rodinného stromu nebo pozorování barevných graffiti v Chicagu.

Následující stanoviště těží z tohoto zcitlivění divákovy pozornosti, zatímco ostře mění dynamiku jeho vnímání. Část v metru, vedená Jakubem Vaverkou a Antonínem Bruknerem, je rychlým, místy až zběsilým průchodem všemi veřejně přístupnými úrovněmi stanice metra Florenc.

⁴ V čase audio nahrávky performerka pohybově intervenuje do prostoru parku a vytváří tak druhý plán, ve kterém vede divákovu pozornost k jevům a detailům v prostoru, jež se s audio komentářem buďto prolínají anebo rozcházejí.

Cesta začíná u výdechu poblíž magistrály, na který průvodce upozorní nápisem *Výdech*. Následně se otočí a zadívá směrem přes silnici, kde v totožné pozici i kostýmu stojí druhý průvodce označující stejnou cedulí výdech na své straně. Diváci jsou vyzváni, aby následovali druhého průvodce, čímž se spouští proces rychlého sestupu do podzemí, během kterého se průvodci s každým dalším patrem prohazují, mizí ve skupinách cestujících a ohybech tunelů, aby se znovu vynořili ve vyměněné pozici. Dvojice divákům střídavě uniká a záhy je iniciuje do míst, na nichž nejsou viditelní na kamerovém systému metra. Autoři reflektují úspěchanost každodenního podzemního provozu, které jednou využívají s cílem zmást diváky, aby se vůči ní záhy vymezili extrémně zpomalenou chůzí jedním z přestupních tunelů, zatímco kolem nich a diváků rázovitě pochodují spěchající cestující. Souběžně dvojice upozorňuje na detaily v prostoru, které je v běžném provozu obtížné si uvědomit a díky kterým si může divák vytvořit komplexnější, a především osobnější vztah k jinak neobyvatelnému prostředí.

Třetí část procházky rozvíjí téma znejistění a ostražitosti, ale i drobnohledu a možností, kam lze v roli aktivního pozorovatele zajít. Zmíněné aspekty pomyslně dělí stanoviště na tři fáze. V prvních dvou autorka Anna Datiashvili naviguje skupinu diváků z pozice anonymní, neviditelné průvodkyně, a to skrze headsety a vysílačky, které jsou divákům předány produkční v závěru procházky metrem. Performerka je posléze vede do areálu Ústředního autobusového nádraží na Florenci, přičemž upozorňuje na různé prvky, například právě parkující taxi nebo muže míjejícího skupinu diváků, aniž by ji mohli účastníci procházky spatřit. Svou neviditelností a zároveň přítomností v hlase posiluje v divácích prožitek bezprostřední přítomnosti a kontakt s okolím.

V samotném areálu absolvují diváci sérii zadání, jež navazují na téma časovosti čekání (diváci jsou například vyzváni, aby si z odjezdové tabule zvolili destinaci, kam by si v tuto chvíli přáli odcestovat. Později mají za úkol posadit se na nejbližší lavičku a představit si, jak by čas čekání strávili za předpokladu, že jejich autobus dorazí o 30 minut později), stejně jako na iniciaci do zdánlivě známého prostředí (například jsou navigováni do bodu, kde je nesnímá žádná z bezpečnostních kamer).

V závěrečné fázi stanoviště se performerka divákům odhalí s informací, že nyní jsou to oni, kdo mohou navigovat herečku po okolí. Řídit se mohou vlastními přáními nebo úkoly, které jim autorka zanechala na místě, odkud je možné

sledovat nádražní areál jako v panoramatickém záběru. Změna rolí explicitně přenáší pozornost diváků od sebe sama k ostatním jedincům, respektive skupině jako celku. Jelikož lze do vysílacích zařízení mluvit pouze jednotlivě, situace vyžaduje kolektivní kontakt a komunikaci. Zadání, která diváci volně adresují herečce, pak do jisté míry manifestují charakterové rysy jednotlivých účastníků a jejich bezprostřední přístup k veřejnému prostoru. Například jeden z diváků zadal performerce úkol stoupnout si do odpadkového koše, zatímco druhý účastník ji vyzval, aby obejmula cizí ženu čekající na autobus.

Závěrečná část průvodcované procházky je koncipována jako botanická exkurze. Performer Šimon Dohnálek přesměrovává pozornost diváků k nejmenším okem pozorovatelným objektům – betonovým prasklinám, mezerám mezi dlažebními kostkami, pórům vyplněným mechem a lišejníky –, zatímco skupinu vyvádí ven z areálu nádraží do malého úseku *divoké* přírody u zastávky Pernerova. Svým tempem toto stanoviště navazuje na úvodní kontemplativní část na Těšnově a uzavírá tak pomyslnou křivku, klenoucí se od zklidnění a uvolnění přes uspěchanost a těkavost zpět k meditativnímu vyznění. Průvodcův výklad kombinuje reálné znalosti botaniky s pověrami a zcela smyšlenými názvy rostlin a jejich původu, čímž vede divákovu pozornost po hranici zaujetí, nedůvěřivosti, ale i imaginace.

Na konci procházky obdrží každý z diváků sáček se semínky, které může zasadit kdekoli dle svého uvážení (na místě zakončení jsme vybudovali sérii záhonů, které postupně rozšiřujeme a jež mohou diváci taktéž využít nebo se jimi nechat inspirovat k tzv. guerilla gardeningu). Průvodce definitivně uzavírá společnou procházku tím, že každému účastníkovi věnuje tištěného průvodce s mapou, jenž nabízí několik variant pokračování – odejít, trávit čas se skupinou, trávit čas sám, pokračovat v objevování. Obsahem průvodce je soubor zadání, na základě kterých si divák může vytvořit k zevšednělým místům nový vztah, spolu s mapou a instrukcemi, jak objevit místa nezahrnutá do výsledné trasy procházky.

Tento bod ohraničuje třetí stádium divácké participace. Čas, který divák tráví, pakliže se tak rozhodne, samostatným procházením a objevováním, ať už v bezprostřední návaznosti na průvodcovanou procházku nebo s časovým odstupem.

Základní prostředky, které při práci s divákovým vnímáním využíváme, pak můžeme rámcově shrnout do hereckých, technických a prostorových kategorií. Herecké prostředky se opírají o osobitost průvodce, jeho vnímavost a kvality „jevištní“ přítomnosti přenesené do veřejného prostoru a konceptu jednotlivých stanovišť. Technické prostředky zahrnují všechna použitá technická zařízení (mp3, sluchátka, headsety, radiový vysílač), v širším smyslu pak i textové a obrazové instrukce, tištěného průvodce a mapy. V neposlední řadě je klíčovým uměleckým prostředkem v rámci Vnitroměsta sám prostor.

3. Vykročit z cesty

„Pokud město procházíme a zkoumáme, dojdeme sice z jedné části na druhou, ale ta, z které jsme vyšli, je už jiná.“⁵

Epos 257

Na počátku, daleko předcházejícím sepsání této práce, formulování modelu Vnitroměsta a realizaci procházky, skrze niž může divák do Vnitroměsta vstoupit, byla fascinace prostorem. Fascinace projevující se dvěma dominantními směry. Ten první můžeme shrnout jako vnímavost k estetickému působení města v tom nejobecnějším smyslu. Jako zaujetí estetickým potenciálem, kterým město komunikuje se svými obyvateli skrze barvy, vzory, textury, pachy, reliéfy fasád, struktury, lomy světla, odrazy a zrcadlení, náhodné konstelace a kompozice živých i neživých prvků v prostoru.⁶ Tyto prvky má k dispozici každé město i obec v různorodé škále variant, kterými působí na naše vnímání ať už zcela podvědomě, nebo napřímo, kdy nás přiměje zastavit, zadívat se na daný obraz nebo situaci a dá se nám znát s nečekanou intenzitou, jakoby v novém světle.

Druhý typ onoho výchozího zaujetí je už o něco ohraničenější, byť stále se vzpírající jednoznačnému zařazení. Je jím uhrnutí a gravitace směrem k prostředí, které umělec Epos 257, jehož výpravy do městského terénu významně formovaly naše uvažování, nazývá *místem mezi místy*.⁷ Místo charakteristické ztrátou původní funkce, žijící divokým přírodním náletem a novými obyvateli. Nalezli bychom ale i další označení, která se toto prostředí snaží zachytit, jako například *vágní terén*, *vnitřní periferie* nebo *vylučovaný prostor*⁸, jež do značné míry korespondují s oblastí Florence: místem, jež se záhy stalo centrem našeho výzkumu. Prostředí prchavé, mnohoznačné, vzpírající se kategorickému zařazení a pojmenování. Prostor, který existuje v přímé návaznosti na město a jeho

⁵ EPOS 257. *Kořeny, větve, šlahouny*. Praha: Třafačka, 2018, str. 6-7.

⁶ Mezi příklady takové konstelace řadím poměrně rozšířený obraz, jakým je mírně povlávající (neživý) igelitový sáček zachycený o větev (živého) keře. Může jím být ale i starý muž pohroužený do sebe na pozadí nástupiště potmělého metra, podněcující melancholizující pocity, nebo žena v sytě zářivých žlutých šatech kontrastních k hlučné a znečištěné ulici, kterou prochází. Možnosti estetického působení města tedy vztahují i na vzájemnou interakci prostředí města a jeho obyvatel, jež může v pozorovateli podnítit zaujetí a emocionální reakci, respektive jakoukoli pozornostní odezvu.

⁷ Podle stejnojmenného dokumentárního eseje *Místa mezi místy*. Režie Marek Matvija a Epos 257, 2015, 20 minut.

⁸ Viz HALUZÍK, Radan (ed.) a kol. *Město naruby: vágní terén, vnitřní periferie a místa mezi místy*. Praha: Academia, 2021.

infrastrukturu, avšak bez zjevného urbanistického opodstatnění. Nemísto, jež je zcela na očích a přece neviditelné, ať už jej míváme v důsledku každodennosti, nebo si jeho existenci nechceme připustit, jsme vůči němu nedbalí, anebo naopak přímo ostražití. A přece je to prostředí přitažlivé, magnetizující, uhrančivé svou pulzací a projevy života, jenž si jde svou vlastní ojedinělou cestou navzdory vymezeným mantinelům pohybu a účelu. Místo, které se nám vyplatí vidět a vnímat, o což jsme se pokoušeli v rámci inscenované procházky a k čemuž se pokouším přispět i touto prací.

Z počátku se našemu realizačnímu týmu tento druh prostředí, charakteristický svou uzavřeností a současně svým magnetismem, místo, ve kterém se koncentruje historie v nepřehledných, zato intuitivně čitelných vrstvách a jež chodce s jistou schizofreničností vypuzuje a zároveň vábí, asocioval s pocitem Stínadel. Stínadla v sobě zahrnují představu města ve městě. Pustnoucího a divokého prostředí, uchovávacího paměť a tajemství z minulosti, rámovaného a zakonzervovaného moderními a dynamicky se rozvíjejícími částmi města. Místo žijící stojatým klidem, ale i náhlou nepředvídatelností a někdy až ohrožením. Zároveň je to ale také označení s rozsáhlými příběhovými a historickými konotacemi, které s naším zaujetím nijak nespojujely a které další dramaturgické uvažování spíše blokovaly, než rozvíjely.⁹ Museli jsme proto hledat dál, abychom nesešli z cesty, či spíše sešli z cesty tím správným způsobem. Neboť abychom mohli vstoupit do onoho zastřeného, enigmatického a prchavého prostředí vnitroměsta, jak jsme si jej záhy nazvali, je zapotřebí vybočit, odchýlit se od běžně známé trasy a navyklého způsobu pohybu, sejít z cesty.

S odstupem času už nejsem schopen určit, zda v nás pojem *vnitroměsto* podnítila samotná Florenc, kde v domě v ulici Za Poříčskou bránou uvádí část svých inscenací spolek Pomezí, pod jehož jmennou záštitou náš projekt vznikl (a díky rezidenci zde jsme se také začali touto oblastí podrobněji zabývat), anebo zda nás představa vnitroměsta – *města uvnitř města*, města existujícího mezi jeho zřejmými fasádami a na okraji zorného pole běžného uživatele –

⁹ V českém prostředí nalezneme minimálně dva dominantní směry, jež se fenoménem Stínadel kreativně zabývají. První navazuje, či přesněji uchovává zromantizovanou představu Staré Prahy, viz facebooková skupina Vontové Františku, pořádající herní a pamětní akce v okolí Anežského kláštera na Starém Městě. Druhý se zaměřuje spíše na rozkrývání geografického původu lokalit, jež spisovatele Jaroslava Foglara údajně inspirovaly (kromě pražské čtvrti Na Františku jde o Ústí nad Labem nebo Ledec nad Sázavou), například multižánrový projekt *Kam Ústíme* (2012), realizovaný Tomášem Žižkou a studenty DAMU v obci Předlice.

nasměrovala intuitivně k Florenci. Z dnešního pohledu se mi toto označení a místo zdají neoddělitelná, splývají v jedno. Ostatně splynutí, respektive syntéza (a v širším smyslu zhuštěnost, koncentrace) je pro další uvažování nad tímto územím příznačná i podstatná. Jednak proto, že se Florenc stala jakýmsi průsečíkem počátečních východisek k práci s divákem, a jež zároveň toto území vymezuje z množství jiných, podnětově též bohatých prostředí města (nákupní centra, náměstí, bulváry, letiště).

Florenc se svými domy, nadjezdy, podchody, zákoutími, prolukami a výdechy se již po prvním přezkoumání zdála být jakousi enigmatickou variantou ke *stínadelskému* mikrokosmu, jak jsem jej naznačil výše. Území představující symbol dynamiky a cesty stejně jako dekonstrukce a rozpadu. Místo, jež plně slouží svému tranzitnímu účelu a kde zastavit se k pozorování, naslouchání, jednoduše k jakékoli formě aktivního trávení času, působí jako dokonalý anachronismus. To však platí pouze zdánlivě. Je to optika spěchajícího či pozornostně utlumeného cestujícího, jenž Florenc identifikuje pouze a jen jako přestupní stanici. Jako místo, *kudy se projíždí*, kde se nezdržuje. Právě rychlost přepravování a dopravní frekventovanost jsme se rozhodli využít v rámci práce s vnímáním diváka jako protipól k vlastnímu času, který zde strávíme k pobytu a pohybu, k vykročení z plynulosti, nedodržení zdejšího jízdního řádu a ustanovení si řádu zcela vlastního. Pomalost chůze, intuitivní procházení prostorem, dlouhodobé pozorování, zvědavost, zastavování se a nehybnost byly našimi prostředky mapování terénu. Změněné trvání času a důvěra v prostor, který byl v tomto období naším průvodcem, nás přivedly k přímému kontaktu s různorodostí této oblasti a k jejímu bezprostřednímu zakoušení. Toto poznání komplexního a autonomního světa za fasádou tranzitních prostředků zachycuje jeden z příměrů vzniklých v terénu, podle něhož lze Florenc chápat jako „městský mys, v jehož pórech ulpívají výdechy dopravních prostředků a jehož zákoutí poskytují úkryt všem, kteří nejsou součástí jednoho velkého jízdního řádu společnosti, který Florenc denně využívá ke svému chodu.“¹⁰

Florenc je výjimečným prostorem na mapě metropole právě přítomností a skladbou místy až dramaticky odlišných reálií a realit, které zde existují naráz, překrývají se, střetávají a prolínají ve vzájemném soužití. Existují v tenzním a souběžně harmonickém uspořádání.

¹⁰ Autorem asociativního zachycení Florence, pořízeného během prvních výprav do terénu, je Jakub Vaverka.

Cyril Říha charakterizuje vágní prostor ve městě takto: „Terrain vague není vyhrocenou samostatnou entitou, nýbrž je v jádru víceznačný, rozpolcený a rozepjatý ve vztahu různých řádů, relativní. Vágní terén spíše než by byl jedním z pólů napjatého vztahu, je tímto vztahem samotným. (...) Vágní terén je odkázán na jedné straně na spontaneitu (a její řád) a zároveň na straně druhé na urbanistický plán (a jeho řád), respektive na jejich *střet*. Dokonce se zdá, že množství a intenzita vágního prostoru přímo vyplývají z toho, jak četný a mocný tento střet je.“¹¹

Je až zarážející, s jakou přiléhavostí platí Říhův náhled na vágní terén, ono unikavé *místo mezi místy*, na oblast Florence. A přece se Florenc tomuto přísnému čtení ze své podstaty vzpírá. Nelze ji, jako celek, jednoznačně označit za vágní terén už z toho prostého důvodu, že je to oblast výsostně účelová. Její primární funkce je zřejmá – Florenc slouží k dopravě, přepravě, přemísťování, pohybu. Účelovost je zde v přímém vztahu s vágností. Florenc je, eufemicky řečeno, oním městským mysem, *rozhráním rozhraní*, funkčním celkem obsahujícím mnoho vágních terénů. Je vnitroměstem.

¹¹ ŘÍHA, Cyril. *Vágní terén jako slepá skvrna urbanismu: skrytý zrod vágnosti v moderním městě*. In: HALUZÍK, Radan (ed.) a kol. *Město naruby: vágní terén, vnitřní periferie a místa mezi místy*. Praha: Academia, 2021, str.127.

4. Florenc mezi místy

Výjimečnost Florence, použijeme-li termín z oblasti biologie v přeneseném významu, je dána druhovou rozmanitostí. Florenc vyniká nadměrnou bohatostí podnětů ze sféry každodennosti, sociální diverzitou, přítomností historie a stopami po minulém (ale i mnohdy současném) územním plánování a zásazích, dopravním ruchem, službami. Z dramaturgického hlediska bylo nutné této rozmanitosti porozumět, nahlédnout ji a uvědomit si ji. Zcitlivět se vůči vyzařování města, objevit jeho hektické i tiché polohy a místa v prostoru, skrze která by divák mohl město zakoušet s intenzitou stejnou, nebo alespoň blížící se té, s jakou jsme Florenc zakoušeli v realizačním týmu. Zprvu bylo těžké se ve spektru podnětů a znaků zorientovat. S množstvím realizovaných terénních rešerší však začal vyvstávat jakýsi profil Florence, který můžeme rozřadit do několika základních kategorií spoluurčujících podobu a vyzařování lokality.

