

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE  
**DIVADELNÍ FAKULTA**

Dramatické umění  
Režie činoherního divadla

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**Místo, prostor a čas jako prvotní impulz při tvorbě inscenace**  
Fenomén Site specific

**Mgr. BcA. Kateřina Volánková**

Vedoucí práce: Jan Nebeský  
Datum obhajoby: 15.6.2023  
Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2023

THE ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE  
**THEATRE FACULTY**

Dramatic arts  
Dierection of dramatic theatre

**MASTER'S THESIS**

**Place, space and time as the initial impulse in the creation of a  
production**

Site specific phenomenon

Mgr. BcA. Kateřina Volánková

Thesis supervisor: Jan Nebeský  
Date of thesis defense: 15.6.1993  
Academic title granted: MgA.

Prague, 2023

## Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci s názvem *Místo, prostor a čas jako prvotní impulz při tvorbě inscenace: Fenomén Site specific* vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím pouze uvedené literatury a pramenů a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu. Souhlasím s tím, aby práce byla zveřejněna v souladu se zákonem a vnitřními předpisy AMU.

Praha, dne 10. 5. 2023

.....

Mgr. BcA. Kateřina Volánková

#### Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala Janu Nebeskému a prof. Darie Ullrichové za vedení po celou dobu studia. Speciální poděkování pak patří MgA. Miroslavě Pleštilové za (nejen) hereckou pomoc při mé absolventské inscenaci Žebrácká opera aneb Kauza vyližmetr a v neposlední řadě pak všem mým spolužákům, díky kterým bylo studium na DAMU jedno velké dobrodružství.

## Abstrakt

Diplomová práce ***Místo, čas a prostor jako prvotní impulz při tvorbě inscenace*** se zabývá vývojem site specific a environmentálního umění. V teoretické části vymezuje základní pojmy – prostor, čas, fenomenologie prostoru a genius loci, které jsou pro vymezení termínu site specific nezbytné. V následujících kapitolách připomene snahu vymezování se vůči divadelnímu prostoru v rámci dějin divadla spolu s pojmenováním, z čeho site specific vzešlo. Pozornost bude věnovaná především akčnímu umění, tedy druhé polovině 20. století.

V druhé části autorka definuje pojem site specific a vymezí jeho charakteristické znaky spolu s komunitním aspektem v rámci daného místa/lokality. Poslední kapitoly se zaměřují na proces tvorby skrze fenomenologii prostoru coby základní dramaturgický klíč, kde se autorka pokusí reflektovat vlastní tvorbu site specific projektů z pozice režiséra i dramaturga.

## Abstract

The diploma thesis ***Place, space and time as the initial impulse in the creation of a production*** deals with the development of site specific and environmental art. In the theoretical part, it defines the basic concepts – space, time, phenomenology of space and genius loci, which are necessary for working with site specific. In the following chapters, he will recall the efforts to define the theater space within the history of the theater together with the naming of what site specific arose from. Attention will be paid primarily to action art, i.e. the second half of the 20th century. In the second part, the author defines the concept of site specific, its features and the community aspect within the given place/locality. The last chapters focus on the process of creation through the phenomenology of space as a basic dramaturgical key, where the author tries to reflect on her own creation of site-specific projects from the position of director and dramaturg.

## Obsah

<b>1. ÚVOD</b> .....	<b>8</b>
<b>2. VYMEZENÍ ZÁKLADNÍCH POJMŮ</b> .....	<b>10</b>
2.1. FENOMENOLOGIE PROSTORU A GENIUS LOCI .....	12
<b>3. TÉMATIZACE PROSTORU V DĚJINÁCH DIVADLA</b> .....	<b>14</b>
3.1. PRVNÍ A DRUHÁ DIVADELNÍ REFORMA .....	16
3.2. SVĚTOVÉ AKČNÍ UMĚNÍ V 60. A 70. LETECH .....	20
3.3. AKČNÍ UMĚNÍ U NÁS.....	23
<b>4. VYMEZENÍ SITE SPECIFIC</b> .....	<b>28</b>
4.1. TERMÍN SITE SPECIFIC .....	<b>CHYBA! ZÁLOŽKA NENÍ DEFINOVÁNA.</b>
4.2. ZNAKY SITE SPECIFIC .....	<b>CHYBA! ZÁLOŽKA NENÍ DEFINOVÁNA.</b>
4.3. KOMUNITNÍ ASPEKT U SITE SPECIFIC .....	32
4.4. PRVOPOČÁTKY SITE SPECIFIC V NIZOZEMÍ .....	34
4.5. SITE SPECIFIC U NÁS.....	36
<b>5. PROCES TVORBY SITE SPECIFIC PROJEKTŮ</b> .....	<b>39</b>
5.1. DRAMATURGICKÝ VÝBĚR MÍSTA JAKO KLÍČ .....	39
5.2. UMĚLECKÝ DIALOG S PROSTOREM .....	42
5.2.1. <i>Od prostoru k hledání textu (Mrtvá krajina, Šrámkova Sobotka)</i> .....	44
5.2.2. <i>Historie prostoru jako téma (Míru zdar, Winternitzova vila)</i> .....	47
5.2.3. <i>Hledání prostoru pro zvolený námět (Divoký kosatec, klášter Bíla hora)</i> .....	49
<b>ZÁVĚR</b> .....	<b>52</b>
<b>PRAMENY</b> .....	<b>54</b>

*„Lidé kmenových společenství si byli dobře vědomi významu místa, přesného zobrazení místa jako tématu a používali k tomu překvapivě podobné metody jako projekty site specific. Když se dává v každé učebnici divadla do souvislosti divadlo a rituál, tak to vždycky vypadá tak nějak chtěně, ale v případě projektů site specific je ta podobnost krystalicky čistá, ba téměř identická. Podlé mého názoru pramení naše touha dělat tento druh projektu především z toho, že jsme ztratili své kmeny, rozpustili své smečky a nepoznáváme svá místa. Coby příslušníci de-ritualizované společnosti se snažíme vyplnit tuto psychologickou díru. Ve věku univerzální směnitelnosti hledáme jedinečnost“<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> VÁCLAVOVÁ, ŽIŽKA. Site specific – hledání jiného prostoru in Divadlo v netradičním prostoru, performance a site specific – současné tendence, Nakladatelství AMU, Praha 2010, s. 89.

## 1. ÚVOD

V rámci své diplomové práce se budu zabývat inscenováním divadelních projektů, které jsou definované skrze určitý konkrétní (zpravidla nedivadelní) prostor. Pozornost zaměřím především na site-specific projekty, které navazují na tradici happeningů, performance, land artu. Stěžejním pro tyto projekty je fenomenologie prostoru, tedy jeho samotná podstata.

V první části se pokusím teoreticky vymezit definici site specific a popsat jeho charakteristické rysy spolu s historickým kontextem. Mou snahou není plošná analýza všech směrů, které měly vliv na site specific, ale především se zaměřím na ty umělecké tendence, které si kladly za cíl redefinovat svůj vztah k místu vzniku díla. Pozornost bude věnovaná především celosvětové tendenci akčního umění, které lze považovat jako za základní formující prvky fenoménu site specific.

V druhé části se pokusím popsat tvorbu a přípravu site specific projektů s přihlédnutím k vlastním zkušenostem z inscenací *Míru zdar*, *Divoký Kosatec* a *Mrtvá krajina*, jak z pozice dramaturgie, tak i režie.

Prostor je pro režiséra velmi důležitý komunikační prostředek a také to, co ovlivňuje obsah jeho sdělení, a tak by ho měl vždy citlivě vnímat, ať už jeho atmosféru, specifika, ale především jeho limity. U kamenného klasického divadla vymezuje prostor samotná budova a dále pak hloubka a šířka jeviště ve které se realizuje určitá scénografie. Vedle spolupráce se scénografy, ale režisér staví mizanscény, které realizuje rozestavěním herců v daném prostoru a tematizuje tak samotné aranžmá. V případě nedivadelního prostoru by měl režisér především rozklíčovat genia loci daného místa a skrze své dílo ho artikulovat nebo se naopak proti němu vymezit.

Setkáváme se zde tedy s dvojitým přemýšlením o prostoru. V klasickém kamenném divadle je nám základním materiálem pro přemýšlení o prostoru dramatikův text, kde inscenační tým získává základní informace o daných událostech a místech děje. U nedivadelních prostor bývá první inspirací především místo jako takové a až na základě něho se hledá námět či texty, které v něm budou realizovány. Další



variantou je pak nalezení tématu a poté rešerše vhodných prostorů, jenž dané téma svou atmosférou umocní.

Téma této diplomové práce jsem zvolila skrze svůj zájem o umění ve veřejném prostoru, především projektech založených na *geniu loci*. Také volně navazují na svou bakalářskou práci, která se snažila analyzovat dramatický intimní prostor Augusta Strindberga a na svou diplomovou práci z Masarykovi univerzity, která se zabývala imerzivním divadlem.

V diplomové práci se budu opírat především o práci Radky Schmelzové *Jiné podoby umění aneb hledání kořenů umění místa* či z publikace Christina Norberga-Schulze *Genius Loci*. Pokusím se také zaměřit i na diváckou percepci, kterou opřu o publikaci Ivana Havla a Moniky Mitášové *Prostor prožívaný jako prostor k jednání*, která analyzuje orientaci v prostoru. Ucelenější publikací o fenoménu *site specific* je *Site specific* od Denisy Václavové a Tomáše Žižky, kteří mapují vývoj tohoto žánru, a především jeho českou tradici.

Cílem této diplomové práce je vymezit fenomén *site specific* a pojmenovat jeho znaky a prostředky, za využití vlastní zkušenosti s těmito projekty.

## 2. VYMEZENÍ ZÁKLADNÍCH POJMŮ

Nejprve si vymežeme a definujeme základní pojmy s kterými v pozdějších kapitolách budeme operovat. Jsou to pojmy jako prostor, místo, čas, genius loci či fenomenologie prostoru. Každá dramatická látka již ve své výstavbě obsahuje implicitně prostorovu a časovou složku. Nejprve se pokusme definovat pojem prostoru v divadelní sféře, který lze můžeme členit na divadelní a dramatický. Samotný **prostor** lze vymežit na fyzický (neboli materiální), což může být jevištní prostor, kde se uplatňuje konkrétní scénografické řešení. Materiální prostor má dané fyzické dispozice. U jeviště je to šířka, výška a využitelná hloubka – právě tyto dispozice jsou pro scénografické řešení stěžejní po technické stránce. „Výsledné ohraničení skutečnými či pomyslnými stěnami se nakonec může od dispozic prázdného jevištního prostoru odchýlit natolik, že samo toto odchýlení může získat jistou potenciálně symbolickou platnost.“<sup>2</sup>

**Divadelní prostor** dle Kazimierza Brauna (polského režiséra, historika, teoretika druhé divadelní reformy) je místem, které vzniká až skrze hereckou/jevištní akci. „Zajímá mě situace člověka v divadelním prostoru. Zabývám se humanistickým aspektem divadelní architektury, nezkoumám tudíž jednotlivé problémy technické (konstrukce, viditelnost, akustika), ani scénografické (dekorace, rekvizity, kostýmy, světlo).“<sup>3</sup> Braun rozlišuje a charakterizuje tři základní prostory. Tím prvním je **hrací prostor**, ve kterém vzniká hercovo jednání během divadelní akce. Druhým prostorem je **divácký prostor**, ve kterém přítomní přihlízející setrvávají v čase hercova jednání. Posledním je poté **divadelní prostor**, který definuje jako souzvuk hracího a divadelního prostoru, kde vzniká svébytná divadelní komunikace. Kromě toho také Braun vnímá rozdíl mezi prostorem přirozeným a prostorem situovaným.

**Dramatický prostor** není budován skrze materiální povahu, tedy ani není možné ho skrze fyzikální veličiny vymežit. Vyplývá až na základě vztahů postav a jejich

---

<sup>2</sup> VOSTRÝ, Jaroslav. Režie je umění. 2. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2009. str: 99.

<sup>3</sup> BRAUN, Kazimierz. Divadelní prostor. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2001. s.7.

střetávání, tedy je součástí dramatického textu. „K tomuto střetávání dochází ovšem v konkrétním materiálním (jevištním) prostoru, jehož dispozic se využívá, popřípadě se proměňují scénografickým řešením. To umožňuje hercům jednat tak, že se z daného materiálního prostoru stane prostor dramatický a například relativně malá vzdálenost mezi osobami na malém jevišti bude schopna vyjádřit takové lidské vzdálení jedné od druhé, jaké se dá jenom těžko překlenout. [...] Tak se může prázdné jeviště stát třeba celým světem, či dokonce kosmem. Svět může být na jevišti imaginárně přítomný ovšem i v případě, že jevištní vybavení a chování postav napodobí jisté reálné prostředí – ať už se tímto světem stane samo toto prostředí, nebo bude takto vytvořený prostor svou vyděleností ze světa či jeho žádoucího řádu (kosmu) poukazovat na existenci takového světa (kosmu) za danými hranicemi.“<sup>4</sup>

S **časem** divadlo pracuje velmi specificky. Děj se sice odehrává v určitém čase, ve kterém se rozvíjí, ale skrze syžet se s časem dá pracovat i kompozičně různorodě. Nicméně časem dramatu je vždy přítomnost. Způsob vyprávění vždy zpřítomňuje, byť se samotný příběh může odehrávat dávno v minulosti. Asi není třeba zmiňovat Aristotela a jeho požadavky dramatických jednot – místa, děje a času nebo Freytagovo pětistupňové schématu. Nejmenší časovou a motivickou jednotkou dramatu je situace. „O tom, že časoprostorové cítění je pro režiséra typické, mluvil svého času už Jiří Frejka, který v „chápání časoprostoru“ spatřoval „vlastní chápání dramatické“. Na první pohled může zjištění, že režisér rozehrává zadanou hru jak v prostoru, tak v čase, působit dokonce jako samozřejmé [...] v zájmu udržení a rozvinutí specifického napětí (dramatického napětí), které je funkcí žádoucího žánrově-stylového řešení, adekvátního potenciálního tématu; jde přitom jak o celkové řešení, tak o řešení každého výstupu, ve kterém se toto napětí vždycky nějakým způsobem modifikuje.“<sup>5</sup>

V rámci nedivadelních prostor také můžeme operovat s pojmy jako fenomenologie prostoru a genius loci.

---

<sup>4</sup> VOSTRÝ, Jaroslav. Režie je umění. 2. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2009. s. 99.

<sup>5</sup> VOSTRÝ, Jaroslav. Režie je umění. 2. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2009. s. 100.

