

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE  
**DIVADELNÍ FAKULTA**

Dramatické umění

Herectví alternativního a loutkového divadla

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**KRIZE UMĚLCE**

**Anita Gregorec**

Vedoucí práce: Ing. Mgr. Branislav Mazúch  
Oponent práce: MgA. Petra Tejnorová, Ph.D.  
Datum obhajoby: Červen 2019  
Přidělovaný akademický titul: MgA

Praha, 2019

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/magisterskou/disertační práci na téma  
KRIZE UMĚLCE

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne .....

.....  
podpis diplomanta

## **Upozornění**

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

## Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že jí vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

Jméno	Instituce	Datum	Podpis

## OBSAH

<b>ABSTRACT</b>	<b>3</b>
<b>ÚVOD</b>	<b>3</b>
<b>SUBJEKTIVITA</b>	<b>5</b>
SUBJEKTIVITA PODLE GUATTARIHO	5
SUBJEKTIVITA A UMĚNÍ	7
KRIZE SUBJEKTIVITY	8
RADIKÁLNÍ SPOTŘEBA	10
NEGATIVNÍ UPLATNĚNÍ	13
SUBJEKT COBY TRŽNÍ ZBOŽÍ	14
VYKOŘISŤOVÁNÍ PŘI PRÁCI	15
RADIKÁLNÍ SPOTŘEBA V PRAXI	19
ESEJ O LÁSCE	19
VYUŽIJ MĚ	29
<b>VIRTUOZITA</b>	<b>32</b>
UMĚLEC = VIRTUÓZ	32
RAMA – virtuoza gone bad	34
JAK NA TO? RESPEKTIVE MĚNĚ JE NĚKDY VÍCE	37
MY STUDENTI!	39
<b>ZÁVĚR</b>	<b>43</b>
<b>LITERATURA</b>	<b>45</b>

## ABSTRACT

Ve své diplomové práci se pokusím prostřednictvím různých teoretických prací poukázat na dnešní provázanost umění s celým kapitalistickým systémem a na to, jaký to má vliv na umělce samotného a jeho práci. Budu si u toho pomáhat knihami Bojany Kunst – Umělec v práci, Nicholase Bourriauda – Vztahová estetika/Postprodukce, Slavoj Žižka – Násilí a spoustou dalších.

Subjektivita a její produkce představují jednu z hlavních složek, s kterými experimentují dnešní umělci. Výsledek prozkoumávání subjektivity se v představeních projeví prostřednictvím již dlouho používané radikální spotřeby, která však dnes dle názoru výše zmíněných teoretiků ztrácí na své kritické síle. Zároveň se dotýkám i tématu virtuozity a tím i samotného umělce, který dnes k tomu, aby mohl být umělcem, musí pracovat jako virtuóz.

Pomocí výše uvedených témat se snažím analyzovat projekty, na nichž jsem spolupracovala během samotného studia herectví. Zároveň mne zajímá, zda se propojenost umění a systému projevuje už na školách samotných. A pokud ano, tak jaký to má efekt na studenta a jeho práci?

## ABSTRACT

The aim of this diploma thesis is to employ a theoretical approach to the question of interconnection of contemporary art and the capitalist system, and to examine the levels on which this phenomenon affects both the artists themselves and their work. The research draws from a corpus of philosophical, sociological, and curatorial essays, such as *Artist at Work: Proximity of Art and Capitalism* by Bojana Kunst, *Relational Aesthetics / Postproduction* by Nicolas Bourriaud, and *Violence* by Slavoj Žižek.

The notion of subjectivity and its production represents one of the main phenomena that contemporary artists experiment with. The process of exploring subjectivity via performance usually results in accented radical consumption, which, however, has been losing its critical power lately according to the aforementioned theorists. I also investigate the idea of artistic virtuosity that appears to be a vital prerequisite of a contemporary artist in general.

With all these questions in mind, I aim to analyse several theatrical projects that I participated in during my academic acting studies. Moreover, I wonder whether the interconnection of art and the system manifests itself at the academies already? And if so, how does it affect the students and their work?

## ÚVOD

Žijeme v roztržitém světě, vyrobeném z malých kousků, bombardování obrovským množstvím různých informací, obrazů a produktů. Společnost je čím dál tím více roztržena a tím se třští i její pohled na svět. Dnešní systém je postaven na neustálé tvorbě nového pro dosažení požitku. Přitom však nejde jen o ohromný počet produktů, ale systém vyrábí i velké množství subjektivit, skupin, způsobů života, z nichž si dnešní člověk může vybírat. K samotnému výběru však nedochází, jelikož ten je právě kvůli nekonečnému množství možností neuchopitelný. Kdysi bylo umění opěvováno jako ideální ukázka práce, která funguje na bázi kreativity či osobního vyjádření. Zároveň prostřednictvím své práce nastavoval společnosti zrcadlo. Ale dneska je moderní umění tak zaklíněno do samotného systému, že se tím podobá kdysi svobodného kreativního umělce mění na podobu jakéhokoli pracovníka na trhu.

Cílem mé diplomové práce tak je představit tuto „krizi“, které dnes umělec čelí. Zároveň se pokusím prostřednictvím analýzy vlastní práce během studia herectví na dvou různých akademiích umění ukázat, že tato krize začíná už během vlastního studia. Stejně tak se budu snažit ukázat, jak se to projevuje přímo v práci studentů a jakým způsobem a zda se studenti vůbec snaží tomuto nepřemožitelnému systému vzdorovat.

## SUBJEKTIVITA

### SUBJEKTIVITA PODLE GUATTARIHO

Dříve než začnu, se musím nejprve zastavit u Felixe Guattariho a jeho filozofie subjektivity a jejím vlivu na umění. Přitom při subjektivitě mám na mysli: *„osobní nazírání, pohled, myšlení; zaujatost, jednostrannost“*<sup>1</sup>.

Subjektivita a její produkce představují hlavní linii Guattariho děl. Guattari pro definici subjektivity vylepšuje Nietzscheho myšlenku. Nietzsche říká, že hlavní cíl subjektivity je individuace, kterou je nutné si znovu stále osvojovat.<sup>2</sup>

Individuace podle Carla G. Junga znamená psychologický vývoj, kdy se člověk stane jednotlivcem. A to tak, že se vyčlení v rámci společnosti a tím získává vlastně individuální charakteristiky.<sup>3</sup> Pro Guattariho právě umělecká praxe představuje privilegované teritorium této individuace, jelikož nám poskytuje různé pomůcky pro lidskou existenci.<sup>4</sup>

*„Prostřednictvím interakce se sebou navzájem, s jinými objekty a s jinými ‚výrazovými prostředky‘ vytváříme nové možnosti života, stejně jako je vytváří umělec z barev na své paletě.“*<sup>5</sup>

Guattari říká, že nedotknutelný subjekt skrytý v každodenních institucích už neexistuje, ale že je zachycen vždy v „neoznačujících sémiotických zřízeních“. Jelikož subjektivita je multivalentní, plurální a můžeme ji definovat pouze pomocí další subjektivity. Takže člověk se formuje jako jednotlivec a přes to formuje i svoji subjektivitu prostřednictvím propojování kulturního prostředí, školy, rodiny, přátel, mass media, ... Zároveň toto propojování s různými lidskými skupinami (rodina, přátelé, ..), sociálně-ekonomickými (škola, církev, ...) a informačními nástroji (médiá) umožňuje, že subjektivita vůbec existuje. V tomto případě jsou

---

<sup>1</sup> Subjektivita. Slovník cizích slov online [online]. [cit. 22.05.2019]. Dostupné z: <http://www.slovník-cizich-slov.cz/?q=subjektivita&typ=0>

<sup>2</sup> Nicolas BOURRIAUD. *Relacijska estetika ; Postprodukcija : Kultura kot scenarij: kako umetnost reprogramira sodobni svet*. Ljubljana: Maska, 2007, s 75. ISBN 978-961-6572-09-5

<sup>3</sup> Individuace. Wikipedie [online]. [cit. 23.05.2019]. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Individuace>

<sup>4</sup> Nicolas BOURRIAUD. *Relacijska estetika ; Postprodukcija : Kultura kot scenarij: kako umetnost reprogramira sodobni svet*. Ljubljana: Maska, 2007, s 75. ISBN 978-961-6572-09-5

<sup>5</sup> Felix GUATTARI. *Chaosmosis: An Ethico Aesthetic Paradigm* [online]. [cit. 23.05.2019]. Dostupné z: [https://monoskop.org/images/2/24/Guattari\\_Felix\\_Chaosmosis\\_An\\_Ethico-Aesthetic\\_Paradigm.pdf](https://monoskop.org/images/2/24/Guattari_Felix_Chaosmosis_An_Ethico-Aesthetic_Paradigm.pdf)

společenské stroje a různé skupiny nositeli subjektivizace. Celému tomuto procesu propojování subjektivity s nositeli subjektivizace říká Guattari produkce subjektivity. Právě proto je subjektivita, a s tím i její produkce, úzce provázána s celými sociálními a produkčními vztahy. Pokud je tedy subjektivita sítí vzájemných spojení vycházejících ze společnosti, pak pro Guattariho umělecká praxe, coby jedna z mnoha vrstev propojených s globálním systémem, umožňuje její realizaci.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Nicolas BOURRIAUD. *Relacijska estetika ; Postprodukcija : Kultura kot scenarij: kako umetnost reprogramira sodobni svet*. Ljubljana: Maska, 2007, s 76-77.



## SUBJEKTIVITA A UMĚNÍ

Guattari coby jeden z prvních vyvrací romantické teorie o moderním umění. Umělecké dílo už není produktem lidské subjektivity, který nám zobrazuje duši určitého subjektu. Umělce génia, čistého tvůrce závislého na „boží“ inspiraci nahrazuje umělec coby správce smyslu. Přičemž však dochází k problému. Protože Jednotlivec už nemá kontrolu nad subjektivitou, není už oddělen od společnosti a jeho role v systému se mění.<sup>7</sup>

Vzniká nová pluralita subjektivizace, a to v celcích, které propojují různé oblasti: jednotlivec – skupina – stroj – četné výměny, které jednotlivci nabízejí možnost se znovu singularizovat.<sup>8</sup>

Jenomže právě tato pluralita mu neumožní homogenní proces identifikovat se jako subjekt. Subjekt má v dnešním světě k dispozici různé jednotky psychického života, přes které se může rozvíjet tak, že tyto jednotky rozkrojí a segmentuje. Právě proto už o umělci nemůžeme přemýšlet jako o ukazateli svých tělesných a mentálních schopností, které se projevují skrz jeho styl. Moderní umělec se proto dnes prezentuje jako subjekt, kde jeho povinností je udržování chaosu mezi „sjednocenými stavy vědomí“ a stylem. Přesto však v uměleckých pracích 20. století dochází k dematerializaci, která je následkem neustálé distribuce subjektivity a její přeměny na tržní zboží.<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> Tamtéž, s. 78.

<sup>8</sup> Felix GUATTARI. *Chaosmosis: An Ethico Aesthetic Paradigm* [online]. [cit. 23.05.2019]. Dostupné z:

[https://monoskop.org/images/2/24/Guattari\\_Felix\\_Chaosmosis\\_An\\_Ethico-Aesthetic\\_Paradigm.pdf](https://monoskop.org/images/2/24/Guattari_Felix_Chaosmosis_An_Ethico-Aesthetic_Paradigm.pdf)

<sup>9</sup> Nicolas BOURRIAUD. *Relacijska estetika ; Postprodukcija: Kultura kot scenarij: kako umetnost reprogramira sodobni svet*. Ljubljana: Maska, 2007, s. 78-79.

