

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav etnologie

Bakalářská práce

Běla Čápková

Antropologie veřejného prostoru. Prostorová regulace a transgrese na příkladu buskingu

Anthropology of Public Space. Spatial Regulation and Transgression on the
Example of Busking

Praha 2017

Vedoucí práce: Mgr. Petra Lupták Burzová, Ph.D.

Děkuji Mgr. Petře Lupták Burzové, Ph.D. za vstřícné a inspirativní vedení mé práce. Dále děkuji Haně Čákové za trpělivost, kterou projevila při jazykové korektuře. A v nesposlední řadě všem pražským buskerům, že ožívují ulice a nehrají mi pod oknem.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracoval(a) samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze, dne 12. srpna 2017

.....

Jméno a příjmení

Klíčová slova:

busking, performance, urbánní, Praha, každodenní život

Key words:

busking, performance, urban, Prague, everyday life

Abstrakt:

Práce se zabývá problematikou regulace veřejného prostoru na příkladu buskingu v Praze. Cílem bylo analyzovat možné způsoby regulace veřejného prostoru. Práce vychází z pojetí města jako sociálního prostoru. Autorka se zaměřuje na analýzu každodenního chování ve městě, kde je busking překvapujícím prvkem. Busking je v této práci definován jako performance buskera ve veřejném prostoru za účelem získání dobrovolného příspěvku od náhodných kolemjdoucích. Práce vychází z dlouhodobého terénního pozorování a rozhovorů s buskery. Dále byly také analyzovány vyhlášky, regulující pouliční vystupování v Praze. V práci je rozlišována vnitřní a vnější regulace veřejného prostoru. Autorka pracuje s konceptem prostorové transgrese. Na busking je v práci nazíráno jako na transgresivní jev. Regulace buskingu v Praze ovlivňují každodenní uživatelé veřejného prostoru. Rezidenti centrálních oblastí Prahy mají negativní zkušenost s buskingem, jelikož jeho akustická forma narušuje jejich soukromý prostor. Svými stížnostmi tlačí na politiky, a tak spoluvytváří regulaci buskingu.

Abstract:

This Bachelor thesis concerns issue of regulation of public space on the example of busking in Prague. The goal of this study is to analyse possible forms of public space regulation. Thesis is based on the conception of city as social space. Author is focusing on analyse of everyday life in city, where busking is considered as a suprising element. Busking is defined here as performance of a busker in public space in order to obtain voluntary contribution from passersby. Bachelor thesis is resulting from long term observation and interviews with buskers. Furthermore, public notices regulating street performance in Prague were analysed. There is accented difference between internal and external public space regulation. Author use concept of spatial transgression. In this paper, busking is viewed as transgressive phenomenon. Regulation of busking in Prague is affected by everyday users of public space. Residents of central parts of Prague have negative experience with busking, because its acoustic form distort their private space. By their complaints they co-create the regulation of busking.

OBSAH

1	ÚVOD	1
1.1	METODOLOGIE.....	1
1.2	LITERATURA	3
1.3	STRUKTURA PRÁCE	4
2	PROSTOR.....	6
2.1	URBÁNNÍ PROSTOR	6
2.2	SOCIÁLNÍ PROSTOR	6
2.3	KAŽDODENNOST.....	9
2.4	VEŘEJNÝ PROSTOR.....	11
2.4.1	<i>Regulace veřejného prostoru.....</i>	<i>12</i>
2.5	TRANSGRESE	15
2.5.1	<i>Busking a transgrese.....</i>	<i>18</i>
3	BUSKING	20
3.1	PERFORMANCE BUSKERA.....	21
3.1.1	<i>Typologie buskerů.....</i>	<i>21</i>
3.1.2	<i>Busking a žebrání</i>	<i>22</i>
3.2	BUSKING VE VEŘEJNÉM PROSTORU	23
3.3	PŘÍSPĚVEK.....	24
3.4	KOLEMJDOUCÍ – PUBLIKUM	26
4	REGULACE BUSKINGU	28
4.1	VNĚJŠÍ REGULACE BUSKINGU	28
4.1.1	<i>Vyhlášky.....</i>	<i>28</i>
4.1.2	<i>Nic proti buskingu, ale proti hluku</i>	<i>30</i>
4.1.3	<i>Street-level bureaucracy.....</i>	<i>33</i>
4.2	VNITŘNÍ REGULACE BUSKINGU	34
5	ZÁVĚR	36
6	SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY:	37
	PŘÍLOHA 1. – TERÉNNÍ POZOROVÁNÍ	I

PŘÍLOHA 2. – TERÉNNÍ POZOROVÁNÍ	II
PŘÍLOHA 3. – VYHLÁŠKA 2013	III
PŘÍLOHA 4. – VYHLÁŠKA 2016	V

1 Úvod

V roce 2012 byl v Praze po dlouhodobém zákazu povolen busking. Byla jsem z toho nadšená. Ulice, náměstí a podchody jako by najednou ožily. Poté, co nebyla ve veřejném prostoru téměř k vidění neoficiální hudební nebo divadelní vystoupení, jsem jakékoli umění vítala. Pokaždé, když jsem mījela pouličního hudebníka, hodila jsem mu pár mincí, nehladě na to, co a jakým způsobem hrál. Oceňovala jsem jeho prostou přítomnost. Přítomnost buskerů byla něco nového a nečekaného. I já sama jsem vyrazila do ulic muzicírovat, hrát na kytaru se zpěvačkou nebo houslistkou. Chtěla jsem také být součástí ožívování veřejného prostoru, a navíc si trochu vydělat zajímavou brigádou.

1.1 Metodologie

Od roku 2015 jsem přemýšlela, jak uchopit busking pomocí etnologie, jak o něm psát. Předkládaná práce je tedy výsledkem dlouhodobého pozorování a přemýšlení nad buskingem. V Praze studuji a bydlím, tudíž jsem se skoro každý den setkávala s „terénem“ - s pražským veřejným prostorem. Nešlo mi o to sledovat konkrétního buskera nebo zjistit jeho motivaci k vystupování na ulici, ani jsem se nesnažila pojmenovat nebo systematizovat strategie jednotlivých buskerů. Šlo mi spíše o to „číst“ prostor ovlivněný veřejným vystupováním. Přijít na to, co busking vytváří s prostorem, do kterého vstupuje. Jakým způsobem ovlivňuje každodennost míst. Vystihnout to, jak uživatel veřejného prostoru přivykne změnám.

Pouliční vystupování jsem zakusila nejdříve jako busker. Mezi květnem a zářím 2014 jsem nepravidelně (přibližně jednou týdně) chodila hrát na pražské Jungmannovo náměstí. Aktivně jsem tak vytvářela pouliční performanci.

Od května 2015 jsem se cíleně účastnila pouličních vystupování, zúčastněně jsem pozorovala vystoupení v roli diváka, a posléze jsem jednotlivá setkání zpracovávala. Během pozorování jsem si psala terénní poznámky, které jsem poté upravovala do ucelených textů (viz Příloha 1 a 2), *antropologických momentek*¹. Antropologické momentky jsou zachycením konkrétní události v konkrétním čase, jsou v podstatě

¹ Antropologické momentky využívá například kniha *Pražské hudební světy* (Jurková et al., 2013).

takovými krátkými antropologickými reportážemi. Jejich cílem je vylíčit konkrétní setkání výzkumníka s jeho terénem, včetně emocí, které pociťuje. Dvě tyto „momentky“ přikládám v příloze. V rámci těchto pozorování jsem uskutečňovala také neformální rozhovory s buskery.

Se třemi buskery jsem provedla polostrukturované rozhovory. Jednalo se o hudební buskery vystupující pravidelně, téměř každý den, v centru Prahy. K těmto rozhovorům jsem si předem připravila okruhy otázek, kterým jsem se pak věnovala, podle toho, jakým směrem se rozhovor ubíral, doplňovala jsem další otázky, které mě napadaly na místě. Avšak poté, co jsem analyzovala audio nahrávky těchto rozhovorů, nepřipadal mi tento zdroj informací nadále vhodný pro mou práci. Původně jsem myslela, že práce bude o buskerech, o jejich příběhu, možná skrze jednoho jediného, o motivaci, o strategiích vystupování, o finanční stránce buskingu. Přemýšlela jsem především o hudebním buskingu, zajímal mě z pohledu etnomuzikologie, zajímalo mě, s jakým repertoárem buskeři vystupují.

Ale poté mi začal připadat zajímavější veřejný prostor. Díky zájmu o problematiku jsem sledovala, že město chce busking nějak regulovat. Začalo mi připadat čím dál zajímavější, proč město regulaci považuje za potřebnou a jak tato regulace vypadá. Jaké aspekty buskingu reflektuje a jaké ne. Při uvažování nad regulací jsem si uvědomila, že kromě buskerů a jejich diváků se pouliční vystupování týká také třetí skupiny lidí – rezidentů (lidí, kteří v místě žijí nebo pracují). Pochopila jsem, že regulace ze strany města vzniká do značné míry právě kvůli rezidentům.

Od roku 2015 se velmi diskutovalo o zavedení nové vyhlášky regulující pouliční vystupování. Proběhlo několik debat, kterých jsem se účastnila jako pasivní posluchač. Jednu z těchto debat, která proběhla v divadle Archa 15.10.2015, využívám pro ilustraci situace v Praze, hlavní body této debaty osvětlují problematiku buskingu v Praze. Tuto diskuzi využívám proto, že se během ní sešli rezidenti, buskeři i politici, došlo tak ke střetu názorů na busking všech stran, které ho ovlivňují. Zároveň měla diskuze formu *long table*. To je forma otevřené debaty. Uprostřed malého sálu Archy byl velký stůl pro 10 osob, u něho vždy seděli diskutující – ti, kteří měli slovo. Kolem dokola místnosti byly

rozestavěné židle, kde se mohli usadit nediskutující. U stolu vždy muselo být jedno místo volné. Pokud se někdo z nediskutujících (ti, kteří nesedí u stolu) chtěl zapojit do diskuze, mohl si sednout na volnou židli, v tu chvíli ale musel někdo jiný stůl opustit. Prostor k vyjádření tak měli všechny strany, které se debaty účastnily.

Dále také analyzuji vyhlášky omezující busking v Praze z let 2013 a 2016. Snažím se přijít na to, proč v nich jsou některá ustanovení. Rozumím tomu, proč je zakázáno hrát se zesilovacím zařízením, avšak některé body (především novější a podrobnější vyhlášky) jsou překvapivě konkrétní. Nedávají logiku a jsou obtížně vymahatelné. Díky sledování terénu a účasti na debatách jsem přišla na to, že tyto konkrétní body odrážejí konkrétní stížnosti rezidentů

Do terénu jsem vstupovala s tím, že mě zajímají konkrétní buskeři, postupně jsem si uvědomovala, že mě víc zajímá, jak ovlivňují veřejný prostor, a nakonec mi došlo že právě veřejný prostor je středobodem mého zájmu. Pomocí buskingu se snažím ukázat zajímavé principy. Někdo narušuje a obohacuje (podle perspektivy aktéra) veřejný prostor s nějakým cílem, zároveň ale není jediným aktérem, jsou tu i kolemjdoucí a rezidenti, „narušitelé“ je mohou potěšit nebo obtěžovat. „Pasivní“ aktéři (diváci, rezidenti) také zpětně ovlivňují chod veřejného prostoru – v případě buskera třeba tím, že ho poslouchají nebo neposlouchají, hodí nebo nehodí mu peníze, anebo tím, že si stěžují na to, že je obtěžuje – tím vtahují do hry město, které se busking (či jiné aktivity ve veřejném prostoru) snaží nějak regulovat.

1.2 Literatura

Přímo o buskingu je literatura nejčastěji z Ameriky. V 80. a 90. letech se autoři často zaměřovali na busking v New Yorku (Pepper, 1990; Tanenbaum, 1995). Tanenbaum se věnuje fenoménu buskingu provozovanému v metru. Pepperova etnografie zachycuje pouliční performance v New Yorku a Washington Square Parku. Campbell a Belkin (1981) vytvořili publikaci o pouličních performerech v Americe obecně. Historicky je zaměřená kniha Cohena a Greenwooda (1981), autoři se zabývají historií fenoménu buskingu².

² Ve své práci se věnuji především současnému buskingu v Praze, neuvádím proto historii tohoto fenoménu. Částečně se zabývám buskingem v 90. letech.

Autoři se věnovali jak historickým publikacím, tak i pracím, vycházejícím z konkrétního etnografického výzkumu. Další práce jsou věnované buskingu až od roku 2000, ve větší míře po první dekádě. Jde především o odborné články (Grygier, 2013; Hawkins, 2012; Kaul, 2014; Kushner & Brooks, 2000; Lemay & Bates, 2013; Simpson, 2011; Zainal, 2012).

V českém prostředí se o zkoumání buskingu zvedl zájem poté, co byl legalizován ve velkých městech (nejprve v Brně, poté v roce 2013 v Praze). Jedná se především o bakalářské a diplomové práce (Hanáková, 2013; Ostružár, 2015; Dvořáková, 2014). Tyto bakalářské práce nejsou pro mojí příliš relevantní.

Diplomová práce Fialíka (2014) se zaměřuje na buskery v menším španělském městě San Sebastian, prováděl etnografický výzkum mezi umělci, pro které je busking hlavním zdrojem financí. Pohlíží na buskery jako na „moderní nomády“. Buskeři sami považují „nomádství“ za esenci buskingu. Podle něj je město jako řeka, buskeři narušují její tok, řád a „život buskera je tak formován skrze vlastnosti toho prostoru.“ (Fialík, 2014, s. 6). Fialíkova práce na rozdíl od ostatních bakalářských a diplomových prací, týkajících se buskingu, leží na teoretickém základu. Na tuto práci často odkazují, jelikož v českém prostředí nevznikla mně známá práce zabývající se buskingem, která by byla natolik přínosná pro mou práci.

Opírám se především o práce, zabývající se sociálním prostorem (Lefebvre, 1993) a každodenností v něm (de Certeau, 1984). V pojetí veřejného prostoru vycházím hlavně z Pospěcha (2015) a Goffmana (1963)

1.3 Struktura práce

Práce postupuje od popisu obecných konceptů ke konkrétním formám regulace buskingu. Nejprve se zabývám tím, co to je prostor, především ten sociální, a jakým způsobem může být přínosné vnímat busking skrze Lefebrův koncept sociálního prostoru.

