

**ČESKÉ VYSOKÉ
UČENÍ TECHNICKÉ
V PRAZE**

**FAKULTA
ARCHITEKTURY**



**DISERTAČNÍ
PRÁCE**

2021

**VERONIKA
KASTLOVÁ**

ČESKÉ VYSOKÉ UČENÍ TECHNICKÉ V PRAZE

FAKULTA ARCHITEKTURY

ÚSTAV INTERIÉRU

Doktorský studijní program: *Architektura a urbanismus*

Studijní zaměření: *Architektura, teorie a tvorba*

SCÉNA VEŘEJNÉHO PROSTORU.

VZTAH ARCHITEKTURY A DIVADLA

SCENE OF PUBLIC SPACE.

THE RELATIONSHIP BETWEEN ARCHITECTURE AND THEATER

Disertační práce

Školitel disertační práce: **prof. akad. arch. Vladimír Soukenka**

Praha 2021

Ing. arch. BcA. Veronika Kastlová

Prohlášení autorky

Prohlašuji, že jsem předloženou práci vypracovala samostatně, že jsem uvedla veškeré použité informační zdroje v souladu s *Metodickým pokynem o dodržování etických principů při přípravě vysokoškolských závěrečných prací*¹ a důsledně citovala použitou literaturu v souladu s příručkou *Jak psát vysokoškolské závěrečné práce*² Ústřední knihovny ČVUT v Praze a *Jak napsat disertaci v oboru architektura*³ zpracovanou Fakultou architektury ČVUT v Praze.

V Praze dne 9. února 2021

Veronika Kastlová

¹ Celý text *Metodického pokynu č. 1/2009 O dodržování etických principů při přípravě vysokoškolských závěrečných prací* je k dispozici na webové stránce ČVUT v Praze (<https://www.cvut.cz/legislativa-tykajici-se-studia>)

² Celý text příručky *Jak psát vysokoškolské závěrečné práce* je k dispozici na webové stránce Ústřední knihovny ČVUT v Praze (<http://knihovna.cvut.cz/studium/vskp.html>)

³ Celý text příručky *Jak napsat disertaci v oboru architektura* je k dispozici na webové stránce Ústřední knihovny ČVUT v Praze (<https://www.fa.cvut.cz/cs/aktualne/16991-jak-napsat-disertacni-praci-v-oboru-architektura>)

Poděkování autorky

Poděkování patří prof. akad. arch. Vladimíru Soukenkovi za vedení práce a důvěru a trpělivost při jejím vzniku. Rovněž mu děkuji za cenné a podnětné připomínky stejně jako Ing. arch. Janě Zdráhalové, Ph.D.

„Představme si svislý sloup čtvercového tvaru s prostými a výraznými hranami. Tento sloup spočívá bezprostředně na vodorovně položených deskách. Vyvolává dojem stability a odporu. Nějaké tělo se blíží k sloupu. Z kontrastu mezi pohybem těla a klidnou nehybností sloupu vzniká výrazný pocit života, jakého by nedosáhlo ani tělo bez sloupu, ani sloup bez pohybujícího se těla (...) Mezitím se tělo dotklo sloupu; protiklad se ještě zaostřuje. Nakonec se tělo opírá o sloup, jehož nehybnost je pro něj silnou oporou. Sloup klade odpor, a tedy jedná. Protiklad vdechl život neoživenému tvaru a prostor ožil!“⁴

⁴ APPIA, Adolphe. *Oeuvres complètes*, t. 1–4. Lausanne: L'Age d'Homme, 1988–1995. In HYVNAR, Jan. *Herec v moderním divadle: k divadelním reformám 20. století*. Praha: KANT, 2011. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-7437-060-1.

Obsah

Abstrakt / Abstract	6
Klíčová slova / Key Words	7
1. Úvod	8
2. Teoretická část	10
2.1 Cíle práce	10
2.2 Výzkumný problém a otázky	12
2.3 Metoda	13
2.4 Pojmy a současný stav řešené problematiky	14
2.4.1 Vývoj divadla	15
2.4.2 Divadelní umění, divadlo, divadelnost	30
2.4.3 Happening, performance, site specific	36
2.4.4 Scénická umění, scéna, scénický prostor	40
2.4.5 Scénologie, scénická situace, scéničnost.....	42
2.4.6 Mizanscéna.....	45
2.4.7 Vývoj měst.....	48
2.4.8 Společenské aktivity podle Jana Gehla	56
3. Tvůrčí a analytická část	59
3.1 Vztah architektury a divadla.....	59
3.1.1 Ukázky divadelních prostředků v architektuře ...	61
3.2 Scéna veřejného prostoru	65
3.2.1 Efemérní složka veřejného prostoru.....	68
3.2.2 Scéničnost a veřejný prostor	73
3.3 Diskuze a vyhodnocení	85
4. Závěr	88
5. Seznam použité literatury	91
6. Seznam použitých a doporučených zdrojů	99
7. Seznam použitých obrázků	102
8. Seznam vybrané publikační činnosti	109
9. Seznam příloh	111
10. Příloha č. 1: Audiovizuální dokumentace	112

Abstrakt / Abstract

Práce má za cíl v širších souvislostech pojmenovat, definovat a vymežit vztah architektury a divadla jako dvou uměnovědných disciplín a doplnit tak chybějící pohled na architekturu skrze optiku divadelní. Metodou práce je teoretický výzkum ověřený pozorováním a analýzou dějů ve vybraných veřejných prostorech v Praze (zachycených audiovizuálně). Použitá analogie divadelní a architektonické tvorby skrze divadlo dokazuje, jak významná je nehmotná složka architektury. Zároveň dochází k závěru, že ačkoliv scéna veřejného prostoru nemůže být ve své celé podstatě scénou divadelní, neboť zde v celém rozsahu neexistuje vědomá přítomnost vztahu herec-divák, může (a měla by) využívat prvků divadelní tvorby, především pak v této práci zkoumané režijně-dramaturgické prostředky, pro podpoření své efemérní složky, neboť je to složka pro veřejný prostor a jeho scénu stěžejní.

This PhD thesis aims to name, define and establish the relationship between architecture and theatre as two art disciplines in a broader context, thus providing the missing view of architecture through the optics of theatre. The working method is theoretical research verified by observation and analysis of events and activities in selected public spaces in Prague (captured audio visually). The applied analogy of theatrical and architectural creation through theatre evidences the importance of the immaterial component of architecture. At the same time, we conclude that although the stage of the public space cannot, in its entire substance, be a theatrical stage, because there is no conscious presence of the actor-spectator relationship in its full extent here, it can (and should) use elements of theatre work, in particular the direction-dramaturgy means that are

the subject of this thesis, to support its ephemeral component, as it is a component crucial for the public space and its scene.

Klíčová slova / Key Words

veřejný prostor; divadelní prostor; efemérní složka architektury; umění místa; děje ve veřejném prostoru

public space; theatre space; ephemeral part of architecture; site specific; events and activities in the public space

1. Úvod

Disertační práce *Scéna veřejného prostoru. Vztah architektury a divadla* se zabývá v nejširším úhlu pohledu problematikou vztahu architektury a divadla, jehož pojmenování se v architektonické teorii velmi málo vyskytuje (a pokud, tak okrajově).

V architektonických rozpravách a úvahách se setkáváme s používáním termínů herec, divák, scénografie, divadlo apod., jež jsou prvotně z terminologie divadelní. Jejich používání v architektuře může být zavádějící a snaha o zpřesnění jejich významu je jedním z důvodů vzniku této práce. Dalším z hlavních důvodů je fakt, že aktivitami ve veřejném prostoru se v posledních letech zabývají disciplíny jako je sociologie či antropologie a hledají souvislosti právě s teatrologií a světem divadla. Domnívám se, že je velmi naléhavé, aby se architekti a urbanisté stali také neoddelitelnou součástí této veřejné debaty, neboť aktivity ve veřejném prostoru jsou neodmyslitelnou složkou architektury a měst. Tato práce se snaží na tuto problematiku upozornit a připravit patřičná východiska pro pole, kde se architektonicko-urbanistická disciplína setkává s divadelní.

Práce navazuje na moji diplomovou práci na Fakultě architektury ČVUT v Praze z roku 2013 a prvotní impulz pro začátek přemýšlení o vztazích a souvislostech mezi architekturou a divadlem se nezměnil (avšak náležitě rozvinul). V rámci přednášky magisterského studia na FA ČVUT v Praze hovořila přednášející o jakémsi zvláštním pocitu, kdy se jí okolí vzdaluje a mizí v mlze a ona vidí pouze svůj projekt, a právě v tomto stavu ji vždy napadl správný návrh či řešení projektu⁵. Jak po tomto vyprávění

⁵ BENDOVIÁ, Ivana. *Strategie architektonického návrhu „vztah architekta a společnosti, práce s klientem.“* Nauka o stavbách VI [přednáška]. Praha: ČVUT, 17. 10. 2011.

konstatovala, bohužel se jí to tento pocit neděje příliš často. V rámci zkušeností z mého studia Divadelní fakulty Janáčkovy akademie múzických umění v Brně, studijního programu Dramatická umění, studijního oboru Činoherní režie se mi ihned vybavila herecká metoda ruského herce, pedagoga, režiséra a teoretika Konstantina Sergejeviče Stanislavského navození tvůrčího stavu:

„‘Scénický tvůrčí stav’ je téměř normální lidský stav, od něhož se liší právě jen malou scénickou příchutí, totiž pocitem ‘veřejné samoty’, který jinak běžně nemíváme. Do takového téměř přirozeného lidského stavu se uvede hercovo nitro na scéně, bohužel, jen zřídkakdy samo od sebe. (...) tvůrčí stav, tvůrčí dispozice je pro nás krajně nezbytná, protože bez ní není možná tvůrčí práce. Proto je tak vysoce ceněna, proto byla pokládána za ‘dar Apollónův’. Naštěstí už známe i psychotechnické prostředky, jak v sobě toto tvůrčí rozpoložení vyvolat.“⁶

Tato osobní zkušenost mě definitivně nasměrovala na hledání vztahů a vazeb mezi architekturou a divadlem, nikoliv pouze v rámci používání hereckých prostředků navozování tvůrčího stavu.

Práce si klade za cíl definovat vztah architektury a divadla, jejich vzájemné vztahy, vazby a hranice s ověřením na konkrétních příkladech. V rámci definování vztahu architektury a divadla si také klade za cíl rozšířit klasifikaci aktivit a dějů ve veřejném prostoru o aktivity a děje inscenované (v návaznosti na klasifikaci aktivit podle Jana Gehla⁷) a podpořit důležitost efemérní složky veřejného prostoru, která je pro veřejný prostor stěžejní.

⁶ STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič. *Stanislavského metoda herecké práce*. Praha, 1978, str. 64.

⁷ GEHL, Jan. *Život mezi budovami: užívání veřejných prostranství*. Boskovice: Albert, 2000. ISBN 80-85834-79-0.

2. Teoretická část

2.1 Cíle práce

Děje tvoří prostor

V nejširším slova smyslu je prvním cílem disertační práce nalézt styčné a rozdílné plochy architektury a divadla a najít a pochopit pole, na kterém se tak děje. Jde o to poukázat na dějovou složku architektury a na sílu a schopnost těchto dějů a aktivit (tedy efemérní složky architektury) tvořit prostor (skrže optiku divadelní).

Mezioborová spolupráce

Při naplňování výše uvedeného širokého cíle se druhým cílem stává objasnění a vysvětlení vztahu architektury a divadla, jejich vzájemné vazby a hranice. V českém prostředí se myslím jedná o tematickou mezeru, jež by měla být doplněna. Má disertační práce svým rozsahem samozřejmě nemůže pojmout vyčerpávající ucelený pohled na celou problematiku vztahu těchto dvou uměnovědných disciplín, ale snaží se prohloubit poznání v oné oblasti „mezi“ a nastínit možnosti dalšího výzkumu. Jde o cíl mezioborově prohloubit vztah mezi divadlem a architekturou, mimo jiné i z důvodu, aby teatrologie, zabývá-li se mimoestetickou funkcí divadla a zkoumá-li divadlo ve veřejných prostorech, neopomínala přizvat na toto pole zkoumání kromě teatrologů, sociologů a antropologů také architektky a urbanisty a aby se architekti a urbanisté do této veřejné debaty a výzkumů aktivně zapojovali.

Aktivity spontánní a inscenované

Třetím užším (a možná troufalým) cílem práce je rozšíření klasifikace společenských aktivit o aktivity a děje

spontánní a inscenované v návaznosti na klasifikaci aktivit podle Jana Gehla⁸.

Práce si neklade za cíl vytvářet postupy či přesnou metodologii pro navrhování praktikujících architektů a nesnaží se vyvodit normativní závěry, jak je dle Dully ve výzkumech oboru architektura časté. Práce se snaží představit teoretické uvažování o architektuře, jež má za cíl ovlivnit architektonickou tvorbu jiným způsobem než přesným návodem pro navrhování v praxi. Snaží se o hluboké postižení problému vztahu architektury a divadla teoretickým způsobem (doplněným konkrétními ilustrativními příklady) a dostává se až na samou podstatu obou uměnovědných disciplín.

Přínos pro rozvoj architektonické disciplíny má ve snaze prohloubit poznání na hranicích architektury a divadla, které lze z dostupných zdrojů vysledovat spíše ze strany divadelníků a teatrologů než ze strany samotných architektů, architektonické vědy a teorie. Na tuto absenci se práce snaží upozornit a má snahu jej doplnit ve smyslu teoretického uvažování o architektuře, které, jak píše historik a teoretik architektury Petr Kratochvíl:

„Zbystřují (...) naši – tj. architektonickou i uživatelskou – vnímavost vůči vystavěnému prostředí, upozorňují na roviny a souvislosti, které konkrétní dílo přesahují, a dovolují tak vidět architekturu jako součást lidského světa – nikoliv jen v materiálním smyslu, ale i jako onoho nejširšího horizontu v němž se odehrává lidská existence, hledání smyslu, hodnot...“⁹

⁸ GEHL, Jan. *Život mezi budovami: užívání veřejných prostranství*. Boskovice: Albert, 2000. ISBN 80-85834-79-0.

⁹ KRATOCHVÍL, Petr. *Dovětek: O psaní o architektuře* In MELKOVÁ, Pavla. *Prožívat architekturu*. V Řevnicích: Arbor vitae ve spolupráci s Útvarem rozvoje hlavního města Prahy, 2013. ISBN 978-80-7467-047-3, str. 186.

2.2 Výzkumný problém a otázky

Výzkumným problémem je hledání vztahu trvalých prvků vytvářejících městskou scénu, obraz města (jímž je jeho hmotná podstata), s prvky efemérními (pomíjejícími, prchavými), jimiž jsou aktivity probíhající ve veřejném prostoru.

Jde o pohled na architektonickou a urbanistickou tvorbu skrze tvorbu divadelní, neboť architektura jako uměnovědná disciplína by měla mít hlouběji formulovaný vztah vůči jinému druhu umění, kterým je divadlo.

Lze tvorbu veřejného prostoru pojímat jako tvorbu prostoru pro scénování s využitím tvůrčích principů a prostředků divadla?

Lze z podstatnosti efemérní složky veřejného prostoru stanovit cíl návrhu prožitku veřejného prostoru?

2.3 Metoda

Práce má charakter základního výzkumu, jde o teoretický výzkum metodou srovnání a analogie s ilustrativními příklady, získanými metodou pozorování.

Práce se zabývá pohledem na veřejný prostor (architekturu a urbanismus) optikou divadelní a uvádí ilustrativní příklady pozorovaných dějů a jevů ve veřejných prostorech měst na základě popsaného vztahu mezi architekturou a divadlem. Vzhledem k procesuálnímu a časovému charakteru pozorovaných jevů je pro částečnou prezentaci výsledků zvolen audiovizuální výstup.

2.4 Pojmy a současný stav řešené problematiky

Tato kapitola je věnována teoretickým východiskům, na základě kterých lze pojmenovat vztah architektury a divadla v obecném pojetí. Jedná se o stručný historický přehled vývoje divadla a měst, vysvětlení a definování divadelních pojmů, a to nejen tak, jak je chápe a vysvětluje dramatické divadlo ve své estetické funkci, ale také jak je pojmenovává současná teatrologie (a scénologie) v jejich rozšířeném pojetí významů, což je pro tuto práci klíčové.

Představuje také hraniční divadelní jevy jako jsou happening, performance a site specific, které se často odehrávají ve veřejných prostorech, a zaostřuje na nejdůležitější termín režijně-dramaturgických prostředků v divadle – pojem mizanscéna (inscenace). V poslední podkapitole připomíná klasifikaci venkovních aktivit podle architekta a urbanisty Jana Gehla jako východiska urbanistické teorie, o které se dále tato práce opírá.

2.4.1 Vývoj divadla

V této kapitole se pokusím velmi stručně nastínit nejdůležitější mezníky z historie divadla, které formovaly význam divadla, jak jej chápeme dnes. Předmětem práce není hluboký historický přehled dějin divadla, přesto pro pojmenování vztahu architektury a divadla je potřeba některá témata z původu divadla a jeho vývoje na našem území a ve světě připomenout.

Platón, Aristoteles i nejmodernější badatelé v oblasti speciální kybernetické disciplíny a umělé inteligence¹⁰ se jevem divadla zabývali a zabývají. Nejznámější antropologická teorie vzniku divadla tvrdí, že divadlo vzniká z rituálu, který původně sloužil lidem k ovládnutí neznámých sil. Rituál znamenal určitý druh jednání, jež si utvořilo stabilní formu. Rituál však komunikuje s tajemnou neznámou a neuchopitelnou silou ovlivňující život kmene, jakou je například počasí, rituál tedy nekomunikuje s člověkem. Tato teorie vychází z výtvarných důkazů (nalezišť v jeskyních Altamira či Lascaux) v podobě figur s hlavou zvířete na stěnách jeskyní. Kvůli pragmatickému úkonu lovu se člověk, aby napodobil zvíře, za něj přestrojil. Právě zde mluvíme o prvním *mimésis* (z latinského *mimēsthai* – napodobovat skutečnost):

„Podle všeho přivedly básnické umění na svět celkem dvě řekněme příčiny, obě dané přírodou: Sklon k napodobování je totiž lidem vrozen od dětství, a právě tím se liší člověk od ostatních živočichů, že je nejdokonalejším

¹⁰ Unikátním představením *AI: Když robot píše hru*, jehož premiéru uvedlo Švandovo divadlo v únoru 2021 na kanálu youtube a sociálních sítí, se otevřelo mnoho otázek nejen pro teatrologii. Projekt, který vznikl ve spolupráci Švandova divadla, MFF UK a DAMU v Praze prověřil možnosti dramatického textu psaného umělou inteligencí a možnosti a zároveň i limity umělé inteligence samotné.

*napodobitelem, a že své první zkušenosti získává napodobováním.*¹¹

V další fázi lovec oblékne masku zvířete a pokouší se tak získat si neznámou sílu, která ovlivňuje úspěšnost jeho lovu. Každý kmen si postupně vytváří vlastní stylizaci pomocí magie. Ve společenství kmene vynikají ti, kteří napodobují nejlépe, až se v jednu chvíli oddělí a vyčlení ti, kteří nenapodobují vůbec, a utvoří se funkce diváka. Zde již hovoříme o zobrazování. Od lovu se stále více směřuje k ovlivňování neznámých sil, až se vyčlení zobrazovaný příběh, který rituál získává, a utváří se mytologie. V okamžiku, kdy se mytologie institucionalizuje, vzniká kolem rituálu instituce. Utváří se mytologický systém a rodí se náboženství. Jelikož je ale smysl rituálu stále pragmatický, nelze ho charakterizovat jako divadlo. Divadlo vzniká po dlouhém a pozvolném procesu, kdy se rituál zbaví účelnosti a předvádí příběh pro poučení a pro potěšení, tedy pro estetický účel. Vzniká tím stěžejní princip divadla – role herce a diváka.

Méně rozšířenou a uznávanou teorií vzniku divadla je teorie vzniku z epiky, z vyprávění. Vychází z hypotézy, že člověk v dětství velmi rád poslouchá pohádky a příběhy a umělci, kteří je vyprávěli, často „rozehrávali“ v nich přítomné dialogy, což posluchači („divákovi“) navozovalo příjemný, estetický pocit.

Třetí teorií vzniku divadla je teosofická teorie, jež předpokládá, že umění je darem bohů, tedy bohové obdarovali umělce uměním pro onen božský povznášející pocit.

Současná teorie divadla se nejvíce přiklání a vysvětluje první výše uvedenou teorii vzniku divadla (k té se ve svém

¹¹ Aristoteles. *Poetika*. Praha: Orbis, 1962, str. 38.

stěžejním díle *Dějiny divadla* přiklání i Oscar Brockett¹² – divadlo patrně vzniklo z rituálu (obr. 1).



Obr. 1: Průvod maskovaných tanečníků, Paraquay. Litografie, počátek XIX. stol.

Vyspělý náboženský kult si žádal přesnou prostorovou a výtvarnou organizaci rituálu, a tak je možné dle Zavarského tvrdit, že se prvními scénografy stali architekti chrámových staveb v Mezopotámii a Egyptě, neboť počítali s prostorovým členěním, momentem překvapení, použitím světla, kostýmu i gradace, tedy scénografickými prvky¹³.

V antickém Řecku prostor amfiteátru vytvářel mezi herci a diváky jediné společenství. Při oslavách kultu boha Dionýsa v pauzách při zpěvu lyrických písní (dithyramb) se objevil někdo, kdo vedl s vůdcem sboru dialog o událostech ze života boha Dionýsa. Tento „první herec“ se později stal předzpěvákem. Prvním takovým sólistou byl Thespis, jenž se

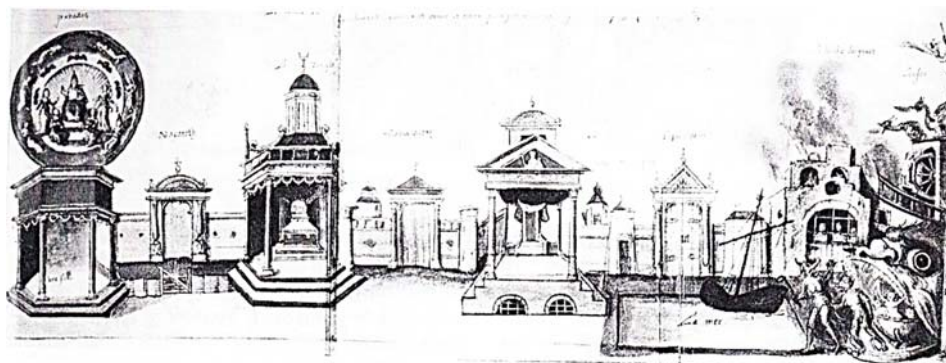
¹² „Patrně je pravda, že rituál jako autonomní aktivita divadlu předcházela, poněvadž je nepravděpodobné, že by nejstarší společenství jasně rozlišovala funkce svých aktivit. S rostoucí komplexností společnosti se činnost specializovala a funkční rozdíly nabývaly na zřetelnosti. Rozpoznání zvláštní funkce se zdá být nezbytnou podmínkou oddělení rituálu a divadla, ale kde povedeme dělící čáru, závisí především na naší představě o funkci konkrétní události nebo činnosti.“

BROCKETT, Oscar G. *Dějiny divadla*. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2008. ISBN 978-80-7106-576-0, str. 12.

¹³ ZAVARSKÝ, Ján. *Kapitolky z dějin scénografie*. V Brně: Janáčkova akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7460-009-8.

svou károu již provozuje produkce. Jeho prvotní cíl není náboženský, ale estetický.

Ve středověku je kult boha Dionýsa nahrazen křesťanskou legendou. Vznikají liturgické hry, které se předvádějí v gotických katedrálách, postupně se dostávají před portál chrámu a vzniká hra pololiturgická, později se naprosto odpoutává od chrámu a na náměstích i v síních paláce se předvádějí mystéria¹⁴ v symbolických domečkách – mansionech (obr. 2).



Obr. 2: Simultánní jeviště mystérií ve Valencienes s množstvím mansiones (zleva nebe, Nazaret, Jeruzalém, palác Herodův a Pilátův, dům biskupa, moře, předpekli a peklo), 1577

Středověcí jokolátoři dále putovali a pokračovali ve svém řemesle i po nástupu křesťanství, takže vytvořili světský proud středověkého divadla. Hráli mezi lidmi v ulici i na náměstích. Herci bezprostředně reagovali na publikum, improvizovali a vnášeli mezi ně děj, takže hranice mezi herci a diváky byla velmi neostrá.