## 2.1. Fenomenologie prostoru a genius loci

Pojem fenomenologie se obecně zaobírá zkušeností a snaží se nazírat na podstatu věcí. Po roce 1945 se úvahami o prostoru zabýval Martin Heidegger. Jedním z jeho výrazných textů na toto téma je zaznamenaná přednáška *Bauen, Wohnen, Denken*.<sup>6</sup> *Problematikou Heideggerovy filozofie prostoru se u nás mezi prvními zabýval Jan Patočka. „Heideggerovo pojetí prostoru se liší od descartovského pojetí prostoru jakožto „rozlehlosti“, trojdimenzionální, tedy geometrické rozprostraněnosti. Heidegger pokračuje ve fenomenologické tradici zdůrazňováním těla, tělesnosti, ale současně otevírá nové pojetí vztahu člověka a světa. Původně akcentoval existenciální temporalitu, tedy v podstatě smrtelnost člověka. Ale pak se v jistém smyslu „uzemnil“, „zapustil kořeny“, od „existence“ přešel k „topos“. Proto vlastně opustil svůj koncept Bytí a čas – protože přišel na to, že je tam málo zdůrazněn prostor, prostorovost.“<sup>7</sup>*

Mohli bychom se také bavit o filozofii prostoru, kterou se zabývali třeba Newton, Kant, Descartes, Leibniz či Berkeley. „Berkeley už psychologizuje, prostor je pro něj subjektivní realitou, součástí empirického prožívání.“<sup>8</sup> Vedle filozofů, vědců, matematiků, přírodovědců, astronomů se prostorem zabývali také výtvarní umělci a architekti, kteří se začali zaobírat geniem loci. Z doslovného překladu chápeme genia loci jako ducha, atmosféru nebo náboj daného místa a je převzatý z římského náboženství. Každý objektivizovaný prostor disponuje věcmi, které mají jistý vzhled, barvu, rozměr či tvar, tedy ho můžeme vyložit na základě geometrických principů: „Umíme v něm měřit, zobrazovat, mapovat, každá věc v něm má svou přesnou (relativní) polohu, číselně vyjádřitelnou velikost a často i pojmenovatelný tvar.“<sup>9</sup> Do takového prostoru zasáhl člověk, tedy konkrétně do její vizualizace. Vedle toho se bavíme o charakteru místa, který je definovaný skrze svou atmosféru či strukturu. Každé místo má svou specifickou energii nebo chceme-li osobitý náboj, který umí

<sup>6</sup> V překladu: Budovat, obývat, myslit. V českém překladu však tento text zatím nevyšel.

<sup>7</sup> ŠILER, Vladimír: *Filosofie prostoru*, Filozofická fakulta Ostravské univerzity, Ostrava, 2018, s. 38.

<sup>8</sup> ŠILER, Vladimír: *Filosofie prostoru*, Filozofická fakulta Ostravské univerzity, Ostrava, 2018, s. 9.

<sup>9</sup> HAVEL, Ivan M., MITÁŠOVÁ, Monika. *Prostor prožívaný jako prostor k jednání. Prostor a jeho člověk*, Praha: Vesmír, 2004, s. 155.

příchozího vtahovat či odpuzovat. Termín *genius loci* můžeme zjednodušeně vnímat jakou ucelený soubor vlastností daného místa. Tímto pojmem se zabývá Christian Norberg-Schulz ve své publikaci *Genius loci: k fenomenologii architektury*, kde prostor podrobuje analýze skrze lidskou percepci, možnosti pohybu a symbolické významy. „*Genius loci* je římský pojem. Podle přesvědčení starých Římanů má každá nezávislá bytost svého *genia*, ochranného ducha. Tento duch dává lidem i místům život, doprovází je od narození do smrti a určuje jejich charakter či povahu.“<sup>10</sup> *Genius loci* nelze vnímat jen skrze výčet prvků, které místo definují. Fenomenologický přístup k místu se zakládá na kvalitativními hodnotami prostoru, které berou v potaz lidskou činnost a historii místa. *Genius loci* působí na lidskou percepci a vyvolává emoce skrze svou atmosféru. Právě s fenomenologií prostoru vědomě pracuje žánr *site specific*. „Jsou to totiž primordiální a univerzální struktury lidského nevědomí, které je nemožné obsahově určit, protože jsou pouze formálním prvkem jakési a priori dané možnosti formy představy.“<sup>11</sup> *Genius loci* je pro *site specific* stěžejní, neboť vstupuje do všech složek (do organizace i tvůrčího procesu). Také bychom neměli zapomenout zmínit řecký výraz pro místo – **topos**. Tento pojem také zahrnuje princip a způsob, jak místo funguje. Do *toposu* tedy spadají osudy a příběhy lidí, kteří jsou s místem svázány. „Latinským ekvivalentem je **locus**. Tento výraz byl původně užíván v souvislosti se stlaním, prostíráním, znamenal roz-prostřít – v tomto ohledu má blízko i k českému výrazu *pro-stor*.“<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> NORBERG-SCHULZ, Christian. *Genius loci: k fenomenologii architektury*. Vyd.1. Praha: Odeon, 1994, s.18

<sup>11</sup> MORGANOVÁ, Pavlína. *Akční umění*. 2.dopl.vyd. Olomouc, 2009, s. 73.

<sup>12</sup> ŠILER, Vladimír: *Filosofie prostoru*, Filozofická fakulta Ostravské univerzity, Ostrava, 2018, s. 10.

### 3. ROZEHRÁVÁNÍ NEDIVADELNÍHO PROSTORU V DĚJINÁCH DIVADLA

*„Změny divadla i změny v divadle odrážely, spoluurčovaly a někdy předbíhaly vývoj ve společnosti. Divadlo bylo místem, kde se mísily názory sociální, psychologické, existenciální, filozofické, historické a estetické.“<sup>13</sup>*

V rámci vývoje divadelních produkcí můžeme sledovat, jak se jednotlivé komponenty a dílčí složky definují, vyvíjí, ale jak se také po čase spojovaly a opět rozdělovaly či měnily vzájemnou hierarchii. Zájem o prostor a jeho tematizaci můžeme sledovat skrze celými dějinami umění, ať už ve středověku či v renesanci v nejrůznějších formách náboženského divadla či jiných obřadů až po druhou divadelní reformu.

V antice byl díky architektuře děj všech her umístěn do kosmu, tedy hrálo i okolí, a právě obraz kosmu měl náboženský a umělecký přínos. Pro středověk pak byla typický chronotop cesty, což vycházelo z příběhu spásy od počátku (narození) až po jeho konec (poslední soud). Cílená práce s prostorem se také například odrážela v církevním několika stupňovém pokání, kdy šlo o veřejný proces znovupřijetí kajících do společnosti. První stupeň probíhal před kostelem před zraky všech – stupeň plačící, následovalo naslouchání vzadu v kostele, později přišel stupeň padlý, kdy kajícího požehnal biskup podáním ruky a nastala fáze znovu stojící. Posvátné místo, zde stálo v centru dění a bylo pro celou událost stěžejní. Později se z toho stala cílená „Hra na Adama“ v podobě 40denního procesu odmítání v postním období, což byla explicitní divadelní forma, kdy se „Adamovi“ platilo coby herci. „V pozdním období středověkých spektaklů byla výraznou složkou ideologická manipulace i zapojení veřejnosti do společenského života. Stačí připomenout charakter veřejného náboženského divadla a lokálních obřadů. [...] Živá

---

<sup>13</sup> BOBKOVÁ, Hana. Specifika z Holandska. Svět a divadlo. 1999. roč. 10, č.3, s. 137.

víra určovala místo člověka v celku, v tomto kontextu není možné pracovat s pojmem individuálního vědomí, cechy a skupiny tehdy plnily zástupnou funkci jedince, který se vyjadřoval prostřednictvím své profesní skupiny.

Jakmile hry získaly na důležitosti a osamostatňovaly se od čistě sakrální funkce, byly zakázány – ohrožovaly komunitu svobodou vyjádření.“<sup>14</sup> Pro baroko a rokoko byli zase specifické okázalé podívané, které se konali v krajině či v zahradách v rámci slavností, které využívali jako scénérii. Netradiční prostory jsou tedy pro divadelní produkce přirozené. „Prostor divadelního jeviště je víceméně daný, zatímco netradiční prostor je otevřený proměnám času, náhodným vlivům a intervencím.“<sup>15</sup>

Pokud bychom ale měli určit z čeho se vyvinul konkrétně žánr site specific, tak si připomeňme rituály, participační a komunitní divadlo. Z rituálu si site specific bere především nabourání hranic mezi divákem a hercem. „Historie rituálu v místě má velký význam pro vývoj veřejného prostoru i pro vývoj participačního a komunitního divadla. Posvěcování a upevňování místa a komunity, nikoli okázalá podívaná je hlavním smyslem tohoto jednání a z podobných podnětů vznikají i site specific akce.“<sup>16</sup> Participační divadlo rezonovalo především za ruské revoluce, kde sloužilo jako nástroj veřejného aktu a angažovanosti. „Ve 20. letech 20. století vzniklo velké množství převážně utopických návrhů, maket a modelů nových divadel, které nebyly realizovány. Ve 30. letech nastala v oblasti divadelní architektury stagnace.“<sup>17</sup>

Druhá světová válka pak veškeré snahy na nějakou dobu zastavila, a tak se znovu debata o proměnách divadelního prostoru rozvířila koncem 50. let. Jádrem diskusí byla potřeba proměnlivosti prostoru, která by napomohla většímu propojení mezi aktéry a diváky. Mezi výrazné reformátory prostoru, lze zařadit Tadeusze Kantora, Józefa Szajna, Roberta Wilsona či Richarda Foremana, kteří vedle své tvorby v klasickém kukátkovém divadle začali vyhledávat i nedivadelní prostory pro své

---

<sup>14</sup> ŽIŽKA, Tomáš: Recyklace pojmu site specific in Site specific – hledání jiného prostoru in Divadlo v netradičním prostoru, performance a site specific – současné tendence, Nakladatelství AMU, Praha 2010 s. 117.

<sup>15</sup> CÍLEK, Václav: Antropologie prostoru in Site specific – hledání jiného prostoru in Divadlo v netradičním prostoru, performance a site specific – současné tendence, Nakladatelství AMU, Praha 2010, s. 216.

<sup>16</sup> ŽIŽKA, Tomáš: Recyklace pojmu site specific in Site specific – hledání jiného prostoru in Divadlo v netradičním prostoru, performance a site specific – současné tendence, Nakladatelství AMU, Praha 2010, s. 117.

<sup>17</sup> BRAUN, Kazimierz. Divadelní prostor. Praha: Akademie múzických umění, 2001, s. 102.

další inscenace. Neflexibilní kukátkové jeviště sice přetrvávalo, ale bylo hojně zpochybňováno spolu se sociální diferenciací hlediště. Sítil požadavek, aby divák a aktér sdílel vzájemný prostor, tak aby se divák stál aktivnějším spoluúčastníkem představení.<sup>18</sup> Tyto potřeby sebou přinesli přestavby existujících divadelních budov, či výstavu nových proměnlivých sálů nebo vyhledávání opuštěných (nedivadelních) prostor. Právě posledním zmíněným příkladem se tato práce bude zabývat hlouběji.

„Je třeba naléhavě zdůraznit princip přijatý a rozšířený za druhé reformy: prostor inscenace není předem dán, inscenace není „vložená“ kamkoli, nýbrž naopak ovládá a podřizuje si každý i původně sebevíc „nedivadelní“ prostor, to ona prostor artikuluje a organizuje jej pro herce a diváky. Se stejnou samozřejmostí se hraje na horách, v lesích, campech, na ulicích měst, v kostelích, na půdách i ve sklepích.“<sup>19</sup>

### 3.1. První a druhá divadelní reforma

Vývojové předchůdce můžeme nalézt už na počátku 20. století. Jedním z nich byl například německý malíř a básník Kurt Schwitters, který tvořil na počátku 20. let ve 20. století – pro svou tvorbu využíval odhozené autobusové jízdenky, novinové výstřižky, rozbitá prkna, hadry a jiné nalezené věci, které získával v rámci prohledávání vybombardovaných částí měst. Tyto pozůstatky první světové války poté využíval pro svá umělecká díla, která nazýval Merzbau – trojrozměrné výtvarné koláže.<sup>20</sup> Jeho činění bychom tehdy neoznačili jako jednoznačné site-specific, ale spíše bychom ho zařadili do avantgardního uměleckého směru dadaismus. „První Merzbau stavěl doma v Hannoveru a tato mimořádná, pomalu rostoucí skulptura ze sádry a všech možných odpadků, dosáhla, když v roce 1935 opouštěl Německo,

---

<sup>18</sup> S rolí diváka experimentoval od 60. let například Living Theatre, Theatre du Soleil, Odin Teatret či C.I.R.T.

<sup>19</sup> BRAUN, Kazimierz. Druhá divadelní reforma? Praha: Divadelní ústav, 1993, s. 59.

<sup>20</sup> GOMBRICH, Hans Ernst, Příběh umění, Odeon, 1992, s. 600.



výšky druhého patra, bohužel byla zničena v roce 1943 při spojeneckém bombardování.“<sup>21</sup>

Tou dobou byli úspěšné i masové podívané – jednou z nich byla inscenace *Dobytí Zimního paláce* (1920), které se účastnilo více jak 8000 aktérů. Tvůrci využili historický objekt a cíleně pracovali s prostorovým uspořádáním dané lokality. Právě tuto inscenace označuje Kazimierz Braun jako jeden z největších projevů spoluúčasti diváků a aktérů v dějinách divadla, neboť se v samotném závěru diváci přidali k útoku na Zimní palác. „Toto splynutí poezie a herců s přírodou a místním obyvatelstvem pokaždé působilo nezapomenutelně.“<sup>22</sup>

Podobné tendence poté sílily v uměleckých aktivitách na sklonku 50.-70.let, kterými se v této kapitole budu stěžejně zabývat. Tou dobou rostla snaha umělců dostat se k divákům blíže a posílit zážitek skrze netradiční prostor, kde se produkce odehrávají a tím trochu nabourat i bariéru v podobě čtvrté stěny. Nicméně vraťme se k samotným počátečním tendencím, kdy „Myšlenka propojení různých uměleckých disciplín přechází na počátek 19. století do koncepce gesamtkunstwerku, totálního uměleckého díla, jehož složky se navzájem podporují a umocňují. [...] Koncept gesamtkunstwerku projevil podivuhodnou životnost, rozvíjel se i ve 20. století a to přesto, že byl v přímé opozici vůči modernismu a jeho principům – čistoty uměleckého média, originality, autentičnosti a estetické autonomie díla, které vládly v umění nejméně do 60. let 20. století“<sup>23</sup>

Jisté snahy můžeme spatřit již v *První divadelní reformě*, která se snažila znovuobjevovat a hledat nové možnosti v dosavadním divadelním prostoru. Mezi hlavní reformátory první vlny řadíme Richarda Wagnera (Bayreuth Festspielhaus), Adolpha Appia, Edwarda Gordona Craiga. Ti ještě divadelní prostor neopustili, ale v teoretickém základu vymezili to, na co jejich následovníci v rámci *druhé divadelní reformy* navázali. Byli zde například snahy zrušit portál, rozšířit hrací prostor blíže k divákům, a taky vznikla řada návrhů na nové divadelní budovy a sály. Tyto snahy a úvahy zpomalila hospodářská krize ve 30.letech a poté je zcela přerušila druhá

---

<sup>21</sup> DEMPSEYOVÁ, Umělecké styly, školy a hnutí. Encyklopedický průvodce moderním uměním. Slovart. Bratislava, 2022. s. 34.

<sup>22</sup> BRAUN, Kazimierz. Druhá divadelní reforma? Praha: Divadelní ústav, 1993, s. 55.