To, jak prostory fungují, lze vidět na jejich každodennosti. V každodenním životě je zjevná každá odlišnost. S přihlédnutím k tomuto se pokouším popsat na jakém principu funguje busking.

V další kapitole se věnuji tomu, co to je veřejný prostor a jak je možné ho regulovat *vnější* a *vnitřní* regulací.

Busking definuji dle čtyř charakteristik. Busking tak, jak ho chápu já, je nemožný bez některé z nich. Pokouším se definovat hranici mezi buskováním a žebráním. A také popisují, jak busking proměňuje urbánní prostředí.

V další části rozebírám koncept *transgrese* a ukazuji do jaké míry je busking transgresivní.

Poslední kapitola se věnuje regulaci buskingu v Praze. Vysvětluji, jakým způsobem na něj působí formy regulace a naopak, jak aktéři ve veřejném prostoru mohou tyto regulace vytvářet.

Mým cílem je popsat to, jakým způsobem je regulován veřejný prostor. Na příkladu buskingu, jako něčeho *neobvyklého* a *překvapujícího* ukazuji, jak pasivní a aktivní aktéři veřejného prostoru vyjednávají jeho pravidla.

2 Prostor

2.1 Urbánní prostor

Regulaci buskingu jsem zkoumala ve městě. Jak je možné *město* definovat? Je důležité mít na mysli, jak zdůrazňují Bridge & Watson, důležitost a nutnost pojímat město z více různých perspektiv a podle různých teorií, jediné tak je možné alespoň zčásti pochopit jeho komplexitu. „Není žádný *narativ* města, ale mnoho *narativů* vytváří města různými způsoby, zdůrazňuje některé aspekty a některé ne“ (Bridge & Watson, 2000, s.14; překlad autorky). Jinými slovy, formulace definice města závisí na perspektivě, kterou na město pohlížíme. Podle toho, co chceme zkoumat, vybíráme si nejvhodnější způsob uchopení města.

Slovníková definice se sice napíše snadno, ale rozmanitost vztahů a vazeb mezi jednotlivými aktéry pohybujícími se na daném teritoriu, jejich omezenost a podmíněnost vnějšími i vnitřními vlivy, to vše se vysmívá jakémukoli vymezení pouhým výčtem. Obraz města, jako pulzujícího mechanismu, tepoucího jiným rytmem než jiná sídla, je vždy obrazem pouze jednoho, zcela konkrétního vymezeného prostoru. A nemůže být právě vymezení prostoru oním klíčem, který nám může pomoci porozumět naší otázce? Není tedy lepší ptát se spíše „co to znamená *prostor*“, „než co to znamená *město*“? Město jako specifický prostor, prostor vymezený nejenom geometricky, teritoriálně, ale především souhrnem vztahů, je pravda kvalitativně odlišný od prostoru vesnice nebo prostoru vlakové zastávky v polích, tím spíše však vyniká úloha, kterou mají v tomto prostoru interakce jak mezi lidmi vzájemně, tak mezi lidmi a jimi zbudovanými objekty (a úlohu jejíž plnění jim bylo dáno do vínku). To, co nás fascinuje na vykopávkách Pompejí nejsou (jen) neporušeně zachovalé ulice a domy, ale i přítomnost jejich obyvatel. Ti, zkamenělí v okamžiku, dodávají tomuto městu na rozdíl od „běžných“ archeologických vykopávek jeho pro nás tak srozumitelný obraz.

(Grygar, 2003, s. 267).

Proto je především důležité definovat, co to je prostor. Takový prostor, ve kterém jsou přítomni lidé a je formulován jejich sociálními vazbami.

2.2 Sociální prostor

Prostor se člověku jeví jako uspořádaná skutečnost. Ve světě jsou elementy, které jsou vůči mně blízké či vzdálené, jsou přede mnou nebo za mnou, po mé jedné či druhé ruce (straně) a nahoře a dole. Skutečnost má také nějaký vlastní charakter, naladění. A tak jako je nálada člověka složitě uchopitelná, je i naladění místa velice komplikovaný fenomén. Naladění

místa utváří jeho hmotné uspořádání a dané světelné podmínky atd. spolu s významy, kterými jej lidé naplňují. Čili vždy záleží na perspektivě vnímání: (...) co je prostor, záleží na tom, kdo ho prožívá a jak. Zkušenost prostoru není neutrální, ale projevuje se v ní moc ve vztahu k věku, pohlaví, společenskému postavení a vztahům k ostatním (...).

(Pauknerová, 2012, s. 56)

Pro mou práci je podstatné, že prostor není neutrální. Je vnímán velmi subjektivně, v závislosti na tom, kdo konkrétně ho vnímá a jaká je jeho role v tomto prostoru. Jinak ho bude vnímat busker, jinak kolemjdoucí, jinak rezident, jinak tvůrce vyhlášky či policista, který má její dodržování vymáhat.

Lefebvre (1993) se zamýšlí nad prostorem jako nad společensky produkováným, vytvářeným. Jeho konceptualizace sociálního prostoru je trialektická – prostoru lze porozumět na třech úrovních skrze: [1] prostorové praktiky, [2] reprezentaci prostoru a [3] prostory reprezentace. V Lefebvrově práci se trialektika objevuje velmi často, analogická k výše uvedeným úrovním prostoru je typizace prostoru – prostor vnímaný, myšlený a žitý; nebo fyzické, mentální a sociální aspekty prostoru.

Prostorové praktiky [1] odkazují k materiální, konkrétní fyzické podobě prostoru; vyjadřují, jakým způsobem vnímáme empirickou realitu, s běžnými denními činnostmi a časoprostorovými rutinami. Lefebvre je spojuje s fyzickými aspekty prostoru, s prostorem vnímaným. Jsou každodenní interakcí lidí.

Reprezentace prostoru [2] je myšlenkovou abstrakcí, je to prostor, jaký si představujeme, jaký myslíme. Reprezentací prostoru se myslí abstraktní prostorová vyjádření, tj. mapy, plány či jiné produkty geografů, územních plánovačů a urbanistů. Pomocí reprezentací (nebo konceptualizací) prostoru je do prostoru vpisován dominantní sociální řád, reprezentace představují konstelaci moci.

Prostory reprezentace [3] umožňují porozumět prostoru jako něčemu žitému. Takovéto prostory souvisí s jejich obyvateli, uživateli. Prostory reprezentace odkazují k sociálním aspektům prostoru s jeho žitou formou. Jsou tím, kde se propojují fyzické a mentální aspekty prostoru, jsou to prostory každodenního života a živé interakce.

Lefebvre kritizuje kapitalistický dominantní prostorový diskurz (reprezentaci prostoru), podle něj slouží abstraktní prostor pouze účelům státu a ekonomiky, reprezentace prostoru se tak stává nástrojem moci. Cílem tohoto mocenského nástroje je dle Lefebvra osídlení každodenního života a vytvoření nesprávné představy o neutralitě prostoru, odstranění prostorových odlišností a byrokratizace prostoru. Podle Lefebvra je kapitalistická reprezentace prostoru prázdným, homogenním prostorem, kde stát může lehce vykonávat svůj dohled a ekonomika ho může libovolně využívat.

Proti síle státu, který reprezentaci prostoru byrokratizuje, stojí praktiky vytvářející alternativní diskurz. Tento proces kontradiskurzu je spojen s prostory reprezentace, je založen na konkrétních žitých zkušenostech a porušování platných praktik. Lefebvre tvrdil, že existují různé způsoby produkce prostoru, od přirozeného, absolutního prostoru až k prostorům, které jsou sociálně produkovány. Prostor je podle Lefebvra sociálním produktem, nebo spíše komplexem sociálních konstrukcí, které ovlivňují prostorové praktiky a vnímání prostoru. To vedlo k obratu pozornosti od prostoru samotného k procesům jeho produkce.

Toto dělení [Lefebvrovo] nám tak umožňuje přemýšlet o vystoupení buskerů ve veřejném prostoru ve dvou rovinách. Za prvé můžeme uvažovat o tom jak reprezentace prostoru, která je vytvářena skrze legislativní regulace veřejného prostoru, které uplatňuje město, ovlivňuje prostorovou praxi buskerů i ostatních využívajících tento společný prostor, a jak se touto regulací podílí na reprodukci určitého chování. Za druhé pak můžeme pozorovat, jak buskeri mohou narušovat tyto prostorové uspořádání a vytvářet tak prostor reprezentace.

(Fialík, 2014, s. 46)

Z tohoto pohledu je busking velmi důležitý – ti, kdo v prostoru vykonávají neobvyklou aktivitu, vlastně ve smyslu *prostorů reprezentace* tento prostor konstruují. Zároveň nutí ostatní aktéry reagovat a přemýšlet, a tím znovu konstruovat. Paradoxně, například pro obyvatele bytu, kteří se cítí obtěžováni hlukem buskerovy produkce, je busker přínosný – teprve díky němu si uvědomí, že jedna z podstatných věcí, kterou od prostoru chtějí je, aby byl tichý. Tento proces akce a reakce, konstruování a znovukonstruování, je nikdy nekončící. Sociální prostor je stále vyjednávání mezi aktéry.

2.3 Každodennost

De Certeau ve své knize *Practice of Everyday Life* (1984) rozebírá to, jakým způsobem uživatelé jednají v prostoru, uživatelé, kteří jsou obvykle považováni za pasivní a dodržující pevná pravidla. Zkoumá způsoby, jakými jsou vytvářeny praktiky chování, které se vážou k urbánnímu prostředí, každodenní rituály. Téma, kterému se věnuje, neznamena, že se jednoduše obrací k jedincům v prostoru, spíše se zamýšlí nad jejich schémata jednání. Osvětluje, co je charakteristické pro chování uživatelů prostoru, uživatelů, kteří jsou považováni za konzumery. Jeho výzkum sestává ze tří dimenzí. Zaprvé to [1], jakým způsobem je zacházeno s konzumem, jakým způsobem konzumenti nakládají s produkty, které jsou jim určeny.

Druhá dimenze [2] de Certeauova výzkumu je zaměřena na každodenní aktivity, vychází z Foucaultova díla *Dohlížet a trestat*, kde Foucault analyzuje mechanismy síly institucí, to, jakým způsobem je používána síla a jakým způsobem funguje neustálý dohled. De Certeau se pokouší odhalit to, jakým způsobem fungují síly, které kontrolují kázeň, jak dochází k podřízení těmto silám a jakým způsobem je konzumeri obcházejí.

Třetí dimenze [3] de Certeauovi práce je zkoumání struktur každodenního chování (practice). Autor odlišuje strategie a taktiky. Strategie používají konzumní producenti, uživatelé mají soubor taktik, které využívají v každodenním životě. Podobně staví do opozice represe a exprese. Město, v de Certeauově pojetí, je generováno strategiemi vlád, korporací a dalších institucí, které vytvářejí vnější podobu města, univerzální, unifikovaný pohled, reprezentaci města. V kontrastu k těmto strategiím je chodec, který se pohybuje uvnitř města, využívající taktiky. Chodec, který nevidí město jako jednotu, který město využívá. De Certeau je přesvědčen o tom, že každodenní život je procesem pytláčení na teritoriu druhých.

Ale není možné vnímat *strategie a taktiky* odděleně. Nejenom strategie ovlivňují taktiky, ale naopak i konkrétní taktiky mohou zpětně ovlivnit strategie. Níže ukáži, že nespokojenost uživatelů – rezidentů přímo ovlivňuje jaké strategie jsou produkovány.

Simpson (2011) pracuje s pojmem *everyday life*, je to pro něj stěžejní koncept k pochopení toho, jak je regulován busking. V rámci každodenního života je každá neobvyklost zjevná a zároveň neustále hrozí, že se něco odlišného objeví. „Tyto rutinní praktiky se jen tak spontánně neobjevují, ale jsou přerušovány a ovlivňovány performativními strukturami – ulice je palimpsestem zákonů, nařízení, zásad a podobně (...) ale který sebou nese potenciální možnost modifikace skrze například vstup něčeho nebo někoho rozdílného” (Simpson, 2011, s.3; překlad autorky).

Neobvyklost se postupně může proměnit v pevnou a očekávanou součást prostoru. Busker chodící opakovaně na stejné místo se stane součástí jeho každodennosti, ale jen pro ostatní aktéry každodennosti (personál okolních podniků, pravidelní kolemjdoucí i pro ty, kterým poskytuje přivýdělek). Naopak ale, aby mohl jako busker fungovat a měl šanci, že si i něco vydělá, pro ne-každodenní veřejnost musí působit jako narušitel/oživovatel. Pouliční vystoupení musí obsahovat prvek překvapení a jisté nepatřičnosti. Hezkým příkladem toho je busker P. Dařilo se mu vycházet s každodenním okolím, dokonce ho považovalo za očekávanou a běžnou součást prostoru, zároveň byl na místě, kudy proudil dostatek nekaždodenní veřejnosti, kterou dokázal upoutat (viz Příloha 2).

P. hrával na rohu Obecního domu na skleněnou harfu³ bez nazvučení pod velkými okny restaurace. Chodil sem hrát téměř každý den po celý rok. Všichni ho na tomto místě znali: nabíjel si mobil u květinářky ve vedlejší stánku s květinami, mával si s číšníkem za velkými okny restaurace. Neustále za ním chodili nějací známí, kteří věděli, že je zde každý den v přibližně stejný čas. Pokaždé, když jsem se za ním byla podívat, měl u sebe pomocníka, který mu ohříval vodu, staral se o propan-butanová topítka, v případě potřeby P. pohlídal věci. Byli to bezdomovci⁴. Podle P., za ním chodili sami, že mu pomohou vyložit harfu, nebo pohlídají a on jim pak dal třeba stovku.

(záznam z terénního pozorování 8.12.2015)

³ Ta se skládá 32 různých sklenic, různě naplněných vodou a jedné sklenice, ve které si hráč máčí prsty při hraní. V zimních měsících měl busker kolem skleněné harfy rozestavěná čtyři propan-butanová topítka, byla připevněná na stojanech ve výšce zhruba metr a půl. Hráči tak nebyla zima.