4.1 Charakteristické rysy: Florenc zjevná i neviditelná

Florenc se ze své podstaty nachází na rozhraní územního řádu a neurčitosti. Florenc je na jedné straně prostorem s jasně definovaným posláním, slouží primárně k přemístění do jiného prostoru, než je prostředí samo. Na druhé straně vzniká mezi zdejšími přísně vyhraněnými trasami meziprostor, skuliny, zákoutí, a to jak z širšího geografického hlediska (proluky, parkoviště, "ochranné" zóny přínaležící k vozovkám, liniová zeleň, výsadby mezi kancelářskými budovami), tak mezi samotnými stanicemi dopravních prostředků (tunely, chodby, přechody, podchody, nadchody, průjezdy, mosty aj.). Vzniká tak doslova síť spojnic a vazeb, jež vytváří poměrně pevnou konstrukci „pavučiny“, ale i *hluchá* místa, která jsou její nedílnou součástí. Bez nich by nemohla fungovat.

Florenc je dále prostorem liminálním, pomezním, přechodovým, a to nejen ze své tranzitní stránky, ale právě i z hlediska oněch hluchých míst, *míst mezi místy*, pustnoucího, pozapomenutého a chátrajícího meziprostoru. Opět se zde nabízí paralela s vágním prostorem a jeho nestabilitou, neudržitelností v čase, na kterou upozorňuje Radan Haluzík.¹² U proluk, náspů, škarp, příkopů a dalších těžko definovatelných území, jež jsou souběžně odkladištěm jako útočištěm

¹² HALUZÍK, Radan (ed.) a kol. *Město naruby: vágní terén, vnitřní periferie a místa mezi místy*. Praha: Academia, 2021, str. 38.

celého spektra obyvatel, si nemůžeme být nikdy jisti, že je při další příležitosti znovu najdeme, což platí jak pro místa v jejich prostorovém ukotvení, tak jejich přechodové obyvatele.

Svůj podíl zastoupení zde mají taktéž lokality, které Marc Augé označuje jako ne-místa. Nejčastějším příkladem takových ne-míst jsou právě území spojená s dopravou, např. dálniční odpočívadla, křižovatky a jejich okolí, čerpací stanice, rozsáhlá firemní a obchodní parkoviště, letištní haly. Prostory nezamýšlené k dlouhodobému pobytu, s poměrně shodnou vizuální identitou a funkcí, a tedy snadno identifikovatelné cestujícímu člověku napříč zeměmi a kulturami. Usnadňují orientaci v neznámu a ulehčují pohyb z tohoto neznáma za konkrétní představou cíle.

„Je jasné, že cestovatel, který přichází zdaleka do země, kterou nezná, se dnes může cítit nejméně cize právě v nejvíce odosobněných prostorech (letišť, dálnice, velký hotel patřící k mezinárodnímu řetězci). Není doma, ale není také u někoho jiného.“¹³

Pobyt na těchto místech je tedy často, nikoli však beze zbytku, spojený s představou jiné destinace, jiného cíle, směřováním za něčím jiným, než je ne-místo samo. Avšak stejně jako mohou ne-místa násobit pocit osamělosti vlastní izolovaností a tím, že přenášejí pozornost k místům, která jsou *jinde* než *tady*, mohou sloužit jako svého druhu útočiště před naddimenzovaností města, jako příležitost pro zklidnění a ztišení. A přestože o Florenci jako celku nelze uvažovat striktně jako o ne-místu, jsou ne-místa organickou součástí Florence.

V neposlední řadě (a snad je to právě tento článek, který Florenc dělá diverzním a výjimečným prostředím) existuje množství rozličných aktérů v tom nejširším smyslu slova, kteří tento prostor společně konstruují svou přítomností, svými představami a svým působením. Lavičky Florence sdílejí manažeři v kancelářských oblecích stejně jako lidé bez domova, na autobusovém nádraží vystupují zahraniční turisté, již sem přijeli za rekreací, spolu s těmi, kteří sem přicestovali s vidinou práce. V ulici Křižíkova sousedí drobná lokální jídelna a bazar s Hudebním divadlem, lidé v pracovních montérkách se prolínají s těmi ve večerních šatech. Ale jsou tu i další aktéři, kteří prostor vyplňují, využívají a zahušťují tak výše uvedené polaritní příklady. Lidé s různým sociálním statutem

¹³ AUGÉ, Marc. *Antropologie současných světů*. Přeložila Ivana Holzbachová. Brno: Atlantis, 1999, str. 115.

a záměry. Lidé, kteří sem přijíždějí do práce nebo tudy za prací projíždějí, studenti, senioři, děti.

Pojem aktérů se však nevztahuje pouze a jen k lidem. Aktérství zahrnuje celé spektrum (mezidruhových) zástupců, které se pokouším rámcově představit za pomoci vybraných antropologických konceptů. Nahlédnout Florenc jako sdílený prostor, který dýchá mnoha životy a je konstruován mnoha individuálními představami, postoji a působeními, jež zde nejenže obrazně visí ve vzduchu, ale jsou bezprostředně vnímatelné.

4.2 Sdílený prostor

Přítomností a působením rozmanitých aktérů v konkrétním prostředí, respektive utvářením prostoru skrze činnost těchto aktérů, se zabývají koncepty *teritoriální komplexity* a *sdíleného prostoru*, které si pro další představování Florence jakožto svébytného, autonomního a zcela jedinečného prostředí v rámci městského systému vypůjčují z oblasti antropologie.

Mluvíme-li totiž o umění ve veřejném prostoru, je zapotřebí stanovit, co si pod pojmem veřejný prostor představujeme. Vlasta Stulíková nabízí možnou definici z pohledu symetrické antropologie, jež je pro náš (umělecký) způsob nahlížení Florence výhodná. V jejím uvažování není veřejný prostor jednoznačnou univerzální kategorií, která existuje sama o sobě, ale otevřeným prostředím-systémem, který spolutvoří produkce rozmanitých, mnohdy protichůdných zájmů. Autorka ve svém myšlení vychází z Latourovy teorie *sítě aktérů*, jež se k prostoru vztahuje následovně:

„ (...) prostorový objekt, který lidské oko vnímá jako celek, je výsledkem součinnosti celé řady časoprostorových aktérů. Latour tuto myšlenku názorně ukazuje na příkladu středověkého hradu: jeho zdánlivá celistvost je výsledkem součinnosti materiálů pocházejících z různých míst a dob, stejně jako časoprostorově rozrůzněné lidské aktivity. Nikdy tedy nepotkáváme specifické místo či čas, ale spíše mnohost interakcí aktérů, kteří mají svoji časovost, prostorovost, cíle a prostředky.“¹⁴

¹⁴ STULÍKOVÁ, Vlasta. *Od veřejného ke sdílenému prostoru: městský park v symetrické perspektivě*. In Cargo 1, 2 / 2015, str. 73.

Latour konstatuje, že způsob, jakým určitý prostor vidíme a vnímáme, je přímo ovlivněn jeho historickou pamětí. Vlivy, které zde působily, a aktéry, kteří se v čase podíleli nebo podílejí na jeho konstruování. Přiznává tak prostoru určitou kvalitu vyzařování, jemu zcela vlastní auru, jež je pozorovatelem vnímatelná.

Tuto teorii Stulíková následně rozvíjí skrze Kärholmův koncept *teritoriální komplexity*, jež ustavuje čtyři formy, skrze které je veřejný prostor utvářen. Jsou jimi teritoriální strategie, taktiky, přivlastňování a spojování. První dvě formy souvisí s plánováním, utvářením prostoru „na dálku“, s časoprostorovým odstupem od daného místa. Autorka demonstruje tyto formy na území městského parku, kde za příklad teritoriální strategie považuje tvorbu úřední vyhlášky, jež vzniká v kanceláři plánovače městského veřejného prostoru, a za taktiku následné umístění informační tabule s textem vyhlášky poblíž hlavních přístupových cest.¹⁵ Další dvě formy teritoriální produkce souvisí s jeho bezprostředním využíváním, s pravidly a způsoby užívání, které jsou pro dané prostředí typické. Prostor si přivlastňujeme tím, že jej do jisté míry považujeme za vlastní (naše čtvrť, naše ulice, náš domov, naše místo k sezení) a zároveň jej v širším smyslu sdílíme s ostatními. Podstatné je, že tyto formy konstruování prostoru – slovy autorky teritoriální produkce – zahrnují velké množství rozdílných aktérů¹⁶, jejichž plány, aktivity a cíle se vzájemně střetávají, překrývají, prolínají.

„Například lavička tak může být zároveň produktem teritoriální strategie jako plánované odpočívadlo v parku, správa parku takticky umístí lavičku tak, aby si návštěvník mohl odpočinout v půli kopce, osoba bez domova si ji teritoriálně přivlastňuje pravidelným používáním jako svého lůžka, lavička je teritoriálně spojována se sezením a odpočinkem lidí stoupajících do kopce.“¹⁷

Možnosti přivlastnění lavičky můžeme dál libovolně rozšiřovat, např. umístí-li na ni někdo samolepku nebo ji jiným způsobem *označí* na znamení svojí přítomnosti, v prudkém dešti slouží jako úkryt ptactvu, ve spárách a stínu lavičky se uchytává nálet, který se zde začne rozrůstat.

¹⁵ Tamtéž, str. 74.

¹⁶ Instituce (ať už veřejné, soukromé nebo polosoukromé), administrativní strategie (např. vyhlášky úředníků z kanceláře plánování městského prostoru) i běžné uživatele (chodci, lidé bez domova, rodiče s dětmi atd.).

¹⁷ STULÍKOVÁ, Vlasta. *Od veřejného ke sdílenému prostoru: městský park v symetrické perspektivě*. In Cargo 1, 2 / 2015, str. 74.

V širším měřítku pak existenci lavičky formují i klimatické podmínky (teplota, déšť, sluneční záře, smog), které se propisují do její textury a podoby.

Na základě této perspektivy nahrazuje autorka pojem veřejný prostor prostorem sdíleným, jenž lépe vystihuje rozmanitost a složitost teritoriální komplexity. Do spektra vlivů a interakcí, jež se propisují do autentického vyzařování daného prostředí, zahrnuje i působení ne-lidských aktérů, jako jsou geologické a klimatické procesy, nebo působení rostlinných či živočišných organismů. Autorka ve svém uvažování usiluje o zachování, udržení této rozmanitosti, neboť „veřejný prostor v legálním smyslu sám o sobě nezaručuje svobodu a otevřenost, neboť ta vzniká teprve s mírou jeho teritoriální komplexity.“¹⁸ Nakonec dochází k závěru, že „široce sdílený prostor může fungovat jako otevřený a umožňovat svobodu pohybu i pobytu. Takový prostor má schopnost hostit celou řadu teritoriálních produkcí a zajišťovat možnosti koexistence různých entit a bytostí.“¹⁹

V kontextu Vnitroměsta vnímám Stulíkové koncept *sdíleného prostoru* inspirativní hned v několika ohledech. Jednak proto, že přiznává místo a legitimitu těm aktérům, které má územní správa, ale často i my sami, tendenci nevidět, přehlížet, případně je dokonce z prostoru vylučovat (lidé bez domova, etnické nebo jiné „nepohodlné“ skupiny, lidé užívající drogy, ale i rostlinný nálet, plevel přisvojující někdy celé plochy chodníků a parkovišť). V případě rostlinných aktérů se Stulíkové koncept přímo shoduje s jedním ze stanovišť, závěrečnou částí průvodcovanou Šimonem Dohnálkem, se kterým jsme procházku koncipovali jako botanickou exkurzi městskými ulicemi. Nalezneme ale i další paralely. *Sdílený prostor* má blízko k dramaturgickému nebo kurátorskému uvažování o prostoru, jež akcentuje jeho strukturu a bohatost podnětů, které využívá při konstruování diváckého zážitku. Prostor se v takových případech stává scénářem, prostředkem umění, naším průvodcem.

V tom nejobecnějším smyslu pak popisovaný koncept nabízí pozorovateli (divákovi) možnost citlivějšího zaujetí tím, že „relativně zrovnoprávňuje pozice jednotlivých aktérů při produkci teritoria“²⁰ a vede jej, skrze tento široký *náhled*,

¹⁸ Tamtéž, str. 89.

¹⁹ Tamtéž, str. 88.

²⁰ Tamtéž, str. 82.

k potenciálně uvědomělejšímu vztahování se k prostoru. Je svého druhu úhlem pohledu, obdobně jako je Vnitroměsto optikou, určitým typem dívání se na prostor a vnímání jeho mnohoznačnosti.

V neposlední řadě *sdílený prostor* ruší hierarchickou uspořádanost prostoru právě tím, že poukazuje na legitimnost diverzity (urbánní, společenské, živočišné) v městském prostředí. Nenahlíží tento typ prostoru jako něco, co je potřeba a priori změnit, vytěžit, urbanisticky zužitkovat a zefektivnit, ale vnímá jej v první řadě jako území mnoha rozdílných aktérů, které mohou společně sdílet a kde je možné jednoduše *být*, existovat. To je opět důležité stanovisko, které tento antropologický koncept sdílí s dramaturgickým záměrem Vnitroměsta.²¹

4.3 V srdci metropole: poloha v kontextu Prahy

Florenc, jež byla od počátku v jádru výzkumu, zaujímá na půdorysu Prahy poměrně ojedinělou a strategickou pozici. Je tranzitním srdcem města, což platí jak z hlediska lokalizace (poměrově se nachází při centru), tak primárně přepravního využití. Doprava se zde koncentruje v několika úrovních. Tu nadzemní zastupuje část Severojižní magistrály²² a Negrelliho viaduktu, pozemní sestává z tratí městských autobusů, tramvají, areálu Ústředního autobusového nádraží, signalizovaných přechodů, vozovek a pěších částí. Podzemní pak zastupují podchody a víceúrovňová přestupní stanice metra B a C. Doprava definuje i přiléhající okolí v podobě Hlavního nádraží a Masarykova nádraží, která oblast Florence pomyslně ohraničují.

Tranzitní účel posiluje i skutečnost, že oblast postrádá jednoznačnou kulturní dominantu a pozornost uživatelů se proto přenáší čistě na prostředky dopravy. Namísto výrazného mimo-dopravního symbolu se zde nachází síť drobnějších znaků, zastupující například architekturu z konce 19. století (Muzeum hlavního města Prahy, Tělocvičná jednota Sokol Karlín) nebo architekturu 21. století (pobřežní Hotel Hilton Praha, Florentinum), avšak žádná z těchto budov jakoby nevystupovala z řady, ale byla v menší nebo větší míře v kolizi s reáliemi

²¹ Identický postoj zastává i již zmiňovaný Epos 257, který v *místech mezi místy* a vykořeněných prostorech nalézá útočiště, aniž by tak činil na úkor druhých. Respektuje je taková, jaká jsou, ve své přechodovosti, otevřenosti, pomíjivosti.

²² Severojižní magistrála zdejší plochu prořala v 70. letech minulého století, čímž sem přenesla dopravní zátěž stovky tisíců projíždějících vozidel denně, jež by jinak znečišťovala historické centrum. In: <https://www.iprpraha.cz/magistrala> 20.1.2021

dopravy, které ji obestírají nebo jimiž byla zcela upozaděna. Pod konstrukci magistrály je vklíněna dokonce i pobočka řetězce McDonald's, poníženě upomínající na dálniční odpočívadla spojená s občerstvením a výdechem po dlouhé a únavné cestě, což v kontextu jejího ztísněného umístění mezi hlučné a dopravně naddimenzované křižovatky působí značně ironicky.

Image Florence coby přestupní stanice utvrzuje i veřejná a odborná debata, v níž je oblast nazývána pražským gordickým uzlem²³ nebo brownfieldem v samotném centru metropole²⁴. Zdánlivou dominanci dopravy a zcela jednoznačnou nevlídnost prostředí vůči potřebám a volnému pohybu obyvatel lze částečně přisuzovat nesamosprávnosti této oblasti. Z katastrálního hlediska totiž Florenc není samostatnou městskou částí, ale spadá pod správu Prahy 1 (část Nového města) a Prahy 8 (Karlín), což posiluje už tak složité administrativní procesy v rámci územních změn a plánování ve městě. Příkladem takto spletitého a zdlouhavého řízení pak nemusí být jen velké developerské projekty, jakým je například revitalizace Masarykova nádraží ateliérem Zaha Hadid Architects, ale i *civilní* požadavek na zřízení světelného přechodu poblíž zmiňovaného McDonald's směrem k Těšnovu, jehož zrealizování zabralo pět let.²⁵

Tato polohová uzavřenost a zapouzdřenost v rámci rozvržení města dělá z Florence Vnitroměsto v prostorovém významu toho slova, město *uvnitř* města, prostředí vtěsnané mezi sousedící čtvrti s poměrně koherentní urbanistickou a architektonickou identitou (Karlín, Nové město, Žižkov).

4.4 Historické konotace / Etymologie názvu

Přestupnost a funkčnost jakoby mělo toto území zakódované v genetické paměti i z pohledu historie. První zmínky o Florenci se objevují už ve 14. století v souvislosti s výstavbou Nového města, založeného 8. března 1348 v oblasti polozemědělské osady Poříčí. Zde byla vybudována jedna z dnes již nedochovaných městských bran, jež měla za účel propojit obyvatele

²³ <https://www.praha1.cz/jak-bude-vypadat-prazsky-gordicky-uzel-o-budouci-podobe-prahy-debatuje-jiz-nova-generace-studentu-architektury/> 28.3.2021

²⁴ <https://www.iprpraha.cz/florenc> 28.3.2021

²⁵ <https://www.chodcisobe.cz/praha/podnety/71/chybejici-prechod-florenc-tesnov> 30.3.2021

Starého města s Novým.²⁶ Pro vznik moderní, progresivně koncipované čtvrti přizval císař florentské architekty, kteří tuto oblast z větší části přechodně obývali. Jedna z mála dochovaných zmínek uvádí dvorního apotykáře Angela z Florencie, jenž zde založil největší známou zahradu a později se stal staroměstským měšťanem, v roce 1394 dokonce členem městské rady.²⁷

Zahrada, přezdívaná *andělská*, se nacházela při Jindřišské ulici, na místě dnešní hlavní pošty, a zabírala plochu asi jednoho hektaru. Území Nového města bylo pro zakládání zahrad výhodné, neboť zde byl dostatek volných ploch, které císař dbal zachovat v rámci územního plánování. V zahradách lze zřejmě vystopovat i etymologii současného označení Florenc odvozeného z latinského přízviska florens, tedy kvetoucí. Dále se objevují i pojmenování jako Florencia nebo Florencz, přičemž z jednoho pramene se dozvídáme, že „bývaly tu domy malé a při nich mnoho zahrad. V době pozdější bylo tu mnoho neplechů.“²⁸

Ať už tedy můžeme název oblasti přisuzovat lidem přicestovalým z Florencie nebo přítomnosti původních zahrad, nelze nesouhlasit s uvedeným výrokem o napáchaných škodách, v kontextu kterých působí libozvučné florens a z něho plynoucí představa kvetoucích ploch jako dokonalý anachronismus. Znaky dopravy zde v současnosti zcela opanují základní panorama a vymezují tak mantinely, skrze které veřejný prostor běžně vnímáme, tj. raději jej nevnímáme vůbec. Souběžně s tím však platí, že to jsou právě tyto brutální (a brutalistní) symboly dopravy, které ustanovily podobu Florence, jak ji známe dnes. Jakoby až vytyčení Severojižní magistrály a vyhloubení původní linky metra vymezily Florenc jako svého druhu soběstačné, či přesněji objektivně rozpoznatelné území, doslova jí vtiskly tvář.