## KRIZE SUBJEKTIVITY

Bojana Kunst se ve své knize *Umetnik na delu* (Umělec v práci) stejně jako Guattari věnuje teorii subjektivity a jejímu vzniku a doplňuje ji ještě analýzou uměleckých praxí. Co Guattari nazývá dematerializací, tomu Kunst říká krize subjektivity. Krize subjektivity dnes stojí v samotném středu umění. V mnoha praxích současného umění lze vycítit artaudovské tělo bez orgánů, kde hlavní nit představuje neorganizovanost těla/organismu. Zároveň však existuje subjekt, který ztratil své jádro, je směsicí protichůdných sil, sestavený z různých dojmů a stop, kde je jeho touha po moci znázorněna zejména prostřednictvím negativní afirmace. *Subjekt už nevystupuje coby prvek pravdy.*<sup>10</sup> To vše má vliv na tvorbu v současných uměleckých praxích a na změnu poetiky gest, a to jak tělesných, tak jazykových.<sup>11</sup>

Jak Guattari tak Kunst tvrdí, že se umění čím dál více prolíná s rozvojem současného kapitalismu. *To, co mají umění a kapitalismus společné, je především nebezpečná a svůdná blízkost přivlastňování si života.*<sup>12</sup> Jelikož v ústředí současného vytváření kapitalistické hodnoty dnes stojí především experimentování se subjektivitou, konkrétněji pak s její kreativitou, představivostí a zejména s časem.<sup>13</sup>

Umělec dnes svým povoláním připomíná typického živnostníka, který vykonává vyčerpávající práci, jež mu stírá hranici mezi životem a uměním, prací a volným časem. *Umělci v sobě v jedné osobě spojují úlohu poslušného zaměstnance, který plní úkoly, v druhé roli pak coby ti nejmazanější kapitalisti přijímají rozhodnutí a spravují přidanou hodnotu (své!) práce a vkládají ji zpět do sebe v roli zaměstnance, zároveň se však ještě v roli podpůrného personálu starají o atraktivní marketing sebe sama.*<sup>14</sup>

---

<sup>10</sup> Bojana KUNST. *Umetnik na delu: bližina umetnosti in kapitalizma*. Ljubljana: Maska, 2012, s. 26. ISBN 978-961-6572-33-0.

<sup>11</sup> Tamtéž.

<sup>12</sup> Tamtéž.

<sup>13</sup> Tamtéž, s. 27.

<sup>14</sup> Urban TARMAN. Nenehna kriza subjektivnosti je pravi motor kapitalizma [online]. Dnevnik 2013 [cit. 23.05.2019]. Dostupné z:

<https://www.dnevnik.si/1042592236/kultura/knjiga/nenehna-kriza-subjektivnosti-je-pravi-motor-kapitalizma>

Umělec – dělník moderního kapitalismu musí neustále tíhnout ke změnám a inovacím své práce i sebe sama. Pomáhá mu při tom život v neustálém vzrušení a napětí, jelikož právě tento stav nám umožňuje růst invencí. Tento proces neustálého napětí a inovace představuje hlavní zdroj kapitálové hodnoty, jeho největší ziskovou investici.<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> Bojana KUNST. *Umetnik na delu: bližina umetnosti in kapitalizma*. Ljubljana: Maska, 2012, s. 27.

## RADIKÁLNÍ SPOTŘEBA

V jevištní praxi 20. století krize subjektivity vstupuje do hry prostřednictvím radikálně spotřebního jednání. Kunst přitom myslí i na spotřebu těla, hraní, přítomnosti, spotřebu lidských činů, fyzických i psychických sil. Ta se projevuje zejména v performativních a tělesných inscenacích, ale i v divadle, které zajímají nové modely her a praxí. Je zajímavé, že Kunst těsně propojuje divadelní akci, kde jsou zdůrazněny účinky radikální spotřeby, s moderní definicí spotřeby, konkrétněji: čím více toho máme/spotřebujeme, tím lépe se budeme mít a tím lepší budeme.<sup>16</sup>

Spotřeba, jež je hlavní myšlenkou kapitalismu, představuje negativní sílu, která drasticky zasahuje do našich životů a mění je. Spotřeba a experimentování se subjektivitou mají vliv na vztah mezi uměním a životem a zejména na praxi současného umění. Radikální spotřeba, jak ji popisuje Kunst, je dnes totiž v těsném spojení se sociálními a kulturními změnami excesivního kapitalismu. Cítíme velkou potřebu zobrazit subjekt a jeho rozkol, který se projevuje coby vzpoura vůči autenticitě a především znázorňuje kritiku dnešního esencialismu. Proto vlastně radikální spotřeba vzniká kvůli krizi subjektivity. Prostřednictvím odhalení negativity coby hlavního prvku subjektivizace, vzniká síla umění, jeho kritika života, zároveň se však mění způsoby prezentace, přítomnosti a vztahu mezi hercem a divákem.<sup>17</sup>

V moderním divadle proto často zaznamenáme použití radikální spotřeby jedince a radikální používání a využití těla. *Potenciální síla živé události je často nahlížena právě v této osvobozující síle negativity.*<sup>18</sup> Přichází na řadu vše co nejtajemnější, soukromě intimní, kde je bezpečná konvence mezi hercem a divákem, jevištěm a hledištěm narušena a zdůrazňuje tak rozkol mezi přítomností a reprezentací. Zde si však Kunst pokládá otázku: *Není tam inscenování krize subjektivity právě proto, aby se zakrylo inherentní potěšení z uměleckého zážitku, politická bezmocnost představení a činnosti těla?*<sup>19</sup>

Přestože může radikální spotřeba v někom, kdo se dívá, pořád ještě vzbudit silné emoce, je její síla čím dál více oslabována a nemá efekt. Proč?

---

<sup>16</sup> Bojana KUNST. *Umetnik na delu: bližina umetnosti in kapitalizma*. Ljubljana: Maska, 2012, s. 28.

<sup>17</sup> Tamtéž.

<sup>18</sup> Tamtéž.

<sup>19</sup> Tamtéž, s. 29.

Člověk má v dnešní době nekonečnou škálu možností, přání, očekávání, je neustále v provozu, neustále se snaží být co nejtvořivější. Přesto právě ta spotřeba lidské energie, našich schopností, snah, činů je v centru kapitalistického ducha, kde je vyžadován pouze požitek, který nepřichází. Proto, jak praví Kunst, spotřeba v umění dnes nefunguje jako osvobození, nemůžeme se znovu situovat jako objekty, jelikož už neexistuje žádné napětí, proti němuž by bylo nutné se bouřit. Naše přání, tajemství, etické hodnoty, trapná tajemství, to vše představuje hodnoty současné ekonomie. Normálnost ztrácí na své síle. Čím divnější, tím lepší. To vše kapitalismu dává sílu/moc.<sup>20</sup>

*Ve světě, který bývá nazýván postmoderním, pozdně kapitalistickým, a nebo jednoduše jakožto Říše, ve světě, v němž byla moc decentralizována, v takovém světě se úplně všude nacházejí virtuální centra moci. Můžeme říci, že tato virtuální centra moci jsou naše vlastní subjektivita, a tudíž, že bitevním polem proti této moci jsme v jistém smyslu my sami.<sup>21</sup>*

Slavoj Žižek ve své knize *Nasilje* (Násilí) uvádí, že strach, coby hlavní prvek dnešní subjektivita, je jedinou věcí, která nás dnes aktivně mobilizuje ve společenských procesech a mechanismech. Slavoj Žižek zde odkazuje na strach z druhého subjektu – cizince.<sup>22</sup>

Nicméně pokud tuto teorii propojíme s produkcí subjektivita a O'Sullivanovou teorií, kde virtuální centrum moci představuje samotná subjektivita, kdo je pak ten, proti komu bojujeme? Čeho se bojíme? Je vůbec nutné se bouřit, když jediná věc, kterou cítíme, je jedna velká prázdnota (Guattari), kterou nemůžeme vyplnit?

---

<sup>20</sup> Tamtéž.

<sup>21</sup> Simon O'SULLIVAN. *Academy: The Production of Subjectivity* [online]. [cit. 23.05.2019]. Dostupné z: <https://www.simonosullivan.net/art-writings/production-of-subjectivities.pdf>

<sup>22</sup> Slavoj ŽIŽEK. *Nasilje*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2007, s. 42. ISBN 978-961-6376-33-4

Brian Massumi v knize *Navigation movements* uvádí, že už neexistuje disciplinární/institucionální síla/moc, která vše určuje, ale síla/moc, která vytváří různorodost – aby se naplnily trhy. V kurzu jsou ty nejzvláštnější afektivní tendence – dokud nesou peníze.<sup>23</sup>

Bourriaud ve *Vztahové estetice* podporuje tuto tezi tvrzením, že ideologie nemá formu, je neviditelná, a právě falešná různorodost představuje její největší klam. *Každý den se zmenšuje škála možností, zatímco jména, která překrývají tuto žebráckou skutečnost, se množí.*<sup>24</sup>

Radikální spotřeba, tvrdí Bojana, se objevuje v inscenační praxi i s vědeckými cíli, kdy v jádru stojí herecká energie, a síla, jak ji zachytit, jak bojovat s falešnou efektivitou a jak zvýšit interkomunikační akční potenciál divadla.

---

<sup>23</sup> Bojana KUNST. *Umetnik na delu: bližina umetnosti in kapitalizma*. Ljubljana: Maska, 2012, s. 29.

<sup>24</sup> Nicolas BOURRIAUD. *Relacijska estetika ; Postprodukcija: Kultura kot scenarij: kako umetnost reprogramira sodobni svet*. Ljubljana: Maska, 2007, s. 72.

## NEGATIVNÍ UPLATNĚNÍ

Zajímavým způsobem o samozřejmosti negace subjektu informuje Leja Jurišič v performační instalaci *Nejkrásnější momenty jsou nejkratší*, kde přilepená na stěnu takto zůstala viset v 8 hodinové performanci. Inspirací jí byl italský umělec Maurizzi Catellano, který na stěnu Milánské galerie zavěsil svého galeristu, který po dvou hodinách omdlel, a bylo nutné jej odvézt do nemocnice. Leja se prostřednictvím inscenace snaží prezentovat tělo, jemuž byla násilím odebrána subjektivizace.<sup>25</sup>

Negativní afirmace se často dostává ke slovu ve způsobech ztvárnění v moderních uměleckých praxích. Přitom jde o absolutní uznání pravdy, kdy je odhaleno jádro jejího problému a zničí ho zevnitř. Abychom omezili ideologii v její tendenci po uplatnění, musíme ji povzbudit k tomu, aby své tendence maximálně naplnila. Pouze s pomocí přehánění můžeme oklamat totalitní přivlastňování si pravdy.<sup>26</sup>

O tom, že je subjekt v současné umělecké praxi tvořen prostřednictvím negativity, hovoří Agamben v eseji *Co je dispozitiv?*. Subjekt pro něj představuje produkt vztahu mezi živými bytostmi a dispozitivem, kde dispozitiv zahrnuje určitý proces subjektivizace. Dispozitiv je vše, co jakýmkoli způsobem ovlivňuje, mění, ovládá a formuje chování živé bytosti. Subjekt se může stát subjektem pouze prostřednictvím odhalení svých slabých stránek, prostřednictvím lítosti. Aby subjekt mohl nalézt svou pravdu, musí se rozpúlit, takže prostřednictvím lítosti (negace) vznikne nové já a získá zpět své staré já. Proto také v mnoha současných uměleckých praxích pozorujeme přiznání coby součást představení.<sup>27</sup>

---

<sup>25</sup> Leja JURIŠIČ. Nejlepší trenutki so najkrajši. *MASKA ZIMA* 2017, č. 187-188, s. 38-39.

<sup>26</sup> Bazon BROCK. Negativna afirmacija, Gnili kapitalizem, itd. *MASKA POMLAD* 2006, č. 98-99, s. 42.

<sup>27</sup> Giorgio AGAMBEN. Kaj je dispozitiv?. *Problemi* 2007, č. 8-9.

Kunst tvrdí, že právě tato negativita, která tvořila podstatnou část inscenací 20. století, je tam právě proto, aby vyvolala nějaký efekt. Přestože negativita začíná svou nemohoucnost ztrácet. Jak totiž tvrdí Agamben, máme k dispozici ohromný počet dispozitivů, kde nedochází ke vzniku nové subjektivity, objevuje se však nová forma ovládnutí. Vždyť právě ty procesy, které nám umožňují zrod ve formě subjektů, na druhou stranu ovládají každý krok v našem životě, poskytují nám svobodu, v níž bychom se mohli realizovat. Navzdory všem možnostem, volbám, které máme k dispozici, máme neustále pocit, že nám subjektivizace proplouvá mezi rukama. Kunst tvrdí, že když promluvíme, tak se subjektivizujeme a zároveň i podřizujeme. Dle názoru Agambena však dochází k vyostřené dynamice mezi podřízením a vznikem, a zůstává pouze dobrovolné otroctví, ve kterém se subjektivizace zrodit nemůže.<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> Bojana KUNST. *Umetnik na delu: bližina umetnosti in kapitalizma*. Ljubljana: Maska, 2012, s. 36.