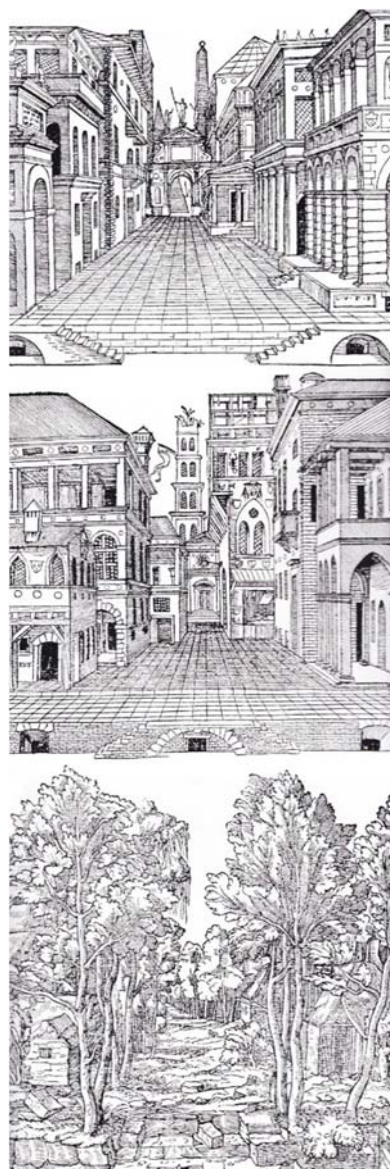
„Proto mohl ve středověké frašce vzniknout jednotný divadelní prostor, který znásobuje divadelní zážitek. Byl to prostor skutečně divadelní a svou bujnou divadelností velice

¹⁴ „Mysterium je středověká náboženská hra (14.–16. století) uvádějící na scénu epizody ze Starého i Nového zákona či příběhy ze života svatých. Mystéria se většinou pořádala u příležitosti církevních svátků, prováděli je amatérští herci (ale i mimové a žongléři) v simultánních dekoracích, tzv. mansionech.“

PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav, 2003. ISBN 80-7008-157-0, str. 271.

*podobný, o který později usilovala tzv. první a druhá divadelní reforma.*¹⁵

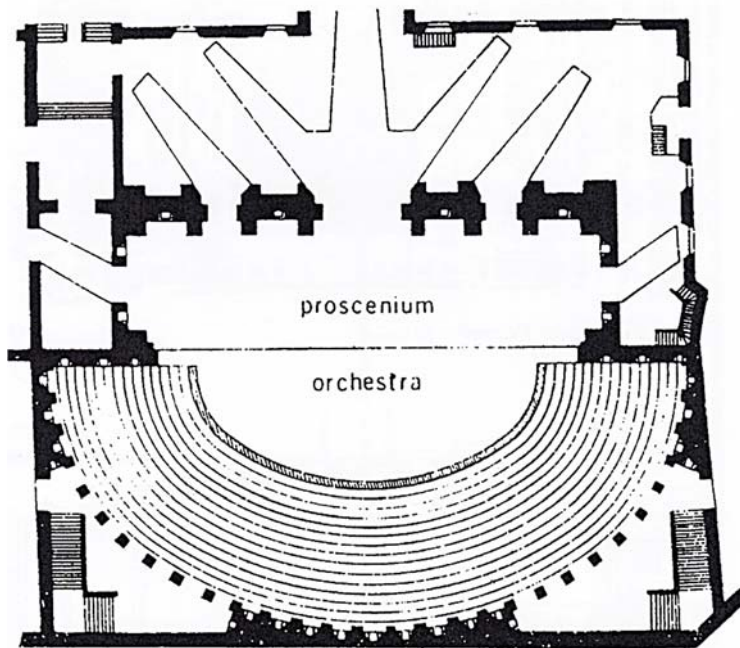
Humanistické a renesanční divadlo začíná na scénách s malými domečky podobné mansionům (Terentiovské jeviště), aby se jeho vrcholem stalo znovuobjevení perspektivy a návrat k iluzivní scéně. V roce 1545 vydává Sebastiano Serlio Bolognese stěžejní dílo *Pět knih o architektuře*. Na jevišti vytváří úzký hrací pruh a pozadí tvoří plocha kulis pomalovaných iluzivní perspektivou prostředí, ve kterém se děj odehrával (obr. 3).



Obr. 3: Perspektivní dekorace podle Serlia – shora pro tragédii, pro komedii a pro satyrskou hru

¹⁵ ZAVARSKÝ, Jan. *Kapitolky z dějin scénografie*. Brno: JAMU, 2011. ISBN 978-80-7460-009-8, str. 28-29.

Rozvoj divadla v tomto období vyústil 23. března 1580 ve Vicenze položením základního kamene pro stavbu první stálé divadelní budovy – Teatro Olimpico (obr. 4) dle návrhu Andrea Palladia. Vedle diváků, obdivující scénu a podívanou v divadle, jsou však diváci scény holých prken hraných na náměstí, vzniká *comedia dell'arte*.



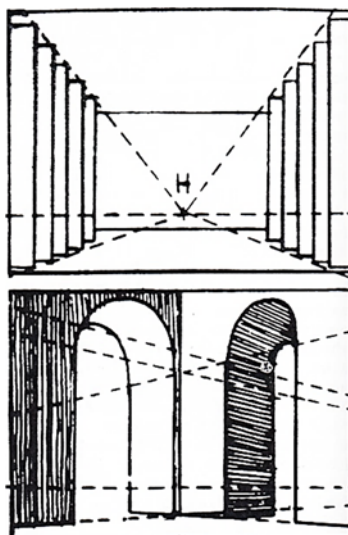
Obr. 4: Půdorys Teatra Olimpico

Na našem území jsou první zmínky o užívání určitých prvků divadla známy z Kosmovy kroniky. Po přerušení vývoje divadla v 15. st. v období husitství se impulsem obnovy zájmu o divadlo stává Karlova univerzita, kde se objevuje školské humanistické drama a divadlo i první překlady z latiny do češtiny. Založením Klementina v roce 1526 přichází jako protipól divadlo jezuitské, do roku 1620 můžeme sledovat ještě proud dvorského divadla, jež je pěstováno na panovnickém dvoře.

Alžbětinské divadlo, v němž se zrodil Shakespeare, vytvořilo v době, kdy Itálie tvoří klasický divadelní prostor rozdělený na jeviště a hlediště s oponou a malovanou dekorací, divadlo pod širým nebem bez honosné dekorace

s hercem a textem v hlavní roli. Snad se James Burbage, který postavil první alžbětinské divadlo The Theatre v roce 1576, nechal inspirovat herci v pavlačových domech, na nichž se dříve hrálo. The Theatre muselo být přestěhováno na jiné místo, a tím vzniklo slavné divadlo The Globe.

Barokní divadlo pracuje s ještě větší iluzí. Pokud jde o hlediště, je barokní divadlo divadlem lóžovým, který nahrazuje Palladiův amfiteatrální typ. Pokud jde o jeviště, zatímco pozdně renesanční dekorace používá jeden úběžník, barokní má dva i více úběžníků (obr. 5).



Obr. 5: Rozdíl mezi pozdně renesanční a barokní dekorací (renesanční dekorace používá jeden úběžník, barokní má dva i více úběžníků, nalézající se mimo zorný úhel diváka)

Na našem území na počátku 18. st. vznikají soukromá divadla na soukromých šlechtických rezidencích a buduje se řada zámeckých divadel (František Antonín Špork). V roce 1739 svým způsobem jakožto pokračování Šporkových aktivit pražská obec přebudovala tržnici a v prvním patře zbudovala divadelní sál stagionového typu. Divadlo v Kotcích fungovalo až do roku 1783. Zatímco v Německu již existoval pevně fixovaný dramatický text, u nás ještě nikoliv, a proto roku 1785 vznikl soubor Vlasteneckého divadla a o rok později bylo na tehdejší Koňském trhu vybudováno divadlo zvané

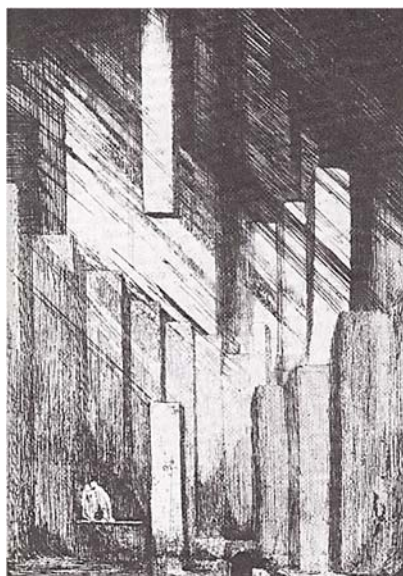
Bouda. Soubor Vlasteneckého divadla se stal „konkurencí“ Nosticova divadla (později Stavovského), a přestože je tři roky po svém fungování Bouda zbořena, soubor funguje dále (najde prostor v Divadle U Hybernů). U vzniku ideje Národního divadla stojí Schillerova přednáška *O mravním poslání divadla*, kterou přeložil P. Šedivý jako *Krátké pojednání o užitku, kterýžto ustavičně stojící, a dobře spořádané divadlo způsobiti (přinést) může*. Roku 1881 je poprvé otevřeno Národní divadlo, předcházelo mu o 19 let dříve otevření prvního pouze českého Prozatímního divadla.

Století romantismu, realismu a naturalismu přináší divadlu mnoho zlomových okamžiků. Ve 2. polovině 19. století přichází do divadel týmový duch, herecké hvězdy střídá souborová herecká práce založená na realismu a civilním projevu. Každé větší město má své divadlo. Richard Wagner představuje myšlenku syntézy všech složek divadla – Gesamtkunstwerk – a požaduje zhasnout v hledišti, aby nebyla ničím rušena jevištní iluze. Své počiny v této době realizuje také soubor Meiningenský. Dochází rovněž k velkému technickému rozvoji (svítí se svítiplynem, po požáru v Národním divadle se zavádí elektrické osvětlení, přicházejí barevné filtry), což otevírá bránu k celkové první divadelní reformě. André Antoine ve svém Théâtre Libre (Svobodné divadlo) naplňuje ideály naturalismu. Konstantin Sergejevič Stanislavskij (který nejvíce působil v Moskevském uměleckém divadle MCHAT) pro naplnění myšlenek realismu vytváří pro herce pomyslnou čtvrtou stěnu mezi jevištěm a hledištěm (obr. 6). Scénické jednání chápal jako syntézu všech složek divadla. Stal se nejvýraznější osobou, na jehož základech dodnes stojí divadelní umění (především v herecké tvorbě). Syntéza všech složek nutně vynesla na povrch přítomnost režiséra jako hlavního tvůrce inscenace a jeho spolupráce s dalšími profesemi (především scénografy).



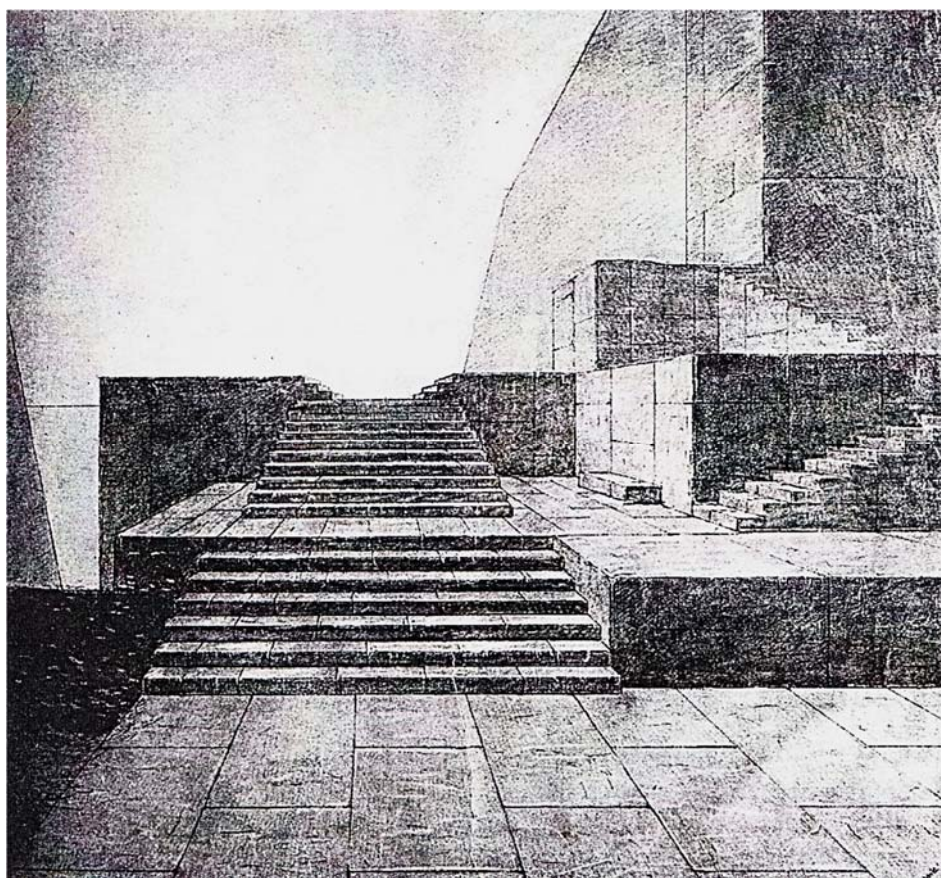
Obr. 6: *Na dně od M. Gorkého: Výjev ze čtvrtého dějství. Satin – K. S. Stanilavskij, Baron – V.I. Kačalov, Tatarin – A.L. Višněvskij, Nastja – O. L. Knipperová. (1902, MCHAT, režie K. S. Stanislavskij)*

Přelom 19. a 20. století vedle naturalismu a později symbolismu charakterizují dva velcí reformátoři – Adolphe Appia a Edward Gordon Craig. Adolphe Appia byl švýcarský divadelník a kritik, který zastával wagnerovskou jednotu jako základní cíl divadelní inscenace. Appia se podílel na návrhu prvního divadla moderní doby bez portálu a tvrdil, že vertikála scény, horizontála podlahy a trojrozměrnost herce potřebují jednotu (obr. 7).



Obr. 7: *A. Appia – Studie rytmického prostoru (1908–1912)*

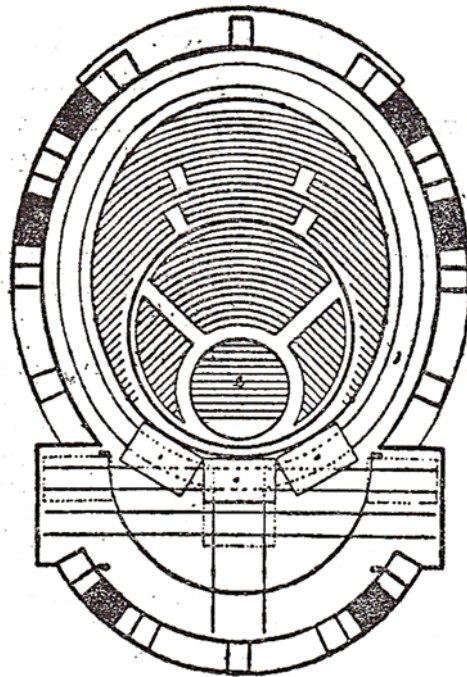
Edward Gordon Craig byl britský scénograf, který Appiovy myšlenky rozšiřuje. Divadlo vnímá prvotně jako vizuální umění, ale zatímco Appia hledá různé dějiště pro každou lokalitu, Craig hledá jedinou scénu schopnou vyjádřit ducha celého díla a odrážet změny kineticky. Jeho nejvýznamnější inscenací byl Hamlet v MCHATu, kde roku 1912 realizoval své „screens“ – pohyblivé paravány, které přeměňovaly prostor (obr. 8).



Obr. 8: Craigova představa „pohyblivé scény“, Scene, 1907

První polovina 20. století odstartovala revoluci v divadle. Expresionismus, kubismus, futurismus, dadaismus, surrealismus, politické divadlo, bauhaus, konstruktivismus, funkcionalismus a další modernistické tendence přinesly nejrůznější formy divadla. Abstraktní scény, nový divák, davová představení, nadsázka, karikatura, agitace, dynamika, řemeslo, Vladimír Majakovskij, Pablo Picasso, Jean Cocteau,

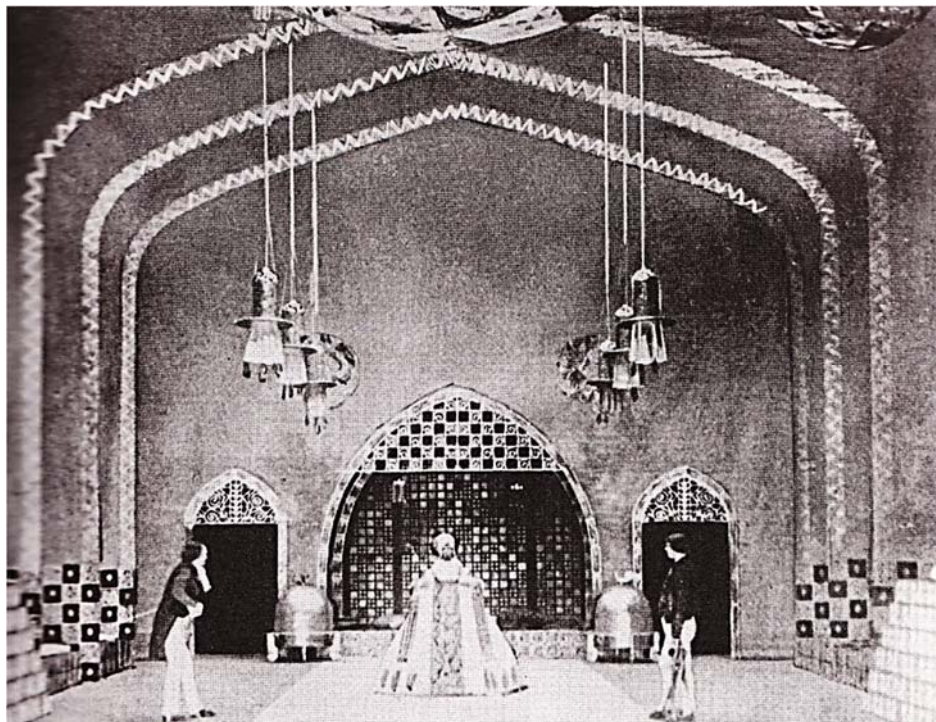
Jevgenij Bargrationovič Vachtangov, Vsevolod Mejerchold¹⁶, Alexander Tairov, Filippo Tommaso Marinetti, André Breton, Walter Gropius (obr. 9), Erwin Friedrich Maximilian Piscator, to vše byla první polovina minulého století.



Obr. 9: Půdorys: přízemí a jeviště (Totální divadlo, Walter Gropius)

Na našem území po první světové válce přichází česká divadelní avantgarda, sdružení Devětsil založilo Osvobozené divadlo. Jiří Frejka po neshodách s Jindřichem Honzlem odchází společně s Emilem Františkem Burianem do divadla Da-Da, později zakládá divadlo D 34 (a dále další „Děčka“), jde o divadlo politicky aktuální a divadlo poetické, vizuálně velmi působivé. Scénograf Miroslav Kouřil (obr. 10) zde užívá filmové projekce na jevišti a vytváří theatergraph.

¹⁶ „Bravo Gvozděvovi, že přejímá myšlenku Piscatora a Gropiuse, že pro moderní divadlo je nezbytnou těsná spolupráce režiséra a architekta-inženýra! Nyní přechází osud divadla do rukou těch lidí, kteří najdou cestu od divadla hereckého prožitku k divadlu velkolepých možností, které poskytuje technika industrializační epochy“ (Gvozděvov – stať ‘Za hranicí’) MEJERCHOLD, Vsevolod. *Přestavba divadla. Úvahy o moderním divadle a jeho funkci*. Praha: Athos, 1946, str. 35.



Obr. 10: Jevištní plocha připravená E. F. Burianem a Miroslavem Kouřilem pro inscenaci Wedekindova *Procitnutí jara* v D 36 (1936)

Žákem E. F. Buriana se stal Alfréd Radok, který v roce 1958 na světové výstavě EXPO v Bruselu představil jeden ze zásadních českých divadelních počinů – *Laternu Magiku*. Propojení hereckého umění, zvuku a filmového obrazu se stalo unikátní pro celý svět. O vznik *Laterny magiky* se kromě režiséra A. Radoka postaral scénograf Josef Svoboda. V dalších letech zde působily významné divadelní osobnosti jako například Miloš Forman, Jiří Trnka, Jiří Šlitr, Zdeněk Mahler, Juraj Jakubisko a v neposlední řadě také Evald Schorm, který zde vytvořil celkem sedm režii¹⁷ (obr. 11).

Ve druhé polovině 20. století se na našem území stávají silná 60. léta, kdy nastává rozkvět nových malých scén – studiových divadel (*Činoherní klub, Divadlo Za branou, Husa*

¹⁷ „V roce 1974 přišla první spolupráce, o tři roky později v roce 1977 ve společné režii s Jiřím Srncem a Janem Švankmajerem vzniká *Kouzelný cirkus*, který je na repertoáru *Laterny magiky* dodnes. Schormovo propojení filmové a divadelní režie se stalo jako šité na míru tomuto 'multimediálnímu' pražskému divadlu.“

KASTLOVÁ, Veronika. *Čtyřikrát režisér Evald Schorm aneb „Děti moje, co budeme dělat...“*. Brno: 2008. Bakalářská práce. Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Divadelní fakulta, Ateliér režie a dramaturgie, str. 20.

na Provázku, HaDivadlo, Studio Ypsilon a další). Po sametové revoluci přichází zvýšený zájem diváků, který však v polovině 90. let upadá vlivem ostatních médií. Poté ale divadlo s osobnostmi, jako jsou Petr Lébl, Jan Nebeský, Jan Mikulášek, Jan Antonín Pitínský či Vladimír Morávek (obr. 12) nabírá druhý dech.



Obr. 11: Scéna z představení *Kouzelný cirkus v Laterně Magice* (r. E. Schorm, J. Švankmajer, J. Srnec)



Obr. 12: Scéna z představení *Raskolnikov – jeho zločin a trest* v Divadle Husa na provázku (r. V. Morávek, 2003)

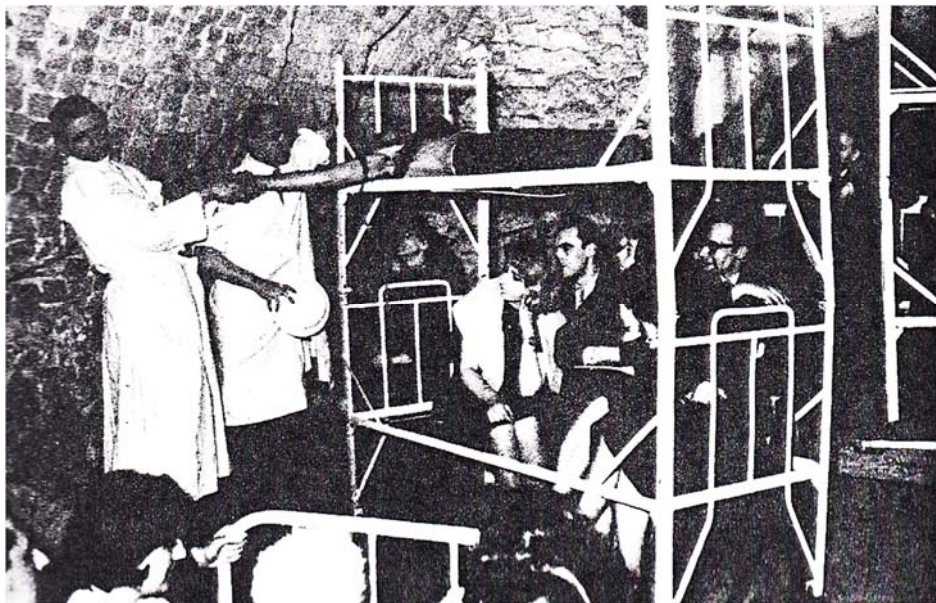
Druhá polovina 20. století v obecném pojetí reaguje na druhou světovou válku, navazuje na meziválečnou avantgardu a přichází s druhou divadelní reformou. Do tohoto období spadá experimentální období Petera Brooka či osobnost polského malíře Tadeusze Kantora, jenž proklamuje ideu autonomního divadla především ve své inscenaci *Mrtvá třída*. Velký rozvoj prodělává také happening, založeno je Living Theatre (viz kap. 2.4.3). Divadlo v této době asi nejhluběji a nejvýrazněji experimenty hledá svoji podstatu a nachází ji. Vše odstartoval již v první pol. 20. st. Antonin Artaud svým projektem *Krutého divadla*, kde ruší hranici mezi jevištěm a hledištěm a diváky nechává sedět v centru divadelní akce na pohyblivých židlích, takže divadlo je všude kolem nich.