<sup>23</sup> SCHMELZOVÁ, Radoslava, Jiné podoby umění aneb Hledání kořenů umění místa in Divadlo v netradičním prostoru, performance a site specific – současné tendence, Nakladatelství AMU, Praha 2010, s. 13

světová válka. Po konci války se však znovu vrátilo k oněm úvahám a navázala na ně *Druhá divadelní reforma*, ve které vrcholila snaha reorganizovat vztah aktéra nejen s divákem, ale také s prostorem. Tato tendence byla vlastní i první divadelní reformě, ale právě až v rámci druhé reformy se povedla naplnit po praktické stránce, kdy se reformátoři odklonili od tzv. kukátkového prostoru v tradičním kamenném divadle, a naopak vyhledávali prostory atypické, kam přesunuli svou tvorbu. Vyšli tedy „z divadla“ a přenesli své produkce do plenéru, tedy do ulic měst, cirkusů, původních středověkých divadel. Reformátoři se také ale pokoušeli prohloubit jednotlivé vztahy mezi umělcem a místem, umělcem a divákem či umělcem a tělem. Typická tak byla různá procesí, poutě v rámci, kterých byl divák vybízen k aktivní participaci na představení.

Mezi reformátory druhé vlny můžeme zařadit osobnosti jako Tadeusz Kantor, Jerzy Grotowski, Robert Wilson, Richard Foreman a mnoho dalších. Zmiňovaný Jerzy Grotowski ve svém Teatru Laboratoriu v polské Wroclawi rozvíjel své techniky chudého herectví a v rámci svých akcí zapojoval diváky skrze různá psychická, fyzická i hlasová cvičení. „Chudé herectví nemířilo k rozmnožování výrazových prostředků, nýbrž k eliminaci zábran herce při objevování, odhalování a ukázání vlastní osobnosti.“<sup>24</sup> Klád se důraz především na autenticitu projevu, tak aby se eliminovalo vytváření postav. Také nesmíme zapomenout zmínit Living Theatre, které bylo založeno roku 1947 Judith Malinou a Julianem Beckem. „Tento soubor se pokusil propojit život a divadlo, popíral tradiční roli herce a diváka a dal divadlu opět politický náboj.“<sup>25</sup> Oba zakladatelé prosazovali tzn. Anarchopacifismus, což se promítalo především v jejich rovnostářském přístupu k divákům a komunikovaným tématům, která odráželi společenská a politická témata, nahotu, tělesnost atd.

**Druhou divadelní reformu** můžeme vymežit na tři tendence. Tou první byla reorganizace či přestavba již stávajících divadelních sálů či budov. V rámci druhé vznikala řada nových divadelních budov s proměnlivým sálem a ta třetí vedla umělce k odchodu z divadelních budov a k hledání nových platforem v nedivadelním prostoru. Těmto umělcům, ale zatím nešlo tolik o to čerpat genia loci

---

<sup>24</sup> BRAUN, Kazimierz. *Druhá divadelní reforma*. Divadelní ústav, Praha, 1993, s. 71.

<sup>25</sup> MORGANOVÁ, Pavlína. *České akční umění 60.-90. let: Historie a problematika dobové reflexe a interpretace*. Disertační práce. Praha: Univerzita Karlova, 2005, s. 10.

zvoleného místa, ale naopak se vymezit vůči kamenným divadelním budovám. Schechner tuto snahu nazval jako podmanění si libovolného prostoru a následné jeho „*podivadelnění*“. V rámci procesu se tedy prostor podřizoval svým účelům a atmosféra daného místa nebyla určující pro vznik inscenace. Můžeme také připomenout definici Richarda Schechnera, který takový prostor označuje jako nalezený či neurčitý a užívá pro něj pojem „latentní prostor“. Právě takový prostor se vyznačuje tím, že existuje již před samotnou divadelní událostí, ale i po ní. Tedy divadelní funkci získává jen na omezený čas. Často také s pojmem *site specific* můžeme přicházet do kontaktu s termínem environmentální divadlo. Termínem *environment* se též zabýval Richard Schechner, kdy ve své publikaci *Performance Theory* analyzuje poetiku newyorského souboru *Performing Garage*<sup>26</sup>, kteří tvořili koncem šedesátých let minulého století a jejich působení fungovalo na principu sounáležitosti místa a akce, konkrétně v prostoru staré automobilové opravny.<sup>27</sup> „Každé místo uvnitř garáže mohou využívat buď herci, nebo může sloužit divákům a každé může být živé, nosné, funkční. Příprava a určení prostoru probíhá v období zkoušek, vzniká tedy aktivitou herců, kteří tvoří prostor.“<sup>28</sup> V tvorbě *Performing Garage* tedy lze sledovat předchůdce *site specific* projektů, které později rozvinuli navíc práci s *geniem loci* daného místa.

První divadelní reforma tedy otevřela skrze své úvahy diskusi o prostoru a druhá reforma se je pokusila praktikovat prostorovou reorganizací či vyhledala nedivadelní prostory.

---

<sup>26</sup> Skrze *Performing Garage* zformuloval Richard Schechner svou teorii *Environmental Theater*. (SCHECHNER, Richard. *Environmental Theater*, Hawthorn Books, 1973).

<sup>27</sup> SCHECHNER, Richard. *Performance Theory*, 1988, s. 152-153.

<sup>28</sup> BRAUN, Kazimierz, *Druhá divadelní reforma?* 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1993. s. 59.

### 3.2. Světové akční umění v 60. a 70. letech

Akční umění usiluje o živé umění „ted' a tady“ (v konkrétním čase a na konkrétním místě), vyznačuje se dynamickou kreativitou a tím, že se umění nesnaží konzervovat. Typická je pro něj také interdisciplinarita a multižánrovost. Tvůrci akčního umění si uvědomovali ochablost intimního pouta mezi uměním a skutečným životem a jejich hlavní snahou bylo tento vztah prohloubit a znovu přivést k životu. Jistou inspiraci hledali v rituálních a kultovních obřadech našich předků.

„Ve 20. století můžeme najít předchůdce akčního umění už v prvních avantgardních směrech, jako byl futurismus. V Manifestu futuristického syntetického divadla z roku 1915 jsou proklamovány nové šokující postupy – zapojení diváků do hry, umístění některých herců do hlediště.“<sup>29</sup> Chtěli také ale narušit konvenční přístup k umění. To se poté odrazilo u surrealistů, kteří proklamovali, že umění se musí vnímat všemi smysly, a tak jejich akce doprovázeli vůně či zvuky, tak aby byl divák aktivován skrze smyslové vjemy. Díla akčního umění staví na momentálním prožitku a sounáležitosti aktérů s účastníky/diváky. Také akcentuje umělecký proces nežli výsledek. „Akční umění nevytváří finální artefakt, pouze po sobě zanechává stopy, ať už je to kostým aktérů, materiály a objekty, s nimiž v průběhu akce manipuloval, proměněná krajina nebo pouze záznam akce.“<sup>30</sup> Pod pojmem akční umění bychom mohli zahrnout řadu rozmanitých uměleckých tendencí: „[...] jejichž společným rysem je důraz na čistou kreativitu, časový rozměr uměleckého díla a novou úlohu umělce a diváka [...] Nejdůležitějším se stal neopakovatelný prožitek účastníků akce i samotného autora, změna mysli vyvolaná akcí.“<sup>31</sup> V akčním umění tedy můžeme sledovat tendence interaktivity a intermediality umění a také zobrazuje společenský, historický, kulturní či přírodní kontext v rámci svého díla či v postavení aktéra ku místu a času.

Akční umění v prvopočátcích také výtvarně reagovalo na druhou světovou válku v podobě tzv. *action painting* – akční malbě, která vznikala skrze spontaneitu

---

<sup>29</sup> BRAUN, Kazimierz, *Druhá divadelní reforma?* 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1993. s. 9.

<sup>30</sup> MORGANOVÁ, Pavlína. *České akční umění 60.-90. let: Historie a problematika dobové reflexe a interpretace*. Disertační práce. Praha: Univerzita Karlova, 2005, s.4.

<sup>31</sup> MORGANOVÁ, Pavlína. *Akční umění*. Olomouc: Votobia, 1999, s. 7.

a expresy. Nejvýraznějším zástupcem byl Jackson Pollock. „Ohromující působivost spočívala v konceptu založeném na náhodě a nepředvídatelnosti. K nanášení barvy používali vibrátor, elektrické autíčko, rozprašovač, rozbíjeli sklenice s barvou či propichovali váčky s barvami pomocí šípů. Polonahý umělec se položil do bahna, v němž se trhaně pohyboval, jiný proskočil šesti velkými papírovými stěnami, stupňovali teatralitu až do hravých výstav postavených jako zábavní prostory s místy vyhrazenými kontemplací děl s meditací.“<sup>32</sup> Při vzniku akční malby byl často proces podívanou, což pomalu ale jistě vedlo k happeningu. „Happening je velice účinný nápad, který jedinou ranou ničí četné mrtvolné formy, jako jsou otřesnost divadelních budov, kouzla zbavená nádhera opony.“<sup>33</sup> Pojmem happening se označuje například mimořádně shromáždění neboli kolektivní událost, které využívají netradičních forem (ať už s divadelními, hudebními či výtvarnými prvky), které se snaží o to, aby divák/účastník participoval spolu s aktéry. V průběhu happeningu se mohou měnit okolnosti, tedy samotný proces je flexibilní, kde není ani stálá role aktéra a po čase produkce jí může převzít samotný divák coby účastník. Aktéři happeningů používají většinou jako hlavní vyjadřovací prostředek své tělo, a tak se často happening pojí i s pojmem body art. Tato tendence se rozvinula především v USA, kde sílila snaha zkoumat vlastní tělesnou skořápku a nitro, které se v těle skrývá. Tvůrci se často inspirovali ve starých rituálech, kde bylo tělo vnímáno jako prostředník v komunikaci s bohem.

Během 60. let ve Spojených státech amerických vzniklo hnutí *Fluxus*. „Různorodé osobnosti z celého světa na čas spojila snaha nabourat nejrůznějšími akcemi myšlenkové konvence, které ovládly nejen svět umění, ale i každodenní život [...] V polovině 60. let se stal členem *Fluxu* i Milan Knížák<sup>34</sup>, které v té době se skupinou *Aktuální umění* rozvíjel podobné aktivity v Praze“<sup>35</sup> *Fluxus* pořádal takové akce, které se určitým způsobem snažily nabourávat dosud mechanicky zajeté

---

<sup>32</sup> SCHMELZOVÁ, Radoslava, Jiné podoby umění aneb Hledání kořenů umění místa in *Divadlo v netradičním prostoru, performance a site specific – současné tendence*, Nakladatelství AMU, Praha 2010, s. 16

<sup>33</sup> BROOK, Peter. *Prázdný prostor*. Praha: Panorama. 1988.s. 75.

<sup>34</sup> Členem se stal roku 1968 a byl zástupcem pro východní Evropu. Pořádal krátkodobý výstavu v jeho bytě v ulici Nový Svět v Praze. Svá díla tvořil ve veřejném prostranství, kde docházelo ke konfrontaci s kolemjdoucími. Během Demontrace jednoho (1964) měl kostým s maskou inspirovaný šamanismem a přírodním náboženstvím. Snažil se tím demonstrovat oproštěnost od materiálního světa.

<sup>35</sup> MORGANOVÁ, Pavlína. *Akční umění*. Olomouc: Votobia, 1999, s. 14.

společenské a umělecké normy. Povětšinou se jednalo o scénická vystoupení. „Fluxové „koncerty“ obsahovaly rozličné aktivity: zvuk magnetofonu i hru na různé preparované nástroje, zpěv i křik, vyluzování nejfantastičtějších tónů, deklamaci textů, projekci filmových smyček i diapozitivů a samozřejmě řadu ryze výtvarných činností: rozhazování barevných pigmentů a rozlévání barvy, psaní po zdi i po podlaze, úkony s nejrůznějšími předměty, převleky, manipulaci s lesklými fóliemi, se světlem, s ohněm“<sup>36</sup> Jejich cílem bylo zprostředkovat svobodný tvůrčí prostor, kde by se mohlo rozvíjet lidské vědomí skrze umělecké formy (nechtěli však, aby jejich aktivity byly označovány jako umění). „*Fluxus* vycházel ze zkušenosti lidí v exilu, kteří odešli ze zemí zničených 2. světovou válkou, charakterizovala ho zvláštní směsice melancholie a groteskního komična. Hnutí bylo pozoruhodné svým internacionalismem a daleko větší otevřeností, mezi členy se vyskytoval i větší počet žen umělkyň. Svoboda vyjádření byla natolik důležitá, že *Fluxus* prosazoval kolektivní autorství a zničení kultu umělce.“<sup>37</sup> Mnozí akční umělci byli také ovlivněni konceptuálním uměním. „Performance Art odpovídalo idejím konceptuálního umění a stimulovalo svým způsobem vývoj environmentálního divadla, kde se prostor jeviště a hlediště překrývaly a kde diváci byli nuceni k fyzické aktivitě, k pohybu z jednoho místa na druhé.“<sup>38</sup> Pokud bychom tedy měli shrnout hlavní snahy akčního umění, tak se jednalo především o obnovení vyhaslého vztahu umělce s divákem. Umělecké produkce se snažily oslovit kohokoliv a kdekoliv, tedy snahou bylo jít naproti divákům, tím že aktivně začalo zasahovat do každodennosti či se jí snažilo reflektovat. „V letech 1968-1969, kdy byla prostorová tvorba vrcholně aktuální, formuloval Robert Smithson rozdíl mezi prostorem (site) – fyzickým, materiálním, kamenným, tvrdým – a dokumentární fotografií prostoru prezentovanou v galerijním neprostoru (nonsite). Umělci začali tvořit díla přímo v krajině [...] ať už je to Spirálové molo Roberta Smithsona ve Velkém Solném jezeře, které posléze zalila voda, nebo Roden Crater od Jamese Turrela situovaný v prostoru vyhaslé sopky.“<sup>39</sup> V tomto období bychom tedy mohli hledat první předchůdce site-specific projektů.

---

<sup>36</sup> HORÁČEK, Radek. ZHOŘ, Igor. HAVLÍK, Vladimír. Akční tvorba. Vyd.1. Olomouc: Univerzita Palackého, 1991, s. 21.

<sup>37</sup> SCHMELZOVÁ, Radoslava, Jiné podoby umění aneb Hledání kořenů umění místa in Divadlo v netradičním prostoru, performance a site specific – současné tendence, Nakladatelství AMU, Praha 2010, s. 19-20.

<sup>38</sup> BOBKOVÁ, Hana. Specifika z Holandska. Svět a divadlo, 1999, roč. 10, č. 3, s. 137.

<sup>39</sup> SCHMELZOVÁ, Radoslava, Jiné podoby umění aneb Hledání kořenů umění místa in Divadlo v netradičním prostoru, performance a site specific – současné tendence, Nakladatelství AMU, Praha 2010, s. 24.