## SUBJEKT COBY TRŽNÍ ZBOŽÍ

Radikální spotřeba však není jediným výsledkem krize subjektivity. V performačních praxích se do popředí dostává i přehnané sebezpředvádění. Jde u něj o znázornění podoby – umělce, který se pohybuje v uměleckých kruzích na uměleckých trzích, kde dochází k odloučení těla a klade se důraz na umělcovo tělo a odhalování jeho kulturní hodnoty a významu. Takto pomocí fotografií zobrazuje umělcovo tělo a udělá z něj podívanou. To je pouze jeden z výsledků dnešního kapitalistického systému a s ním spojeného ducha, který nás naplňuje. Zde také dochází ke spotřebě, jelikož tito umělci zobrazují sami sebe coby podoby, kde prostřednictvím cílené fetišizace dochází k jejich spotřebě, zároveň tam však je i touha po zviditelnění a vidění umění. Je zajímavé, že zde dochází k dvěma paradoxům, a to: za první tyto podoby svým vznikem získávají na své umělecké hodnotě, ale jsou coby produkt dnešní produkce prezentovány jako spotřební zboží, a za druhé, subjektivita, kterou umělci dávají, je tam myšlena coby objekt kulturní touhy.<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> Amelia JONES. Od uprizarjanja h poblagovljanju: Performans kot tržno blago. *MASKA* poletje 2004, č. 3-4 (86 - 87). V této eseji se Amelia Jones na základě 4 různých typů fetišizace a prostřednictvím analýzy různých současných tvůrců dotkne účelovosti sebeztvárňování a jeho účinku.

## VYKOŘIŠŤOVÁNÍ PŘI PRÁCI

V následující kapitole bych se ráda zaměřila na vykořisťování při práci. To je, jak tvrdí mnoho teoretiků, v naší společnosti velmi úzce spojeno se současným způsobem práce. Dá se však o vykořisťování v práci hovořit i v případě práce v umění?

Jedním ze známých případů, který spustil otázky ohledně vykořisťování práce umělce, je spor mezi tanečnicí Yvonnou Rainer a performerkou Marinou Abramović, obě můžeme zařadit na samotný vrchol experimentálního umění. Abramović byla coby host v roce 2011 pozvána na galavečer The Los Angeles Museum Gala, kde coby kreativní ředitelka akce vytvořila rekonstrukci několika svých nejznámějších performancí, zejména pak své práce „*Nude with Skeleton*“ (2002). Na té spolupracovalo 200 performerů, které si Abramović vybrala na castingu, kterého se zúčastnilo až 800 lidí. Ti museli v průběhu celé večere ležet nazí na otočném stolku, kde s nimi hosté mohli jakýmkoli způsobem manipulovat. Nebo byli umístěni pod stoly hostů na malých otočných židlích a hlava jim vykukovala otvory ve stole. Během toho museli po celou dobu udržovat oční kontakt s hosty na večeři. Sarah Wookey, coby jedna z tanečnic účastnících se castingu, spolupráci odmítla a své důvody napsala Yvonně Rainer. Ta pak rozhořčená z podmínek spolupráce napsala dopis přímo řediteli muzea a události na večeři označila za vykořisťování.<sup>30</sup>

Zmiňuje, že umělkyně kvůli své prvotní vizi nevidí, že jsou performeři navzdory své připravenosti oběťmi vykořisťování.

*„Jejich zoufalé dobrovolnictví vypovídá cosi o obecně vyčerpávajících podmínkách v uměleckém světě, jako např. o faktu, že jsou lidé ochotni stát se dekorativními ozdobami stolků instalovanými umělkyní-celebritou právě a jedině s nadějí, že by se tímto aktem mohli sami dostat do prostředí showbusinessu. A vzhledem k subminimálním honorářům pro samotné performery se celá událost také sama jeví jako ekonomické vykořisťování, hraničící dokonce s kriminalitou.“<sup>31</sup>*

---

<sup>30</sup> Bojana KUNST. *Umetnik na delu: bližina umetnosti in kapitalizma*. Ljubljana: Maska, 2012, s. 38-39.

<sup>31</sup> Brie. Yvonne Rainer Blasts Marina Abramović and MOCA LA [online]. [cit. 23.05.2019]. Dostupné z: <https://theperformanceclub.org/yvonne-rainer-blasts-marina-abramovic-and-moca-la/>. Zde se nachází také dopis Sarah Wookey.

Marina si tyto útoky vzala velmi osobně a obvinila Rainerovou z nepochopení performance, která měla kritizovat donátory a celý večer.<sup>32</sup> Tím, že si na začátku oblékli bílé pláště, se z večere stala bizarní laboratorní událost, *kde se žranice bohatých prolíná se sladkými dortíky/těly a živými hlavami na stolech.*<sup>33</sup> Zároveň také mnozí kritizují kritický názor Rainerové, který si vytvořila na základě jednoho příběhu, aniž by vlastně sama událost viděla nebo byla přítomna na zkouškách.<sup>34</sup>

Z toho všeho se velmi brzy stala větší atrakce, než samotný galavečer. Zde však Bojana Kunst vidí důležitou provázanost umění se současnými společenskými procesy. Tato provázanost se projevuje právě v práci umělců a tím i jejich vykořisťování. Jak jsem zmínila už výše, je dnes ve středu umělcovy práce experimentování se subjektivitou, kdy do samotného středu patří jejich tělo. To, co v 70. letech dovedlo performance na vrchol kritického umění (experimentování se subjektivitou, spotřeba těla, ...), dnes představuje jádro současné produkce.<sup>35</sup>

Maurizio Lazzarato ve svém rozhovoru říká, že dnes už nemůžeme jednoduše rozlišovat materiální a nemateriální práci. Kapitalismus tíhne k extrémní formě individualizace, kterou získává prostřednictvím produkce subjektivity. Proto pojem nemateriální práce nahrazuje pojmem produkce subjektivity, která představuje hlavní důsledek kapitalismu, jelikož ten je provázán s každým produktem, který dnes vytváříme.<sup>36</sup>

Proto, tvrdí Bojana Kunst, je umění tak provázáno se současnými procesy, že o umělci a jeho způsobu práce už nemůžeme mluvit jako o *nemateriálním*

---

<sup>32</sup> Marina Abramovic - A Conversation [online]. [cit. 23.05.2019] Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=iIL7stvnvBs&t=3395s>

<sup>33</sup> Bojana KUNST. *Umetnik na delu: bližina umetnosti in kapitalizma*. Ljubljana: Maska, 2012, s. 39.

<sup>34</sup> Yvonne Rainer protests Marina Abramovic's plans for MOCA gala [Updated] | Culture Monster | Los Angeles Times. *Wayback Machine* [online]. [cit. 23.05.2019]. Dostupné z: <https://web.archive.org/web/20180313180641/http://latimesblogs.latimes.com/culturemonster/2011/11/yvonne-rainer-protests-marina-abramovic-plans-for-saturday-moca-gala.html>

<sup>35</sup> Bojana KUNST. *Umetnik na delu: bližina umetnosti in kapitalizma*. Ljubljana: Maska, 2012.

<sup>36</sup> Bojana CVEJIĆ. Conversation with Maurizio Lazzarato. ThK journal for performing arts theory [online]. [cit. 23.05.2019] Dostupné z: <http://www.tkh-generator.net/wp-content/uploads/2014/04/tkh-17eng-web.pdf>

*estetickém stavu.*<sup>37</sup> Ve středu naší práce je tedy kreativita a způsob, jakým ji využíváme, kdy nás nesmí vyrušit žádný faktor v okolí. Kunst zde však tvrdí, že navzdory používání všech kreativních dovedností nedochází k žádné změně ve veřejném prostoru. Proto, coby problém v případě Abramovičové, podtrhuje samotné vykořisťování přítomnosti performerů, jejich vytrvalost, která však nemá žádný politický efekt, resp. jen přidává umělkyni hodnotu. Performeři jsou zde bez identity, jelikož nemají žádný hlas, nemají oblečení, a jejich úsilí a čistá přítomnost nemají žádný účel. Proto se tento hlas<sup>38</sup> umělců, který prostřednictvím spotřeby subjektivity měl kdysi v začátcích performancí sílu, dnes vytratil. Ztracený hlas se však objevuje i v současných způsobech práce a právě zde se kreativní práce umělce zcela podobá práci jakéhokoli jiného pracovníka.<sup>39</sup>

Zajímavým způsobem zde ještě Kunst představuje důvod neschopnosti dnešních představení. Jelikož se dnes umění skládá z komplexního systému, v němž se proplétají sítě mezi pracháči, hvězdami, investory, spektakulárními akcemi, ...<sup>40</sup>

Přitom si pomáhá Žižkovou analýzou sponzorů, kdy tvrdí, že proto, aby si největší mecenáši světa, kteří představují zároveň i nejbohatší část společnosti, mohli získat a uchovat svůj status, musejí svůj majetek utratit za věci, které nemají cenu (umění, věda, zdravotnictví). Dobročinnost tak sponzorovi poskytne prestiž, zároveň však představuje i důležitý bod v cirkulaci kapitalistického systému, jelikož tak sponzor může opětovně nastolit rovnováhu tím, že se rozdělí bohatství chudým.<sup>41</sup>

Právě na základě toho Kunst vyzdvihuje bezmoc Abramovičové při kritizování donátorů nebo kteréhokoli kapitalisty, který investuje peníze do umění. Jelikož ti, kteří darují peníze na umění, od umění očekávají právě kritiku jich samotných. Užívají si ten nepříjemný pocit a provokativnost, které jim umění rádo odhaluje, zároveň však nadále inkasují peníze. Právě zde je zřejmá bezmoc dnešního umění a jeho neustálého zobrazování požitku těm, kdo ho platí.<sup>42</sup>

---

<sup>37</sup> Bojana KUNST. *Umetnik na delu: bližina umetnosti in kapitalizma*. Ljubljana: Maska, 2012, s. 41.

<sup>38</sup> Hlasem mám na mysli celý jejich názor na svět.

<sup>39</sup> Tamtéž.

<sup>40</sup> Tamtéž, s. 44.

<sup>41</sup> Slavoj ŽIŽEK. *Nasilje*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2007, s. 26-27.

<sup>42</sup> Bojana KUNST. *Umetnik na delu: bližina umetnosti in kapitalizma*. Ljubljana: Maska, 2012, s. 45.

## RADIKÁLNÍ SPOTŘEBA V PRAXI

Spotřeba subjektu coby způsob prozkoumávání těla, jeho schopností a jeho efektu, se objevila i u obou studií herectví, zejména na DAMU. Většinou to byla cvičení psychofyzické výdrže (vícehodinové stání, běh, tanec), kde jsme zkoumali účinek na naše tělo a změny v našem těle, a jaký to mělo vliv na naši prezentaci a přítomnost. Cvičení prostřednictvím spotřeby těla pro mne byla důležitým faktorem, jelikož jsem se neustálým využíváním energie těla a opakováním zbavila veškerého nánosu, který se mnou přichází na jeviště, a byla přítomna tady a teď. Být tady a teď mne coby důležitý faktor doprovázel po dobu celého mého studia na DAMU. Především z toho důvodu, že mnoho projektů, které jsme zde vytvářeli, se zakládalo právě na tom. Samozřejmě i prozkoumávání prostřednictvím spotřeby těla nebylo jediným způsobem pro zkoumání přítomnosti na jevišti. Je zajímavé, že spotřeba jako taková zůstala za zavřenými dveřmi ateliérů a nebyla zapojená do produktu samotného. Radikální spotřeba byla určena výhradně prozkoumávání a ne coby koncový produkt. Zejména nás však zajímaly způsoby, jak podobného účinku dosáhnout bez ní.