„Jen tak se může stát divadlo něčím tak skutečným, přesně fungujícím a lokalizovaným jako je oběh krve v lidských žilách nebo sny v mozku člověka. Divadlo musí všemi sobě vlastními prostředky usilovat, aby vrátilo do hry jak všechny podoby vnějšího světa, tak i podoby světa vnitřního, lidského, nazírané v kosmických dimenzích. Teprve potom bude možno v divadle opět mluvit o právech fantazie.“¹⁸

Na Artauda navazuje ve druhé polovině 20. st. polský režisér Jerzy Grotowski. Ve svých představeních vynechává všechno, co je v divadle zbytečné, zříká se divadelního prostoru rozděleného na jeviště a hlediště a usiluje o lidské sblížení herce a diváka (obr. 13). Jeho idea je idea chudého divadla, oproštěného od všeho „navíc“, co není podstatou divadla. Považuje herce za nositele všeho, co v divadle –

¹⁸ KOPECKÝ, Jan. *Antonin Artaud. Poslední z prokletých*. Praha: Herrmann & synové, 1994, str. 68–71.

herec je muzika, světlo i dekorace. Divadlo je akt, který tvoří herec a divák, dva lidé ve stejném čas na stejném místě¹⁹.



Obr. 13: Snímek z představení *Słowackého hry Kordián* ve scénickém pojetí Jerzyho Grotowského

Celá druhá divadelní reforma, která chtěla odstranit portál, a tím vyřešit celou krizi divadla, upozornila pouze na nesmazatelný fakt:²⁰

„Dnes víme, že klasická kukátková divadla přežila, že odpověď nebyla v bezprostředním kontaktu divák-herec či v jeho prostorové organizaci, ale ve schopnosti zaujmout a přinést divadelně plnohodnotný zážitek, překročit rampu umělecko-inscenačními prostředky.“²¹

¹⁹ „Divadlo může existovat bez líčení, bez autonomního kostýmu a scénografie, bez odděleného hracího místa čili bez jeviště, bez světelných a zvukových efektů atd. nemůže však existovat bez vztahu herec-divák a bez jejich přímého smyslového spojení.“
GROTOWSKI, Jerzy. *Divadlo a rituál. Texty 1965–1969*. Batislava: Kalligram, 1999, str. 11.

²⁰ KASTLOVÁ, Veronika. *Scéna veřejného prostoru*. Praha: 2013. Diplomová práce. České vysoké učení technické v Praze, Fakulta architektury, Ústav navrhování III, str. 8–21.

²¹ ZAVARSKÝ, Jan. *Kapitolky z dějin scénografie*. Brno: JAMU, 2011. ISBN 978-80-7460-009-8, str. 261.

2.4.2 Divadelní umění, divadlo, divadelnost

Jak uvádí Pavis, v dějinách estetiky se prolínají a konfrontují dva základní přístupy pro pojem **divadelní umění**, který ve svém zárodku obsahuje všechny rozpory divadla. Hlavní otázka je, zda je divadlo syntézou umění architektury, poezie, malířství, hudby, tance a gest, anebo jde o nezávislý druh umění s vlastními zákonitostmi, jež se vyznačuje vlastní estetickou specifičností²².

I přestože Pavis tvrdí, že nekonečné bohatství divadelních forem a tradic téměř znemožňuje jedinou nejobecnější definici divadelního umění, pro potřeby této práce použijeme pro definování pojmu **divadla** charakteristické rysy divadla v rámci západní tradice, kterými se od dob řeckých až po současnost vyznačovalo. Herci ztělesňují dramatické postavy a předvádí jednání před publikem. Toto publikum se kvůli tomuto předváděnému jednání shromáždilo v daném čase a prostoru k tomu zorganizovaném. Jednotlivé složky mohou mít různé varianty podob, ale divák musí vždy zůstat přítomen, aby divadlo existovalo²³.

„Dohoda jeviště s hledištěm podmiňuje přeměnu materiálu skutečnosti v divadlo a umožňuje ji; zároveň divadlo od „nedivadla“ odlišuje. Vede mezi nimi dělicí čáru. Z obou stran je možné tuto dělicí čáru porušovat a využívat ji; nelze ji však natrvalo zrušit, protože by se tím zrušil sám jev.“²⁴

Pro vysvětlení pojmu divadla ještě doplníme samotný původ slova. Latinský výraz „spectaculum“ převádí nejstarší

²² PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav, 2003. ISBN 80-7008-157-0, str. 97.

²³ PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav, 2003. ISBN 80-7008-157-0, str. 97.

²⁴ BERNARD, Jan. *Co je divadlo*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, n. p., 1983, str. 27.

český slovník do češtiny jako „odiva“, výraz „theatrum“ jako „okol“. Zatímco druhé slovo rychle vymizelo, „odiva“ zůstávalo. Souviselo se staročeským slovem „dívati se“ a pojilo se se třetím pádem („dívati se komu čemu“) a znamenalo „hleděti s podivem“, diviti se něčemu, podivovati se (dnes „dávat na odiv, obdivovat se“). Původ samotného slova divadlo od slova „dívati se“ je velmi nejednoznačný. Divadlo v našich zemích se hrálo již od 11. století, ale v tehdejších slovnících takové označení nenajdeme.

V ostatních jazycích se výraz pro divadlo utvořil v jedné ze tří variant – buď ve spojení s optickými prvky (z řeckého „theatron“ = hlediště, jež vzniklo z označení theaomai = dívati se, stejně jako v latině – theatrum či angličtině – theatre aj.) nebo ve spojení s názvoslovím v oblasti her (z římského „ludus“ = hra) nebo podle místa, kde se divadlo hrálo (např. starý japonský výraz pro divadlo je „šibai“: šiba = trávník, i = místo). Náš jazyk spojil divadlo s oblastí zázračna, divem. Je to podívaná, na níž se nejen díváme, ale již se také divíme²⁵.

Podstatu divadla a jeho specifčnost se snažila najít svými experimenty celá druhá divadelní reforma (viz kap. 2.4.2). V základním pojmenování lze říci, že divadlo je vymezeno svojí **divadelností**. Odlišuje se od životních skutečností a nelze je zaměňovat. Bernard tvrdí, že divadlem se nestává ani skutečnost, která nese pouze některé znaky divadelnosti. Stejně jako se divadlo nestává reálným životem, pokud nese některé jeho znaky. Bernard stanovuje dvě základní vlastnosti divadla. První, nejdůležitější, a sice že podstatou vzniku divadla je vědomí, že ho vytváříme nebo vnímáme. Jak divák, tak herec tedy vědomě přistupují na

²⁵ GEBAUER, Jan. *Slovník staročeský. Díl 1, A-J*. 2. vyd. Praha: Academia, 1970.

MACHEK, Václav. *Etymologický slovník jazyka českého a slovenského*. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1957, str. 88.

In BERNARD, Jan. *Co je divadlo*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, n. p., 1983, str. 13-17.

předem ujednanou dohodu – běžným slovem přejatým z latiny označovanou jako konvence. Vstupují vědomě do časoprostoru iluze, kde čas této fikce je vymezen hranicí stejně jako je její prostor vymezen právě oním vědomím – ať už jde u herce o přípravu na roli oblečením kostýmu, nalíčením či prvním krokem na jeviště, či u diváka překročením prahu vstupu do divadelní budovy, utržením vstupenky, usednutím do hlediště či vnímáním prvního obrazu po roztažení opony. Sociální role se vědomě změnila a obě strany dodržují předem smlouvanou dohodu, konvenci. Jedna strana iluzi vědomě vytváří, druhá strana iluzi vědomě přijímá.

Druhou základní vlastností divadla (která jej rovněž vymezuje vůči realitě) je v jistém smyslu jeho opakovatelnost. O opakovatelnosti hovoříme ve smyslu inscenace, která se reprízuje, nikoliv o jedinečnosti a ve své podstatě neopakovatelnosti každé jediné reprízy inscenace, tedy představení.

„Pokud se autentická životní realita proměnila v materiál divadelní fikce, získala vlastnost, již původně neměla a nemůže mít: opakovatelnost. Divadelní fikci lze na rozdíl od životní skutečnosti reprízovat.“²⁶

V souvislosti s opakovatelností musíme uvést další vlastnost divadla, a sice průběh *hic et nunc*, neboli *tady a teď*, ve významu autenticity a neopakovatelnosti každého představení. Zdeněk Hořínek, významný český divadelní teoretik a dramaturg, pak přidává další dvě základní vlastnosti divadla²⁷ – jeho pomíjivost a prvotní funkci zobrazovací. Zatímco pomíjivost úzce souvisí s první výše zmíněnou vlastností vymezeného časoprostoru pro divadelní

²⁶ BERNARD, Jan. *Co je divadlo*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, n. p., 1983, str. 27.

²⁷ HOŘÍNEK, Zdeněk. *Dráma, divadlo, divák*. Brno: JAMU, 1991. ISBN 80-85429-02-0.

akt a s druhou výše zmíněnou vlastností opakovatelnosti, funkce zobrazovací jako prvotní funkce jevu divadla jej vymezuje ostřeji. Každý obraz musí mít vzor a nemůže existovat bez něj, zanikne-li tedy vzor, nemůže existovat obraz. Nevymezí-li se tedy divadlo, jež prvotně zobrazuje, vůči realitě, jež je pro něj vzorem, zanikne i jev sám. Posledním vymezením divadelního umění je druhem materiálu, který interpret (umělec – herec) používá – je jím jeho vlastní tělo (gesta, hlas)²⁸.

Výše uvedené charakteristiky vymezují pojem divadlo v jeho jakémisi tradičním pojetí, v Pavisově rozporu jde o druhý princip, tedy svébytné umění s estetickou funkcí. Pokud ale relativizujeme západní evropskou divadelní tradici, musíme pojem divadlo rozšířit mimo vlastní okruh uměleckých děl (viz. kap. 2.4.5). Na tomto rozšířeném vymezení pojmu divadlo staví svůj výzkum *Teatralita veřejných událostí* Martina Musilová. Její teatrologický výzkum, který probíhá od roku 2010 na Katedře divadelních studií Filozofické fakulty Masarykovy univerzity v Brně se soustřeďuje na teatralizaci a ritualizaci určitých aspektů mimodivadelního světa a situace, v nichž se divadlo stává modelem skutečného jednání. Zkoumá projevy ve veřejném prostoru, které mají procesuální a časový charakter, jak definuje Musilová, a z antropologického hlediska je možné na vztáhnout pojem kulturní performance (viz kap. 2.4.3)²⁹. Tato varianta rozšířeného pojmu divadla míní jakýsi všeobecný kulturotvorný princip a chápe jej jako antropologickou kategorii. Výzkumy teatrality v mimouměleckém kontextu začaly zhruba před 100 lety především vlivem osobnosti ruské divadelní moderny Nikolaje Nikolajeviče Jevrejnova.

²⁸ KASTLOVÁ, Veronika. *Scéna veřejného prostoru*. Praha: 2013. Diplomová práce. České vysoké učení technické v Praze, Fakulta architektury, Ústav navrhování III, str. 8–14.

²⁹ MUSILOVÁ, Martina. *Teatralita veřejných událostí – uvedení do problematiky*. In *Theatralia*, roč. 17, č. 1, 2014. ISSN 1803-845X, str. 9.

Česká teatrologie je historicky spjata s německou a je terminologicky podobně stavěna, na rozdíl například od polské teatrologie, která je hluboce ovlivněna tvorbou J. Grotowského (viz kap. 2.4.1) a výrazněji překračuje tradiční teatrologii směrem k antropologii³⁰. Erika Fischer-Lichte, současná německá teatroložka, odvozuje čtyři aspekty, které konkretizují Jevrejnův pojem teatrality v přesahu divadla a týkají se obecně kultury. Jde o aspekt performance, aspekt inscenace, aspekt tělesnosti a aspekt vnímání. Pojem inscenace poté dále rozvíjí na estetickou práci obecně.

Pojem divadlo, divadelnost a inscenace tedy přesahuje své estetické kategorie. Divadelnost jako estetická i jako antropologická kategorie, inscenace jako estetická práce „v celé její šíři, tedy vedle umělecké produkce v užším smyslu rovněž v oblasti urbanistiky i plánování krajiny, design, módu, kosmetiku, reklamu atd. V tomto smyslu pak pojem označuje kulturní techniky a praktiky ukazování. Inscenace se tedy chápe jako estetický, resp. estetizující proces a její výsledek jako estetická, resp. estetizovaná skutečnost – např. v politice, hospodářství, chování i přírodě.“³¹

S pojmem inscenace se váže další pojem vnímání. Jde-li o vnímání inscenace jako divadelní inscenace, mohou tyto inscenace působit pouze tehdy, pokud jsou jako inscenace vnímány. V případě rozšířeného pojmu inscenace ovšem tato podmínka neplatí. Anglická zahrada může být vnímána jako přirozená, anebo předem inscenované chování jako přirozené, Tyto jevy tedy v tomto případě nejsou vnímány jako inscenace a ta tedy může takto působit právě proto, že není vnímána jako inscenace. Existují samozřejmě i situace, kde je

³⁰ MUSILOVÁ, Martina. *Teatralita veřejných událostí – uvedení do problematiky*. In *Theatralia*, roč. 17, č. 1, 2014. ISSN 1803-845X, str. 10.

³¹ FISCHER-LICHTE, Erika. *Divadelnost/teatralita a inscenace*. In ROUBAL, Jan. (ed.). *Souřadnice a kontexty divadla: antologie současné německé divadelní teorie*. Praha: Divadelní ústav, 2005. ISBN 80-7008-37-189-1, str. 132.

inscenace nějakého jevu nebo prostředí vnímána jako inscenace a je takto i obdivována, aniž by ztratila na své působnosti³².

Pojem inscenace v divadelním jazyce úzce souvisí s pojmem mizanscéna (viz kap. 2.4.6), poprvé byl použit v roce 1820 a vysvětlován takto:

„V širším slova smyslu označuje inscenace soubor jevištních a interpretačních prostředků: dekoraci, osvětlení, hudbu, herectví (...) V užším slova smyslu označuje pojem inscenování (režie) aktivitu spočívající v uspořádání různých prvků jevištní interpretace dramatického díla v určitém čase a prostoru.“³³

³² FISCHER-LICHTE, Erika. *Divadelnost/teatralita a inscenace*. In ROUBAL, Jan. (ed.). *Souřadnice a kontexty divadla: antologie současné německé divadelní teorie*. Praha: Divadelní ústav, 2005. ISBN 80-7008-37-189-1, str. 133.

³³ VEINSTEIN, A. *La Mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*, Paris: Flammarion, 1955. In PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav, 2003. ISBN 80-7008-157-0, str. 198.

2.4.3 Happening, performance, site specific

„Zatímco moderna 50. a 60. let si ještě udržuje hranici mezi životem a uměním, a to navzdory autentičnosti, kterou zdůrazňuje, postmoderna nám se svým zbožím vtrhla přímo do soukromí.“³⁴

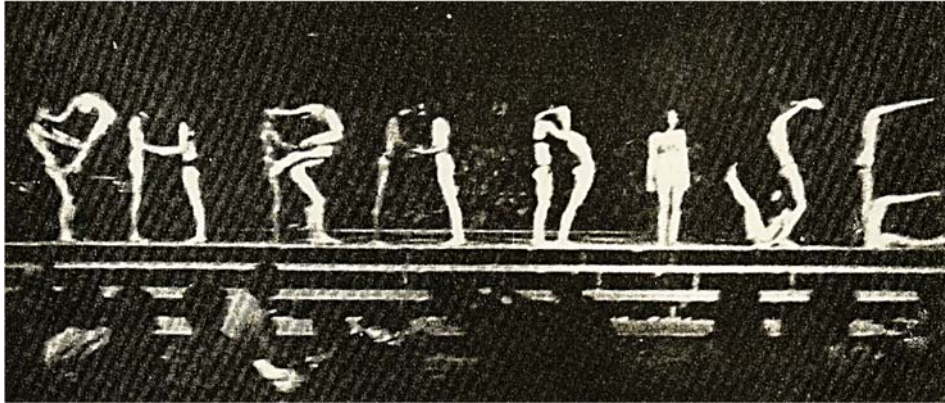
Slovo **happening** pochází z anglického slovesa „to happen“, odehrávat se, přihodit se. Happening je hraniční divadelní forma, tedy forma divadelní aktivity, kde umělci a účastníci nechtějí napodobovat vnější jednání, ale využívají náhody a dané reality. Nemají předem stanovený text ani program, jde o *„činnost, kterou provozují společně umělci a účastníci, kteří nechtějí napodobovat vnější jednání, vyprávět příběh, či vytvářet významy. V rozporu s obecně rozšířeným názorem tedy nejde o aktivitu neuspořádanou či katarzní, nýbrž spíše o jakousi teoretickou reflexi ‘in actu’, týkající se ‘spektakulárnosti’ a tvorby smyslu v přesně vymezených hranicích daného prostředí.“³⁵*

Zrod happeningu sahá do 40. a 50. let, kdy umělci několika oborů vytvářeli různé experimenty. John Cage v roce 1952 organizoval koncert, kde propojil několik umělců (malíře, choreografa, básníky a klavíristu), další příklad můžeme nalézt v Japonsku (skupina Gutai) a především v USA (M. Kirby a A. Kaprow). V Evropě přichází největší rozkvět happeningu v 60. letech, kdy zde v letech 1965–1968 působí nejstarší experimentální soubor v Americe Living Theatre (založené již v roce 1946 Judith Malinovou a Julianem Beckem v USA jako off-Broadwayské divadlo, obr. 14). Uměleckým programem navazuje na politické divadlo E. Piscatora

³⁴ GAJDOŠ, Július. *Od inscenace k instalaci, od herectví k performanci*. Praha: KANT, 2010. ISBN 978-80-7437-037-3, titulní strana.

³⁵ PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav, 2003. ISBN 80-7008-157-0, str. 169.

a B. Brechta, metodami navazuje na divadlo krutosti A. Artauda. Na Living Theatre v duchu happeningu navazují od roku 1961 další „radikální“ soubory, nejznámější Bread and Puppet Theatre (založeno Petrem Schumannem).



Obr. 14: *Ráj teď (Paradise Now)*, inscenace Living Theatre, Avignonský festival 1968

Již v 60. letech paralelně vzniká **performance**, je však těžké ji oddělit od happeningu, který v rámci hraničních či netradičních forem divadla v té době vládne. Performance neboli „divadlo vizuálních umění“ se osamostatňuje až v 80. letech, kdy vznikají první instituce performančních studií (nejstarší na New York University, jež vznikla v roce 1980, dále pak v Northwestern University v Chicagu, na University of Sydney a v neposlední řadě na University of Wales, Aberystwyth³⁶). Obecně lze říci, že institucí přibývá, jakási potřeba performančních fenoménů zde je.

„Zmiňovanou potřebu je možno obecně charakterizovat jako globální, multikulturní, alternativní, experimentující, dialogickou, sociologizující či interdisciplinární. Jako potřebu chápat, dělat a promýšlet divadlo v širokých kulturních souvislostech. To vše se může skrývat za pojmem performanční studia.“³⁷

³⁶ HLAVICA, Marek. *Performanční studia*. Brno: JAMU, 2007. ISBN 978-80-6928-49-4, str. 13, 32, 39, 42.

³⁷ HLAVICA, Marek. *Performanční studia*. Brno: JAMU, 2007. ISBN 978-80-6928-49-4, str. 53.

Definovat performance je poněkud ošemetné, můžeme však charakterizovat některé její znaky – především fakt, že jde o spojování vizuálního umění, hudby, tance, videa, poezie a filmu. Hlavním představitelem performance je performer, který se od herce liší tím, že jedná svým vlastním jménem a nepředstavuje jinou postavu, nehraje roli někoho jiného, nepropůjčuje své tělo a emoce pro vytvoření předem napsané role, nezhmotňuje postavu. To je znak, kterým se liší od divadla (v pojmu divadla estetického). Performance v tomto smyslu estetickém zachovává konvenci divadelního umění tím, že divák i herec o svých rolích ví.

Současná teatrologie pracuje s pojmem performance rozšířeně přesahující rámec divadla (ve smyslu rozšíření pojmu divadlo mimoesteticky) a interdisciplinárně vstupuje do dialogu s vědou o kultuře, zahrnuje téměř všechny druhy kulturní performance – obřady a rituály³⁸.

Pod pojmem umění **místa rozumíme** českou analogii výrazu site-specific, Pavis používá výraz **site specific performance**³⁹.

„Umění místa je událostí, děje se a odehrává v aktivním propojení s daným přírodním, duchovním, sociálním či politickým nábojem, poznává jeho charakter a reaguje na něj, ale také zároveň přináší aktuální sdělení. Získává tak rysy umění nikoliv jenom reflektujícího, ale také angažovaného. Tomáš Žižka, Karel Makonj, Václav Cílek, Tomáš Ruller, Radoslava Schmelzová, Benjamin Fragner, Zuzana Urbanová“⁴⁰

Výše uvedený text je kolektivním manifestem vzniklým při příležitosti zavedení nového studijního programu KALD DAMU s názvem *Divadelní tvorba v netradičních prostorech*.

³⁸ MUSILOVÁ, Martina. *Teatralita veřejných událostí – uvedení do problematiky*. In *Theatralia*, roč. 17, č. 1, 2014, ISSN 1803-845X, str. 15.

³⁹ PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav, 2003. ISBN 80-7008-157-0, str. 378.

⁴⁰ ŽIŽKA, Tomáš a kol. *Umění místa. Katalog studentských projektů 2010-2012*. Praha: AMU, 2012. ISBN 978-80-7331-226-8, str. 1.

Ve zkratce definují zakladatelé site specific jako „*totální umělecké dílo vytvořené pro konkrétní místo*“⁴¹, jehož kořeny vzniku hledají u Wagnerova gesamtkunstwerku.

Na počátku 90. let byl pojem site specific vnímán spíše jako estetický či scénografický zážitek, v posledních letech se pojem postupně naplňuje spíše významem starosti o nějaké místo se snahou mu pomoci tím, že se na něj esteticky upozorní. Pokud účastníci, tvůrci a studenti site specific budou vedeni k tomu, aby zbavili tento obor pejorativního nádechu pro veřejnost, že jde jen o jakousi vlastní sebe prezentaci alternativních tvůrců a půjdou v duchu Toporkova doporučení „*Milujte divadlo, nikoliv sebe v něm*“⁴² s cílem opravdu pomoci danému místu skrze jeho pochopení, může se v budoucnu site specific stát důležitým nástrojem architektury a urbanismu⁴³.

⁴¹ SCHMELZOVÁ, Radoslava. *Divadlo v netradičním prostoru, performance a site specific. Současné tendence*. Praha: AMU, 2010. ISBN 978-80-7331-184-1, str. 12.

⁴² TOPORKOV, Vasilij Osipovič. *Stanislavskij při práci*. Praha: Osvěta, 1951, str. 67.

⁴³ KASTLOVÁ, Veronika. *Scéna veřejného prostoru*. Praha: 2013. Diplomová práce. České vysoké učení technické v Praze, Fakulta architektury, Ústav navrhování III, str. 34.

2.4.4 Scénická umění, scéna, scénický prostor

„Mohu použít jakýkoliv prázdný prostor a nazvat jej holou scénou. Prázdným prostorem přejde člověk, jiný ho pozoruje, a mám vše, čeho je třeba, aby vznikl akt divadla.“⁴⁴

Ve **scénických umění** jde o bezprostřední představení uměleckého díla, které není předem „zapsáno“ a zprostředkováno elektronickými médii. Umělecké výkony hic et nunc před publikem.

Pojem **scéna** se během vývoje divadla rozšiřuje. Původně označoval v řeckém divadle pojem *skéné stan* či bouda postavenou za orchestrou. Postupně se zvyšuje, vytváří *theologeion* (prostor pro vystoupení bohů a hrdinů), čelní strana tvoří *proskénion*, předchůdce zděné dekorace, dokud se později vyvine prostor předscény. Postupně se pojem rozvíjí, označuje dekoraci, prostor pro hru, časový úsek v rámci dějství, a především místo děje⁴⁵.

Scénický prostor se vymezuje od prostoru dramatického. Dramatický prostor je symbolický. Čtenář nebo divák si jej vytváří jako rámeček pro odehrávající se příběh, pro jednání postav. K vytvoření tohoto obrazu není zapotřebí žádná inscenace, stačí pouhá četba textu.

Scénický prostor je prostor vnímaný divákem. Scénický neboli jevištní prostor je pro diváka to, co vymezují herci svým pohybem, v podstatě jde o scénu, jeviště. Scénický prostor, v němž se odehrává divadlo, je přesně vymezen od prostoru, kde se divadlo neodehrává. Jakmile divák tuto hranici přestoupí, přestává být v roli pozorovatele a ocitá se v roli účastníka a většinou se již nejedná o divadlo, ale o happening. Na základě těchto dvou prostorů lze snadno

⁴⁴ BROOK, Peter. *Prázdný prostor*. Praha: Panorama, 1988, str. 11.

⁴⁵ PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav, 2003. ISBN 80-7008-157-0, str. 364.

pojmenovat prostor divadelní, který je sloučením obou výše popsaných prostorů⁴⁶.

Jedním z důležitých pojmů je také prostor scénografický. Scénografický prostor není pouze výtvarným dílem na plátně, jak tomu bylo do dob naturalismu, ale je osobitým rukopisem scénografa vepsaným do scénického prostoru inscenace.

