

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**DIVADELNÍ FAKULTA**

Dramatická umění

Herectví alternativního a loutkového divadla

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

**VEŘEJNÝ PROSTOR PRO HRU**

**Reflexe a rozbor práce na inscenaci Vnitroměsto**

**Anna Datiashvili**

Vedoucí práce: Ing. MgA. Branislav Mazúch

Oponent práce: Karolína Plicková

Datum odevzdání práce: 17. května 2021

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2021

THE ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**THEATRE FACULTY**

Dramatic Arts

Acting of Alternative and Puppet Theatre

**BACHELOR THESIS**

**PUBLIC SPACE FOR A GAME**

**Reflection and analysis of the work on performance Vnitroměsto**

**Anna Datiashvili**

Thesis advisor: Ing. MgA. Branislav Mazúch

Examiner: Karolína Plicková

Date of submission: 17th May 2021

Academic title granted: BcA.

Prague, 2021

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma divadla, percepce a her ve veřejném prostoru vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne 17. května 2021

Anna Datiashvili

## **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 Branislavu Mazúchovi za vedení mé práce, Vladimíru Novákovi za konzultace a všem dalším, kteří mi pomohli napsat tuto práci.

## **Abstrakt**

V této bakalářské práci autorka rozebírá a reflektuje vlastní hereckou i tvůrčí zkušenost se site-specific inscenací *Vnitroměsto*. Autorka poukazuje na problém neúplné percepce městského veřejného prostoru. Jakou roli v této problematice může zaujímat fenomén hry, vysvětluje na příkladech z procesu tvorby a reprízování inscenace. Na základě zjištěných poznatků se autorka zamýšlí nad tématem svobody ve veřejném prostoru a nad etickými hranicemi participativního nebo imerzivního divadla. V závěru autorka shrnuje své poznatky a zasazuje práci do širšího kontextu umělecké odpovědnosti ve veřejném prostoru.

## **Abstract**

In this bachelor thesis, the author reflects and analyses her creative and performative experience of the site-specific project *Vnitroměsto*. She examines the problem of incomplete perception of the public space. Using specific examples from the creative process, the author explains what role the phenomenon of game plays in this problem. Furthermore, the author questions the subject of freedom in public space, and the ethical borders of participative and immersive theatre. The author concludes the thesis with overall summary and places her work in a broader context of artistic responsibility within the public space.

# Obsah

ÚVOD.....	8
1. VÝCHOZÍ BOD .....	9
1. 1. INSCENAČNÍ ZÁMĚR .....	11
2. PERCEPCE VEŘEJNÉHO PROSTORU .....	14
2. 1. POZICE VNÍMÁNÍ .....	16
3. ZMĚNA PERSPEKTIVY.....	18
3. 1. ČASOPROSTOR .....	20
3. 2. VNĚJŠÍ A VNITŘNÍ POHLED.....	24
4. DIVADLO NA HRANĚ .....	28
4. 1. HRANICE PARTICIPATIVNÍHO DIVADLA .....	29
4. 2. SVOBODA VE VEŘEJNÉM PROSTORU .....	34
ZÁVĚR.....	38
SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ.....	43
SEZNAM PŘÍLOH.....	45

# Úvod

V této bakalářské práci se věnuji percepci veřejného prostoru a tomu, jakým směrem se může perspektiva našeho vnímání posouvat při využití divadelních herních principů. Rozbořím a reflexím procesu tvorby a reprízování inscenace *Vnitroměsto*, na jejíž tvůrčí práci jsem se herecky podílela, se nám naskýtají konkrétní příklady z praxe, o které se opírám při obecnějším zamyšlení nad tématy percepce, hry a města.

V první části práce krátce uvedu záměr a formu inscenace. Taktéž čtenáři osvětlím, z jakých divadelních principů inscenace vychází (site-specific a imerzivní divadlo). Ponořím se do problematiky percepce veřejného prostoru a přiblížím roli, kterou ve vztahu k vnímání tohoto prostoru může zaujímat fenomén hry a následně i samotná inscenace.

Druhá část práce má subjektivnější charakter. Pokládá dvě důležité otázky, které byly zároveň i prvotním podnětem pro napsání této práce. Ze zkušenosti s inscenací *Vnitroměsto* se snažím otevřít téma svobody ve veřejném prostoru, a to jak z uměleckého, tak i společenského hlediska. Komu patří veřejný prostor, a do jaké míry jsme v něm svobodní? Druhá zásadní otázka, která je nejvíce založena na mé vlastní performerské zkušenosti, spočívá v problematice zapojování do představení kolemjdoucí, kteří nevědí, že jsou součástí právě probíhající divadelní události. Dokážeme určit kde jsou morální hranice této divadelní „skryté kamery“?

Závěrem práce je obecné zamyšlení nad uměleckou a společenskou odpovědností. Pokud tvoříme ve veřejném prostoru a konfrontujeme své dílo s tzv. veřejností, děláme divadlo politické? A pokud ano, jakou máme odpovědnost vůči tomu, jaké dílo veřejnosti prezentujeme, a na co ve své práci poukazujeme?

Cílem této práce není nabídnout odpovědi a řešení na zmíněné otázky. Spíše bude mou snahou čtenáři zprostředkovat konkrétní tvůrčí zkušenost, která se vědomě i nevědomě těchto témat dotkla, a na základě příkladů z inscenace poskytnout čtenáři jeden z možných úhlů pohledu.



# 1. Výchozí bod

V průběhu 20. století se divadelní tvůrci začali vymezovat vůči klasickému pojetí divadelního prostoru a své inscenace přesouvali do míst, které k tomu nebyly primárně určené. Divadelní představení nebo performance se odehrávaly v továrnách, v galeriích, na náměstích atp. Přestalo v zásadě existovat místo, které by tvůrci pro svou inscenaci nemohli použít. Experimentovalo se kdekoliv. Diváci usazení na pláži mohli sledovat, jak Tadeus Kantor diriguje moře anebo sledovali projíždějící auta ve skladu pro kamionovou dopravu, který si pro svou inscenaci *Light Touch* vybral Robert Whitman.<sup>1</sup> Od druhé poloviny minulého století pak vznikají happeningy a performance, které nejenže odmítají divadelní budovu se základním rozdělením hlediště a jeviště, ale pracují s novým prostorem přímo jako s inspiračním zdrojem. Jedná se o vznik divadelní disciplíny site-specific.

„Hlavním tématem této umělecké práce je právě prostor (či místo) – jako nejdůležitější médium a nástroj pro veškeré tvoření. Jedná se o umění, které je závislé na místě, od místa samotného se odvíjí. Site-specific projekt je postaven na určité lokaci a čerpá ze všech souvislostí a vlastností daného místa. Site-specific je tedy propojeno s prostorem, vytvořením vztahu k němu a s hledáním tématu, jež nebízí.“<sup>2</sup>

Kromě prostoru se časem proměnil i vztah herce a diváka. Tzv. „čtvrtá stěna“ byla prolomena a divák se mohl stát elementem přímo ovlivňující daný divadelní tvar. Začíná se tedy mluvit o divadle participativním nebo *imerzivním*.

„V angličtině se slovem immerse označuje jev ponoření se do vody, kdy tekutina tvoří veškerý prostor okolo lidského těla, člověk je jí zcela obklopen. Imerzí existuje několik druhů, ale v základu se vždy jedná o totožný jev, u kterého je zajímavá zejména míra, tedy jak silně můžeme vnímat/být ponořeni do jisté situace či fiktivního světa/prostředí typicky zprostředkovaného specifickým médiem působící na naše sensorické vnímání.“<sup>3</sup>

Vznikly tedy dva způsoby, jakými je možné divadlo formulovat – přes prostor a přes interakci s divákem. Tyto dva umělecké přístupy se často navzájem prolínají, a protože jde o disciplíny relativně nové, nebudeme se složitě zabývat

---

<sup>1</sup> CARLSON, Marvin. *Netradiční divadelní prostor* [pdf]. Překlad: Lucie Žantovská. Internetové vydání Expanding Scenography Pražského Quadriennale, [b. r.]. s. 3

<sup>2</sup> VÁCLAVOVÁ, D., ŽIŽKA, T. a kol. *Site specific*. Praha: Pražská scéna, 2008. ISBN: 978-80-86102-44-3. s. 35

<sup>3</sup> KLÍMA, Miloslav a kol. *Divadlo a interakce VII*. Vyd. 1. Praha: Pražská scéna, 2013. ISBN 978-80-86102-80-1. s. 225

jejich přesnou definicí. Co je pro nás podstatné, je změna ve vnímání prostoru a vztahu mezi hercem a divákem.

## 1. 1. Inscenační záměr

Projekt *Vnitroměsto*, který vytvořili studenti Katedry alternativního a loutkového divadla na DAMU, je inscenací, která principy site-specific a imerzivního divadla spojuje. Vznikl v roce 2020 jako residenční projekt divadelního spolku Pomezí z. s. Uskupení sídlí v domě Za Poříčskou bránou 7 na pražské Florenci, kde se zároveň odehrává i samotná inscenace. Na pozadí této pražské lokality tak vznikl divadelní tvar, který formou inscenované procházky vybízí k ponoření se do sdíleného městského prostoru a umožňuje nám, divákům a obyvatelům hlavního města, pojmenovat si vztah, který vůči tomuto prostoru zaujímáme.

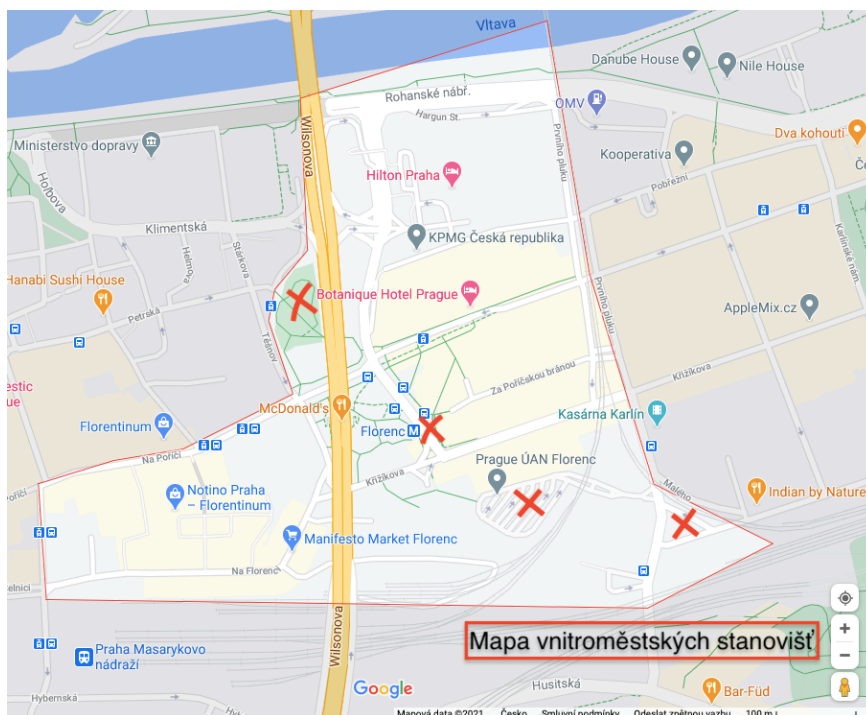
Během „vnitroměstské“ procházky divák prochází dohromady čtyři různá „stanoviště“, která jsou rozmístěna na území Florence – v parčíku před tramvajovou zastávkou Těšnov, v hale metra, na Autobusovém nádraží Florenc a na malém zeleném ostrůvku uprostřed křižovatky před Negrelliho viaduktem (viz Obrázek 1). Každé stanoviště má svého performeru/průvodce, který diváky daným místem provádí a zadává jim instrukce a hry. Tyto instrukce slouží jako návod, jak k prostoru přistupovat, jako ho vidět znovu a jinak. Performer/průvodce, který měl tytéž instrukce prožité a vyzkoušené, pomáhá divákovu percepci otevřít či naopak zúžit (viz Obrázek 2). Divák má tedy možnost doslova si prochodit a prošlapat jednotlivé fáze inscenace, odkrýt vrstvy prostoru a proniknout do „světa“ *Vnitroměsta*. Tento svět však není pojmenováním fiktivního prostoru a nestojí paralelně k fyzickému městu, je naopak stále jeho součástí. Inscenace se opírá o čistě reálnou podobu místa, ve kterém se odehrává, a kde byla zároveň i vytvořena.