## ESEJ O LÁSCE

V poslední části této kapitoly bych ráda představila projekt, na němž jsem spolupracovala, a který se zakládal na radikální spotřebě a s tím spojenými mechanismy subjektivizace. Pomocí analýzy představení se pokusím prezentovat efekt radikální spotřeby. Zároveň také představit styčné body, kde se, dle mého názoru, umělec dnes prolíná s jakýmkoli jiným pracovníkem. Jde o magisterský projekt Ley Kukovičič I.O.U.. Ten byl součástí posledního dílu trilogie, kterou Lea vytvořila v průběhu celého svého magisterského studia na DAMU. Trilogie se skládala z performance/instalace *US, Bee's knees* a finálního projektu *I.O.U. Essay on 0 love*.

Sama své projekty popisuje jako „laboratoř života“, kde v popředí zkoumání stojí člověk. Zkouší na něj pohlížet ze všech stran, zejména však bez předsudků a výčitek, jako na nepopsaný list, který nemá žádné předchozí znalosti o našich způsobech chování, o společnosti, v níž žijeme. Je jako někdo, kdo není z tohoto světa – mimozemšťan, který pouze pozoruje. Proto zejména v první a druhé části trilogie najdeme coby hlavního aktéra mimozemšťana, který pouze podává získané informace. Za pomoci někoho, kdo stojí mimo systém tak může studovat témata, která ji zajímají, z jiné perspektivy, a tato témata jí tak otevírají nové formy chápání. Ve svých pracích si ráda pohrává s inscenováním různých žánrů, s manipulací, skrz níž se snaží dosáhnout reakce diváků, a fragmentací obrazů, kde hlavní prvek nepředstavuje narativa, ale téma.

V projektu *I.O.U. Essay on 0 love* je téma představení zřejmé už z jeho názvu. Temná stránka lásky s veškerým svým násilím, majetnictvím (*I.O.U. můžeme číst i jako I own you, tedy vlastním tě*) a brutalitou představuje hlavní linii představení. Tak jako obvykle v jejích dílech sledujeme sérii různých obrazů, které nejsou nijak koherentní, ale v tomto představení prezentují různé „tematické místnosti“. Tento koncept místností vytváří již v prvních dvou projektech, kde představení funguje ve větších scénograficky dokonalých prostorech. Prostřednictvím instalace tak divák získává příležitost (nebo ne) vstoupit do různých světů těchto místností, kde každá je jiná v závislosti na svém účelu použití.

Tyto „tematické místnosti“ představovaly v této inscenaci zejména konceptuální pomoc pro nás herce. Témata, kterým jsme se věnovali během zkoušek, tak byla

témata pedofilie, sexu, masturbace, války, závislosti, zneužívání – a všechna byla samozřejmě zaobalena do hlavního tématu lásky.

Divák tak měl příležitost skrz představení vidět herce, který vyprávěl příběh o lásce mezi labutí a lodí, kde si herec po skončení "připravil" svoji smrt. Mezitím herečka zpívala píseň *Love hurts* od skupiny Nazareth na vytvořeném karaoke pódiu. Když uviděla svého mrtvého milence, tak se ze smutku svlékla a ulehla na jeho mrtvé tělo. Ten se její reakci vysmál a ona se hanbou opět oblékla a začala masturbovat s miminkem. Mezitím se herec snažil obléknout do obrovských bílých svatebních šatů a pokládal si otázky ohledně lásky, svatby, života a vůbec. To všechno se nahromadilo do nové masturbace - sexu, kde se oba herci snažili dosáhnout orgasmu pomocí všech možných rekvizit, co měli k dispozici. Obraz skončil novou písničkou *Crush* od skupiny Garbage. Herečka se pak snažila přes diváky najít svou loď – někoho, kdo by ji miloval, a zůstal s ní navždy. To všechno pak přerušil příchod teroristy, který svým zpěvem úplně okouznil herečku, která se mu zcela oddala a dovolila mu, aby ji umyl. Když chtěl na mytí použít své vlastní sliny, tak ho ona znechucením znásilnila a nechala samotného na pódiu. Ten tam zůstal se slovy "you can go I will stay", dokud neodešel poslední divák.

Práce se zakládala na způsobu „devising“, kdy jsme byli všichni autoři pod taktovkou režisérky. Zkoušky byly rozděleny na dvě části, kdy první částí bylo hledání materiálů, povídání o tématech, zkoušení určitých věcí prostřednictvím fyzické akce nebo napsaných textů. Druhá, kdy jsme měli k dispozici pouze dva týdny, představovala samotnou přípravu představení. Touha po radikálním představení, kde nestydatou bezprostředností vytvoříme určitý efekt na diváka, začínala zejména v druhé části zkoušek. Přitom jsme se nebránili negativním účinkům zhnusení, šoku, studu, ty byly naopak vítány. Navzdory tomu, že sama podporuji určité apelování pro vybuzení publika pomocí předvádění reálných, surových a negativních prvků, jsem toho názoru, že pro dosažení jistého efektu je zapotřebí smích. Mít nadhled je jednou z nejvýraznějších věcí, které mi během studia na DAMU zakotvily v srdci. Protože právě prostřednictvím smíchu přinutíme diváka, *aby se zamyslel nad svým věčným pokrytectvím*.<sup>43</sup> A právě tento nadhled a humor už během studia představení přítomen nebyl, resp. objevoval se ve formě cynismu. Režisérka zde, stejně jako i ve všech ostatních

---

<sup>43</sup> Peter BROOK. *Prazen prostor*. Ljubljana: Knjižnica mestnega gledališča Ljubljanskega, 1971, s. 87.

dílech, dávala velký význam divákovi, zejména pak, co se týče jeho změny a role. Obecenstvo zde představovalo jeden ze „spolupracujících“ subjektů v představení.

Náš výzkum a nakonec i samotné představení se zakládaly na zapsaném scénáři všech „tematických místností“, kde bylo požadováno, abychom byli představení coby subjekty, někde i jako objekty, jako tržní zboží, kde docházelo ke spotřebě těla prostřednictvím všech našich tekutin, k násilí mezi námi, orgasmu a mentálnímu vyčerpání.<sup>44</sup> To vše pro dosažení afektivních reakcí diváků, které dle mého mínění však nedosáhly svého účinku.<sup>45</sup> Jelikož právě tento cynismus a touha po radikálnosti v divácích vzbuzovaly spíše nepříjemné pocity, občas i vztek, prázdnotu a pasivitu. Spotřeba neměla žádný konkrétní význam, byla jen okoralou spotřebou do prázdna.

Musím zde upozornit na to, že radikální spotřeba, kterou mám na mysli v případě tohoto představení, nespočívala ve spotřebě těla a jeho totálním vyčerpání, ale zejména ve způsobech prezentace, kde bylo přání, abychom se coby subjekty zcela odhalili pomocí všech prvků, které máme k dispozici. V tomto případě bych ráda vypíchlá pár scén, u nichž ke kýženému efektu z důvodu radikální spotřeby nedošlo.

Jako jednu z prvních uvedu „prodávání“ performerera publiku. (Tato scéna začínala úplně na začátku performance.) Ta s touhou být milován, se pomocí napsaného textu snaží „prodat“ publiku se slovy: *“There ´s only me,... I can do everything you want,... I can cut my uterus off,... You can do everything you want to me,...”* Na začátku tím daný performer, když přijde z haly, nabídne divákovi jeho zrcadlo, jelikož představuje samotného diváka a všechny jeho tajné touhy „být milován“, a co je schopen udělat pro to, aby ho někdo miloval. Pomocí „přiznání“ vznikne coby subjekt a zároveň coby objekt jako tržní zboží, protože přece prodává své tělo a své kompetence.

---

<sup>44</sup> Právě na základě stavění subjektů do jádra dění spolu se spotřebou jejich těl a energií, které představuje základní způsob zkoumání v dnešních performancích, můžeme spíše než o představení hovořit o performanci. Proto budu v další analýze projektu hovořit o hercích zejména jako o performerech a o představení jako o performanci.

<sup>45</sup> Tento názor je výhradně subjektivního rázu, je provázán s pocity ze studia a samotného ztvárnění, a s rozhovory s různými dalšími diváky.



Při tom je důležité, jak tvrdí Bojana Kunst, že každé vyjádření spustí určitou akci. Tím, že si to přiznáváme, nepopisujeme pouze skutečnost, ale také měníme realitu. Jelikož pravdy, které aktéři vyjadřují, můžeme chápat jako performativum, kdy se řečená hláška ihned zrealizuje ve formě činu. Protože vše, co je řečeno, nezůstane jenom u mluvení, ale aktivuje se tím i určitá činnost. Stejně tak tato „pravda“ není důležitá, ale její reálnost se ukáže pouze prostřednictvím působení verbálních a neverbálních činů na jevišti. Přestože zde nedochází k harmonickému vztahu mezi působením a přiznáním, příčinou a účinkem. Jde o vytvoření prázdného místa, kde se zdůrazní performance osoby.<sup>46</sup>

Performer tak po „promluvě“ opustí halu a později se vrátí v masce teroristy na hlavě, kde po opakovaném neúspěšném pokusu ukazování (hledání) lásky zůstává zbit, „znásilněn“ a odhozen jako ten nejhorší odpaděk. Na samotném konci představení, kdy oba herci odejdou, se on bez ohledu na všechny rány rozhodne zůstat a sedne si se slovy: „...you can go I will stay,...“, dokud neodejde poslední divák.

Realita subjektu se tedy projeví v jeho iluzorní víře v lásku, bez ohledu na všechny ty temné stránky, které odhaluje. Přitom jsou performer i jeho herecká práce zobrazeny coby oběť, aby byla divákovi odhalena obscénnost lásky. Ke spolupráci s divákem může dojít jen v případě, že ten přijme tuto hrozivou formu lásky a tím si musí přiznat svou vlastní obscénnost spojenou s láskou. Celá pozice performerera ve vztahu s divákem je tak na velmi tenkém ledě, jelikož role performerera se během představení mění (performer – terorista – performer), kdy divák sleduje sérii fragmentovaných obrazů a těžko naváže jakýkoli vztah s námi aktéry. Zároveň také herecká spotřeba často nemá označený účel použití, resp. je špatně čitelná. Cynismus a touha po radikálnosti pak napomohou tomu, aby se vzdálenost mezi námi a diváky ještě zvětšovala. Performer tak na konci představuje i sebe sama coby umělce, jako někoho, kdo chce navždy zůstat na představení a být tu pro diváka, pro umění. Právě zde se projeví provázanost umění a kapitalismu a přivlastňování si života.

Jako druhý příklad radikální spotřeby a její neschopnosti bych ráda uvedla scény, kterými jsme se chtěli dotknout tématu masturbace a sexu. Jak už jsem zmínila, spočívá toto představení v sérii různých obrazů, které prostřednictvím různých

---

<sup>46</sup> Bojana KUNST. *Umetnik na delu: bližina umetnosti in kapitalizma*. Ljubljana: Maska, 2012, s. 31.

témat představují absurdně romantickou podobu lásky, kterou se nám snaží prodat společnost. Proto v představení, jako jeden z obrazů, vidíme performerku, která při zjištění, že ztratila svého milého druha, vidí jako jediné řešení, jak se s ním rozloučit, vyjavit mu ještě naposledy lásku tím, že se mu „otevře“. Svlékne se, roztáhne se a beze studu si lehne na jeho „mrtvé“ tělo.

I zde vidíme prezentování subjektu prostřednictvím radikální spotřeby, radikální je v tomto případě samotná nahota, odevzdávání těla, kdy je tělo přítomno ve vší své upřímnosti, bez zdrženlivosti, čisté ve své nečistotě. V tomto případě však má samotná přítomnost nahého těla pouhou estetickou hodnotu. Jeho účelovost se může odhalit pouze pokračováním představení této osoby, jak jsem zmínila už v prvním případě. Opět dochází k odkrytí subjektu, ale ten se nadále odkrývá prostřednictvím negativní afirmace.