„...v onom prostoru se nalézají také scénografie, spočívající mezi architekturou a divadlem, výtvarným a scénickým uměním, mezi člověkem a prostorem, prostorem a časem, člověkem a předmětem, mezi fyzis a umělou skutečností...“⁴⁷

⁴⁶ KASTLOVÁ, Veronika. *Scéna veřejného prostoru*. Praha: 2013. Diplomová práce. České vysoké učení technické v Praze, Fakulta architektury, Ústav navrhování III, str. 13.

⁴⁷ PRAŽÁK, Albert. *Mezi. Stručná interpretace meziprostoru*. Praha: KANT, 2010. ISBN 978-80-7437-032-8, str. 5.

2.4.5 Scénologie, scénická situace, scéničnost

„(...) Vostrý vidí ‘dramatický prostor’ současně jako ‘imaginární scénický prostor’, kterému je vlastní dynamičnost jako jeho základní vlastnost. Imaginárnost tohoto prostoru souvisí s jeho neustálou proměnlivostí a pulzací, se schopností tohoto prostoru nejenom přesahovat své vlastní hranice, ale navádět i nás, diváky, k přesahu vlastního já za jeho obvyklé vnitřní i vnější meze. Takový vhled a nazírání není možné bez zážitku dramatické situace. Vědomí vlastního místa a postavení totiž souvisí s rozpoznáním místa a postavení ‘těch druhých’ a v tom rámci i se schopností procítit a prožít scény z takových situací vyplývající, které nám nabízí divadlo. K takovému rozpoznání vlastního místa lze jak v divadle, tak mimo ně stěží dospět bez schopnosti scénického vidění, jehož podstatou je umění rozpoznávat ve viditelném skryté.”⁴⁸

Scénologická společnost obecně tvrdí, že žijeme v době všeobecné scénovanosti především díky bouřlivému rozvoji mediálních technologií. O to více se scénují produkty, aby se prodaly, poznatky, aby se uplatnily i člověk, aby se neztratil⁴⁹. V současné situaci celosvětové pandemie nemoci covid-19 (v čase, kdy je dokončována tato disertační práce) se informační a mediální technologie dostávají natolik do popředí (byť třeba nechtěného) zájmu nás všech, že se tato problematika stává velmi naléhavou.

⁴⁸ GAJDOŠ, Július. *Od techniky dramatu ke scénologii*. Praha: AMU, 2005. ISBN 80-7331-048-1, str. 98-99.

⁴⁹ Scénologická společnost je otevřeným sdružením zájemců o scéničnost a scénovanost lidského jednání i uměleckých projevů, které z nich vycházejí. Dalšími osobnostmi scénologie jsou prof. PhDr. Július Gajdoš, Ph.D., MgA. Radovan Lipus, prof. PhDr. Jan Císař, CSc., Ladislav Smoček, prof. Albert Pražák, doc. PhDr. Josef Valenta, CSc., doc. PhDr. Jan Hyvňar, CSc. a další.

<https://www.scenologie.cz/>

Obor **scénologie** je spjat s prof. Jaroslav Vostrý, divadelním režisérem, teoretikem a pedagogem, který tento obor vede na pražské Divadelní fakultě múzických umění (Ústav dramatické a scénické tvorby). Scénologie prvotně nepracuje a nevymezuje se pouze vůči znakům divadelním, jako to dělá happening, performance či site specific, ale zkoumá také reálný život.

„...nejde o tendenci postihnout a vymezit ‘divadelnost’ v běžném životě, tak jak se na ni kladl důraz od dob happeningů 60. let, případně jak ji známe z teoretických koncepcí cambridgeských antropologů (Berne, Goffman), případně od Richarda Schechnera (...). Vostrý neusiluje o to, ukázat průnik divadelních prvků do života.“⁵⁰

Jakmile něco někoho přinutí, aby to začal sledovat, nastává **scénická situace**. Scénická situace nastává tedy i tehdy, pokud pozorovatel pozoruje krajinu, scenérii. Pokud se druhým lidem předvádíme, je to naše **scéničnost**. Scéničnost se zaměřuje na jevy, projevy, chování, situace a události, které vybízejí nebo přímo vyžadují sledování. Prostor, v němž se tyto projevy nacházejí, je zcela určující například už jen tím, jak uvádí Gajdoš, že rozděluje účastníky na pozorovatele, pozorované a na to, co pozorují.

Vostrý v konkretizaci toho, co je scénické, rozlišuje scéničnost specifickou a nspecifickou, objektivní a subjektivní a scéničnost pasivní a aktivní⁵¹. Specifická scéničnost je scéničnost umělce a je totožná s divadelností nebo jejími prvky – herec hraje postavu, ale také performer tvoří akci. Scéničnost nspecifická je scénické konání v každodenním životě. Objektivní scéničnost je scéničnost, o které nerozhoduje aktér, ale pozorovatel, který si určuje, co

⁵⁰ GAJDOŠ, Július. *Od techniky dramatu ke scénologii*. Praha: AMU, 2005. ISBN 80-7331-048-1, str. 92–93.

⁵¹ VALENTA, Josef. *Scénologie (každodenního) chování*. Praha: KANT, 2011. ISBN 978-80-7437-055-7, str. 12-15.

bude sledovat. Subjektivní scéničnost vychází z aktivity aktéra, který chce být scénický. V návaznosti na subjektivní scéničnost definujeme scéničnost aktivní, kdy aktér jedná tak, aby pozorován byl, a svým jednáním si to zařizuje. Oproti tomu pasivní scéničnost znamená, že se někdo stane scénickým objektem bez svého záměru, a to tím, že nám na ní někdo ukáže, anebo si ji všimneme sami (přestože nechce být scénická, ale stane se jí to).

Především nespécifická scéničnost (tedy scénování v běžném každodenním životě) se stává důležitým polem pro uvažování o scéně města, a především o scéně veřejného prostoru, neboť se svojí podstatou přimyká spíše k realitě (ne-iluzi), tedy času a prostoru, v němž existuje město (architektura), na rozdíl od všech výše popsaných jevů, které se přimykají spíše k iluzi, tedy času a prostoru, v němž existuje divadlo⁵².

„To, čím nás obraz přitahuje, vtahuje dovnitř do prostoru, je především jeho scéničnost, tj. vytvoření scénického obrazu, který má s divadlem a divadelností tolik společného, a přece se z rámce divadla a divadelnosti vymyká. To, co mu chybí, je právě herecké rozehrání této situace do mizanscény...“⁵³

⁵² KASTLOVÁ, Veronika. *Scéna veřejného prostoru*. Praha: 2013. Diplomová práce. České vysoké učení technické v Praze, Fakulta architektury, Ústav navrhování III, str. 36.

⁵³ GAJDOŠ, Július. *Od techniky dramatu ke scénologii*. Praha: AMU, 2005. ISBN 80-7331-048-1, str. 96.

2.4.6 Mizanscéna

S pojmem mizanscéna úzce souvisí vysvětlení pojmů situace, dramatická situace a děj.

Jak uvádí Vostrý, situace v obecném smyslu je vzájemné postavení osob či/a předmětů se vztahem k příslušným silám, dramatická situace je pak taková, kde se pro některého účastníka stává toto postavením problémovým a musí jednat. Daná situace tedy vyvolává otázku „jak to je“, kdežto dramatická situace otázku a zvědavost „jak to bude“, a následně tedy „jak to dopadne“. V souvislosti s tím, jak se daná situace stává problematickou, směřuje ke změně, jež probíhá v čase – *„v čase se také jedině může rozvinout v nějaký děj (...) děj nemůže být vyjádřen jinak než svým průběhem: proti dané situaci, související především s prostorem, působí děj, související především s časem.“*⁵⁴

Pojem **mizanscéna** (z francouzského mise en scène do češtiny také překládána jako inscenace) je spjat s režisérem a teoretikem Sergejem Michajlovičem Ejzenštejnem. Velmi zjednodušeně by se dal pojem vysvětlit jako rozmístění vztahů v prostoru, ale podívejme se na význam tohoto pojmu v širším kontextu režijní tvorby.

Vedle pojmu mizanscéna stojí pojem aranžmá, což je v podstatě postavení herců v prostoru na pokyn režiséra. Pokud je aranžmá tematizováno a rozehráno (mise en jeu) v čase, nazývá ho Ejzenštejn mizanscénou. Mizanscéna je tedy výsledkem spolupráce režiséra a herců, vyjádření situace bez konkrétního výrazu herců je nemyslitelné.

Ve svých *Vybraných spisech* (4. svazek) popisuje režijní rozpracování situace *Návratu vojáka z fronty*, která nám poslouží pro zpřesnění a vysvětlení pojmu mizanscéna.

⁵⁴ VOSTRÝ, Jaroslav. *Režie je umění*. Praha: Akademie múzických umění, 2001. ISBN 80-85883-93-7, str. 102.

Voják se vrací z fronty a jeho žena mezitím porodila dítě, jehož otcem je ovšem někdo jiný. Nejprve jde o rozmístění matky a dítěte. Nejvhodnější rozmístění je, vzhledem k rozpornému vztahu matky k dítěti, aby nebyli přímo u sebe (dítě v podstatě nepatří do rodiny), ale zase nikoliv příliš daleko od sebe (dítě patří matce), zkrátka tak, aby je divák ze šesté řady viděl oba najednou, ale nikoliv vedle sebe (pokud by divák musel přenášet pohled z jednoho na druhého, šlo by o vztah úplně roztržky) dle obr. 15.



Obr. 15: Rozmístění matky (A) a dítěte (B) při Návratu vojáka z fronty dle S. M. Ejzenštejna

Jak uvádí Vostrý ve svém rozboru výše uvedeného režijního cvičení, vzdálenost na jevišti je také tematizována.

„Vzdálenost tu nesouvisí jen s vnímáním fyzického prostoru, ale i s vnímáním smyslu.“⁵⁵

Jde o vzájemnou spjatost (tedy hlídá se zorný úhel jednoho pohledu) a zároveň jistou oddělenost (nejsou si fyzicky blízko) matky a dítěte. Zpřítomnění výchozí situace je doplněno fotografií vojáka na zadní stěně vedle dveří, kudy bude voják přicházet. Při pomyslném rozhrnutí opony se tedy divákovi představí všechny tři postavy. Střed scény, myšlený průsečík jejich vzájemných vztahů, by podle Ejzenštejna měl hrát tím, že zůstane prázdný. Do středu scény tedy umísťuje prvek jejich izolovanosti – to, co jejich vztah charakterizuje.

⁵⁵ VOSTRÝ, Jaroslav. *Režie je umění*. Praha: Akademie múzických umění, 2001. ISBN 80-85883-93-7, str. 156.

Celkové rozmístění všech tří postav navíc půdorysně symbolizuje trojúhelník, i toto trojúhelníkové schéma vyjadřuje téma (téma vztahového trojúhelníku, kde místo milence je dítě)⁵⁶.

⁵⁶ EJZENŠTEJN, Sergej Michajlovič. *Izbrannyje proizvedenija v šesti tomach, t. 4.* Moskva, 1966 In VOSTRÝ, Jaroslav. *Režie je umění.* Praha: Akademie múzických umění, 2001. ISBN 80-85883-93-7, str. 155–158.

2.4.7 Vývoj měst

Předmětem této práce není zpracovat přehledně detailní dějiny vývoje měst a urbanismu, jde spíše o představení důležitých milníků a teorií, o které se práce opírá. Vývoj měst nebude představen v takové rozsahu, v jaké jsou představeny vývoj divadla a jeho pojmy, což bylo potřeba uvést ve větším detailu pro pochopení souvislostí. Kapitola, jež se opírá o prameny architekta a urbanisty Jiřího Hrůzy, vychází se zpracování v mé diplomové práci. Ve velké zkratce zmíní města starověké civilizace, města antická, středověká, renesanční, barokní, průmyslová města 19. století a města soudobá.

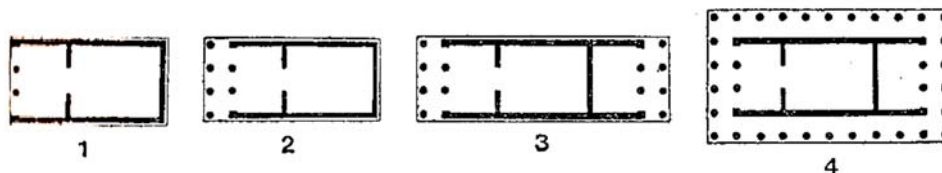
Každé období začíná cestou pokusů a hledáním takového uspořádání sídel, jež nejlépe vyhovuje. Jde-li o způsob prostorového uspořádání měst, nejčastějším východiskem je organický růst, taková města nazýváme živelně roslá. Další skupinou jsou města založená, též apriorní. Dále existuje mnoho kombinací obou výše uvedených koncepcí (aditivní či kompozitní)⁵⁷.

Města ve starověku jsou chápána jako obraz kosmu, božské říše nebo celého pozemského světa. Velké starověké civilizace a mimoevropské civilizace vytvořily základy městské kultury. První sídla budují lidé v neolitické revoluci. Během přetrvávání v dočasných příbytcích se naučili poznávat výhodné vlastnosti přírodního prostředí (např. vítr či orientace ke světovým stranám).

V dalších historických obdobích se město stává projevem a výrazem světské či duchovní moci. Základní archetypální komponenty městských dispozic a typologické druhy městských sídel nám dalo období Antiky. Řecku předchází kultura egejská, zejména krétská a mykénská,

⁵⁷ HRŮZA, Jiří. *Vývoj urbanismu I*. Praha: ČVUT, 1995. ISBN 80-01-01342-1, str. 8-9.

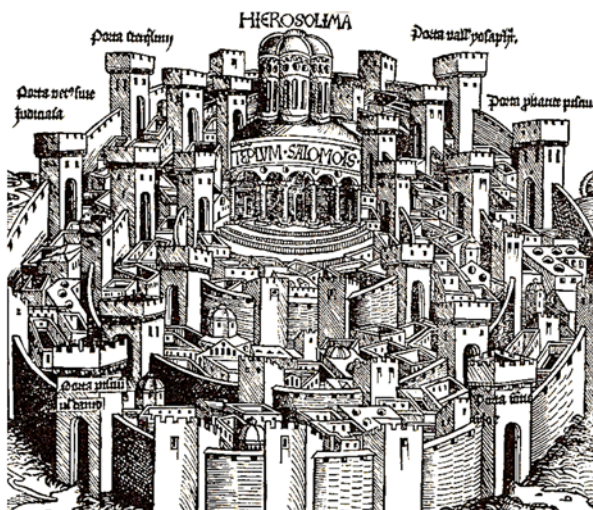
Římské kultuře zase kultura Etrusků. Nejprve Řekové žili v nevelkých sídlištích, kde budovali posvátné okrsky pro svá božstva. Od 8. stol. př. n. l. začínají s prvními novostavbami chrámů – dispozice odvozují od megaronu, obytného domu (obr. 16).



Obr. 16: Typy řeckých chrámů podle půdorysu (1. chrám *in antis*, 2. *prostylos*, 3. *amfiprostylos*, 4. *peripteros*)

Ve městě Athény se utváří urbanistické archetypy (Akropole, tzv. svatá cesta, městské centrum agóra a opevnění). Dalšími městy jsou Delfy, Olympia, Milétos či Efesos. Antický Řím nemůže v tomto Řecku konkurovat, jeho přínosem je však vytváření celých sídelních soustav s promyšlenou kategorizací účelu a rozvoj městského inženýrství (kanalizace a vodovody). Antický svět uzavírá Byzantská říše se svým hlavním městem Konstantinopol (Cařihrad).

Historická jádra většiny evropských měst a jakousi základní osnovu osídlení nám dalo období středověku, doba stěhování národů. Byla to města organicky rostlá, snad inspirovaná Jeruzalémem (obr. 17), umístěná dle přírodních podmínek, plnící roli obchodní cesty či strategických a vojenských aspektů. Města česká patří mezi nejvýznamnější příklady této doby (především Praha). Ve srovnání s předcházejícími obdobími měla sice středověká města jednodušší urbanistickou dispozici, ale vyhovovala základním hmotným a duchovním potřebám tehdejších lidí a vytvořila kulturní hodnoty.

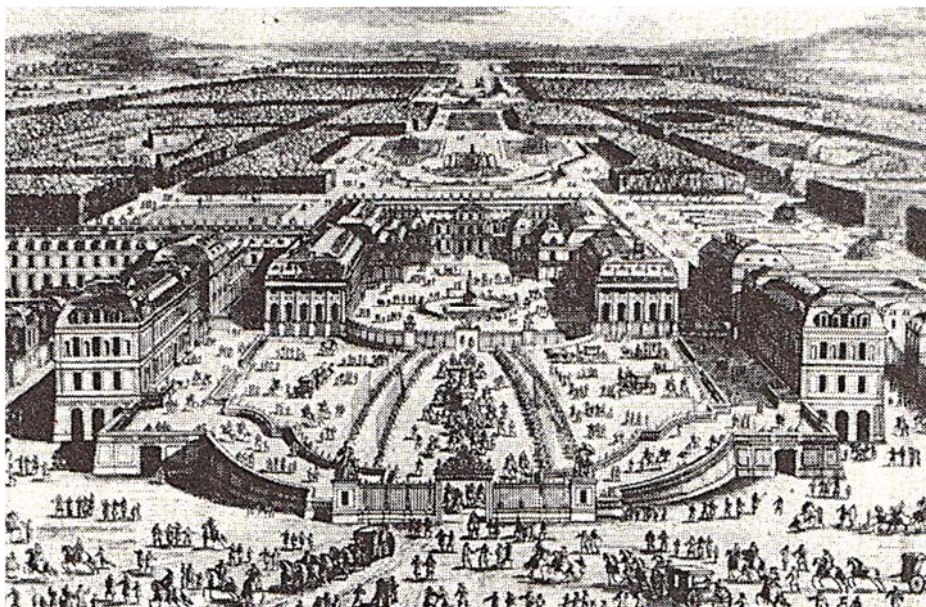


Obr. 17: Michael Wohlgemut, Jeruzalém, Schedelova kronika, 1493

Renesance se stala dobou, která jako první pohlížela na město jako na celek, jež je nadřazen jednotlivým stavbám. Hlavně ve svých teoretických východiscích položila základy modernímu urbanismu – rozumíme-li urbanismem nauku o navrhování měst (Vitruvius, Alberti, Filarete, Leonardo da Vinci a další). Ideály hvězdicových měst se příliš nenaplnily, největším přínosem byly přestavby měst již existujících (Firence, Benátky, Řím). V rámci prostorové kompozice se objevuje uvědomění si vazeb mezi ulicemi, náměstími a skupinami budov a objev perspektivy. Vedle prvenství Itálie se musí zmínit také přínos ostatních evropských zemí (Francie, Německo, Anglie či Skandinávie) a přenášení evropského urbanismu i na jiné kontinenty (Amerika). Renesanční město je ale ve své podstatě jednoduché, čitelné a monocentrické. Její představy o celku naplní až následující epochy.

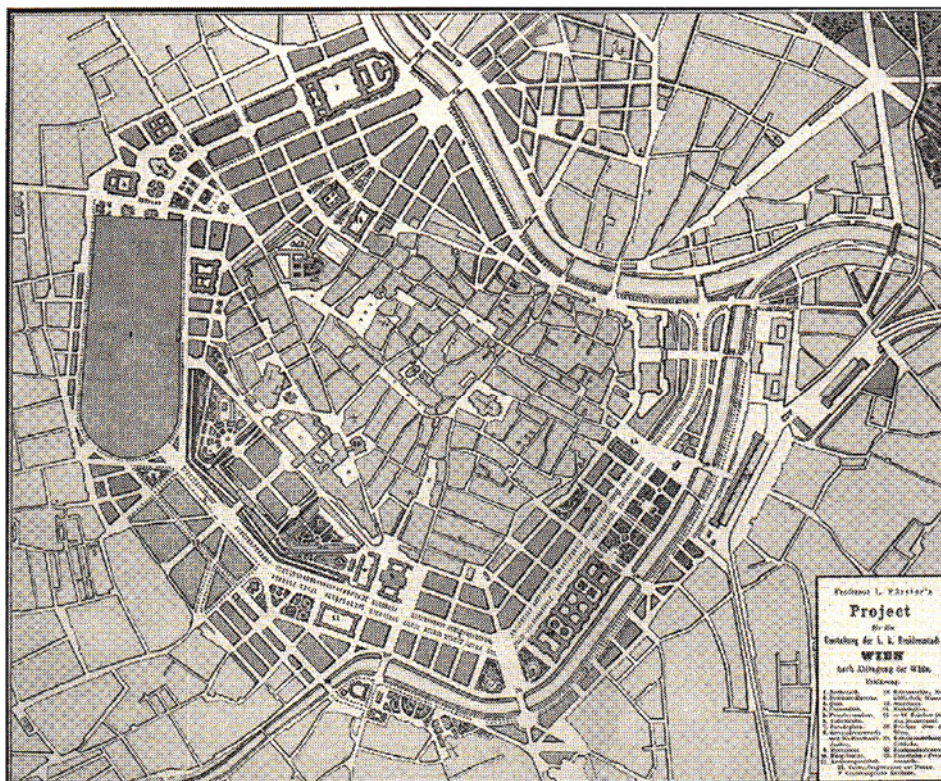
Doba baroka a klasicismu se stala vrcholem vývoje tradičních urbanistických forem. Nové výtvarné hodnoty uzavírají utváření historických měst a začínají se objevovat předpovědi budoucích urbanistických problémů velkoměst. Na bohatých panstvích vznikaly rozsáhlé komponované krajinné celky (obr. 18). Baroko přestává chápat a vnímat

město najednou, vnáší do něj aspekt času. Budovy se nepodřizují celku, ale aktivně prostorově působí (např. jako zakončení prostorových os). Baroko myslí na vliv prostoru na člověka.



Obr. 18: Versailles – areál královské rezidence spolu se sousedním městem patří mezi nejvýznamnější díla světové architektury

V 19. století se města zbavují hradeb, rozšiřují se do krajiny dělnickými a průmyslovými předměstími, využívají nových kovových a betonových konstrukcí, jako doprava je na prvním místě železnice, později přichází tramvaje, autobusy, a nakonec první automobil, města se dynamicky, složitě a mnohostranně vyvíjí a rostou, událost střídá událost. V roce 1889 vydává Camillo Sitte knihu *Stavba měst podle uměleckých zásad*, v níž chtěl především kriticky reagovat na vídeňskou výstavbu Ringstrasse (obr. 19), kniha však získala nevídaný ohlas již během jeho života. Chtěl odstranit slohové konflikty, vytvořit soustavu osobitých náměstí, vhodně rozmístit pomníky a dát vyniknout významným budovám. S alternativními náměty osídlení přichází architekt Claude Nicolas Ledoux, Joseph Paxton (lineární město) či Ebenezer Howard (zahradní město).



Obr. 19: Jedna z prvních velkých urbanistických soutěží řešila v roce 1856 koncepci využití území mezi historickým jádrem a již tehdy rozlehlými předměstími Vídně a dala vzniknout populární Ringstrasse

Minulé století ovlivnily kromě různých teorií především dějinné události. Ničím nenarušený rozvoj, který signalizovalo 19. století, přerušila první světová válka. Rozmach avantgardy 20. let, kdy Le Corbusier představuje *Plán města pro 3 miliony obyvatel* a *Zářící město* a Nikolaj Alexandrovič Miljutin princip města pásového a vyděluje se také teorie „organického města“ (Eliel Saarinen, Frank Lloyd Wright), střídá hospodářská krize 30. let a příchod II. světové války. Velkoměsto a funkcionalismus (1933 Athénská charta, CIAM) jsou fenomény tohoto století. Objevují se nové vize (Metabolisté, Archigram). Víra ve spásu zahradních měst střídá pozornost na nová velká sídliště na okrajích měst. Již v roce 1965 formuloval Hruza podstatu navrhování měst:

„Funkční uspořádání sídelních soustav i jednotlivých měst a sídlišť bude možno důrazněji spojovat s řešením sociologických a estetických problémů. Celé osídlení je třeba chápat nejen jako soubory staveb a různých technických

*i jiných zařízení, ale především jako prostředí mnohotvárných životních projevů člověka i celé společnosti – prostředí, které musí být účelné a zároveň i přitažlivé a krásné.*⁵⁸

V roce 1960 vydává vůdčí teoretik environmentální urbanistické tvorby druhé poloviny 20. století Kevin Lynch knihu *The Image of the City* (u nás vyšla v překladu *Obraz města* v roce 2004), kde na ukázce tří měst (Jersey City, Boston a Los Angeles) zkoumá jednotlivé image měst či spíše imageability, tedy zjevnost a čitelnost města. Ve svém zkoumání ale začíná prvně v prvcích efemérních (= prchavých, pomíjejících⁵⁹) a nechává lidi kreslit mentální plány měst. Konečným cílem plánu města je pro něj kvalita image v lidské mysli. Lynch také zároveň upozorňuje na ponechávání prostoru pro další vývoj⁶⁰. Kniha americké novinářky Jane Jacobs *Smrt a život amerických velkoměst* nabádá k vědomí důležitosti přítomnosti lidí ve veřejných prostorech, tedy k již zmiňované prchavé či pomíjející složce městského prostoru, složce efemérní (viz kap. 3.2.1). Píše především o důležitosti funkční rozmanitosti ulic a míst, která s sebou nese funkční rozmanitost uživatelů a jejich časových režimů. Lidé budou na ulicích stále, budou přitahovat jiné lidi a vytvářet bezpečná místa kolem sebe svojí přítomností.