Záměrem tvůrců projektu bylo skrze různé herní principy najít niternější způsob vnímání prostoru kolem nás. Cílem bylo odkrýt jednotlivé vrstvy Florence a nalézt její *nitro*, dobrat se genia loci této části města.

Tento záměr vycházel z pocitu, že je ve společnosti určitá tendence vnímat veřejný prostor jako „zemi nikoho“. Sama Florenc působí dojmem ignorovaného a neudržovaného místa, které jako by bylo ponecháno napospas těm, kteří před ním nemají kam utéct. Tvůrci proto pracovali s předpokladem, že některé sdílené prostory vnímáme necelistvým, periferním způsobem.

Periferní vnímání prostoru chápeme jako pohled, který je rozostřený. Člověk v tomto stavu daným místem pouze prochází. Pokud se v prostoru nestane nějaká neočekávaná situace, která by upoutala jeho pozornost, zůstává

procházející v pasivním postoji vůči svému okolí. Je uzavřený k okolnímu světu a bere si z něj jen to, co v danou chvíli nutně potřebuje. Představme si například situaci, kdy jdeme ulicí a jsme hluboce zabraní do svých myšlenek. Najednou jsme z toku našich myšlenek vytrženi tím, že do nás narazí kolemjdoucí. Ten pocit, který předchází nárazu a *probuzení* do reality je v rámci *Vnitroměsta* vnímán jako stav „vnější pasivity“. Naše tělo se naučilo v tomto prostoru orientovat, pamatuje si, kde má zabočit, co má překročit a kdy se má ohlédnout, aby neztratilo svůj směr a dosáhlo svého cíle. Naše mysl je však „duchem nepřítomna“, nesdílí s tělem stejnou zkušenost. Bylo tedy snahou tvůrců najít takové divadelní a herní principy, které nám pomohou aktivizovat naši schopnost vnímat sdílený prostor detailnějším a citlivějším způsobem. Abychom se do míst, kterými jenom procházíme, navrátili s celou naší pozorností a znovuobjevili jejich zapomenutý potenciál.



Obrázek 1, Mapa vnitroměstských stanovišť

Zastav se na chvíli na místech, která tě přitahují/na kterých se bojiš/kde se sdružují lidé bez zjevného důvodu/která v tobě evokují konkrétní vzpomínku/která jsou ti povědomá/kde se nikdo nezastavuje/která nejsou běžně lidem na očích.

Každé z těchto míst si označ názvem ulice a popiš ho jednou větou nebo slovem na základě toho, jak ho vnímáš skrze smysly - zvuk, pach, hmat, zrak. Smysly a ulice jsou tvoje souřadnice.

Zaznamenej zvuky města, který tě děsí/uklidňuje/rozasmutňuje/do kterých je ti příjemné zaposlouchat se/které tě přinutí zastavit se a poslouchat.

Najdi si jeden bod a odtud pozoruj a zaposlouchej se do všeho, se zde proběhne. Pozorování prováděj minimálně 30 minut. Co zde přiznáš a co tě zde zaujme si zapamatuj.

Definuj si pro sebe hranice Florenc. Kde končí, kde začínají? Za střed považuj dům Za Poříčskou branou.

Zaznamenej místa, která jsou čichově specifická/odpudivá/tajemná/evokují ti vzpomínku/která ti připomenou nějaké místo, ke kterému máš silný vztah.

Najdi pro věc, kterou máš s sebou, místo na Florenci a schovej ji tak, aby tě nikdo nezpozoroval a nikdo ji nemohl najít. Tato skrýš bude tvým tajným bodem na mapě Florenci. Dbej na to, aby ji zde nikdo nemohl objevit a byla zde uložena v bezpečí.

Nech se vést městem a intuicí.

Obrázek 2, Instrukce

## 2. Percepce veřejného prostoru

„Potřeba autentického prostoru pro samotný proces práce i prezentaci díla se stává podmínkou. Umělci si uvědomují, že reálný prostor aktivuje jejich dílo. Vztah, jenž vzniká v konfrontaci se skutečnými materiály a intenzivním kontaktem s přírodou, inspiruje a naplňuje jejich nové vize. Vznikající konflikt mezi prací v ateliéru a v krajině se prohlubuje až ve ztrátu důvěry v neautentické prostory, navíc institucionální povahy.“<sup>4</sup>

Pokud je autentický prostor pro site-specific podmínkou, splňuje dějiště *Vnitroměsta* tento požadavek? Je Florenc a město obecně autentické?

Jiří Šípek ve své publikaci *Psychogeografie a prožívání časoprostoru* na otázku částečně odpovídá tvrzením, že prostor v obecném slova smyslu vlastně ani nelze vnímat takový, jakým se reálně jeví. „Vždy přidáváme své projekce, filtry, a vlastně vždy jde o apercepci, nikoliv čistou percepci. Filozofickou otázku, je-li „reálný svět“ pro nás vůbec poznatelný, zde necháváme stranou.“<sup>5</sup>

V kontextu globálního městského prostoru se nám přijetí městské autenticity poměrně komplikuje. Nejen vlivem globalizace ve městech vznikají tzv. falešné zóny, které se natolik snaží splynout s okolím, až se stává těžké je od těch „reálných“ zón odlišit. V Číně existují celé městské čtvrti, které napodobují britskou či pařížskou architekturu (Tchian-tu-čcheng, Thames Town, Venice City atp.)<sup>6</sup> Příkladem tohoto falešného prostoru jsou například i Havlíčkovy sady na Praze 2. Park přezdíváný Grébovka je „[...] inspirovaný italskou renesancí s fontánou a vodní kaskádou, jezírkem, pavilony, sochami... Okouzující umělo jeskyní nabízí kromě unikátních výhledů na Prahu i posezení v půvabné vinárně Altán Grébovka uprostřed rozsáhlých vinic či v zahradní kavárně Pavilon Grébovka s unikátní replikou původní historické kuželkové dráhy ze 70. let 19. století.“<sup>7</sup>

Petřínská rozhledna je volnou kopií Eiffelovy věže v Paříži a nově postavený Mariánský sloup na Staroměstském náměstí pro změnu kopíruje sám sebe.

Falešných městských prostorů najdeme ve městech zcela jistě mnoho – o to hůř se nám určuje, co je původní. Díky postmoderním tendencím v architektuře vznikly a nadále vznikají místa, která jsou směsicí různých architektonických stylů.

<sup>4</sup> VÁCLAVOVÁ, D., ŽIŽKA, T. a kol. *Site specific*. Praha: Pražská scéna, 2008. ISBN: 970-80-86102-44-3. s. 32

<sup>5</sup> ŠÍPEK, Jiří. *Úvod do geopsychologie*. Vyd. 1. Praha: ISV, 2001. ISBN 80-85866-70-6. s. 47.

<sup>6</sup> MIRZOEFF, Nicholas. *Jak vidět svět*. Překlad: Andrea Průchová Hrůzová, Jan J. Škrob. Vyd. 1. Praha: Artmap, 2018. ISBN 978-80-906599-5-7. s. 198.

<sup>7</sup> *Grébovka (Havlíčkovy sady)* [online]. Prague.eu – oficiální turistický portál Prahy, [b. r.]. [cit. 29. 04. 2021]. Dostupné z: <<https://www.prague.eu/cs/objekt/mista/464/grebovka-havlickovy-sady>>

Vytrhují tyto směry z historického kontextu a dávají tak vzniknout dnešním globálním městům, ve kterých jen těžko rozlišujeme původní od nového a reálné od falešného, co skutečnost pouze napodobuje.

Ptali jsme se na autenticitu proto, abychom zjistili, s jakým prostorem jsme se vůbec rozhodli pracovat. Na příkladu falešných městských zón lze nastínit, jak mnohvrstevnatě se nám veřejný prostor jeví. Jako by město mělo neuchopitelný výraz – když si myslíme, že výraz rozpoznáváme, zase se rychle za něco skryje. Vnímáme budovy, reklamy, světla, nápisy, auta, vlaky... A přes x dalších vrstev se dostaneme až k lidem, obyvatelům města, kteří sami ještě všechny tyto vrstvy vnímají zcela odlišně. To, co lidé vidí, nebo si myslí, že vidí, ovlivňuje jejich chování. A vidění a chování toho druhého zase ovlivňuje nás.

Chceme na veřejný prostor hledět celistvě, v co možná nejširším kontextu, avšak tento pohled jako by nám byl charakterem městského prostoru znemožněn. Vždy si vybíráme a filtrujeme to, co chceme nebo potřebujeme v danou chvíli vidět – zbytek ignorujeme. Tuto tendenci ve vnímání konec konců nemusíme vztahovat jen k veřejnému prostoru. „Když náš pohled bloudí krajinou, zaujímáme v každém okamžiku nutně určitý úhel pohledu, a tyto po sobě jdoucí momentky, které vždy zachycují jen danou část krajiny, nelze poskládat vedle sebe.“<sup>8</sup>

Uvedu jako příklad výjev, který se často odehrává přímo před budovou Divadelní fakulty. Vidíme studenty, kteří během pauzy mezi výukou odpočívají před školní kavárnou a shlukují se co nejtěsněji ke zdem budovy, protože v Karlově ulici od rána do večera proudí davy turistů. V protějších budovách jsou tři obchody – prodejna sladkostí, potraviny a stánek s trdelníkem. Z každých jednotlivých objektů zní do ulice jiná hudba. Takže se tu mísí pop kulturní hity s instrumentálem naplňující jen jakousi stereotypní představou středověké hudby. Do toho musíme připočítat zvuky, které vydávají všichni ostatní kolemjdoucí, bujaří studenti, auta a další městské ruchy (bouchání dveří nebo otevírání oken). Přehršel zvukových vjemů nás tak nutí naše vnímání rozdělovat, protože vnímat Karlovu ulici jako celek, může být pro jedno ucho příliš velké „sousto“. Nezbyvá tedy nic jiného, než tu prapodivnou hudební směsici žánrů ignorovat a soustředit se na vlastní konverzaci.