Jelikož po odevzdání sebe sama, svého těla, vyjde najevo, že smrt jejího druha byla pouze předstírána. Když druhý performer se smíchem zareaguje na její „rozdávání“, zastydí se a stud se změní v ponížení a dotčenost. Obraz – scéna, která následuje, je performerka, která se stydlivě oblékne a důsledkem všeho přejde k sebeuspokojování, kdy pro dosažení uspokojení použije první věc, která jí padne pod ruku, což je v tomto případě plastové miminko. Takto se všechna energie akumuluje do orgasmu ženy, která ho dosáhne tím, že se tře o miminko. Divák tak vidí performerku, která se mu předtím předvedla ve vší své křehkosti, kráse a nedostatcích v hrozivé scéně tvrdé surové masturbace s miminkem.<sup>47</sup>

Scéna byla určena k otevírání tabu a studu souvisejících s masturbací, nabízí odpovědi týkající se masturbace coby způsobu projevení lásky k sobě samému, jako útěchy, zároveň však i otázky ohledně mateřství a Oidipovského a Elektrina komplexu. K intersubjektivnímu propojení mezi performerkou a diváky však nedochází. Proč? Negativní afirmaci zde představuje totiž masturbace, kdy se prostřednictvím přehánění a násilného onanování snaží dosáhnout hříšného požitku.

O tomto se zajímavým způsobem zmiňuje Slavoj Žižek v pojednání *Sexualita v atonálním světě*, kde tvrdí, že masturbace představuje jeden z nejočividnějších

---

<sup>47</sup> Scéna s masturbací, jak je popsána výše, byla ztvárněna pouze na premiéře, později ji tvůrci změní. Jelikož už nespolečně na dalších reprízách, neznám kontext pokračování.

ukazatelů dnešní ideologie. Ten, kdo masturbuje, poukazuje na sobeckost bídného požitku. „...pouze skutečností, že je druhý zredukován na pozorovatele, který se neúčastní mých aktivit, se z mých činů stane něco daleko „ostudnějšího“ – z tohoto důvodu události, jako je masturbace, signalizují konec skutečného studu.“<sup>48</sup> Vypůjčí si teorii Alaina Badiou, který tvrdí, že se náš postmoderní svět zakládá na tom, že jeho mnohost tvrdne v touze po věčné atonii (bezvládnosti). Právě politicky korektní sexualita, kde jsou umožněny jakékoli sexuální praxe, představuje dokonalý příklad takového světa. Problém zde vidí v dokonalé blahořečené sexualitě, kde musí docházet k požitku. „Sex je tedy zároveň i podmínkou možnosti a nemožnosti lásky.“<sup>49</sup>

O této přítomnosti neustálého požadavku po požitku hovoří také Kunst. Existuje nová excesivní kultura, kde je tělo společně se subjektem osvobozeno, uvolněno, dochází k novým formám využívání a požitků. Jelikož právě tato kultura tíhne k vytrácení studu, k „osvobozování“. Kunst zde však zdůrazňuje, že v dnešní společnosti, která se zakládá na neustálém přiznávání a odhalování veškeré intimity, už neexistuje nic temného, za co bychom se měli stydět, neexistuje nic, co by ještě bylo nutné zprofanovat, jelikož vše už bylo odhaleno, vše už bylo ukázáno.<sup>50</sup>

Podobným způsobem (ne)působí i scéna, kde se performer a performerka sebeuspokojují jeden před druhým. Přitom používají vše, co je na jevišti, počínaje stolem, přes plyšové a nafukovací hračky, jídlo, až po skleničky (celá scénografie je totiž vytvořena jako dokonalý zmatek, jako prostor, který vznikne po největší (poslední) zábavě).

Zde se nám ukáže úplný obraz dnešní společnosti, kdy v centru stojí ona nutnost dosahování požitku, všechno dohromady je pak ještě podpořeno tichým soutěžením o to, kdo ho dosáhne dříve a kdo ho dosáhne více.

Toto dosahování požitku prostřednictvím manického souložení s celým okolím končí písní *Crush* od skupiny Garbage. Ta totiž zcela vychází z posedlosti, která je tak často provázána s láskou, resp. v případě názvu se zamilovaností.

---

<sup>48</sup> Slavoj ŽIŽEK. *Nasilje*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2007, s. 34.

<sup>49</sup> Tamtéž, s. 37.

<sup>50</sup> Bojana KUNST. *Umetnik na delu: bližina umetnosti in kapitalizma*. Ljubljana: Maska, 2012, s. 45-46.

Samotná píseň pro mě osobně představuje poslední křik dotčeného milence, který by nejenže zemřel, zabíjel, lhal, kradl, plazil se, prodal se za svého druha, ale pokud ještě cituji text: „*until you see, you just like me, ... you 'll believe in me and I 'll never be ignored*“. Právě tato píseň, kterou performerka věnuje divákům, v tomto případě nejenže představuje nějakou morální výčitku publiku, ale ironizuje i samotnou performerku a její práci. Jelikož tuto píseň můžeme chápat i jako poslední výkřik umělkyně, která je připravena dát vše za umění, vše za svou práci. Právě z důvodu tohoto cynismu, který zírání všemi otvory v této scéně, pak performerka v momentě, kdy chce vypíchnout nějaký intersubjektívni vztah s divákem, kdy ho prosí ve vsi upřimnosti: *Will you be my boat?*“, nemůže dostat odpověď. Jelikož vztah už dávno neexistuje. Pokud se tento vztah už dávno nevytratil z důvodu nepochopení, pasivity, tak se tento vztah, který je výsledkem toho, že nás už nic nemůže překvapit, dozajista ztratí s prvním kouskem cynismu, který přijde z jeviště.

Inscenací jsme se chtěli dotknout ošklivé stránky lásky, zejména pak vyvrátit idealizovanou podobu romantické lásky, kterou nám vnucuje dnešní společnost. Přesto nám však dle mého názoru právě surová radikální spotřeba zkazila, respektive znemožnila vytvořit si intersubjektívni vztah s diváky a z představení vytvořit událost.

Proto si vypůjčím Žižkův citát, „...je třeba dnes, jak už krásně definoval Alain Badiou, více než kdy jindy zaměřit pozornost na lásku a ne jen na pouhý požitek: *lásky je tou, která idiotský masturbační požitek „transsubstancuje“ do skutečné události.*“<sup>51</sup>

V celém představení proto chyběla nádhera lásky, všechna ta křehkost, nevinnost, naivita, která k ní patří. Navzdory některým scénám, které to měly představovat, ty byly totiž příliš slabé. Celému představení chyběl nadhled všech tvůrců, chyběl mu humor, který by mohl vytvořit určitý kontrast, který by z inscenace udělal živou událost. Právě tento chybějící humor by možná mohl vytvořit fluiditu mezi aktéry a diváky, kde by diváci nebyli jen pasivními voyéry a performeři manickými exhibicionisty, ale kde by mezi nimi mohlo nastat intersubjektívni propojení, které by narušilo hradby problematiky lásky, a do popředí postavilo požadované otázky.

---

<sup>51</sup> Slavoj ŽIŽEK. *Nasilje*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2007, s. 33.

Posledním důvodem, který mi přijde jako důležitý faktor pro výsledek celého představení, je naše herecká investice, která měla daleko k očekávanému výsledku. V tomto případě bych jako hlavní problém viděla právě komunikační šum mezi námi tvůrci, který vedl k nedůvěře.

Princip „devisingu“, kdy projekt spoluutvářejí všichni lidé ve skupině, a který se nezakládá na standardním rozdělení rolí herec – režisér, se brzy obrátil proti nám. Na projektu jsme spolupracovali celkem tři performeři, každý s jiným zázemím, hereckými a tvůrčími zkušenostmi a zejména s velmi rozličnými pohledy na uměleckou estetiku. Právě tato mnohost pohledů jako jedna z prvních věcí vedla k nepochopení a narušení spojení v celé skupině. Nesouhlas se způsobem ztvárnění na straně herců a odmítání vzdálit se od pevně daných situací napsaných ve scénáři na straně režisérky, se tak změnil v dlouhotrvající debaty o jejich účelnosti. Zkoušky vypadaly jako neustálé dotazování ohledně toho, jak byl scénář původně myšlený, a o situacích v „tematických“ místnostech, zejména pak ohledně způsobů ztvárnění. Já sama jsem se už během průzkumu nemohla zbavit pocitu, že si z diváků děláme legraci. V některých případech jsme se to sice snažili odstranit, kvůli původnímu konceptu představení jsme se však zas a znovu vraceli na stejnou cynickou nótu. Režisérčiným cílem totiž bylo dostat pomocí radikálnosti diváky do kolotoče emocí. Sama jako zásadní příčinu nesouhlasu se způsoby ztvárnění vidím také pochyby ohledně režisérčina způsobu práce, které byly v průběhu studia z důvodu rozporů čím dál častější.

Studium nácviků bylo náročné, jelikož jsme na dokončení projektu měli pouze dva týdny. Všechny věci, které jsme předtím zkoumali, se totiž změnilo nebo dělaly úplně nanovo. Nesouhlas s režisérčinou estetikou dost brzy přešel z boje do pasivity. Navzdory tomu, že jsme se všichni snažili dosáhnout nějaké dohody, nedostatek času nám neumožňoval experimentování, napětí vzrůstalo a tím i oboustranná nespokojenost. My herci jsme se tudíž brzy stali pouhými realizátory úkolů, kdy naše komentáře nepřipadaly v úvahu, zatímco režie se dělala krok za krokem. Tyto úkoly od nás však vyžadovaly veškerou naši pozornost, duševní připravenost, celé naše tělo a energii. Proto se velmi brzy objevily i větší spory, zejména když padaly nápady ohledně způsobů ztvárnění prostřednictvím radikální spotřeby. Režisérka se čím dál více držela své představy o radikálním představení a právě nedostatek času nám ani neumožňoval vzájemné pochopení.

Všichni tvůrci cítili velký nátlak, každý z jiných důvodů. Kromě toho, že jsme představení museli připravit za dva týdny, kdy nám z důvodu nesouhlasu zhruba týden před premiérou odešel první herec, se začaly množit typické předpremiérové překážky, co se týče scénografie a produkce. Naše nepochopení a nesouhlas s prací režisérky zanechal v našem vztahu velkou díru. Nedůvěra tak vyústila ve vytvoření dvou skupin, kdy na straně jedné jsme byli my, herci, a na straně druhé zůstal inscenační tým v čele s režisérkou.

Sama jsem měla největší problém právě s určitými scénami, ve kterých se vyskytovala radikální spotřeba. Jedním z těch hlavních byla již výše zmíněná masturbace. Přestože jsem se díky prvotnímu zájmu a touze pokoušela o celou scénu (tak, jak ji požadovala režisérka), dostihly mne brzy pochyby o celém jejím účelu. Důležitý faktor zde představovala také skutečnost, že jsem do té doby ještě neměla zkušenosti s nahotou, a to jak na zkouškách v rámci výzkumu, tak ani na jevišti. Kvůli osobním názorům a přesvědčení jsem proto pochybovala o scéně s masturbací a sabotovala ji. Klíčovou roli v tom hrála tehdy již velmi zřejmá nedůvěra ve skupinu, pochyby ohledně představení a v jeho efekt. Ani čas nám nebyl nakloněn, rozhodnutí ohledně scény s masturbací a celá ta nahota však byla i předtím v režisérčiných představách zcela jasná. Scéna musela nutně být součástí představení, bez možnosti jejího odstranění, mé rozhodnutí však leželo na tom, jestli jsem ochotná toto provést. Představa nahoty na jevišti pro mne nikdy nepředstavovala problém. Na základě dlouholetého studia a zhlédnutí mnohých představení jsem si však vytvořila osobní názor a s tím spojené pocity a překážky o vhodné symbolice nahoty v představeních. Najednou jsem se ocitla v dilematu.

Mohu si já, coby novorozené dítě v umění, dovolit říct ne na tak logický požadavek, jako je předvádění vlastního těla v rámci představení? Vždyť jako „umělkyně“ mohu disponovat pouze svým tělem, hlasem, pohyby a svými pocity. Jako „umělkyně“ musím chápat, že určitá představení vyžadují právě toto pro dosažení kýženého efektu. Mám to však udělat i navzdory tomu, že nevěřím v samotný efekt této scény, kdy mi naopak celá scéna přijde nesmyslná a bez symboliky? Kterou bych sama uchopila zcela odlišným způsobem a jinými způsoby ztvárnění. Nebo mám mlčet proto, aby jiný hlas, který chce promluvit prostřednictvím mého těla, byl vyslyšen?