V roce 1979 vychází stěžejní dílo pro jakoukoliv tvorbu v krajině – norský historik a teoretik literatury Christian Norberg-Schulz vydává knihu *Genius Loci*. Norberg-Schulz hovoří o identifikaci člověka s identitou místa, které definuje:

„Konkrétním označením prostředí je slovo místo. (...)

⁵⁸ HRŮZA, Jiří. *Teorie města*. Praha: Nakladatelství československé akademie věd, 1965, str. 294.

⁵⁹ Efemérní = rychle pomíjející, prchavý In LINHART, Jiří. *Slovník cizích slov pro nové století*. Litvínov: Dialog, 2002, ISBN 80-85843-61-7, str. 96.

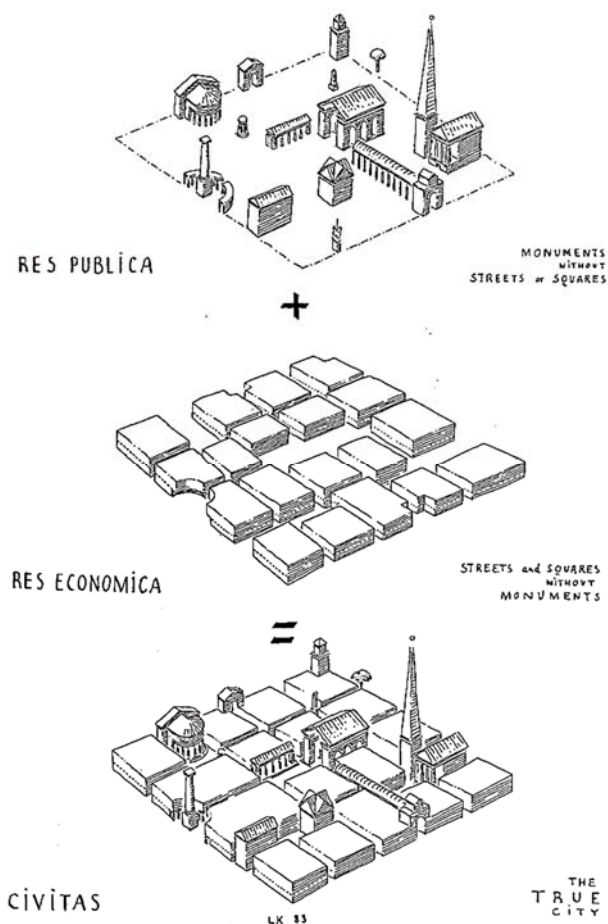
⁶⁰ „Krajina, v níž je každá skála opředená legendami, zabrání tomu, aby zde vznikaly příběhy nové. I když taková situace v našem městském chaosu nehrozí, přece jen naznačuje, že to, co hledáme, není konečná forma, ale řád s otevřeným koncem umožňující další vývoj.“

LYNCH, Kevin. *Obraz města. The Image of the City*. Praha: Bova Polygon, 2004. ISBN 80-7273-094-0, str. 5.

Ve skutečnosti si nelze představit událost, jež by neměla vztah k nějakému místu."⁶¹

Celou architektonickou tvorbu pak chápe jako tvořivou účast, jež vytváří existenciální oporu člověka, tedy jeho kulturu⁶².

Architekt a urbanista Léon Krier publikuje v roce 1997 svoji knihu *Architektura – volba nebo osud*. Krier v celé své šíři publikace kritizuje modernu a zastává principy tradiční architektury, na kterých ukazuje důležitost dobře navržených měst a městských prostorů. Definuje hmotnou složku městského prostoru, kterou skládá z významných staveb, ulic a náměstí (obr. 20).



Obr. 20: *RES PUBLICA* – významné stavby bez ulic a náměstí; *RES ECONOMICA* – ulice a náměstí bez významných staveb; *CIVITAS* – skutečné město (Léon Krier)

⁶¹ NORBERG-SCHULZ, Christian. *Genius loci. Krajina, místo, architektura*. Praha: Dokořán, 2010. ISBN 978-80-7363-303-5, str. 8.

⁶² NORBERG-SCHULZ, Christian. *Genius loci. Krajina, místo, architektura*. Praha: Dokořán, 2010. ISBN 978-80-7363-303-5, str. 185.

Ve třetím tisíciletí se k nám téma veřejného prostoru dostává nejvíce z pera dánského architekta Jana Gehla jeho třemi knihami přeloženými do češtiny *Život mezi budovami* (viz kap. 2.4.8), *Nové městské prostory* a *Města pro lidi*⁶³.

⁶³ KASTLOVÁ, Veronika. *Scéna veřejného prostoru*. Praha: 2013. Diplomová práce. České vysoké učení technické v Praze, Fakulta architektury, Ústav navrhování III, str. 38–49.

2.4.8 Společenské aktivity podle Jana Gehla

Jan Gehl je dánský architekt, bývalý profesor na Dánské královské akademii výtvarných umění. Poznatky, které pomáhají zlepšit městské prostředí, publikoval v několika výše zmíněných publikacích (viz kap. 2.4.7). V knize *Nové městské prostory* popisuje tradiční město, město ovládané auty (do této kategorie spadá dle Gehla Praha), opuštěné město a obnovené město, které je jeho cílem a které pracuje na nové rovnováze mezi setkáváním, obchodem, prací, bydlením a dopravou. Veřejný prostor vnímá jako stěžejní městotvorný element.

V knize *Města pro lidi* rozvíjí poznatky uvedené ve své první knize *Život mezi budovami* (*Life between Buildings*), na níž se zaměří tato kapitola. Chce město živé, bezpečné, udržitelné a zdravé, město s lidským měřítkem.

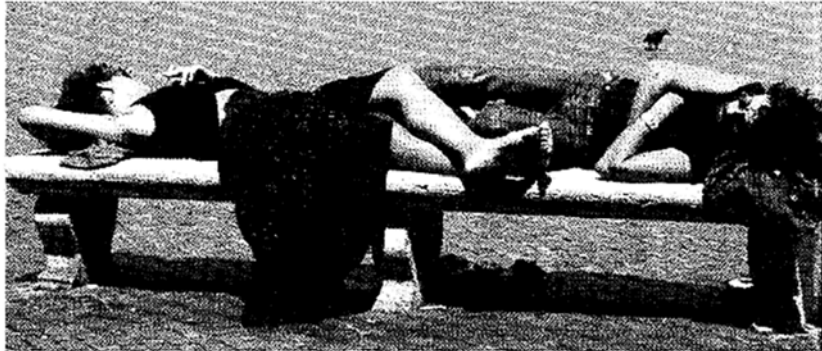
Kniha *Život mezi budovami* poprvé vyšla v 70. letech 20. století. Kniha požadovala starost o lidi, kteří se pohybovali kolem budov a mezi nimi a zaměřuje se také na faktor hmotného prostředí, který (mimo mnoha dalších) ovlivňuje venkovní aktivity. Tyto venkovní aktivity dělí Gehl do tří základních kategorií, na aktivity nezbytné, volitelné a společenské (obr. 21). Gehl se zabývá mírou dění těchto aktivit v závislosti na kvalitě hmotného prostředí (viz obr. 22). Aktivity nezbytné nemají takovou souvislost s kvalitou hmotného prostředí a dějí se více méně nezávisle na této kvalitě. Aktivity volitelné jsou zvláště závislé na venkovních materiálních podmínkách. V kvalitním prostředí se objevuje mnoho volitelných aktivit, protože „*místo a situace nyní lákají lidi, aby se zastavili, posadili se, jedli, hráli a tak podobně.*“⁶⁴

⁶⁴ GEHL, Jan. *Život mezi budovami: užívání veřejných prostranství*. Boskovice: Albert, 2000. ISBN 80-85834-79-0, str. 13.

tři typy venkovních aktivit



Chodit, protože bez toho se člověk neobejde.

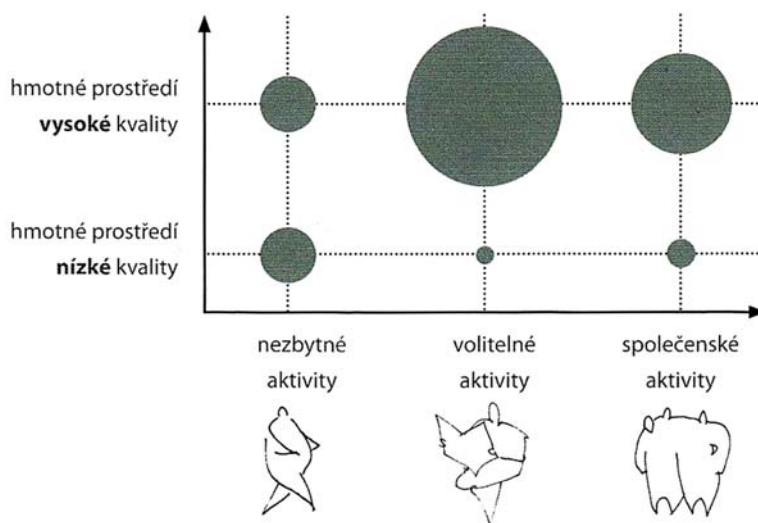


Zastavit se, protože to potěší.



Pozorovat, povídat si, být blízko sebe.

Obr. 21: Tři typy venkovních aktivit podle Jana Gehla (aktivity nezbytné, volitelné a společenské)



Obr. 22: Grafické znázornění vztahů mezi venkovní kvalitou a venkovními aktivitami. Zvýšení venkovních kvalit posiluje především volitelné aktivity. Zvýšení úrovně aktivit pak podstatně povzbuzuje růst aktivit společenských (Jan Gehl)

Tam, kde jsou nezbytným a volitelným aktivitám poskytnuty lepší podmínky, tam jsou nepřímo podporovány **společenské aktivity**. Dle Gehla se společenské aktivity objevují spontánně, jsou důsledkem toho, že se lidé pohybují a pobývají na stejných místech. Společenskými aktivitami nazývá Gehl všechny aktivity závislé na přítomnosti jiných lidí na veřejných prostranstvích. Zahrnuje mezi ně konverzaci, pozdravy, hrající si děti, a především pasivní kontakty – prosté pozorování jiných lidí a jejich poslouchání. Společenské aktivity rovněž nazývá výslednými aktivitami, neboť tvrdí, že vznikají spojením s aktivitami z ostatních dvou kategorií, když se lidé setkávají, sdílí stejné místo, míjejí nebo se pozorují.

Gehl klade důraz na fakt, že návrhem lze ovlivnit modely aktivit, vytvořit lepší nebo horší podmínky pro venkovní události a děje, čímž lze vytvářet živá nebo neživá města.

„Živá města, v nichž jsou lidé v kontaktu s jinými lidmi, jsou vždy podnětná, protože jsou bohatá na zážitky, na rozdíl od měst nežijících, která se jen zřídka dokáží vyhnout chudobě zážitků, a tak jsou monotónní bez ohledu na to, jak pestrobarevné a různotvaré v nich stojí budovy.“⁶⁵

Život mezi budovami nazývá Gehl sebe podpůrným procesem – lidé jsou tam, kde jsou lidé. Dlouhé pobyty venku znamenají živé obytné čtvrti a městské prostory. Zkoumá akt sezení, osvětlení, pozorování, naslouchání a povídání si. A nezdráhá se vyslovit pro tuto práci zásadní myšlenku:

„Zdá se, že život v budovách a mezi budovami lze skoro ve všech situacích kvalifikovat jako podstatnější a významnější než prostory a budovy samotné.“⁶⁶

⁶⁵ GEHL, Jan. *Život mezi budovami: užívání veřejných prostranství*. Boskovice: Albert, 2000. ISBN 80-85834-79-0, str. 23.

⁶⁶ GEHL, Jan. *Život mezi budovami: užívání veřejných prostranství*. Boskovice: Albert, 2000. ISBN 80-85834-79-0, str. 31.

3. Tvůrčí a analytická část

3.1 Vztah architektury a divadla

Vztah architektury a divadla je těsnější, než by se na první pohled mohlo zdát. V této kapitole představím základní podobnosti a styčné plochy architektury a divadla a pokusím se také vydefinovat jejich základní rozdílnosti. Pojem divadlo je zde používán ve svém významu estetickém (nikoliv ve svém rozšířeném pojetí mimoesteticky) a pracuje s prostředky, prvky a pojmy dramatického divadla (nikoliv post dramatického či jiného divadla).

V dramatickém divadle jde o sled dramatických situací, které postavy nutí k dalšímu jednání a rozvíjení dramatického děje. Dramatická situace je jako rozevřená nůžka, které se rozvíjením dalších situací a jednání postupně scvakávají, až drama dospěje do konfliktu a nůžky docvaknou, přichází rozuzlení. Pracuje se základním stavebním prvkem mizanscénou (viz kap. 2.4.6), tedy rozmístěním těchto vztahů mezi postavami do prostoru a zhmotnění myšlenky daného dramatického textu v prostoru.

V rámci vztahu architektury a divadla lze vypořádat přímou analogii v úvahách o architektonicko-urbanistické tvorbě a divadelní tvorbě a samozřejmě lze divadelní prostředky vysledovat přímo v architektuře (viz kap. 3.1.1). Jde-li o jednoznačné rozdílnosti, pak jsou dvě vlastnosti divadla, které jej velmi ostře oddělují od architektury. První je vědomá přítomnost vztahu herec-divák a druhou je prvotní funkce zobrazovací. Na divadle jde prvotně o zobrazení dané věci, například prvotní funkce židle použité na jevišti je, aby pro diváka zobrazovala židli (anebo něco jiného jako pohyb divadelního znaku), funkce užitná zde absentuje, na židli se nemusí dát prvotně sednout, stejně jako funkce statická není pro židli použitou na jevišti zásadní a prvotní.

Domnívám se, že otazníkem stále zůstává, jak přesně funguje interakce mezi fyzickým prostředím a chováním a jednáním lidí v tomto prostředí, do jaké míry je schopné hmotné prostředí ovlivňovat a determinovat toto jednání a do jaké míry je jednání na tomto fyzickém prostředí nezávislé. Tyto úvahy samozřejmě nejsou nikterak nové a jsou předmětem hledání architektonické a urbanistické teorie i tvorby. Problematiku zmiňuji spíše kvůli myšlence souvislosti, tedy vztahu k divadlu. Domnívám se, že otazníkem stále zůstává i to, do jaké míry budou diváci, kteří zhlédli a prožili divadelní představení, ovlivněni ve svém jednání v reálném časoprostoru architektury právě tímto zhlédnutím, divadelním zážitkem a ovlivnění divadlem poté ovlivňovat fyzické prostředí.

3.1.1 Ukázky divadelních prostředků v architektuře

V architektuře a v urbanismu lze vysledovat použití divadelních prostředků z nejrůznějších složek divadla, pro drobnou ilustraci jsem vybrala čtyři z nich. Zajímavější je pozorovat analogii při samotném architektonickém (urbanistickém) návrhu a při vzniku divadelního představení. Je to analogie pravděpodobně troufalá a snad i abstraktní, ale v zásadních principech evidentní. Pro tuto analogii je však potřeba zrušit výše uvedenou podstatu divadla, která ho odděluje od architektury, tedy existenci herce-diváka a sloučit ji pod analogii lidí, pro něž navrhujeme např. veřejný prostor. Jeho uživatelé jsou tedy herci a diváci dohromady). Přítomnost herců v divadelní tvorbě musíme při navrhování vytvořit fantazií. Herci v průběhu navrhování musí být stále přítomni jako v průběhu tvorby divadelní. Diváci přicházejí v obou případech, buď do hlediště divadla, anebo do veřejného prostoru, v podstatě se stejným účelem – zažít katarzi, prožít umění. Níže uvedená analogie samozřejmě má své limity a jsem si vědoma, že architektura a urbanismus nemůže ve své podstatě být divadlem.

„Není divu, že umění vytvářet město pro smyslové uspokojení je disciplínou oddělenou od architektury, hudby a literatury. Mnoho se sice můžeme přiučit z jiných uměleckých disciplín, ale imitovat je nelze.“⁶⁷

Hovoříme-li o klasické divadelní činoherní tvorbě, na počátku stojí dramatikem napsaný dramatický text s dramatickými situacemi a jednáním postav tak, jako pro architektonicko-urbanistický návrh stojí na počátku okolní prostředí. Přichází režisér a dramaturg a na základním tématu

⁶⁷ LYNCH, Kevin. *Obraz města. The Image of the City*. Praha: Bova Polygon, 2004. ISBN 80-7273-094-0, str. 2.

hry vytváří režijně-dramaturgickou koncepci, určují hlavní a vedlejší dramatické situace a tematizují je, stejně jako se tematizuje a vytváří tematický koncept v architektonickém návrhu (viz obr. 23).



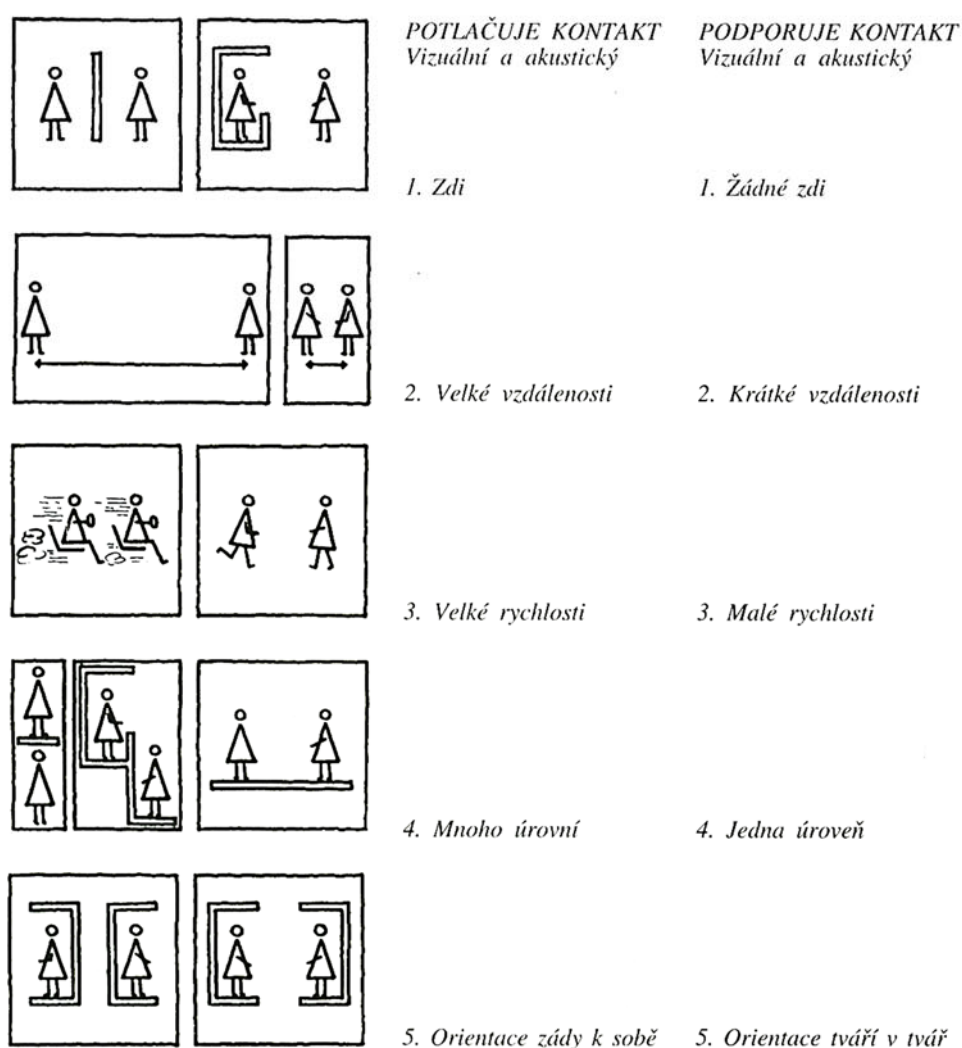
Obr. 23: Ukázka použití divadelních složek v architektuře a v urbanismu – složka režijně-dramaturgická – téma (tematizace náměstí ve finančním centru Canary Wharf, Londýn, 2010)

Při tvorbě prostorového konceptu lze pravděpodobně vysledovat analogii s koncepcí režijně-scénografickou. Jde o zhmotnění a výraz režijně-dramaturgické koncepce pomocí scénografických prvků (hmotné prvky na scéně, rekvizity, světla, s pomocí kostýmních návrhářů kostýmy apod., obr. 24).



Obr. 24: Ukázka použití divadelních složek v architektuře a v urbanismu – složka scénografická – scénické světlo (světlo jako scénický prvek na Centre Pompidou, Paříž, 2012)

Po vytvoření hudební složky díla a čtených zkouškách následují první zkoušky v prostoru, tedy aranže mizancén (obr. 25), kde je možné vidět paralelu s návrhem hmoty. Tzv. vyčišťování situací a jednání, kdy dané situace naplňují herci svými hereckými prostředky a hereckým uměním (obr. 26) lze snad přirovnat k navrhování detailů⁶⁸. Generální zkoušky jsou jako kompletace projektu a s premiérou lze vidět paralelu s odevzdáním finálního návrhu.



Obr. 25: Ukázka použití divadelních složek v architektuře a v urbanismu – složka režijně-dramaturgická – aranžmá, mizanscény (fyzické uspořádání může podpořit vizuální a akustický kontakt nebo mu zamezit pěti různými způsoby, jak uvádí Jan Gehl v knize *Život mezi budovami*)

⁶⁸ KASTLOVÁ, Veronika. *Scéna veřejného prostoru*. Praha: 2013. Diplomová práce. České vysoké učení technické v Praze, Fakulta architektury, Ústav navrhování III, str. 56–64.



Obr. 26: Ukázka použití divadelních složek v architektuře a v urbanismu – složka herecká – motivace k jednání (Praha, Tilleho náměstí, 2010)

3.2 Scéna veřejného prostoru

Jak píše architekt a urbanista Jan Sedlák, nutno podotknout, že více než architektura ve smyslu staveb samotných trvá v čase a formě nejstabilněji městský prostor vymezený stavbami. Architektura, která jej vymezuje, svoji tvář obměňuje rychleji než městský prostor jako takový. Nejkratšího trvání má neméně důležitá složka městského prostoru – složka efemérní. Jedná se o vlastní projevy každodenního života a aktivity v něm probíhající. Tato efemérní složka tvoří dle Sedláka nejméně polovinu identity města⁶⁹.

Na město tedy můžeme pohlížet jako na skladbu tří složek – složka městského prostoru, složka architektury a složka efemérní, jak uvádí Sedlák, anebo složka prostoru, složka hmoty a složka dějů, jak uvádí vedoucí ústavu urbanismu na FA ČVUT v Praze profesor Jan Jehlík. Urbanismus je dle něj tvorba prostředí⁷⁰ a architekt tvoří prostředí na základě trojic: *hmota, prostor, děje*; za pomoci nástrojů: *vztahy, měřítko* (vnější vztahy), *proporce* (vnitřní vztahy), aby tvořil funkce sídla: *bezpečí* (ochrana, soukromé, uzavřené), *komunikace* (sdílení, veřejné, otevřené), *reprezentace* (identifikace, symbolické, „všesměrné“)⁷¹. Urbanismus je kromě tvorby prostředí zároveň architekturou veřejného prostoru⁷². Veřejný prostor je dle Jehlíka kontinuální a je hierarchizován (artikulován), je příběhem

⁶⁹ SEDLÁK, Jan. *Veřejný prostor jako projev naší identity. Proměny vizuality městského prostoru*. In: *O kráse a rozpadlosti našich měst: Konference k desetiletí Společnosti Petra Parléře*, 11. října 2012 [online]. Praha: Společnost Petra Parléře, 2012. [vid. 5. 1. 2021].

Dostupné z: <http://www.cenapp.cz/userdata/konference-seminare/o-krase-a-rozpadlosti-mest/arch.-sedlak-prezentace-z-konference.pdf>

⁷⁰ JEHLÍK, Jan. *Texty 2004-2010 (architektura, urbanismus, krajina)*. Praha: FA ČVUT, 2010, str. 28.

⁷¹ JEHLÍK, Jan. *Urbanismus IV [přednášky a podklady]*, Praha: ČVUT, 2010/2011.

⁷² JEHLÍK, Jan. *Texty 2004-2010 (architektura, urbanismus, krajina)*. Praha: FA ČVUT, 2010, str. 28.

i scénou, je naplněn a naplňován energií, je nahlížen z vně či je místem k vyhlížení, je vnímán, cítěn, dotýkán, zažíván, je místem pohybu (plynutí i cestou...), je místem klidu (domovem, spočinutím, cílem), místem akce (vlastní, cizí – divadlem), plný i prázdný, venku, v dálce⁷³.