---

<sup>8</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. *Svět vnímání*. Překlad: Kateřina Gajdošová. Vyd. 1. Praha: Oikoymenth, 2008. ISBN 978-60-7298-287-5. s. 20

## 2. 1. Pozice vnímání

Jak tedy ve site-specific inscenaci přistupovat k městskému veřejnému prostoru, který (jak výše zmiňujeme) lze jen těžko označit za jednoznačně autentický? Jak lze takto mnohovrstevnatý prostor vůbec pojmout? Z jaké pozice se můžeme na naše okolí dívat?

Petr Bakalář i Nicolas Mirzoeff (autor knihy *Jak vidět svět*) pracují s pojmem *zevloun*. To je člověk, který se v městském prostředí stává v podstatě neviditelný. „[...] Muž, který si vydobyl určitou moc tím, že viděl, aniž by sám byl viděn, což je výsostně městská dovednost.“<sup>9</sup> Město se pro takového zevlouna stává dějištěm nesčetných událostí. Zevloun nebo „flanér“, jak jej nazývá Mirzoeff, má svobodu vidět to, co běžnému kolemjdoucímu uniká.

„Symbolem zevlounství jsou elegantní obchody s výlohami – zde se učí zevloun chápat svět jako divadlo, ulici jako scénu, chodce jako herce, sebe jako režiséra. Dojmy jsou jediná kořist, se kterou se vrací a na které mu záleží. Oči se musí nasytit podívanou.“<sup>10</sup>

Můžeme tedy říct, že se v rámci *Vnitroměsta* diváci i performeři stávají flaněři, zevlouni procházející městem. Jak ovšem přesně vystihuje Bakalář: „Je třeba hledat rozdíl mezi sycením se na prázdno a soustředěným hleděním.“<sup>11</sup> Nemůžeme se tedy spokojit pouze s „flanérstvím“, je potřeba k prostoru přistupovat ještě o něco hlouběji.

Uspěchaný život dnešní doby nás však nutí vnímat zkratkovitě. Dnešní velkoměsta působí jako džungle vjemů, které se perou o naši pozornost. Čím více vnímatelných podnětů okolo nás je, tím expresivněji se dožadují naší pozornosti. V důsledku se nám tak neznesnadňuje pouze *vidění* města, ale i naše schopnost městu *porozumět*. Pokud chceme veřejnému prostoru rozumět, musíme se v něm zastavit a naučit se vnímat svět, který působí jako zrychlený film, detailnějším způsobem. Je záhodno dívat se na městský veřejný prostor stejně důkladně, jako se v galerii díváme na obraz, tj. nespokojit se pouze s prvotním dojmem, ale hledat to, co je za tím. Esence toho, na co právě hledíme, však není ve skutečnosti „za“, nejde o hmotu, která by zaujímala konkrétní místo v prostoru. Ono *nitro*, které se

<sup>9</sup> MIRZOEFF, Nicholas. *Jak vidět svět*. Překlad: Andrea Průchová Hružová, Jan J. Škrob. Vyd. 1. Praha: Artmap, 2018. ISBN 978-80-906599-5-7. s. 173

<sup>10</sup> BAKALÁŘ, Petr. *Psychologický průvodce Prahou*. Praha: Votobia, 2006. ISBN 80-7220-279-0. s. 45

<sup>11</sup> BAKALÁŘ, Petr. *Psychologický průvodce Prahou*. Praha: Votobia, 2006. ISBN 80-7220-279-0. s. 45



nese i v názvu inscenace, je ve skutečnosti něčím nedosažitelným, jako by se v přeneseném slova smyslu jednalo o *duši* prostoru. „Genius loci ovlivňuje naše chování v daném místě, ať už si tuto skutečnost uvědomujeme, nebo nám není zřejmá, působí na nás a je součástí našeho života.“<sup>12</sup> Skutečnost, že si na tento fakt nemůžeme sáhnout, a jen velmi těžko se nám popisuje, co přesně genius loci znamená, nás může odradit od jeho hledání. Naším cílem je však nepropadnout bezmoci a pokoušet se každým krokem se k onomu *nitru* blížit.

„Mezi námi a věcmi se utváří již nikoli ovládající vztah myslí k předmětu či prostoru, jenž prostě leží před ní, nýbrž ambivalentní vztah tělesné a omezené bytosti k světu plném tajů, do nějž tato bytost může poněkud nahlédnout, a do konce se o to neustále pokouší, avšak vždy jen z určitých perspektiv, které jí právě tolik zahalují, jako odhalují.“<sup>13</sup>

Stejně detailně a niterně bylo nutné přistupovat k procesu tvorby *Vnitroměsta*. Otázkou však stále zůstává, jak toho bylo docíleno. Bylo zapotřebí najít způsob, jak Florenc vidět jakoby poprvé. Zkoušky proto probíhaly prostřednictvím kolektivních her, které byly založené buď na konkrétním místě na Florenci, anebo to byly hry univerzálnějšího rázu. Některé hry vznikly i na míru a pro konkrétní potřeby zkoušení inscenace.

Pro bližší vzhled uvedu dva herní přístupy, na kterých lze nastínit, jakým směrem se proces zkoušení vyvíjel.

---

<sup>12</sup> VÁCLAVOVÁ, D., ŽIŽKA, T. a kol. *Site specific*. Praha: Pražská scéna, 2008. ISBN: 970-80-86102-44-3. s. 302

<sup>13</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. *Svět vnímání*. Překlad: Kateřina Gajdošová. Vyd. 1. Praha: Oikoymenth, 2008. ISBN 978-60-7298-287-5. s. 34–35

### 3. Změna perspektivy

V minulé kapitole jsme zmínili, že prostor v podstatě vždy vnímáme skrze určité filtry, které jsou vytvářeny naší osobní zkušeností se světem. Jedním z těchto filtrů může být i médium, které nám pomáhá prostor kolem nás vnímat s odstupem. Toto médium může reálný prostor buď zakrývat, nebo nám naopak dokáže skutečnost přiblížit. Ludwig Feuerbach v předmluvě ke knize *Podstaty křesťanství* píše: „A naše doba bezpochyby... dává přednost obrazu před věcí, kopii před originálem, představě před skutečností, zdání před podstatou [...]“<sup>14</sup> Zde Feuerbach míní dobu, ve které žil, tj. 19. století. Přesto se zdá být jeho myšlenka platná i dnes. Mám na mysli tendenci dnešní doby, která jako kdyby nedovolovala vnímat jinak než právě skrze určité médium. Nicholas Mirzoeff tuto myšlenku vztahuje k vysoké míře času, kterou trávíme před obrazovkami.<sup>15</sup> Podobně jako Feuerbach se k médiím vyjadřuje i Ernst Cassier, jak poznamenává Neil Postman v knize *Ubavit se k smrti*.

„Místo aby se zabýval věcmi samotnými, člověk v jistém smyslu permanentně rozmlouvá se sebou. Natolik se zavinul do lingvistických forem, uměleckých obrazů, mytických symbolů nebo náboženských obřadů, že už nic nevidí a nepoznává jinak než prostřednictvím artificiálního média.“<sup>16</sup>

Divadlo se ze své podstaty stává médiem, které skutečnost zpřítomňuje tím, že si na skutečnost „hraje“. Nemluvíme však pouze o realistickém zobrazování, i když jde o platný přístup, ale o obecném herním principu na divadle, který lze nalézt jak v klasických Čechovových dílech, tak i v alternativních site-specific inscenacích. V širokém spektru divadelních forem se liší jednotlivá pravidla samotné hry, například to, do jaké míry je divák zapojen, nebo kde a jak dlouho se daná hra odehrává. Na divadelních tvůrcích je pak to, nakolik dokážou diváka do hry vtáhnout. Stejně tak je svobodným rozhodnutím diváka na hru nepřistoupit.

„Hra je distancí, která vzniká tak, že nás „sebere“ něco, co přeruší naši jatost v bezprostředních potřebách [...] Hra je výrazem skutečnosti, který přidává skutečnosti na významu [...] Hra je dobrovolná činnost, která je vykonávána uvnitř pevně stanovených časových a prostorových hranic, podle dobrovolně přijatých,

---

<sup>14</sup> DEBORD, Guy. *Společnost spektáklu*. Překlad: Josef Fulka, Pavel Siostrzonek. Praha: INTU, 2007. ISBN 978-80-903355-5-4. s. 9

<sup>15</sup> MIRZOEFF, Nicholas. *Jak vidět svět*. Překlad: Andrea Průchová Hrůzová, Jan J. Škrob. Vyd. 1. Praha: Artmap, 2018. ISBN 978-80-906599-5-7. s. 209

<sup>16</sup> POSTMAN, Neil. *Ubavit se k smrti: veřejná komunikace ve věku zábavy*. Překlad: Irena Reifová. Vyd. 1. Praha: Mladá fronta, 1999. ISBN 80-204-0747-2. s. 18–19

ale bezpodmínečně závazných pravidel, která má svůj cíl v sobě samé a je doprovázena pocitem napětí a radosti a vědomím jiného bytí, než je všední život."<sup>17</sup>

Proč zmiňujeme právě hru? Již jsme stručně popsali problematiku vnímání ve veřejném prostoru a inscenaci, která se k této věci snaží umělecky vztáhnout. Jak už bylo řečeno, *Vnitroměsto* se k veřejnému prostoru nevztahuje vytvořením fiktivního světa na území Florence, není alternativním jazykem. Inscenace (až na pár výjimek) nemění všednost, a ani se jí nesnaží přibarvit. Pouze si bere aspekty oné všednosti a mění pohled na ni. Nástrojem inscenace, jak změnit perspektivu vnímání, bylo začít si se všedností hrát. To jsou jen malé, nenápadné pobídky, které se stále mohou odehrávat jen v naší mysli. Dalším krokem je přijmout výzvu a překročit pomyslnou hranici, kdy se do hry zapojí i tělo.

Zkuste si například tam, kde se zrovna nacházíte, spočítat všechny pravé úhly. Podívejte se z okna a spočítejte všechny odpadkové koše, které vidíte. Začněte tuto bakalářskou práci číst vzhůru nohama. Nebo si dejte od čtení pauzu, vyjděte ven na ulici a při každé příležitosti odbočte vlevo. Kam jste došli?

Mohli bychom se ptát, proč takovou činnost vykonávat, ale je potřeba si uvědomit, že hra sama o sobě nemusí obsahovat smysl. Dokonce se může zdát zbytečná. Stejnou měrou je však pro člověka velmi důležitá a v podstatě se jí nelze vyhnout. „Žádná biologická analýza nevysvětlí intenzitu hry, a právě v této intenzitě, v této schopnosti pobláznit, je podstata hry [na rozdíl od] vybití přebytečné energie, uvolnění po vypětí sil, přípravy na požadavky života a kompenzace za neuskutečnění.“<sup>18</sup>

A v neposlední řadě můžeme říct, že pouze přijetím oné hry doopravdy zjistíme, v čem tkví její hravost.