### 3.3. Akční umění u nás

Za předchůdce akčního umění u nás lze považovat Vladimíra Boudníka (1924-1968), který je trochu nedocenenou osobností. Boudník na počátku 50. let vytvářel tzv. *street art*. „Podle historiků moderního umění je Boudník jedním z těch, kdo objevili lyrickou abstrakci, a jeho „pouliční akce“ jsou velmi ranými příklady akčního umění [...] Boudník se však od toho, aby se jeho činnost zahrnovala do pojmu happeningu, ostře distancoval [...] on sám chtěl naopak vyprovokovat tvůrčí možnosti ostatních, a to nejen pro chvíli této akce.“<sup>40</sup> Boudník zastával názor, že umělcem je každý a tak oslovoval své spolupracovníky z továrny ČKD, kde sám pracoval.. Neuznával názor, že umění má mít jakoukoliv definovanou formu a ani nestál o to, aby jeho díla byla za umění označována a odmítal jakékoliv oficiální akademické umění. Tyto své teze sepsal do Manifestu explosionismu č. 2 z roku 1949. Svou tvorbou se pak snažil probouzet obrazotvornost a sám se nechával inspirovat předměty každodenního života, které hledal ať už ve zmíněné továrně, tak i na ulicích či smetištích.

Během 60. let se u nás akční umění začalo rozvíjet, ale až v 70. letech se stalo výraznou složkou neoficiální kultury, díky totalitní cenzuře. Zatímco v 60. letech daly kolektivní druhy akce přednost veřejnému prostranství ulic a měst, tak v 70 a 80. letech se přenesli do přírody a volného plenéru. V tomto období se také začala formovat studiová divadla.<sup>41</sup> Známým fenoménem té doby se také stala bytová divadla, která se vyznačovala svou neveřejností a neinzerovatelností,<sup>42</sup> tím se vyhnuli opresi ze strany policejního aparátu. Vzhledem ke komunistickému režimu a jeho cenzuře balancovalo akční umění na hranici illegality, až do revolučního roku 1989. „Z toho vyplývá určitá komornost tohoto druhu umění u nás, kdy převážně většina akcí měla podobu soukromých rituálů.“<sup>43</sup> V rámci svého tvoření se umělci

---

<sup>40</sup> CHALUPECKÝ, Jindřich. Na hranicích umění. Praha: Prostor/Arkýř, 1990, s. 17.

<sup>41</sup> Například Divadlo na provázku, HaDivadlo, Studio Y, Činoherní studio a spousta dalších.

<sup>42</sup> Jednalo se o typický model disidentské subkultury, tím nejznámějším bylo bytové divadlo Vlasty Chramostové, kde se převážně konali scénická či autorská čtení, komorní inscenace či jiná autorská tvorba.

<sup>43</sup> MORGANOVÁ, Pavlína. Akční umění. Olomouc: Votobia, 1999, s. 20.

vymezovali vůči specifickým doby a politiky, díky ilegalitě akcí byla ovšem podtržena jejich unikátnost a pomíjivost, která je specifická právě pro akční umění.

Výraznou uměleckou skupinou u nás bylo *Aktuální umění*, kterou založil Milan Knížák, bratři Machové, Soňa Švecová a Jan Trtílek. Ti stáli za organizací *Demonstrací pro všechny smysly*, což byli jedny z prvních happeningových akcí v Čechách. Konkrétně může vzpomenout na *Aktuální procházku* po Novém Světě (1964). „Právě pojetí happeningu u Knížákovy skupiny upozorňuje na hlubší zdroje akčního umění. Zdroje, které pramení z dávných obřadů, her a slavností.“<sup>44</sup> Po roce 1965 se skupina přejmenovala na *Aktual* a zaměřila se na individuální vnímání člověka nežli přeměnu umění. „Snaha „aktuálních“ o radikální přeměnu života (ne umění) vedla paradoxně k tomu, že se mu podařilo změnit právě jen umění.“<sup>45</sup>

Dalším neoficiálním uskupením, které se zabývalo každodenností v umělecké tvorbě byla *Křižovnická škola čistého humoru bez vtipu (KŠ)*, jež vznikla v pražské hospodě U Křižovníků v 60. letech, kde se členové pravidelně setkávali a plánovali své akce. Organizovali happeningy, komorní land-artové akce, organizované výlety v rámci, kterých se snažili stírat hranice mezi uměním a zábavou. Stěžejní pro ně byla autenticita jejich akcí. Ivan Jirous se o *Křižovnické škole* vyjádřil takto: „Podstatným povahovým rysem Křižovnické školy je neustálé společné spontánní vymýšlení nápadů, z nichž je realizovaná nepatrná část, a to ještě způsobem, který předem vylučuje jejich označení za event, akci, happening apod.“<sup>46</sup> Do tohoto uskupení se řadil mj. Jan Steklík, Karel Nepraš, Eugen Brikcius a další. Eugen Brikcius byl za svůj happening *Díkuvzdání* (1967), při kterém vzdal hold chlebu postaven Státní bezpečností před soud, kde nakonec obhájil svůj koncept jako umělecký a následně i soudní proces označil jako vyvrcholení jeho happeningu. Další jeho akcí byla *Polidštěná křižovatka* (1967), při které využil zelenou vlnu na přechodu pro chodce, čímž zastavil silniční provoz. Na konci tohoto průvodu, pak

---

<sup>44</sup> MORGANOVÁ, Pavlína. Akční umění. Olomouc: Votobia, 1999, s. 28.

<sup>45</sup> Tamtéž, s. 40.

<sup>46</sup> JIROUS, Ivan Martin. Zpráva o činnosti Křižovnické školy. [online]. [cit. 29-9-2014]. URL:<  
<http://www.magor.info/ti-druzi/#krizovnicka-skola>>.



Brikcius rozdál účastníkům pravou botu, ke které si museli najít druhou do páru na louce poblíž Motola, kde vyznačil konec Prahy.<sup>47</sup>

Mezi členy *Křižovnické školy* patřila i Zorka Ságlová, která organizovala přírodní happeningy. „Její akce koncentrovaly konkrétní lidskou situaci do podoby rituálního jednání s živly, s krajinou a dějinnými významy.“<sup>48</sup> Dalším z nich byl happening *Pocta Fafejtovi* (1972), kde se snažila poukázat na lidský artefakt v kontrastu s přírodní krajinou. Inspirovali ji texty o drogistovi Fafejtovi, který své zboží propagoval originálními hesly typu: „Fafejtovy gumy dáme-li lidu, nepozná zklamání, nepozná bídu!“<sup>49</sup> V rámci tohoto happeningu účastníci nafoukli prezervativy a pinkali si s nimi v opuštěné tvrzi Vřísek u České Lípy, než je vyházeli z oken. Opakovaně se jejich happeningů účastnili i *Plastic People of the Universe*.

Současné umění se v 70. letech vystavovalo především v *Divadle v Nerudovce*, které fungovalo pouze v letech 1975 až 1979. Jednalo se o první nezávislou galerii. Za ukončení provozu mohla skandální výstava na malostranských dvorcích, kam přišel referent StB v utajení coby komise z kontroly pro hygienu. Během 70. let řada umělců přerušila svou tvorbu (například Štembera, Mlčoch, Miler), jelikož měli pocit vyčerpání, stereotypnosti, ale především jim vadila plíživá institucionalizace akčního umění. V rámci 80. let se našla nová mladá generace, která s formami akčního umění začala znovu experimentovat. Jedním z nich byl například Zdeněk Petrželka (J.A. Pitínský), který v červnu 1981 stál za brněnským pouličním happeningem jehož tématem byl Zločin a trest od Dostojevského. Tuto akci přerušili příslušníci StB a Petrželka nakonec musel opustit město a tím i *Divadlo na provázku*. Dalším výrazným umělcem byl Tomáš Ruller, který se zabýval postmoderní performance. Jednou z jeho nejvýraznějších akcí uskutečnil v srpnu 1988, kdy se v prostorách bývalé betonárky za sídlištěm Opatov v Praze snažil poukázat na sevřenou atmosféru doby. V rámci této akce padal například do sádry, snažil se vylézt na šterkovou hromadu a opětovně se sunul dolů či si zapálil bundu a následně ji uhasil

---

<sup>47</sup> MORGANOVÁ, Pavlína. Akční umění, Olomouc: Votobia, 1999, s. 45.

<sup>48</sup> ČIHÁKOVÁ-NOSHIRO, Vlasta (eds.). Performance Art/ Umění akce. Praha: Mánes. 1991.

<sup>49</sup> JIROUS, Ivan Martin. Zpráva o činnosti Křižovnické školy. [online]. [cit. 29-9-2014]. URL:<<http://www.magor.info/ti-druzici/#krizovnicka-skola>>.

v mělké vodě. Celá performance končila hudbou Leoše Janáčka a rituálním sdílením chleba s vínem.

Kolem poloviny 80. let situace a dohled nad umělci povolil, a tak začala vznikat řada tvůrčích skupin. Roku 1988 vznikla skupina *Tvrdohlaví* mezi nimiž byl například Petr Nikl, František Skála, Stanislav Diviš, Václav Marhoul, Zdeněk Lhotský či Jiří David. Volné umělecké sdružení navazovalo na českou kuboexpresionistickou skupinu *Tvrdošijní*, která fungovala za první republiky.

Až polistopadová situace roku 1989 umožnila svobodný rozvoj divadelně-výtvarným aktivitám umístěných v konkrétních a autentických prostorech. Nicméně akční umění v dobách komunistického režimu byla většinou formou veřejně kritického komentáře politické a společenské situace u nás. Devadesátá léta a uzavření mnoha státních závodů, továren, textilek, pivovarů a cukrovarů přinesla řadu opuštěných lokalit. Tyto lokality často ještě doprovázela dobová stigmata, protože personifikovala bývalý režim či krach, a tak zůstala nevyužitá. V současné době se právě tyto objekty stávají cílem zájmu umělců.<sup>50</sup> Konec 90. let se tedy začíná rozvíjet fenomén *site specific*. Za jeho příbuzné formy můžeme považovat *land-artové* projekty. „V českém prostředí se pojmem *land-art* označuje v širokém slova smyslu jakákoliv akce či instalace pracující s přírodními elementy nebo realizovaná v přírodním prostředí.“<sup>51</sup> Takové projekty využívají prostředí krajiny jako základní materiál, který v rámci procesu uzpůsobují k obrazu svému (oproti *site specific* projektům, které by se krajině podřídili).

Opět můžeme vzpomenout na Zorku Ságlovou a její akci *Pocta Gustavu Obermannovi* (1970), která zpracovala historickou událost založenou na ševci, který dle legendy plival oheň na lukách u Bransoudova u Humpolce, za což ho jednou zbili četníci. Ságlová také (díky důkladné rešerši prostředí) zjistila, že se v tomto místě ve 13. století konali pohanská mystérie, což v rámci její akce měl symbolizovat kruh z 21 ohňů. Umělci často v *land-artových* projektech zdůrazňují

---

<sup>50</sup> Jako příklad lze uvést komplex vysokých pecí ve Vítkovicích v Ostravě, které nyní slouží jako skanzen hutní historie, ale také jako kulisa pro hudební festival *Colours of Ostrava*.

<sup>51</sup> MORGANOVÁ, Pavlína. *Akční umění*. 2. dopl. vyd. Olomouc, 2009, s. 59-60.

vztah mezi lidským zásahem do přírody a přírodou samotnou. Skrze zásahy do přírody upozorňují na křehkost této rovnováhy.

Další příbuznou formou, která výrazně pracuje s prostorem jsou imerzivní produkce. „Slovo ‚imerzivní‘ je dnes bezstarostně používáno k popsání takových tendencí v současné divadelní tvorbě, které tíhnou k niterné a participativní divácké zkušenosti skrze estetiku, která zahluje všechny jejich smysly. Z tohoto důvodu je označení ‚imerzivní‘ využíváno jako definující termín pro všechny druhy divadel, které se odehrávají v netradičních prostředích, a/nebo které zahrnují interakce s diváky“<sup>52</sup> Divadelní imerzi lze považovat za zvláštní druh divadelní tvorby, kdy dochází ke spojení dramatické situace s výtvarnou instalací. Cílem tohoto druhu tvorby je simulovat komplexní fiktivní svět, který podléhá vlastním zákonům a logice. Pravidla divadelní imerze a role diváků v nich se odvíjí podle druhů projektů. Oproti site specific projektů nabízí imerzivní projekty volný pohyb diváků po prostoru, kteří si sami volí, co chtějí vidět a v jakém pořadí, též také zkoumají prostor skrze vyhledávání informací prostoru skrze scénografické kódování.

Společný rys můžeme spatřit v interdisciplinaritě těchto žánrů a především to, že se prostor stává prvním impulzem pro tvorbu projektu a je klíčový pro prvotní dramaturgické úvahy v rámci vyprávění příběhu.

---

<sup>52</sup> MACHON, Josephine. Immersive Theatres: intimacy and immediacy in contemporary performance. Palgrave Macmillian, 2013, s. 66.

## 4. Vymezení Site specific projektů

### 4.1. Původ termínu a význam

*„Neživotnější experimenty se odehrávají mimo legitimní místa vystavěná k tomu účelu.“*

*/Peter Brook, Prázdný prostor, s. 94/*

Site specific nemá všeobecně přijímanou definici, a tak je vhodné tuto uměleckou formu vnímat spíše jako pohyblivý teoretický diskurz. Od 90. let se pojem site specific začal objevovat po Evropě a v Americe, přičemž tradici má především v Holandsku. „Fenomén site specific se začal formovat v 70. a 80. letech v Anglii, Holandsku a Belgii, kde byl nedostatek prostoru, divadel a ateliérů pro nejrůznější umělce, a tak vznikly skupiny, komunity těchto lidí, které si našly prázdné objekty, různé doky, elektrárny, trafostanice, koupaliště a podobně a ty přetvořily na své ateliéry. Prázdné prostory nabízely nejen volnou plochu, ale i novou příběhovost a nový styl.“<sup>53</sup> V českém prostředí se tento termín začal využívat někdy od roku 1998 a pochází z anglického jazyka, jenž nemá v české terminologii překlad.

**Site** označuje místo, prostor či umístění, zatímco **specific** vymezuje něco nezvyklého či zvláštního, specifického. Site specific tedy označuje takové produkce, které jsou vytvářené pro určité místo, se kterým cíleně tato umělecká forma pracuje. Často se jedná o zpravidla nedivadelní netradiční prostory.<sup>54</sup> U Petra Pavlovského bychom našli definici: „Site specific je modálně genetická a funkční oblast divadla, pojmenování označuje díla tvořená a vnímaná v divadelním neběžném (pro divadlo neužívaném) a divadlu cizím prostoru.“<sup>55</sup>

Tento pojem se začal užívat především v divadelním prostředí a v některých teoretických publikacích lze najít užití synonyma *instalace in situ*, tedy instalace na místě. Právě ono zvolené místo se stěžejně podílí na celkovém vizuálním/obsahovém pojetí díla. Volba místa je tedy pro celý proces stěžejní (má

---

<sup>53</sup> VÁCLAVOVÁ, Denisa, ŽIŽKA, Jan a kol. Site specific. 2008, s. 38.

<sup>54</sup> Může se jednat o veřejný prostor, volnou krajinu, nevyužívané sakrální či industriální objekty atd.