²⁶ KOUKAL, Jan. *Nové Město pražské 1348-1784*. Praha: Muzeum hlavního města Prahy, 1998, str. 16.

²⁷ Tamtéž, str. 150.

²⁸ RUTH, František. *Kronika královské Prahy a obcí sousedních: Díl I. Ulice Anenská - Karlov*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1995, str. 200.

5. Základní vymezení pohledovosti

„Pole, před kterým stojíte, má stejné rozměry jako váš život.“²⁹

John Berger

Ústředním motivem této práce (tak jako samotného projektu) je spolu s prostorem pohled, jeho rozvíjení, vedení a rámování v kontextu městského prostředí. A jelikož je pohled vždy výsledkem pozorování, je podstatné vymezit, jaký druh pozorování jsme v případě zkoumání Florence aplikovali. Půjčuji si pro tuto příležitost slova Johna Bergera, kterými popisuje svůj zážitek z pozorování pole a jež jsou pro námi zvolený úhel pohledu nejpříléhavější. Zastupují totiž nám blízký způsob nahlížení reality a můžeme je v souvislosti s přípravou projektu s nadsázkou označit jako metodu přístupu.

„V úhlu mezi kolejemí a silnicí leží pole, na dvou stranách obklopené stromy. Tráva na poli je vysoká, a když slunce večer leží nízko, zeleň trávy se dělí na světlá a tmavá zrna světla – jako kdyby se pod trsem petrželové natě v noci rozzářil sloupec silného světla. (...) To pole mě naplňuje velkým potěšením. Tak proč tam někdy nezajdu – leží celkem blízko mého bytu – , místo abych se spoléhal, že mne u něj zastaví závory? Je to otázka překrývajících se náhod. Události, k nimž dochází na poli – dva ptáci se honí navzájem, mrak překryje slunce a změní odstín zelené –, získávají zvláštní význam, jelikož k nim dochází během těch pár minut, kdy jsem nucen čekat. Ty okamžiky jakoby zaplňují určitou časovou oblast, která přesně přiléhá do prostorové oblasti pole. Čas a prostor se spojují.“³⁰

Berger na tomto příkladě reflektuje zážitek, který – jak sám zdůrazňuje – probíhá v rovině vnímání a cítění a lze jej bezprostředně poznat, vnímáme-li zvolený prostor určitým způsobem. Autor jmenuje vícero faktorů, avšak ty, které se přímo dotýkají našeho způsobu nahlížení Florence, jsou tyto: „musí jít o oblast s jasně viditelnými hranicemi; v oblasti by mělo vládnout minimum řádu, minimum předem plánovaných událostí; není to oblast v zimě, protože zima je ročním obdobím nečinnosti, kdy je spektrum pravděpodobných událostí velmi

²⁹ BERGER, John. *O pohledu*. Přeložil Martin Pokorný. Praha: Fra, 2009, str. 217.

³⁰ Tamtéž, str. 212.

omezené.“³¹

Ohraničenost pohledu jsme v případě Florence koncipovali výběrem takových pozic a směrů, odkud měl divák možnost danou lokalitu vnímat jakoby z nového úhlu, a to v závislosti na tom, jaké vlastnosti prostoru se jednotliví performeři rozhodli akcentovat.

Například v části probíhající na Těšnově, kterou autorka Antonie Formanová koncipovala jako prostor pro prázdninovou kontemplaci, byli diváci usazeni na tramvajovou zastávku Těšnov, směr Bílá Labuť, odkud mohli sledovat park v celé své šířce a hloubce. Výhled je odtud rámován stěnou protější magistrály, stromy a keři, a nakonec i samotnými stěnami tramvajové zastávky, které usměřňují divákův pohled tak, aby jej periferně nic nerozptylovalo. Zároveň do značné míry tlumí i okolní hluk. Dispozice zastávky tak divákovi umožňují soustředit se plně a jen na frontální scénérii jako v kukátkovém divadle, stejně jako vnímat těla a reakce těch diváků, se kterými sdílí prostor lavičky. Tento pozorovací rámec se shoduje s parametry, které Bergerovo ideální pole sdílí jednak s obrazem, jenž má vymezené okraje a je vůči pozorovateli v dostupné vzdálenosti, a zároveň s amfiteátre, kde je maximum možností pro odchody a nástupy.³²

Přestože využití možností tramvajové zastávky jako kukátkové elevace neplatí paušálně pro všechna stanoviště, slouží jako příklad toho, jak jednoduše se dá rámovat pohled diváka, aniž bychom k tomu využívali vnější, umělé prostředky. V tomto případě stačilo jen uvědomit si dispozice k pozorování, které zastávka měla přirozeně sama o sobě.

Princip uvědomování si určitých pozorovacích kvalit, které diváku otevírají „ideální“ pohled do okolí, je pro formální zpracování Vnitroměsta charakteristický. Primárním cílem zde totiž není inscenování zcela smyšlených, z vnějšku přidaných situací a akcí do reality ulic, parků, podchodů a obecně všech úrovní městského veřejného prostoru, které by s ní nijak nesouvisely, ale vedení divákovy pozornosti k jevům, obrazům a událostem, k nimž na pozorovaném místě dochází zcela mimovolně, nezávisle na vůli tvůrců i pozorovatelů. Prostředí města zde není kulisou pro uměleckou intervenci, ale samo o sobě jevištěm, živým obrazem a uměleckým dílem, jehož způsoby zakoušení jsme čerpali

³¹ Tamtéž, str. 213.

³² Tamtéž.

a odvozovali z dlouhodobého zkoumání a poznávání jeho svébytných vlastností a zákonitostí. Z toho důvodu se formální uchopení projektu pohybuje na hranici performance, kurátorované procházky, audiowalku a městské hry.

Významnou roli hrají v tomto přístupu měřítko a čas. Výběr stanovišť, tras a bodů k zastavení akcentuje takovou kompozici diváka v prostoru, odkud může vnímat jak detaily, tak okolní panorama a na základě vlastního zaujetí se sám rozhodovat, čemu bude věnovat svoji pozornost. Čas, který divák pozorování věnuje, je klíčový, neboť délka trvání je zde nástrojem pro zcitlivění smyslů a všímavosti. A tak stejně jako Bergerův pozorovatel vnímá pole, zatímco čeká, než se zvednou vlakové závory a on bude moct pokračovat v jízdě domů, i divák Vnitroměsta vnímá vybrané lokality po jasně vymezenou dobu a z takového úhlu pohledu, z kterého je nejpravděpodobnějším účastníkem překrývajících se náhod. Náhod, jevů a událostí, které poskytují vnímavému pozorovateli určitý zážitek, jenž obrací člověka k věcem mimo něj a současně k sobě. Je to zážitek zcela protichůdný tomu, co Guy Debord nazývá spektáklem, tedy zástupnou podívanou namísto bezprostředně zakoušené skutečnosti, a jehož účinnost a síla je zcela úměrná otevřenosti a citlivosti, s jakou jsme ochotni vnímat svět kolem nás.

Náhoda, spolu s charakterem prostoru a jeho aktéry, je v námi popisovaném druhu vnímání tím, co v divákovi rozžívá řetězec osobních asociací, vzpomínek a významů, na jehož konci se rýsuje potenciálně nová zkušenost. Podstatnou kvalitou těchto „spoluhračů“ je skutečnost, že je má člověk-divák neustále před sebou, každodenně přístupné, tzv. na dlani. Jediné, co musí udělat, je jít této skutečnosti naproti, uvědomit si svůj pohled a, jak jsem psal na začátku, *vykročit z cesty*.

Vstoupíme-li do veřejného prostoru s cílem provádět zde činnost pozorování, octneme se téměř okamžitě v přítomnosti náhody – stín slunečních hodin na Florenci vymezuje směr jako při pohledu dalekohledem, na tramvajovém vedení se pohupuje narozeninový balónek, po eskalátoru do metra sjíždí muž s ručním flašinetem, který místo hudby produkuje mýdlové bubliny.

V rámci procházky jsme se proto snažili změnit divákovo vnímání tak, aby byl co nejvíce otevřený k podobným procesům každodennosti, vychýlit jeho pohled takovým způsobem, aby byl v co nejbližším kontaktu s životem Florence. Zaměřili jsme se proto na pohled diváka jakoby zevnitř a pokusili se sdílet s ním takové

strategie a nástroje, na základě kterých může kdykoli změnit svůj vztah ke svému prostředí a zaujmout vůči němu aktivní a vnímavý postoj.

5.1 Psychologické účinky prostoru

„Prostor je vstupní bránou do světa, kde je veškeré poznání dobrodružstvím.“³³

Edward W. Soja

V této části bych se rád podrobněji zaměřil na několik aspektů prostoru, přesněji jeho psychologické účinky, které nás ovlivnily během terénních rešerší a které zcela automaticky, za pochodu, ovlivňují významnou mírou percepci diváka. Vybrané příklady z oblasti psychologie zároveň uvádím z toho důvodu, že objasňují procesy vyjádřené Bergerovým esejem o pohledu a zpřesňují činnost pozorování, nabízejí konkrétnější vhled do samotného procesu pozorování, zakoušení prostoru.

„Časoprostor je jevem nejen fyzikálním, ale je také psychologickým fenoménem. To, jak vnímáme prostor (s jeho členěním, velikostí, podnětovou bohatostí, zajímavostí), záleží z výrazné části na našem vlastním postoji, očekávání, aktuálním stavu, preferencích, zkušenostech apod. Rozděleme si pracovně náš prostor na ten, který je dán reálnými, fyzikálně doložitelnými vlastnostmi, tedy *vnější*, a na prostor imaginovaný, *vnitřní*. Co se potom děje, procházíme-li, putujeme-li nějakým prostorem? Dochází v různé podobě ke kombinacím. Přesněji řečeno se mění stupeň „kontaminace“ vnějšího prostoru prostorem vnitřním. Nemůžeme vnímat vnější prostor takový, jakým „reálně“ je. Vždy přidáváme své projekce, „filtry“, a vlastně vždy jde o *apercepci*, nikoliv čistou *percepci*. (Filosofickou otázkou, je-li „reálný“ svět pro nás vůbec poznatelný, zde necháváme stranou).“³⁴

Autor zde upozorňuje na hlubokou provázanost vztahu člověka k jeho prostředí na příkladu fenoménů jako očekávání, aktuální rozpoložení nebo projekce. Pro tyto psychické a emoční stavy jsme se pokusili najít odpověď v druhu oslovení a přizvání diváka k účasti na procházce, jak je popisují v kapitole Pozice diváka.

³³ Space makes an inventory of the adventures of knowledge, omitting nothing. In: SOJA, W. Edward. *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real and Imagined Places*. Oxford: Blackwell Publishers Inc, 1996, str. 26.

³⁴ ŠÍPEK, Jiří. *Úvod do geopsychologie*. Praha: ISV, 2001, str. 47.

Neméně důležitý faktor, spoluurčující divákův zážitek, pak představuje množství podnětů, kterým je po dobu procházky vystaven.

„Podle zaujetí, prožitku podnětové bohatosti nebo monotónnosti se také mění prožitek času (běží nám subjektivně rychleji, pomaleji, zapomínáme na čas). V každém případě dochází k něčemu, co bychom s jistou licencí mohli nazvat *psychologickým zakřivením časoprostoru*. Jakékoliv putování, cestování má tedy bohatou podobu dynamiky střídání, proplétání a pronikání prostorů, metaprostorů, časových zhuštění nebo zředění.“³⁵

Tento postřeh je klíčový, neboť v naší praxi má přímou odezvu v komponování jednotlivých stanovišť, potažmo celé společné trasy. Práce s rytmem se v našem případě projevuje ve dvou směrech. V mapování, pochopení a využití přirozené dynamiky parků, nástupišť, křižovatek, podchodů, vozovek, chodeb a parkovišť Florence na straně jedné, na straně druhé v rychlosti chůze, s jakou vybraná stanoviště průvodci s diváky absolvují, ať už v souladu nebo kontrastu s jejich přirozenou rytmičností.

Zajímavým psychologickým fenoménem, jenž navazuje na téma vnějšího a vnitřního prostoru, jsou mentální mapy, jež jsou odrazem našeho vztahu k vnějšímu okolí.

„Každé prostředí, zvláště městské, poskytuje nejen jasné, ale také konfliktní, někdy přímo protikladné informace. A lidé si zcela specifickým způsobem vytvářejí dlouhodobě platné obrazy prostředí, aby na jejich základě mohli orientovat svou aktivitu. *Mentální mapy* jsou výslednicí komplexního charakteru vnímání prostředí. Taková mapa je náš psychicky zvnitřněný obraz prostředí, kde se pohybujeme.“³⁶

Psycholog Černoušek uvádí, že mapy jsou převážně vizuálního charakteru, ale zároveň k jejich konstituci mohou přispívat i jiné paměťové modality, například zvuky, pachy, které jsou nesmazatelně zapsány v síťovině dlouhodobé paměti.³⁷ I my jsme se snažili při vedení diváka pracovat s nevizuálními podněty. Např. zdůrazňováním specifických zvukových kvalit města, přenosem rozhovoru

³⁵ Tamtéž, str. 48.

³⁶ ČERNOUŠEK, Martin. *Psychologie životního prostředí*. Praha: Karolinum, 1992, str. 62.

³⁷ Tamtéž, str. 63.

ze vzdáleného místa, nabízením rozkvetlého květu k přičichnutí nebo naopak záměrným zdržováním se na nesnesitelně zapáchajícím místě. Cíl takového jednání je zřejmý. Člověk zjednodušuje, využívá, upadá do stereotypu, a to jak z hlediska viditelných a podprahových zátěží, které život ve městě zahrnuje (smog, hluk, vizuální smog, umělé světlo, informační přesycenost atd.), tak dílem vlastní adaptability.

„Lidé se totiž nerozhodují na základě reálného stavu věcí, ale podle svých představ, podle svých vnitřních obrazů, které vznikly dlouhodobým pobytem a dlouhotrvajícím, často se opakujícím pohybem na relativně identických místech. V praxi to znamená, že lidé se neřídí realitou při rozvrhování svého pohybu v prostředí, ale dlouhotrvající představou, vzpomínkou, přáním nebo dokonce odmítáním současného stavu věcí.“³⁸

Na tendence k účelovému selektování či uzavírání se vůči okolí upozornil Georg Simmel už na počátku 20. století s rozvojem globálních metropolí, a to jak z důvodu nadměry násilných podnětů a akcí, vůči kterým se chrání městský člověk rezervovaností, tak charakterizací velkoměsta jako *sídla peněžní ekonomiky*:

„Mnohá velkoměsta jsou obrovskými kapitalistickými finančními centry, vyžadujícími preciznost, racionální směnu a instrumentální přístup k věci. Takový přístup mezi lidmi ovšem podporuje nekompromisní, věcné jednání, při němž je jen malý prostor pro emocionální vazby. Důsledkem je „kalkulující uvažování“, které především zvažuje, nakolik bude angažovanost ve vztahu výhodná či ztrátová.“³⁹

Jakkoli byla tato interpretace města jako odcizeného molochu podrobena ze strany pozdějších sociologů kritice a z dnešního pohledu nepostihuje městský svět v celé jeho hodnotové komplexitě, poukázala na určité aspekty prožívání člověka ve městě, jež jsou v mnohém dodnes platné.⁴⁰

Příklady účelového selektování známe i z vlastní zkušenosti a nemusí nutně souviset s mnohdy drastickými reáliemi světa byznysu. Ať už z případů, kdy volíme trasu tak, abychom se na smluvenou schůzku dopravili včas;

³⁸ Tamtéž, str. 66.

³⁹ GIDDENS, Anthony. *Sociologie*. Přeložil kolektiv překladatelek. Praha: Argo, 2013, str. 201.

⁴⁰ Tamtéž, str. 202.

když jsme *zaměstnání* myšlenkami; nebo když nějaký pohyb nebo volbu trasy opakujeme zcela bezmyšlenkovitě. Ať už tedy mluvíme o poměrně běžné automatizaci nebo obecně ztížených podmínkách života ve městě a jeho dopadech na lidskou psychiku a kondici, mohou být námi popisované strategie vnímání v obou variantách nesmírně užitečné.

Vedení divákova pohledu, mj. za pomoci nevizuálních podnětů, tedy směřuje ke konfrontaci navyklých představ o prostoru, k objevení jeho dosud nepostřehnutých aspektů. Je příležitostí jak rozšířit nebo modifikovat svoji mentální mapu a tedy svůj vlastní prostor ve městě.

6. Chodit znamená tvořit

Natasha Lushetich ve své studii o vývoji a proměnách performativního umění jakožto samostatného uměleckého druhu píše:

„Žádné z dřívějších uměleckých hnutí si nebylo tak bolestně vědomo vlivu architektury a urbanismu na lidské chování, stejně jako manipulativního působení kapitalismu na lidské potřeby, jako Situacionisté.“⁴¹

Situacionisté, respektive Situacionistická internacionála (SI) bylo umělecké hnutí, jež v rozmezí 50. a 70. let rozvíjelo kritiku pasivně konzumního a utilitárního způsobu života skrze intervence do městského prostředí a tvorbu uměleckých artefaktů podmíněných uspořádáním města a pohybem v něm. Uskupení vzniklo v Paříži v roce 1957 sjednocením Lettristické internacionály v čele s teoretikem a tvůrcem Guyem Debordem a Mezinárodního hnutí za imažinistický Bauhaus pod vedením dánského malíře Asgera Jorna. Členy hnutí tvořili levicoví spisovatelé, architekti a malíři z Francie, Alžíru, Dánska, Holandska, Itálie a Německa ovlivněni filozofií Karla Marxe, surrealismem a dada.⁴² Odtud označení internacionála.