---

<sup>17</sup> KOUBOVÁ, Alice. *Myslet z druhého místa*. Praha: NAMU, 2019. ISBN 978-80-7331-511-5. s. 46–49

<sup>18</sup> KOUBOVÁ, Alice. *Myslet z druhého místa*. Praha: NAMU, 2019. ISBN 978-80-7331-511-5. s. 47–48

### 3. 1. Časoprostor

První zkouška *Vnitroměsta* byla pojata formou individuální, čtyřhodinové procházky Florencí, a byla určující pro hledání inscenačního klíče. Tímto klíčem se později stala forma inscenované procházky. V této formě je divák prostorem veden buď předem danými instrukcemi nebo performerem, který se zde stává jeho průvodcem. Instrukce slouží jako návod, jak k místu přistupovat, jako ho vidět znovu a jinak. Formát procházky, cesty, je v tomto směru dramaturgicky výhodný, jelikož nabízí zcela z podstaty jejího konceptu jasný začátek i konec. Divák má tedy možnost doslova si prochodit a prošlapat jednotlivé fáze inscenace, a odkrýt vrstvy města. Avšak nalézt vrstvy prostoru lze jedině skrze kvalitní čas strávený detailním zkoumáním a vnímáním onoho místa. A pokud tvoříme inscenaci site-specific, je tento přístup zcela zásadní.

Vraťme se k oněm čtyřem hodinám stráveným procházením Florence. Toto intenzivní cvičení mělo za cíl se s prostorem seznámit a započít tak proces tzv. zvnitřňování – stav, ve kterém jsou zjištěné poznatky zkoumaného prostoru aktérem přijaté za své. Jinými slovy aktér rozumí mechanismu prostoru a vnímá jej jako organismus se svými vlastními pravidly. Aby však mohla být zkušenost mezi všemi členy tvůrčího týmu více méně podobná, bylo potřeba určit si počáteční bod procházky a jednotné instrukce, se kterými se všichni vydali na svůj individuální průzkum.

Jedním z nejdůležitějších faktorů při zkoumání Florence se ukázal být čas, resp. vztah času a percepce prostoru.

Florenc je významně definovaná jízdními řády. Na neoficiálním kulatém náměstí se nacházejí hodiny, které ukazují čas světových metropolí jako jsou Káhira, Moskva, Šanghaj nebo Sydney. Později se z plastiky staly zároveň hodiny sluneční, což byla iniciativa skupiny Aqua Ads. Ocelová plastika s hodinami nyní prochází rekonstrukcí a objeví se na původním místě nejspíše v říjnu tohoto roku.<sup>19</sup>

Propojují se tu díky tomu dva způsoby vnímání času – sluneční hodiny jsou zcela lokální a ukazují polohu Slunce ve vztahu k tomuto konkrétnímu náměstí. Druhý způsob, ten sjednocený, je časem světovým, uměle vytvořeným pro lepší porozumění a komunikaci v globalizovaném světě. Důsledkem stáří konstrukce

---

<sup>19</sup> *Pražská Florenc na čas přišla o unikátní hodiny. Rezavějící sloup byl nebezpečný, zatékalo do něj* [online]. iRozhlas.cz, 17. 07. 2020. [cit. 29. 04. 2021]. Dostupné z: <[https://www.irozhlas.cz/zpravy-domov/florenc-hodiny-sloup-socha-praha\\_2007171501\\_ako](https://www.irozhlas.cz/zpravy-domov/florenc-hodiny-sloup-socha-praha_2007171501_ako)>

hodiny nikdy neukazovaly správný čas jednotlivých měst, což až humorně přispívá k dojmu bezčasí, které se Florencí rozprostírá.

Další časovou úrovní jsou jízdní řády a mechanismy hromadné dopravy. Na Florenci je možno využít tramvajové a autobusové dopravy nebo metra. Z autobusového nádraží je možno vycestovat v rámci státu i mimo něj. Jen pár set metrů od náměstí je Masarykovo nádraží, které zajišťuje síť vlakových spojů, a poměrně značná část území je zastřešována mostem, přes který vede Severojižní magistrála. Připočtíme otevírací dobu podniků a úřadů nebo vteřiny, které jasným staccatem počítají semaforey na přechodech pro chodce. Poté se zde můžeme zaměřit i vnímání času, které je určené například dnem či nocí, počasím, anebo konkrétním jednáním lidí.

Ono bezčasí, které se na Florenci nachází, je možno přisoudit faktu, že se z tohoto místa primárně někam cestuje. Florenc by se dala velmi jednoduše popsat jako jedno velké nádraží nebo zastávka, na které se denně objeví stovky lidí, kteří čekají. Z našeho pozorování jsme usoudili, že se tímto místem pouze prochází. Málokdo má potřebu se zde zastavit.

Cesta odněkud někam, uražená vzdálenost za nějaký čas, se stala být symbolem místa.

„Struktura prostředí ovlivňuje i lidský prožitek času... Jinak běží čas, když jsme v dobrém psychickém i tělesném stavu, když se těšíme, odpočíváme, jinak, když máme starosti, trápení, bojíme se atp. Miller (1993) podotýká, že aktuální prožívání času není myslitelné bez anticipace budoucího jednání [...] Události strukturují čas a jejich význam pro nás v tom hraje klíčovou roli.“<sup>20</sup>

Čas se tak stává první vrstvou prostoru, kterou můžeme na Florenci vnímat. Zároveň se sám čas stal prostředkem, jak lze vnímat *jinak*. Místo se stává *časoprostorem*, který divák může vnímat z různých úhlů pohledu.

Za prvé jde o obecný časoprostor, aneb vše výše zmíněné (od jízdních řádů po roční období). Na druhé straně je pak subjektivní vnímání časoprostoru, které je divákovi přirozeně dáno (každý máme trochu odlišný cit pro časovost). A v neposlední řadě je zde časoprostor vytvořený divadelní inscenací, událostí, která má začátek a konec. Díky této diverzitě rovin se tak nabízí začít si s časem *hrát*. Můžeme čas účelově natahovat nebo zkracovat, můžeme poukazovat na reálie minulé, anebo v divákovi podnítit představu budoucnosti. Lze si hrát s tempem, rychlostí a pomalostí nebo s trváním. V neposlední řadě můžeme ve vztahu

---

<sup>20</sup> ŠÍPEK, Jiří. *Úvod do geopsychologie*. Vyd. 1. Praha: ISV, 2001. ISBN 80-85866-70-6. s. 50

k časovosti mluvit i o náhodě a nahodilosti, se kterou je v rámci inscenace ve veřejném prostoru potřeba počítat.

### **Příklady z inscenace:**

- Dva performeři vedli diváky přestupní halou metra, kde se běžně v neukotvených intervalech pohybují cestující, kteří mají zjevně na spěch. Performeři schválně nasadili velmi pomalé tempo chůze, takže šli v podstatě v kontrastu k ostatním cestujícím, jejichž krok byl rychlý. V davu proudících cestujících tak vznikla malá bublina lidí (performeři a diváci), jejichž vnitřní i vnější čas byl jiný než ten v jejich okolí. Nasazením pomalého tempa chůze a narušením plynulosti pohybu davu bylo najednou o to zjevnější, jak rychle se lidé v přestupní hale pohybují, a jak odtažitě reagují, když jde někdo tak očividně „proti proudu“. Na tomto příkladu je možné pozorovat změnu časového vnímání skrze tělesnost a pohyb. „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.“<sup>21</sup> (viz Obrázek 3)
- Na začátku „vnitroměstské“ procházky byl divák usazen na tramvajovou zastávku na Těšnově. Úkolem diváků bylo nasadit si sluchátka mp3 přehrávače, na kterém byla uložena přibližně patnácti minutová zvuková stopa. Performerka v této stopě popisovala své pozorování Těšnova z téže zastávky v jednom konkrétním dni a čase. Divák tak slyšel o situacích a událostech, které se staly, a které právě teď divák nemohl na místě vidět. Mohl si však dění na nahrávce představit a sledovat, v čem se popisovaný prostor nyní odlišuje. Při některých reprízách se stávalo, že se popisované na záznamu sešlo s tím, co se na místě ve skutečnosti dělo. Performerka například ve stopě popisovala psa, který kolem ní proběhl, zatímco během jednoho představení se tak doopravdy stalo. Divák mohl znejistět – byla to shoda náhod nebo byl ten pes nastrčený? Minulé se schází s přítomným, a divák tak mohl nabýt dojmu jakési časové zacyklenosti. Divák zároveň zjišťuje, že Těšnov z nahrávky není tak úplně stejným místem, jakým se mu v přítomném čase jeví. (viz Obrázek 4)

---

<sup>21</sup> BAKALÁŘ, Petr. *Psychologický průvodce Prahou*. Praha: Votobia, 2006. ISBN 80-7220-279-0. s. 84



Obrázek 3, Hala metra



Obrázek 4, Těšnov

## 3. 2. Vnější a vnitřní pohled

V jakém měřítku vnímáme svět? Dokážeme vidět jen tam, kam náš pohled dosáhne? A jsou technologie extenzí našeho zraku? Z ptačí perspektivy jsme svět mohli vidět díky vojenské technologii (od vzdušných balónů po moderní drony), která pomáhala generálům určit polohu svého nebo protivníkovy vojska.<sup>22</sup> A v roce 1972 vznikla nejreprodukovatelnější fotka naší planety, tzv. Modrá skleněnka, díky které mohl člověk poprvé spatřit Zemi z vesmíru. Přesto to nebyla Země, na kterou se člověk díval, ale fotografie, která planetu zachycovala. Běžnému člověku se nepoštěstí letět do vesmíru a spatřit tento výjev na vlastní oči. Tento snímek nám však zprostředkoval představu, jaký by ten *pohled* mohl být.<sup>23</sup>

Ve vztahu k prostoru se měřítko dá chápat dvěma způsoby. Za prvé jde o vzdálenost, která se dá fyzicky změřit. Uvedu jako příklad výjev z kopce, který nám nabízí panorama území města. Stojíme na kopci a vidíme město z dálky jako celek, na kterém můžeme jasně rozpoznat hranice. Pokud však městem procházíme, můžeme si tento zážitek z pohledu na panorama už pouze představovat. Náš pohled je tak determinován konkrétní kompozicí těla v prostoru. Pokud chceme vidět celek, musíme zaujmout určitou vzdálenost. A to doslova, když se chceme podívat například na celou Zeměkouli. Už však víme, že vlastně nikdy nevidíme celou kouli, nikdy nevidíme její druhou půlku. Jako by byl ten celistvý pohled nedosažitelný, přesně ohraničený tam, kde končí naše tělo. Zdá se však neuvěřitelné, kolik toho vlastně člověk vidí, aniž by fyzicky v danou chvíli viděl mnoho. Jsou to asociace, které se v nás probouzejí, když se podíváme na určitou věc. A zkušenost a paměť, bez které bychom nedokázali dávat věci do souvislostí.

Za druhé jde o měřítko, které se změřit nedá, a není určené pouze fyzickou vzdáleností od věci, na kterou se díváme. Jde o vzdálenost, či hloubku, která prostupuje přes sledovaný objekt do představy, vzpomínky či zkušenosti, přestože se náš pohled fyzicky zvenku nemění. Rozšiřuje se tedy náš vnitřní pohled.