⁴ Podobná situace byla načrtnuta v absolventské práci Anny Dvořákové. Šlo o bakalářskou práci z roku 2014 z Pardubické univerzity, z oboru sociální antropologie. Práce se jmenuje *Pouliční muzikanti v Praze*, a kromě textové části obsahuje krátký dokument *Ulice spojuje*. Jiří Wehle tam měl také svého „bezdomovce pomocníka“.

2.4 Veřejný prostor

Veřejný prostor je tím prostorem, který proměňuje vystupování v buskování. Obvykle bývá veřejný prostor ztotožňován s prostorem města. Tato charakteristika je ale sporná. Přesto, že mají pojmy *veřejný prostor* a *město* tendenci se v odborné literatuře překrývat, Pospěch poukazuje na to, že „(...) moderní město je [pouze] ideálním prostředním pro vznik veřejného prostoru, těžko jej však můžeme použít jako definující prvek” (Pospěch, 2015, s. 23). Veřejné prostory se totiž vyskytují například i na festivalu nebo na sjezdovce v lyžařské sezóně.

Moherské útesy jsou jednou z nejnavštěvovanějších turistických destinací v Irsku. Jsou to nejvyšší útesy v Evropě, které se táhnou v rozpětí osmi kilometrů. Je to také oblíbené místo buskerů. Pouliční hudba je na útesech již dlouhodobě přítomná, někteří hudebníci zde hrávají už i 20 let (Kaul, 2014). Na tomto příkladu lze vidět, že busking nemusí probíhat jen ve městě, ale především ve *veřejném prostoru*, který nemusí nutně být spjatý s prostorem města, v případě Moherských útesů je veřejný prostor spjatý s turismem.

Ve městě se vyskytuje veřejný prostor, ale i prostor soukromý. Avšak je možné definovat veřejný prostor na základě jeho protipólu? Pospěch (2015) připouští tuto polaritu, ale vysvětluje ji komplexněji, základní rozpor mezi soukromým a veřejným je „(...) polaritou bezpečí a nebezpečí, jistoty a nepředvídatelnosti, soutěže a solidarity a jako taková je vepsána v obrazech a sociálních reprezentacích naší společnosti” (s. 25).

Lze tedy hledat přesnou hranici mezi dvěma prostory? V nejzákladnějším protikladu jsou vnímány prostory soukromé a veřejné. Ale i tyto prostory se dále rozlišují. Barker uvádí příklad prostředí „domova“. Každá místnost má svojí funkci a různý stupeň soukromí. Ložnice je nejvíce soukromý pokoj. Oproti tomu chodba je místnost, kde přijímáme návštěvníky, aniž bychom měli pocit, že nám někdo zasahuje do soukromí (Barker, 2006, s. 161). Stejně tak existují prostory více nebo méně veřejné. Jde spíše o jakousi škálu v jejímž rozmezí se vyskytují různé prostory. Především je důležité vnímat, že různé prostory v lidském životě mají různé společenské významy.

Ve skutečnosti však takové striktní odloučení veřejného a soukromého neexistuje. Je mnoho historických a dobových příkladů, které dokládají, že na škále od veřejného po soukromé jsou ještě další stupně změkčující rigidní sociokulturní určení těchto fenoménů. Známe řadu příkladů dokumentujících vstup „veřejného“ do soukromí, či do soukromého prostředí (již téměř klasickým je působení médií), nebo vzlínání „soukromého“ do veřejného prostoru (střet veřejných zájmů se zájmy soukromými, skandály ze soukromého života artikulované na veřejnosti, ale i zveřejnění soukromých individuálních iniciativ apod.). (...) [N]ejrůznější veřejná prostředí [veřejné knihovny, prostranství, lázně, stravování apod.] a činnosti s sebou přinášejí především rozmanitá vymezení sociálních rolí a sociokulturních funkcí. Umožňují vznik aktuálních, s prožitkem spjatých společenství zvláštního druhu (neztotožnitelná s davem) a jsou výrazem nezbytnosti soužití mezi lidmi.

(Matějů, 2003, s. 225-226).

Veřejný prostor se zdá být otevřen *veřejnosti*, tedy všem bez rozdílu. „Tradičně "veřejná místa" odkazují k jakýmkoli oblastem ve společnosti, které jsou volně dostupné členům této společnosti (...)" (Goffmann, 1963, s. 9; překlad autorky). Otevřenost a přístupnost takového prostoru je jak fyzická, tak především symbolická – jedinec do tohoto prostoru *může*. Je to ale opravdu tak? Pospěch uvádí, že „[i]ntuitivní pojem neregulovaného, volně přístupného veřejného prostoru ve skutečnosti zakrývá prostor silně svázaný silným a hluboko zakořeněným vnitřním regulativem“ (2015, s. 21). To znamená, že prostor otevřený pro všechny neexistuje. Za fungováním zdánlivě otevřeného prostoru stojí *řád*, který vymezuje pravidla veřejného prostoru.

2.4.1 Regulace veřejného prostoru

Veřejný prostor je „(...)inherentně nepředvídatelný a vzrušení, které zažíváme při pomyšlení na to, že se zde „všechno může stát“ se snad promění ve strach, když si uvědomíme, že stát se může opravdu všechno – a může se to stát i nám.“ (Pospěch, 2015, s. 32). Pospěch se táže, „[j]ak je možné, že jsme si zvykli rutinně se pohybovat světem, který je samou svou podstatou nepředvídatelný?“ (2015, s. 33). Pospěch odpovídá na otázku, jak je veřejný prostor možný: „existence veřejného prostoru, tedy jeho sociální existence (neboť jinou existenci nemá) je umožněna fungováním regulace.“ (Pospěch, 2015, s.41).

Naše přítomnost ve veřejném prostoru nevyžaduje naši explicitní pozornost, je samozřejmá a proto funguje. „Řád, který jednání ve veřejném prostoru reguluje, nemusí být prožíván vědomě. Naopak, jeho velká část funguje na nevědomé úrovni, formou rutinního jednání a každodenního užívání prostoru. To však neznamená, že tento řád vzniká pasivně (...). Řád regulující soužití ve veřejném prostoru je utvářen a udržován v činnosti aktivně, neboť v jeho základu stojí konkrétní významy a konkrétní pravidla, která je třeba dodržovat prostřednictvím konkrétního jednání. Skutečnost, že je toto jednání rutinní a habitualizované, není v rozporu s jeho cíleností.“ (Pospěch, 2015, s. 37).

Proti tomuto pojetí aktivního, i když často nevědomého dodržování řádu, existují i pojetí založená na pasivitě účastníku veřejných prostorů. Stanley Milgram toto soužití vysvětluje termínem *overload* – ve veřejném prostoru dochází z důvodu „podnětového přetížení“ k vypnutí některých reakčních mechanismů, proto je v tomto prostoru možná lhostejnost, otažitost a snížení pocitu zodpovědnosti, „(...) Milgram tvrdí, že soužití ve veřejném prostoru je možné proto, že lidé se specifickým způsobem adaptují na jeho prostředí, přičemž jde o pasivní, vynucenou adaptaci“ (Pospěch, 2015, s.36). Simmel rozvíjí představu města jako *site of overstimulation and excess of feeling*. Ash Amin navazuje na Milgramovo pojetí, používá termín *společenský reflex*, vyjadřuje myšlenku, že jednání ve veřejném prostoru je nereflexivní a nevědomé. Pospěchovo pojetí soužití ve veřejném prostoru (vycházející především z Goffmana) akcentuje aktivní konání aktérů, pojetí vnímající aktéry jako pasivní jsou podle něj příliš deterministická, právě z důvodu, že podceňují aktivní roli účastníků při vytváření sdíleného řádu. Soužití ve veřejném prostoru je možné aktivní konstrukcí aktérů, a ne díky pasivní reakci lidské mysli.

Veřejný prostor je regulován dvojím regulativem – *vnějším* a *vnitřním*. [1] *Vnější regulativ* je „(...) regulace prostřednictvím *formální sociální kontroly*. (...) Je vykonávána specifickými skupinami aktérů, které jsou nadány zvláštní mocí a do interakce zvnějšku vtiskují – prostřednictvím formálních mechanismů exkluze, kontroly a dohledu – své vlastní definice a normy utvořené vně každodenní interakce“ (Pospěch, 2015, s. 37). Jsou to tedy regulace zákony, vyhláškami a veřejnou politikou obecně, ale také regulace prostoru architektonickými a designovými prvky. Tyto sice nemají primárně regulativní funkci, ale k regulaci prostoru přispívají. Jedná se o úpravy veřejného prostoru takovým

způsobem, aby naplňovaly představy institucí o funkcích prostoru. Architektonickými a designovými úpravami městského vybavení lze zamezit přítomnosti nežádaných jedinců, například bezdomovců. Pospěch do prostředků *vnějšího regulativu* řadí dohled nad veřejným prostorem kamerovým systémem.

[2] *Vnitřní regulativ* je „(...) řád utvářený uvnitř samotné interakce mezi aktéry, kteří se na konstrukci řádu podílí” (Pospěch, 2015, s. 37). Právě vnitřní regulativ nám dovoluje pohybovat se veřejným prostorem beze strachu. Základními pravidly vnitřního regulativu je *neosobnost* a *zdvořilost*. „(...) [L]idé ve veřejném prostoru se chovají zdvořile bez ohledu na to, kdo je adresátem tohoto jednání. (...) [Z]dvořilost zde není morální hodnotou, ale funkčním požadavkem. Jejím adresátem není konkrétní osoba, nýbrž sdílený řád” (Pospěch, 2015, s. 43). Dalším požadavkem na fungování veřejného prostoru je *anonymita*, o které Pospěch mluví jako o konstruované, není to vlastnost situací, ale požadavek na jejich zvládnutí. Uživatelé veřejného prostoru se musí snažit spolupracovat, aby společně vytvořili anonymitu. Anonymita, neosobnost či zdvořilost jsou ale pouze prostředky k dosažení obyvatelného prostoru, prostoru, který bude uživateli považován za bezpečný a přehledný. „V tom smyslu je třeba odmítnout často citované hodnotící výroky o tom, že anonymita či lhostejnost jsou negativními stránkami města. Takové výroky přehlíží skutečnost, že tyto zdánlivé hodnoty jsou ve skutečnosti funkční, instrumentální imperativy” (Pospěch, 2015, s. 167). Vnitřní regulativ je vyjednáván v každodenní interakci, právě každodenní vyjednávání vytváří z uživatelů prostoru aktivní aktéry veřejného prostoru. Goffmann (1963) o vnitřních pravidlech veřejného prostoru pojednává jako o situačních náležitostech („*situational proprieties*”) (s. 24). „Jednání, aby mohlo být uznáno za korektní či za chybné, musí být komunikováno” (Pospěch, 2015, s.47) „Nutnost komunikace tedy můžeme považovat za jedno z pravidel veřejného prostoru”. Tato komunikace mezi uživateli veřejného prostoru je neartikulovaná, to, co děláme, adresujeme anonymnímu druhému, v zájmu udržení pevného řádu.

Analýzou „proti řádného” chování lze vysvětlit mnohé o povaze řádu. „Jak píše Goffman, ohrožující není to, *jakým způsobem* byla pravidla porušena, a nakonec ani to, že byla porušena. Závažnost situace je dána tím, že existoval důvod, *proč* byla porušena [...], a tedy i potenciální důvod k nedůvěře v řád” (Pospěch, 2015, s.51). Ohrožení řádu je

především tam, kde je řád nejasný, to může být na hranicích veřejného prostoru; v místech, která nemají jasně vymezenou funkci.

Mezi vnitřním a vnějším řádem existuje napětí. Vnitřní řád je *reakcí* na soužití anonymních uživatelů prostoru; vnější řád je snahou o předejití nebezpečí (i když na příkladu buskingu můžeme vidět snahu o předejití *nepohodlí*).

Pokud vyjdeme z Pospěchova konceptu *anonymity* jako předpokladu bezpečného fungování veřejného prostoru, z toho, že jeho uživatelé by dokonce měli *spolupracovat* na tom, aby společně vytvořili anonymitu, pomůžeme nám to pochopit buskery a jejich vnímání ostatními z celkem zajímavého pohledu. Busker ve veřejném prostoru předvádí cosi neanonymního, jde se „svou kůží na trh“, je osobní, to je v přímém rozporu s principem anonymity. Je tím, kdo přestal s ostatními kooperovat na vytváření anonymního konstruktů. Tento pohled nám umožňuje pochopit, proč může být busker iritující pro uživatele prostoru. Nejenže narušuje jeho řád, on ho dokonce ohrožuje a tím ohrožuje i ostatní uživatele.

Ale nesetkala jsem se s negativním názorem na busking jako takový (lidem vadí pouze například ve smyslu hluku, který je obtěžuje). Zdá se, že negace anonymity, tedy něco, co je podle Pospěcha ohrožující, vede k tomu, že buskera nikdo nepřehlédne, že poutá pozornost. Domnívám se, že poutá větší pozornost než najatý pracovník, který bude chodit po ulici v reklamní masce, ten je totiž součástí systému. Je sice nepřehlédnutelný, ale ve své podstatě anonymní. Fakt, že busking není vnímán negativně je dán zřejmě tím, že nad požadavkem bezpečné anonymity v tomto případě převažuje radost z do jisté míry kultivovaně oživeného veřejného prostoru.

2.5 *Transgrese*

Každý očekává určité chování ve vztahu k sociální struktuře jednání ve veřejném prostoru. Něco nebo někdo někam patří a někam ne. Mnoho pravidel veřejného prostoru je ukotveno v zákonech nebo vyhláškách (viz *vnější regulativ*), ale většina z nich je pokládána za samozřejmost (viz *vnitřní regulativ*). Cresswell (1996) zkoumá kořeny

výrazu „všechno na svém místě“ („everything in its place“). Tvrdí, že očekávání chování v místech (places) je důležitou součástí konstrukce, zachování a evoluce ideologických hodnot. V podstatě se skrže koncept *transgrese* zabývá tím, jak je možná existence veřejného prostoru, stejně jako Pospěch.