<sup>55</sup> PAVLOVSKÝ, Petr a kol, Základní pojmy divadla. Teatrologický slovník. 1. vyd. Praha: Libri ve spolupráci s Národním divadlem, 2004. s. 256.

jak estetickou, tak i sociální povahu) a právě pro tyto projekty bývá tedy příznačné, že jsou často nepřenositelné do jiných prostor. Velmi zjednodušeně bychom tedy mohli označit prostor u těchto projektů jako rámec, který pomáhá akcentovat kontext daného projektu (ať se jedná o historický, kulturní, politický či sociální).

Pokud bychom tedy závěrem měli ve zkratce definovat, co můžeme označit jako *site specific*, tak se jedná o takový umělecký projekt, který je vytvořený pro konkrétní čas a prostor, kdy **identita prostoru** je hlavním zdrojem inspirace pro daný projekt. Právě společensko-historický kontext místa může sloužit jako podnět k veřejné diskusi a samotná akce může na místo upozornit.

Vyjadřovací prostředky jsou však totožné jako u klasického divadla – tedy herecká akce, práce s rekvizitou, hudba, text či kostýmy. Do všech složek se ale wpisuje zvolený prostor, který dané prostředky inspiruje a ovlivňuje práci s nimi.

#### 4.2. Charakteristické znaky

Abychom se tedy dopracovali ke charakteristickým rysům *site specific* divadla, tak se opřeme o následující definici: „Není to divadlo na divání, umění k vystavování, je to snaha o vzbuzení zájmu, o vytvoření společné „starosti“. Mít starost o své místo, o své okolí, o souseda. Zajímat se o vztahy veřejné a soukromé, lokální a globální.“<sup>56</sup> Pro tyto projekty není typický jen zájem o vnější prostor a jeho minulost či budoucnost, ale příznačná je absence dělení prostoru na hlediště a jeviště, jeho neopakovatelnost a důraz na autentičnost, právě skrze **identitu místa**. Ústředním se tedy stává *genius loci* daného místa, který lze definovat jako „souhrn hmatatelných i nehmatatelných projevů historie i současnosti lokality, jedinečný a neopakovatelný, vytvářející svou kontinuální interakci s duchovním světem návštěvníka nebo rezidenta jako vícerozměrný dynamický vjem z dané lokality.“<sup>57</sup>

---

<sup>56</sup> PAVLOVSKÝ, Petr a kol, Základní pojmy divadla. Teatrologický slovník. 1. vyd. Praha: Libri ve spolupráci s Národním divadlem, 2004. s. 34.

<sup>57</sup> PÁSKOVÁ, Martina, ZELENKA, Josef. Výkladový slovník cestovního ruchu, 2002, s. 95.

Prostor se v tomto případě stává zásadním pro dramaturgické směřování projektu a tím i prvotním impulzem v rámci jeho příprav. Často jsou akce tohoto typu brány jako prolnutí konceptuálního a akčního výtvarného umění s divadlem, tedy u nich často dochází k intermedialitě či k interdisciplinaritě, kdy umělci využívají i výtvarné umění, hudbu, nová média či jiné umělecké formy. Což není nikterak novátorské, neboť snaha narušit či nabourat umělecké konvence zkrátka v dějinách umění byla, je a bezesporu stále bude.

Charakteristickým rysem často bývá společenská angažovanost projektu. Site specific využívá stejných principů, které můžeme naléznout právě u akčního umění, happeningů, performance, body artu, či land artu, kdy tyto umělecké disciplíny můžeme považovat za vývojové předchůdce. Právě umění *land artu* (zájem o vnější prostor) a umění *body artu* (zájem o prostor vnitřní) je stěžejní pro site specific, kde se též akcentuje proces tvorby a vztah mezi aktérem a účastníkem. A stejně jako happening či performance, tak i site specific produkce **mají povahu akce**.

Již jsme zmínili, že site specific se řadí mezi interdisciplinární druh umění propojující několik uměleckých žánrů, který je nepřenositelný, časově vymezený (neopakovatelný ve smyslu pravidelného reprízování), jedinečný a autentický skrze identitu místa. Pro tento druh produkce je důležitý cílený dialog s prostorem, kdy se umělci snaží upozornit či interpretovat *genia loci* daného místa. Tyto produkce mají většinou společenský a etický přesah. „Takové projekty zpravidla nesmírně citlivě odrážejí atmosféru doby, mohou být i předzvěstí tendencí a trendů, zohledňující společenská, politická, sociální, filozofická, psychologická, estetická a jiná znamení doby, jakož i výzvy této doby. [...] Umění site specific se snaží porozumět tomu, jak člověk funguje v místě a s místem, jaký má pro něj obývaný a sdílený prostor význam.“<sup>58</sup> Představení tohoto druhu začíná již samotným vstupem do prostoru (tento princip je též typický pro imerzivní produkce).

Kromě exkluzivity místa, také tyto projekty pracují s časovou omezeností, neboť většinou zachycují napětí mezi přechodnými fázemi stavu budov či prostranství. Většinou se využívají prostory, které jsou před rekonstrukcí nebo jsou časem

---

<sup>58</sup> VÁCLAVOVÁ, Denisa, ŽIŽKA, Tomáš a kol. Site specific, Praha: Pražská scéna, 2008, s. 34-35.

vytěsněny podnikatelskými plány (zbourání objektu pro výstavu něčeho nového atd.) či zájmem místní samosprávy o jeho obnovu. „Projekty site specific se spontánně objevují tam, kde něco dožilo, ale nový obsah ještě není nalezen, určen: dimenze času těchto území, prostorů tkví v prodlévání, tj. čekání na nové možnosti a aktivní působení. Může se jednat o jednotlivé objekty, ale i rozsáhlé městské či venkovské územní celky, v nichž se změnila sociální struktura obyvatel v důsledku závažných politických rozhodnutí.“<sup>59</sup>

Za site specific projekty nelze označovat letní divadelní scény, které prostory využívají jen jako kulisy coby marketingovou událost, jak získat diváka v letních měsících. V těchto případech totiž netradiční nedivadelní prostor neovlivňuje poetiku představení (nepodílel se na jeho vzniku a je tak více méně pasivní v rámci celého představení). O site specific projekty se nejedná ani v případě, že se daný soubor usídí v nedivadelním prostoru a pravidelně v něm hraje. Příkladem může být například *Vlila Štvanice*, která objekt původně našla pro imerzní inscenaci *Golem* a následně z místa udělala své trvalé sídlo. Dostáváme se přirozeně k pojmu imerzivní divadlo, které též pracuje s nedivadelním prostorem a aktivnějším diváctvím, nicméně tento typ produkcí se mnohem více snaží o vybudování pocitu imerze nežli o posílení genia loci daného místa.

---

<sup>59</sup> ŽIŽKA, Tomáš: Recyklace pojmu site specific in Site specific – hledání jiného prostoru in Divadlo v netradičním prostoru, performance a site specific – současné tendence, Nakladatelství AMU, Praha 2010 s. 113.

#### 4.3. Komunitní aspekt u site specific

*„Cílem tohoto typu progresivního trendu divadla je rozvíjet dialog s pojmenovatelnou komunitou, v níž se divadelní akce odehrává.“<sup>60</sup>*

Site specific je mnohdy označován jako sociální akt. Komunikace tu probíhá na třech úrovních: herec–divák, herec–prostor a divák–prostor. Kazimierz Braun definuje divadlo jako komunikační proces, ve kterém hrají svou roli herec–původce, představení–komunikát a divák se stává příjemcem toho všeho.

Komunikaci s divákem performeři rozvíjí skrze jazyk místa, ve kterém se produkce odehrává. Lze se bavit o divácích, ale také účastnících, aktérech či spolutvůrcích. Role diváků/aktérů se u těchto produkcí mění dle jejího typu. Divák zpravidla vstupuje do světa hry a sdílí stejný prostor s aktéry, též se ale v prostoru může ocitnout sám a převzít roli aktéra (to bývá typické především pro již zmiňované imerzní produkce). „Z toho vyplývá, že chceme-li mít vliv na spolupodílnictví diváka v procesu umělecké akce, záleží to pouze na námi zvolených a požitých prostředcích. Rozhodnutí, zda se divák stane objektem či subjektem společně sdílený hry, udává rytmus a směr celého uměleckého projektu. [...] Divák může být osamocen, měnit celou dramaturgii, iniciovat nebo převzít roli – stát se průvodcem.“<sup>61</sup>

Denisa Václavová spolu s Tomášem Žižkou ve své publikaci rozdělují diváky site specific projektů do tří skupin. Tou první jsou aktivní diváci, kteří se vědomě účastní daného projektu. Druhou jsou náhodní diváci, kteří se jimi teprve stávají v průběhu, když přihlíží akci pořádané ve veřejném prostranství, kde se (nezávisle na akci) nachází. Třetí skupinou jsou netušící diváci, kteří nemají povědomí o tom, že něčemu přihlíží a jsou účastni představení.<sup>62</sup> I tyto produkce se nejčastěji konají na veřejných místech, ale tematizuje se zde navíc každodennost, která je zároveň

---

<sup>60</sup> VÁCLAVOVÁ, Denisa, ŽIŽKA, Tomáš a kol. Site specific. Praha: Pražská scéna, 2008, s. 214.

<sup>61</sup> Tamtéž s. 109

<sup>62</sup> Tamtéž, s. 43.



narušována. Tyto akce se také označují jako „*neviditelné umění*“.<sup>63</sup> Barnett Newman používá v rámci těchto produkcí pojem „*absolutno*“, kterým popisuje pocit bytí člověka v daném místě, a především pocit *hic et nunc* – tady a teď. „[...] uměleckým dílem, které v celku nevidíte (je tak rozsáhlé, pozn. aut.), takže je to něco, co tam musíte prožít na místě [...] nejde o vnímání času místa, ale fyzický pocit času místa. Náhlý jasný vhled, dočasné porozumění, konfrontaci lidského osudu stojícího osaměle před chaosem bez opory paměti, historie, legendy, mýtu.“<sup>64</sup>

Inscenační tým by si měl klást také otázku, jak má divák prostor vnímat a skrze, jaké prostředky toho chce docílit. Divák prostor vnímá už skrze svůj pohyb, tedy je důležité myslet i na to, jakým způsobem a kde se divák může pohybovat a jaké smysly lze zapojit do jeho percepce. Jaký dosah může mít site specific projekt poukážu na příkladu projektu Kladno+-Záporno, který si kladl za cíl oživit památku chátrajících průmyslových budov. Na týden se areál bývalé staré huti Koněv zpřístupnil návštěvníkům a v rámci něj probíhali noční projížďky autobusem v zanedbaných a nebezpečných částech, kde celkový dojem posílili zvukové instalace ze starých objektů. V týdnu probíhala ještě řada dalších performativních akcí, které se snažili oživit paměť místa skrze nahrávky s pamětníky, light design atd. „Kladno+-Záporno se svým způsobem stalo téměř modelovým příkladem dnešní syntetické podoby site specific projektů, která dokáže neobyčejně úspěšné vést dialog mezi diváky a místem, zprostředkovávat umění mimo institucionální kontext. Je účinnou strategií, jak upozornit na komplikované situace při transformaci veřejného prostoru, jeho nebezpečné rozplývání se buď v soukromý majetek, nebo prostor skrytě kontrolovaný politickou mocí, je schopná odkrýt vytěšňované problémy komunity, ale i napomáhat iniciaci ochrany opuštěných, chátrajících architektonických nebo industriálních objektů. Jako metodu při nalézání podpory ochrany ohrožených památek a hledání jejich nového účelu“<sup>65</sup>

---

<sup>63</sup> To je nejčastěji spojováno se skupinou Tender (Nizozemsko, počátek 90.let), kteří prosazovali heslo: „Každodennost je naše jeviště“. Jejich produkce byly neohlášené a pro všechny přístupné ve veřejném prostoru.

<sup>64</sup> FOSTER: Umění po roce 1900. Modernismus, antimodernismus, postmodernismus. Slovart. Bratislava, 2007, s. 366.

<sup>65</sup> SCHMELZOVÁ, Radoslava, Jiné podoby umění aneb Hledání kořenů umění místa in Divadlo v netradičním prostoru, performance a site specific – současné tendence, Nakladatelství AMU, Praha 2010, s. 33

#### 4.4. Prvopočátky site specific v Nizozemí

Prvopočátky site specific můžeme vystopovat v Nizozemí, kde i dodnes přetrvává silná tradice opouštět divadelní prostory. Prvním výrazným uskupením experimentujícím s prostorem byla skupina **Beweth** (1965), kterou založil mim Frits Vogels, který o atypickém prostoru začal uvažovat jako o výchozím bodu určující obsah a účel představení. „Cesty skupiny van Beweth vedou podél skladišť, toků, továrních hal a starých kostelů [...] Beweth lze označit za pionýra divadla, nazývaného v Nizozemí „*locatie theater*“ a v anglicky mluvících zemích „*site specific*“.“<sup>66</sup>

Dalším výrazným souborem byl **Tender** (1981), který byl složen z pěti členů. Soubor pracoval s každodenností a náhodným divákem. Jako příklad můžeme uvést akci *Tender goes swimming* (1983), která se odehrávala na veřejném koupališti v bazénu. Bylo tedy jen na návštěvnicích/divácích, zdali si všimnou tohoto „neviditelného umění“. Každý z herců rozehrával mikro akci po celém areálu koupaliště, takže řada přihlížejících mohla dění považovat za realistické. O produkci netušili ani plavčíci či obsluha občerstvení. Po chvíli produkce si už nikdo z přihlížejících nebyl jistý, kdo je dalším hercem či jen také přihlížejícím. „Vždy si můžete myslet, že ta skutečnost není skutečná, ale že to je právě Tender.“<sup>67</sup> Další výrazným projektem souboru Tender byl projekt *Jij, De Stad (Ty, Město)*, který probíhal v Haagu (1990). „Každý, kdo se zapsal do registračního formuláře projektu, obdržel osobní dopis obsahující heslo, čas a místo, kde bude očekáván. Divák čekal osamocen na domluveném místě a tam ho vyzvedl herec souboru Tender. Během dvouhodinové procházky městem došlo ke kontaktu dvojice divák – herec s bezdomovcem, taxikářem nebo knězem. Situace mohla, ale nemusela být předem domluvená a hraná. Hranice mezi realitou a divadlem zmizela. Divák se mohl pouze domnívat, co bylo připravené, tedy umění, a co byla „pouhá“ realita.“<sup>68</sup> Spolek **Hollandie** (1985) produkoval své akce v slepičárně, zdymadle, jedoucím autobuse

---

<sup>66</sup> BOBKOVÁ, Hana. Specifika z Holandska. Svět a divadlo. 1999. roč. 10, č.3. s. 137.

<sup>67</sup> VÁCLAVOVÁ, Denisa, ŽIŽKA, Tomáš a kol. Site specific. Praha: Pražská scéna, 2008, s. 43.