Vyčerpání z důvodu náročných zkoušek, vyčerpání z důvodu hádek a sporů, na které jsem neměla pádnou odpověď, útěcha, kterou jsem nenašla, ze mne vytvořily otupělého pasivního vykonavatele úkolů. Už pro mne nebyl důležitý můj hlas a můj názor. Projekt se pro mne stal obyčejnou prací, kterou prostě musím udělat, a u které přesně vím, co je mým úkolem. Právě zde se ze mne stal běžný pracovník, který přijde do práce, v rámci možností zodpovědně vykoná svou práci, a těší se, až odbije poslední hodina, a on bude moct odejít domů. Pro mne tuto poslední hodinu představovala premiéra, kdy bychom se po jejím skončení u skleničky vína zasmáli nad ironií náročných zkoušek. Zároveň by pak projekt po pár odehraných reprízách pomalu upadal v zapomnění s označením „jeden z neúspěšných“.

K tomu však nedošlo. Po skončení premiéry se ve mne přítomné dilema změnilo v pochyby a nepřekonatelný pocit znechucení. Samotná myšlenka na opakované vystoupení mne naplňovala hrůzou. Začala jsem pochybovat o umění, o práci, kterou jsem si zvolila, ve studium i v sebe sama. Ztráta mého hlasu, a hlavně rozhodnutí, že ho nevyužiji, mne naprosto ubíjela. Je přitom zajímavé, že právě tato radikální spotřeba mé energie i těla tomu hodně napomáhala.

Je zajímavé, že to byl právě zmíněný hlas, který se pomalu stupňoval, nejprve během studia herectví ve Slovinsku, a potom se ještě prohloubil během studia herectví na DAMU. Díky DAMU jsem se naučila ho používat, artikulovat, analyzovat, ironizovat, ale hlavně se jím bavit. Čím více se blížila první repríza, tím neschopněji jsem se cítila. Zároveň ve mně narůstal pocit odpovědnosti za všechny ostatní tvůrce, kteří stejně jako já pracovali na realizaci tohoto projektu. Navíc se naše vztahy navzdory všem překážkám zakládaly na přátelství, o které jsem nechtěla přijít. Věděla jsem, že má herecká investice z důvodu mých pocitů, nikdy nemůže být pro projekt přínosem. Právě naopak, může ho i poškodit. Po rozhovoru s režisérkou, která i nadále chtěla experimentovat s radikální spotřebou, a tím i vylepšit dané představení, jsem se rozhodla, že projekt opustím. Místo mě nakonec v projektu hrála sama režisérka. Vzhledem k tomu, že jsem neviděla žádnou další odehranou reprízu, tak nedokážu posoudit, zda tato nová herecká investice projektu pomohla k vytvoření radikálnosti a zda otevřela prostor pro pokládání požadovaných otázek. Doufám jenom, že se jim to povedlo.

## VYUŽIJ MĚ

V první části své diplomové práce jsem se pokoušela prostřednictvím teoretické práce představit různé teoretiky, kteří se domnívají, že je umění čím dál více provázáno s kapitalismem a jeho způsoby práce. A že umělec a jeho práce právě proto ztrácejí na své tak dlouho vytvářené kritické síle.

Přitom se pomocí analýzy projektu a rozporu, který jsem zažila, snažím poukázat na určité mechanismy tvůrčí subjektivity a s tím spojené krize subjektivity. Jelikož mohu rozpor, který popisuji, definovat i jako krizi subjektivity, kdy došlo k vnitřnímu boji, tzv. idealizované podobě umělce a mne, jako někoho s vlastním přesvědčením a pohledem na umění a způsob práce. Tato idealizovaná podoba umělce představuje vše, čím umělec musí být a co si může dovolit, a to pouze proto, aby získal nálepkou radikálního, všehoschopného, plastického a všestranného, protože mu právě to umožňuje různorodou práci s různými tvůrci na trhu. Přestože jde vždy o svobodné rozhodnutí každého tvůrce, je zde však přítomna hořká pravda o této ideální formě. A právě tato idealizovaná představa umělce zde představuje problém.

Protože v dnešní době, jak uvádí Bojana Kunst, musí umělec proto, aby byl úspěšný, předvést vše, čeho je schopen. Musí: co nejvíce povídat (předvádět své názory), zobrazovat svá intimní lidská tajemství a využívat přitom veškerou svou kreativitu, fluiditu a bezostyšnost. Pomáhá si přitom tím, že používá své tělo a svůj hlas. Zároveň je však stále na očích někoho druhého, neustále vystupuje pro ostatní. Proto není nic zvláštního, že se zvyšuje počet performerů a vystoupení. Právě tímto způsobem jednotlivec funguje v současné společnosti. Avšak práce, která se zakládá na neustálém úplném ponořování se sama do sebe, pak nejenže nemá žádnou hodnotu, ale nemá ani žádný efekt. Představuje neúspěšnou subjektivizaci, která nikdy nesplní daný slib.<sup>52</sup>

Problémem však není pouze neúspěšná subjektivizace, ale zejména ten strach odporovat, strach říci ne. Jelikož zejména v mém případě byl strach způsoben odporováním právě této ideální podobě umělce. Navzdory tomu, že existovala touha tento titul získat, jsem si zároveň coby mladý tvůrce nemohla dovolit říct ne. Protože k tomu automaticky získáváš také titul „neschopného“. Respektive,

---

<sup>52</sup> Bojana KUNST. *Umetnik na delu: bližina umetnosti in kapitalizma*. Ljubljana: Maska, 2012, s. 34.



jak uvádí Sennet v *Kultuře nového kapitalismu*: „*Mnohem horší je slyšet ‚chybí Vám potenciál‘, než ‚zvorali jste to‘. První hláška vypovídá daleko více o tom, jací jste. ‚Neužitečnost se předvede v daleko hlubším významu.‘*”<sup>53</sup> A právě to vám může zavřít dveře u dalších podobných projektů. Zejména pokud jde o takové činy jako je „poskytování“ svého těla.

Ostatně, jak už jsem zmínila výše. Pro Bojanu Kunst je dnešní kapitalismus ve své podstatě krajně obscénní. Funguje jako náboženství, jako systém, kde se uchytí vše, co je zprofanované. „*Profanace je proces, kdy dochází k neutralizaci toho, co se profanuje, odebere věcem a lidem auru.*”<sup>54</sup> Má přitom na mysli vzdor, provokativnost, radikální spotřebu, negativitu... A právě i kapitalismus, který jako náboženství tíhne k tomu, že už nic není svaté. Což vede k tomu, že nám nezůstane nic, co bychom mohli rozdělit na dobré-špatné, hříšné-nehříšné, správné - nesprávné.<sup>55</sup>

Svět se dnes zakládá na tom, že toleruje vše, co je co nejneobvyklejší, nejbizarnější, nejexcesivnější, kde jednotlivec musí být svobodný a bez výhrad. „*Jelikož čím více nás vyzývají, abychom byli kreativní, političtí či revolucionářští v našem způsobu práce, tím standardizovanější a kontrolovanější je naše subjektivita, ...*”<sup>56</sup>

Přitom právě umělec představuje ideálního kapitalistického člověka, kdy se může svobodně vyjadřovat, svobodně si užívat, kdy jeho hlavním úkolem je hledání nových způsobů „odhalování“ této svobody a odepírání tabu. Proto nedej bože, aby si umělec dovolil říct ne na tak banální záležitost, jakou je odhalování těla nebo na cokoli jiného, po čem náš systém prahne a co potřebuje.

Přitom musím zdůraznit, že rozhodně neapeluji na to, že by během samotných zkoušek došlo k vykořisťování nebo že se snažím najít útěchu. Jelikož každý ve skupině věděl, jaké jsou režisérčiny představy. Koneckonců šlo o její magisterský projekt, pro který si, a to je akorát dobře, zvolila svůj způsob ztvárnění. Problém byl zejména v různých názorech nás, tvůrců ohledně estetiky a způsobu podání

---

<sup>53</sup> Richard SENNET. *Kultura novega kapitalizma*. Ljubljana: Založba, 2008, s. 85.

<sup>54</sup> Bojana KUNST. *Umetnik na delu: bližina umetnosti in kapitalizma*. Ljubljana: Maska, 2012, s. 36.

<sup>55</sup> Tamtéž.

<sup>56</sup> Tamtéž, s. 34.

díla publiku. To vše se odrazilo na našem vztahu, který byl na konci velmi nepříjemný.

Zároveň však musím upozornit i na to, že jako umělec, jak jsem uvedla už výše, mám při své práci k dispozici pouze své tělo, myšlenky, vzpomínky, znalosti a hlas. Přičemž je logické, a občas i potřebné, aby v určitých představeních došlo k jejich radikální spotřebě. V případě radikální spotřeby, zejména spotřeby těla, pak leží rozhodnutí vždy na samotném tvůrci, který tuto radikální spotřebu realizuje. Přitom musí stejně jako při celé tvůrčí práci najít cestu ke ztotožnění se s tímto požadavkem – situací. V mém případě ke ztotožnění nedošlo, představovala jsem pouhého realizátora daného úkolu (což mělo vliv i na samotný výsledek a tím i výsledný efekt).

Stejně tak v průběhu analýzy bezmoci radikální spotřeby v daném představení rozhodně nemám na mysli, že by radikální spotřeba byla vždy bez efektu. Právě naopak, domnívám se, že v případě, kdy je radikální spotřeba využívána v malých dávkách, kdy funguje spíše jako střípek, který divák nečekal, tak může zafungovat nejlépe. Jako například v představení Breivik: herecké etudě na evropské téma, kdy divák vidí různé obrazy spojené s tématem terorismu, politiky a života zabalené do příběhu norského sériového vraha Andersena Breivika. V jedné situaci vidíme tři herce (dva muže a jednu ženu), kteří se během rozhovoru začnou hádat. Herečka začíná být násilná vůči jednomu z herců (odstrkuje ho a provokuje) a mezitím herci, u kterého vidíš, že jí nechce ublížit, začíná docházet trpělivost. První facka, kterou dostane tak pro diváka není žádným překvapením. Ale ta druhá, kterou jí dá hned vzápětí, se dokonale zařízne do celé vytvořené atmosféry, která nechá diváky s pusou dokořán.

I nahota může v určitém představení vytvořit efekt. Jako například poslední představení Depresivních dětí Maryša mlčí. Zde je celé známé dílo Maryša vytvořeno beze slov, jen pomocí různých obrazů. Když se Vávra o svatební noci zcela svlékne před svou novou mladou křehkou mladící Maryšou, tak právě zde jeho nahé dospělé a mužné tělo ještě razantněji zdůrazní rozdíl mezi ním a mladou vylekanou Maryšou. Pocit znechucení je pak ještě o to větší, když se jí beze slov zmocní.

Sama celý ten proces zkoušek, i navzdory všem překážkám a nepohodlí, vnímám jako důležitý bod ve svém procesu studia. Protože přesně ten mne naučil nebo ukázal, jak chci, respektive jak nechci pracovat v umění. Kde problémem byl především nedostatek dialogu, porozumění na obou stranách a snahy najít společnou řeč. Nedostatek času, zkušeností a trpělivosti tak pro nás všechny umělce vytvořil dokonalé ponaučení, ze kterého, myslím, že nikdo neodešel s prázdnýma rukama.