Cresswell (1996) uvádí konkrétní příklady, na kterých ukazuje konstruování ideologických hodnot ve veřejném prostoru. V New Yorku v 80. letech byla snaha dostat bezdomovce pryč z nádraží, starosta argumentoval tím, že je stanice určená pro cestování ne pro močení. Ale stanice je ostatními lidmi využívána nejen pro cestování – lidé se tam setkávají, jedí, a podobně. Jde však o *správné* (proper) využití prostoru, o přijatelnost daného chování v daném místě. Starosta tím začal upírat bezdomovcům právo na veřejný prostor, snažil se je dostat pryč, někam, kde nebudou na očích. Jedním z dalších příkladů, které Cresswell uvádí, je případ ženy, která byla znásilněna v baru. Mnoho lidí tento brutální akt bagatelizovalo – svobodná žena, která je sama v noci v baru, si přece o znásilnění říká, taková žena *nepatří* do takového prostředí.

Pokud někdo překročí pomyslné hranice pravidel prostoru, dopouští se transgrese. „Existuje konkrétní soubor míst a prostorů, objeví-li se v něm nějaká událost, která je odsouzena nějakou „autoritou“ jako špatná a tato autorita propojí konkrétní místo s konkrétním významem, posílí své ideologické stanovisko. Takovéto události jsou zde pojmenovány jako *transgrese* [*transgression*]“ (Cresswell, 1996, s. 8).

V každodenním životě není příliš vidět přímý vztah mezi místem a vhodným chováním v něm, právě proto, že tento regulativ by měl být automatický. Pro zkoumání charakteru vztahu mezi místem a chováním v něm je výhodné zkoumat to, co je v daném místě nevhodné. Narušení pravidel podtrhne jejich ráz. „Moment transgrese zdůrazňuje posun od nevyřčených, nepochybných sil místa, přes chování, které je považováno za samozřejmost, až k oficiální ortodoxii vztahující se k tomu, co je vhodné – k tomu, co je „in place“, a co „out of place““ (Cresswell, 1996, s.10; překlad autorky). Stejně jako Pospěch s Goffmannem se Cresswell domnívá, že povahu pravidel lze vidět na jejich porušování.

Hejnal v návaznosti na Cresswella tvrdí, že místa nemají žádný přirozený význam. „Transgrese se zdají jít „proti přirozenosti“ (...), proti domněle přirozeným významům míst, narušují vzorce normality a zpochybňují (byť i třeba domnělý) konsensus na sociálním a prostorovém řádu“ (Hejnal, 2013, s. 457). Význam míst, který se zdá být přirozeným, je vytvářen každodenními praktikami uživatelů a definován politiky, médií. Vykonstruovaný význam poté produkuje přípustné či nepřípustné normy jednání. Konkrétní skupiny lidí tedy mohou „(...) znečišťovat místo netolerovanými praktikami, (...) [či pouhou] svou přítomností (...)“ (Hejnal, 2013, s. 456).

Politici mohou poukazovat na transgresivní chování za účelem konstruování a udržování „(...) ideologických hodnot a produkce „deviantů“ a „ne-normality““ (Hejnal, 2013, s. 457). „Signálním výrazem transgrese prostoru je sousloví buzení (veřejného) pohoršení, pod nímž se mohou skrývat různé typy jednání“ (Hejnal, 2013, s. 458). Při definování bezdomovců jako deviantů je stěžejní prostor. Dělalí totiž naprosto běžné věci, ale v místě, kde se tyto činnosti obvykle nedělají – ve veřejném prostoru. Překročení hranic, transgrese totiž souvisí především se zpozorováním určitého chování, a ne s aktérem tohoto chování.

Pospěch popisuje transgrese jako, „[j]jednání, které (...) narušuje, není závadné ve vztahu k nějakému morálnímu řádu, ale vůči těmto konkrétním pravidlům tohoto konkrétního místa. Jde proto o jednání doslova *nemístné*, jednání, které nepatří na místo, na němž probíhá“ (Pospěch, 2015, s.52).

Mimořádné události, jako „(...) festivaly, karnevaly a průvody převrací každodenní život veřejného prostoru, neboť menšina přebírá prostranství, které za normálních okolností patří většině“ (Loukaitou-Sideris a Ehrenfeucht cit. in Pospěch, 2015, s. 52). Tato narušování jsou tolerována, neboť panuje shoda na tom, že jsou pouze dočasná. Legitimita přítomnosti těchto událostí je většinou posvěcena povolením od městské správy. Uživatelé veřejného prostoru se k nim mohou ale stavět ambivalentně nebo až odmítavě. „[P]růvody a shromáždění [mohou být] považovány za formy nepřijatelného teritoriálního nároku. Neboť explicitně porušují pravidla řádu veřejného prostoru (tím, že na sebe strhávají pozornost), narušují sdílenou představu o běžných chodcích jako hlavních

uživatelích prostoru, a také mohou tematizovat problémy, které většina vnímá jako kontroverzní” (Pospěch, 2015, s. 52-53).

Jak do toho zapadají buskeři? Jejich vystoupení nemusí být bráno jako mimořádná událost, záleží na tom, jak hlubokou zkušenost má kolemjdoucí s buskingem a zda je v daném městě busking obvyklý. Buskeři si na některá místa vznášejí teritoriální požadavky, v případě některých buskerů jde dokonce o téměř absolutní požadavky, jelikož busker může chodit vystupovat výhradně na „své místo” každý den. Pokud opakovaně performuje v určitém místě, může se stát jeho součástí, ale to je zřejmé jen pro uživatele v daném prostoru, kteří se v něm také vyskytují pravidelně (viz kapitola Každodenní život).

2.5.1 Busking a transgrese

Do jaké míry je tedy busking transgresivní? Již jsem uvedla to, že performance buskera manipuluje s prostorem. Mění ho z prostoru na místo. Tím, že prostoru dáme nějakou funkci, měníme jej v místo (Cresswell, 2004). Busker proměňuje část veřejného prostoru v místo svého vystoupení, kolemjdoucí proměňuje v diváky. Narušuje každodennost prostoru, nabourává jeho řád. A jak už jsme se také dozvěděli výše, řád veřejného prostoru je velmi proměnný a ohebný, neustále se měnící vyjednáváním účastníků.

Poté, co byl busking v 90. letech povolen v Praze, nastalo velké nadšení. Busking byl neregulovaný, bylo možné hrát kdekoli téměř kdykoli. *V 90. letech jsme hráli do dvou do tří do rána, nejlepší to bylo po desátý večer na Karlově mostě* (busker J.). Poté, co pominulo nadšení ze zrušení zákazu, začalo vzrůstat množství stížností na rušení klidu buskery. Naprosto neregulovaná forma pouličního vystupování si tak sama sobě podkopala nohy. Busking byl na konci 90. let zakázán. Bylo možné získat povolení k vystupování na ulici, ale bylo to byrokraticky náročné a povolení se muselo obnovovat každý měsíc, nebylo tedy možné v ulicích Prahy potkat mnoho vystupujících. Zlom přišel v roce 2012, kdy byl busking opět neregulovaně povolen. V roce 2013 vešla v platnost vyhláška omezující busking, ale stále ne příliš přísně. Stížnosti na busking se stále stupňovaly, až přišla v roce 2016 nová vyhláška, která zakazuje mnoho míst, omezuje konkrétní nástroje a zakazuje používání zesilovačů. Na shrnutí historie regulace buskingu v Praze lze ukázat to,

jak je paměť prostorového řádu krátkodobá. V 90. letech po povolení přišlo nadšení z toho, že je možné v ulicích vidat nějaké vystupování, tím že byl busking neregulovaný *vnějším řádem*, se vystupňoval odpor k němu, kvůli tomu, že příliš intenzivně vstupoval a ovlivňoval *vnitřní řád* města, byl poté zakázán. A velmi podobná situace se udála v roce 2012, poté co byl busking neregulovaně povolen, přišla chvíle, kdy rezidenti začali volat po oficiální regulaci. Busking začal příliš intenzivně zasahovat do řádu města.

Transgresivitu buskingu můžeme vnímat na více úrovních. Jednak je to narušení každodennosti ve veřejném prostoru. Busking má jako fenomén, především akustický busking, moc narušovat řád města, představu o tom, co nemá ve městě rušit rezidenty. Třetí forma transgrese se týká také především akustického buskingu. Důležité je mít na paměti, že regulace a stížnosti se týkají především akustického buskingu. Zvuk má tu vlastnost, že jednoduše překročí hranici mezi dvěma prostory. Na debatě o buskingu jedna rezidentka Prahy 1 uvedla:

Busking je umělecká produkce na veřejném prostranství, když u této definice zůstaneme, nebude žádného sporu. Pokud nebude busking vstupovat do našich domácností, pokud nás z nich nebude vyhánět, pokud nám nebude bránit v užívání našich bytů, ať je jaký chce. Všechno ostatní je pak záležitostí toho veřejného prostoru. Tam, kde končí veřejný prostor, tam už busking nemá co dělat. Ani 10 centimetrů za oknem mého bytu nemá co dělat.

(paní S., 15.10.2015)

Pospěch uvádí, že „[p]řestupky proti městskému řádu zpravidla spojuje to, že nerespektují hranice mezi soukromým a veřejným, nejčastěji ve formě průniku soukromého jednání do veřejného prostoru” (2015, s. 54). V případě akustického buskingu toto tvrzení platí, pokud ho trochu pozměníme. Akustický busking *nerespektuje hranice mezi soukromým a veřejným, nejčastěji ve formě průniku veřejného jednání do soukromého prostoru*. Busking tedy překračuje hranici toho kam patří, narušuje tak představu o tom, co patří jen do veřejného, a ne do soukromého prostoru. Rezidentům, kteří si stěžují na busking nevadí busking ve veřejném prostoru, ale vadí jim busking u nich doma, protože se tak dostává někam kam nepatří, do soukromého prostoru.

3 Busking

Poté co jsem vytyčila nejzákladnější koncepty, se kterými pracuji, je na čase představit, jakým způsobem vnímám busking, jak ho definuji.

O buskingu se často pojednává jako o *pouličním umění*. Já bych se raději tomuto termínu vyhnula. *Umění* je estetická forma vyjádření, tento termín svádí k posuzování umělecké hodnoty. Například Zainal chápe busking skrze uměleckost vystupování.

„Buskeři“ je termín používaný v Singapuru pro popsání těch, kteří zpívají s živým hudebním doprovodem, hrají na hudební nástroje, tančí, hrají pantomimu něco předvádějí jinou odpovídající divadelní činnost nebo činnosti, které jsou považovány za „umělecké“ (...).

(Zainal, 2012, s. 75; překlad autorky)

Busking je fenomén, který má své charakteristické prvky a posuzování jeho umělecké hodnoty dle mého názoru není relevantní. Stěžejní pro úspěšný busking je schopnost zaujmout kolemjdoucí, busker se snaží své potenciální diváky něčím překvapit a přilákat jejich pozornost. Ať už na sebe přitáhne zájem svým vzhledem, svou nečekanou přítomností na nějakém místě nebo virtuozitou (v případě hudebních buskerů), důležité je že, zaujal. Stěžejní je, že se v rámci buskingu odehrává nějaké performance, kterou můžeme nazvat i vystoupení. Budu tedy používat termíny *busking*, *pouliční vystupování* nebo *pouliční performance*.

Busking je performance/vystoupení ve veřejném prostoru. Performer vytváří produkci zdarma, kdokoli kolemjdoucí ji může shlédnout. Busker za svou produkci nabízí možnost přispět dobrovolný příspěvek, do předmětu umístěného před ním. Buskerská produkce může být hudební, divadelní, malířská atd. Nejdůležitějším znakem je vykonávání ve veřejném prostoru.

Představme si typické pouliční vystoupení: *je slunný den v centru města na turisticky rušném náměstí stojí mladý muž s kytarou. Před sebou má otevřený futrál od nástroje. Ve futrálu jsou mince a také CD s hudbou muzikanta, které nabízí za pár stovek. Zpívá Hallelujah od Leonarda Cohena a doprovází se k tomu na kytaru. Míjí ho lidé,*

někteří bez povšimnutí, jiní se na něm chvíli zaseknou pohledem, usmějí se, někteří mu vhodí pár drobných do futrálu. Jiní se zastavují, poslouchají ho a vytahují telefony, se kterými buskera fotí nebo natáčí. Po chvíli se kolem buskera vytvoří hlouček posluchačů. Poslouchají, někteří během písně přispívají drobné a odcházejí, jiní postávají až do konce skladby. Když busker dozpívá ozve se slabý potlesk a lidé vhadzují mince do futrálu. Jeden člověk si prohlíží CD a posléze ho kupuje. Busker se usmívá a začíná hrát další píseň.

Stěžejní charakteristiky buskingu jsou tedy: [1] performance buskera [2] ve veřejném prostoru [3] za účelem získání dobrovolného příspěvku [4] od náhodných kolemjdoucích.

3.1 Performance buskera

Nejčastější představa buskingu je v jeho akustické formě. V odborné literatuře je mnoho autorů, kteří se věnují především hudební formě buskingu (Grygier, 2013; Hanáková, 2013; Hawkins, 2012; Ostružár, 2015; Kushner & Brooks, 2000; Smith, 1993; Tanenbaum, 1995). Ale existuje mnoho další druhů performance. Pokud se budeme držet výše uvedené charakteristiky *performance buskera za účelem získání příspěvku od kolemjdoucích*, do kategorie busker bude spadat mnoho performerů.

3.1.1 Typologie buskerů

Není mým cílem vytvořit komplexní typologie buskerů, spíše bych chtěla načrtnout multiplicitu pouličního vystupování. Nejčastější představa buskera je představa *hudebníka*, ale ve veřejném prostoru můžeme potkat mnoho jiných lidí, které lze nazvat buskery.

Výraznou buskerskou skupinou jsou buskeři, kteří mají svou performance založenou na divadelním principu. Je možné se setkat se *živými sochami*. Většinou mají kostýmy, kterými na sebe poutají pozornost. Některé živé sochy strnule stojí a hýbají se za účelem překvapení kolemjdoucích, jiné na sebe přitahují pozornost svým převlekem (například *astronaut, vodník, meditující dvojice*). Někteří buskeři získávají pozornost atrakcemi (například *bublináři, performeři se zvířaty, rekvizity na focení* na Pražském hradě). Nebo také malířská performance.