Dle Sedláka má také městský prostor nejdelšího trvání. Z pohledu lidského života pomalu se proměňující, ve srovnání s proměnou městského prostoru však o to rychleji se proměňující je složka samotné architektury (hmoty) ve smyslu staveb prostor vymežující. Nejkratšího, doslova pomíjivého trvání je složka efemérní (dějů).

Problém absence veřejného prostoru ve městech, který vyhnal lidi na okraje, kde vytváří urban sprawl, řeší ve své knize *Sídelní kaše* (2. vydání z roku 2012) také architekt a urbanista Pavel Hnilička, který splněný sen rodinných domků na okraji měst nazývá spíše jako individuální vyhnanství. K problematice kvality veřejného prostoru musím ještě zmínit knihu *Architektura ve věku rozdělené reprezentace – problém tvořivosti ve stínu produkce* profesora Dalibora Veselého, který dnes pracuje a učí ve Velké Británii. Veselý hned v úvodu knihy definuje jako problém fragmentaci, která souvisí s individualitou, jež neustále podporujeme a leckdy, zjednodušeně řečeno, zapomínáme na zájmy celku. Veselý rovněž pojmenovává a vysvětluje pojem reprezentace, který je úzce spjat s poiésis (tedy procesem vytváření) a mimésis (tedy tvořivé napodobování, viz kap. 2.4.1): „reprezentace neznamena, že něco prostě zastupuje něco jiného, jako by to byla náhražka, která se vyznačuje méně autentickým a spíše nepřímým způsobem existence. Naopak, to, co je reprezentováno, je samo přítomno tím

⁷³ JEHLÍK, Jan. *Urbanismus IV* [přednášky a podklady], Praha: ČVUT, 2010/2011.

*jediným možným způsobem, který je k dispozici.*⁷⁴ Jako účel reprezentace vidí její roli participační, tedy zprostředkující jevovou skutečnost, pokud se vydává opačným směrem – směrem emancipace – a své výsledky osamostatňuje, je podobná spíše produkci, vyděluje se tedy z kontextu, zatímco smyslem reprezentace je dle Veselého tvořivost, tedy participace. Důsledkem produkce a emancipace reprezentace je jakási šedá zóna současné kultury, prostory nikoho a neschopnost vytvořit opravdový veřejný prostor (obr. 27)⁷⁵.



Obr. 27: Ludwig Mies van der Rohe: Národní galerie, Berlín (šedá zóna dle Veselého)

⁷⁴ VESELÝ, Dalibor. *Architektura ve věku rozdělené reprezentace. Problém tvořivosti ve stínu produkce*. Praha: Academia, 2008. ISBN 978-80-200-1647-8, str. 16.

⁷⁵ KASTLOVÁ, Veronika. *Scéna veřejného prostoru*. Praha: 2013. Diplomová práce. České vysoké učení technické v Praze, Fakulta architektury, Ústav navrhování III, str. 38–64.

3.2.1 Efemérní složka veřejného prostoru

V této kapitole podpořím důležitost efemérní složky veřejného prostoru. Jan Sedlák uvádí důležitost efemérní složky na stejnou míru jako důležitost složky hmotné, zdá se však, že tuto poloviční hranici může efemérní složka při vnímání města a veřejného prostoru i přerůst, jak Sedlák ovšem nevyklučuje. Při pohledu na staré a nové fotografie téhož místa, kde se změnila pouze efemérní složka, máme dojem, že hledíme na místo zcela jiné (obr. 28, 29, 30 a 31).



Obr. 28: Praha, Uhelný trh, 1916 – efemérní složka veřejného prostoru



Obr. 29: Praha, Uhelný trh, 2005 – efemérní složka veřejného prostoru



Obr. 30: Hradec Králové, 1898 – efemérní složka veřejného prostoru



Obr. 31: Hradec Králové, 1998 – efemérní složka veřejného prostoru

Efemérní složka se stává snad i nejdůležitější složkou veřejného prostoru, jak tvrdí také americký sociolog-urbanista a publicista Williama H. Whyta:

„Lidský pohyb – ať už je jeho příčina jakákoli – je na náměstíčku jednou z největších podívaných. (...) Pohled na tu krásu je okouzující a člověk tuší, že aktéři jsou si sama sebe velmi dobře vědomi. Je to patrné ze způsobu, jakým se usazují na lavičkách a schodech. (...) Obráťme nyní pozornost k faktorům, které taková místa utvářejí. Nejzákladnějším z nich je tak evidentní, že bývá často přehlížen – lidé. (...) Dalším faktorem, který jsme zvažovali, byl tvar prostorů.“⁷⁶

Dle Jehlíka však myšlenky spíše ústí k výkladu hmotné struktury jakožto nejdůležitějšího „stavebního“ kamene veřejného prostoru:

„I například konceptuální umění je plné hmoty. Město je a bude hmota, ne abstraktní a stále se měnící (fluidní) funkce a děje (...) Co pomalu ale jistě vystavuje psychickou stavbu, je kvalita fyzického prostředí. Formy a vztahy projeveného – hmoty a prostoru. Samozřejmě, ani to není cílem, cílem je opravdu kvalitažití (spíše 'kvalita života'). Myslím ale, že se lépe jako architekt (tedy i urbanista) přiblížím tomuto cíli cestou od 'očividných' projevených kvalit (fyzický svět) než od abstraktních idejí (spekulativní konstrukt cíle).“⁷⁷

Jehlík doslova tvrdí, že:

„Urbanismus (i architektura) přestává být architekturou v okamžiku, kdy přestává stavět věčné a začíná organizovat dočasné. Zde se opět dotýkáme tématu kvality, protože schopnosti rozeznat věčné od pomíjivého.“⁷⁸

⁷⁶ WHYTE William H. *Navrhování prostorů* z knihy *Město: Znovuobjevení centra* (1998) In Maier, Karel. *Urbanistická čítanka 1. Vybrané texty urbanistické literatury XX. století*. Praha: Česká komora architektů, 2000. ISBN 80-902735-3-X, str. 92.

⁷⁷ JEHLÍK, Jan. *Texty 2004-2010 (architektura, urbanismus, krajina)*. Praha: FA ČVUT, 2010, str. 22.

⁷⁸ JEHLÍK, Jan. *Texty 2004-2010 (architektura, urbanismus, krajina)*. Praha: FA ČVUT, 2010, str. 13.

Jehlík vnímá město, a především prostor přes jakousi podstatu města, kterou vnímá jako „mrtvou morfologii“, jakési „ztichlé město“ jako prostředek k žití. Jestliže však přijmeme, že veřejný prostor se skládá ze složky hmotné, prostorové a efemérní, a jestliže se práce snaží dokázat důležitost efemérní složky, pak se i pomíjivost stává součástí veřejného prostoru, tedy architektury a urbanismu. Také proto jsem pomíjivost nevedla mezi hlavní rozdílnosti mezi architekturou a divadlem, byť se na první pohled může zdát, že je to jedna z hlavních vlastních, která je odlišuje (viz kap. 2.4.2).

Kdybychom opravdu potlačili efemérní složku veřejného prostoru, popřeli bychom ve svém důsledku i jakýkoliv možný prožitek z divadla. Divadlo se odehraje a pomine, ale prožitek diváka v divákovi zůstává a nelze ho kvalifikovat jako nepodstatný či z hlediska věčnosti nevýznamný. Ona katarze z představení (z řeckého katharsis, očištění), popisována již Aristotelem jako očištění emocí, které zakouší divák při svém ztotožnění se s tragickým hrdinou, není pomíjivá a nelze jí přisuzovat malý podíl pro psychiku člověka, ať už byla v průběhu dějin divadla interpretována jakkoliv. Psychoanalýza ji interpretuje jako uspokojení z vlastních emocí, které divák pociťuje při pohledu na někoho jiného, i z toho, že cítí část potlačovaného vlastního „já“ v podobě „já“ druhého člověka.

Pokud bychom přistoupili na výše uvedené úvahy „mrtvé morfologie“ jako nejdůležitější podstaty veřejného prostoru, odsoudili bychom divadlo k naprosté nepodstatnosti jeho existence, neboť divadelní „mrtvá morfologie“ neexistuje⁷⁹.

⁷⁹ KASTLOVÁ, Veronika. *Scéna veřejného prostoru*. Praha: 2013. Diplomová práce. České vysoké učení technické v Praze, Fakulta architektury, Ústav navrhování III, str. 38–64.

„A ve všem všudy prostor. Jím protékají příběhy. V něm utkvěly stavby, jimi je zpětně utvářen. Vstupme tedy ohniskem do spletitého labyrintu souvislostí a vzájemných prolínání. Jde ovšem o prolínání více než paradoxní. Existovala-li by totiž jakási pomyslná stupnice 'trvanlivosti' uměleckého díla v konkrétním čase a prostoru, mohly by právě architektura a divadlo tvořit její ideální protipóly. Divadlo jako umění pro tento večer, pro tento okamžik, a architektura jako umění pro věčnost. 'Naše umění díky bohu nemá trvání. Alespoň neplníme muzea dalšími krámy. Včerejší představení je dnes propadák. Jestliže to přijmeme, můžeme dnes začít s čistým stolem', napsal Peter Brook“⁸⁰.

Práce se skrže důležitost existence divadla, jehož hlavní vlastností je efemérnost, snaží dokázat důležitost efemérní složky veřejného prostoru. Prožitek z prostoru ovlivňuje jeho vnímání, neboť místo je příběh a příběh, který na daném místě zažiji, mi místo uchová v paměti s danou emocí.

⁸⁰ LIPUS, Radovan. *Prostor divadla a divadlo prostoru. Ke vztahům architektury a divadla* In Disk, červen 01, roč. 2002. ISSN 1213-8665, str. 28.

3.2.2 Scéničnost a veřejný prostor

Pro umocnění a podpoření důležitosti scéničnosti veřejného prostoru (i architektury) lze vyjít z Gehlovy myšlenky, že přítomnost lidí je stěžejní.

„Přítomnost ostatních lidí, událostí, zdrojů inspirací a podnětů tvoří jednu z nejdůležitějších charakteristik veřejných prostranství.“⁸¹

Jestliže je scéničnost je založená na scénické situaci (viz kap. 2.4.5), tedy někdo někoho nebo něco pozoruje, a jestliže divadlo v rozšířeném pojmu je specifické tím, že někdo někoho pozoruje, pak se v tomto smyslu stává scéničnost (tedy prvek divadla) jednou z nejdůležitějších z charakteristik veřejného prostranství a je velmi důležité se scéničností pracovat ve větším detailu.

„Pokud mají být města a budovy tak lákavé, aby zde lidé chtěli pobývat, bude lidské měřítko vyžadovat novou a důslednou péči. Práce s tímto měřítkem je nejobtížnější a nejcitlivější urbanistickou disciplínou. Jestliže se tato práce zanedbá nebo selže, městský život nemá žádnou naději. Široce rozšířená praxe plánování shora a zvenčí musí být nahrazena novými plánovacími postupy zdola a zevnitř, podle následujícího principu: nejdříve život, pak prostor, nakonec budovy.“⁸²

V souvislosti se snahou zaostřit na scéničnost a divadelní prvky obecně ve vztahu k veřejnému prostoru musím ještě zmínit amerického sociologa Richarda Sennetta. Americký sociolog Richard Sennett, který se zabývá především historií a rozvojem měst a sociologií kultury, rozděluje města na křehká města a otevřená města. Křehká města vysvětluje jako uzavřený systém, jako výsledek

⁸¹ GEHL, Jan. *Život mezi budovami: užívání veřejných prostranství*. Boskovice: Albert, 2000. ISBN 80-85834-79-0, str. 15.

⁸² GEHL, Jan. *Města pro lidi*. Brno: Partnerství, c2012. ISBN 978-80-260-2080-6.

nadměrné determinovanosti jak vizuálních forem města, tak jeho sociálních funkcí. Moderní městská prostředí, která vidí jako křehká, tedy uzavřená, podléhají úpadku mnohem rychleji než městská tkáň, kterou jsme zdělili. Jako lepší protiklad vysvětluje otevřené město a jeho otevřený systém. Idea otevřeného města pochází již od urbanistky Jane Jacobs⁸³ (viz kap. 2.4.7), Sennett hledá vizuální formy, které mohou pomáhat prožitku času a popisuje tři systémové prvky otevřeného města – prostupné území, neukončená forma a příběhy rozvoje⁸⁴.

Prvotně tedy Sennett opět směřuje k myšlence, že jsou to vizuální formy, které ony děje, tedy prožitek vytvářejí. Tato úvaha zůstává stále otazníkem, neboť lze vyzorovat, že děje mají v daném okamžiku sílu změnit prožitek z daného prostoru z otevřeného na uzavřený. Jako příklad uveďme náměstí Václava Havla v Praze, které lze, domnívám se, klasifikovat jako prostor uzavřený. Spontánní každodenní společenské aktivity se zde příliš nedějí. Rozdíl ve vnímání prostoru přichází s aktivitami plánovanými, jež prostor ožívají, přitahují další lidi, a tím otvírají. Ukázkou otevření tohoto prostoru je například plánované konání Dyzajn marketu (obr. 32 a příloha č. 1) či plánovaný program v den oslavy 30. výročí od sametové revoluce (obr. 35 a příloha č. 1).

⁸³ „Právě když psala Jacobsová svou knihu, byla v USA považována za spásu při plánování měst sociologie – a ostatně i její kniha patří mezi nejlepší plody tohoto období. Brzy se pak poznalo, že sice sociologie obohacuje naše znalosti o městech a pracovní metody urbanismu, ale že samozřejmě nemůže města spasit. Další vlnou se pak staly počítače a matematické modely – a opět se ukázalo, že ani toto další, opravdu vynikající rozšíření možností člověka v plánování a řízení složitých systémů, mezi které jistě patří i města, není pochopitelně samo schopno vyléčit jejich chronické společné neduhy. V současné době se dostaly do popředí psychologické aspekty působení městského prostředí a za čas budou jistě nahrazeny něčím dalším.“

HRŮZA, Jiří. *Doslov ke knize Smrt a život amerických velkoměst* In JACOBS, Jane. *Smrt a život amerických velkoměst*. Praha: Odeon, 1975, str. 279.

⁸⁴ SENNETT, Richard. *Otevřené město*. In *Architektura a současné město: texty o moderní a současné architektuře VI*. Přeložil Kateřina PIETRASOVÁ, přeložil Jana TICHÁ, přeložil Alena VŠETEČKOVÁ. Praha: Zlatý řez, 2016. ISBN 978-80-88033-02-8, str. 133–144.



Obr. 32: *Náměstí Václava Havla v Praze – Dyzejn market (30. listopadu 2019)*

Že se jedná o uzavřený prostor lze vidět také při porovnání (naplánovaných) dějů ze dne oslav revoluce 17. listopadu 2019 a dějů ze dne po oslavách, tedy všedního dne 18. listopadu 2019 bez naplánovaných aktivit. Ulice Národní, jako rušná otevřená ulice má den po oslavách charakter živého města plného spontánních aktivit všedního dne (obr. 34 a příloha č. 1), v den oslav se její otevřenost a uzavřenost měnila vlivem probíhajícího děje. V momentě, kdy fyzický prostor kapacitně nestačil přítomným lidem (pozvaným pravděpodobně v jistém smyslu neomezeném virtuálním prostředí médií a sociálních sítí), stávala se prostorem uzavřeným (viz obr. 33 a příloha č. 1). Jedno jeviště pro hudebníky zcela uzavřelo průchod mezi Jungmanovým náměstím a Národní třídou a jiné bylo například umístěno do nejužšího hrdla Národní třídy. Toto místo se v průběhu dne procházejícími lidmi naprosto ucpalo a pohyb lidí zůstal v podstatě znemožněn, další lidé již nepřicházeli a raději se ulici Národní vyhnuli.



Obr. 33: Ulice Národní v Praze – oslavy revoluce (17. listopadu 2019)



Obr. 34: Ulice Národní v Praze – všední den po oslavách revoluce (18. listopadu 2019)

Jakási forma uzavřenosti ulice Národní při oslavách revoluce byla také způsobena špatně voleným umístěním jevišť pro hudební kapely, kde bychom mohli hovořit o špatně připravené scéničnosti a mizanscéně.

Prostor náměstí Václava Havla událostí oslav ožil a stal se otevřeným (obr. 35 a příloha č. 1), všední den po oslavách, přestože na místě zůstala ještě celá výstava i socha, se prostor uzavřel, byl neživý (obr. 36 a příloha č. 1).



Obr. 35: *Náměstí Václava Havla v Praze – oslavy revoluce (17. listopadu 2019)*



Obr. 36: *Náměstí Václava Havla v Praze – všední den po oslavách revoluce (18. listopadu 2019)*

Jestliže Gehl považuje každé setkání dvou lidí za společenskou aktivitu a uvádí jako smysl navrhování měst vytváření veřejných prostorů pro spontánní společenské aktivity, domnívám se, že tento smysl musí být rozšířen o vědomí, že společenské aktivity ve veřejném prostoru jsou samozřejmě jednak spontánní ve smyslu Gehla, že lidé přitahují další lidi a ti tvoří žité město, ale zároveň z výše uvedeného vyplývá, že společenské aktivity ve veřejném

prostoru jsou také vědomě plánované – inscenované (viz kap. 2.4.2). Takové aktivity jsou aktivity přímo umělecké (divadelní) produkce, které si ve veřejném prostoru přesně fyzicky vymezí jevištní prostor, kde se divadlo odehrává, od prostoru, kde se divadlo neodehrává (jako vymezený prostor jeviště pro představení pohádky pro děti na Náměstí Václava Havla v Praze během Dyzejn marketu, obr. 37 a lépe příloha č. 1). Takové aktivity jsou také aktivity umělecké (divadelní) produkce, jejichž jevištní prostor je vymezen pouze hereckou akcí (jako prostor ulice Národní hereckých výstupů herců během oslav revoluce, obr. 38 a lépe příloha č. 1).



Obr. 37: Přesné fyzické vymezení prostoru jeviště pro divadelní produkci na Náměstí Václava Havla v Praze – Dyzejn market (30. listopadu 2019)



Obr. 38: Vymezení prostoru jeviště pro divadelní produkci hereckou akcí v ulici Národní v Praze – oslavy revoluce (17. listopadu 2019)

Vymezení jevištního prostoru pro umělecké (divadelní) aktivity může být dáno vedle herecké akce také vnímatelem jako například při závěru představení *Dům uměleckého Poltergeista* Divadla X10 v předvečer oslav revoluce (obr. 39 a lépe příloha č. 1). Představení se odehrávalo v Domě uměleckého průmyslu jako oživé zhmotněné příběhy z historie uváděné přímo v prostorách DUPu, ale závěr končil tím, že herci dovedli diváky až k místu zapálených svíček. Pro diváka představení tedy cesta z DUPu ulicí Národní byla jevištním prostorem a přímo v místě zapalování svíček měl daný prostor zcela odlišné vnímání diváky z představení a ne-diváky představení. Vnímání jevištního prostoru v daný okamžik existovalo pouze pro pár přítomných s prožitkem divadelního představení.



Obr. 39: Vymezení prostoru jeviště pro divadelní produkci jak hereckou akcí, tak vnímáním diváka v ulici Národní v Praze – závěr představení *Dům uměleckého Poltergeista* divadla X10 v předvečer oslavy revoluce (16. listopadu 2019)

Při pozorování veřejných prostorů dnes (v Praze) se ukazuje, že neustálá snaha oživit města těmito především inscenovanými aktivitami v některých případech přesáhla míru kapacity fyzického prostoru, zatímco u spontánních společenských aktivit se tak neděje. Snaha oživení měst

těmito inscenovanými plánovanými společenskými aktivitami měla ve zjednodušeném vnímání opačný efekt, anebo možná právě totožný s požadavkem Gehla – neustálá snaha „zažít město jinak“ vedla k jisté potřebě zažít ho zase znovu zpět opravdově, spontánně. Jako příklad uvádím dvě situace ze Staroměstského náměstí v Praze, první je ukázka spontánních společenských aktivit (obr. 40), druhá je ukázka inscenovaných společenských aktivit (obr. 41), která v tomto případě vedla k přeplněnosti daného prostoru. Tomuto případu se také věnuji ve zkušební ukázkové analýze optikou divadla.



Obr. 40: Staroměstské náměstí v Praze – všední den (14. dubna 2018)



Obr. 41: Staroměstské náměstí v Praze – vánoční trhy v den rozsvícení vánočního stromu (30. listopadu 2019)

Vánoční trhy na Staroměstském náměstí jsou jedním z příkladů opakujícího se společenského rituálu současnosti, tedy společenské inscenované aktivity. Zkusme se tedy nyní podívat na tento oblíbený rituál optikou divadelních prvků a snažit se najít pět základních složek divadla, tedy složku textovou (dramatickou), složku režijně-dramaturgickou, složku scénografickou, složku hereckou a složku zvukově-hudební. Složkou textovou můžeme rozumět pomyslný scénář či předlohu události – rituálu. Postavy, které se v něm objevují, mají svůj význam a poslání – stánkaři prodávají zboží tematické k vánočním svátkům i k situaci divákům, kteří jdou navštívit vánoční trhy. Složku režijně-dramaturgickou můžeme vysledovat v samotné mizanscéně rituálu, rozestavení vztahů (mezi stánky a druhy zboží) v prostoru a skrze to režírovaného pohybu lidí. Složka scénografická je nejen ve vzhledu stánků, který sám o sobě vytváří příznačnou atmosféru, ale v samotném umístění stánku. Stánky si berou dominantní centrální pozici na náměstí, ale vědomy si své pomíjivosti nechávají důstojný průchod například kolem radnice, jejíž pozornost si svým způsobem pokorně vlastně nenárokují. Složku hereckou lze sledovat v autentické přítomnosti prodejců stánků či stánků samotných, složku zvukově-hudební pak nejen jako reprodukované koledy, ale též ruchy celého tržiště, lidí, dialogy obchodníků a kupujících i návštěvníků samotných, které vykreslují jedinečnou sváteční atmosféru a životní detaily zde přítomných lidí. Syntézou všech výše uvedených složek vzniká ve své podstatě neopakovatelné konkrétní tržiště v daném roce, ale opakovatelný inscenovaný rituál každý rok (stejně jako divadlo nazkouší inscenaci se svébytnou reží, ale každé představení, tedy uvedení oné inscenace, je jedinečné).

Jestliže jsou venkovní aktivity ovlivňovány kvalitou veřejných prostor a kvalita těchto veřejných prostorů dává

prostor k rozvoji těchto aktivit a jestliže je-li kvalita prostorů snížena, volitelné a společenské aktivity samovolně mizí, jak uvádí Gehl, pak zcela jednoznačně vyvstává opět nutnost společenské aktivity ještě dále klasifikovat na spontánní a inscenované (viz výše). Důvod je jasný – jedním ze specifík inscenovaných aktivit je vlastnost, že pokud se rozhodneme je inscenovat i v prostorech se sníženou kvalitou, spontánně nezmizí. Dalším důležitým specifíkem inscenovaných aktivit je, jak se ukazuje, jejich síla změnit dočasně ve vnímání uživatele otevřený prostor na uzavřený, a naopak ve smyslu Sennetta (viz výše). Proto se domnívám, že je i úkolem architektů a urbanistů se touto problematikou zabývat a pomoci kultivovat tyto inscenované aktivity ve veřejných prostorech města, aby nedocházelo k přílišné přefestivalizaci veřejných prostorů měst a aby inscenování těchto aktivit vědomě neměnilo otevřený prostor na uzavřený, jako se to například stalo na vánočních trzích na Náměstí Míru v Praze, kdy zvoleným rozmístěním stánků do „U“ (tedy mizanscéna) se náměstí uzavřelo do sebe a člověk procházející trhy měl pocit, že je sevřen v území trhů a je úplně jedno, na kterém náměstí a v jakém městě se to děje (viz obr. 42).



Obr. 42: Náměstí Míru v Praze – vánoční trhy (30. listopadu 2019)

V roce 2019 a následně v letech 2020 a 2021 zasáhla svět pandemie nemoci covid-19 a trvá ještě v době dokončování této práce. Z dosavadního dění, které s sebou přineslo jednoznačná doporučení, jak bránit šíření této infekční nemoci, kdy jedním z hlavních je především bezpečná dvoumetrová odstupová vzdálenost mezi lidmi a omezení sociálních kontaktů především ve vnitřních prostorech, se v problematice veřejného prostoru zatím ukazují z mého pohledu dvě hlavní záležitosti. Prvním jevem je, že problém přeplněnosti otevřených veřejných prostorů, které se staly objektem mého pozorování, tedy především ulice Národní a Staroměstského náměstí, téměř vymizel. Prostory jsou bez lidí (obr. 43). Po jejich dřívější přeplněnosti má člověk najednou pocit, že v nich může spočinout, že jsou jeho, nikoliv turistů. Jejich tempo je jiné, vlivem změny efemérní složky se zcela změnilo jejich vnímání a pocitově snad i měřítko. Druhým jevem se domnívám bude, že využívání veřejného prostoru pro inscenované aktivity bude věnována stále větší pozornost, a proto je velmi naléhavé s tímto jevem pracovat. Nejenže se do veřejných prostorů myslím přesune mnoho divadelních představení (vzhledem k dlouhodobé uzavřenosti divadelních budov) a veřejné prostory budou mít místa s přesně vymezeným prostorem, kde se odehrává divadlo od toho, kde se divadlo neodehrává, ale dojde ke značnému rozšíření vzniku aktivit pro diváka druhého řádu. Ve veřejném prostoru bude absentovat divák prvního řádu, tedy divák, který se účastní života hit et nunc. Budou se zde připravovat zážitky pro diváky druhých řádů v televizi, filmu, videu či na sociálních sítích (obr. 44).