<sup>68</sup> VÁCLAVOVÁ, ŽIŽKA. Site specific – hledání jiného prostoru in Divadlo v netradičním prostoru, performance a site specific – současné tendence, Nakladatelství AMU, Praha 2010, s. 87

či na sportovním hřišti. Pro daná místa se na rozdíl od autorské tvorby snažila využívat dramatických textů. „Fikce dramatu je skutečně posunuta k životní realitě, nepřestává však existovat a doslovná tautologie, paralelismus dramatického obsahu s prostorem v životě byl čistým naturalismem.“<sup>69</sup>

Velký kritický ohlas získala inscenace Dantova smrt souboru **La Luna**, kde zhoršená akustika opuštěné plovárny tématizovala bezcílnou komunikaci mezi postavami. „Podle očitých svědků to byla velkolepá podívaná, jatka s bláznivě rozlícenými čarodějnickými efekty, divadelní show, felliniovský cirkus, jedinečná událost.“<sup>70</sup> Dodnes je aktivně působící soubor **Dogtroep**, který u nás několikrát hostoval v Divadle Archa. Tento soubor založil Warner van Wely a Paul de Leeux v roce 1975. Ve svých performance se snaží o vizuální obrazy, využívají nadměrné loutky, pořádají výtvarné instalace a pouliční akce, čímž jejich tvorba často připomíná středověká procesí blížící se ke karnevalům či rituálům.

---

<sup>69</sup> BOBKOVÁ, Hana. Specifika z Holandska. Svět a divadlo. 1999. roč. 10, č.3. s. 141.

<sup>70</sup> Tamtéž, s. 143.

#### 4.5. Inscenační tradice u nás

Site specific je v českém prostředí poměrně mladým fenoménem, který se začal produkovat až v 90. letech. Mezi první site specific projekty u nás patřila umělecká symposia (1991-1999) konající v cisterciáckém klášteře v Plasích, kde se vypisovaly umělecké rezidence pro umělce z celé Evropy během letních měsíců.<sup>71</sup> „Neformální, nezvykle otevřený koncept propojil různé formy současného umění s prostředím bývalého cisterciáckého kláštera, který v době baroka dokončili Jan Blažej Santiti Aichel, Jean Baptiste Mathey a Kilián Ignác Dietzenhofer. Tento projekt je téměř interdisciplinarity, vazbou na konkrétní prostor, iniciačním charakterem, ale především nezvyklou silou inspirace a působením místa na člověka, které nelze definovat kategoriemi vědeckého pozitivismu, a je opisován dnes již nadužíváním devalvovaným pojmem genius loci.“<sup>72</sup>

Tato mezinárodní interdisciplinární symposia se snažila propojit tradiční a nová média skrze výstavy, festivaly či zmiňované rezidenční pobyty. V dílech či performance se odráželo hledání souvislostí s tradicí a historií místa, které často odkazovali na baroko či hermetismus. Veškerá produkce vznikala v přímém dialogu s místem. „V rovině metaforického jazyka je možné hovořit o setkání s enigmatickou bytostí kláštera, která byla v projektu naprostou určující. Klášter má několik časových poloh. Základní raně středověká je tichá, prostá a jednoznačná. V barokní vrstvě se mísí jak poreformační zbožnost, tak i pokus o vytváření silné mocenské ideologie. Obě vrstvy jsou provázány geometrickými vztahy, novověk je reprezentován zrušením kláštera, industriálním rozvojem nejbližšího okolí, nástupem osvícenství, ale později také odsunem německého obyvatelstva, obsazením armádou a přetnutím původního areálu silnicí se silným provozem a novodobým chátráním.“<sup>73</sup>

---

<sup>71</sup> Od roku 1997 se konali celoroční umělecké rezidence.

<sup>72</sup> SCHMELZOVÁ, Radoslava, Jiné podoby umění aneb Hledání kořenů umění místa in Divadlo v netradičním prostoru, performance a site specific – současné tendence, Nakladatelství AMU, Praha 2010, s. 27.

<sup>73</sup> Tamtéž, s. 28.

Výrazným festivalem v těchto prostorách byl *Fungus – průzkum místa (1145-1995)*, který se snažil reflektovat současnou podobu kláštera s jeho historií. V rámci festivalu se několik uměleckých skupin snažilo rozehrát celý prostor a využít tak jeho mnohotvárnost. Třeba tím, že zkoumali akustiku v podzemních chodbách, instalovali výtvarné objekty v jednotlivých místnostech či shromáždili předměty ze sýpky. Jednu z performancí vytvořil Miloš Šejn (název: *Videosonic*), který pracoval v zaplavených podzemních prostorách kláštera a akustikou prostoru. Svou performance přenášel skrze video záznam do ambit kláštera. Vodní kanál také využil Miloš Vojtěchovský a Tomáš Žižka, kdy se v naprosté tmě snažili aktivovat ostatní smysly účastníků. Do popředí především vystoupil sluch, díky různým ozvěnám a vodě, ale především také čich (pach nevětraných prostor) a hmat skrze strukturu mokrých kluzkých stěn a dna se silným proudem vody kolem bosých nohou. „Cílem této exkurze do sklepního útrobí starého kláštera bylo lépe pochopit prapůvod tohoto zkoumaného prostoru– jeho tajemný, podivný bahenní podzemní život. Tím, že byl účastník projektu zbaven zraku po dobu minimálně 45 minut, vystoupily do popředí jiné smysly. [...] Příklad site specific akce z kláštera v Plasech, kdy lidské tělo fyzicky prožívá určitý prostor vybranými smysly, ilustruje způsob, jak začít o nějakém prostoru vůbec uvažovat, jak k němu přistoupit, nabízí klíč, jak určité prostředí poznat.“<sup>74</sup>

Právě zmiňovaný Tomáš Žižka se řadí mezi naše výrazné tvůrce site specific. Je jedním z členů občanského sdružení umělců *Mamapapa*, které funguje od roku 1996. Jejich primární tvorbu zahrnují živé formy umění a interdisciplinarita site specific projektů pro které využívají opuštěná a nevyužitá místa bývalých klášterů, bývalé jezuitské koleje či průmyslové areály. V jejich projektech se primárně zaměřují na vztah člověka k danému místu, čímž reagují i na politické, kulturní a společenské klima v dané lokalitě, tedy podněcují veřejný dialog. Také spolupořádají festival *4+4 dny v pohybu*. **Festival 4+4 dny v pohybu** konaný v Praze spolupracuje se statutárním městem Praha, který každoročně festivalu poskytuje objekt ve špatném stavu před rekonstrukcí. „[...] jako je kanalizační čistírna v Praze-Bubenči, opuštěná tovární hala ČKD Karlín, areál bývalé cihelny

---

<sup>74</sup> VÁCLAVOVÁ, ŽIŽKA. Site specific – hledání jiného prostoru in Divadlo v netradičním prostoru, performance a site specific – současné tendence, Nakladatelství AMU, Praha 2010, s. 101.

v Šáreckém údolí, nebo pražská zoologická zahrada, kde probíhal site specific projekt AniKočkaAniPes. Jedenáctý ročník festivalu proběhl v bývalé stomatologické poliklinice v Jungmannově ulici, který č.p. 21 přeměnil v mnohvrstevnatý site specific projekt, jindy na dva dny zpřístupnili veřejnosti budovu bývalého Federální shromáždění v Praze, v roce 2010 oživilí dům Ústřední umělecké lidové výroby.<sup>75</sup>

---

<sup>75</sup> SCHMELZOVÁ, Radoslava, Jiné podoby umění aneb Hledání kořenů umění místa in Divadlo v netradičním prostoru, performance a site specific – současné tendence, Nakladatelství AMU, Praha 2010, s. 31.

## 5. Proces tvorby site specific

### 5.1. Dramaturgický výběr místa jako základní inscenační klíč

„Vymezit prostor znamená: dovolit mu promluvit. Čili spatřit prostor, prozkoumat jej, ale ne jako nástroj, s nímž chci něco podniknout, nýbrž tak, abychom dělali to, k čemu nás prostor pobízí.“

/Kazimierz Braun/

Jak už samotný název této práce napovídá, tak samotné místo, které inscenátoři ke své tvorbě naleznout se stává klíčovým faktorem pro výsledný tvar jejich práce. Konkrétní místo a čas je nejdůležitějším médiem a prostředkem pro výběr zpracované látky, protože se prostor v těchto produkcích stává nositelem příběhu. Inscenátoři by měli hledat takový prostor, kde existuje jisté napětí něčeho, co je zatím skryté (ať už se jedná o sociální či historický kontext). V pozdějších kapitolách se budu věnovat vlastním zkušenostem z *Winternitzovi vily*, kde jsme napětí vnímali skrze silný rodinný příběh, který zapříčinila druhá světová válka spolu s původem rodiny a v klášteře na Bílé hoře to byla zase ambivalentnost prostor, kde se naděje střetává se smrtí.

Tvůrci by měli být citliví a vnímaví právě při prvním kontaktu s prostorem/místem a vnímat jeho specifika. Také je důležité pojmenovat typologii prostoru (a jeho konvence) tedy jestli se jedná o prostor veřejný, soukromý, sakrální, agrární, přírodní rezervaci, vojenský objekt, industriální či virtuální prostředí.

Veřejný prostor může disponovat například silným sociálním podtextem, který lze ještě důsledněji artikulovat ve výsledném tvaru. V rámci příprav je důležité místo prozkoumat a pocítit jeho atmosféru, tedy *genia loci*. Právě duch místa může cílenou artikulací skrze dílo posílit celkový dojem. Na promyšleném výběru místa a přijmutí jeho ducha je postavené i čínské učení feng-shui. „Číňané často nehledají příčinu úspěchu nebo neštěstí v tom, co člověk dělá, ale v místě, kde žije a pracuje, dokonce i ve směrech, kudy do práce chodí, či ve tvaru hory ležící za jeho domem. [...] Cit pro krajinu a umístění sídla jsme v sobě kultivovali několik tisíc let a vcelku

dobrovolně jsme se ho vzdali až někdy ve 30. letech 20. století. Všichni ho máme. Každý z nás pozná dobré a horší místo. Všichni jsme v této věci znalci, když se soustředíme a věnujeme místu péči.“<sup>76</sup>

Každý umělec, který chce pracovat s atypickým prostorem by měl být vůči němu empatický a správně odhadnout jeho možnosti, tedy rozklíčovat klady a zápory. Témata daného díla a jejich realizace jsou podmíněny právě členitostí a vlastnostmi prostoru a nelze za každou cenu praktikovat to, co by sneslo klasické kamenného divadlo. Prostor má objektivizované i subjektivizované vlastnosti, které určují charakter místa. Během příprav je tedy nutné provést výzkum místa coby oblasti a jeho vztah k okolnímu prostředí – zjistit jeho minulost, současnost či například jak společnost k danému místu přistupovala a jak se tento vztah proměnil. S tím souvisí mapování lokace a odhalení identity místa. Christian Norberg-Schulz upozorňuje na důsledné prozkoumání genia loci a spřátelení se i s bezprostředním okolím daného místa.<sup>77</sup> Historické a sociální rešerše prostoru a jeho okolí vytváří širší kontext a prvotní představu, jak bude dané místo divadelníky prezentováno.

Inscenátoři by si měli uvědomovat, že nevstupují pouze do veřejného prostoru, ale i do prostoru osobního a intimního v kontaktu s divákem, kteří blízko daného místa žijí či jej velmi dobře znají.

Po rešerších a prozkoumání prostoru stojí inscenátoři před rozhodnutím, zdali prostor budou brát jako partnera, umělecký zdroj, inspiraci či jako zdroj paměti nebo jen jako kulisu. Na základě toho pak určují jeho roli v celém díle a také pohyb diváka. Právě divácká orientace v prostoru je důležitá pro identifikaci s prostředím. Aby se diváci orientovali a identifikovali s prostorem, tak musí mít přesnou představu o struktuře prostoru, ale především o jeho hranicích (přesněji řečeno herního vymezení), protože zde neexistují pevné hranice jeviště a hlediště jako je tomu v klasických divadelních budovách. Rozdělení prostoru by mělo mít stanovený logický řád, aby ho divák ihned rozkódoval či v něm naopak budil zvědavost. Site specific projekty pracují také s vlivem prostředí na diváckou mysl a soustřeďují se na intimitu daného prostoru či jeho případného narušení. „Prostor jen se stínem

---

<sup>76</sup> CÍLEK, Václav. Krajiny vnitřní a vnější. Praha: Dokořán, s. 121.

<sup>77</sup> NORBERG-SCHULZ, Christian. Geniuss loci. K fenomenologii architektury, 1994, s. 219.



svého bývalého smyslu a funkce se sám stává tématem uměleckého díla, nabízí svůj vlastní příběh, příběh konkrétního genia loci, stává se vlastním médiem a novou veličinou umění.“<sup>78</sup> Erika Fischer-Lichte dělí prostor na geometrický (tím myslí budovu) a performativní (což je samotná scénografie realizovaná v geometrickém prostoru). Oproti geometrickému prostoru je performativní prostor proměnlivý a může vznikat i zanikat skrze hereckou akci. V těchto produkcích se scénografické prvky přizpůsobují prostoru a jeho funkci.

**Pro dramaturgii** je v tomto případě stěžejní výběr prostoru a informace o něm, protože právě ten určuje, jak bude příběh vyprávěn, tak aby byl v daném prostoru čitelný. Dramaturgicko-režijním specifíkem je ovšem zvažovat možnosti prostoru, tak aby dílo dobře komunikovalo s divákem. „I v nejspontánnějším happeningu na ulici obsahuje jakýsi záměr ve využití prostoru. [...] Divadlo se již dávno začalo zabývat tím, jak docílit svými prostředky toho co přinesl film, to je například střih, detail..., a vliv multimédií nepochybně přinese také nové požadavky. Lze si vymyslet jakýkoli moderní, nekonvenční prostor, ale vždy tu zůstává otázka, jestli vyhovuje divadelní aktivitě a zda posléze má šanci získat svoji tvář, genius loci. I tím by se dramaturgie měla nyní zabývat.“<sup>79</sup>

Jako u každého projektu i zde si dramaturgická složka musí klást otázku, co je jejím cílem a co chce skrze dílo artikulovat v našem případě pak přibývá otázka, jak tomu prostor může dopomoci či naopak může danou myšlenku oslabovat. Dramaturgie v netradičním prostoru také analyzuje možnosti nejen místa, ale i sociální a historického kontextu na základě toho, pak hledá témata či náměty. Z této fáze by měl vzejít dramaturgicko-inscenační náčrt ve vazbě k danému prostoru. Jedním z dramaturgických cílů je reflektovat každodennost místa, sociální interakci, zmiňovaný kontext, ale i bezprostřední vlivy (sociální psychologie, sociální a kulturní antropologie či etnografie). Za nepřenositelností díla stojí právě fakt, že se vypráví příběh daného místa či lokace. Právě identita místa je stěžejní pro celý výzkum, rešerše a přípravu. Tedy pokud vše shrneme, tak právě prostor je určující pro

---

<sup>78</sup> VÁCLAVOVÁ, Denisa, ŽIŽKA, Tomáš a kol. Site specific. Praha: Pražská scéna, 2008, s. 34.