Grygier sestavila dvojí typologie hudebních buskerů (2013). Za prvé jde o typologii podle toho, jak často hudebník na ulici vystupuje – autorka rozlišuje dvě základní skupiny:

a) *permanent musicians*, kteří si buskingem vydělávají na živobytí; b) *occasional buskers*, kteří vystupují jen čas od času. Druhá typologie je založena na tom, jak je busker zdatným hudebníkem: a) *musician-artist* hraje stejně na koncertech a na ulici; b) *musician-performer* používá rekvizity, aby na sebe přitáhnul pozornost; c) *musician in spe* neboli hudebník v budoucnosti, který je pomezí s žebráním.

Roman Černík v rámci diskuze⁵ rozdělil buskery podle míry komerčnosti jejich vystupování. (1) lidé kteří chtějí sdělit co umí, na co přišli, co je zajímavá, chtějí vstoupit se svou tvorbou na veřejnost, je to pro ně jednodušší než si zařizovat sály, (2) buskeři kteří něco umí a chtějí to dělat tak, že se tím mohou živit, (3) ti, kteří se tak jenom tváří a chtějí si jenom vydělat, nic moc neumí, (4) v Praze dost rozšířená skupina, nevypadají jako buskeři: chodící velryby samurajové thajských masáží, mají divadelní kostým a atributy buskerů, ale na ulici vystupují pouze pro zisk a za účelem reklamy.

Tyto typologie příliš akcentují „uměleckost“ buskera. Jak jsem psala výše, „uměleckost“, to, jak mistrně busker vystupuje není samo o sobě podstatné a není to ani zárukou jeho úspěchu. Daleko podstatnější je, zda umí zaujmout. Uvádím je proto, že ilustrují rozšířený pohled na busking, tahle kritéria ale fungují spíše v koncertním sále než na ulici. Ve veřejném prostoru je mnohem důležitější schopnost buskera vnímat tento prostor a využít jeho atmosféru. Vzít konkrétní místo v konkrétním čase a přetvořit ho.

3.1.2 Busking a žebrání

Existuje velmi rozostřená hranice mezi žebráním a buskováním. Pokud bychom tuto hranici museli nastolit, busker by se snažil ve veřejném prostoru za účelem získání příspěvku zaujmout vystoupením; žebrák by se pokoušel vyvolat u kolemjdoucích lítost. Podle Grygier (2013) nástroj může legitimizovat žádání o peníze na ulici. Autorka uvádí příklad z Poznaně – zde jsou žebráci a pouliční hudebníci házeni do jednoho pytle. Místní vláda začala zavádět antižebrácké vyhlášky. Jejich součástí bylo i rozdělení žebráků do několika kategorií, jednou z nich byla *street musician with an instrument*. Autorka přiznává, že není přípustné použít kritérium kvality hudby pro rozlišení mezi žebráním a buskingem.

⁵ diskuze 15.10.2015 v pražská Arše

Mohli bychom říct, že velmi podobně, protože i zde má příspěvek charitativní charakter, který může přinést dárci pocit šlechetnosti, v tom se však neliší od příspěvku žebrákovi. Podle sociálních ekonomů Kushnera a Brookse jedinec, který přispěje buskerovi, získá hned dvakrát. Za prvé získá díky konzumaci a zážitku z vystoupení a za druhé aktem charity vůči buskerovi. [Kushner, Brooks 2000: 71] Tento dvojitý zisk by mohl být odpovědí na rozdílnost mezi „hraničními“ případy, kdy distinkce je velmi obtížná. Pokud tak „žebrající“ vykonává jakoukoliv činnost, která v jedinci, který mu přispívá, vzbuzuje příjemné emoční zážitky, mimo radosti z projevené šlechetnosti, jedná se o buskera. Pokud se však snaží pouze vyvolat jeho lítost, jedná se o žebrání. Objektivní dělení tak není možné vytvořit.

(Fialík, 2014, s. 14)

Podle Hawkinse se „[p]ouliční hudebníci (...) nalézají ve dvojznačném prostoru mezi žebráním a sebezaměstnáním (...)“ (2012, s.157). Ve 30. letech došlo v New Yorku k radikálnímu omezení pouliční hudby. Jedním z velkých odpůrců buskingu byl starosta LaGuardia, na busking nepohlížel jako na práci. Hráči na flašinet pro něj byli žebraví nepracující. Po jeho zákazu se ale, dle dopisů mu zaslaných, zvedl kontra hlas občanů, kteří na pouliční muzicírování pohlíželi jako na svébytnou práci. Argumentovali, proč by si hudebník nemohl vydělat *dobrovolnou* almužnou kolemjdoucích, když poté co bude vykázán z ulice bude muset žít ze státní podpory. Nastoluje tedy velmi zásadní otázku, pokouší se buskeři pracovat, nebo se vyhýbat práci? (2012, s 110).

Uznávám, že hranice mezi buskerstvím a žebráctvím není ostrá, domnívám se ale, že podstatou buskerství je *aktivita, kreativita* při nejmenším v práci s veřejným prostorem a publikem. Podstatou žebráctví je naopak jistá rezignace a to, že žebrák veřejný prostor pouze využívá a vědomě nepřetváří.

3.2 Busking ve veřejném prostoru

Klasická místa, kde se konají umělecká vystoupení jako divadelní sál, nebo koncertní hala, se liší od míst, kde vystupuje busker. Ten využívá, a dokonce manipuluje urbánním prostředím. Transformuje urbánní *prostor* v divadelní *místo* (Simpson, 2011). Publikum obklopující performeru je nedočkavé, nesoustředěné, čekající, busker musí zaujmout a improvizovat. Klíčovým faktorem, umožňujícím performerovi vystupovat, je redukování vzdálenosti mezi publikem a umělcem. Simpson popisuje situaci, kdy performer nejprve vyznačil křídou svůj prostor – záměrně narušil veřejný prostor (2011). Tím, že busker

vytvoří hranici, imaginární nebo křídou, vybízí ostatní uživatele prostoru ke změně jeho funkce. Při úspěšném vystoupení buskera na volném prostranství (náměstí) se vytvoří publikum/dav, většinou ve tvaru polokruhu. „Když je tento dav zkonstruovaný, je zkonstruovaná také specifická forma dočasného sociálního vztahu v prostoru s pozměněným významem” (Simpson, 2011, s. 8; překlad autorky). Tento dav není nutně homogenní, ale je přístupný všem vyskytujícím se ve veřejném prostoru.

Yi Fu Tuan hovoří o „field of care” (1930), má tím na mysli to, když je prostor (space) přeměněn na místo (place). „Buskeři vědí, že je důležité přizpůsobit jejich místo a eventuálně ho proměnit ve „field of care” (...)” (Zainal, 2012, s. 84; překlad autorky). Zainal si totiž všímá vymezování teritoriality buskery. „Po čase, kdy se v jednom vybraném místě opakují dobré show, vede to ke ztotožnění buskera jako osobnosti s místem a pomáhá to rozvíjet smysl místa a udržitelnou teritorialitu” (2012, s. 84; překlad autorky). Buskeři netvoří homogenní skupinu, naopak obvykle mezi sebou mají spory, především o dobrá místa. V rámci svého vystupování se tak neseťkávají jen s odporem nebuskerů, ale mnohdy i buskerů.

Jeden z nejdůležitějších faktorů, ovlivňujících úspěšnost buskera, je výběr místa. Místo musí mít adekvátní průtok kolemjdoucích. Dále je výhodné, pokud koresponduje s aktivitou buskera (například busker hrající na středověké nástroje uprostřed historického centra Prahy).

Performance ve veřejném prostoru, dle Tanenbaum, přispívá k produkování vřelejší formy veřejného prostoru. „Tyto chvíle „dočasného společenství” mají velký význam a přivádějí pozornost na cenné aktivity jako busking a pouliční performance, v těchto chvílích dochází ke kontaktu mezi navzájem cizími lidmi, a to produkuje příjemnější formu veřejného prostoru” (Tanenbaum cit. in Simpson, 2011, s. 9).

3.3 Příspěvek

Fialík na získávání příspěvku buskery pohlíží skrze Bourdieho teorii symbolické směny, „(...) buskeři vytvářejí jen zdánlivě své vystoupení zadarmo, ve skutečnosti však

své diváky nepřímou zavazují k příspěvku skrze objekt na výběr peněz. Jde zde o dodržení principu reciprocity: pokud je divák pobaven, očekává se od něj i nějaký příspěvek vystupujícímu, neboť ten mu své vystoupení nabídl nezištně (...).” (Bourdieu in Fialík, 2014, s. 13).

Busker implicitně žádá o příspěvek předmětem umístěným před sebou, ale zároveň něco předvádí, a ne pouze žádá o peníze. Busking má tak něco navíc oproti jiným činnostem za účelem získání příspěvku ve veřejném prostoru (viz busking a žebrání).

Obdarování buskera je spontánní a většinou neplánované, v tom, jestli ho kolemjdoucí obdaruje hraje velkou roli chvíle překvapení, pokud kolemjdoucí buskera na nějakém místě nečeká, a ten ho příjemně překvapí je větší pravděpodobnost, že busker bude obdarován.

V tom, zda bude busking pro buskera v ten, který den výnosný hraje roli mnoho faktorů. Je to samozřejmě buskerova schopnost zaujmout, schopnost vybrat správné místo. Další faktory zahrnují počasí; pokud bude pršet, nebude se mnoho lidí ve veřejném prostoru pohybovat, pokud bude přílišné horko či zima, lidé se nebudou chtít zdržovat.

Lemay a Bates (2013) se ve své studii věnovali vztahu mezi dobrovolným darováním buskerovi a náboženstvím. Přesto, že v této práci není náboženství relevantní, autoři přichází se zajímavým konceptem obdarování buskera.

Na přispívání buskerovi může být pohlíženo jako na dobročinný příspěvek, nebo jako na platbu za službu. Pokud na to budeme pohlížet jako na platbu za službu, dávání buskerovi se zdát být nejvíce blízké dávání spropitného. Busking se zcela jistě odlišuje od čekání u stolu; v restauracích je implicitní žádost o službu založená na zákaznickově volbě jít do podniku. Takováto žádost o službu se nezdá být součástí buskingu. Nicméně, jestli je přispívání buskerům více dobročinný příspěvek, nebo jako dávání spropitného, dobročinnost je pravděpodobně součástí a možná nejbližším konceptem.

(Lemay & Bates, 2013, s. 581; překlad autorky)

Pokud performer vyrazí do veřejného prostoru za účelem buskovat, snaha o získávání příspěvku od kolemjdoucích je právě ten aspekt, který z člověka vystupujícího ve veřejném prostoru dělá buskera. V tu chvíli, kdy si vystupující před sebe položí nějaký

předmět, který je určen na příspěvky, stává se buskerem. Jinými slovy, busking je komerční aktivita v tom smyslu, že jedinec vykonává nějakou performanci ve veřejném prostoru, o které předpokládá, že mu vynese bezprostřední zisk. Neznamená to samozřejmě, že busker vystupuje na ulici jen a pouze kvůli získání peněz, pro mnoho performerů je stejně důležité vykonávat něco z čeho budou mít radost.

Popravdě, obchodní výměna mezi hudebníky a kolemjdoucími je ústřední charakteristikou kolektivní performance. Buskeři před sebe pokládají klobouk, košík, nebo pouzdro od hudebního nástroje, do kterého turisté vkládají eura. Obchodní vztah je zde všem na očích, ale také je brán jako výměna dárků, jelikož žádný poplatek, nebo platba není vyžadována, protože je jasné, že hudebníci mají kompletní kontrolu nad společnou úmluvou.

(Kaul, 2014, s. 39; překlad autorky)

Kaul se pokouší vystihnout vztah mezi *děláním hudby a vydáváním peněz* (making music – making money). Podle něj je pro celé vystupování stěžejní obchodní vztah mezi hudebníky a kolemjdoucími.

3.4 Kolemjdoucí – publikum

Diváky buskingu jsou primárně lidé pohybující se ve veřejném prostoru. *Kolemjdoucí* mohou být vystoupením buskera osloveni, pokud ne, mohou pokračovat ve své chůzi, pokud je performance nezajímá, či přímo irituje, mohou pokračovat dále aniž by mu věnovali pozornost. „(...) protože jsou buskeři typicky na jednom místě, jakékoli podráždění může být ukončeno prostým odchodem pryč” (Lemay & Bates, 2013, s. 589; překlad autorky).

Pokud bereme v potaz neakustické formy buskingu, opravdu je ve většině případů možné je ignorovat, *odejít*. Člověk pohybující se ve veřejném prostoru má možnost si buskera nevšímat. Mimo to očekává, že se v rámci veřejného prostoru bude potkávat s dalšími lidmi a potenciálními ruchy a hluky. Pokud se mu vystoupení buskera nelíbí, může prostě projít kolem, aniž by vystupujícího jakkoli ocenil. Pokud ho ale vystoupení buskera osloví, může se na pár chvil zastavit a vystoupení si prohlédnout, posléze ho může ocenit třeba finančním příspěvkem.

Lidé, kteří žijí nebo pracují v místech, kde jsou „dobrá místa“ na busking, ale tuto možnost volby nemají. Jsou vystaveni buskerské produkci, přestože o ni nestojí.

Publikum můžeme tedy rozdělit na *dobrovolné* a *nedobrovolné*. Lidé pohybující se ve veřejném prostoru se v něm obvykle nevyskytují pouze proto, aby shlédli pouliční vystoupení. Pokud ale na buskera narazí, mohou se *dobrovolně* na stát jeho publikem.

Nedobrovolné publikum je takové, které nemůže *odejít*. Ve chvíli, kdy busking začne zasahovat mimo veřejný prostor, do prostoru pracovního nebo soukromého, pro lidi zde, je busking *nedobrovolně* zhlédnuté vystoupení. Když se ale tito lidé ocitnou v roli kolemjdoucích, busking většinou oceňují.