„Pessoa ve své *Knize neklidu* popisuje, že se mu stává, že se v tramvaji na někoho soustředěně zahledí, všimne si třeba výšivky lemující výstřih a

---

<sup>22</sup> MIRZOEFF, Nicholas. *Jak vidět svět*. Překlad: Andrea Průchová Hrůzová, Jan J. Škrob. Vyd. 1. Praha: Artmap, 2018. ISBN 978-80-906599-5-7. s. 104

<sup>23</sup> MIRZOEFF, Nicholas. *Jak vidět svět*. Překlad: Andrea Průchová Hrůzová, Jan J. Škrob. Vyd. 1. Praha: Artmap, 2018. ISBN 978-80-906599-5-7. s. 5–7



automaticky se mu začnou vybavovat – jako v učebnici politické ekonomie – továrny a pracovní úkony, účetní knihy, stroje, dělnické domky, švadleny, jejich lásky, jejich děti... Z vozu vystupuje vyčerpaný a jako náměsíčný, během jízdy prošel celý svět.<sup>24</sup>

Mluvíme tak o pohledu vnějším – pohled z kopce, ale i vnitřním – pohled, který se nám vyjevuje jako představa, obraz v hlavě, který se zdá být odrazem skutečnosti. Doopravdy je však tento obraz do velké míry zkreslený vlivem našeho sociálně kulturního zázemí nebo se mění smyslem jednotlivce pro vzdálenost či velikost. Jsou to tzv. kognitivní mapy, které si vytváříme na základě vnějších událostí.<sup>25</sup>

To, co se nezdá být v naší bezprostřední blízkosti, se nás nemusí nutně dotýkat. Je například rozdíl mezi čtením o válce v Sýrii v novinách a viděním důsledků války na vlastní oči. Může být těžké uvěřit probíhajícím změnám klimatu, pokud si na ony změny nelze sáhnout.

„Protože cosi vidíme uvnitř a cosi venku, tyto dva světy však neexistují odděleně, prolínají se, vstupují do sebe, vzájemně se ovlivňují. Právě umění nám tyto dva světy může zprostředkovat. Nebo má umění schopnost nahlížet do struktur a sítí neviditelného světa místa a převádět znaky těchto sítí do reálného, běžného jazyka, kterým hovoří planeta. Základní pohled na místo pak usměrňují horizontála a vertikála (země a nebe, dole a nahoře, vnitřní a vnější, jin a jang atd.), jejichž ‚okraje‘ jsou nejasné a dané naší zkušeností a životním postojem, neboť ‚nitro v sobě shromažďuje také to, co je zažito.‘ Mezi vnějškem a vnitřkem musí být napětí, jelikož vnitřek je stálý a neměnný, zatímco vnějšek je proměnlivý a intenzivní. Tělo je v podstatě krajina subjektu, vnější objekt, který umožňuje ochranu vnitřního prostoru člověka.“<sup>26</sup>

Oddalování, přibližování či zacilování pohledu byly další principy, se kterými se ve *Vnitroměstu* pracovalo. Jednalo se o hru s pohledem prostřednictvím změny měřítko či směru. Diváci byli vedeni dívat se tam, kam se normálně při procházení městem nedíváme, nebo jim skrze popis představy bylo umožněno vidět „neviditelné“.

---

<sup>24</sup> BAKALÁŘ, Petr. *Psychologický průvodce Prahou*. Praha: Votobia, 2006. ISBN 80-7220-279-0. s. 46.

<sup>25</sup> ŠÍPEK, Jiří. *Úvod do geopsychologie*. Vyd. 1. Praha: ISV, 2001. ISBN 80-85866-70-6. s. 52

<sup>26</sup> VÁCLAVOVÁ, D., ŽIŽKA, T. a kol. *Site specific*. Praha: Pražská scéna, 2008. ISBN: 970-80-86102-44-3. s. 302

### **Příklady z inscenace:**

- Performeři během procházení stanoviště v metru divákům na určitých místech ukazovali fotografie, které zachycovali, jak jeden z performerů stojí právě nad tím místem, kde se nachází skupinka diváků. Ti si tak dokázali představit, co se přímo nad jejich hlavami nachází. (viz Obrázek 5)
- Performer na malém plácku autobusového nádraží upozornil na mraveniště. „Představte si, že přímo pod našima nohama se nachází tisíce malých mravenčích chodeb. Kam až ty chodby vedou?“ (viz Obrázek 6)
- Na Autobusovém nádraží Florenc jsem diváky nechala stát na odpočívadle schodiště, ze kterého byl výhled na Žižkov a celé nádraží. Přes instrukce vysílané do sluchátek jsem vedla pohled diváků. „Podívejte se nahoru, uvidíte Žižkovskou věž. Přímo pod ní je pás barevných domů. Pod domy je železniční most, pod mostem viadukt, a když se podíváte ještě níže, uvidíte mě.“



Obrázek 5, Úrovně podzemí



Obrázek 6, Mraveniště

## 4. Divadlo na hraně

Ohraničením prostoru určujeme pravidla, která ovlivňují život uvnitř i vně daného místa. Divák například nevstoupí na jeviště, pokud není vyzván hercem. Tato neviditelná úmluva vytváří pomyslnou, a jindy zase naprosto doslovnou hranici mezi jevištěm a hledištěm, divákem a performerem. Určuje normy chování jedné i druhé strany a s tím i cenu, kterou je potřeba zaplatit, pokud chceme tuto hranici překročit. Vnímáme hranice států a kultur, co je globální a lokální, co patří nám a těm ostatním. Máme potřebu oddělovat soukromé od veřejného, domov a venek, bezpečná a nebezpečná místa. Přemýšlíme nad hranicemi divadla, a kde se umění setkává nebo naopak rozchází s každodenním životem. Bouráním společenských konvencí se některé hranice posouvají, překrývají nebo zcela mizí. Následně však vznikají jiné, nové bariéry, které vítáme nebo naopak odmítáme na základě vnímání a pojetí situace doby, ve které žijeme, a na základě prostoru, který obýváme. Hranicemi reagujeme na nebezpečí, na něco, co by snad chtělo zasahovat do našeho prostoru, ať už se jedná o prostor fyzický nebo duševní.

„[Norberg-Schulz] vysvětluje význam prostoru především v jeho existenciální opoře. Tato opora je dána hranicí, omezením prostoru, kde se cítíme bezpečně. Oproti oné rozprostraněnosti je nám bližší lokalizace, ve které se můžeme identifikovat a orientovat v tom, co vyvěrá z našich životních situací a stává se naší existenciální oporou, co je skutečně žité.“

Když se zpětně zamýšlím nad procesem zkoušení *Vnitroměsta*, jsou to právě překročené i nepřekročené hranice, které mě přiměly tuto práci psát. V jistých chvílích jsme se museli ptát, zda nepřekračujeme zákon, zda se nenacházíme na soukromém pozemku nebo jestli v interakci s cizími lidmi nestojíme na hraně slušnosti a respektu. Naše otázky se začaly dotýkat takových témat jako jsou svoboda ve veřejném prostoru, etické či morální hranice participativního divadla nebo společenská odpovědnost vůči tomu, na co v inscenaci poukážeme. V této kapitole bych jednotlivá témata ráda rozvedla a analyzovala, a to na základě mé osobní tvůrčí a performerské zkušenosti s tvorbou této inscenace.

## 4. 1. Hranice participativního divadla

Mým stanovištěm a třetí zastávkou vnitroměstské procházky se stalo Autobusové nádraží Florenc. Má performerské role zde byla od ostatních odlišná tím, že na rozdíl od zbylých herců, jsem diváky vedla primárně svým hlasem. Diváci mě až do určitého momentu nemohli vidět. Skrze instrukce a úkoly, které jsem jim zadávala přes průvodcovská vysílací zařízení, mohli procházet nádraží relativně samostatně. Divákova „závislost“ na tělesném a vizuálním kontaktu s performerem byla v tomto stanovišti narušena. Divák mě neviděl, ale já jsem měla nad každým divákem neustálý dohled. Věděla jsem, co každý dělá, jak plní má zadání, kde sedí nebo kam se prochází. Aby však tento princip neměl jen jednostranný efekt „velkého bratra“, dostali diváci možnost si se mnou tuto pozici vyměnit.

Poté, co jsem se odkryla, jsem diváky dovedla na vyvýšené místo, odkud mohli vidět nádraží a cestující. Přes vysílačky mi mohli zadávat konkrétní úkoly, které souvisely s tím, co se zrovna na místě děje. Mohli mě poslat za konkrétním cestujícím nebo na místo, které nevidí. Záměrem bylo představit si mě jako lupu, která jim prostor a dění v něm přiblíží, aniž by se sami museli bát nějaké konfrontace.

### **Příklady úkolů, které mi diváci zadávali:**

- Jdi a zeptej se pána, kde koupil svoje kalhoty.
- Stoupi si na tamtu zídku a popiš nám, co vidíš za plotem.
- Vylez si na automat s kávou.
- Prohrab se v koši a řekni nám, co v něm leží.
- Jdi za tou slečnou se psem a řekni jí, že máš ráda psy na pivě.
- Řekni tomu pánovi s kolem, aby ti ho půjčil.
- Obejmi tu slečnu v červeném kabátu.
- Popros pána na zastávce číslo 1 o cigaretu.
- Nastup si do autobusu a odjed'
- Zeptej se pána nalevo od tebe, co měl dnes k večeři.
- Jdi za tím klukem a pozvi ho na rande.
- Udělej hvězdu.
- Zaspívej českou hymnu.
- Dělej, že jsi autobus, který právě dorazil na zastávku, a vybídni cestující, aby si nastoupili.

Úkoly byly různorodé – od těch, které byly jednoduše splnitelné, až po odvážná zadání, která překračovala hranice mého komfortu a narušovala osobní prostor cestujících. Problém spočíval na několika úrovních. Z naší tvůrčí strany nebyly určeny mantinely, které by diváka při zadávání úkolů příliš omezovaly. Bylo naším záměrem dát divákovi naprostou volnost, ovšem stále s předpokladem, že divák již z předchozích stanovišť pochopil, na jakém principu je založena inscenace, a v jakém duchu byli sami vedeni. Někteří diváci dokázali přesně vystihnout svou funkci v této části inscenace a mou metaforu s lupou přijali důsledně. Posílali mě k místům, kam by se sami nejspíš nepodívali nebo by je ani nenapadlo nad nimi uvažovat. Svými úkoly ovlivňovali můj pohyb po prostoru, a tím opět měnili perspektivu svého vlastního vnímání. Do kontroverzního bodu jsme se dostali až tehdy, kdy úkoly souvisely s interakcí s jinými lidmi. Nevím, zda nekonzistence v míře „smysluplných“ zadání, které by korespondovaly s tvůrčím záměrem, tkví v nedotažené dramaturgii inscenace a mého stanoviště. Někteří diváci nám ve zpětné vazbě vyčítali, že neměli dostatečné vodítko, jak k této instrukci přistoupit a nenacházeli spojení mezi mým stanovištěm a zbytkem procházky.

Ve skupině, která byla složena z lidí, kteří se navzájem neznali, mohl převládnout stud. Přesto se i přes některé „nepovedené“ reprízy stal z mého stanoviště zajímavý herní experiment.