<sup>79</sup> KLÍMA, Miroslav. Dramaturgie jako komponent divadelního díla in Divadlo v netradičním prostoru, performance a site specific – současné tendence, Nakladatelství AMU, Praha 2010, s. 41.

výchozí dramaturgické úvahy a přípravy inscenace. Ty pak často připomínají sociologický a antropologický výzkum. „Akce site specific hledají alternativu nejenom pro místa, ale také pro komunitu lidí. Pracují s lokálními prostředky, aby mohly vytvořit nové prostředí, znovuobjevit a redefinovat veřejný prostor, poskytnout novou příležitost. Tím se pohybují na pomezí veřejného a soukromého a formou uměleckého zážitku poskytují nový pohled nejenom na umění, ale především na místo a souvislosti v něm obsažené.“<sup>80</sup>

## 5.2. Umělecký dialog s prostorem

*„Divadlo je jako houba, která absorbuje vše a velmi často z těchto absorpcí odchází vítězně – posíláno a obohaceno. Dokáže totiž obohatit nejen sebe, ale i původní prostředí a původní čas, dokáže si vychutnat svou časoprostorovost...“<sup>81</sup>*

Prostor se nesmí stát pouhou kulisou či jen atraktivní scénografií, ale naopak musí stát v samotném centru. Scénograf spolu s inscenačním týmem stojí před otázkou, jak se v prostoru budou pohybovat nejen herci, ale i diváci. Musí se také rozhodnout, jaká součást prostoru má výpovědní hodnotu pro odvyprávěný příběh a jaké zákoutí se naopak využívat nemusí (tedy není nutné na ně upozorňovat). Obecně je pro celý inscenační tým důležité odhalit klíč pro základní dialog s prostorem, ať už skrze jeho porozumění v zakotvení v rámci jeho okolí či historie.

Pro scénografický klíč je nejlepší využívat autentické věci z daného místa, ať už jsou to nalezené objekty v prostoru či věci, které do prostředí patří tematicky. Jakákoliv větší stylizace často působí v reálném nedivadelním prostředí výrazně divadelně a tím pádem nepravdivě, tedy je mnohem výhodnější prostor následovat

---

<sup>80</sup> VÁCLAVOVÁ, ŽIŽKA. Site specific – hledání jiného prostoru in Divadlo v netradičním prostoru, performance a site specific – současné tendence, Nakladatelství AMU, Praha 2010, s. 87.

<sup>81</sup> MAKONJ, Karel: Režijní tvorba v netradičních prostorech in Divadlo v netradičním prostoru, performance a site specific – současné tendence, Nakladatelství AMU, Praha 2010, s. 142.

a kopírovat jeho potřeby a citlivě využívat divadelní stylizované prostředky. Druhou variantou je ovšem tendence nabourávat atmosféru prostoru a vytvořit skrze scénografii kontrasty (například vytvoření iluze lesa v místnosti atd.). Tedy využívat prvky něčeho nepatřičného či nečekaného – pro konkrétní představu využijme příklad na ukázce z tvorby Dogtoepu, kdy areál vrakoviště zaplnili pěnou do koupele, ve které aktéři mizeli a hráli v ní. Nabourali tím jisté konvence prostoru a jistou pomíjivost životnosti automobilů se snažili naznačit právě ubývající pěnou.

U site specific projektů je dobré nejen pracovat s hmotným materiálem, ale i využít všechny možné smysly. Tedy nám prostor může být odhalován i skrze zvuk, kdy na základě slyšeného můžeme získat lepší představu o hloubce, šířce a výšce. „Pomocí zvuku vnímáme otevřenost i strukturovanost prostoru. Zvukem lze tedy definovat vjem z prostoru, chcete-li jeho konfigurace, měnit, mást a klamat. Sluch, konkrétně naše sluchové ústrojí, nám tak umožňuje se v prostoru orientovat a ovlivňuje vnímání polohy našeho těla.“<sup>82</sup> Zvuk sebou nese další téma, a to je akustika prostoru s kterou tvůrci musí cíleně pracovat a myslet na ní, že má jiná specifika, než je tomu v kamenné budově. Špatná akustika se u těchto projektů různým způsobem tematizuje a to samo o sobě něco vypovídá. V sakrálních prostorech zase tvůrci využívají ozvěny či lámání zvuků.

Pro režijní a dramaturgickou složku je stěžejní rozhodnutí, jak k místu přistupovat, zdali se mu přizpůsobit (ctít jeho konvence) či se vůči němu vymezit. Dalším důležitým rozhodnutím je, z jakého hlediska má divák prostor vnímat a vzbudit u něj zájem ho zkoumat či víc vnímat, a to nejen u diváka ale u herců. Skrze hereckou akci se může artikulovat prostor samotný a provézt tak po něm diváka. Hlavní úvahy tedy musí směřovat k vzájemným vztahům prostoru, osob a předmětů v něm. Již jsme zmiňovali i citlivé vnímání vůči geniu loci. Ten lze podpořit několika prostředky, skrze budování atmosféry. Právě díky atmosféře může divák získat prvotní informace o prostoru. „Skrze atmosféru vnímá subjekt prostor i věci v něm jako

---

<sup>82</sup> VÁCLAVOVÁ, ŽIŽKA. Site specific – hledání jiného prostoru in Divadlo v netradičním prostoru, performance a site specific – současné tendence, Nakladatelství AMU, Praha 2010, s. 102.

přítomné. Diváci nezůstávají vně atmosféry nebo nestojí v opozici k ní – jsou jí obklopení a pohlceni.“<sup>83</sup> Atmosféra se dá budovat skrze světlo, zvuk, vůně či napětí.

Tereza Sléhová proces site specific projektů shrnuje takto: „Dlouhé plánování. Na místě nepřipravenost a následná improvizace na základě místa, času, materiálu a lidem kolem.“<sup>84</sup> V následujících kapitolách se pokusím reflektovat vlastní zkušenost s třemi typy odlišných site specific projektů.

#### 5.2.1. Od prostoru k hledání textu (Mrtvá krajina, Šrámkova Sobotka)

Festival Šrámkova Sobotka v roce 2022 (s podtitulem: Genius loci) uspořádala cyklus site-specific scénických čtení, které se konaly na lukách, náměstích, nádražích a hřbitově. Pořadatelí jsem byla oslovena vytvořit obsah scénického čtení pro luku. Tedy prvotním impulzem byl prostor a k němu jsem poté začala vyhledávat vhodný text.

Prostorem byla otevřená louka s výhledem na scenérii města z jedné strany ohraničená hřbitovní zdí pod Humprechtem. Chtěla jsem využít duality prostoru, kde je vizuálně rozehraná městská kultura vedle přírody. Vzpomněla jsem si na román *Běguni* od Olgy Tokarczukové, který jsem pro tuto příležitost volně adaptovala. Zabývala jsem se především motivem cestování a zdali máme tendence vnímat překonávání prostoru jako smysl života. Olga Tokarczuková v románu rozvíjí příběh skrze svět poutníků a pokouší se najít původ jejich nepokoje, potřeby opouštět místa a být neustále v pohybu. V různých fragmentech zaznamenává příběhy, ale i úvahy o cestách a prožitcích skrze různá staletí až po současnost, kde rozvíjí motivy života, smrti a věčné neukotvenosti. Ostatně samotný název *Běguni* odkazuje k ruské sektě z 18. století, kteří zastávali názor, že ďáblovo největší dílo je stvoření světa, kde má zlo moc nad těmi, kteří zůstávají na jednom místě.

---

<sup>83</sup> FISCHER-LICHTE, Erika: Estetika performativity, Institut umění– Divadelní ústav, Praha 2011, s. 168.

<sup>84</sup> VÁCLAVOVÁ, Denisa, ŽIŽKA, Tomáš a kol. Site specific. Praha: Pražská scéna, 2008, s. 200.

Snažila jsem se ve volné adaptaci zaznamenat panoptikum lidí v pohybu, kteří se snaží různými způsoby poznávat svět a jejich představy na sebe vzájemně naráží a tím se dostávají do konfliktu. A tak vznikla Mrtvá krajina<sup>85</sup>.

Velmi ráda opouštím tradiční prostor, nikoliv proto, že bych na něj zanevřela a chtěla se vůči němu vymezit, ale u některých témat a látek cítím jeho rozšíření právě skrze netradiční prostor. A zde jsem intuitivně cítila, že téma vyprázdněného cestování a tendence nezapouštět kořeny bude na prázdné louce fungovat. Rozlehlý prostor, díky různým křoviskám nabízel intimní prostor, které jsme zároveň využívali jako divadelní "výkryty". Samotné zkoušení probíhalo intenzivně v rámci tří dnů, během kterých vznikla i autorská hudba. První den jsme zkoušeli možnosti prostoru, i díky akustice. Rozhodovali jsme, jakou část chceme využívat ne herecké akce (lezení po stromech, nenápadné úprky skrze křoví a zarostlé cestičky) a kam usadíme diváky. Následně jsme se pokoušeli prostor rozehrávat a debatovali jsme o tom, jak pracovat s diváckým přenášením pozornosti. Spolu s herci jsme se také domluvili na akcentování přirozených zvuků a vjemů. Tedy stalo se, že například „přes scénu“ přešla rodinka, která byla na výletě na Humprechtu – v takovém případě herci věděli, že mají akci pozastavit a reagovat na ně jako na spřízněné turistické duše mávnutím či pokynutím. Tito lidé se tak stali nenadále součástí herecké akce a tím i účastníky. To samé platilo s akustickým ruchem (přelet letadla, hejna ptáků či z ničeho nic běžícího stáda koní). Díky tomu, že jsme tyto prvky vzali takzvaně do hry jsme jen zvědomili prostředí, kde se čtení odehrávalo a nevytvářeli umělý pocit divadelnosti. Scénografií jsme v tomto případě nezabývali a za cíl jsme si dali naplno využít možnosti přírodního prostoru.

Závěrem příkládám část impresie od Kateřiny Prášilové, která v rámci festivalového zpravodaje reflektovala naše scénické čtení. „Volbu románu Olgy Tokarzcuk Běguni pro čtení v lukách považuji za zásadní dramaturgický nápad. Louky nejsou jen romantická místa pro tajné milostné schůzky, ale také jeden z nejpřirozenějších biotopů u nás, který dnes mnohdy musíme vytvářet uměle (tvoříme loukolandy?). Stěžejní motiv je zde vztah místa a člověka, paralely mezi nimi a jejich prostupnost

---

<sup>85</sup> Text a režie: Kateřina Volánková, hráli: Lenka Netušilová, Hanka Šimková, Petr Šindler, Štěpán Pospíšil, hudební doprovod a hudba: Štěpán Pospíšil a Petr Šindler.

(„To, co mě zraní, vymazávám ze svých map.“) Místo, kde jsme, je tím, čím jsme. Louky jako harmonické místo pro existence ze světa mizí. V rámci takových úvah vyniká hlas kritizující cestování jako tupé přivlastňování si míst – skrze vzpomínky, skrze fotku, na které podpíráme šikmou věž v Pise a kterou sdílíme se všemi ostatními, kteří cestovat chtějí a mohou. Takovým vytěžováním míst znehodnocujeme sami sebe, připravujeme se o místo k životu. [...] Čtyři herci přes sebe přesně vrstvil fragmenty osudů snad desítek jednotlivců zápolících se světem a se sebou samými, které však spojovalo vyprávění o vytěžené krajině, v níž se mstí ledová řekla. Prolínání individuálního s univerzálním bránilo klišovitému vypólování jednotlivce proti společnosti. Prostor, ve kterém se čtení odehrávalo, sloužil sdělení mimořádně dobře. Přírodní jeviště svíral z jedné strany les, z druhé se rozkládalo malebné turistické město – jako bychom byli právě mezi těmi dvěma způsoby, skrze něž můžeme svět zakoušet. Zároveň byl prostor ohraničen také fyzicky (vpředu tvořily kulisu keře, vzadu byli bariérou ohrada plná koní), a tak poskytoval dobré akustické podmínky i pocit intimity. Na této travnaté ploše se spletly všechny příběhy, života a smrti v naprosto kompaktní tvar. <sup>86</sup>

---

<sup>86</sup> Prášilová, Kateřina. *To, co mě zraní, vymazávám ze svých map, imprese in Raport*, č.6., 2022.

### 5.2.2. Historie prostoru jako téma (Míru zdar, Winternitzova vila)

Inscenace *Míru zdar*<sup>87</sup> vznikala na míru pro *Winternitzovu vilu* v produkci divadla JEDL dílny. Inscenace reflektuje pohnutý osud židovské rodiny Winternitzových po druhé světové válce. Skrze prostudování dobových materiálů, výpovědí rodiny skrze nahrávky a po debatách s pravnukem Jenny Winternitzové Davidem Cysařem jsme se snažili o výpověď, která reflektuje brutalitu obou totalitních režimů, nacistického a posléze komunistického.

V rámci příprav jsme se zabývali historií vily, která byla postavena roku 1932 Adolfem Loosem a Karlem Lhotou na zakázku pro právníka JUDr. Josefa Winternitze pro vlastní rodinné užití.

Za důležitý dějinný okamžik jsme zvolili moment, kdy vila přešla do vlastnictví státu po druhé světové válce a z budovy se stala mateřská škola, která ve vile fungovala až do roku 1995. Jelikož Winternitzovi byli původem židé, tak roku 1941 museli vilu opustit a byli transportováni do Terezína a později do Osvětimi. Jenny Winternitzová (manželka Josefa, který zemřel spolu se synem Petrem v koncentračním táboře) přežila spolu s dcerou Suzan a po osvobození se vrátili opět do Prahy, nikoliv však do rodinné vily. Bydleli však poblíž a pravnuk Jenny při našem osobním setkání vzpomínal, že jako malý kolem vily chodili a prababička Jenny se jen okrajově zmínila, že zde kdysi bydleli, ale více se o minulosti v rodině nemluvilo. Až Suzana (chvilku před svou smrtí) pověděla příbuzným o existenci vily, a tak se vrácení vily do rodinného majetku v roce 1997 už nedožila.

Z vyprávění Davida Cysaře jsme se také dozvěděli o paní Labuťové, což byla přítelkyně Jenny, která s ní v jejím tehdejší bytě pořádala duchovní seance, aby zjistila, jestli její muž a syn žijí. Tuto událost jsme se rozhodli zpracovat, jen jsme jí přenesli do vily. Lákalo nás zobrazit okamžik, kdy Jenny vstupuje poprvé do vily po druhé světové válce a rozpomíná se skrze prostor na ztracené členy rodiny.

---

<sup>87</sup> Text a režie: Kristýna Nebeská, dramaturgie: Lucie Trmíková a Kateřina Volánková, výprava: Hana Kessnerová, hraji: Petra Lustigová, Lucie Trmíková, Lenka Netušilová a Jiří Chadraba, premiéra 18.1.2022

Vila je netypická pro své nezvyklé členění vnitřních prostor, který evokuje vzdušnost i skrze vestavěný nábytek a hojné množství oken. Tedy obývací pokoj disponuje takovým prostor, který je vhodný pro konání divadelních produkcí. V rámci představení *Míru zdar* jsou diváci nejprve vyzváni k prohlídce vily, kde se ve druhém patře nachází dobové interiéry ze 30. let a ve třetím fotografie a nahrávky bývalých členů rodiny, především Stanislava Cysaře (vnuka Josefa a Jenny Winternitzových). Přišlo nám důležité, aby divák nejprve sám pocítil genia loci daného místa a byl mu dopřán čas, aby si k prostoru sám vytvořil vztah a identifikoval se s ním. Poté jsou diváci usazeni v přízemí obývacího pokoje, kde je vítají dva mladí nadšení komunisti s přednáškou o přestavbě vily v mateřskou školu. Po přednášce skrze balkon přichází Jenny a žádá o trochu třešní ze zahrady a je následně vyhozené mladým párem, protože už se nejedná o její majetek. Mladý pár odchází a ve tmě se skrze balkonová okna do vily vloupávají Jenny Winternitzová spolu s paní Labuřovou, aby mohli v místě bývalého bydliště uspořádat vyvolávací seanci. Jenny v závěru představení dochází k smíření, že její syn Petr je mrtvý a sama se snaží pochopit, proč zrovna ona a její dcera válečné běsnění přežily. A jako duch domu odchází vstříc jeho útrobám.