První část názvu pak odkazuje k situacionismu, ústřední disciplíně spočívající ve vytváření improvizovaných situací napříč městským terénem, jež si klade za cíl vychýlit účastníka z navyklého způsobu pohybu a podnítit v něm herní zaujetí a zvědavost.

Nejjednodušší způsob, jak takové změny dosáhnout, nabízí *dérive*: technika rychlého průchodu, doslova bezcílného unášení se (driftování) skrze různá prostředí, během kterého „se jedna či více osob na určitou dobu vzdávají svých vztahů, své práce a aktivit ve volném čase, jakož i všech dalších obvyklých důvodů k pohybu a činnosti, a nechávají se vést přitažlivostí terénu a toho, s čím se v něm setkávají.“⁴³

⁴¹ Like no artistic movement before them, the Situacionists were painfully aware of the behavioural conditioning produced by architecture and urban planning, as influenced by the capitalist manipulation of needs by vested interests. In: LUSHETICH, Natasha. *Interdisciplinary Performance: Reformatting reality*. Palgrave, 2016, str. 92.

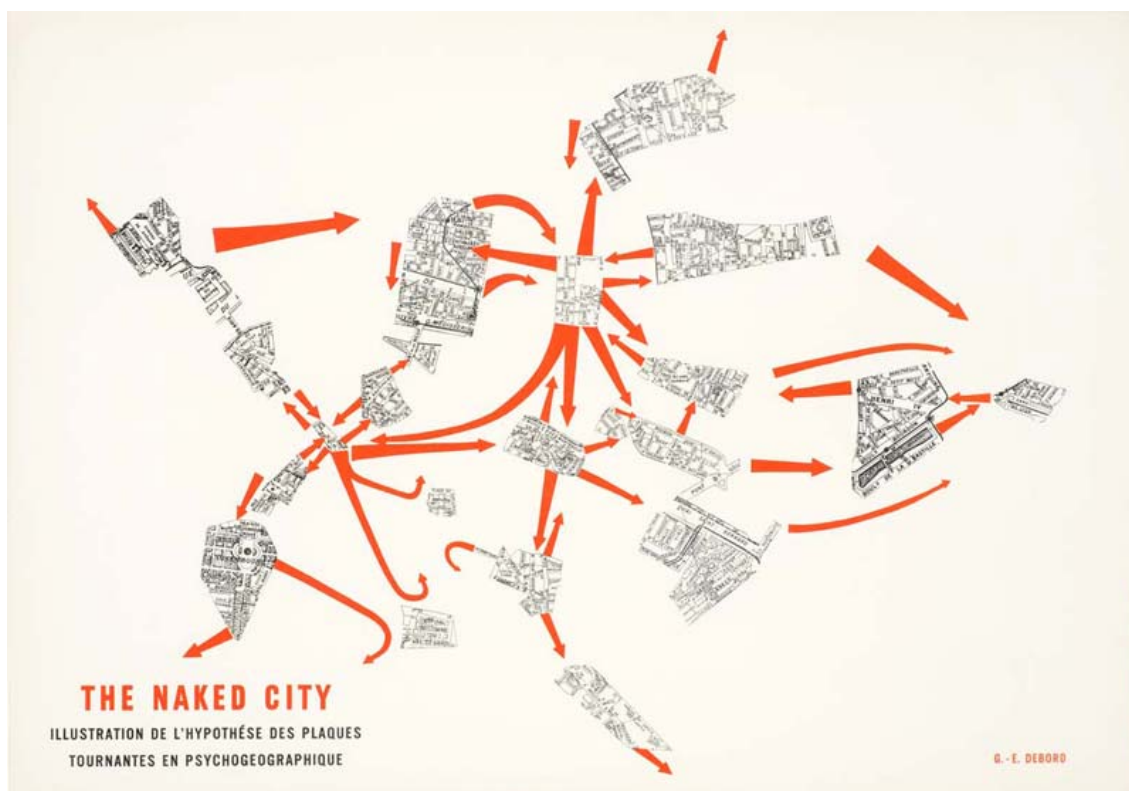
⁴² Tamtéž, str. 85.

⁴³ MAGID, Václav. *Konstruovaná situace a její okamžik v čase*. Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny, roč. 2, č. 4-5, 2008, str. 35.

Dérive se proto liší od běžné chůze či procházky v tom, že zahrnuje vynalézavost a jisté povědomí o psychogeografických efektech na lidskou psychiku.⁴⁴

Kromě osobního přínosu ve formě nově objevených emocionálních a smyslových, afektivních účinků z již známého nebo zevšednělého prostředí směřovalo provozování dérive i k rozdílným materiálním výstupům. Do kategorie spjaté s bezprostředním pohybem a zakoušením města lze zahrnout tištěné prospekty, fiktivní jízdní řády, nové názvy ulic nebo vzkazy a poselství, které situacionisté přiřazovali k jednotlivým oblastem namísto původních označení.

Jinou variantu představují psychogeografické mapy, například Debordovy mapy Paříže *The Naked City* a *Discours sur les passions de l'amour*, které vznikly „rozstříháním existujících map a přeskupením městských částí do několika atmosférických jednotek v souladu se vztahy objevenými při dérive.“⁴⁵



1. Debordova mapa uveřejněná v *Psychogeografickém průvodci* v roce 1957. Zdroj: <https://www.frac-centre.fr/en/>

⁴⁴ Dérives involve playful-constructive behavior and awareness of psychogeographical effects, and are thus quite different from the classic notions of journey or stroll. In: <https://www.cddc.vt.edu/sionline/si/theory.html>

⁴⁵ MAGID, Václav. *Konstruovaná situace a její okamžik v čase*. Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny, roč. 2, č. 4-5, 2008, str. 36.

Kromě map, terénních „rekvizit“ a jiných výtvarných artefaktů vznikaly i utopické eseje a alternativní urbanistické plány, jež se vymykaly přísně logickému a užitkovému uspořádání města. V této souvislosti upozorňuje výtvarník a teoretik Václav Magid na silný vliv marxistického sociologa Henriho Lefebvra na uvažování Situacionistů, „který jako jeden z prvních obrátil pozornost ke sféře každodennosti a upozornil na její „kolonizaci“ systémem orientovaným na produkci a konzumaci zboží. Nezanedbatelnou roli v této kolonizaci hraje moderní urbanismus, který se snaží zracionalizovat pohyb lidí ve městě tak, aby jej omezil na co nejrychlejší přesuny mezi bydlištěm, zaměstnáním a nákupním střediskem, šetřící čas na práci a spotřebu.“⁴⁶

Sám Guy Debord ve svém raném eseji formulovaném v souvislosti se založením SI uvádí, že návrat člověka k pravdivému a svobodnému prožívání může být uskutečněn především skrze reorganizaci životního prostředí, jakýsi *jednotný urbanismus*.

„Jednotný urbanismus musí kupříkladu ovládnout i zvukové prostředí, stejně jako distribuci různých druhů nápojů a potravin. Bude muset zahrnout vytváření nových forem i odklon od známých podob architektury a urbanismu – a také odklon od staré poezie či filmu. Integrální umění, o němž se vedlo tolik řečí, lze uskutečnit jedině na úrovni urbanismu. Jednotný urbanismus bude v každém ze svých experimentálních měst působit prostřednictvím jistého počtu silových polí, které můžeme prozatímne označit klasickým termínem „čtvrť“. Každá čtvrť bude tíhnout k jisté přesně určené harmonii, jež se bude rozcházet s harmoniemi sousedními; anebo bude moci v maximální míře rozehrát vnitřní rozpory ve vlastní harmonii.“⁴⁷

Konkrétní příklad takto reorganizovaného prostředí směrem k zintenzivnělému prožívání nabízí například teorie „symbolického urbanismu“, kterou zformuloval člen SI Ivan Čtcheglov a jež pojímala město jako utopické herní hřiště, ve kterém bychom našli průsvitný beton jako stavební prvek a kde jsou čtvrti

⁴⁶ Tamtéž, str. 36.

⁴⁷ DEBORD, Guy. *Zpráva o konstrukci situací a o podmínkách organizace a působení mezinárodní situacionistické tendence*. Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny, roč. 2, č. 4-5, 2008, str. 22-23.

řazeny do kategorií jako noblesní, bizarní, tragická nebo zlovolná podle svého charakterového zbarvení.⁴⁸

Nutno říct, že žádný z urbanistických modelů SI nevešel v praxi a zamýšlená městsko-společenská revoluce tak zůstala na úrovni teoretických plánů a nerealizovaných architektonických návrhů. Ostatně *dérive* ve své bezprostřední formě fungovalo jako experiment s prožíváním města, který členové provozovali primárně v rámci hnutí než jako organizovanou událost, otevřenou účastníkům „zvenčí“. Jakoby šlo o zkoušku, na základě které formulovali svoji teorii hry, jež by byla časově trvalejší a potenciálně přístupnější široké veřejnosti.

Síla odkazu Situacionistů proto spočívá právě v rozsahu a hloubce myšlení, jakou věnovali vztahu lidského chování-prožívání a městského prostředí. Jejich studie, výtvarná díla a happeningy jsou hluboce zakořeněné v sociokulturních okolnostech své doby a motivovány radikálním odmítnutím návyků a uspořádání pozdně kapitalistické společnosti.⁴⁹ Množství otázek, které pokládají, však zůstává otevřených i v naší přítomnosti. My sami v tvůrčím týmu jsme si položili například tyto: do jaké míry jsou v současném urbanismu zohledňovány zájmy obyvatel? Jakým způsobem mohou obyvatelé měst participovat na organizaci svého okolí? Co jsou dnes limity pohybu ve městě? Na jakém základě definujeme veřejný prostor a svoji pozici v něm? Čím je ve městě (osobní) svoboda?

V kontextu našeho zaměření bych pak rád věnoval speciální pozornost způsobu, jakým Guy Debord uvažuje o poslání situacionismu: „O našem působení lze tedy mluvit jako o snaze *kvantitativně rozšířit lidský život*. (...) Situacionistická hra se liší od klasického pojetí hry radikální negací herních charakteristik spočívajících v soutěživosti a v oddělenosti od běžného života. Situacionistická hra se naproti tomu jeví jako něco, co není odlišeno od jisté morální volby, která nás vybízí, abychom se postavili na stranu toho, co zajišťuje budoucí vládu svobody a hravosti.“⁵⁰

⁴⁸LUSHETICH, Natasha. *Interdisciplinary Performance: Reformatting reality*. Palgrave, 2016, str. 93-94.

⁴⁹ Ne náhodou ústí první dekáda činnosti SI ve vydání *Společnosti spektaklu*, radikálně kritické studie, ve které Debord zkoumá prostoupení tržního kapitalismu do všech složek lidského života (především pak způsobu trávení volného času).

⁵⁰ DEBORD, Guy. *Zpráva o konstrukci situací a o podmínkách organizace a působení mezinárodní situacionistické tendence*. Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny, roč. 2, č. 4-5, 2008, str. 24.

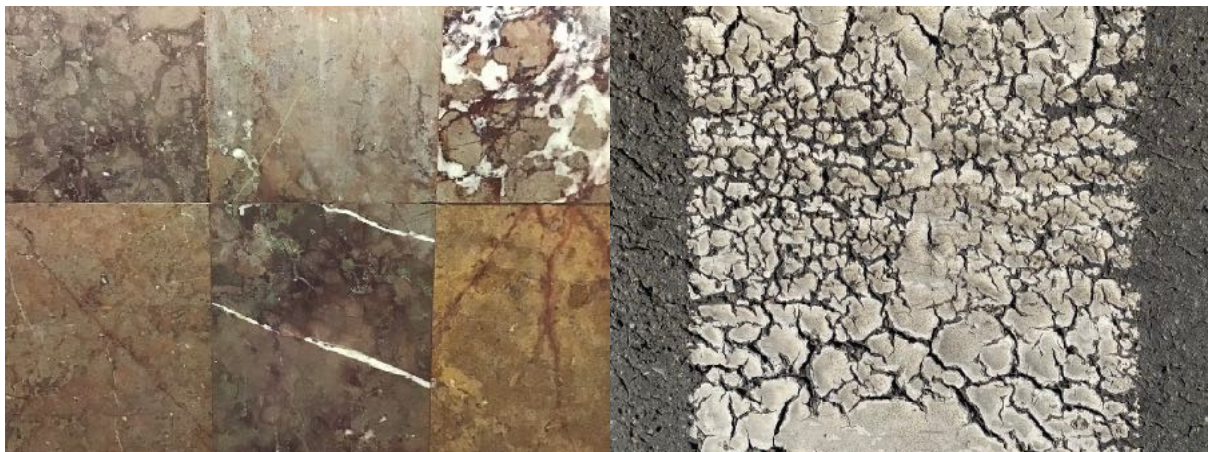
Debord rámcuje tato slova poměrně bojovnou rétorikou, v níž je situacionistická praxe formou války o volný čas, který je soustavně bombardován a přivlastňován prostředky spotřebitelství a zábavního průmyslu. Inspirace, kterou ve zvoleném úryvku nacházím, je však mnohem subtilnější a dotýká se přímo základní povahy konstruování situací. Připadá mi, že jsou to právě nenásilné stavy jako zcitlivění, kontemplace a zaujetí, které mají politický rozměr samy o sobě a které stojí za to pěstovat, neboť skrze ně můžeme nahlédnout svoji pozici v prostoru-systému a schopnost spoluutvářet prostor tím, že jej zabydlujeme, pozorujeme, kontemplujeme, dáváme mu vlastní význam, vytváříme si k němu vazbu, cítíme se na něj zodpovědní. V užším smyslu jej dokonce hájíme, bojujeme za něj. Jsme-li si vědomi těchto vzájemných vazeb a působení a rozhodneme-li se zakoušet vyzařování města, je možné zvrátit i tak banální situaci jako jízdu metrem nebo čekání na zastávce v kreativně strávený čas. Debordovými slovy, kvantitativně rozšířit svůj život.

Metodu *dérive* pak vnímám jako časově neomezenou pozvánku k žité zkušenosti. Představme si, že spontánně nastoupíme na libovolnou linku autobusu a dojedeme na konečnou bez předem daného cíle. Koho cestou potkáme? Jaké emoce v nás lidé a prostředí vyvolají? Jaký dům, vzor nebo situace nás zaujme? Co nám připomenou pachy v autobuse? Byli jsme vůbec někdy v této části města? V čem se liší její hranice od těch, co známe? Nasedneme na konečné hned zpátky, anebo se rozhodneme strávit tu nějaký čas? Jeden vědomý krok (nastoupení do autobusu) a chuť nechat se unášet rozvíjí řetězec možností, jak ve zvoleném čase existovat. Snad v tom je paradoxně největší odkaz situacionistické tendence po změně a revolucionářství.

6.1 Smysly a ulice jsou tvoje souřadnice

Techniku *dérive* jsme – aniž bychom si toho byli původně vědomi – aplikovali na samém počátku průzkumu Florence, kdy měl každý z členů týmu za úkol nechat se intuitivně unášet prostorem po dobu čtyř hodin. K dispozici měl sérii instrukcí, podle kterých se mohl, ale nemusel orientovat. Např. zdržet se na místech, kde se lidé sdružují bez zjevného důvodu; která v něm evokují konkrétní vzpomínku; kde se cítí bezpečně; kde se bojí. Členové spolu po dobu driftování nesměli slovně komunikovat ani záměrně sdílet trasu. Naopak s cizími lidmi slovně interagovat mohli. Součástí mapování bylo taktéž zaznamenat vlastní hranice Florence.

Výstupem z intenzivního ohledávání oblasti byly tedy i psychogeografické mapy, které nám zpětně pomohly vzájemně nahlédnout do individuálních prožitků a sdílet je kolektivně. Souběžně se mapy ukázaly být přehledným prostředkem k definování zkoumané oblasti a vytvoření jakéhosi psychologického profilu Florence, na základě kterého jsme posléze komponovali jednotlivá stanoviště podle jejich intenzity vyzařování, dynamičnosti, frekventovanosti, symboličnosti apod.



2, 3. Vzory a textury zachycené během první společné *dérive*. Zdroj: archiv autora

Bylo pro mě zpětně překvapením, do jaké míry se náš scénář instrukcí shodoval s metodou *dérive*. Stejně tak překvapivá byla i volnost, s jakou se členové týmu v prostoru pohybovali, jakmile vstoupili do role pozorovatelů. Ulice, zákoutí, poloveřejné zahrady, dvory, průjezdy, domy a zarostlé výluky tu najednou byly přístupné k nahlédnutí ve své hloubce a rozmanitosti, jakmile jsme se rozhodli věnovat jim čas. Spoluúčast mnoha aktérů byla rázem vnímatelná, od historie úspěšných či méně zdařilých úprav povrchů, řešení zátarasů a pěších zón přes působení mechů a náletů, stopy po životě trvalých nebo přechodných obyvatel (graffiti, samolepky, nedopalky, rozbité sklo nebo opuštěná židle) až po zcela nečekané rezidenty, kteří našli soukromí v opuštěné zahradě nebo uliční škarpe. Tím, že jsme na sebe vzali *rolí* pozorovatelů, došlo k přepsání dosavadního vnímání prostoru.

Ostatně ani sami situacionisté nebyli pravými původci tohoto způsobu trávení času. Lushetich sleduje původ *dérive* ve flanérství básníka Charlese Baudelaira, jenž v intuitivních procházkách po pařížských čtvrtích nacházel zdroj lyrických

obrazů, nálad, vjemů⁵¹. Magid pak vidí v situacionistech pokračovatele avantgardních hnutí:

„Dérive rozvíjí (s významným posunem k angažovanosti a kolektivnímu prožívání) tradici flanérství, bezcílného bloužení velkoměstským prostředím při hledání prchavých senzací. V rámci této tradice přímo navazuje na způsoby alternativního čtení městského prostředí prosazované surrealismem. Tím podstatným, co odlišuje situacionistické techniky od analogií v jiných uměleckých směrech, je specifické pojetí jejich funkce jako prostředků konstrukce situací, jež ruší oddělenost v jádru každodennosti a umožňují přímé prožívání dějinného času.“⁵²



4, 5. Záznam ze zkoušky, během které jsme procházeli Florenc v rolích uklízečů veřejného prostoru. 22.01.2020. Zdroj: archiv autora

⁵¹ LUSHETICH, Natasha. *Interdisciplinary Performance: Reformatting reality*. Palgrave, 2016, str. 94.