## VIRTUOZITA

### UMĚLEC = VIRTUÓZ

Má následující kapitola diplomové práce se vztahuje k předchozímu spojení umění a kapitalismu, ale věnuje se především tomu, jak se umělec a jeho způsob práce díky tomuto propojení, mění. To, jaký je dnešní umělec, dobře popisuje Dieter Lesage ve svém textu *Portret of the Artist as a worker*. V textu velmi podrobným způsobem popisuje každou maličkost, kterou dělá vizuální umělkyně Ina Wudtke během práce. „*Jsi umělec, a to znamená: neděláš to pro peníze (...) Jsi investor (...) Roztříštěná osobnost (...) fotograf (...) dýdžej (...) jsi hromada holeek (...) To, že si někdo myslí, že to děláš jen pro peníze. To je vynikající výmluva pro to, aby ti nezaplatili, a to ani halíř za to všechno, co uděláš. A tak se, do háje, stane to, že jako podělanej umělec investuješ sakra peníze do projektů, které pak ostatní vystavují (...) Poskytuješ půjčky, které ti nikdo nikdy, ale fakt nikdy, nesplatí. Sám se sebou spekuluješ jako s „uměleckým majetkem“. Copak to nevidíš? Jsi obchodník. Nemůžeš všechny peníze investovat jen do jedné umělecké akcie. Proto rozptýlíš své aktivity.*“<sup>57</sup>

Právě zde Kunst tvrdí, že Dieter skvělým způsobem popsal práci současného umělce, kdy dochází k přesměrování pozornosti z *uměleckého díla* na *uměleckou práci*. V dnešní době je totiž umělecká práce velmi provázána se současnými produkčními způsoby práce, kdy se tato zakládá na otevřenosti, interdisciplinárnosti, nestabilitě a flexibilitě. Umělec proto musí neustále simultánně přecházet z jedné činnosti k druhé. Jelikož neexistuje žádný rozdíl mezi prací a volným časem, kreativitou a prodáváním práce, mezi prací a zábavou, mezi nemateriální a materiální prací,... Všechny dělicí čáry se spojují do jedné samotné činnosti, a tou je samotná umělecká práce. Umělec se stane virtuózem. Virtuozita se přitom nevztahuje k práci, ale k virtuózním způsobům, které umělkyně používá při práci. Důležité při tom však je, že cílem už není konkrétní produkt (umělecká práce), ale samotné provedení. Právě v tom jsou si všichni dnešní umělci podobní.<sup>58</sup>

O tom hovoří Paolo Virno v knize *A Grammar of the Multitude*, kde tvrdí, že základním měřítkem dnešní námezdní práce je právě neexistence koncového

---

<sup>57</sup> Dieter LESAGE. Portret umetnika kot delavca. MASKA 2005, č. 20, 5-6, s. 91-92.

<sup>58</sup> Bojana KUNST. *Umetnik na delu: bližina umetnosti in kapitalizma*. Ljubljana: Maska, 2012, s. 114.

produktu. Zároveň je u virtuózní činnosti důležitý i selský rozum. Zde mám na mysli rozum, schopnost přemýšlení a schopnost komunikace – používání jazyka. Proto není nic zvláštního, že se dnes mísí role v umění, kdy herec režíruje, dramaturg hraje, scénograf píše. Dochází k činnosti mimo činnost, kterou jsi vystudoval. A navzdory tomu, že vstupuješ do nějaké činnosti jako amatér, je důležité pouze to, jak jsi schopen komunikovat, používat svůj jazyk, rozum a vyjádřit své myšlenky. Právě v tom se projevuje virtuozita. Vše, co děláme, děláme na veřejnosti, před očima ostatních, proto vlastně fungujeme jako politici.<sup>59</sup>

V této zřejmé situaci však Kunst vidí propojení umění a kapitalismu a tím i stírání dělicí čáry mezi životem a prací a vykořisťování práce. Jelikož umělecká subjektivita, představuje dokonalou podobu subjektivity současného kapitalismu. Ta musí být neustále aktivní při předvádění svých schopností. Dnešní umělec tak musí práci učinit viditelnou, a při tom používá různé kreativní způsoby a komunikační a manažerské dovednosti. Na základě tohoto procesu dnes hodnotíme celou uměleckou práci, respektive i samotného umělce. Prostřednictvím těchto kreativních otevřených procesů, které umělec používá, pak dochází k radikálnímu vykořisťování práce. Kunst zároveň popisuje různé umělecké instituce, kdy tyto, aby vůbec mohly existovat, potřebují umělce, kteří fungují na bázi levné, sotva placené a flexibilní práce. Přitom je nutno podtrhnout, že tyto instituce představují určitý demokratický prostor, kdy mezi aktéry fungují zejména přátelské vztahy. Umělecké instituce se zakládají na kreativitě a dočasné svobodě, která však zároveň přináší též pocit nestability a bezmoci. Odkazuje přitom na Laurent Berlant, která v *Cruel Optimism* zmiňuje, že je to pocit pohody vzdělaných – intelektuální třídy. Ti fungují na bázi neustálé mobility, neustálé starosti o druhého, zdůrazňování své důležitosti a nestabilního způsobu života. Chtějí mít neustále k dispozici podmínky pro rozrůstání jejich práce, aniž by se zřekli svého způsobu života, kterého dosáhli. To je spojuje s dnešním pocitem současné umělecké subjektivity, která se zároveň zakládá i na neustálém budování sítě kontaktů, přátelství, mobility, bez ohledu na to, že dochází k nepříjemným situacím a vykořisťování práce. Zároveň tvrdí, že řešení nespočívá v přátelství, ale v solidaritě, trvanlivosti práce, kdy nevznikají stejné podmínky práce, jako jinde.<sup>60</sup>

---

<sup>59</sup> Martina RUHSAM. Dramaturgija sodelovanja in dramaturgija kot sodelovanje. *MASKA*, letnik XVI, č. 131-132, s. 32-34.

<sup>60</sup> Bojana KUNST. *Umetnik na delu: bližina umetnosti in kapitalizma*. Ljubljana: Maska, 2012, s. 113-121.

## RAMA – virtuozyta gone bad

V následující kapitole popíšu proces práce na svém magisterském projektu RAMA, kde se projevovala zmíněná „virtuozyta“. Přitom u „virtuozyty“ mám na mysli to, že jsme celý projekt s Ivo Sedláčkem vytvořili sami. Což znamenalo celkové vytvoření projektu a samotné provedení, plánování scénografie, kostýmů, produkci a reklamu. Zároveň se budu snažit popsat příčiny a účinky této „virtuozyty“ na samotné představení a proces zkoušek.

Touha po vytvoření vlastního projektu vznikla už během studia herectví ve Slovinsku. To se sice většinou zakládalo na klasickém přístupu výuky herců, dramaturgů, režisérů, kdy studium vychází z již napsaných textů, zejména známých dramatiků a kde jsou naše role přesně stanoveny. S každým novým semestrem se nám však snažili nabídnout závan něčeho nového, kdy se vytvářely autorské projekty a kdy se práce zakládala na skupinové tvorbě. Během studia ve Slovinsku jsem získala příležitost navštívit DAMU, kde mne naprosto nadchla právě tato otevřenost v tvorbě, kdy role nejsou přesně stanoveny, motivace studentů vytvářet projekty, celková fluidita na akademii či možnost získávání materiálů, prostorů a financí pro vytváření projektů. Zároveň na mne způsob otevřené kritiky, a to jak ze strany profesorů, tak i od studentů, a nutnost elaborace projektů udělala velký dojem. Právě to ve mně vzbudilo touhu, abych si i já sama vyzkoušela práci na tvorbě projektu, kde jsem si chtěla na vlastní kůži vyzkoušet všechny stránky práce na představení.

Prvotní Myšlenka a také název projektu se zakládaly na knize Arthura C. Clarka RAMA, v průběhu zkoušek se však od kontextu samotného románu vzdálily. Představení se tak nakonec zakládalo na tajemném letu muže a ženy vesmírem ve vesmírném plavidlu, kteří spolu nemluví, jsou mírní ve svém konání, odhodlaní, přesně ví, co dělají, kam a proč plují. Společnost jim dělá pouze palubní počítač, který, na základě jejich příkazů, představuje také šikovný sdělovací prostředek pro diváka. Nic se však nevysvětlí až do samotného finále –přistání v cíli – na planetě Zemi. Celý koncept představení byl vytvořen na základě jednoduchého příběhu, který vychází z několika spikleneckých teorií, kde převládala teorie o původním vzniku člověka na Zemi za pomoci mimozemských bytostí.

Divák tak s námi byl „uvězněn“ na vesmírném plavidle, kde jsme pro vytvoření správné iluze použili video, zvuk, světla a způsob hry. Zároveň nám u toho pomáhal klaustrofobický řetízek, který právě svým specifickým malým provedením dodával pocit uvěznění. Prostřednictvím videa, kde se zobrazovaly různé „zastávky“ našeho putování vesmírem, jsme tuto iluzi chtěli ještě více podtrhnout. Divák nejen cestoval vesmírem, ale zároveň i časem. Celý jinak jednoduchý příběh dvou cestujících mimozemských průzkumníků byl totiž rozdroben na více obrazů. Divák tak sledoval nelineární příběh, kde se mísily „vzpomínky“ z jejich minulosti a samotné cesty.

Fragmentovaný příběh jsme nevytvářeli pouze s videem, ale také pomocí zvuku, světla a způsobu hraní. Všechny tyto prostředky měly dvě roviny a byly zkombinované v určitém pořadí, aby pomáhaly vyprávět náš příběh. Zvuk nám sloužil jako doprovod scén a zároveň jako vypravěč – hlas, který dává hercům pokyny. Změna světla a způsob hraní pomáhaly divákům orientovat se v prostoru a čase. Tímto způsobem jsme měli možnost manipulovat s časem a mohli divákovi představit vzpomínky postav. Divák tak byl v průběhu představení konfrontován s různými obrazy, které byly silně podporované hudbou a vizuálními prostředky. Tyto obrazy záměrně nebyly spojené lineárně, a tím dávaly divákovi svobodu k vytvoření příběhu.

Právě tento fragmentovaný příběh však pro mnohé představoval velký problém. Hodně diváků totiž v průběhu představení ztrácelo dějovou linii. Divák tak byl na konci nejen zmatený, ale často ani nepochopil význam představení. A za hlavního viníka pak označil špatnou dramaturgii.

Nezávislý pozorovatel však i mně, zejména ke konci zkoušek, velmi chyběl. Nešlo přitom ani tolik o režii, ale i o objektivní pohled, kterého už jsem po dvou měsících příprav a práce už sama nebyla schopná.

Při přípravě představení jsme používali příběh rozdělený do více obrazů, kdy každý představoval určitou situaci. Přitom nám nejvíce času zabralo hledání vhodného způsobu ztvárnění. Zejména prozkoumávání těla a stavba „choreografie“, která představovala jeden z nejzřetelnějších prvků samotného představení. Naše tělo tak svými posunkovými pohyby a nemobilitou téměř připomínalo tanec.

Pomocí stavby situací (obrazů) jsme se tak snažili vytvořit vhodný systém, který by navzdory svému nepropojení ještě stále dával smysl. Z důvodu příliš velkého osobního zasazení do projektu a žádného dalšího zúčastněného, jsme se proto těžko rozhodovali o dramaturgické linii, která by nepropojenosti dodávala určitý řád, ale zároveň nechávala prostor i otevřenosti a pocitu mysterióznosti. Právě to pak představovalo jeden z problémů „virtuozity“.

Coby herci jsme totiž oba zvyklí na neustálé kombinování a předělávání scénáře, zejména když se zkoušky blíží ke konci. Nám však celá práce související s představením brala tolik energie, že už nám na překombinování a předělání představení nezbyl čas. Jelikož naší prací byla i péče o zvuk a video (které dělal sám Ivo), stavba světel, finišování scénografie (barvení, lakování), hledání vhodných rekvizit, veškerá organizace byrokratických záležitostí, co se týče vstupenek, reklamy, a tím i výroba plakátu, ... Zkrátka, věnovali jsme se každé maličkosti, o které jako prostý herec, kdy tvým jediným úkolem je naprosté soustředění na stavbu a provedení představení, ani nevíš a ani tě to nezajímá.

Tím se nijak nesnažím vzbudit soucit nebo používat výše uvedené důvody coby výmluvu pro chabou dramaturgii. Na druhou stranu jen chci zdůraznit, jak nám to touha po tom, abychom sami vytvořili svůj vlastní projekt, na konci vše jenom ztěžovala.