Obr. 43: *Staroměstské náměstí v Praze – spontánní aktivity v době pandemie covid-19 (29. března 2021)*



Obr. 44: *Staroměstské náměstí v Praze – inscenované aktivity v době pandemie covid-19 (13. dubna 2021)*

3.3 Diskuze a vyhodnocení

Když práce na této práci započaly, zdálo se, že největším přínosem bude snaha pomoci k oživení města kvůli neutěšenému stavu veřejných prostor nalezením paralel a analogií s divadelní tvorbou, tedy podpoření ozvláštňování, metafory, inscenování apod. Během pár let se ale situace vyvinula do jakési přeplněnosti veřejných prostorů právě inscenovanými aktivitami, někdy se zdálo, že jde o permanentní festival města a zdálo se, že největším přínosem práce bude snažit se pojmenovat tyto aktivity a nalézt (paradoxně skrze divadelní prostředky) návrat ke každodennímu umění prožitku města v jeho každodennosti. A především upozornit na nutnost zapojení architektů a urbanistů do této doposud probíhající debaty teatrologů, sociologů a antropologů. Příchod pandemie nemoci covid-19 však přispěl k jinému hlavnímu přínosu práce. Byť se může nyní na první pohled zdát, že se veřejné prostory v centrech měst vylidnily a že společenské aktivity utichly, domnívám se, že jde o jakési rozcestí toho, co může následovat. Nucená absence sociálních kontaktů může vytvořit velmi naléhavou potřebu po jejich obnovování a venkovní aktivity se k tomu zdají být v době doufejme ustupující pandemie vhodnější. Rovněž absence uměleckého zážitku může mít za důsledek, že se veřejné prostory stanou místy, kde budou jasně vymezená jeviště, tedy prostory, kde se divadlo odehrává od těch, kde se neodehrává. Samozřejmě záleží na vývoji pandemie, ale je otázka, zda současné utichlé veřejné prostory měst nejsou pouze klidem před bouří „postpandemického“ syndromu absence živé kultury nejen ze strany pomyslných diváků, ale také ze strany umělců.

Příchod výše zmiňované bouře živého umění, které skutečně vlivem pandemie může být – a je otázka jak dlouho – odkázáno pouze na existenci ve venkovních prostranstvích,

může být ještě podpořen přesyceností virtuálního světa, na který jsme byli téměř všichni nuceni více či méně v mnoha životních aktivitách přejít.

Je ale také možné, že trend bude zcela opačný. Urychlením nástupu informačních technologií vlivem pandemie může být hlad po živém umění více ze strany umělců než ze strany diváků. Pak se může veřejný prostor stát jevištěm v tom nejdivadelnějším smyslu slova. Živé umění bude přítomno, ale bude zaznamenáváno například audiovizuálními technologiemi pro diváka druhého řádu u televizních obrazovek a displejů počítačů, tabletů a mobilních telefonů. V tomto případě půjde o problematiku hlubší a odlišnou, živé umění bude ztrácet svoji podstatu sdílení *hit et nunc* a stěžejní vlastnost přítomnosti herce-diváka a u veřejného prostoru (architektury) se bude ještě více zaostřovat (ale z jiného důvodu, než jak se o to snaží tato práce) na funkci typickou pro divadlo – funkci scénickou, scénografickou a zobrazovací.

Silnou stránkou této práce je, že se mi podařilo dokázat důležitost efemérní složky veřejného prostoru (architektury a urbanismu) a představit možná na první pohled skryté podobnosti s divadlem, které mohou v budoucnu hrát větší roli, než se před pandemií zdálo. Samozřejmě by bylo žádoucí, aby na těchto teoretických základech vznikla snad i konkrétní metodologie pro navrhování či postupy pro uplatňování v praxi, ale to již není předmětem této práce (viz kap. 2.1), práce problém zmapovala a snažila se vybudovat a systematizovat teoretická východiska pro případné další výzkumy.

Práce též bohužel (kvůli splnění řádných termínů dokončení) nestihla ve větším detailu, než jak je uvedeno v kap. 3.2.2, zareagovat na ostrý zářez, kterým opatření proti šíření nemoci covid-19 tnuje nejen do aktivit ve veřejném

prostoru. Domnívám se však, že připravila rozsáhlá kvalitní východiska, na která lze navázat dalšími výzkumy, ať už bude mít pandemie dopad v kterémkoliv z výše uvedených dvou scénářů (anebo se veřejný prostor bude muset vyrovnat s jednoznačným nástupem nových technologií, které zřejmě už lidé neopustí, a to je pochopitelně jiné velké téma k rozpracování).

Práce tedy rozšířila klasifikaci aktivit ve venkovním prostoru dle Jana Gehla o aktivity nejen spontánní, ale také o aktivity inscenované. Aktivity spontánní nutné a volitelné mohou nést určitou míru scéničnosti, aktivity spontánní společenské jsou vždy scénické, neboť se konají v přítomnosti ostatních lidí. Inscenované aktivity společenské jsou aktivity předem naplánované se všemi nebo částečnými prvky divadla, typickými příklady jsou aktivity formy happeningu, performance, site specific či přímo divadlo ve své estetické funkci, které si různou formou vymezí prostor, kde se odehrává, od prostoru, kde se neodehrává, a nese všechny prvky divadelního umění. Inscenované aktivity lze vztáhnout i na aktivity mimo přímo uměleckou produkci ve smyslu, kdy pojem inscenace přesáhne své estetické kategorie. Ve smyslu inscenace jako estetické práce v celé její šíři však má toto pojmenování v rámci této práce své limity, neboť je-li součástí inscenace i to, že má působit jako přirozená, tedy že není jako inscenace vnímána (viz kap. 2.4.2), pak je v jistém smyslu celá architektonicko-urbanistická tvorba inscenovaná a jsou-li děje a aktivity součástí architektury a urbanismu, pak zaniká jev sám a aktivity inscenované nelze rozlišit od aktivit spontánních.

4. Závěr

Práce dokázala, že z podstaty efemérní složky veřejného prostoru lze stanovit cíl návrhu prožitku veřejného prostoru právě skrze optiku divadelní. Jestliže podstatou divadelního umění je efemérnost, na které stojí celý druh tohoto umění, pak práce dokazuje, jak důležitá pro vnímání prostoru je jeho efemérní složka. Pole, kde se setkává architektura s divadlem je právě tato efemérní dějová složka. Jestliže hledáme vztah mezi architekturou a divadlem jako uměleckou produkcí, pak lze vyjít z faktu, že divadlo má sílu tvořit iluzivní časoprostor pouze dramatickým dějem, z pohledu architektury k tomu nepotřebuje žádnou hmotnou podstatu. Takovou neomezenou sílu spontánní děje ve veřejném prostoru města nemají, už jen proto, že spontánní děje ve veřejném prostoru vznikají v neoddelitelné interakci s hmotnou složkou veřejného prostoru.

Nahlédneme-li však do dějů ve veřejném prostoru plánovaných, tedy inscenovaných, a to je hlavním přínosem této práce a novým poznatkem, síla dějů tvořit prostor roste. Hraniční divadelní produkce, jako jsou happeningy, performance či site specific samozřejmě stále velmi úzce interagují s hmotnou složkou, ale umělecká divadelní produkce si dokáže přesně vymezit prostor, kde se divadlo odehrává, od prostoru, kde se divadlo neodehrává, a v dané chvíli samozřejmě tvořit prostor. Nicméně je jasné, že se jedná o prostor iluzivní, v němž je jedním dějem dramatický děj divadelního představení a druhým dějem akt divadla ve veřejném prostoru města.

Inscenované děje však mohou mít sílu měnit uzavřený prostor na otevřený (a naopak) ve smyslu Sennetta a proto mohou zkvalitnit některé uzavřené prostory města. Samotný fakt, že divadlo jako svébytné umění vytváří iluzivní děje bez

(z pohledu architektury) hmotné podstaty, je ale myslím důležitým argumentem, proč je efemérní složka veřejného prostoru (a architektury) stěžejní a zasluhuje patřičnou pozornost.

Zatímco původní smysl aktivit ve veřejném prostoru tak, jak o nich psal Jan Gehl, měly za cíl především oživení veřejných prostorů, časem se ukázalo, že přílišná míra těchto, především inscenovaných aktivit může mít také (kromě pozitivního dopadu na veřejný prostor ve smyslu jeho oživení) dopad negativní a lidmi nebýt nepřitahován, ba naopak. S tímto problémem souvisí nikoliv pouze míra a množství těchto inscenovaných aktivit, ale pravděpodobně také nevhodný způsob jejich provedení, umístění v prostoru a čase apod.

Možná troufalým závěrem této práce je také podnět k navázání spolupráce architektů a urbanistů s organizátory těchto inscenovaných dějů. V nejobecnější rovině lze říci, že jestliže k umísťování permanentního umění ve veřejném prostoru, jako jsou například sochy, je zvaný architekt, pak jistě má své postavení i ve spolupráci s umísťováním efemérního umění ve veřejném prostoru (v konkrétním příkladu, aby například rozmístění vánočních trhů neuzavíralo jinak otevřený prostor, jako se to stalo na Náměstí Míru). Vzhledem k vývoji během pandemie nemoci covid-19 se v nejbližší budoucnosti může stát, že veřejný prostor bude stěžejní scénou právě pro umělecká divadelní představení, která nebudou moci fungovat v divadelních budovách, anebo minimálně bude jejich provoz částečně omezen, a i s tím se musí veřejný prostor vyrovnat a pracovat.

Tvorbu veřejného prostoru lze skutečně pojímat jako tvorbu prostoru pro scénování, neboť scénování a scéničnost je vlastností všech společenských aktivit spontánních i inscenovaných. Ve smyslu scénologie a rozšířeného pojmu

divadlo a inscenace na všeobecný kulturní princip je scéničnost dokonce vlastností každého děje v prostředí.

Jsou-li děje, tedy efemérní složka veřejného prostoru, neodmyslitelnou a, jak práce dokazuje, velmi stěžejní složkou architektury, pak by se jim mělo dostat patřičné pozornosti do nejmenších detailů, stejně jako se hmotná složka architektury navrhuje do nejmenších konstrukčních detailů. Právě tomuto detailnímu přístupu k efemérní složce veřejného prostoru (architektury) mohou dobře posloužit divadelní prostředky a v práci představená analogie architektonické a divadelní tvorby.

Veřejný prostor tedy v obecně časově nspecifikované chvíli nemůže být divadlem ve smyslu jeho estetické funkce, neboť zde neexistuje vědomá přítomnost divák-herec a ani prvotní funkce zobrazovací (což se ale může v budoucnu měnit, pokud bude po pandemii veřejný prostor sloužit více jako jeviště divadelních představení, která byla před pandemií v divadelních budovách, anebo pokud se bude více a více stávat prostorem audiovizuálních záznamů dějů pro diváka druhého řádu u displejů a televizních obrazovek – pak se zobrazovací funkce veřejného prostoru a architektury bude zvyšovat, ale nestane se nikdy prvotní, jako je tomu u divadla). Ve smyslu rozšířeného pojmu divadlo na mimoestetickou funkci jako všeobecného kulturního principu se však divadlem stává, proto by veřejný prostor měl využívat prostředků divadelní tvorby, a proto by architekti a urbanisté měli být přizváni do probíhající debaty teatrologů, sociologů a antropologů a měli by se snažit do této debaty aktivně zapojovat, k čemuž doufám také přispívá tato práce.

5. Seznam použité literatury

- APPIA, Adolphe. *Oeuvres complètes*, t. 1–4. Lausanne: L'Age d'Homme, 1988–1995. In HYVNAR, Jan. *Herec v moderním divadle: k divadelním reformám 20. století*. Praha: KANT, 2011. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-7437-060-1.
- ARISTOTELES. *Poetika*. Praha: Orbis, 1962.
- BÁRTA, Jaroslav. *Praha letem po sto letech: 1898-1998*. Lomnice nad Popelkou: Studio JB, 2006. ISBN 80-86512-37-1.
- BÁRTA, Jaroslav a kol. *Letem českým světem. Obraz proměny českých zemí v odstupu století 1898–1998*. Lomnice nad Popelkou: Studio JB, 1999. ISBN 80-900903-6-2.
- BERNARD, Jan (vlastním jménem Kopecký, Jan). *Co je divadlo*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, n. p., 1983.
- BROCKETT, G. Oscar. *Dějiny divadla*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2008. ISBN 978-80-7106-576-0.
- BROOK, Peter. *Prázdný prostor*. Praha: Panorama, 1988.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Divadelnost/teatralita a inscenace*. In ROUBAL, Jan. (ed.). *Souřadnice a kontexty divadla: antologie současné německé divadelní teorie*. Praha: Divadelní ústav, 2005. ISBN 80-7008-37-189-1.
- HOŘÍNEK, Zdeněk. *Dráma, divadlo, divák*. Brno: JAMU, 1991. ISBN 80-85429-02-0.
- CRAIG, Edward Gordon. *O divadelním umění*. Praha: Divadelní ústav, 2006. ISBN 80-7008-204-1.
- ČERNÝ, František. *Kapitoly z dějin českého divadla*. Praha: Academia, 2000. ISBN 80-200-0782-2.
- DULLA, Matúš. *Jak napsat disertaci v oboru architektura* [online]. Praha: České vysoké učení technické v Praze, 2020 [vid. 27. 11. 2020]. ISBN 978-80-01-06790-1. Dostupné z: https://www.fa.cvut.cz/aktualne/zpravy/2020/201126_dulla-jak-napsat-

disertaci/dulla_jak_napsat_disertaci_v_oboru_architek
tura_-2020-_pubv_344024.pdf

- EJZENŠTEJN, Sergej Michajlovič. *Umenie mizanscény*. Bratislava: Národné divadelné centrum, 1998. ISBN 80-85455-69-2.
- EJZENŠTEJN, Sergej Michajlovič. *Umenie mizanscény II*. Bratislava: Divadelný ústav, 1999. ISBN 80-88987-03-2.
- EJZENŠTEJN, Sergej Michajlovič. *Izbrannyje proizvedenija v šesti tomach, t. 4*. Moskva, 1966.
- FIALA, Miloš et Heyduk, Miloš. *Staroměstské náměstí v proměnách času*. Praha: BVD, 2012. ISBN 978-80-87090-57-2.
- GAJDOŠ, Július. *Od inscenace k instalaci, od herectví k performanci*. Praha: KANT, 2010. ISBN 978-80-7437-037-3.
- GAJDOŠ, Július. *Od techniky dramatu ke scénologii*. Praha: AMU, 2005. ISBN 80-7331-048-1.
- GEBAUER, Jan. *Slovník staročeský. Díl 1, A-J*. 2. vyd. Praha: Academia, 1970.
- GEHL, Jan. *Města pro lidi*. Brno: Partnerství, 2012. ISBN 978-80-260-2080-6.
- GEHL, Jan. GEMZOE, Lars. *Nové městské prostory*. Brno: Era, 2002. ISBN 80-86517-09-8.
- GEHL, Jan. *Život mezi budovami: užívání veřejných prostranství*. Boskovice: Albert, 2000. ISBN 80-85834-79-0.
- GOFFMAN, Erving. *Všichni hrajeme divadlo*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1990. ISBN 80-902482-4-1.
- GÖSSEL, Peter et Leuthäuserová. *Architektura 20. století*. Praha: Slovart, 2006. ISBN 3-8228-2568-9.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Divadlo a rituál. Texty 1965-1969*. Batislava: Kalligram, 1999.
- HEDBÁVNÝ, Zdeněk. *Alfréd Radok. Zpráva o jenom osudu*. Praha: Národní divadlo v Praze, Divadelní ústav, 1994. ISBN 80-7008-043-4.

- HILMERA, Jiří. *Česká divadelní architektura*. Praha: Divadelní ústav, 1999. ISBN 7008-087-6.
- HLAVICA, Marek. *Performanční studia*. Brno: JAMU, 2007. ISBN 978-80-6928-49-4.
- HNILIČKA, Pavel. *Sídelní kaše. Otázky k suburbánní výstavbě kolonií rodinných domů*. 2. vyd. Brno: Host, 2012. ISBN 978-80-7294-592-4.
- HONZL, Jindřich. *K novému významu umění*. Praha: Orbis, 1956.
- HRŮZA, Jiří. *Stavitelé měst*. Praha: Agora, 2011. ISBN 978-80-86820-08-8.
- HRŮZA, Jiří. *Teorie města*. Praha: Nakladatelství československé akademie věd, 1965.
- HRŮZA, Jiří. *Urbanismus světových velkoměst. I. díl Praha*. Praha: ČVUT, 2003. ISBN 80-01-02764-3.
- HRŮZA, Jiří. *Vývoj urbanismu I*. Praha: ČVUT, 1995. ISBN 80-01-01342-1.
- HRŮZA, Jiří. *Vývoj urbanismu II*. Praha: ČVUT, 1996. ISBN 80-01-01549-1.
- HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. 2. vyd. Praha: Dauphin, 2000. ISBN 80-7272-020-1.
- HYVNAR, Jan. *Herec v moderním divadle: k divadelním reformám 20. století*. Praha: KANT, 2011. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-7437-060-1.
- JACOBS, Jane. *Smrt a život amerických velkoměst*. Praha: Odeon. 1975.
- KOLEGAR, Jan. *Historie scénických technologií*. Brno: JAMU, 2011. ISBN 978-80-86928-94-4.
- KONEČNÁ, Hana a kol. *Čtení o Národním Divadle*. Praha: Odeon, 1984.
- KOOLHAAS, Rem. *Třeštící New York. Retroaktivní manifest pro Manhattan*. Praha: Arbor vitae, 2007. ISBN 978-80-86300-77-1.

- KOPECKÝ, Jan. *Antonin Artaud. Poslední z prokletých*. Praha: Herrmann & synové, 1994.
- KOŘÁN, Jaroslav, OSZLÝ, Petr. *Living Theatre (Jazz Petit č. 15)*. Vyšla Jazzová sekce SH jako přílohu bulletinu Jazz 8445/69, 1982.
- KRIER, Léon. *Architektura – volba nebo osud*. Praha: Academia, 2002. ISBN 80-200-0012-7.
- KUBA, Jaroslav a kol. *Metodický pokyn č. 1/2009 O dodržování etických principů při přípravě vysokoškolských závěrečných prací* [online]. Praha: České vysoké učení v Praze, 2009 [vid. 2. 11. 2020]. Dostupné z:
<https://www.cvut.cz/sites/default/files/content/d1dc93cd-5894-4521-b799-c7e715d3c59e/cs/20210308-metodicky-pokyn-c-12009-o-dodrzovani-eticky-principu-pri-priprave-vysokoskolskych.pdf>
- LE CORBUSIER-SAUGNIER. *Za novou architekturu*. Praha: Nakladatelství Petr Rezek, 2005. ISBN 80-86027-23-6.
- LINHART, Jiří. *Slovník cizích slov pro nové století*. Litvínov: Dialog, 2002. ISBN 80-85843-61-7.
- LIPUS, Radovan. *Scénologie Ostravy*. Praha: KANT, 2006. ISBN 80-86970-11-6.
- LYNCH, Kevin. *Obraz města. The Image of the City*. Praha: Bova Polygon, 2004. ISBN 80-7273-094-0.
- MACHEK, Václav. *Etymologický slovník jazyka českého a slovenského*. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1957.
- MAIER, Karel. *Ekonomika v území. Urbanistická ekonomika a územní rozvoj*. Praha: ČVUT, 2006. ISBN 80-01-03447-X.
- MAIER, Karel. *Územní plánování*. Praha: ČVUT, 2000. ISBN 80-01-02240-4.

- MAIER, Karel. *Urbanistická čítanka 1. Vybrané texty urbanistické literatury XX. století*. Praha: Česká komora architektů, 2000. ISBN 80-902735-3-X.
- MARHOLD, Karel. *Sídla. Urbanistická typologie II*. Praha: ČVUT, 1996. ISBN 80-01-01467-3.
- MEJERCHOLD, Vsevolod. *Přestavba divadla. Úvahy o moderním divadle a jeho funkci*. Praha: Athos, 1946.
- MORÁVEK, Vladimír a kol. *Sto roků kobry. Bestiář podle Dostojevského*. Brno: Větrné mlýny, 2006. ISBN 80-86907-31-7.
- MORGANOVÁ, Pavlína. *Procházka akční Prahou: akce, performance, happeningy 1949-1989*. Praha: VVP AVU, 2014. ISBN 978-80-87108-54-3.
- MELKOVÁ, Pavla. *Prožívat architekturu. V Řevnicích: Arbor vitae ve spolupráci s Útvarem rozvoje hlavního města Prahy*, 2013. ISBN 978-80-7467-047-3.
- MUSILOVÁ, Martina. *Teatralita veřejných událostí – uvedení do problematiky*. In *Theatralia*, roč. 17, č. 1, 2014, ISSN 1803-845X, str. 9–24.
- *Naše společná budoucnost. Zpráva světové komise pro životní prostředí a rozvoj*. Praha: Academia, 1991. ISBN 80-85368-07-2.
- NORBERG-SCHULZ, Christian. *Genius loci. Krajina, místo, architektura*. Praha: Dokořán, 2010. ISBN 978-80-7363-303-5.
- PARDYL, Věkoslav. *Divadla*. Praha: ČVUT, 1973.
- PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav, 2003. ISBN 80-7008-157-0.
- PISCATOR, Erwin. *Politické divadlo*. Praha: Svoboda, 1971.
- PRAŽÁK, Albert. *Interpretace scénografického prostoru*. Praha: ISV, 2003. ISBN 80-86642-21-6.
- PRAŽÁK, Albert. *Mezi. Stručná interpretace meziprostoru*. Praha: KANT, 2010. ISBN 978-80-7437-032-8.

- RAUER, Valentin. *Symbols In action: Willy Brandt's kneefall at the Warsaw Memorial*. In JEFFREY C. Alexander, BERNHARD Giesen a JASON L. Mast (edd.). *Social Performance. Symbolic Action, Cultural Pragmatics, and Ritual*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- SENNETT, Richard. *Otevřené město*. In *Architektura a současné město: texty o moderní a současné architektuře VI*. Přeložil Kateřina PIETRASOVÁ, přeložil Jana TICHÁ, přeložil Alena VŠETEČKOVÁ. Praha: Zlatý řez, 2016. ISBN 978-80-88033-02-8, str. 133–144.
- SCHMELZOVÁ, Radoslava. *Divadlo v netradičním prostoru, performance a site specific. Současné tendence*. Praha: AMU, 2010. ISBN 978-80-7331-184-1.
- SITTE, Camillo. *Stavba měst podle uměleckých zásad*. Praha: Arch ve spol. s Ministerstvem hospodářství ČR, 1995. ISBN 80-901608-1-6.
- SLAVKO, Pavel et Flašková, Zdena. *Zámecké divadlo v Českém Krumlově*. 4. vyd. Český Krumlov: Nadace barokního divadla zámku Český Krumlov, 2007.
- SRBA, Bořivoj. *Řečí světla. Princip světelného divadla v inscenační tvorbě E. F. Buriana*. Brno: JAMU, 2004. ISBN 80-85429-98-5.
- STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič. *Můj život v umění*. 2. vyd. Praha: Fr. Borový, 1941.
- STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič. *Stanislavského metoda herecké práce*. Praha, 1978.
- STÁTNÍKOVÁ, Pavla et Polák, Ondřej. *Starou Prahou Jana Minaříka*. Lomnice nad Popelkou: Studio JB ve spolupráci s Muzeem hl. m. Prahy, 2009, ISBN 978-80-6512-45-7 (Studio JB), ISBN 978-80-85394-67-2 (Muzeum hl. m. Prahy).
- STÁTNÍKOVÁ, Pavla et Polák, Ondřej. *Starou Prahou Václava Jansy*. Lomnice nad Popelkou: Studio JB, 2008. ISBN 978-80-86512-38-9.