⁵² MAGID, Václav. *Konstruovaná situace a její okamžik v čase*. Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny, roč. 2, č. 4-5, 2008, str. 59.

7. Listovat paměť je jen jiná forma cestování

Motiv intenzivního prožívání dějinného času (ale i prostoru) a zpřítomňování různých časových vrstev, překračujících schematické dělení na přítomnost a minulost, je klíčový i v tvorbě kanadské tvůrčí dvojice Janet Cardiff a Georgese Burese Millera. Umělecké duo často pracuje s divákem jako přímým účastníkem (uměle) konstruované události, a to především skrze využití zvuku, s jehož vlastnosti a možnostmi experimentuje ve třech základních formátech: audiowalku, videowalku a performativní instalaci. Rád bych se zde věnoval podrobněji druhé kategorii, a to konkrétně videowalku s názvem *Alter Bahnhof*, odehrávajícímu se v areálu vlakového nádraží v německém Kasselu.⁵³ Procházka trvá 26 minut a jsou k ní potřeba sluchátka a iPod, které si divák může zapůjčit v nádražní hale. Zde, na jedné z laviček, videowalk začíná. Jakmile divák spustí předtočené video s doprovodným komentářem, ozve se hlas samotné Cardiff, která je v následující půlhodině divákovi jakýmsi intimním audio průvodcem. Její intonace je zvoucí, vřelá, neinvazivní. Je nabídkou ke společnému sladění, k synchronizaci pozornosti i pohybů. Co divák následně zakouší je zdvojená, respektive zmnožená realita.



6, 7. Ukázka z videowalku *Alter Bahnhof*. Zdroj: <https://cardiffmiller.com/walks/alter-bahnhof-video-walk/>

Základní napětí vzniká v první řadě mezi dvěma časy, událostmi zachycenými na kameru a událostmi, kterých je divák svědkem naživo na tom samém místě. Liší se denní doba procházky, roční období, frekventovanost prostředí, objekty ve výlohách, odjezdy vlaků, ale i tak drobné posuny v prostoru jako umístění odpadkového koše nebo přítomnost holuba. Rafinovanost videa však spočívá ještě v důmyslnějším vrstvení podnětů.

⁵³ Speciálně pořízený výsek z procházky nabízejí tvůrci volně ke zhlédnutí na svém webu: <https://cardiffmiller.com/walks/alter-bahnhof-video-walk/>

Co zprvu působí jako autentický záznam z procházky po nádraží, kterou zde Cardiff kdysi v zimě podnikla a zaznamenala na mobilní telefon, se záhy transformuje v mnohovrstevnatý storytelling.

V záběru se postupně objevují protagonisté jako žena hledící do kamery, pochodující hudebníci, štáb natáčející sólo mladé baletky, štěkající pes, jenž se vytrhl majiteli z vodítka, starý muž s roztřesenýma rukama, který komusi vypráví o krvavém náletu na město za 2. světové války. Do záznamu jsou navíc vloženy zcela samostatné sekvence jako například chůze lesem nebo listování knihou, jež je v reálném prostoru nádraží určena pouze k nahlédnutí přes sklo vitríny.

Vzniká tak proud, nebo přesněji pelmel časů-reality, kde se prolínají autentické náhody s inscenovanými, tvůrci videa s reálnými cestujícími, autorčiny myšlenky a asociace s událostmi a obrazy v prostoru, které je podnítily. Průvodcem diváka je zde úhel „kamery“ spolu s hlasem vypravěčky, jež rámuje směr, jakým se má divák dívat, případně kterým směrem má postupovat v chůzi, kde se zastavit, kde čekat. Prostorové podněty (lidé, vzory, nálady, dynamiky, historie, náhodné události) jsou pro vypravěčku impulsem k melancholizujícím úvahám o paměti, vytěšňování a znovuvystávání vzpomínek. Důmyslná kompozice jednotlivých složek videowalku pak umožňuje autorům hrát si s divákovou pozorností a vlastní pamětí skrze motivy, které se napříč videem a audio komentářem předznamenávají, objevují a znovu opakují v mírně posunutém kontextu. Například žena v červeném kabátu, kterou kamera zabírá v čase, kdy zasněně pozoruje dění v hale z horního patra a jejíž kabát vypravěčce připomíná, že měla v minulosti taky takový, se později objevuje v záběru přímo „před námi“, s cestovním kufrem a spěchající na vlak. Skutečnost, že jde o samotnou Janet Cardiff, je postřehnutelná pouze tomu, kdo ví, jak umělkyně vypadá, případně tomu, kdo se videowalkem zabývá analyticky a opakovaně. O něco později, už venku na odjezdové zastávce, vypravěčka pokládá otázku, zda je možné zbavit se nechtěných vzpomínek tím, že je uzavřeme do kufru, načež záběrem prochází (zřejmě) civilní cestující s kufrem. Divák si tak na základě „kolize“ mezi dotazem vypravěčky a obrazem náhodné cestující může domýšlet vlastní otázky: co žena v kufru veze, za čím nebo kým cestuje, zda bude tato cesta zkušeností, kterou ve své paměti uchová? Případně může otázky směřovat přímo k sobě: kde je, za čím směřuje, kde by si přál být apod. Možnosti paměti a myšlení jsou nevyčerpatelné.

Zcela speciálním dramaturgickým komponentem jsou zde lidé, jak reální nebo inscenovaní v rovině videozáznamu, tak ti, se kterými se účastník procházky setkává, střetává, mívá nebo které pozoruje ve svém reálném čase. Všechna tato setkání, větší či menší „interakce“ jako pohlédnutí druhému do očí, otření se komusi o bundu, bytí někomu v těsné blízkosti, vytvářejí zcela vlastní významovou, emoční a situační rovinu, která je nedílnou součástí zážitku, jenž si divák odnese, a kterou jsme z pozice tvůrců měli na paměti i během realizace Vnitroměsta. Sama Cardiff v nahrávce upozorňuje na výrazně intimní rozměr, jenž je v pozorování druhých obsažený. Vnímání lidského života ve své městské každodennosti akceleruje naprosto odlišný zážitek, než jaký podněcuje pozorování v přírodě nebo galerii, neboť umožňuje pozorovateli nahlédnout lidi v jejich bezprostředních projevech individuality, náladě, zvyklostech, směřování.

O intimitě pozorování a jeho účincích píše psycholog Bakalář toto: „Hledění může být zázračnou věcí, jsme v něm zcela obráceni ven, ale právě v tu chvíli dějí se v nás věci, jež toužebně čekaly na to, aby nebyly pozorovány – a zatímco se v nás anonymně odehrávají – roste v předmětu jejich význam; tak můžeme poznávat události našeho nitra.“⁵⁴

Činnost pozorování tedy podněcuje celou škálu reakcí, jež nás obrací k sobě i ven. Je jakýmsi mezním stavem, jenž nám umožňuje hlubší vnitřní napojení na prostředí, kterého jsme součástí, které se do nás svým reliéfem a všemi svými motivy otiskuje, avšak i my toto prostředí konstruujeme tím, že si o něm vytváříme nějaký obraz a zaujímáme k němu určitý postoj. V rámci divadelního uvažování se s jistou nadsázkou nabízí myšlenka, že v případě takového pozorování dochází mezi člověkem a městem k jistému druhu zpětnovazební komunikace, tedy k napojení a výměně energií a informací vlastních divadelnímu jazyku. Odtud k vnímání městské každodennosti jako scény společenských i intimních příběhů, obrazů, nálad i pole pro hru a fantazii.

V rámci vzájemného působení člověka na město a města na člověka stojí za zmínku ještě jeden druh reakce, kterou v nás může citlivost a zaujetí k okolnímu prostředí podnítit a již jsme se snažili skrze procházku Vnitroměstem zprostředkovat. Je jí právě emoční reakce, kterou v nás dokáže vyvolat pozorování druhých.

⁵⁴ BAKALÁŘ, Petr. *Psychologický průvodce Prahou*. Olomouc: Votobia, 2006, str. 46.

Bakalář pro tento druh zážitku nachází příklad v *Knize neklidu* Fernanda Pessoa, který skrze zcitlivění vůči vnějším podnětům zažívá rozsáhlé putování vlastní imaginací.

„Jedu tramvají a pomalu, jak mám ve zvyku, si do všech podrobností všímám lidí před sebou. Podrobnostmi rozumím věci, hlasy, věty. Šaty jedné dívky přede mnou rozkládám na látku, ze které jsou ušité, a na práci k tomu vynaloženou. (...) A okamžitě jako v učebnici politické ekonomie se přede mnou objevují továrny a pracovní úkony (...) a vidím tovární díly, stroje, dělníky, švadleny, moje dovnitř obrácené oči vnikají do kanceláří, vidím, jak se vedoucí snaží zachovat klid, v účetních knihách sleduji veškeré zápisy. (...) Jde mi z toho hlava kolem. Lavice v tramvaji s drobným a silným výpletem mě unášejí do vzdálených krajů, rozdělují se mi do průmyslových podniků, dělníků, dělnických domků, životů, realit, do všeho. Vystupuji z vozu vyčerpaný a jako náměsíčný. Prožil jsem celý život.“⁵⁵

Tento úryvek nám nabízí dva způsoby čtení. Odhlédneme-li od jisté anekdotické nadsázky, kterou Pessoa s legitimní literární licencí používá pro odpozorovanou, nebo spíše odušenou skutečnost, je příkladem každodennosti, jež v nás může vyprovokovat silnou emoční nebo myšlenkovou reakci. V našem případě stačí, když nás nějaký člověk, jenž si není vědom toho, že je pozorován, svým vyzařováním nebo gestem dojmeme, zaujme, rozechvěje, potěší. Jednoduše v nás vyvolá pohnutí.⁵⁶

Zároveň si skrze Pessoaův zážitek s jízdou v tramvaji můžeme uvědomit jistý obrat ve vztahu každodennosti a umění. Zatímco Pessoa čerpá v každodennosti inspiraci pro umění, můžeme říct, s přihlédnutím k námi reflektované dramaturgii, že dnes se umění v každodennosti odehrává.

⁵⁵ PESSOA, Fernando. *Knihá neklidu*. Přeložila Lidmilová, Pavla. Praha: Hynek, 1999, str. 184.

⁵⁶ Z vlastní zkušenosti mohu jmenovat například interakci matky s dítětem, jež se s upřímnou radostí těší, až dostane právě zakoupenou sušenku, starého muže pohrouženého do sebe na nástupišti vídeňského metra nebo naopak zcela mladého muže, přitahujícího pozornost svou narovnaností a vitalitou. Silný dojem dokáže vyvolat i ostrý kontrast mezi vyzařováním člověka a prostředí. Například si vybavuji obraz mladé ženy, jak za jasného dne prochází Husitskou, jednoznačně nejhluchnější a nejznečištěnější ulicí na pražském Žižkově, v dlouhé, sytě žluté sukni povlávající větrem a jízdou aut. Pravděpodobně neznalé kontextu čtvrti, kde je neadekvátní hvízdání nebo pokřikování poměrně běžnou praxí. Žena ale kráčela s takovou přesvědčivostí, že si chodník pro krátký čas, než jsme se minuli, zcela přivlastnila.

Tímto se vracím k základní ideji Situacionistů, od jejichž působení můžeme tuto změnu perspektivy jasně sledovat, ale i k modelu Vnitroměsta a dvojici Cardiff a Miller a jejich tvorbě situované do městského prostředí.

Ve všech příkladech a tvůrčích postojích nalezneme společný jmenovatel, pojící linie, kterými jsou proces zcitlivování, rámování pohledu, volná chůze. Obdobně zde nacházím přímou vazbu na mentální a psychogeografické mapy, které slouží jak tvůrcům, tak divákům (obě strany redefinují způsob, jakým prostředí vnímají) i důraz na imerzivnost konstruovaného zážitku (zvuková, emoční, prostorová paměť). K čemu zde použitím různých tvůrčích strategií dochází, je přímé spojení s prostorem, rozrušení každodennosti.

8. Pozice diváka

8.1 Příprava na procházku

„Proti „nudě“ konzumního odcizení je potřeba postavit skutečnou „zábavu“ přímého prožívání volného času, které je možné jen jako aktivní utváření tohoto času.“⁵⁷

Abychom se stali svědky jedinečných náhod běžného dne, je zapotřebí určitá investice. Je to investice na úrovni vědomě tráveného času. Tento princip uvědomění jsme se v případě divákovy účasti na procházce snažili aktivizovat v co nejbezprostřednější možné míře, tedy už v čase divákovy individuální cesty z domova nebo pracoviště na místo setkání, a to formou instrukcí.

Divák spolu se vstupenkou obdrží pozvánku, jež kromě praktických informací o čase a místě setkání zdůrazňuje jednak procházkovitý charakter události (a tedy určitou míru fyzického zapojení a nutnost vhodně se obléknout) a jež zároveň obsahuje sérii doporučení, kterými se divák může cestou na Florenc řídit. Např. zjistit, která část trasy je nejtišší; spočítat, z kolika různých melodií se jeho cesta skládá; vnímat, jakých všech povrchů se lidé ve veřejném prostoru dotýkají; všimnout si, kolik lidí ve veřejném prostoru jí. Tyto doporučení mají jediný cíl. Vytrhnout diváka ze zautomatizovaného způsobu přepravování se městem a oddělit jej od předchozích událostí, které během dne prožil.

K místu setkání s prvním průvodcem je záměrně neodkazováno slovně, ale skrze symbol slunečních hodin na Florenci, jež jsou pro tuto oblast charakteristické, a mapu, na níž jsou bodově zakresleny. Nepřímé pojmenování a mapa mají za účel držet diváka v napětí a aktivizovat jeho prostorovou představivost, kterou musí zapojit, aby se stihl dopravit na místo setkání se svým průvodcem včas, a zároveň mu poskytují všechny potřebné indície, aby se neztratil.⁵⁸

⁵⁷ MAGID, Václav. *Konstruovaná situace a její okamžik v čase*. Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny, roč. 2, č. 4-5, 2008. Str. 34.

⁵⁸ Procházka má totiž přesně vyhraněný „jízdni“ řád. Opakuje se maximálně ve čtyřech cyklech za odpoledne-večer, kdy na každé stanoviště připadá průvodci 35 minut, během kterých musí účastníky provést danou lokalitou a předat je následujícímu průvodci.

Možnost takto aktivně stráveného času přepravy má hned několik účelů. Jednak rozšiřuje proces zcitlivování diváka a vedení jeho pozornosti nad rámec samotné procházky; seznamuje jej s možnostmi vztahování se k svému okolí lehce vychýlenou či naopak zaostřenou optikou (a tedy i s jazykem celého projektu); a v neposlední řadě jej staví do pozice samostatného, kreativního pozorovatele, pakliže se rozhodne tento způsob vnímání přijmout.

Rozhodnutí tematizovat samotnou cestu diváka za procházkou bylo motivováno hned dvěma faktory. Jednak odpozorovanou zkušeností s pasivním a nezúčastněným chováním naprosté většiny diváků v prostředí kamenného divadla, dále pak mým vlastním diváckým zážitkem z generální zkoušky *Everything That Happened and Would Happen* na festivalu Ruhrtriennale v německé Bochumi.⁵⁹

V prvním případě jsme se chtěli vyvarovat navyklé apatie a automaticnosti, s jakou diváci obvykle vstupují do divadelního sálu, kde jim konvenční gesto změny světla často neposkytuje dostatečný a vědomý čas na aklimatizaci, oddělení se od předchozích událostí dne a naladění se na nové okolnosti.

Druhý příklad pak představuje variantu ozvláštěného příchodu do sálu. Představení, respektive generální zkouška nové inscenace Heinerja Goebbelse, které jsem se chystal zúčastnit, probíhalo v monumentálním post-industriálním sále Jahrhunderthalle, do kterého byli diváci na žádost režiséra vpouštěni výhradně po menších skupinách, v několika minutových intervalech a za přísného dozoru koordinátorů festivalu. Čas, který jsem strávil čekáním – nejprve venku na rozpáleném nádvoří, později v postranních chodbách a před dveřmi do sálu – spolu s vědomím určité exkluzivity dané situace zapříčinily, že se čekání samo o sobě stalo událostí. Zda šlo o zamýšlený efekt inscenátory, anebo o mimovolný důsledek nadměrnosti divadelní produkce je v tomto případě vedlejší. Podstatné je vědomí toho, že lze ozvláštěním příchodu do sálu aktivizovat divákovu pozornost a dokonce v něm vyvolat zážitek předtím, než začne samotné představení.

Tyto případy zmiňuji proto, že ovlivnily způsob, jakým jsme se pokusili zainteresovat diváka během jeho individuální přepravy na Florenc a vytrhnout jej

⁵⁹ *Everything That Happened and Would Happen*. Premiéra 23.8.2019. Režie: GOEBBELS, Heiner.

z pasivního příchodu. Zároveň vnímám zvolenou formu komunikace jako podstatnou ještě v jednom ohledu – čas cesty je zde koncipován jako příležitost, jak se naladit na společnou řeč. Divák je skrze psané instrukce, a později instrukce a činnost průvodců, pozornostně směřován k jevům, které v prostoru víceméně mimovolně existují, k jedinečným každodennostem. Instrukce (nejprve slovní, následně i nonverbální, gestické nebo obrazové) jsou v této části divákovy cesty předznamenány jako hlavní prostředek dorozumívání s průvodci. Cílem není, aby divák do prostoru vstupoval s očekáváním fiktivní reality s narativem a postavami, ale aby jej vnímal primárně takový, jaký je, ve své bohatosti, nepředvídatelnosti, překvapeních, a nechal se jím vést.

8.2 Účast na procházce

Míru participace diváka ovlivňují dva faktory. Zaujatost prostředím, které skrze procházku objevuje jakoby poprvé⁶⁰, a důvěra v osoby, které jej tímto prostředím provádí. Jelikož zvolený formát téměř neumožňuje divákovi volnost pohybu, museli jsme najít otevřený a zároveň neinvazivní způsob, jakým se budou průvodci k divákovi vztahovat. Přístup k průvodcovství jsme proto koncipovali jako nabídku, kde ze strany tvůrců přicházejí podněty ke společnému vnímání, avšak zážitek, který si divák odnáší, je zcela osobní a odvozený od jeho individuality a zkušeností.