4 Regulace buskingu

4.1 Vnější regulace buskingu

Vnější regulace (viz kapitola Regulace veřejného prostoru) je taková regulace, která není aktivně vyjednávána uživateli prostoru, ale určována složkami *formální sociální kontroly*. Tato regulace je typicky uskutečňována skrze zákony a vyhlášky. Situaci v Praze můžeme demonstrovat na vyhláškách z roku 2013 a 2016.

4.1.1 Vyhlášky

Obě vyhlášky (z roku 2013 a 2016) umožňují busking, ale jen za podmínek, které se snaží definovat. Nebo přesněji, obě vyhlášky se snaží definovat busking samotný, tedy takový busking, který se provozovat smí. Co se do úřednické definice nevejde, jako by nebylo buskingem, a je proto zakázáno. Obě vyhlášky se shodují na tom, že buskingem, „[p]ouliční uměleckou veřejnou produkcí se rozumí provozování živé zejména hudební, divadelní a artistické produkce na veřejně přístupných místech“. Vyhláška z roku 2016 tuto definici upřesňuje, výslovně zmiňuje, že „[p]ouliční uměleckou veřejnou produkcí nejsou veřejná vystoupení zvířat“. Tvůrci vyhlášky to zdůvodňují odkazem na zákon o ochraně zvířat proti týrání.

Vyhláška nijak nezohledňuje, zda je *pouliční umělecká veřejná produkce* provozována za účelem vybírání příspěvku od kolemjdoucích, což je podle mě zcela zásadní prvek buskingu, nebo za jiným účelem (například kamarádi si jen tak sami pro sebe chtějí zahrát na kytary v parku, nebo nějaký občanský spolek chce veřejnou performancí upozornit na nějaký společenský problém). Vyhláška tedy reguluje všechna umělecká vystupování ve veřejném prostoru, která ale nejsou organizována formou záboru veřejného prostranství. To má logiku, protože tvůrcům vyhlášky jde o regulaci aktivit ve veřejném prostoru, především těch hlučnějších, a nikoliv o to, zda je činnost výdělečná.

Příliš logické ale není, že obě vyhlášky vymezují busking jako činnost, kterou „(...) lze provozovat pouze na veřejně přístupných místech pod širým nebem“. Fialík uvádí, že busking se nemusí „(...) nutně odehrávat pouze na ulici, ale může být vykonáván například v prostředcích veřejné dopravy, jako jsou vlaky a tramvaje, nebo v budovách a

podchodech, které jsou přístupné veřejnosti, jako jsou například obchodní centra“ (2014, s. 6). Tato vyhláška nereflektuje. Pravidla uvnitř obchodních center nebo v dopravních prostředcích si určují jejich majitelé nebo provozovatelé sami. V Praze je ale celá řada veřejných míst, která nejsou pod širým nebem, a přesto je zde busking celkem běžně provozován a tolerován (v podchodech u Národního Muzea, na Kačerově, na Budějovické). Vyhláška tak zbytečně tyto místa staví mimo pravidla.

Vyhlášky vymezují místa, kde je *pouliční umělecká veřejná produkce* zakázána. První skupinou míst, kde se nesmí vystupovat jsou obecné prostory, kde by vystupování mohlo být rušivé. Jedná se o dětská hřiště, hřbitovy, kostely a jiné modlitebny v době bohoslužeb a bezprostředně před a po jejich konání, školy v době výuky, zdravotnická zařízení, prostor nástupních ostrůvků nebo samostatných nástupišť veřejné dopravy. Veřejná pouliční produkce je také zakázána na místech, kde se konají jiné akce.

Poté jsou vymezeny konkrétní ulice a náměstí, kde se nesmí provozovat žádná pouliční produkce. V roce 2013 se jednalo turisticky velmi rušná místa Prahy 1 (Křižovnické náměstí, část Staroměstského náměstí u Orloje) a některá místa na Praze 7 (Letenské náměstí, park v ulici Tusarova, Řezáčovo náměstí). V roce 2016 k těmto ještě přibyla oblast kolem I. P. Pavlova na Praze 2 (část ulice Jugoslávská, náměstí I. P. Pavlova, Tylovo náměstí).

Dále vyhlášky vymezují, kde je zakázaná produkce ve formě akustické produkce. Jedná se výhradně o místa na Praze 1 v Pražské památkové rezervaci (PPR). V roce 2013 to bylo celkem 17 lokalit, které byly v roce 2016 rozšířeny o dalších 7. Vyhláška z roku 2016 navíc akustický busking zakazuje „(...) do vzdálenosti 25 m od míst, na kterých je pouliční umělecká veřejná produkce zakázána v této formě“.

Zákaz buskingu na některých konkrétních místech souvisí s tím, že jsou velmi frekventovaná a plná lidí. Jinde se zdá, že tvůrci vyhlášky chtějí vyjít vstříc stěžovatelům (viz dále).

Verejná pouliční produkce se dle vyhlášky z roku 2016 smí provozovat od 9.00 do 21.00 hodin. Oproti vyhlášce z roku 2013, kdy nebylo explicitně formulováno, jak dlouho může vystupující na jednom místě vystupovat, novější vyhláška uvádí, že „[p]ouliční uměleckou veřejnou produkci ve formě akustické produkce lze provozovat na místech nacházejících se na levém břehu Vltavy pouze v hodinách označených lichou číslovkou, na pravém břehu Vltavy je možno tuto produkci provozovat pouze v hodinách označených sudou číslovkou. Produkci je třeba ukončit vždy před uplynutím hodiny vymezené ve větě předchozí. Provozování pouliční umělecké veřejné produkce na mostech přes Vltavu a ostrovech je možné ve stejnou dobu jako v místech na levém břehu Vltavy. Levý a pravý břeh Vltavy je určen ve směru jejího toku (po proudu)” (§ 8). Akustickou produkci je tedy možné provozovat na místech nacházejících se na levém břehu Vltavy v časech 9:00 - 10:00, 11:00-12:00, 13:00-14:00, 15:00-16:00, 17:00-18:00, 19:00-20:00 hod., a na místech nacházejících se na pravém břehu Vltavy v časech 10:00-11:00, 12:00-13:00, 14:00-15:00, 16:00-17:00, 18:00-19:00, 20:00-21:00 hod.

Další omezení, která se vztahují výhradně k PPR jsou obsažena v 2. odstavci § 3 vyhlášky 2016. Stejně jako omezení na *pravý a levý břeh* jsou tato pravidla řešením stížností rezidentů. Stížnosti na busking mají společného jmenovatele a tím je *hluk*.

4.1.2 Nic proti buskingu, ale proti hluku

To, co rezidentům nejvíce vadilo byl hluk, který busking produkuje. Neregulované akustické vystupování vede k přetížení některých míst a k nadprodukcí na úkor klidu rezidentů, či pracujících v těchto místech. Politici chtěli reagovat na stížnosti rezidentů a na vyhlášce se to podepsalo. Některé body jsou účelové na odstranění konkrétních buskerů.

Hawkins (2012) se zabýval otázkou hluku ve městě, popisoval situaci, kdy ve 30. letech došlo v New Yorku k omezení pouliční hudby (již zmíněno v oddílu Busking a žebrání). Starosta LaGuardia bojoval za snížení hluku v industriálním městě. Snažil se rozlišit, kdy je hluk ve městě *nevyhnutelný*. a kdy je možné se ho zbavit. Nevyhnutelný povyk industriální práce, zvuky popelářských či mlékařských vozů, dle LaGuardia, do města patří, ale proč své uši zbytečně zatěžovat hlukem, který není prospěšný společnosti, který není vedlejším produktem důležité činnosti pro fungování města? LaGuardia buskery

sice viděl jako žebráky, ale hlavním důvodem jeho zákazu pouličního muzicírování byla snaha o omezení hluku ve městě. Právě na tom vidíme hlavní konflikt vnímání hluku ve městě. Některé hluky jsou prostě nezbytné, ale hluk produkovaný buskingem je zbytečný.

At' si kdo chce hraje, jak chce, ale at' to člověk neslyší v bytě. Je hluk i od turistů, to, že mě někdo v noci zbudí, že řve na mostě „Dojčland England“, to беру jako facku, to jsme si zvykly, ale tohle je mučení dlouhodobý muziky, kterou nechci slyšet. Hrajte si i ze zesilovačema, ale at' to neslyším v bytě.

(rezident z Kampy, debata v Arše)

Umělecký hluk je pod přísnějším dohledem než jiný hluk například auta, předzahrádky restaurací nebo světelné znečištění.

(Matěj Stropnický, debata v Arše)

Zažila jsem bourání domů, ale to, co dělá busking, je něco šíleného. Když to ozvučí, doma neslyšíme vlastního slova. Spálená má dvě tramvajové zastávky, celou noc tam projíždí sanitky a policie, choděj davy turistů, je tam hluk z ulice. Můstek a přidala bych i Jungmaňák, tam když to ozvučej, je to slyšet až u nás. Nevím, proč mám bejt vystavená hudbě, o kterou nestojím. Musím se kvůli tomu omezovat. V poslední době je převážně hluk od buskingu.

(rezidentka ze Spálené, debata v Arše)

V hlavě mi celý večer rezonuje, pokus na lidech, který tady běží. (...) Je to prostě pokus na lidech, zkouší, co všechno vydržíme. Víte kolik lidí utíká z Malé strany kvůli hluku?

(rezident z Malé Strany, debata v Arše)

Jiné ruchy jsou předvídatelné, když si pronajímáte prostory v centru města, tak víte, že tam jezdí doprava, turisté, restaurace. Nicméně busking ne.

(pracující na Starém Městě, debata v Arše)

Nejenže busking produkuje zbytečný hluk, ještě ke všemu je to hluk za účelem osobního ekonomického zisku. To, co rezidenty na něm irituje, je jeho neoficiálnost. Pokud probíhá například nějaký festival, který také produkuje hluk, je tento festival nějakým způsobem oficiálně nahlášen a oficiálně zaštitěn. Navíc oficiální festival je nahlášen dopředu a je jasně vymezená doba jeho konání. Lidé si neztěžují na busking jako takový, naopak ten vnímají pozitivně.

Pokud se procházím jako návštěvník, je busking příjemný, když jedu na víkend do Barcelony, nebo do Paříže, i v Praze se mi to líbí, poslechnu si jazzového saxofonistu a jdu dál po pěti minutách. Pracovat tam a bydlet tam, to je o něčem jiném.

(rezident na Starém Městě, debata v Arše)

Problém je hluk, který překračuje hranice (viz kapitola Transgrese). Problémem je to, že vystoupení buskera není určené pro rezidenty, nebo pracující v místech, kde se vystoupení koná, nemohou tak regulovat co a kde chtějí slyšet oceňováním buskera, ale musí tlačit na politiky a prosazovat tak regulaci vyhláškami. Busking vadí především tam, kam nepatří, jak jsem ukázala v kapitole o transgresi. Tím, že vstoupí do soukromého, nebo pracovního prostoru, může vadit uživatelům těchto prostorů. Ale jelikož busking do těchto prostorů není určený, je to jen nezamýšlený důsledek akustické performance, nemohou tito uživatelé vyjednávat jeho pravidla každodenní interakcí. Naopak, problém s ním se neustále zhoršuje, jelikož nemizí. Uživatelé jiných než veřejných prostorů, kteří si na busking stěžují, pokud se chtějí buskingu v prostoru, kde nemá být, zbavit, musí vyvíjet tlak na politiky, aby busking omezili vnější regulací.

Vnější regulace buskingu vyhláškou v Praze tedy přímo odpovídá na stížnosti rezidentů. Primárně tedy reguluje akustický busking. Pravidla, která se týkají vystupování v PPR se snaží být vyčerpávající, ale v důsledku jsou spíš směšná a nepoučená. Co se například myslí oněmi *hlasitými předměty použitými namísto hudebních nástrojů*? To by nám zřejmě nejlépe vysvětlili ti, kdo si na nějakého takového hráče stěžovali. Napadá mě, že těmito *předměty* mohou být kbelíky, na které hrával busker na Václavském náměstí jako na bicí soupravu. Přinejmenším se o muži, který „mydlí na kbelíky” zmiňoval radní Prahy 1 Ivan Solil (ČSSD) na debatě v Arše.

Stejně tak *vyšoký tón* je schopna vydávat většina dechových nástrojů, není důvod vypichovat *zejména pikoly nebo hoboje*. Navíc hoboj je ve srovnání třeba s klarinetem nebo flétnou. celkem tichý nástroj. A co je vlastně *vyšoký tón*?

(2) Na území památkové rezervace:

a) lze akustické produkce provozovat výhradně bez použití přídavných zesilovacích zařízení,

- b) je zakázáno používat hlasité hudební nástroje, např. bicí nástroje, hlasité etnické nástroje či předměty, jsou-li použity namísto hudebních nástrojů;
- c) je zakázáno používat dudy a dechové nástroje vydávající vysoké tóny, zejména pikoly nebo hoboje,
- d) žesťové a jiné hlasité nástroje, které to umožňují, zejména saxofony, lze při pouliční umělecké veřejné produkci používat výhradně s dusítkem.

(vyhláška 2016)

Existují různé formy regulace buskingu. Častá je „povolenková“ regulace. Pokud je ale busking regulován povolenkovým systémem, není to dle mého názoru optimální. V Singapuru je od roku 1997 spuštěn program NAC (National Arts Council) na podporu buskingu. Má za cíl: 1. pomoci oživit ulice Singapuru a přidat barvu městskému životu; 2. poskytnout možnost Singapurcům předvést své umělecké talenty ve veřejném prostoru; 3. zpřístupnit umění veřejnosti. Z pohledu politiků je busking důležitý pro vytvoření umělecké scény v centrálních oblastech města. Jenže pokud chce někdo v ulicích Singapuru vystupovat, musí projít konkurzem u komise, která určí, zda je dost „talentovaný“, poté je mu potenciálně vydaná povolenka. Zainal to hodnotí i tak, že nestačí být pouze umělecky nadaný, ale performer musí být schopný projít úspěšně byrokratickým systémem (Zainal, 2012, s. 85).