Jelikož samotné interiéry odkazují k 30. letům, tak jsme vycházeli v rámci scénografie především z nich. Využívali jsme tedy dostupný nábytek, a i skrze něj se snažili rozehrávat vzpomínky, skrze postavu Jenny jsme upomínali na změny, které se rekonstrukcí po druhé světové odehráli (například vybourané další okno) či skrze zmínku o pokoji pro služky jsme upozornili na volný vztah mezi Jenny a Josefem. Chtěli jsme docílit, aby se vzpomínky rozehráli skrze samotnou architekturu a vybavení interiérů. V samotném prostoru jsme měli přibližně 14 dní na nazkoušení a návštěvnický provoz nás omezoval jen mírně.



### 5.2.3. Hledání prostoru pro zvolený námět (Divoký kosatec, klášter Bíla hora)

Inscenace *Divoký kosatec*<sup>88</sup> vznikala pro Poutní areál kostele Panny Marie Vítězné na Bílé hoře. Jedná se o autorskou inscenaci Kristýny Nebeská, jejíž text vychází z poezie americké nobelistky Louise Glückové a pohádkového příběhu Hermanna Hesseho *Kosatec*. Základním motivem je mystika všedního dne, která kombinuje fragmenty z reality spolu s odkazy na mýtické znaky. Hlavním tématem je cyklus (cyklus zahrady, roku, dne). Od rána do večera, od narození ke smrti, od stvoření po apokalypsu, od konfliktu ke smíření. Boží perspektiva se střídá s tou lidskou, „makro” pohled s „mikro” pohledem, mytologie s událostmi všedního dne.

Oproti projektu *Míru zdar*, kde text vznikal pro prostor, tak zde byl nejprve námět a k němu se hledal ideální prostor, kterým se pro nás stal Poutní areál Panny Marie Vítězné na Bílé hoře.

Tento prostor disponuje ambivalentní atmosférou, které vytváří jisté napětí – právě i skrze něj jsme chtěli posílit pocit duchovní věčnosti spolu s pomíjivostí a zmarem. Jedním z motivů textu je ticho a prázdno, které v chladném prostoru kláštera rezonuje a dochází tak k morfogenezi tvaru a prostoru. „Budovy chrámů a klášterů ve městech i na venkově stejně jako drobné sakrální památky rozeseť v intravilánu i po krajině jedinečným způsobem rytmizují náš svět a polarizují jeho horizontálu k vertikále. [...] Sakrální stavby, i tehdy, jsou-li malé svými rozměry a náklady, k sobě soustřeďují stejný tvůrčí potenciál jako jiné silně exponované architektonické počiny, jako jsou třeba budovy významných veřejných institucí, divadla, koncertní či výstavní sály nebo třeba národní pavilony na světových výstavách. Právě prázdny prostor budí pochyby – a je výzvou.“<sup>89</sup>

Divoký kosatec není tolik svázán s prostorem jako například u představení ve Winternitzově vile, a tak jsem v rámci něj měli větší volnost. Zvolili jsme zde

---

<sup>88</sup> Text: Kristýna Nebeská a Filip Tichý, režie: Kristýna Nebeská, dramaturgie: Kateřina Volánková a Filip Tichý, hudba: Jan Šíkl, výprava: Klára Pavlíčková a Hana Kessnerová, produkce: Klára Markvartová, hrají: Lenka Netušilová, František Beleš a ze záznamu zní hlas Lucie Trmíkové, premiéra 27.4.2023

<sup>89</sup> ŠILER, Vladimír: *Filosofie prostoru*, Filozofická fakulta Ostravské univerzity, Ostrava, 2018, s. 149-150.

i zcela odlišný přístup, a pokusili se prostor a idealizovaný obraz v něm nabourat něčím nevšedním.

Před samotným napsáním textu jsme několikrát navštívili prostor, kde nás provedla jedna z řadových sester, díky čemuž jsme zjistili jeho možnosti a limity. Také jsme na začátku diskutovali nad možností jisté pouti s diváky (což také evokovalo jakousi ozvěnu středověkého procesí divadelních forem), ale poté jsme se rozhodli pro usazení diváků zády ke kostelu s výhledem na faru. Využíváme ambity a nárožní kaple, které kostel obklopují a vytváří tak uzavřený prostor s trávou a stromy. Pojmenovali jsme si to jako zahradu uprostřed města, místo pro zastavení a meditaci. Jakýsi Eden, který je v napětí spolu s městským životem a cestováním. Ženská postava zastupuje princip Edenu, kdežto mužská postava Adam zase civilizace a ruchu.

Zahradu zde také považujeme za jakýsi archetyp ohraničené země vymezující se proti pusté přírodě, ale také i vůči světu a cizím lidem. Zahrada je podobně jako pojem domov výsledkem jakési privatizace, skrze kterou můžeme budovat svou identitu. Také v ní můžeme spatřovat prvky úkrytu či možného útěku. „Zahrada nám byla vložena do vínku jako vize ráje, jež od doby, co jsme z něj byli osudově vypuzeni, marně hledáme. Je to sen, a zdaleka ne až a jen romantický. [...] Zahrada je něco mezi, je to průnik (syntéza?) protiběžných pohybů. Klademe si nad ní otázku, co je vlastně podstatou, smyslem přirozenosti a umělosti. Co to znamená nechat to být a co znamená pěstít, šlechtit?“<sup>90</sup> Právě v naší zahradě postavy nedostávají nic zadarmo, vše je stojí práci a úsilí – zastavit se a naučit se poslouchat to podstatné. Život v zahradě také zrcadlí nenaplněný vztah Iris a Adama.

V rámci scénografie jsme vedli debatu, jak využít sakrální prvky místa a začlenit je. Původním plánem bylo využívat místní zvony kostela – to se později ukázalo jako nespolehlivé vzhledem k nepravidelnému zpoždění. Samotné úvahy mimo prostor, tedy byli dost obecné a spíše jsme se v rámci příprav zabývali scénografickými prvky. Scénografky Klára Pavlíčková a Hana Kessnerová se pokusily „zahradu uprostřed města“ vtisknout do předmětů běžného použití, které jsou v zahradě již prorostlé přírodou. Samotnou zahradu měla být obydlena, tedy disponovala vanou

---

<sup>90</sup> ŠILER, Vladimír: *Filosofie prostoru*, Filozofická fakulta Ostravské univerzity, Ostrava, 2018, s. 74.

plné hlíny, rohožkou z trávy, do které vrostly bačkory, matrací prorostlou mrkví, stolem, v jehož šuplíku už roste tráva či čajovým servisem ve kterém rostou květiny. Samotné květiny se pak staly mediátorem pro rozehrávání vzpomínek Adama, které v rámci svého života potlačoval. Snažili jsme se také podpořit zemitost spolu s fyzikem skrze různé pohybové sekvence či závěrečným obrazem pohřbívání syna do vany s hlínou v rámci snového obrazu s matkou.

V prostoru jsme mohli zkoušet 9 dnů před premiérou. Jelikož se jedná o venkovní site-specific projekt, tak zkoušky komplikovalo aprílové počasí spolu s deštěm. Zima také způsobila, že veškerá únava byla intenzivnější a také znemožňovala realizovat původní kostýmy. V rámci zkoušení jsme také naráželi na častý provoz letecké dopravy nad klášterem, který se nachází poměrně blízko u letiště. Naštěstí noční provoz není tak hojný jako ten denní, a tak v rámci premiéry narušilo představení jen jedno letadlo. Před zkoušením v prostoru jsme ještě s herci absolvovali čtené zkoušky, kde jsme text rozebírali a do prostoru tak šli herci s jeho pochopením, ale především znalostí. Bez tohoto předpokladu by tento intenzivní proces nebyl možný.

V rámci zkoušení (které probíhalo především v denním světle) jsem si kladla otázku, jak se promění atmosféra při večerním hraním v umělém osvětlení. Denní světlo akcentovalo vnější svět (i se zvuky z okolí), zatímco umělé osvětlení podpořilo ten vnitřní, což se v rámci celku ukázalo jako mnohem výhodnější. Právě i díky tomu jsme docílili (snad) intimní atmosféry, byť v otevřeném prostoru.

## ZÁVĚR

V diplomové práci jsem se pokusila pojmenovat v čem (mnohdy) tkví sociálně angažovaný přesah site specific projektů spolu s jeho specifiky a tradicí u nás. V rámci této práce jsme na fenomén site specific nahlédla skrze prostor a jaké všechny složky ovlivňuje. Díky kapitolám o předchůdcích (které jsem hledala především v akčním umění) docházím k závěru, že se vznikem fotografie a filmu, které umožnili zaznamenat skutečnost a jakýkoliv okamžik sílila naopak potřeba vytvořit projekty, které jsou nereprodukovatelnými událostmi, jenž akcentují „tady a teď“ a staví ho do kontrastu s průmyslovo–technologickou reprodukcí.

Dnešní konzument umění ani nemusí opustit svůj domov, aby se dostal ke kvalitní kinematografii, k divadelním záznamům skrze nejrůznější portály či k virtuálním prohlídkám galerií či performance po celém světě. To možná zvyšuje divácký zájem o projekty typu site specific, imerzivní divadlo, které mají komunitní aspekt a probouzí k větší divácké aktivitě. „Lidé žijící v dané lokalitě se nestávají pouhými diváky uměleckého procesu, ale site specific s nimi pracuje jako s účastníky akce, aktéry, spoluvůrci. Tato osobní práce s divákem se mu snaží sdělit více o místě, ve kterém žije, předestřít před něj jakýsi pohyb, znovuprobuzení, zájem, aktivitu. K této komunikaci se snaží umělci metodu site specific využít jazyk prostoru, ve kterém se nacházejí. Umělec sbírá informace a snaží se pochopit symboly, aby místu mohl porozumět, přiblížit se k němu a začít s ním vést dialog (stejně tak jako s jeho obyvateli).“<sup>91</sup>

V posledních kapitolách jsem se skrze svou vlastní praktickou zkušenost snažila popsat tři odlišné principy, jak nás prostor inspiroval, a především jak ovlivnil dramaturgii a přemýšlení o prostoru v rámci celkového tvaru. Tento typ produkcí je mi blízký pro rozvíjení vztahu k prostoru, ale především i pro intenzivnější proces, který většinou vzniká v šibeničním čase a mnohdy i v podmínkách, které zkoušení komplikují. Často inscenační tým naráží na řadu komplikací v rámci zkoušení a musí

---

<sup>91</sup> VÁCLAVOVÁ, ŽIŽKA. Site specific – hledání jiného prostoru in Divadlo v netradičním prostoru, performance a site specific – současné tendence, Nakladatelství AMU, Praha 2010, s. 87.

bezprostředně reagovat a hledat nová řešení. Také je nutné podotknout náročnost těchto produkcí i ze strany technické (v případě, pokud je zapojen zvuk a světla). Při náročnějších produkcích je pak náročnější financovat reprízy, a tak se mnohdy jedná o velmi časově omezené produkce, které nejsou tak hojně reprízované. Ale právě exkluzivita uvádění spolu s rozvinutím geniem loci místa je mnohdy velkým diváckým lákadlem a zároveň výzvou pro inscenační tým.

## PRAMENY

BOBKOVÁ, Hana. Specifika z Holandska. *Svět a divadlo*. 1999, roč. 10, č. 3, s. 136–145. ISSN 0862-7258.

BRAUN, Kazimierz. *Divadelní prostor*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2001. 205 s. ISBN 80-85883-73-2.

BRAUN, Kazimierz. *Druhá divadelní reforma?* 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1993. 171 s. ISBN 80-7008-037-X.

BROCKETT, Oskar Gross. *Dějiny divadla*. 8. vyd. Praha: NLN – Nakladatelství Lidové noviny, 2008. 949 s. ISBN 978-80-7106-576-0.

BROOK, Peter. *Prázdný prostor*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1988. 229 s.

CÍLEK, Václav. *Krajiny vnitřní a vnější*. Praha: Dokořán, 2002. ISBN 80-86569-29-2.

DVOŘÁK, Jan. *Alt. divadlo*. 1. vyd. Praha: Pražská scéna, 2000. 260 s. ISBN 80-86102-13-0.

DVOŘÁK, Jan, HULEC, Vladimír. *Příští vlna – Next wave: antologie alternativy, okraje a undergroundu v českém divadle 90. let*. 1. vyd. Praha: Pražská scéna, 1996. 296 s. ISBN 80-901671-3-6.

Foster H. et al. (2007): *Umění po roce 1900. Modernismus, antimodernismus, postmodernismus*. Slovart. Bratislava

GOMBRICH, Hans Ernst. *Příběh umění*. 1. vyd. Praha: nakladatelství Argo, 1997. 684 s. ISBN 80-7203-143-0.

CHALUPECKÝ, Jindřich. *Na hranicích umění*. Praha: Prostor/Arkýř, 1990. ISBN 80-007-90.

MORGANOVÁ, Pavlína. *Akční umění*. 2. vyd. Olomouc: Nakladatelství J. Vacl, 2010. 280 s. ISBN 978-80-904149-1-4.

MUSILOVÁ, Martina. Site specific – souhra s příběhem prostoru. *Divadelní noviny (II)*. 1999, roč.8, č. 13, s. 14. Dostupné také z: <http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=DivNII/8.1999/13/14.png>

KWON, Miwon. One place after another: site-specific art and locational identity. Cambridge: MIT Press, 2004, 218 s. ISBN 026261202x

NORBERG-SCHULZ, Christian. Genius loci. K fenomenologii architektury. 1. vyd. Odeon, Praha, 1994. 219 s. ISBN 80-207-0241-5.

PÁSKOVÁ, Martina, ZELENKA, Josef. Výkladový slovník cestovního ruchu. 1. vyd. Praha: Ministerstvo pro místní rozvoj, 2002. 768 s. ISBN 80-2390-152-4.

PAVLOVSKÝ, Petr. (ed.). Základní pojmy divadla. Teatrologický slovník. 1. vyd. Praha: Libri ve spolupráci s Národním divadlem, 2004. 352 s. ISBN 80-7277-194-9.

SCHECHNER, Richard. Performance Theory. New York: Routledge, 1988. 407 s. ISBN 415-90093-X.

SCHMELZOVÁ, Radoslava (ed.). Divadlo v netradičním prostoru, performance a site specific – současné tendence. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2010. 249 s. ISBN 978-80-7331-184-1.

VÁCLAVOVÁ, Denisa, ŽIŽKA, Tomáš a kol. Site specific. 1. vyd. Praha: Pražská scéna, 2008. 324 s. ISBN 970-80-86102-44-3.

VOSTRÝ, Jaroslav: Režie je umění, 2. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2009. 296 s. ISBN 978-80-7331-148-3