Participace v tomto případě probíhá ve dvou směrech. Je jí jednak ochota nechat se vést a navigovat skrze instrukce průvodců, a tedy vynaložení značné míry fyzického zapojení. Zároveň je jí míněna ochota přijmout roli účastníka, spolutvůrce a kreativního pozorovatele, tedy komplexní přítomnost diváka.

Rozhodující jsou v tomto ohledu instrukce, které divák obdrží jako první, neboť nastavují určitý způsob a *tón* komunikace. Úvodní monolog Antonie Formanové, první z pěti průvodců, proto rozvíjí principy použité už v textovo-obrazových instrukcích, jež divákovi slouží k dopravě na Florenc. Průvodkyně, v bílém tričku, s výrazně žlutými kalhoty a taškou přes rameno ve formě krabice od bot s popruhem, vstupuje přesně ve stanovený čas daného *turnusu* do centra betonového ciferníku.

⁶⁰ Jak bylo zmíněno v části věnované psychologickým účinkům prostoru: hloubka a intenzita prožívání prostoru je odvislá od členitosti jeho struktury a množství podnětů, které samo o sobě procházejícímu člověku nabízí. Florenc tyto předpoklady ve vysoké míře splňuje.

S diváky, kteří ji na základě indicií v pozvánce nemohou nepoznat, naváže oční kontakt a gestem ruky je přizve blíž ke středovým hodinám. Autorka se k divákům vztahuje vstřícně, ale i s jistou rozhodností. Její úvodní řeč je koncipována tak, aby divák spíše aktivně poslouchal než slovně interagoval. Cílem není otevřít nezávaznou konverzaci, ale srozumitelně nastavit způsob dorozumívání. Obě strany mají v procházce jasně vyhraněné role: průvodce a pozorovatel (se všemi tvůrčími a aktérskými kvalitami, které tato role zahrnuje).

Diváci jsou přivítáni na společné procházce Vnitroměstem o čtyřech částech a pěti průvodcích, přičemž zmínka o množství stanovišť a průvodců se ukázala být v průběhu zkoušení klíčová. Divák na jejím základě získá rámcovou představu o průběhu procházky, tuší, jakým způsobem je cesta rozvržena. Autorka dále diváky prosí, aby v nadcházejícím čase mlčeli, zapojili všechny své smysly (což demonstruje „znakovou“ řečí), rozhlíželi se na přechodech a pokud by byli osloveni někým cizím, nic mu nedávali⁶¹. Další informace se již vztahují k autorčině stanovišti, parku na Těšnově. Jednak formou slovní hříčky: „Vezmu vás teď někam, kam byste se měli těšit. Těšíte se?“ Jednak pokyny ke spuštění mp3 s audio nahrávkou, které divákům na místě rozdává: „Až se zastavíme, nasadíme si společně sluchátka, usadíte se, a na můj povel, který vypadá takto (předvede gesto), to společně spustíme.“ Následně performerka zkontroluje čas na veřejných hodinách i vlastních náramkových hodinkách a vyzve diváky, aby ji následovali.

Jakkoli se strategie vedení divákovy pozornosti mění napříč stanovišti, druh komunikace a vymezení pozic, jež jsme nastavili na počátku, se ukázal být závazný a funkční po celý čas procházky.

8.3 Doznívání

Začíná-li diváková účast iniciací jeho vnímavosti k okolí, platí to i pro její konec. Rozvrhněme si možnosti divákovy účasti do tří fází. Tou první je na pomyslné ose divákův příchod/příjezd na místo slunečních hodin na Florenci. Druhou fází představuje samotná procházka Florencí za fyzické přítomnosti průvodců.

⁶¹ Tato instrukce se ukázala být pro divákův pobyt na Florenci, především v okolí slunečních hodin, bezpečnostní pojistkou. Stojíte-li zde sami po delší dobu, s největší pravděpodobností vás někdo osloví a požádá o drobné, případně o zapůjčení telefonu. Takovému kontaktu jsme v kontextu, kdy si divák nemůže být zcela jistý, zda se nejedná o součást hry, chtěli předejít a instrukci jsme zařadili i mezi úvodní textová doporučení.

Za třetí fázi lze považovat čas, ve kterém se divák prochází sám na základě vlastního rozhodnutí a zaujetí. Cesta Vnitroměstem je v tomto případě nahlížena v širším měřítku, kdy každá fáze je ze strany tvůrců chápána jako potenciální spouštěč k probuzení divákovy vnímavosti a chuti k zaujatému pozorování a procházení se.

Za tímto účelem je divákovi v závěru posledního stanoviště věnován tištěný průvodce, který slovně uzavírá čas strávený společně a nabízí mu varianty, jak pokračovat: odejít; trávit čas se skupinou; trávit čas sám; pokračovat v objevování. Rozhodne-li se divák pro poslední možnost, poskytuje mu plánec instrukce, jak cíleně zabloudit na místa neviditelná spěchajícímu chodci, která se tvůrci buďto rozhodli do společné procházky nezahrnout nebo to neumožňovaly právní okolnosti (mnohá území zdánlivě veřejná se ukázala být v soukromém vlastnictví).

Divácký zážitek zde nemá jasně definovatelný konec, ale různí se podle svobodného směřování každého jednotlivce. V ideálním případě pak organizovaná část procházky slouží jako návod v tom nejotevřenějším smyslu slova, na základě kterého může divák aktivizovat svoji vnímavost k prostoru a vlastnímu směřování za jakýchkoli podmínek a v libovolném čase.

Tento dramaturgický přístup vychází ze zkušenosti zcitlivění se, díky kterému si nelze určitých jevů dál nevšimnout (prostorových, akustických, sociálních, atd.), pakliže jim po určitou dobu věnujeme soustředěnou pozornost. Jeden z možných druhů takového zcitlivění jsme se rozhodli zahrnout i do závěrečného průvodce.

„Každé místo má svou neslyšitelnou hudbu. Hlubokou rytmicky pulzující basovou melodii s nekonečným vývojem a žádnou repeticí. Florenc má také svou, jen je ještě o kus tlumenější. Tišší než ticho, jako by hrála v negativu. Je ne-hudbou. Možná pro tebe byla dokonce dnes večer na chvíli ne-slyšet. Je to ne-melodie, která se usadí až hluboko do tvé pánve. Přepíše spoje v ještěřím mozku. Je krásná, jedinečná. Ti, co ji už jednou dokázali rozpoznat i na Florenci, královně ne-míst, dokáží slyšet snad už jakékoliv nádraží, supermarket, stanici, výtah. Snadno rozpoznáš ty, kteří se ne-melodií Florence nechávají kolébat. Možná s nimi dnes večer máš něco společného.“⁶²

⁶² Z tištěného průvodce Vnitroměstem, str. 2. Autorem úryvku je Jakub Vaverka.

9. Stanoviště

Výsledné dělení trasy mezi čtyři hlavní stanoviště je motivováno dvěma faktory. V prvé řadě vychází ze samotné povahy zkoumané oblasti. Kompozice trasy je organickou reakcí na nejednotnost, diverzitu, mnohotvárnost Florence coby specifického a ojedinělého území v urbanistickém plánu města. Zároveň je formát odrazem zvoleného způsobu přípravy, kde je každý z performerů soběstačným spoluautorem a zároveň kolektivním tvůrcem.

V počáteční fázi terénních rešerší, během kterých jsme si k oblasti utvářeli vztah na základě intuitivního pohybu, pozorování, vnímání, byl proces dělen mezi čas, který členové týmu trávili v prostoru sami za sebe, a ten, kdy lokalitou postupovali společně. Formálními výstupy z této části byly zvukové nahrávky, fotografie, asociativní texty a autorské mapy zachycující naše trasy a hranice oblasti, které jsme kategorizovali podle intenzity prožitku, estetického a událostního potenciálu zachycených míst.

V pomyslné druhé fázi procesu jsme se soustředili na různé strategie vedení (divákovy) pozornosti, techniky průvodcovství, a to jak v poměru průvodce-skupina, tak *jeden na jednoho*, průvodce-divák. Například každý průvodce měl za úkol ve veřejném prostoru Florence schovat osobní předmět a následně k danému místu dovést skupinu poslepu nebo s omezením sluchu. V jiném případě bylo cílem zprostředkovat „divákovi“ určitý bod v prostoru skrze hmat, vnímání textur, teplot, materiálů. Převyprávět příběh vybraného místa skrze jeho povrchové a materiálové kvality, opět s omezením zraku. V neposlední řadě jsme zkoušeli, jaké minimální nonverbální prostředky průvodce potřebuje k navigaci druhého člověka po prostoru, k vytvoření situace mezi sebou a pozorovatelem (přímý oční kontakt, koordinovanost, vědomí sebe sama, svojí tělesnosti v prostoru, minimalistická gesta, citlivost, záměrnost, s jakou činnost provádí).

Ve třetí fázi jsme se zaměřili na selekci jednotlivých míst podle míry osobního zaujetí, intenzity prožitku, performativního a estetického potenciálu, následované detailnějším výzkumem zvolených částí (historie, urbanistický vývoj a cíle, podíl a záměry přítomných aktérů). Posledním stadiem přípravy představuje komponování finální trasy na základě výše popsaných dynamik prostoru a témat stanovišť.

Následující část shrnuje základní motivy, které jsme se rozhodli v daných prostředích akcentovat, a rozdílné strategie práce s divákovým vnímáním, jež jsme zde uplatnili.

9.1 Florenc tichá: park Těšnov

V kontextu koloritu Florence, jehož bezpodmínečně nejhlasitějším zástupcem je dopravní infrastruktura, není nikterak překvapivé, že se výrazným motivem první části průvodcované procházky stalo hledání ticha a odpočinku. Autorka a performerka Antonie Formanová, první z pětky průvodců, jej našla v parku na Těšnově. Přesněji řečeno v zatravněném úseku s okrajovou výsadbou keřů a stromů kolem tramvajové zastávky Těšnov, kde ještě v 80. letech minulého století stávalo majestátní vlakové nádraží v neoromantickém stylu, definitivně stržené v roce 1985 z důvodu uvolnění místa Severojižní magistrále.



9. Nádraží Těšnov před demolicí, 1985. Foto: Daniel Černovský. Zdroj: ČTK, archiv Muzea hl. m. Prahy. 10. Těšnov kolem roku 2015. Foto: Daniel Černovský. Zdroj: ČTK, archiv Muzea hl. m. Prahy

Paradoxně právě *prázdnota* parku, který z poloviny objímá stěna magistrály a z druhé poloviny prostor volně ústí k původním bytovým domům, nabízí klidové podmínky, které jen o pár kroků dál směrem k zastávce Florenc nejsou možné. Znaky dopravy jsou zde přítomné, a přece nedominují poslechu ani pohledu tak intenzivně jako na jiných místech. Hluk z nedalekých křižovatek ulic Sokolovská, Na Florenci a Na Poříčí izoluje série stromů a keřová výsadba kolem točny, bezprostřední zvuky automobilového provozu se drží díky výšce magistrály v jiné

úrovni, než kterou zaujímá návštěvník parku, a zdejší tramvajovou zastávku využívá pouze jediná linka.⁶³

Park Těšnov je proto svou lokalizací nejrozlehlejší a zároveň veřejně nejpřístupnější zatravněnou plochou, jaká se chodcům v okolí Florence nabízí. Právě tuto skutečnost jsme se spolu s autorkou, jež zde našla útočiště již během první společné *dérive*, rozhodli využít jako východisko pro práci s divákovým vnímáním.

Způsoby vedení divákovy pozornosti na tomto stanovišti lze rozřadit do tří rovin. Tou první je rovina asociací, v níž autorka pojímá terén jako území vzpomínek. Jednotlivé atributy prostředí v ní asociují vzpomínky z minulosti, fragmenty zážitků, místa a objekty, ke kterým zaujímá osobní vztah. Pospřežovaná stěna magistrály autorce připomíná barevnou čtvrť v Chicagu, tzv. mexickou Plzeň, plocha trávníku pláž. Druhou rovinu tvoří popis událostí, které zde performerka v minulosti zažila (rozhovor dvojice žen na protější zastávce, pes běžící v obloucích za míčem), a detailů v prostoru, které objevila (tenisky zavěšené podél magistrály, hromádka mincí ve vzdálené houštině). Pozice, ze které zvolené obrazy a situace popisuje, se místy shoduje a místy rozchází s pozicí, ze které divák těšnovský park vnímá.

V jeden okamžik jakoby autorka seděla s divákem na lavičce tramvajové zastávky, odkud upozorňuje na tvary mraků na jasné obloze, aby o něco později divák spolu s ní pomyslně nahlédl otevřeným poklopem do nitra kanalizace na protilehlé straně parku.

Třetí rovinu pak zastává pohybová intervence performerky do prostoru přímo v čase divákova pozorování.⁶⁴

⁶³ Výjimku tvoří dva rozměrné reklamní dipleje na mohutné kovové konstrukci, zdroje nepřerušovaného toku dunivého hučení. I tento zvuk se dá ale v určitých prostorových bodech neslyšet, což si divák může na základě zmínky v nahrávce a následně svého pohybu uvědomit.

⁶⁴ Jedním z režijních zadání bylo prostor parku imaginárně zabydlet. Nechat se vést členitostí jeho terénu a přiřadit jeho konkrétním bodům místa, které autorce svými vlastnostmi připomíná. Na základě cvičení performerka následně nakreslila mapu Těšnova s alternativními významy.

Obdobně je tomu s referencí o psu běžajícím za míčem, jelikož zdejší park je místem pravidelného venčení psů z nejbližšího okolí. Jiné příklady jsou naopak s bezprostřední skutečností v rozporu, v napětí, a skrze tento nesoulad upozorňují na změny, ke kterým na daném místě v průběhu času došlo nebo stále dochází. Ukázkou tohoto permanentního procesu transformace může být zmínka o nápisu „holky“ se srdíčkem, v minulosti nasprejovaném na zeď magistrály, jenž je v současnosti zanesený vrstvou nového graffiti, anebo pár tenisek zavěšený na potrubí podél té samé zdi, u něhož si nemůžeme být jisti, zda ho příště znovu najdeme.

Neopomenutelným faktorem, jenž významnou mírou spoluutváří zážitek diváka, je čas, ve kterém se setkává realita uměle vytvořeného stanoviště s událostmi, ke kterým v tomto prostředí mimovolně dochází. Mezní okamžik, v němž se setkává, střetává a prolíná záměrnost umělecké akce se záměry každodennosti. Okamžiky, v nichž choreografie performerky přiměje procházející obyvatele otočit se, dokonce se zastavit v chůzi a sledovat spolu s diváky akci, jejímuž kontextu, na rozdíl od diváků, nemohou docela rozumět a přece je pro ně činnost (očividně nazkoušená a prováděná záměrně) autonomní podívanou. Reakce kolemjdoucích, ať už aktivní nebo zdánlivě pasivní, vytvářejí zcela novou vrstvu významů, kolemjdoucí mění svoje chování nebo v něm naopak cíleně či intuitivně setrvávají, jdou dál za svým cílem. Potvrzují tak skutečnost, že člověk-divák neexistuje ve vztahu k prostoru pouze jako nezúčastněný pozorovatel, nýbrž že je spolutvůrcem svého okolí. Že jej ohýbá a utváří svojí činností, reakcemi, představami, svou přítomností.

Okamžik, ve kterém se kontaktuje kolemjdoucí s něčím, co nespadá do logiky každodennosti, neplatí jen směrem k performerce, ale i divákům. Stejně jako „tančící“ performerka, jsou i diváci registrováni lidmi, kteří diváky do té chvíle primárně nebyli. Nejednou se v průběhu jednotlivých procházek stalo, že byli diváci doslova demaskováni kolemjdoucími ve své roli pozorovatelů (vzpomeňme na příměr, v němž tramvajová zastávka plní funkci divadelního kukátka). Přímé zahledění do očí, letmé zaražení, nejisté postávání nebo úsměv a pobavené pokývání hlavou byly znameními vzájemné komunikace, signálem, kterým do té chvíle nám cizí člověk dával najevo, že o nás ví, že nás vidí, že porozuměl hře,

ke které zde dochází. Tyto a jim podobné reakce byly ukazateli, že mezi námi *vznikla situace*.⁶⁵

V některých cenných okamžicích dochází během těchto prolínání realit ke zcela novým a neopakovatelným konstelacím. K událostem, které vnáší do námi již posunuté reality těšnovského parku svou vlastní významovou rovinu. Takovým příkladem může být skupina lidí bez domova, která zde v letních dnech našla, obdobně jako naše průvodkyně předtím, *místo k odpočinku*. Tento záměr skupina vyjádřila tím, že do volného prostranství rozprostřela matraci, na níž se členové opalovali, popíjeli a spali. Vzniklo tak další, námi zcela nezamýšlené stanoviště, jež přitahovalo pohledy kolemjdoucích, ale odkud byli i kolemjdoucí sami pozorováni. Všichni aktéři se tak stali sobě navzájem postavami na scéně. Performerka, diváci na lavičce, kolemjdoucí a bezdomovci zde svou přítomností a svými individuálními cíli společně zapříčinili, že vznikla jedinečná *událost*. O několik dní (a procházek) později na tom samém místě zasahovala městská policie, když několika vozidly doslova obklíčila matraci a ty, kteří na ní zrovna pobývali. Dramatické gesto, jež ukončilo několikadenní ozvláštňující přítomnost nových aktérů, dalo samo o sobě vzniknout neopakovatelnému zážitku tím, že v divácích podnítilo zcela nové, neplánované otázky: Byl způsob, jakým byl zásah proveden, opodstatněný? Souzním s ním, anebo straním spíše druhé skupině? Kdo sem policii přivolal a proč? Jaké emoce ve mně toto střetnutí vyvolává?

⁶⁵ Explicitním příkladem takového navázání kontaktu je hra, ke které se vypravěčka odkazuje zkraje nahrávky. „*Lidi z tramvaje se mnou navazují oční kontakt. Čekám, kdo uhne dřív.*“ Divák sám tuto roli intuitivně přejímá v okamžiku, kdy na zastávce skutečně tramvaj zastaví. Zda oční kontakt udrží nebo pohledem uhne, je ponecháno čistě na jeho rozhodnutí.