Bukeři svým vystupováním narušují veřejný prostor. Jsou symbolem svobody, svobody, která by ale měla být zmapována a regulována. Avšak je nemožné kontrolovat kvalitu vystoupení. Regulace pouličního vystupování by se měla snažit neobrat busking o svobodu, demokratičnost, neformální přístup a především spontaneitu (Simpson, 2011). Simpson se obává, že forma regulace buskingu licencemi redukuje rozmanitost pouličního vystupování, například omezením příležitostných buskerů.

4.1.3 Street-level bureaucracy

Dodržování vyhlášky mají v rukou policisté pochůzkáři. Zvláště pokud je vyhláška nejednoznačná, mají značnou volnost v tom, co se ještě do pravidel vejde a co už je jejich překročením.

Policisté v těchto regulacích hrají velice důležitou roli. Bez nich by veškeré tyto městské nařízení pozbývali jakoukoli účinnost. Kdyby nebyly kontrolovány a vynucovány, nebyly by ani dodržovány. (...) V přemýšlení o uplatňování těchto zásad se věnoval už Michael Lipsky, který je popsal ve své práci *Street-level Bureaucracy. Dilemmas of the Individual in Public Services* [Lipsky 1980]. Jeho práce nám umožňuje pochopit tekutý charakter městských regulací, který je způsoben různými přístupy k jeho prosazování. Městská nařízení jsou tak striktní, jak je budou vyžadovat policisté hlídkující v ulicích. (...) razance vymáhání těchto vyhlášek je pravděpodobně i na oficiálních, či neoficiálních příkazech v jejichž rámci se toto odehrává. Ty jsou však těžko předvídatelné, nebo prokazatelné, a tak je toto rozhodnutí o přehlédnutí přestupku v kompetenci přítomného policisty. Tento policista se může odvolat na oficiální vyhlášku, a tím se zbavit své osobní odpovědnosti. Tímto je policistům poskytnut poměrně velký prostor, ve kterém mohou zasahovat či nezasahovat do buskerských vystoupení. V případě konfrontace ale, jak poznamenává Lipský: „... odmítají, že by měli vliv, svobodnou volbu o tom rozhodovat, nebo poskytovat alternativní možnosti.“ [Lipsky 1980: 149; pozn.: překlad autora].

(Fialík, 2014, s. 48)

Rozhodnutí street-level bureaucrats, praktiky, které vytvářejí, prostředky, kterými se vyrovnávají s nečekanostmi a pracovním tlakem, se účinně *stávají* veřejnou politikou, kterou vykonávají. Veřejná politika (...) je vlastně vytvářena (...) denním setkáváním se street-level pracovníky.

(Lipsky, 1980, s. xii)

Označením *street-level bureaucrats* má Lipsky na mysli vykonavatele veřejné správy, kteří jsou v přímém kontaktu s veřejností, „(...) činnost většiny pracovníků ve veřejných službách sestává z „doručování“ vládních služeb“ (Lipsky, 1980, s. 3). Jsou to podle něj učitelé, sociální pracovníci, policisté atd. Politika, kterou zprostředkovávají je osobní, přímá a spontánní. Policisté, kteří dohlížejí na dodržování vyhlášky jednají přímo na místě. „a jejich rozhodnutí jsou plně zaměřená na jedince“ (Lipsky, 1980, s. 8). To, jakým způsobem je *street-level bureaucrats* ovlivněno tlakem času a omezeným množstvím informací, které mají v daném místě k dispozici.

4.2 Vnitřní regulace buskingu

Busking vstupuje do každodennosti prostoru. Busker si chce vybrat takové místo, kde se mu bude dobře vystupovat, a kde ho kolemjdoucí ocení (pozorností, příspěvkem). Buskeři říkají, že pro výběr *dobrého místa* nejdou žádná univerzální pravidla, rozhodující je *intuice*.

Deš hrozně po intuici, když vybíráš místo.

(M., busker, rozhovor 12.4.2016)

Místo vybírám podle intuice. Jsem hodně zkušenější, když jdete kolem něčeho tak si řeknete, tady by se výborně hrálo, tak to zkusíte a ono to jde, nebo někdy ne. Třeba Malý náměstí, tady ty lidi procházej, ale když budu hrát, tak se zastavěj. V Celetný naopak, která vybádá že je buskerová ulice, tak tam jsem hrál vzádu, tam to zase až tak dobře nešlo. Stačí pár metrů a nejde to.

(J., busker, rozhovor 9.4.2016)

Pokud je nějaké místo pro buskera nevhodné, již se na něj nevrátí vystupovat. Na místech, kde lidé buskery neoceňují, buskeři nehrají, nebo se na ně nevrací. Funguje tak síla vnitřní regulace. Právě toto nejsou schopni ovlivnit rezidenti, jelikož se vyskytují v jiném prostoru, z něžž nemohou ovlivňovat vyjednávání pravidel veřejného prostoru.

V úvodu mluvím o nadšení z buskingu a postupném přivykání si na něj. Právě toto je proces, kdy se busking stává součástí každodennosti. Přestává být něčím výjimečným, stává se něčím běžným. Čím více se lidé ve veřejném prostoru setkávají s pouličním vystupováním, tím větší je tlak na jeho kvalitu, jelikož již neoceňují prostou buskerovu přítomnost, ale chtějí ocenit to nejlepší, co vidí.

5 Závěr

Město je sociálním prostorem, který nikdy nemůže být neutrální. Sociální prostor je součtem sociálních vztahů všech jeho účastníků. Akteři v sociálním prostoru vším svým jednáním v něm vytváří jeho významy. Každá činnost má ale svou reakci. Prostor je tak vyjednáván každodenním konstruováním a znovukonstruováním, každodenním jednáním v něm.

Věřejný prostor je možné regulovat *vnitřním* a *vnějším* regulativem. Vnitřní řád prostoru je konstruován právě každodenním aktivním jednáním jeho uživatelů. Pro to, aby mohl veřejný prostor existovat, musí jeho uživatelé dodržovat neartikulovaná a mnohdy nevědomá pravidla, avšak aktivně konstruovaná.

Busking je transgresivní jev. Narušuje veřejný prostor, strhává na sebe pozornost kolemjdoucích. Vyjednává to, jak se k němu budou uživatelé veřejného prostoru chovat. Přesto, že porušuje pravidla vnitřního řádu, například *požadavek na anonymitu*, kolemjdoucí ho vítají, nebo je jim lhostejný.

Akustická pouliční produkce produkuje hluk, který zasahuje mimo veřejný prostor do prostoru soukromého. Busking, který by měl patřit do veřejného prostoru tak překračuje hranice toho, kam patří. Právě proto si rezidenti na busking stěžují. Ale stěžují si na něj (pomyslně) ze svého soukromí, tudíž ne z pozice vyjednavatele každodennosti. Nemají proto možnost ho ovlivnit vyjednáváním vnitřního řádu, ale musí se ho pokoušet regulovat pomocí vnější regulace – stížnostmi politikům. Vyhlášky tak reagují na podněty rezidentů a je to na nich poznat.

6 Seznam použité literatury:

Barker, Chris. *Slovník kulturních studií*. Praha: Portál, 2006. Print.

Bitušíková, A. (2003). Čo je mesto? Mesto v predstavách jeho obyvateľov. *Český lid*, 90, 3, s. 217–224.

Bourdieu, Pierre. 1998. *Teorie jednání*. Praha: Karolinum

Bridge, G., & Watson, S. (2000). City Imaginaires. In Bridge, G., & Watson, S. *A Companion to the city* (s. 7-17). Malden: Blackwell.

Campbell, P. & Belkin, A. (1981). *Passing the hat: Street performers in America*. New York: Delacorte Press.

Certeau, M. D., & Rendall, S. F. (1984). *The practice of everyday life*. Berkeley, CA: University of California Press.

Cohen, D., & Greenwood, B. (1981). *The buskers: A history of street entertainment*. Newton Abbot: David & Charles.

Cresswell, T. (1996). *In place/out of place: Geography, ideology, and transgression*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Cresswell, T. (2004). *Place an introduction*. Chicester: Wiley Blackwell

Dvořáková, A. (2014). *Pouliční muzikanti v Praze* (nepublikovaná bakalářská práce). Pardubice: Univerzita Pardubice.

Fialík, A. (2014). *Buskerství v San Sebastian* (nepublikovaná diplomová práce). Brno: Masarykova univerzita.

Goffmann, E. (1963). *Behavior in public spaces*. New York: Free Press.

Grygar, J. (2003). Karvinná: hledání středu, individuality a historie. *Český Lid*, 90(3), 267-278.

- Grygier, E. (2013). Street Music. A case study of three European cities – Vienna, Warsaw and Wrocław. *Post-ip: Revista do Fórum Internacional de Estudos em Música e Dança*, 2 (2). 70-77.
- Hanáková, M. (2013). *Fenomén pouličních muzikantů (na příkladu města Brna)* (nepublikovaná diplomová práce). Brno: Masarykova Univerzita.
- Harrison-Pepper, S. (1990). *Drawing a circle in the square: Street performing in New York's Washington Square Park*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Hawkins, R. (2012). 'Industry Cannot Go On without the Production of Some Noise,': New York City's Street Music Ban and the Sound of Work in the New Deal Era. *Journal of Social History*, 46 (1), s.106-123.
- Hejnal, O. (2013) Anachorický bezdomovec: purifikace a transgrese veřejného prostoru. *Český lid*, 100 (4), s. 449-467.
- Jurková, Z. et al. (2013). *Pražské hudební světy*. Praha: Karolinum.
- Kaul, A. (2014). Music on the edge: Busking at the Cliffs of Moher and the commodification of a musical landscape. *Tourist Studies*, 14 (1). 30-47.
- Kushner, R. & Brooks A. (2000). The one-man band by the quick lunch stand: Modeling audience response to street performance. *Journal of Cultural Economics*, 24, s. 65–77.
- Lashua, B., Spracklen, K., & Long, P. (2014, 03). Introduction to the special issue: Music and Tourism. *Tourist Studies*, 14(1), 3-9.
- Lefebvre, H. (1993 reprinted). *The production of space*. Malden: Blackwell
- Lemay, J. O., & Bates, L. W. (2013, 04). Exploration of Charity toward Busking (Street Performance) as a Function of Religion. *Psychological Reports*, 112(2), 578-592.
- Lipsky, M. (1980). *Street-level bureaucracy: Dilemmas of the individual in public services*. New York, NY: Russell Sage Foundation.
- Matějů, M. (2003). Město a veřejný prostor. *Český Lid*, 90(3), 225-228.
- Ostružár, (2015). *Pouliční hudba v České republice* (nepublikovaná bakalářská práce). Brno: Masarykova univerzita.

Pospěch, Pavel. *Od veřejného prostoru k nákupním centrům. Svět cizinců a jeho regulace.* Praha: Sociologické Nakladatelství (SLON), 2015. Print.

Soukup, Václav. *Dějiny Sociální a Kulturní Antropologie.* Praha: Univerzita Karlova, 1996. Print.

Tanenbaum, S. (1995). *Underground harmonies: Music and politics in the subways of New York.* Ithaca: Cornell University Press.

Zainal, H. (2012). *Power, Place and Space in a Sustainable City – A Case Study of Buskers in Singapore's Orchard Road.* National University of Singapore.

Příloha 1. – terénní pozorování

J. W., pozorování 9.4.2015

V ulici Ke Hradu, která je přilehlá k Hradčanskému náměstí, v sobotu odpoledne proudily davy turistů. W. hrál na niněru a zpíval své písně. Texty pouze česky přeložené – epická vyprávění. Nazvala bych ho bardem (jak on sám sebe).

Přišla jsem v půl třetí, hrál do čtyř. Začínal v jednu hodinu. Hrál čtyři hodiny a neopakoval písně. Má prý repertoár na 4 hodiny zpaměti a mnoho písní, které složil, ale nepamatuje si je. Svě skladby si nahrává, nezapisuje.

Když jsem přišla, zrovna byl ve vedlejší kavárně na WC. Věci mu hlídala „šášek“. Komik převlečený za králova šáška, který vystupuje před branou do Hradu ještě s dalšími. Krátce jsme klábosili. Mluvil o tom, že to pouliční umělec musí mít v srdci a že s bakalářkou mě už předběhli jiní. Nesdělil mi ale kdo.

Viděla jsem tedy cca polovinu W. vystoupení. Stála jsem opodál, poslouchala a pozorovala. Lidé si většinou neposlechli ani celou skladbu. Ty navíc byly poměrně dlouhé – epické příběhy. Kolemjdoucí se většinou ohlédli po vystupujícím, ti, které zaujal se buď zastavili a poslouchali, nebo spíš vytáhli mobil/foták a fotili. Někteří natáčeli, poměrně často ve videu zachycovali i okolí – nejdříve natáčeli hudebníka, a pak mobilem obkroužili okolí, zejména krásný výhled na proti W.

W. hrál u zdi vedle vchodu do kavárny pod stromem naproti výhledu. Lidé chodili seshora i zezdola. Dělal atmosféru, vedle Hradu to fakt ladilo.

Příloha 2. – terénní pozorování

Skleničkář 8.12.2015 18:20 – 21:50

První kontakt s P. Š. jsem měla asi před třemi lety. Tehdy jsem s kamarádkou na začátku zimy šla z výstavy ze Staroměstského náměstí. Pod Prašnou bránou hrál muž na skleničky. Zimní Praha ve světle lamp dotvářela atmosféru. Byly jsme unesené a chvíli poslouchaly. Pamatuji si, že nám to připadalo naprosto magické, nikdy předtím jsme netušily, že existuje takovýto nástroj. P. nás po dohrání skladby oslovil a chvíli jsme s ním klábosily. Po zhruba 15 minutách jsme odešly. Ale od té doby jsem si vždycky ráda poslechla pár tónů, když jsem procházela kolem a on zrovna hrál.

Když jsem začala přemýšlet o svém výzkumu buskingu v Praze, jako první mě napadlo, strávit několik večerů se „skleničkářem“. Především proto, že jsem věděla, že je velmi komunikativní. A také jsem ho vídala hrát velmi často, z čehož jsem usoudila, že hraje pravidelně.