Z vlastní herecké pozice jsem mohla sledovat svou dovednost improvizovaně reagovat na příchozí podněty. Byly momenty, kdy se mi to dařilo. Párkrát jsem ale musela zaváhat a nedokázala jsem naplnit divákovu očekávání, nedokázala jsem splnit úkol. Musela jsem překračovat hranice vlastního ostychu a určit si, na co přistoupím a co odmítnu. Nastoupila bych do autobusu a odjela někam daleko za Prahu? Asi ano, ale pouze v případě, kdy bych věděla, že nemusím diváky navést na další a poslední stanoviště. V rámci inscenace jsem nemohla prostor úplně opustit. Nedělalo mi však problém ušpinit se od hníjícího salátu v koši, udělat hvězdu nebo hlasitě zpívat. Výčitky svědomí přicházely z „opravdových“ výzev, při interakci a komunikaci s cizími lidmi. Musím se tedy ptát – je etické zapojovat do inscenace kolemjdoucí, kteří nevědí, že jsou součástí divadelního představení nebo domluvené hry?

Jiří Havelka ve své disertaci *Zmrazit čerstvé ovoce* popisuje jednu z hodin, během které se svými studenty vyšel do ulic Prahy, a podobně jako na mém

stanovišti hrál hru zadávání úkolů „na dálku“. Podle všeho jedna z instrukcí skončila téměř ublížením na zdraví.

„Znejistěl jsem. Po chvíli vidím, že se vrací všichni kromě studenta, který vyběhl jako první. Pochopil jsem, že se něco děje a seběhl dolů, kde mi řekli, že ten muž tak nějak polosrbsky poločesky na našeho studenta řval, že je majitel toho klenotnictví, a že ho zabije, jestli to nevrátí. Hra přestala být hrou.“<sup>27</sup>

Skutečné se začalo překrývat se světem hry. Zmíněný majitel klenotnictví pravděpodobně uvěřil, že jde o opravdového zloděje. Konflikt vznikl právě proto, že do hry nebyl zasvěcený. Havelka dále popisuje problematiku mezi „pravým“ a „nepravým“, fikční hrou a skutečným světem. „Všichni přece víme, že vše, co se na jevišti odehrává, není skutečné. To je základní divadelní konvence, základní pravidlo hry, na které jako divák přistupuji. Svobodně, protože chci, protože budu mít to privilegium být součástí hry.“<sup>28</sup> V našem případě však pracujeme s reálným prostorem, s reálnými lidmi a v neposlední řadě s přítomným časem – improvizujeme. Naše hra tak dostává tolik proměnných, že je velmi těžké předvídat její průběh. Nikdy si nebudu plně jistá, co mohu od diváků čekat a nepředpovím, jak na mě zareaguje oslovovaný člověk.

Divák na hru nemusí přistoupit. Stejně tak má kolemjdoucí právo mi na zadanou otázku neodpovědět. Pokud někoho požádám o cigaretu, divák pocítí až dětské potěšení z toho, že plním jeho zadání. Cestující, kterého o cigaretu žádám, nemusí poznat, že se jedná o divadlo, protože tato žádost není něco, čemu by se musel nutně divit. Avšak ve chvíli, kdy slečně se psem říkám, že mám ráda psy na pivo, do jaké se dostáváme situace? Divák stejně jako v předchozím příkladu pociťuje potěšení, já se na druhou stranu musím vypořádat s rolí podivínky. A ta slečna? Jaké měla pocity se už asi nedozvíme, a vůbec k celé této situaci asi můžeme hledět s humorem.

Během všech doposud odehraných repríz se nestalo nic vyloženě kontroverzního. Kromě několika napomenutí ze strany ochranky jsem se nesetkala s reakcí, která by ohrožovala mě nebo ostatní. Právě v možnosti a v očekávání, co by se mohlo stát, a jaký úkol diváci zadají, tkví ono napětí a zábavnost hry. Avšak tato hra zároveň funguje na principu „skryté kamery“, na principu dohlížení a voyeurismu. Ani jeden ze zmíněných principů nemá tak úplně pozitivní vyznění.

---

<sup>27</sup> HAVELKA, Jiří. *Zmrazit čerstvé ovoce: útržky úvah o divadelní zkoušce*. Praha: NAMU, 2012. ISBN 978-80-7331-222-0. s. 24

<sup>28</sup> HAVELKA, Jiří. *Zmrazit čerstvé ovoce: útržky úvah o divadelní zkoušce*. Praha: NAMU, 2012. ISBN 978-80-7331-222-0. str. 28

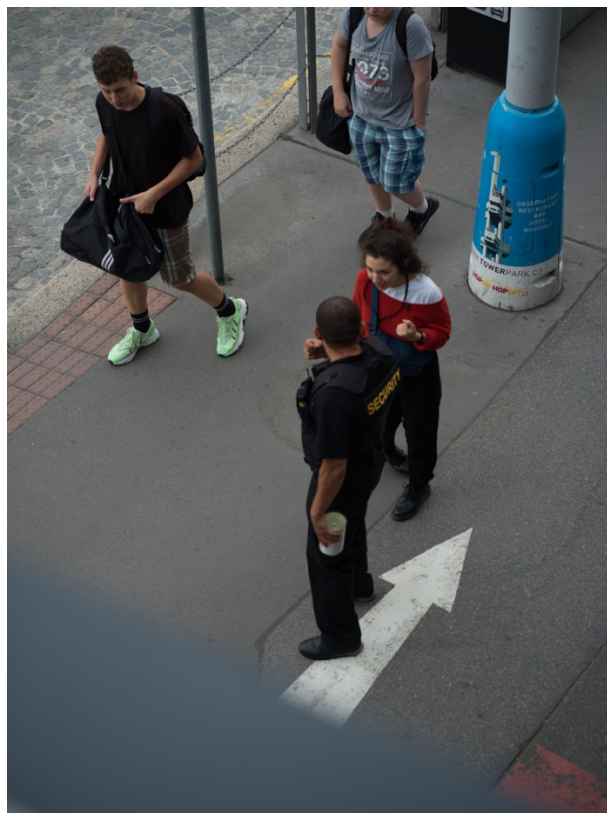
V jakou chvíli „zábavná“ interakce hraničí s morální otázkou mezilidských vztahů?  
Kde jsou hranice hry?

Opět se dotýkám tématu, které by vydalo na samostatnou bakalářskou práci, a proto není mým cílem pokoušet se na otázku odpovědět. Stejně tak nebylo záměrem inscenace tento herní experiment pojmout vyloženě jako „etickou hru“, ve které bychom zkoumali chování diváků a reakce kolemjdoucích. Inscenace nenabízí morální rozřešení, a ani záměrná provokace není jejím cílem. *Vnitroměsto* po celou dobu poukazuje a otvírá témata, na která nenabízí odpověď, a ani jeden jediný úhel pohledu. To, co si z procházky divák odnese, je čistě na míře změny jeho vlastní perspektivy. Budu si však protiřečit, protože i to, jakým způsobem na věci poukazujeme a jakými místy diváky provázíme, už naznačuje jistou interpretaci. V řešení tohoto konfliktu se ale musíme spokojit s tím, že čistá objektivita neexistuje.





Obrázek 7, Zadaný úkol



Obrázek 8, Interakce s ochranou nádraží

## 4. 2. Svoboda ve veřejném prostoru

Sedíme v kavárně kina Atlas a máme radost, protože jsme právě objevili perfektní místo pro čtvrté stanoviště. Takové místo, které přesně zapadalo do atmosféry „tajemné vnitroměstské bojovky“. Byl to kopec, ze kterého se dalo vidět celé autobusové nádraží, zvláštní shluk městské přírody pojící se s industriálním odpadem. Ačkoliv tento plácek uprostřed Florence působil velmi opuštěně, rezavý plot nám napověděl, že jde nejspíš o soukromý pozemek. Majitelem pozemku je firma PENTA, která velmi razantně odmítla naši prosbu o povolení k využití prostoru pro umělecké účely, a z malého plácku, který byl spíše hromadou sutin, cihel a odpadu, nás tato firma vykázala. To mě přimělo zamyslet se, komu vlastně veřejný prostor patří, protože ono soukromé a veřejné se před našima očima začalo překrývat. Víme doopravdy na čí půdě stojíme? Komu patří veřejný prostor? Touto otázkou se mimo jiné zabývá i historička umění Milena Bártlová v přednášce SOFT NORM. Bártlová definuje veřejný prostor z tří různých východisek.

Za prvé máme veřejný prostor, který všichni používáme. Za druhé je veřejný prostor to, co zbylo vedle soukromých pozemků, nebo to, co nepatří nikomu. Do třetice můžeme veřejný prostor vnímat jako to, o co se nikdo nestará, tj. území, které je spravované buď erárem (státem či nějakým úřadem) anebo nikým. Bártlová říká, že k takovému území pak nemáme osobní vztah.<sup>29</sup> Vedle veřejného prostoru existují i tzv. *nemísta* (angl. non-sight), kterými jen procházíme, a většinou se na nich nezdržujeme. Je to pojem, se kterým více pracuje francouzský etnolog a antropolog Marc Augé.<sup>30</sup> Příkladem takových nemíst jsou například parkoviště, nevyužitá pláně ve městech (Letenská pláň) anebo i letiště. „Primárními, původními veřejnými prostory jsou taková místa, kde se občané scházejí k výkonu svých politických práv.“<sup>31</sup>

Pravidla soukromého pozemku jsou do velké míry ustanovena jeho majitelem. Veřejný pozemek je podmiňován zákonem, který určuje politická moc, jež si v demokratickém systému volí veřejnost.<sup>32</sup> Jde tedy o obecně přijímané

---

<sup>29</sup> SOFT NORM – Komu patří veřejný prostor? [online]. Přednáší Milena Bártlová. VŠVU Bratislava, 01. 12. 2017. [cit. 05. 05. 2021]. Dostupné z: <<https://www.youtube.com/watch?v=5KgmMPPyTrw>>

<sup>30</sup> Tamtéž.

<sup>31</sup> Tamtéž.

<sup>32</sup> SOFT NORM – Komu patří veřejný prostor? [online]. Přednáší Milena Bártlová. VŠVU Bratislava, 01. 12. 2017. [cit. 05. 05. 2021]. Dostupné z: <<https://www.youtube.com/watch?v=5KgmMPPyTrw>>

konvence a hodnoty dané společnosti, jak se na veřejnosti můžeme a nemůžeme chovat. „Tam, kde tyto pravidla nenacházíme, tam je právě ono nemísto.“<sup>33</sup>

To místo, které patří nám, máme tendenci si označkovat či ohraničovat. Naší tělesnou přítomností si vymezujeme osobní prostor například na nádraží a očekáváme respekt ostatních. Jindy si různá místa přivlastňujeme prostřednictvím zástupných předmětů (batoh na sedadle v autobuse, krabička cigaret na baru, ručník na koupališti atp.)<sup>34</sup> Tato přivlastňovací tendence vychází z potřeby být v bezpečí našeho „domečku“ nebo je výrazem touhy po určité moci.<sup>35</sup>

Nejde však pouze o to, že si přivlastňujeme území v rámci městského celku, samo město je jakýmsi přivlastněním či dobytím onoho „přírodního“ prostoru. „Zákon zasahuje všechny oblasti našeho života, každý předmět kolem nás. V imperiální kultuře zákon odděloval ‚civilizované‘ od ‚divochů‘ jako důsledek procesu dobývání přírody.“<sup>36</sup>

Ulice Nového města (na jehož části se mimo jiné rozpíná i Florenc), jsou strukturované do pravých úhlů. Bártlová tuto tendenci označuje jako „[...] osvícenský design založený na pravoúhlé městské síti“.<sup>37</sup> Vládce, či politická moc tímto návrhem členění města dosahuje přehlednosti. „Tato přehlednost omezuje možnosti té politické veřejnosti chovat se jinak, než jak se od ní očekává.“<sup>38</sup>

Do jaké míry jsme v městském veřejném prostoru svobodní? Žádáme o povolení, když chceme diváky provázet autobusovým nádražím. Lepením vnitroměstských samolepek na zdi budov zjišťujeme, že v malé míře „ničíme“ cizí nebo „veřejný“ majetek. Uvědomujeme si, že na eskalátorech v metru se nedoporučuje běhat, a na přechodu pro chodce zcela logicky čekáme na zelenou, aby nás nesrazilo auto. Ať už se jedná o dopravní pravidla, která určují naše chování, anebo například reklamy, které poutají naši pozornost, vždy jsme konfrontováni s určitým vjemovým podnětem, který určuje náš pohyb a naše chování, způsob našeho vnímání a v neposlední řadě i naše myšlení.