13. Trasa performerky se kříží se zásahem policie. 27.8.2020 Zdroj: archiv autora
 14. Performerka v závěru své pohybové trasy. 1.7.2020. Foto: Kajetán Tvrdlík. Zdroj: archiv tvůrců

Tato příhoda ilustruje množinu významů, emočních a myšlenkových reakcí, které může procházka Vnitroměstem vyvolat, obdobně jako poukazuje na nevyčerpatelnost (a nepředvídatelnost) diváckých podnětů, příjemných i kolizních setkání, ke kterým v prostoru města dochází. V neposlední řadě tento příklad stvrzuje Florenc jako svého druhu jedinečný *sdílený prostor*, jenž je v řádu města nezastupitelný.

9.2 Florenc podzemní: metro Sokolovská

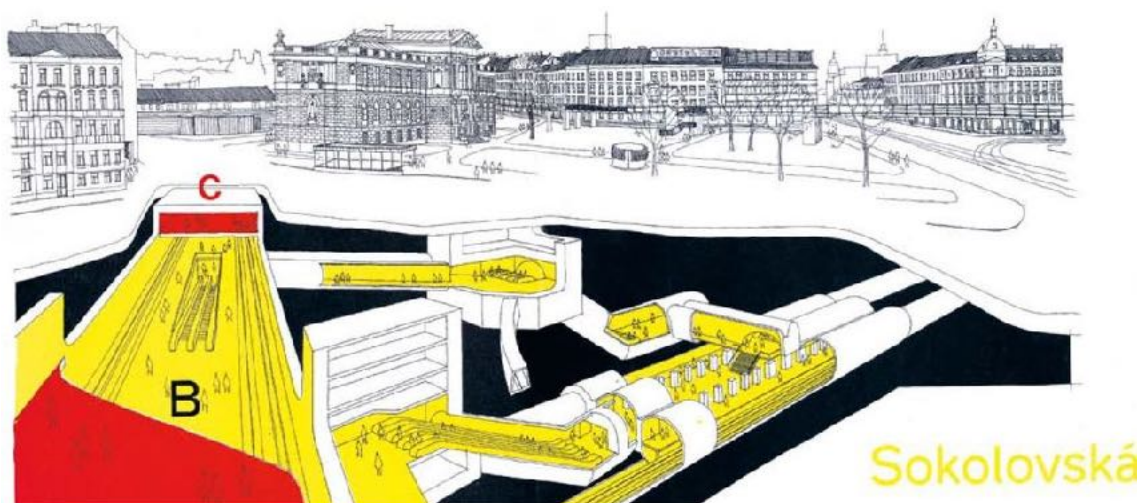
„Metro jako stavba v „podzemí“ nutně vykazuje rysy nenormálnosti: je pokusem o ovládnutí prostředí v zásadě „nelidského“, ve kterém platí jiné zákony: jiné vzdálenosti, jiný čas.“⁶⁶

Druhá část procházky Vnitroměstem stojí v přímém kontrastu k prvnímu stanovišti. Pakliže byl park Těšnov nahlížen jako místo k odpočinku, zklidnění, kontemplaci, metro je místem zastupujícím zcela odlišný druh plynulosti, proudění času i cestujících, temporytmu města.

K výměně průvodců dochází přímo na zastávce Těšnov, kde svoji část Antonie Formanová zakončuje tím, že se usadí naproti divákům, na zastávce ve směru Vltavská. Přibližně ve stejný okamžik končí i zvuková nahrávka,

⁶⁶ MACURA, Vladimír. *Šťastný věk (a jiné studie o Socialistické kultuře)*. Praha: Academia, 2008, str. 193.

ve které vypravěčka referuje o té samé činnosti. „Je čas přesunout se dál“, říká reprodukováný hlas těsně předtím, než se odmlčí a dál už diváci sledují průvodkyni samotnou, trpělivě čekající na tramvaj. Jakmile sem tramvaj dorazí a zastíní divákům výhled, jako když v divadle spadne opona (zní mj. v nahrávce), vystřídá se průvodkyně nepozorovaně s průvodcem novým. Divák má díky tomu dojem, že nový performer skutečně přicestoval tramvají, zatímco ten předchozí v ní odjel.⁶⁷



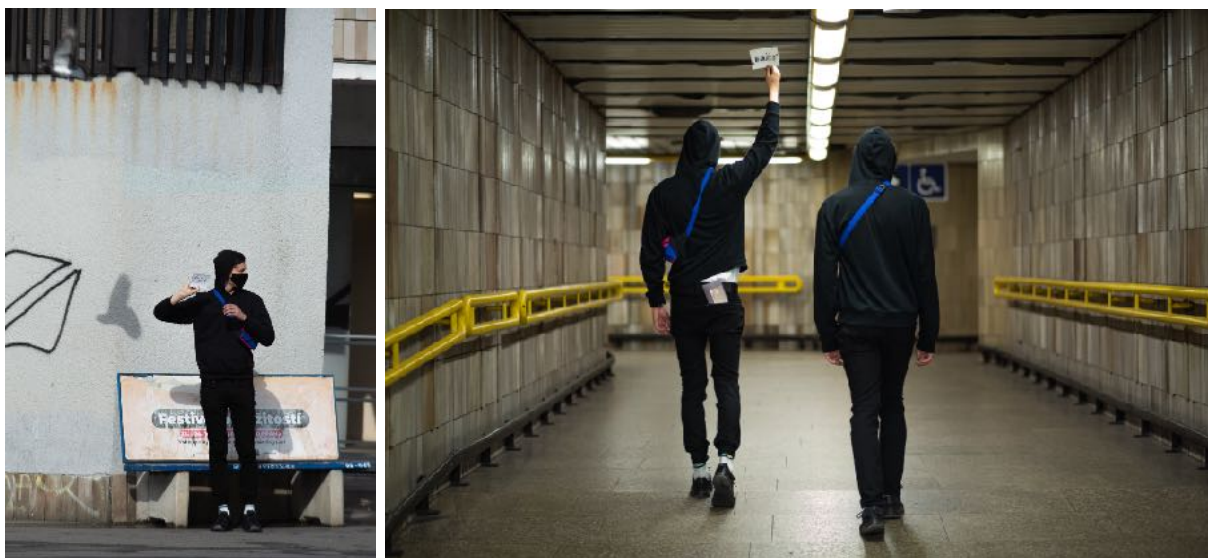
15. Vizualizace podzemního uspořádání stanice Florenc. Reprodukce z publikace DP.

Následně jsou diváci vedeni průvodcem Jakubem Vaverkou podél parku, přes nekonečně průchozí přechod (zelená signalizace zde skutečně nemá konec), zpět na autobusovou zastávku Florenc, k robustnímu výdechu metra. Performer jej označí nápisem *Výdech* a pohledem diváky nasměruje na protilehlou stranu vozovky, kde čeká průvodce Antonín Brukner v identickém kostýmu a s nápisem *Nádech*. Jakub Vaverka dá divákům pokyn, aby přešli vozovku a následovali jej. V tomto momentě dochází k rozdělení průvodců. Diváci sestupují jednotlivými úrovněmi stanice metra, zatímco se průvodci průběžně střídají mezi „patry“ a směřují dolů, k pomyslnému zdroji nádechu.

Průvodci si hrají s dynamikami chůze, zrychlují, místy až utíkají před diváky, aby později zpomalili do enormně plouživého nakračování v přestupním koridoru, kterým cestující obvykle pospíchají na druhý spoj. Obdobný princip konfrontace dynamik jsme použili na ploše pod eskalátory, kde Jakub Vaverka zanechal

⁶⁷ Tento trik je (opět) odvozen od prostorových dispozic a umístění zastávky, z níž diváci akci pozorují. Přijíždějící tramvaj zde vyplňuje celý obzor, díky čemuž může průvodce, pokud se příkrčí, jednoduše přijít, zatímco performerka odbíhá schovat se do přílehlého křoví.

skupinu diváků čelem ke sjíždějícím cestujícím, dokud si je opět nevyzvedl buďto on, nebo jeho dvojník. Oproti „divadelnímu kukátku“ na Těšnově byla konfrontace diváků a cestujících v tomto prostředí ostřejší, nárazovější. Stačilo se pouze otočit a stát, aby se před účastníky otevřel pohled na chod metra v celé své (odlidsťené) systematickosti a mechanickosti.⁶⁸



16, 17. Sestup do „říše temnot“. 3.6.2020. Foto: Kajetán Tvrdík. Zdroj: archiv autorů

Trasa je časově rozvržena tak, aby se tyto protichůdné dynamiky průvodců, chodců a cestujících co nejvíc střetávaly, přičemž je to právě čas, který si průvodci pravidelně „hlídají“ pohledem na identické hodinky, které sdílejí napříč stanovišti. Skrze střídání dynamik je divák držen v napětí. Zrychlí-li průvodce krok, zrychlí i divák, neboť ztratit průvodce z očí zde znamená, navzdory logickému a účelovému uspořádání prostoru, ztratit směr.

Kromě rychlosti chůze průvodci využívají k vedení divákovy pozornosti psané vzkazy a fotografie, kterými tematizují ne-přirozenou povahu podzemí. Hesly a spojeními – *když sám sebe v metru potkám dvakrát denně*⁶⁹, *tady mě není vidět*, *nekonečné pulzování střev* nebo *neohlížeť se* – odkazují jednak k již zmíněné mechanickosti prostoru, pravidelnému řádu a plynulosti pohybu, kde není zamýšleno ohlížeť se, ale také ke skutečnosti, že ve veřejném prostoru tohoto

⁶⁸ Narozdíl od stanoviště na Těšnově jsme v případě metra a následného autobusového nádraží museli vzít v úvahu bezpečnost diváků i cestujících. Veškerá místa a akce jsme proto volili tak, abychom danou intervencí nikoho neohrozili.

⁶⁹ Převzato z básnické sbírky *Text-appeal* od Jiřího Žáčka. In: ŽÁČEK, Jiří: *Text-appeal*. Praha: Československý spisovatel, 1986, str. 31.

typu je soukromí a anonymita cestujících v přímém vztahu s monitorovacími zařízeními a bezpečnostními kamerami.

Přesto ve stanicích metra nalezneme „slepá“ místa kamerového systému. Jedno takové označuje performer Antonín Brukner zmíněným vzkazem, přičemž vyzve diváky, aby se co nejdříve přitiskli k nejbližší stěně a užili si moment soukromí. Vzácnost těchto míst potvrzuje naše zkušenost s neznámým mužem, jenž námi označená místa jako „slepá“ během několika procházek využil k (maskovanému) žebvání.



18, 19. Zůstat neviděn. 3.6.2020. Foto: Kajetán Tvrdlík. Zdroj: archiv autorů

Vladimír Macura ve své studii pražského metra, jež nám byla v průběhu zkoušek inspirací, vyzdvihuje skutečnost, že v metru ztrácíme kontakt s povrchem, se zemí.

„Metro sice vytváří svůj mikrokosmos v rámci města, ale uvnitř s ním ztrácí souvislost, je izolovaným světem, v němž člověk zůstává mimo a vytržen z vazeb. (...) Izolace prostoru metra je taková, že se v něm cesta zabstraktňuje, formalizuje. (...) Metro není prostorem cesty, spíše prostorem mizení a vyjevování ve dvou opačných, ale vzájemně rovnocenných směrech, prostě „míjení“.⁷⁰

⁷⁰ MACURA, Vladimír. *Šťastný věk (a jiné studie o Socialistické kultuře)*. Praha: Academia, 2008, str. 194.

Na první pohled banální konstatování, nicméně je to právě tento základní charakter metra, jenž se propisuje do našeho chování a vnímání, sestoupíme-li eskalátorem do podzemí. Úrovňovost a ztrátu představy o prostoru nahoře jsme divákům umožnili uvědomit si skrze sérii fotografií, na nichž jsou průvodci zachyceni v tom pozemním bodě, který odpovídá místu v podzemí, kde zrovna diváci stojí.

V neposlední řadě bych rád zmínil celkovou estetiku stanice metra, jež byla při práci s vnímáním diváka významným náladotvorným faktorem, „spoluhráčem“. Namísto živých obrazů Florence totiž metro evokuje pocity a náladu z doby 70. a 80. let, kdy zastávka nesla označení Sokolovská.⁷¹ Zdejší stanice, odpovídající koncepci metra socialistického typu, se vyznačuje potemnělostí, ponurostí, smutkem. Její vyzařování, ovlivněné chladem a šedí mramorových obkladů spolu s nánosy černého prachu, se i dnes do velké míry shoduje s popisem sociologa Bohuslava Blažka, kterého Macura cituje ve své studii:

„Metro se architektonicky řadí „někam mezi výstavní síň a mauzoleum. Sem se patří chodit pomalu, šoupavou chůzí, zaklánět hlavu dozadu a pro přehlušení nudy prohlížet stropy, šťouchat do sebe a obdivně si šuškat, s unylým výrazem klopat zrak, nikoho hlasitě neoslovovat a při výbuchu smíchu sebou podrážděně trhnout.“⁷²

Procházka metrem je tak i díky uvedeným estetickým kvalitám cestou skrze zcela odlišný časoprostor, cestou do svého druhu zakonzervované minulosti, jež na nás dýchá svou melancholií a opotřebením. Tuto impresi hrobky či podzemního krytu stvrzuje i závěr stanoviště. Diváci jsou navedeni do zřídka používané chodby ústící k výtahu, kde jim produkční předá již zprovozněné vysílačky s headsety. Výtah sám je opotřebený, skřípavý, nezvoucí, zpřítomňuje úzkostnost a klaustrofobní pocity podzemí, které umocňuje praskání vysílaček ladících signál, zatímco výtah s diváky vyjíždí nahoru. K čemu zde dochází, je doslova přeladování na nové stanoviště, nového průvodce.

⁷¹ Jako upomínka tomuto historicky a především ideologicky podmíněnému názvu dnes slouží především *Bitva o Sokolovo*: mozaika Saura Ballardiniho a Oldřicha Opřta vyvedená v abstrahovaném socialistickém realismu, umístěná ve vestibulu. In: KAROUS, Pavel (ed.). *Vetřelci a volavky: Atlas výtvarného umění ve veřejném prostoru v Československu v období normalizace (1968-1989)*. Praha: Arbor Vitae, 2015, str. 156.

⁷² MACURA, Vladimír. *Šťastný věk (a jiné studie o Socialistické kultuře)*. Praha: Academia, 2008, str. 205.

9.3 Florenc soukromá: Ústřední autobusové nádraží

Třetí část procházky, vedená průvodkyní Annou Datiashvili, obrací pozornost diváka od dosud primárního zaměření jedinec-prostor směrem k jedinci-skupině-prostoru. Účastníci jsou ihned po vystoupení z výtahu vyzváni hlasem performerky, jež jim po dvě třetiny této části zůstává utajena, aby jmenovali barvu nebo element, který je bezprostředně zaujal. Je zde však technické omezení. Vysílací zařízení neumožňuje mluvit s průvodkyní vícero lidem najednou. Členové skupiny se proto musí zkoordinovat, vnímat se navzájem, aby mohli pokračovat v cestě. Následně jsou vedeni prostřednictvím vysílaček ulicí Na Florenci přes Křížickou až do odbavovací haly Ústředního autobusového nádraží.

Prvotním ústředním motivem stanoviště bylo nádraží jako místo, které je tím prvním, co vidí a kam vstupují Ukrajinci a další lidé především z východní Evropy, kteří do metropole přijíždějí s představou stabilnějšího, zajištěnějšího života. Někteří snad i s vizí nového domova. Florenc jsme proto v původním zpracování autorky pojímali jako vstupní bránu do nového života přicestovalých cizinců, čemuž ostatně z velké části odpovídá i vizuální identita prostředí.⁷³ Prostor měl divák zakoušet jakoby očima „přistěhovalce“, což bylo motivováno i osobní zkušeností autorky, jež je gruzínskému původu a příchod do nové země sama zažila.

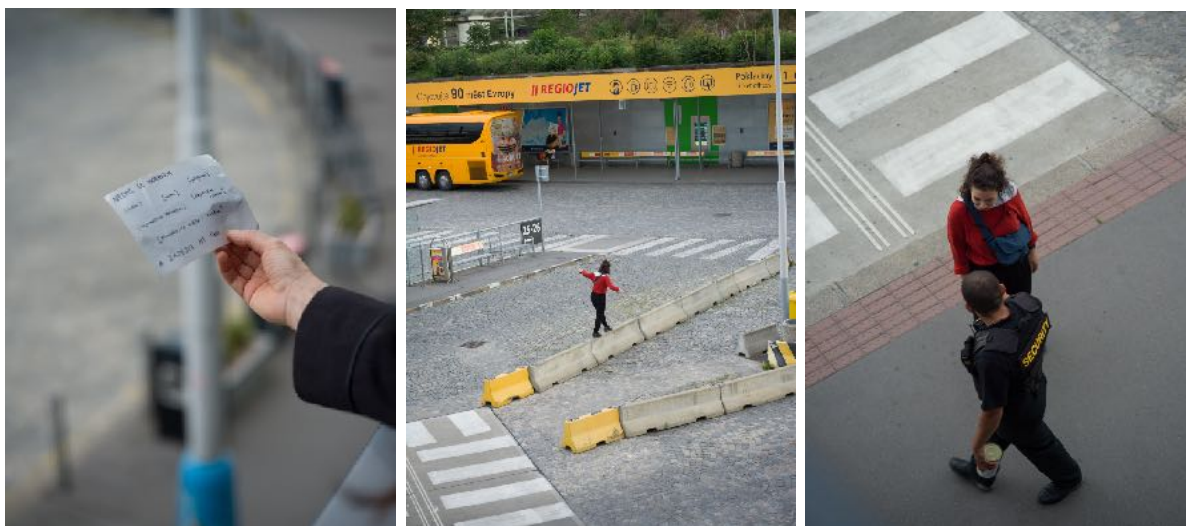
V kontextu pandemie jsme se však rozhodli téma opustit, jelikož jsme s cestujícími jednoduše ztratili kontakt. Zcela vyprázdňené nádraží však dalo vyniknout novému tématu, do té doby ne tak patrnému díky obvyklé přelidněnosti areálu – tématu svobody pohybu a projevu. ÚAN je totiž prostorem veřejné služby pouze zdánlivě. Pozemek nádraží je v soukromém vlastnictví a zdejší opatření jsou přísně vymáhána security službou. V čase ochromení dopravy tudíž naše postupy mapování areálu nezůstaly bez odezvy a nežádoucí se podle návštěvního řádu stala již pouhá přítomnost uvnitř areálu:

„Vstup do prostor obou odbavovacích hal je povolen pouze v jejich provozní době a pouze návštěvníkům, kteří přímo využívají některou ze služeb v hale,

⁷³ V samostatné budově odbavovací haly (H1) nalezneme dvě třetiny pokladen vyhrazených cestám na Ukrajinu. Vnitřní, méně nápadná hala (H2), je pak kompletně určena směnárnám a kancelářím zprostředkovávajícím pracovní příležitosti cizincům. Kontakt na zprostředkovatele práce v ukrajinštině jsme dokonce našli na opěrci lavičky, jež byla na zastávce vyhrazené (opět) striktně ukrajinským dopravcům.