Hrával na rohu Obecního domu pod velkými okny restaurace. Nepoužíval nazvučení. Ve stoje hrál na skleněnou harfu. Ta se skládá z 32 různých sklenic, různě naplněných vodou a jedné sklenice, ve které si hráč máčí prsty při hraní. V zimních měsících má P. kolem skleněné harfy rozestavená čtyři propan-butanová topítka. Ta jsou připevněná na stojanech ve výšce zhruba metr a půl. Hráči tak není zima. K tomu si ještě ohřívá destilovanou vodu na plynovém vařiči na zemi vedle harfy. Teplou vodu si dolívá do sklenice na namáčení rukou. Často si také čistil ruce hadříkem a piloval mokré ruce pilníkem na kůži.

P. hodně interagoval s publikem. Vždy se ptal, odkud daný člověk pochází. Většinou to byli cizinci. P. s nimi pak hovořil anglicky, rusky nebo německy a hrál jim píseň „na míru“. Když mu ale naopak byl někdo nesympatický, klidně mu řekl, ať odejde, že pro něj hrát nebude. „Hraju jenom lidem, který mi daj energii“, „když mě neposlouchaj, klidně je pošlu do prdele“. Hodně se předváděl. Prý hraje na piano, akordeon, saxofon, harfu a předvedl mi i jódlování.

Velmi zajímavé bylo, jak ho v okolí všichni znali. Nabíjel si mobil u květinářky, mával si s číšníkem, který na něj gestikuloval, že je ostříhaný. Neustále za ním chodili nějací známí.

Při první návštěvě tam postával bezdomovec Atila. Ohřívával P. vodu a staral se o propan-butanová topítka. Podobná situace byla načrtnuta v absolventské práci Anny Dvořákové. Šlo o bakalářskou práci z roku 2014 z Pardubické univerzity, z oboru sociální antropologie. Práce se jmenuje *Pouliční muzikanti v Praze*, a kromě textové části obsahuje krátký dokument *Ulice spojuje*. Jiří Wehle tam měl také svého „bezdomovce pomocníka“.

Během první návštěvy hrál P.: Mozarta, Z pohádky do pohádky, Michala Davida, Lady Gaga, Paganiniho Liszt La Campanella (na to je hodně pyšný) Verdiho a Carmen. Písně hrál podle toho, jakou měl náladu, byly to většinou rychlejší písně. Uváděl je většinou jménem skladatele.

Příloha 3. – vyhláška 2013

Obecně závazná vyhláška o omezujících opatřeních k zabezpečení místních záležitostí veřejného pořádku v souvislosti s provozováním pouliční umělecké veřejné produkce na veřejně přístupných místech

Zastupitelstvo hlavního města Prahy se usneslo dne 25. 4. 2013 vydat podle § 44 odst. 3 písm. a) zákona č. 131/2000 Sb., o hlavním městě Praze, tuto obecně závaznou vyhlášku:

§ 1

Provozování pouliční umělecké veřejné produkce na veřejně přístupných místech je činností, jež by mohla narušit veřejný pořádek v hlavním městě Praze.

§ 2

Vymezení pojmu

Pouliční uměleckou veřejnou produkcí se rozumí provozování zejména hudební, divadelní a artistické produkce na veřejně přístupných místech.

§ 3

Pouliční uměleckou veřejnou produkci lze provozovat pouze na veřejně přístupných místech pod širým nebem.

§ 4

Místa se zákazem pouliční umělecké veřejné produkce

Pouliční umělecká veřejná produkce je zakázána na těchto místech:

- a) Křižovnické náměstí, Praha 1,
- b) Letenské náměstí, Praha 7,
- c) park v ulici Tusarova, č. parc. 2316/1, 2 a 2316/5, 6, kat. území Holešovice, Praha 7,
- d) Řezáčovo náměstí, Praha 7,
- e) Staroměstské náměstí, Praha 1, v prostoru vymezeném na severní straně průčelím Staroměstské radnice a Orloje, na západní straně budovou Staroměstské náměstí č. or. 2 a ústím do Malého náměstí, na jižní straně hranicí domů Staroměstské náměstí č. or. 29, 21, 25 a 22 a na východní straně spojnicí mezi ústím ulice Železná a pietním místem popraviště 27 českých pánů (včetně tohoto místa);
- f) na dětských hřištích,
- g) na hřbitovech,
- h) u kostelů nebo jiných modliteben v době bohoslužeb a bezprostředně před a po jejich konání,
- i) u škol v době výuky,
- j) u zdravotnických zařízení,
- k) v prostoru nástupních ostrůvků nebo samostatných nástupišť veřejné dopravy.

2

§ 5

Místa se zákazem pouliční umělecké veřejné produkce ve formě hudební produkce

Pouliční umělecká veřejná produkce ve formě hudební produkce je zakázána na těchto

místech:

- a) Celetná, Praha 1,
- b) Hradčanské náměstí, Praha 1, prostor mezi I. nádvořím Pražského hradu, Arcibiskupským palácem a vyústěním ulic Ke Hradu a Zámecké schody,
- c) Husova, Praha 1,
- d) Jilská, Praha 1,
- e) Karlova, Praha 1,
- f) Kožná, Praha 1,
- g) Malé náměstí, Praha 1,
- h) Melantrichova, Praha 1,
- i) Na příkopě, Praha 1,
- j) Na můstku, Praha 1,
- k) Ovocný trh, Praha 1,
- l) Týnská, Praha 1,
- m) Týnská ulička, Praha 1,
- n) Václavské náměstí, Praha 1, v prostoru mezi vyústěním ulic Na příkopě a 28. října, Praha 1,
- o) Zámecké schody, Praha 1, v horní polovině od vyústění do Hradčanského náměstí po dům Zámecké schody č. or. 10,
- p) Železná, Praha 1,
- q) 28. října, Praha 1.

§ 6

Pouliční umělecká veřejná produkce je zakázána na místech, na kterých se konají jiné akce¹⁾.

§ 7

Doba provozování

Pouliční uměleckou veřejnou produkci je možno provozovat v době od 10.00 do 21.30 hodin.

§ 8

Tato vyhláška nabývá účinnosti dnem 15. května 2013.

3

¹⁾ Například zákon č. 84/1990 Sb., o právu shromažďovacím, ve znění pozdějších předpisů; nařízení č. 9/2011 Sb. hl. m. Prahy, kterým se vydává tržní řád, ve znění pozdějších předpisů.

Doc. MUDr. Bohuslav Svoboda, CSc.

primátor hlavního města Prahy

RNDr. Tomáš Hudeček, Ph.D.

první náměstek primátora hlavního města Prahy

Příloha 4. – vyhláška 2016

OBECNĚ ZÁVAZNÁ VYHLÁŠKA

o omezujících opatřeních k zabezpečení místních záležitostí veřejného pořádku v souvislosti s provozováním pouliční umělecké veřejné produkce

na veřejně přístupných místech

Zastupitelstvo hlavního města Prahy se usneslo dne 28. 1. 2016 vydat podle § 44 odst. 3 písm. a) zákona č. 131/2000 Sb., o hlavním městě Praze, tuto obecně závaznou vyhlášku:

§ 1

Provozování pouliční umělecké veřejné produkce na veřejně přístupných místech je činností, jež by mohla narušit veřejný pořádek v hlavním městě Praze.

§ 2

Vymezení pojmu

Pouliční uměleckou veřejnou produkcí se rozumí provozování živé zejména hudební, divadelní a artistické produkce na veřejně přístupných místech. Pouliční uměleckou veřejnou produkcí nejsou veřejná vystoupení zvířat¹⁾.

§ 3

(1) Pouliční uměleckou veřejnou produkci lze provozovat pouze na veřejně přístupných místech pod širým nebem.

(2) Na území památkové rezervace²⁾:

- a) lze akustické produkce provozovat výhradně bez použití přídavných zesilovacích zařízení,
- b) je zakázáno používat hlasité hudební nástroje, např. bicí nástroje, hlasité etnické nástroje či předměty, jsou-li použity namísto hudebních nástrojů;
- c) je zakázáno používat dudy a dechové nástroje vydávající vysoké tóny, zejména pikoly nebo hoboje,
- d) žesťové a jiné hlasité nástroje, které to umožňují, zejména saxofony, lze při pouliční umělecké veřejné produkci používat výhradně s dusítkem.

¹⁾ Zákon č. 246/1992 Sb., na ochranu zvířat proti týrání, ve znění pozdějších předpisů.

²⁾ Nařízení vlády č. 66/1971 Sb., o památkové rezervaci v hlavním městě Praze.

2

§ 4

Místa se zákazem pouliční umělecké veřejné produkce

Pouliční umělecká veřejná produkce je zakázána na těchto místech:

- a) na dětských hřištích,
- b) u kostelů nebo jiných modliteben v době bohoslužeb a bezprostředně před a po jejich konání,
- c) u škol (mimo sobot, nedělí, státních svátků a školních prázdnin),
- d) u zdravotnických zařízení,
- e) v prostoru nástupních ostrůvků nebo samostatných nástupišť veřejné dopravy,
- f) Jugoslávská, Praha 2, v prostoru mezi křižovatkou s ulicí Legerova a křižovatkou

- s ulicí Bělehradská,
g) Křižovnické náměstí, Praha 1,
h) Letenské náměstí, Praha 7,
i) náměstí I. P. Pavlova, Praha 2,
j) park v ulici Tusarova, č. parc. 2316/1,2 a 2316/5,6, kat. území Holešovice, Praha 7,
k) Staroměstské náměstí, Praha 1, v prostoru vymezeném na severní straně průčelím Staroměstské radnice a Orloje, na západní straně budovou Staroměstské náměstí č. or. 2 a ústím do Malého náměstí, na jižní straně hranicí domů Staroměstské náměstí č. or. 29, 21, 25 a 22 a na východní straně spojnici mezi ústím ulice Železná a pietním místem popraviště 27 českých pánů (včetně tohoto místa),
l) Tylovo náměstí, Praha 2.

§ 5

Místa se zákazem pouliční umělecké veřejné produkce ve formě akustické produkce

(1) Pouliční umělecká veřejná produkce ve formě akustické produkce je zakázána na těchto místech:

- a) Celetná, Praha 1,
b) Hradčanské náměstí, Praha 1, prostor mezi I. nádvořím Pražského hradu, Arcibiskupským palácem a vyústěním ulic Ke Hradu a Zámecké schody,
c) Husova, Praha 1,
d) Jilská, Praha 1,
e) Jindřišská, Praha 1,
f) Jungmannovo náměstí, Praha 1,
g) Karlova, Praha 1,
h) Kožná, Praha 1,
i) Malé náměstí, Praha 1,
j) Melantrichova, Praha 1,
k) Mostecká, Praha 1,
l) náměstí Republiky, Praha 1, v prostoru vymezeném na severní straně budovou domu č. p. 2090, spojnici mezi domy č. p. 2090 a č. p. 1090, na západní straně průčelím domu č. p. 1090 a jeho spojnici s Prašnou bránou, na jižní straně ústím ulice Na příkopě, budovami domů č. p. 3, 1037, domem bez č. p. a č. e. přiléhajícím k ulici Hybernská a na východní straně domem č. p. 1031 a ústím ulice V celnici (mimo sobot a nedělí),
m) Národní, Praha 1,
n) Na Perštýně, Praha 1,
o) Na příkopě, Praha 1,
p) Na můstku, Praha 1,
3
q) Ovocný trh, Praha 1,
r) Vodičkova, Praha 1,
s) Týnská, Praha 1,
t) Týnská ulička, Praha 1,
u) Václavské náměstí, Praha 1, v prostoru mezi vyústěním ulic Na příkopě a 28. října, Praha 1,
v) Zámecké schody, Praha 1, v horní polovině od vyústění do Hradčanského náměstí po dům Zámecké schody č. or. 10,
w) Železná, Praha 1,
x) 28. října, Praha 1.

(2) Pouliční umělecká veřejná produkce ve formě akustické produkce je též zakázána do vzdálenosti 25 m od míst, na kterých je pouliční umělecká veřejná produkce zakázána v této formě.

§ 6

Pouliční umělecká veřejná produkce je zakázána na místech, na kterých se konají jiné akce³).

§ 7

Doba provozování

Pouliční uměleckou veřejnou produkci je možno provozovat v době od 9.00 do 21.00 hodin.

§ 8

Provozování akustických produkcí

Pouliční uměleckou veřejnou produkci ve formě akustické produkce lze provozovat na místech nacházejících se na levém břehu Vltavy pouze v hodinách označených lichou číslovkou, na pravém břehu Vltavy je možno tuto produkci provozovat pouze v hodinách označených sudou číslovkou. Produkci je třeba ukončit vždy před uplynutím hodiny vymezené ve větě předchozí. Provozování pouliční umělecké veřejné produkce na mostech přes Vltavu a ostrovech je možné ve stejnou dobu jako v místech na levém břehu Vltavy. Levý a pravý břeh Vltavy je určen ve směru jejího toku (po proudu).

§ 9

(1) Provozovatel pouliční umělecké veřejné produkce nesmí při výkonu produkce zabírat plochu větší než 1,5 m².

(2) Pokud pouliční uměleckou veřejnou produkci provozuje současně více provozovatelů, nesmějí při výkonu produkce zabírat plochu větší než 6 m².

³ Například zákon č. 84/1990 Sb., o právu shromažďovacím, ve znění pozdějších předpisů; nařízení

č. 9/2011 Sb. hl. m. Prahy, kterým se vydává tržní řád, ve znění pozdějších předpisů.

4

(3) Hudební nástroje a jiné předměty sloužící k výkonu pouliční umělecké veřejné produkce mohou být na pozemní komunikaci umístěny pouze po dobu provozování pouliční umělecké veřejné produkce. Po jejím ukončení musí být tyto předměty z pozemní komunikace odstraněny.

§ 10

Zrušovací ustanovení

Obecně závazná vyhláška č. 5/2013 Sb. hl. m. Prahy, o omezujících opatřeních k zabezpečení místních záležitostí veřejného pořádku v souvislosti s provozováním pouliční

umělecké veřejné produkce na veřejně přístupných místech, se zrušuje.

§ 11

Tato vyhláška nabývá účinnosti dnem 1. března 2016.

Adriana Krnáčová, v. r.

primátorka hlavního města Prahy

Petr Dolínek, v. r.

náměstek primátorky hlavního města Prahy