Co vlastně znamená ona svoboda ve veřejném prostoru, pokud se na každém rohu setkáváme s jistou mírou kontroly? Tato otázka nepatrně směřuje

---

<sup>33</sup> Tamtéž.

<sup>34</sup> BAKALÁŘ, Petr. *Psychologický průvodce Prahou*. Praha: Votobia, 2006. ISBN 80-7220-279-0. s. 46

<sup>35</sup> Tamtéž.

<sup>36</sup> MIRZOEFF, Nicholas. *Jak vidět svět*. Překlad: Andrea Průchová Hrůzová, Jan J. Škrob. Vyd. 1. Praha: Artmap, 2018. ISBN 978-80-906599-5-7. s. 236

<sup>37</sup> *SOFT NORM – Komu patří veřejný prostor?* [online]. Přednáší Milena Bártlová. VŠVU Bratislava, 01. 12. 2017. [cit. 05. 05. 2021]. Dostupné z: <<https://www.youtube.com/watch?v=5KgmMPPyTrw>>

<sup>38</sup> Tamtéž.

do sféry filozofie, protože přece všichni rozumíme tomu, proč se na přechodu nepřechází po červené, a proč je zakázáno běhat po eskalátoru. Vlastně jde nakonec o naši osobní bezpečnost, prevenci, že nám naše chování zpětně neublíží. Nezabývejme se tedy těmito jasnými, smysluplnými pravidly, zaměřme se spíše na otázku uměleckého či osobního vyjádření ve veřejném prostoru.

Zajímavých příkladem intervence (jak se některým dílům ve veřejném prostoru říká), je dílo 50 m<sup>2</sup> od pražského umělce Epos 257.

„Před sedmi lety [v roce 2010, pozn. aut.] oplotil na Palackého náměstí 50 metrů čtverečních. Vybral si údajně nejsvobodnější místo v zemi, kde se mohou konat veřejná shromáždění bez ohlášení, aby upozornil, že nejsme až tak svobodní, jak si možná myslíme. Na nesmyslné oplocení nereagovali ani kolemjdoucí ani úředníci, dokud Epos úřady sám neupozornil.“<sup>39</sup>

Podle Bártlové umělecká díla obsazují veřejný prostor, ať už za účelem zkrášlení prostoru nebo v případě pomníku připomenutí veřejnosti nějakého historického okamžiku, události či osobnosti. Pomník ovládá prostor (např. Mount Rushmore v USA).<sup>40</sup>

„Chce-li výtvarník vstoupit do veřejného prostoru dnes, musí se uchýlit buď k ilegální intervenci, jako například umělec pracující pod pseudonymem Epos 257 svou ‚okupací veřejného prostoru‘ na Palackého náměstí, nebo mu nezbyvá než získat finanční podporu u soukromé firmy, jako Jiří David u své stěhující se Klíčové sochy.“<sup>41</sup>

Nevybíráme si, jak bude vypadat podoba nového obchodního centra vedle Masarykova nádraží, ačkoliv máme právo vytvořit výzvu, podepsat petici a demokraticky vůči tomuto plánu protestovat. Jakou moc však jako veřejnost doopravdy máme, pokud se o tyto výzvy pokoušíme?

Z nedávné události kácení javoru stříbrného u Anenského trojúhelníku na Praze 1 si můžeme vzít příklad. Petici proti kácení podepsalo bezmála tři tisíce občanů. Ačkoliv tlak veřejnosti podnítil zastupitelstvo o kácení diskutovat, bylo to hnízdo holuba hřivnáče, které stavební plány pozastavilo. Přesto je osud stromu nejasný a veřejná debata na toto téma možná ještě nějakou dobu potrvá. Moc tří

---

<sup>39</sup> Kultura. *Na značky! Epos 257 „značkuje“ veřejný prostor* [online]. Česká televize, 30. 04. 2017. [cit. 01. 05. 2021]. Dostupné z: <<https://ct24.ceskatelevize.cz/kultura/2100065-na-znacky-epos-257-znackuje-verejny-prostor>>

<sup>40</sup> *SOFT NORM – Komu patří veřejný prostor?* [online]. Přednáší Milena Bártlová. VŠVU Bratislava, 01. 12. 2017. [cit. 05. 05. 2021]. Dostupné z: <<https://www.youtube.com/watch?v=5KgmMPPyTrw>>

<sup>41</sup> KAROUS, Pavel. *Vizuální umění ve veřejném prostoru v „Reálném kapitalismu“* [online]. Vetřelci a volavky, [b. r.]. [cit. 01. 05. 2021]. Dostupné z: <<http://www.vetrelciavolavky.cz/texty/vizualni-umeni-ve-verejnem-prostoru-v-realnem-kapitalismu>>

tisíce hlasů by mohla být přemožena mocí onoho konkrétního developera, který si území koupil, a k jehož přestavbě dostal povolení. Bylo by tedy jedinou možností, jak javor zachránit, nabídnout radnici městské části Prahy 1 výhodnější nabídku? Bavíme se zde o moci, která je měřena penězi?

„Globální města od Káhiry po Istanbul a od New Yorku po Madrid se od té doby skutečně stala dějištěm protestů, v nichž jde, jak říká David Harvey, o právo na město (2013) [...] V roce 2001 sesadili demonstranti v Argentině celých pět vlád se sloganem ‚Nás nerepresentují‘. Jejich heslo vede k otázce, jestli je možné, aby nová globální většina měla adekvátní politickou nebo vizuální reprezentaci, nebo jestli budou pokračovat viditelné oligarchie vytvořené globalizací.“<sup>42</sup>

Mluvíme o percepci města, a tak se můžeme ptát, do jaké míry je naše percepce svobodná, do jaké míry vnímáme město z vlastní vůle.

Vezměme v úvahu například nespočet reklamních ploch, na které ve městech narážíme. Je naše svobodné rozhodnutí na reklamy nereagovat, nedívat se na ně, avšak z charakteru reklamního jazyka víme, že jde velmi často o jistou míru manipulace, která má na nás působit, a která má naši pozornost strhnout. Stejně tak je svobodným rozhodnutím výrobce kam a jakou podobu reklamy do veřejného prostoru umístí. John Berger v knize *Způsoby vidění* věnuje dopadu „vizuálního smogu“ ve městech celou jednu kapitolu. Tvrdí, že jsme reklamním výjevům vystavování natolik, že nám uniká jejich celkový dopad a širší kontext.

„Reklama je obvykle chápána a ospravedlňována jako konkurenční médium, které je v zásadě přínosem pro veřejnost (spotřebitele) a nejschopnější výrobce, čímž prospívá i národnímu hospodářství. Tato úvaha úzce souvisí s pojetím svobody: svobodné volby z pohledu spotřebitele a svobodného podnikání z pohledu výrobce. Bezprostředně viditelný projev ‚Svobodného světa‘ tak představují obrovské poutače a rozzářené neony kapitalistických velkoměst.“<sup>43</sup>

To vše zní jako paradoxní situace: na jednu stranu vnímáme reklamu jako projev svobodny, ale na druhou stranu jsme vězni systému, který je založen na neustálém přílivu vizuálních informací, které nás mají přesvědčit, že jsme svobodní. Nerada bych však v této úvaze zacházela dál, protože bychom nutně narazili na problematiku vlastnictví nejen veřejného prostoru, ale v širším slova

---

<sup>42</sup> MIRZOEFF, Nicholas. *Jak vidět svět*. Překlad: Andrea Průchová Hrůzová, Jan J. Škrob. Vyd. 1. Praha: Artmap, 2018. ISBN 978-80-906599-5-7. s. 259

<sup>43</sup> BERGER, John. *Způsoby vidění*. Překlad: Andrea Průchová Hrůzová. Vyd. 1. Praha: Labyrint, 2016. ISBN 978-80-87260-78-4. s. 117

smyslu i na krizi liberálního systému, kapitalismu a krizi demokracie. Na důsledný rozbor v této problematice nemáme dostatek prostoru.

Když se tedy obloukem vrátím na začátek k příkladu plácku ve vlastnictví firmy PENTA, zjišťuji, že inscenace *Vnitroměsto* se odehrává ve veřejném prostoru jen zdánlivě. Ačkoliv Florenc působí dojmem *nemísta*, je doopravdy spletením soukromých pozemků, reklamních ploch, dálnic, silnic a mostů, zastávek a nádraží. Všechny tyto vrstvy města podléhají zákonu a ke svobodné tvorbě nám zbývají bezmála chodníky. Ale i u těch bychom mohli polemizovat. Charakterem těchto vrstev se tak nutně dostáváme k tomu, že jsme pod neustálým dohledem kamer, policie, revizorů, dispečerů, řidičů či koneckonců kolemjdoucích se svými vlastními vnitřními pravidly a hodnotami, které se odrážejí v jejich smyslu a pojetí svobodného světa.

„Můžeme si hrát na to, že jsme svobodní, avšak přitom si musíme být stále vědomi, že je to iluze. V tomto prostoru hry má své místo etika i politika. Jakkoliv naše vědění o nás samých jako svobodných je omyl, musíme konat tak, jako bychom byli svobodní skutečně.“<sup>44</sup>

---

<sup>44</sup> FISCHNER, Petr. *Kniha historika Harariho: S rozvojem umělé inteligence musíme měnit i lidské vědomí* [online]. Aktuálně.cz, 27. 11. 2019. [cit. 01. 05. 2021]. Dostupné z: <<https://magazin.aktualne.cz/kultura/literatura/yuval-noah-harari-21-lekci-21-stoleti-recenze/r~38f871100e1211ea84c6ac1f6b220ee8/>>

## Závěr

Na příkladech z procesu tvorby *Vnitroměsta* můžeme vidět, že je město mozaikou nejrůznějších témat, od těch čistě praktických, po velká filozofická témata týkající se svobody nebo etiky. Při procházení městem narážíme na to, že stojíme v prostoru, které přímo zrcadlí stav naší společnosti. Když vidíme město, nemůžeme se nezamýšlet nad politikou, ekonomikou či náboženstvím, nelze být nezaopatřený. Města jsou velkými lidskými stopami, které na rozdíl od lesů, moří a hor obsahují svědectví o lidském jednání na tomto světě. Jejich složitost a komplexnost nám neposkytuje jistotu, klid či směr, jakým bychom se měli v našich životech vydat. Ve stejnou chvíli nám však města poskytují takové příležitosti, které bychom na „samotě u lesa“ nenalezli. Město nás zbavuje svobody stejnou měrou, jakou nám ji dává. Její vjemová pestrost nás nutí nevidět, ale zároveň nás nikdy nenechá tak úplně spát. Jak se tedy vůbec zorientovat?