čekají na konkrétní spoj s platným jízdním dokladem nebo využívají informačních služeb nádraží. Provozovatel nebo jím pověřená osoba jsou oprávněni provádět kontrolu oprávněnosti pobytu návštěvníků v odbavovací hale, návštěvník je povinen na výzvu prokázat oprávněnost pobytu v odbavovací hale."⁷⁴

Na tuto skutečnost průvodkyně upozorňuje hned v počátku cesty tím, že diváky vyzve, aby své vysílačky co nejvíce maskovali. Krátce před vstupem do areálu pak vyjmenovává sérii příkazů, kterými se divák vstupující do areálu musí řídit, např. nekouřit, nepít, nevylepovat, neinzerovat, nehlučit nebo nechodit mimo přechody, jinak hrozí, že bude z areálu vykázán. Tímto způsobem je přítomnost security služby divákovi uvědoměna a dál může v jeho vnímání figurovat samovolně jako potenciálně znejišťující element.⁷⁵



20, 21, 22. Testování hranic „veřejného“ prostoru. 3.6.2020. Foto: Kajetán Tvrdík. Zdroj: archiv autorů

Cílem zdejší trati je dovést skupinu na místo, které, slovy autorky, stojí za to v kontextu nehostinného prostoru vidět.⁷⁶ Tím místem je vyvýšená plošina mezi

⁷⁴ http://florenc.cz/dokumenty/navstevni_rad.pdf 7.5.2021

⁷⁵ Pro tuto část jsme, oproti jiným stanovištím, byli nuceni intervence předem hlásit oddělení dopravně turistické divize ke schválení. Ani to však nezajistilo stoprocentní plynulost akcí a někteří diváci byli ve svém pohybu usměrňováni ochrankou. V jiném případě zase performerku napomenuli za to, že stála na lavičce za zpěvu české hymny s odůvodněním, že „to by si pak mohl dovolit každý.“

⁷⁶ Nevídnost má v případě autobusového nádraží opačnou fazonu, než je tomu u socialistické stanice metra. Okolí nedominují mramorové obklady, ale vizuální smog: záplava obrovských zelených panelů, vývěsních cedulí, reklamních nabídek, přes sto označení zákazu kouření v těsné blízkosti, navíc umocněné zvukovým hlášením o zákazu kouření v pěti jazycích.

schodištěm a pobočkou RegioJet, odkud se divákům nabízí „soukromý“ výhled na mnohohrstevnaté žižkovské panorama, další lokalitu, která je performerce blízká. Zde se také performerka poprvé ukáže, přičemž si s diváky vymění pozici – od této chvíle jsou to oni, kdo průvodkyni navigují po prostoru, k čemuž mají sérii zadání, kterými se mohou inspirovat. Performerka se po omezený čas pěti minut stává prostředníkem, jenž může (více s úřední než uměleckou licenci) potenciálně překročit omezení platná v daném prostoru.

Reakce diváků se v tomto bodě různí. Přes rozpačitost a asertivitu, až po citlivou zvědavost a zaujetí. Obdobně se liší i předmět zájmu. Nejčastějšími zadáními bylo nahlédnout do koše a popsat jeho obsah, vyhledat konkrétní spoj, požádat vybraného člověka o cigaretu, pohybovat se na přechodech jen po bílých pruzích. V osobitějších případech pak herečka měla herečka konverzovat s ženou pracující na veřejných toaletách, zpívat, oběhnout areál dokola, případně vylézt a přejít podél betonové zábrany.

Jakmile stanovený čas vyprší, performerka vyzve diváky, aby sestoupili ze svého pozorovatelského místa, *rozhledny*, a předali jí nazpět vysílačky. Poblíž odtud, v pomyslném ostrůvku určeném k parkování úklidových vozů a ohraničeném betonovými zábranami, čeká poslední průvodce. Performer Šimon Dohnálek, obdobně jako Antonie Formanová na počátku cesty, diváky explicitně slovně vítá a oznamuje, že vstupují do poslední části procházky. Svoje stanoviště zahajuje autor rozcvičkou, sérií několika společných dřepů, kterými diváky připravuje na skutečnost, že v tomto úseku se bude zapotřebí sklánět, přiklekat, přibližovat k zemi. V centru pozornosti jsou zde totiž ty nejmenší okem pozorovatelní aktéři – plevelné rostliny, mechy, lišejníky, hmyz. Aktéři obydlující prostředí, kterému běžně nevěnujeme speciální pozornost. Prostor pod našima nohama.

9.4 Florenc kvetoucí: flora mezi spáry

„Jsou místa ve městě, kde nikdy nikdo nebyl.“⁷⁷

Jiří Sádlo

Koncept čtvrtého, posledního stanoviště coby botanické exkurze navazuje na klidové tempo úvodní části a uzavírá tak pomyslnou křivku dynamik Florence. Nejedná se o stanoviště v přísném slova smyslu, neboť část trasy se překrývá s odjezdovým areálem nádraží, parkovištěm autobusů a končí v prostorově nahodilém, obsahově však významném a pro Florenc ryze příznačném úseku polodivoké zeleně u zastávky Pernerova. Cílová destinace zde představuje sdílený prostor v takřka ukázkové formě. Co je na první pohled míjenou zelenou skvrnou v očích cestujícího autobusem, je ve skutečnosti místem, kde se potkávají stopy po dávných i nedávných, každopádně neúspěšných pokusech urbanismu o jasné ovládnutí prostoru, s četnými lidskými i ne-lidskými aktéry, kteří prostor využívají každý po svém.

Zvolený úsek v sobě zahrnuje rysy a kvality příznačné pro vnitroměsto (ale i *místa mezi místy* nebo *sdílený prostor*) a zároveň zastupuje prostředí, ke kterému má performer, jenž jako jediný z průvodců nepochází z města, osobní vazbu. Šimon Dohnálek již během prvních *dérive* intuitivně směřoval k místům mimo frekventované části města, do zplaněných proluk a ohrazených polozapomenutých lokalit, do městské divočiny.⁷⁸ V rámci jeho zaměření jsme se v procesu příprav setkali s botanikem Jiřím Sádlem, se kterým jsme prošli námi ohledaná a objevená místa na Florenci, a jehož znalosti z oblasti rostlin a jejich názvosloví jsme částečně využili i ve výsledné formě stanoviště. Když jsme se botanika zeptali, čím je pro něho Florenc viditelně odlišná, odpověděl, že „Florenc je vnitřní periferie. Věci, co k sobě patří, jsou u sebe, a věci, které by k sobě měly patřit, u sebe nejsou. (...) Nikde jinde v centru nejsou záhony s tak vysokým plevelem jako tady.“

Mezi popisovanými rostlinami, které jsme zahrnuli od výkladu, se nachází takové plevele, jež bychom našli už v době ledové (lipnice roční, ptačinec žabinec),

⁷⁷ Citováno z rozhovoru s Jiřím Sádlem v rámci terénní zkoušky 29.2.2020

⁷⁸ Původně jsme jako cílové stanoviště zamýšleli zplaněnou stavební oblast mezi Ústředním autobusovým nádražím, Masarykovým nádražím a žižkovským kolejištěm, jež je doslovným příkladem divočiny ve městě. Místo je však v soukromém vlastnictví a pro oficiální vstup s diváky jsme nezískali povolení. Na „haldy“, jak jsme si lokalitu nazvali podle zarostlých hromad zeminy, tedy odkazujeme alespoň skrze tištěného průvodce.

v raném středověku (hulevník lékařský), v 19. století (rosička krvavá) nebo ty, jejichž geografický původ je v kontextu českého (a „florencského“) podnebí překvapující, např. starček úzkolistý, původem z Jižní Afriky, šťavel z tropických oblastí nebo i len, kdysi z Jižní Ameriky, jenž zde pravděpodobně vyklíčil ze zakoupeného sáčku zamýšleného jako krmivo pro ptactvo.



23, 24. Směřování do městské divočiny. 3.6.2020. Foto: Kajetán Tvrdlík. Zdroj: archiv autorů

Styl průvodcování zahrnuje faktické znalosti a údaje, do velké míry však vychází i z performerovy dovednosti zdražile mystifikovat. Divák si proto nemůže být jistý, pakliže nejde o přírodovědce z oboru, zda jsou průvodcem zprostředkovávané informace mýtem, anebo fakty, encyklopedickým výkladem, nebo báchorkou. Fascinující je, že i mimo zvolenou vypravěčskou taktiku v sobě flora zahrnuje tajemství času a míst sama o sobě. Migrace a výskyt rostlin na místech, jež se zdaleka neshodují s kvalitami prostředí jejich originálního původu, boří představu hranic mezi lokálním a globálním a jsou (opět) důkazem hluboké provázanosti mezi místy a aktéry. Průvodce ostatně motiv provázanosti a větvení demonstruje i na příkladu hmyzu, konkrétně mraveniště, jehož pomyslný vstup vytyčuje v místě, kde trasa začíná, a na jehož přítomnost upozorňuje i v dalších bodech autobusového nádraží.

Příklady rostlin, na které je upozorňováno, se samozřejmě liší podle aktuálních ročních období a aktivit, které na Florenci probíhají. Rostliny (a mraveniště) se objevují a zase odumírají v souladu se svým životním cyklem anebo zanikají v důsledku terénních úprav, nepřetržitých rekonstrukcí a staveb.

Jsou symbolem časovosti, ale i změny a nejistoty, jež v širším měřítku platí i pro celou oblast Florence, jak jsem ji charakterizoval na začátku. U žádné z nich si nemůžeme být jisti, že ji příště na tom samém místě znovu nalezneme.

Tuto skutečnost průvodce demonstruje divákům skrze fotografii kvetoucího máku ve skulině mezi dlažbou a obrubníkem zastávky, pořízené na počátku léta. Časově limitovaná přítomnost máku je nám důkazem, že městská krajina dokáže překvapovat nečekanými formami života na těch nejnepravděpodobnějších místech. Má schopnost uhranout nás svojí bezprostředností, ale taktéž nám umožňuje uvědomit si, že nejsme jediní, kdo má na konkrétní prostor *nárok*.

V zarostlém trojúhelníkovém úseku poblíž zastávky Pernerova společná trasa končí. Zde, v místě sloužící jak zeleni, tak cestujícím, kteří zdejší křoví a stromy využívají jako improvizovaný záchod, jsme spolu s průvodcem založili několik okrasných guerilla záhonů. V jejich blízkosti, aniž by na ně bylo explicitně poukazováno nebo zmíněno, že jsou výsledkem naší práce, divák obdrží sáček se semínky (nejčastěji slunečnicovými nebo právě lněnými) a tištěného průvodce, kterým se může řídit v dalším objevování prostoru. Dovolím si tuto část uzavřít slovy, kterými i průvodce ukončuje čas společné procházky: „nechci být produktem svého prostředí, chci, aby mé prostředí bylo produktem mým.“ Citace pochází paradoxně z gangsterského filmu, autor ji však klade do přímé souvislosti s životním prostředím a naší spoluúčastí na jeho formování. Je posledním gestem upomínajícím na skutečnost, že nikdy nestojíme vně prostoru, ale jsme jeho aktivními spoluvůrci.



26, 27. Chci, aby mé prostředí bylo produktem mým. 3.6.2020. Foto: Kajetán Tvrdík
Zdroj: archiv autorů

10. Závěr

Tato práce nabízí čtenáři varianty aktivního pozorování a vstupování do prostoru města, obdobně jako procházka Vnitroměstem zprostředkovává svému účastníkovi rozdílné možnosti zakoušení a vnímání městské každodennosti. Poznatky, ke kterým zde docházím, jsou výsledkem dlouhodobého mapování a pobytu v tranzitní oblasti Florenc, stejně jako studia teoretických a jiných zdrojů, jež se zabývají vztahem člověka k veřejnému prostoru a opomíjeným lokalitám, ať už v důsledku zvyku a každodennosti, anebo z hlediska urbanistického nevyužití a vágnosti.

Impulzem k uměleckému i odbornému výzkumu byla fascinace prostorem města a jeho odvrácenými stranami. Zprvu bylo vyhledávání a pronikání do tohoto typu zdánlivě opuštěného terénu motivováno čistě osobním, intuitivním zaujetím a zálibou v pozorování a prožívání těchto míst. Lákala mě síla jejich estetické přitažlivosti, napětí vycházející už z pouhé přítomnosti v cizím, a přece otevřeném a všemi přístupným prostoru, území všech i nikoho. Bytí na daném místě umožňovalo zjitření smyslů stejně jako zklidnění a ztišení. Snad i proto, že si jej člověk svou přítomností svým způsobem „přivlastňuje“, i když spíše pocitově než fakticky, materiálně. Až později, s rozhodnutím přenést pozornost kolektivu zcela na prostor Florence, a především s jejím bezprostředním zakoušením a *obýváním*, začaly vyvstávat hlubší souvislosti a konotace, které s chůzí a vnímáním ve městě souvisejí.

Společně s útočištěm jsme v prostoru města začali nalézat zrcadlo nás samých, našich aktivit, myšlenek, vzpomínek, fantazií, zkušeností, hodnot. Prostor se ukázal být nástrojem sebe-uvědomění a sebereflexe, pakliže mu věnujeme důslednou pozornost a čas, nasloucháme-li jeho řeči – texturám, prostorovým vztahům, estetickým kvalitám, dynamikám, událostem, aktérům.

Tyto kvality jsem se pokusil nastínit nejen skrze analýzu stanovišť a tras inscenované procházky, ale i skrze příklady z tvorby Situacionistů, dvojice Cardiff-Miller a v neposlední řadě skrze detailní studium území Florence, jež se po dobu několika měsíců stalo středobodem našeho putování a zkoumání. Jako další klíčový motiv této práce vnímám samotný akt chůze. Procházení městem se ukázalo jako nástroj, skrze který můžeme uplatňovat svobodnou vůli,

být v živém kontaktu s událostmi a jevy mimo nás a souběžně být skrze tento dialog v užším kontaktu sami se sebou.

Doufám, že tato práce poslouží jako prodloužená ruka, respektive cesta k poznávání města, stejně jako prostředek uvědomění si podílu na spoluutváření tohoto prostředí.

Jsem přesvědčený, že za uměním není třeba chodit daleko.

Seznam použité literatury

- AUGÉ, Marc. *Antropologie současných světů*. Přeložila Ivana Holzbachová. Brno: Atlantis, 1999. ISBN 80-7108-154-X
- BAKALÁŘ, Petr. *Psychologický průvodce Prahou*. Olomouc: Votobia, 2006. ISBN 80-7220-279-0
- BERGER, John. *O pohledu*. Přeložil Martin Pokorný. Praha: Fra, 2009. ISBN 978-80-87232-07-1
- ČERNOUŠEK, Martin. *Psychologie životního prostředí*. Praha: Karolinum, 1992. ISBN 80-7066-550-5
- EPOS 257. *Kořeny, větve, šlahouny*. Praha: Trafačka, 2018. ISBN 978-80-906811-4-9
- GIDDENS, Anthony. *Sociologie*. Přeložil kolektiv překladatelek. Praha: Argo, 2013. ISBN 978-80-257-0807-1
- HALUZÍK, Radan (ed.) a kol. *Město naruby: vágní terén, vnitřní periferie a místa mezi místy*. Praha: Academia, 2021. ISBN 978-80-200-3041-2
- KAROUS, Pavel (ed.). *Vetřelci a volavky: Atlas výtvarného umění ve veřejném prostoru v Československu v období normalizace (1968-1989)*. Praha: Arbor Vitae, 2015. ISBN 978-80-260-9094-6
- KOUKAL, Jan. *Nové Město pražské 1348-1784*. Praha: Muzeum hlavního města Prahy, 1998. ISBN 80-85394-19-7
- LUSHETICH, Natasha. *Interdisciplinary Performance: Reformatting reality*. Palgrave, 2016. ISBN 978-1-137-33502-9
- MACURA, Vladimír. *Šťastný věk (a jiné studie o Socialistické kultuře)*. Praha: Academia, 2008. ISBN 978-80-200-1669-0
- PESSOA, Fernando. *Kniha neklidu*. Přeložila Lidmilová, Pavla. Praha: Hynek, 1999. ISBN 80-86202-55-0
- RUTH, František. *Kronika královské Prahy a obcí sousedních: Díl I. Ulice Anenská - Karlov*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1995. ISBN 80-7106-131-X
- SOJA, W. Edward. *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real and Imagined Places*. Oxford: Blackwell Publishers Inc, 1996. ISBN: 978-1-557-86674-5
- ŠÍPEK, Jiří. *Úvod do geopsychologie*. Praha: ISV, 2001. ISBN 80-85866-70-6
- ŽÁČEK, Jiří: *Text-appeal*. Praha: Československý spisovatel, 1986.

Odborné periodikum

DEBORD, Guy. *Zpráva o konstrukci situací a o podmínkách organizace a působení mezinárodní situacionistické tendence*. Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny, roč. 2, č. 4-5, 2008.

MAGID, Václav. *Konstruovaná situace a její okamžik v čase*. Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny, roč. 2, č. 4-5, 2008.

STULÍKOVÁ, Vlasta. *Od veřejného ke sdílenému prostoru: městský park v symetrické perspektivě*. In Cargo 1, 2 / 2015. ISSN 2336-1956

Webové portály a periodika

Cardiff & Miller	https://cardiffmiller.com
Florenc	florenc.cz
Chodci sobě	https://www.chodcisobe.cz
Institut plánovaného rozvoje	https://www.iprpraha.cz
Situationist International	https://.cddc.html
Praha 1	https://www.praha1.cz