- TICHÁ, Jana. *Architektura: tělo nebo obraz?* Praha: Zlatý řez, 2009. ISBN 978-80-902810-0-4.
- TICHÁ, Ludmila a kol. *Jak psát vysokoškolské závěrečné práce* [online]. Praha: Ústřední knihovna ČVUT, 2009, akt. říjen 2011, květen, říjen 2013, červen 2014, září 2016 [vid. 4. 12. 2020]. Dostupné z:
<http://knihovna.cvut.cz/files/VSKP/VSKP.pdf>
- TOPORKOV, Vasilij Osipovič. *Stanislavskij při práci*. Praha: Osvěta, 1951.
- TRYML, Michal. *Staroměstské náměstí*. Praha: Oswald, 1991. ISBN 80-85433-00-1.
- VALENTA, Josef. *Scénologie (každodenního) chování*. Praha: KANT, 2011. ISBN 978-80-7437-055-7.
- VALENTA, Josef. *Scénologie krajiny*. Praha: KANT, 2008. ISBN 978-80-86970-68-4.
- VESELÝ, Dalibor. *Architektura ve věku rozdělené reprezentace. Problém tvořivosti ve stínu produkce*. Praha: Academia, 2008. ISBN 978-80-200-1647-8.
- VITRUVIUS: *Deset knih o architektuře*. Praha: Svoboda, 1979.
- VLČEK, Pavel. *Dějiny architektury (neo)klasicismu a 19. století*. Praha: ČVUT, 2009. ISBN 978-80-01-04231-1.
- VORLÍK, Petr. *Dějiny architektury dvacátého století*. Praha: ČVUT, 2010. ISBN 978-80-01-04517-6.
- VOSTRÝ, Jaroslav. *Režie je umění*. Praha: Akademie múzických umění, 2001. ISBN 80-85883-93-7.
- VOSTRÝ, Jaroslav. *Scénování a umění*. Praha: Kant, 2021. ISBN 978-80-7437-333-6.
- WEIZSÄCKER, von Ernst Ulrich a kol. *Faktor čtyři. Dvojnásobný blahobyť – poloviční spotřeba přírodních zdrojů*. Praha: Ministerstvo životního prostředí ČR, 1996. ISBN 80-85 368-85-4,

- WELLS, Stanley. *Věčný Shakespeare*. Brno: BB/art, 2004. ISBN 80-7341-405-8.
- WHYTE, William Hollingsworth. *The social life of small urban spaces*. Santa Monica, Calif.: Direct Cinema [distributor]. ISBN 1-55974-687-4.
- ZAVARSKÝ, Ján. *Kapitolky z dějin scénografie*. V Brně: Janáčkova akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7460-009-8.
- ZUMTHOR, Peter. *Promýšlet architekturu*. Zlín: Archa, 2009. ISBN 978-80-901926-1-4.
- ŽIŽKA, Tomáš a kol. *Umění místa. Katalog studentských projektů 2010-2012*. Praha: AMU, 2012. ISBN 978-80-7331-226-8.

6. Seznam použitých a doporučených zdrojů

- AI: *Když robot píše hru*. [divadelní představení online]. HRBEK, Daniel. Švandovo divadlo v Praze, premiéra 26. 2. 2021.
- BENDO VÁ, Ivana. *Strategie architektonického návrhu „vztah architekta a společnosti, práce s klientem.“* Nauka o stavbách VI [přednáška]. Praha: ČVUT, 17. 10. 2011.
- CEJPEK, Václav. *Dějiny světového divadla* [přednášky a podklady], Brno: JAMU, 2007.
- CRAIG, Edward Gordon: *Světlo a prostor* [výstava]. Praha: Galerie Jaroslava Fragnera, 27. 5. - 25. 6. 2011.
- DIANIŠKA, Tomáš. *Dům uměleckého Poltergeista*. [divadelní představení]. ZEMBOK, Eva. DIVADLO X10 v Praze, premiéra 30. 8. 2018.
- HAVLÍČKOVÁ, Margita. *Dějiny českého divadla* [přednášky a podklady], Brno: JAMU, 2007.
- HUSTWIT, Gary. *Urbanized*. [dokument]. USA/Velká Británie, 2011.
- *Horizonty teatrologie*. [přednáškový cyklus]. Brno: Katedra divadelních studií FF MU, 2020/2021.
- JEHLÍK, Jan. *Texty 2004–2010 (architektura, urbanismus, krajina)*. Praha: FA ČVUT, 2010.
- JEHLÍK, Jan. *Urbanismus IV* [přednášky a podklady], Praha: ČVUT, 2010/2011.
- KASTLOVÁ, Veronika. *Čtyřikrát režisér Evald Schorm aneb „Děti moje, co budeme dělat...“*. Brno: 2008. Bakalářská práce. Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Divadelní fakulta, Ateliér režie a dramaturgie.
- KASTLOVÁ, Veronika. *Scéna veřejného prostoru*. Praha: 2013. Diplomová práce. České vysoké učení technické v Praze, Fakulta architektury, Ústav navrhování III.

- KREJČA, Otomar. *Co je režisérismus?* In Disk, březen 03, 2003. ISSN 1213-8665, str. 135–138.
- LIPUS, Radovan. *Prostor divadla a divadlo prostoru. Ke vztahům architektury a divadla.* In Disk, červen 01, roč. 2002, ISSN 1213-8665, str. 27–49.
- *Scéno-architektura* In Era21, 03, 2011, ISSN 1801-089X.
- SEDLÁK, Jan. *Urbanismus I* [přednášky a podklady]. Praha: ČVUT, 2009.
- SEDLÁK, Jan. *Veřejný prostor jako projev naší identity. Proměny vizuality městského prostoru.* In: *O kráse a rozpadlosti našich měst: Konference k desetiletí Společnosti Petra Parléře*, 11. října 2012 [online]. Praha: Společnost Petra Parléře, 2012.
[vid. 5. 1. 2021]. Dostupné z:
<http://www.cenapp.cz/userdata/konference-seminare/o-krase-a-rozpadlosti-mest/arch.-sedlak-prezentace-z-konference.pdf>
- SCHORM, E., ŠVANKMAJER, J., SRNEC, J. *Kouzelný cirkus.* Představení Laterny Magiky. Praha: 16. 8. 2008.
- STONEY, George C. *How to live in a City.* [dokument] USA 1964.
- *Tribuna X10.* [divadelní představení online]. LOUŽNÝ, Tomáš. ŠTEFAŇÁK. Ondřej. DIVADLO X10, premiéra 22. 4. 2021.
- VOLNÝ, Alexander. *Kouzelný cirkus Laterny Magiky* [fotografie] [online]. Praha: Laterna Magika, 2012 [vid. 8. 1. 2021]. Dostupné z:
<http://www.tanecniaktuality.cz/kouzelnny-cirkus-laterny-magiky-se-hraje-35-let/>
- VORLÍK, Petr. *Dějiny architektury V* [přednášky a podklady]. Praha: ČVUT, 2008/2009 [část online]. Dostupné z: <http://dejiny.archii.cz/>

- ZAVARSKÝ, Jan. *Základy scénografie* [přednášky a podklady]. Brno: JAMU, 2006.

7. Seznam použitých obrázků

- **Obrázek 1:** *Průvod maskovaných tanečníků, Paraguay. Litografie, počátek XIX. stol.* In BROCKETT, G. Oscar. *Dějiny divadla.* Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2008. ISBN 978-80-7106-576-0, str. 8.
- **Obrázek 2:** *Simultánní jeviště mystérií ve Valencienes s množstvím mansiones (zleva nebe, Nazaret, Jeruzalém, palác Herodův a Pilátův, dům biskupa, moře, předpekli a peklo), 1577* In ZAVARSKÝ, Jan. *Kapitolky z dějin scénografie.* Brno: JAMU, 2011. ISBN 978-80-7460-009-8, str. 26.
- **Obrázek 3:** *Perspektivní dekorace podle Serlia – shora pro tragédii, pro komedii a pro satyrskou hru* In ZAVARSKÝ, Jan. *Kapitolky z dějin scénografie.* Brno: JAMU, 2011. ISBN 978-80-7460-009-8, str. 41–43.
- **Obrázek 4:** *Půdorys Teatra Olimpico* In Kolegar, Jan. *Historie scénických technologií.* Brno: JAMU, 2011, ISBN 978-80-86928-94-4. Obrazová část str. 11.
- **Obrázek 5:** *Rozdíl mezi pozdně renesanční a barokní dekorací (renesanční dekorace používá jeden úběžník, barokní má dva i více úběžníků, nalézající se mimo zorný úhel diváka)* In ZAVARSKÝ, Jan. *Kapitolky z dějin scénografie.* Brno: JAMU, 2011. ISBN 978-80-7460-009-8, str. 64.
- **Obrázek 6:** *Na dně od M. Gorkého: Výjev ze čtvrtého dějství. Satin – K.S. Stanilavskij, Baron – V.I. Kačalov, Tatarin – A. L. Višněvskij, Nastja – O. L. Knipperová. (1902, MCHAT, režie K. S. Stanislavskij)* In STANISLAVSKIJ, K. S. *Můj život v umění.* 2. vyd. Praha: Fr. Borový, 1941, str. 289.
- **Obrázek 7:** *A. Appia – Studie rytmického prostoru (1908–1912)* In ZAVARSKÝ, Jan. *Kapitolky z dějin scénografie.* Brno: JAMU, 2011. ISBN 978-80-7460-009-8, str. 108.

- **Obrázek 8:** *Craigova představa „pohyblivé scény“, Scene, 1907* In BROCKETT, G. Oscar. *Dějiny divadla*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2008. ISBN 978-80-7106-576-0, str. 547.
- **Obrázek 9:** *Púdorys: přízemí a jeviště (Totální divadlo, Walter Gropius)* In PISCATOR, Erwin. *Politické divadlo*. Praha: Svoboda, 1971, str. 114.
- **Obrázek 10:** *Jevištní plocha připravená E. F. Burianem a Miroslavem Kouřilem pro inscenaci Wedekindova Procitnutí jara v D 36 (1936)* In SRBA, Bořivoj. *Řečí světla. Princip světelného divadla v inscenační tvorbě E. F. Buriana*. Brno: JAMU, 2004. ISBN 80-85429-98-5, str. 304.
- **Obrázek 11:** *Scéna z představení Kouzelný cirkus v Laterně Magice (r. E. Schorm, J. Švankmajer, J. Srnec)* In VOLNÝ, Alexander. *Kouzelný cirkus Laterny Magiky* [fotografie] [online]. Praha: Laterna Magika, 2012 [vid. 9. 10. 2012]. Dostupné z: <http://www.tanecniaktuality.cz/kouzelnny-cirkus-laterny-magiky-se-hraje-35-let/>
- **Obrázek 12:** *Scéna z představení Raskolnikov – jeho zločin a trest v Divadle Husa na provázku (r. V. Morávek, 2003)* In MORÁVEK, Vladimír a kol. *Sto roků kobry. Bestiář podle Dostojevského*. Brno: Větrné mlýny, 2006. ISBN 80-86907-31-7, str. 48.
- **Obrázek 13:** *Snímek z představení Słowackého hry Kordián ve scénickém pojetí Jerzyho Grotowského* In ZAVARSKÝ, Jan. *Kapitolky z dějin scénografie*. Brno: JAMU, 2011. ISBN 978-80-7460-009-8, str. 257.
- **Obrázek 14:** *Ráj teď (Paradise Now) – inscenace Living Theatre, Avignonský festival 1968* In KOŘÁN, Jaroslav, OSZLÝ, Petr. *Living Theatre (Jazz Petit č. 15)*. Vydala Jazzová sekce SH jako přílohu bulletinu Jazz 8445/69, 1982, str. 46.
- **Obrázek 15:** *Rozmístění matky (A) a dítěte (B) při Návratu vojáka z fronty dle S. M. Ejzenštejna* In VOSTRÝ, Jaroslav. *Režie*

je umění. Praha: Akademie múzických umění, 2001. ISBN 80-85883-93-7, str. 155–158, str. 155.

• **Obrázek 16:** *Typy řeckých chrámů podle půdorysu (1. chrám in antis, 2. prostylos, 3. amfiprostylos, 4. peripteros)* In VITRUVIUS: *Deset knih o architektuře.* Praha: Svoboda, 1979, str. 103.

• **Obrázek 17:** *Antonio Averulino, zvaný Filarete, ve svém traktátu z let 1460–64 jako první nakreslil hvězdicový půdorys, který následně ovládl teorii i praxi renesančního urbanismu* In HRŮZA, Jiří. *Stavitelé měst.* Praha: Agora, 2011. ISBN 978-80-86820-08-8, str. 13.

• **Obrázek 18:** *Versailles – areál královské rezidence spolu se sousedním městem patří mezi nejvýznamnější díla světové architektury* In HRŮZA, Jiří. *Stavitelé měst.* Praha: Agora, 2011. ISBN 978-80-86820-08-8, str. 37.

• **Obrázek 19:** *Jedna z prvních velkých urbanistických soutěží řešila v roce 1856 koncepci využití území mezi historickým jádrem a již tehdy rozlehlými předměstími Vídně a dala vzniknout populární Ringstrasse* In HRŮZA, Jiří. *Stavitelé měst.* Praha: Agora, 2011. ISBN 978-80-86820-08-8, str. 72.

• **Obrázek 20:** *RES PUBLICA – významné stavby bez ulic a náměstí; RES ECONOMICA – ulice a náměstí bez významných staveb; CIVITAS – skutečné město* In KRIER, Léon. *Architektura – volba nebo osud.* Praha: Academia, 2002. ISBN 80-200-0012-7, str. 27.

• **Obrázek 21:** *Tři typy venkovních aktivit podle Jana Gehla (aktivity nezbytné, volitelné a společenské)* In GEHL, Jan. *Život mezi budovami: užívání veřejných prostranství.* Boskovice: Albert, 2000. ISBN 80-85834-79-0, str. 12.

• **Obrázek 22:** *Grafické znázornění vztahů mezi venkovní kvalitou a venkovními aktivitami. Zvýšení venkovních kvalit posiluje především volitelné aktivity. Zvýšení úrovně aktivit pak podstatně povzbuzuje růst aktivit společenských.*

In GEHL, Jan. *Města pro lidi*. Brno: Partnerství, 2012. ISBN 978-80-260-2080-6, str. 21.

• **Obrázek 23:** *Ukázka použití divadelních složek v architektuře a v urbanismu – složka režijně-dramaturgická – téma (tematizace náměstí ve finančním centru Canary Wharf, Londýn, 2010)*. EVERS, Veronica. *Canary Wharf* [fotografie]. GB: Londýn 2010 (soukromý archív V. Evers).

• **Obrázek 24:** *Ukázka použití divadelních složek v architektuře a v urbanismu – složka scénografická – scénické světlo (světlo jako scénický prvek na Centre Pompidou, Paříž, 2012)*. Centre Pompidou [fotografie] [online]. Francie: Paříž 2012 [vid. 1. 1. 2013]. Dostupné z:

<http://www.punbit.com/item/57535/centre-pompidou-paris-night/>

• **Obrázek 25:** *Ukázka použití divadelních složek v architektuře a v urbanismu – složka režijně-dramaturgická – aranžmá, mizanscény (fyzické uspořádání může podpořit vizuální a akustický kontakt nebo mu zamezit pěti různými způsoby, jak uvádí Jan Gehl v knize Život mezi budovami)* In GEHL, Jan. *Život mezi budovami: užívání veřejných prostranství*. Boskovice: Albert, 2000. ISBN 80-85834-79-0, str. 64.

• **Obrázek 26:** *Ukázka použití divadelních složek v architektuře a v urbanismu – složka herecká – motivace k jednání (Praha, Tilleho náměstí, 2010)*. POLÁČEK, Jakub. *Na pražském Barrandově bylo 30. července 2010 po rekonstrukci slavnostně otevřeno Tilleho náměstí* [fotografie] [online]. Praha: Barrandov 2010 [vid. 11. 11. 2020]. Dostupné z: http://prazsky.denik.cz/galerie/tillovo_namesti_otevreni.html?mm=2337040

• **Obrázek 27:** *Ludwig Mies van der Rohe: Národní galerie, Berlín (šedá zóna dle Veselého)* In VESELÝ, Dalibor. *Architektura ve věku rozdělené reprezentace. Problém*

tvůrčivosti ve stínu produkce. Praha: Academia, 2008. ISBN 978-80-200-1647-8, str. 30.

• **Obrázek 28:** *Praha, Uhelny trh, 1916 – efemérní složka veřejného prostoru* In STÁTNÍKOVÁ, Pavla. *Starou Prahou Jana Minaříka.* Ilustroval Jan MINAŘÍK. Lomnice nad Popelkou: Studio JB ve spolupráci s Muzeem hlavního města Prahy, 2009. ISBN 978-80-86512-45-7, str. 20.

• **Obrázek 29:** *Praha, Uhelny trh, 2005 – efemérní složka veřejného prostoru* In STÁTNÍKOVÁ, Pavla. *Starou Prahou Jana Minaříka.* Ilustroval Jan MINAŘÍK. Lomnice nad Popelkou: Studio JB ve spolupráci s Muzeem hlavního města Prahy, 2009. ISBN 978-80-86512-45-7, str. 21.

• **Obrázek 30:** *Hradec Králové, 1898 – efemérní složka veřejného prostoru* In JŮN, Libor a Ivan DEJMAL. *Letem českým světem: obraz proměny českých zemí v odstupu století: 1898: 1998.* Lomnice nad Popelkou: Studio JB, 1999. ISBN 80-900903-6-2, str. 586.

• **Obrázek 31:** *Hradec Králové, 1998 – efemérní složka veřejného prostoru* In JŮN, Libor a Ivan DEJMAL. *Letem českým světem: obraz proměny českých zemí v odstupu století: 1898: 1998.* Lomnice nad Popelkou: Studio JB, 1999. ISBN 80-900903-6-2, str. 587.

• **Obrázek 32:** *Náměstí Václava Havla v Praze – Dizajn market (30. listopadu 2019).* KASTLOVÁ Veronika. KAČER, Jaromír. *Scéna veřejného prostoru.* [fotografie z MXF]. Praha 2019 (archív autorky pro potřeby této práce).

• **Obrázek 33:** *Ulice Národní v Praze – oslavy revoluce (17. listopadu 2019).* KASTLOVÁ Veronika. KAČER, Jaromír. *Scéna veřejného prostoru.* [fotografie z MXF]. Praha 2019 (archív autorky pro potřeby této práce).

• **Obrázek 34:** *Ulice Národní v Praze – všední den po oslavách revoluce (18. listopadu 2019)* KASTLOVÁ Veronika. KAČER,

Jaromír. *Scéna veřejného prostoru*. [fotografie z MXF]. Praha 2019 (archív autorky pro potřeby této práce).

• **Obrázek 35:** *Náměstí Václava Havla v Praze – oslavy revoluce (17. listopadu 2019)*. KASTLOVÁ Veronika. KAČER, Jaromír. *Scéna veřejného prostoru*. [fotografie z MXF]. Praha 2019 (archív autorky pro potřeby této práce).

• **Obrázek 36:** *Náměstí Václava Havla v Praze – všední den po oslavách revoluce (18. listopadu 2019)*. KASTLOVÁ Veronika. KAČER, Jaromír. *Scéna veřejného prostoru*. [fotografie z MXF]. Praha 2019 (archív autorky pro potřeby této práce).

• **Obrázek 37:** *Přesné fyzické vymezení prostoru jeviště pro divadelní produkci na Náměstí Václava Havla v Praze – Dyzejn market (30. listopadu 2019)*. KASTLOVÁ Veronika. KAČER, Jaromír. *Scéna veřejného prostoru*. [fotografie z MXF]. Praha 2019 (archív autorky pro potřeby této práce).

• **Obrázek 38:** *Vymezení prostoru jeviště pro divadelní produkci hereckou akcí v ulici Národní v Praze – oslavy revoluce (17. listopadu 2019)*. KASTLOVÁ Veronika. KAČER, Jaromír. *Scéna veřejného prostoru*. [fotografie z MXF]. Praha 2019 (archív autorky pro potřeby této práce).

• **Obrázek 39:** *Vymezení prostoru jeviště pro divadelní produkci jak hereckou akcí, tak vnímáním diváka v ulici Národní v Praze – závěr představení Dům uměleckého Poltergeista divadla X10 v předvečer oslavy revoluce (16. listopadu 2019)*. KASTLOVÁ Veronika. KAČER, Jaromír. *Scéna veřejného prostoru*. [fotografie z MXF]. Praha 2019 (archív autorky pro potřeby této práce).

• **Obrázek 40:** *Staroměstské náměstí v Praze – všední den (14. dubna 2018)*. KASTLOVÁ Veronika. KAČER, Jaromír. *Scéna veřejného prostoru*. [fotografie z MXF]. Praha 2018 (archív autorky pro potřeby této práce).

• **Obrázek 41:** *Staroměstské náměstí v Praze – vánoční trhy v den rozsvícení vánočního stromu (30. listopadu 2019)*.

KASTLOVÁ Veronika. KAČER, Jaromír. *Scéna veřejného prostoru*. [fotografie z MXF]. Praha 2019 (archív autorky pro potřeby této práce).

• **Obrázek 42:** *Náměstí Míru v Praze – vánoční trhy (30. listopadu 2019)*. KASTLOVÁ Veronika. KAČER, Jaromír. *Scéna veřejného prostoru*. [fotografie z MXF]. Praha 2019 (archív autorky pro potřeby této práce).

• **Obrázek 43:** *Staroměstské náměstí v Praze – spontánní aktivity v době pandemie covid-19 (29. března 2021)*. KASTLOVÁ Veronika. KAČER, Jaromír. *Scéna veřejného prostoru*. [fotografie z MXF]. Praha 2021 (archív autorky pro potřeby této práce).

• **Obrázek 44:** *Staroměstské náměstí v Praze – inscenované aktivity v době pandemie covid-19 (13. dubna 2021)*. KASTLOVÁ Veronika. KAČER, Jaromír. *Scéna veřejného prostoru*. [fotografie z MXF]. Praha 2021 (archív autorky pro potřeby této práce).

8. Seznam vybrané publikační činnosti

- KASTLOVÁ, V. *Realita virtuality v divadle Archa*. ERA21. 2020, 20(01), 10-11. ISSN 1801-089X.
- KASTLOVÁ, V., ed. *Překračování hranic: meziprostory a dialogická praxe*. Praha: České vysoké učení technické v Praze, Fakulta architektury, 2020. ISBN 978-80-01-06687-4.
- KASTLOVÁ, V., ed. *November Talks 2018: Visions*. Praha: České vysoké učení technické v Praze, Fakulta architektury, 2019. ISBN 978-80-01-06586-0.
- KASTLOVÁ, V. *Scéna veřejného prostoru*. ERA 21. 2018, 18(3), 48-49. ISSN 1801-089X.
- KASTLOVÁ, V. *Zbůch 2015 aneb O čem to bylo/Zbůch 2015 - What Was It About*. In: BOUDOVA, P. et al., eds. *Zbůch 2015. Znovuobjevení hornické krajiny. Rediscovering the Mining Landscape*. Praha: Fakulta architektury ČVUT, 2015. s. 64-67. ISBN 978-80-01-05855-8.
- KASTLOVÁ, V. *Scéna veřejného prostoru*. [Nepublikovaná přednáška] Konference *Architektura a veřejný prostor – specifika, výzvy a limity*. 2016-11-03.
- KASTLOVÁ, V. *Scene of public space*. [Nepublikovaná přednáška] *Urbánní a regionální laboratoř Univerzity Karlovy*. 2015-09-23.

- KASTLOVÁ, V. et al. *Industriály 2016. Kulturní a komunitní projekty pro objekty průmyslového dědictví.* [Audiovizuální tvorba] Praha: Fakulta architektury ČVUT, 2017. ISBN 978-80-01-06059-9.
- KASTLOVÁ, V. et al. *Parkinsonova nemoc a architektura – zkušební situace v prostoru.* [Audiovizuální tvorba] 2016.
- KASTLOVÁ, V. *Zbůch 2015.* [Audiovizuální tvorba] Praha: Fakulta architektury ČVUT, 2015.
- KASTLOVÁ, V. a H. PARKÁN. *Martin Rajniš Globální cena za udržitelnou architekturu 2014.* [Audiovizuální tvorba] 2014.
- KASTLOVÁ, V. a O. NOVOTNÝ. *Zaměstnaní (s) autismem.* [Audiovizuální tvorba] 2015.
- VLACHYNSKÁ, P. a V. KASTLOVÁ. *Sculpture as a mediator.* In: *Creative Practice Conference Exhibitions. Creative Practice Conference, Brusel, 2014-08-27/2014-08-29.* Leuven: Leuven University, 2014. s. 33-36. ADAPT-r. ISBN 9789082256802.

9. Seznam příloh

- **Příloha č. 1:** *Audiovizuální dokumentace.*

Scéna veřejného prostoru. Vztah architektury a divadla.
KASTLOVÁ Veronika a kol. [MPEG-4]. Praha 2021 (archív
autorky pro potřeby této práce).

10. Příloha č. 1: Audiovizuální dokumentace

Scéna veřejného prostoru. Vztah architektury a divadla – viz přiložené CD či online zde:

<https://youtu.be/yUp8zyxe97A>