„Před sto lety žili ve městech jen dva lidé z deseti. Dnes ve městech žije většina světové populace. Za rok se v nich [v globálních městských oblastech, pozn. aut.] vyprodukuje 30 biliónů dolarů, což je polovina světového HDP. Podle WHO bude do roku 2050 žít ve městech sedm lidí z deseti. Tento proces se bude týkat téměř výhradně rozvojových států.“<sup>45</sup>

S tempem, jakým se mění svět, si nemůžeme dovolit městské prostory přehlížet. Je zcela zásadní naučit se těmto místům porozumět, abychom s rychlostí měnícího se světa udrželi krok. „V minulosti možnost přežít závisela na dobrém vztahu k místu, a to jak ve fyzickém, tak i psychologickém smyslu.“<sup>46</sup> Při navazování vztahu je záhodno protějščího partnera poznat. Bez této znalosti je vztah povrchní, plytký a neupřímný. Nerada bych však zacházela do moralistní či pedantské rétoriky. Pokud však čtenář odpustí, musím ještě podotknout, že pevně věřím ve fyzické zakoušení reality jako ve způsob, jak se s dnešním světem vypořádat. Samo divadelní umění je zakoušením, simulací světa a potenciální novou fyzickou zkušeností. Důvody, proč tomu tak je, si snad ani nemusíme vysvětlovat. A s každou uměleckou činností přichází i jistá míra zodpovědnosti, a to obzvlášť s uměním ve veřejném prostoru.

---

<sup>45</sup> MIRZOEFF, Nicholas. *Jak vidět svět*. Překlad: Andrea Průchová Hrůzová, Jan J. Škrob. Vyd. 1. Praha: Artmap, 2018. ISBN 978-80-906599-5-7. s. 167

<sup>46</sup> VÁCLAVOVÁ, D., ŽIŽKA, T. a kol. *Site specific*. Praha: Pražská scéna, 2008. ISBN: 970-80-86102-44-3. s. 302

Nikdy v životě jsem nepřišla do tak intenzivního kontaktu s bezdomovectvím, jako při zkoušení této inscenace. K intenzitě nahrávala i výstava *Dýmová hora*, která byla k vidění i během prvních pár měsíců zkoušení v budově Muzea hlavního města Prahy, která se taktéž nachází na Florenci. Výstava měla svědčit o životě lidí bez domova a představovala pražské místo Třebešín, které jeho obyvatelé přezdívali *Dýmová hora*.<sup>47</sup> Je v tom až příznačná analogie – my, tvůrci inscenace, dennodenně přicházíme do kontaktu s tímto společensko-ekonomickým problémem, zatímco v muzeu, pár metrů od našeho zázemí v budově Pomezí, je o něm k vidění výstava. Každý z našeho inscenačního týmu jsme při procesu zkoušení zakusili menší i větší interakce s lidmi bez domova. Některé byly děsivé a nepříjemné, jiné milé a překvapující.

Jedna z divaček se mě po odehrané repríze zeptala, proč není tématem naší inscenace bezdomovectví, že přece je hrozné, jak moc nás tento problém ve městě obklopuje. Naučit se vidět své město znovu a jinak nutně přichází i s tím, že uvidíme něco, co jsme doposud přehlíželi. Je tedy úkolem umělce angažovanost, má mít jasný názor na témata, která otvírá? A pokud na sebe bere pouze roli mediátora, zprostředkovatele tohoto problému, na kom je ona zodpovědnost problémy řešit? Na politicích, veřejnosti, umělcích nebo odbornících?

Nemohu ze své pozice poskytnout dostatečnou odpověď na tuto otázku, ale zároveň je jasné, že ona zodpovědnost, je na každém z nás. Toto tvrzení ovšem může znít jako prázdné zvolání, protože pokud bychom přijali, zodpovědnost jako kolektiv, nechopí se jí v důsledku nikdo.

Ráda bych na závěr citovala část rozhovoru Nicholase Mirzoeffa s Andreou Průchovou Hružovou.

„APH: Věříte tomu, že doba, v níž žijeme, je skutečnou dobou společenské změny, kdy si společnost opět přisvojí veřejný prostor?

NM: Když píšeme knihu, připravujeme výstavu, natáčíme film, pak ve skutečnosti vždy vytváříme prostor a to prostor, v němž se lidé budou moci střetnout pohledem a vidět jeden druhého. Existují určité organizační principy, aby se vám takový prostor podařilo vytvořit. Zařídte, aby se lidé setkali na jednom místě. Zeptejte se jich, co je na ono místo přivedlo. Poslouchejte je a věřte, že naslouchání je velice důležité, a to i přesto, že tito lidé třeba mlčí, pak oceňte jejich

---

<sup>47</sup> Výstavy. Epos 257: *Dýmová hora* [online]. Muzeum hlavního města Prahy, 2019. [cit. 11. 05. 2021]. Dostupné z: <<http://www.muzeumprahy.cz/epos-257-dymova-hora/>>



přítomnost. Věřte, že následně společně začnete přicházet na to, jak se pustit do další práce."<sup>48</sup>

---

<sup>48</sup> MIRZOEFF, Nicholas. *Jak vidět svět*. Překlad: Andrea Průchová Hružová, Jan J. Škrob. Vyd. 1. Praha: Artmap, 2018. ISBN 978-80-906599-5-7. s. 329–330



Obrázek 9, Reklama v metru



Obrázek 10, Florenc

## Seznam použitých zdrojů

### Literatura:

1. BAKALÁŘ, Petr. *Psychologický průvodce Prahou*. Praha: Votobia, 2006. ISBN 80-7220-279-0.
2. BERGER, John. *Způsoby vidění*. Překlad: Andrea Průchová Hrůzová. Vyd. 1. Praha: Labyrint, 2016. ISBN 978-80-87260-78-4.
3. CARLSON, Marvin. *Netradiční divadelní prostor* [pdf]. Překlad: Lucie Žantovská. Internetové vydání Expanding Scenography Pražského Quadriennale, [b. r.], s. 3.
4. DEBORD, Guy. *Společnost spektaklu*. Překlad: Josef Fulka, Pavel Siostrzonek. Praha: INTU, 2007. ISBN 978-80-903355-5-4.
5. HAVELKA, Jiří. *Zmrazit čerstvé ovoce: útržky úvah o divadelní zkoušce*. Praha: NAMU, 2012. ISBN 978-80-7331-222-0.
6. KLÍMA, Miloslav a kol. *Divadlo a interakce VII*. Vyd. 1. Praha: Pražská scéna, 2013. ISBN 978-80-86102-80-1.
7. KOUBOVÁ, Alice. *Myslet z druhého místa*. Praha: NAMU, 2019. ISBN 978-80-7331-511-5.
8. MERLEAU-PONTY, Maurice. *Svět vnímání*. Překlad: Kateřina Gajdošová. Vyd. 1. Praha: Oikoymenh, 2008. ISBN 978-60-7298-287-5.
9. MIRZOEFF, Nicholas. *Jak vidět svět*. Překlad: Andrea Průchová Hrůzová, Jan J. Škrob. Vyd. 1. Praha: Artmap, 2018. ISBN 978-80-906599-5-7.
10. POSTMAN, Neil. *Ubavit se k smrti: veřejná komunikace ve věku zábavy*. Překlad: Irena Reifová. Vyd. 1. Praha: Mladá fronta, 1999. ISBN 80-204-0747-2.
11. ŠÍPEK, Jiří. *Úvod do geopsychologie*. Vyd. 1. Praha: ISV, 2001. ISBN 80-85866-70-6.
12. VÁCLAVOVÁ, D., ŽIŽKA, T. a kol. *Site specific*. Praha: Pražská scéna, 2008. ISBN: 970-80-86102-44-3.

## Internetové zdroje:

1. FISCHNER, Petr. Kniha historika Harariho: S rozvojem umělé inteligence musíme měnit i lidské vědomí [online]. Aktuálně.cz, 27. 11. 2019. [cit. 01. 05. 2021]. Dostupné z: <<https://magazin.aktualne.cz/kultura/literatura/yuval-noah-harari-21-lekci-21-stoleti-recenze/r~38f871100e1211ea84c6ac1f6b220ee8/>>
2. Grébovka (Havlíčkovy sady) [online]. Prague.eu – oficiální turistický portál Prahy, [b. r.]. [cit. 29. 04. 2021]. Dostupné z: <<https://www.prague.eu/cs/objekt/mista/464/grebovka-havlickovy-sady>>
3. KAROUS, Pavel. Vizualní umění ve veřejném prostoru v „Reálném kapitalismu“ [online]. Vetřelci a volavky, [b. r.]. [cit. 01. 05. 2021]. Dostupné z: <<http://www.vetrelciavolavky.cz/texty/vizualni-umeni-ve-verejnem-prostoru-v-realnem-kapitalismu>>
4. Kultura. Na značky! Epos 257 „značkuje“ veřejný prostor [online]. Česká televize, 30. 04. 2017. [cit. 01. 05. 2021]. Dostupné z: <<https://ct24.ceskatelevize.cz/kultura/2100065-na-znacky-epos-257-znackuje-verejny-prostor>>
5. Pražská Florenc na čas přišla o unikátní hodiny. Rezavějící sloup byl nebezpečný, zatékalo do něj [online]. iRozhlas.cz, 17. 07. 2020. [cit. 29. 04. 2021]. Dostupné z: [https://www.irozhlas.cz/zpravy-domov/florenc-hodiny-sloup-socha-praha\\_2007171501\\_ako](https://www.irozhlas.cz/zpravy-domov/florenc-hodiny-sloup-socha-praha_2007171501_ako)
6. SOFT NORM – Komu patří veřejný prostor? [online]. Přednáší Milena Bártlová. VŠVU Bratislava, 01. 12. 2017. [cit. 05. 05. 2021]. Dostupné z: <<https://www.youtube.com/watch?v=5KgmMPPyTrw>>
7. Výstavy. Epos 257: Dýmová hora [online]. Muzeum hlavního města Prahy, 2019. [cit. 11. 05. 2021]. Dostupné z: <<http://www.muzeumprahy.cz/epos-257-dymova-hora/>>

## Seznam příloh

Obrázek 1, Mapa vnitroměstských stanovišť .....	13
Obrázek 2, Instrukce .....	13
Obrázek 3, Hala metra.....	23
Obrázek 4, Těšnov .....	23
Obrázek 5, Úrovně podzemí.....	27
Obrázek 6, Mraveniště.....	27
Obrázek 7, Zadaný úkol.....	33
Obrázek 8, Interakce s ochrankou nádraží.....	33
Obrázek 9, Reklama v metru .....	42
Obrázek 10, Florenc .....	42

Foto: Kajetán Tvrdík