Kritika však nepadala jen na chybějící dramaturgii, ale i na scénografii. Ta pro některé představovala naprosto nepotřebný, občas až obtěžující prvek představení. Celý prostor byl postaven ze čtyř bílých kostek, dvou malých a dvou velkých, které jsme používali pro různé účely – hibernační prostor, stůl – židle, prvky na Zemi. Dle mého názoru byly obtěžující zejména přechody z jedné scény do druhé. Občas jsme danou scénografii během představení museli „přemisťovat“ do jiné situace, což zničilo iluzi, kterou jsme vytvořili. Navzdory všem kritikám se někteří diváci, zejména ti, pro které nebyl důležitý příběh, jen oddali plynulosti našich pohybů spojených s vizuálními prostředky.

RAMA také dle mého názoru nedosáhla kýženého výsledku. Jsem si vědoma toho, že větší tým by napomohl k vylepšení představení. Je zajímavé, jak mi během zkoušek chyběl hlas zvenčí, který jakýmkoli způsobem komentuje to, co se děje na jevišti. Přitom tak nemám na mysli režiséra, ale kohokoli, kdo by mi objektivně pomohl se ztvárněním a řekl mi, jestli daná věc funguje.



Zároveň jsem však navzdory všem překážkám, které jsme v průběhu celého procesu museli překonat, s vlastním výsledkem spokojena. Jelikož byl navzdory jistým nedokonalostem jenom náš. Touha vytvořit svůj vlastní projekt se tak po tvrdé dřině vyplnila. Navíc mi to otevřelo zcela nový pohled na celé vytváření představení a na způsob práce.

Jelikož to, že jsem byla zároveň technik, dramaturg, režisér, osvětlovač, kostymérka, scénografka a produkční mi otevřelo dveře do zákulisí představení, které jsem dříve až tak dobře neznala. Protože coby herec přijdeš na zkoušku, kde jsou většinou už připravené rekvizity, scéna, občas i samotný scénář, a jediné, o co se staráš, je vhodný způsob ztvárnění. Když nadejde čas na samotné představení, čekají na tebe připravené kostýmy, rekvizity, nastavená světla, a ty čekáš jenom na posledního diváka. Když skončí aplaus, tak jdeš pryč, aniž by ses alespoň otočil na všechny ostatní lidi, kteří bourají scénu, perou kostýmy a uklízejí po tobě.

Právě všechna ta práce kolem, kterou jsem byla nucena vykonávat, ve mně vzbudila neskutečnou úctu ke všem ostatním lidem, kteří se nenápadně starají o to, aby se i to nejmenší punkové představení mohlo probudit k životu.

## JAK NA TO? RESPEKTIVE MÉNĚ JE NĚKDY VÍCE

V poslední kapitole své diplomové práce se budu věnovat teoretickým metodám, jak naložit s dnešní provázaností umění a kapitalismu, a jakým způsobem tomu vzdorovat. Ohledně tohoto bych se nejprve zastavila u Alaina Badiou, který v *15 thesis on art* zdůrazní pár velmi zajímavých a v něčem i radikálních tezí o umění v 21. století. Já pro další analýzu budu citovat pouze některé z nich:

- *„Jedinou maximou současného umění je nebýt imperiální. To také znamená, že současné umění nemusí být nutně demokratické, pokud demokracie předpokládá konformitu vůči imperiální myšlence politické svobody.*
- *Neimperiální umění je nutně uměním abstraktním: v tom smyslu, že abstrahuje sebe sama od vší specifičnosti a toto abstrahující gesto formalizuje.*
- *Neimperiální umění musí být tak přesné jako matematická demonstrace, tak překvapivé jako noční přepadení a tak povznesené jako hvězda.*
- *Říše už nadále nic necenzuruje, jelikož si je vědoma své schopnosti ovládat celou doménu viditelného a slyšitelného prostřednictvím pravidel, která ovládají komerční cirkulaci a demokratickou komunikaci. Pokud přijmeme toto povolení konzumovat, komunikovat a bavit se, je veškeré umění i veškeré myšlení zničeno. Měli bychom se stát nemilosrdnými cenzory sebe sama.*
- *Je lepší nedělat nic, než přispívat k vynalézání formálních způsobů jak zviditelňovat to, co již Říše uznává za existující.“<sup>61</sup>*

Právě na tuto poslední tezi odkazují jak Slavoj Žižek, tak i Bojana Kunst, kdy oba vidí řešení právě v té nečinnosti. Slavoj Žižek k tomu v knize *Nasilje* dodává: *„Dnešní hrozbou není pasivita, ale pseudoaktivita, potřeba „být aktivní“, „spolupracovat“. (...) Lidé se neustále do něčeho pletou, „něco dělají“, „akademici se účastní nesmyslných debat“, atd., ale ve skutečnosti je tou nejtěžší věcí se stáhnout, odejít z toho začarovaného kruhu.“<sup>62</sup>*

Nekativita u Bojany Kunst není myšlena jako lenost nebo že bychom my umělci získali privilegium pracovat méně, mít více volného času. Má přitom na mysli poskytnutí možnost, aby umělecké dílo vydrželo a trvalo. Jelikož to, že

---

<sup>61</sup> Alain BADIOU. 15 tezí o umění. MASKA 2004, č. 3-4 (86-87).

<sup>62</sup> Slavoj ŽIŽEK. *Nasilje*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2007, s. 173.

pracujeme méně, zejména v umění, mu dodává pocit trvalosti a zároveň mu dává sílu autonomie. Postoj umělce, který má pracovat méně nebo ať dělá něco jiného, co zvládne, je tedy radikální a ambiciózní. „Právě ta možnost udělat toho méně, vytrvat v tom „méně“ (...) pak otevírá lidskou bytost časové dimenzi, činí ji historickou a zároveň pospolitou.“<sup>63</sup>

Přitom se obrací na líného umělce v socialismu, který byl, pokud chtěl zůstat umělcem, bez práce. Tehdy totiž neexistovaly instituce, které by mu tu práci mohly poskytnout. Tím, že neměl práci, pak ukazoval kritické zrcadlo systému a jeho ideologii práce. Dnes si umělec, pokud chce být umělcem, nemůže dovolit zůstat bez práce. Právě naopak, umělec musí neustále pracovat, kritizovat svou práci a zároveň svou práci zviditelňovat, pokud ne prostřednictvím nějaké instituce, tak tím, že propaguje sám sebe. Kromě toho musí z každé neužitečné práce odstranit jakoukoli lenost, která tam zůstala. Dnešní systém si tu lenost totiž naprosto podřídil. Přitom mezi těmi nejlínějšími jsou právě ty společnosti, které rozdáváním různých názorů, bez jakékoli odpovědnosti řídí náš svět. Na druhé straně pak umělec neustále pokládá otázky, provokuje, kritizuje, ... A na konci je stejně chápán jako parazit, který využívá státní peníze. To vše dnes umělci bere jakoukoli sílu kritiky, s níž by mohl upozornit na skutečné lenochy našeho systému. Právě z tohoto důvodu je dle názoru Bojany Kunst znovu nutné poukázat na lenost a její šíření v kapitalismu. Jelikož jediný způsob, jak můžeme vzdorovat a tím ukázat svůj kritický postoj vůči dnešnímu systému, neustálému „žvanění“, ukazování, pracování, propagování, užívání, je tak, že toho uděláme méně právě tehdy, když toho od nás vyžadují více.<sup>64</sup>

---

<sup>63</sup> Bojana KUNST. *Umetnik na delu: bližina umetnosti in kapitalizma*. Ljubljana: Maska, 2012, s. 154.

<sup>64</sup> Tamtéž, s. 143-154.

## MY STUDENTI!

Když jsem přišla na svou první lekci herectví v AGRFT Ljubljana, tak nás můj mentor Sebastijan Horvat posadil do takové malé černé místnosti a pronesl svou uvítací řeč. Mluvil o tom, že jsme si nevybrali úplně nejlehčí profesi a zmínil, jak moc se náš život změní, a co je ještě důležitější - jak se my sami budeme muset změnit. Na rozdíl od studentů jiných oborů, kde studium končí tím, kdy se za vámi naposledy zavřou dveře univerzity, pro nás tento moment bude pouze začátek. Nepamatuji si jeho slova přesně, ale zněla zhruba takto: "Budete se muset zúčastnit všech lekcí a přednášek, protože tím se učíte. Zároveň ale budete muset přečíst tolik knih, kolik dokážete, vidět tolik filmů a seriálů, kolik dokážete, chodit do divadel a na představení, budete muset sledovat, co se děje ve společnosti, v politice tady a v zahraničí, pozorně sledovat obyčejné lidi, které potkáte na ulicích, mluvit s nimi, znát jejich příběhy. Musíte žít, musíte milovat a musíte zažít co nejvíce situací - špatných i dobrých". Ke konci svého proslovu se začal smát, jako by si uvědomil ironii ve svých slovech a s úsměvem dodal „*hlavně nezapomeňte žít!*“. Vzpomínám si, jak jsme tam seděli jako nepopsané listy, inspirováni jeho slovy a dychtiví začít se učit všechny ty věci, o kterých mluvil.

Po čtyřech letech studia ve Slovinsku mě cesta přivedla na magisterské studium na DAMU. Studenti jsou zde povzbuzováni k tvoření, kritickému myšlení, testování sebe sama v jiných rolích, zkoumání nových způsobů reprezentace, hledání svého způsobu vyjadřování v divadle a ke spoustě dalšímu.

Než uzavřu svou diplomovou práci, tak bych ráda poslední kapitolu věnovala studentům akademií umění. Pokud dnes umění spolu s životem stojí v jádru práce, která se zakládá na využívání lidských sil k tvorbě zisku, kde pak stojí studenti umění, kteří se prostřednictvím školy na tento „systém“ připravují? Je jasné že účelem školy, coby jen jedné z větví kapitalistického systému, je učit a připravovat budoucí akademiky na vytvořený systém. To znamená že dnešní student umělecké akademie je ve své podstatě velmi podobný pracovitému umělci - umělci na trhu, respektive je do něj zformován. Co vše musí dělat během studia, jsem popsala již v úvodu, je toho však daleko více. Přičemž musí nejen navštěvovat všechny předměty, které jsou povětšinou praktického rázu, a

jsou nutné pro jeho rozvoj, ale většinou také spolupracuje na několika projektech najednou.

Student se tak už během samotného studia učí být flexibilní, mobilní, neustále kreativní, komunikativní, schopný simultánní práce v několika oborech, ... Během samotného studia, nejen proto, že student nemá čas (jelikož je neustále ve škole), mu většinou ani není umožněno, aby vykonával práce, které souvisí s divadlem nebo filmem. Kvůli tomu musejí zejména ti, který nemají finanční podporu od rodičů nebo stipendium, vedle studia svůj čas věnovat i studentským brigádám. To vše pak má vliv i na kvalitu studia, která pro studenty akademických akademií představuje téměř ve všech případech prioritu.

Během toho vznikají i různé tlaky. Akademie umění studentům poskytují místo k učení, kreativitě, vzájemnému propojení, zkoumání. Prostřednictvím zkoumání se student učí různé principy, ale zároveň mu to umožňuje vytvářet nové způsoby ztvárnění. Právě tvorba nových metod je jedním z těchto tlaků, které na studenta číhají. Jelikož od školních projektů se očekává, že budou inovativní, že budou kritickým pohledem mladého oka analyzovat ten svět, co je vzhůru nohama.

Jedním z případů je právě kritika Vladimíra Hulce na představení *Zápisky z volných chvíl*. Ten ve své kritice nejenže kritizuje samotné představení, ale všechny studenty alternativního programu na DAMU. Říká: *"Jde (...) o typickou ukázkou školní práce, jež by neměla překročit práh školy. Splňuje zadání, snaživě až křečovitě ukazuje schopnosti, jež se účinkující ve škole naučili, a kam dospěli, ale chybí jí (i jim) to podstatné: důvod, proč je (a se) ukazovat, co těmito produkcemi chtějí studenti světu říci.,..., Umělcům musí jít o víc. Jen když prýští, má nová krev na jevišti smysl. V této inscenaci však ukápla krev sotva kapka. A už vůbec ne nové."*<sup>65</sup>

Právě zde je vidět vytvořený tlak ze strany společnosti na novopečeného umělce, který se tak propojuje se všemi složkami kapitalismu, o kterém hovořím i ve své magisterské práci. Od „mladé krve“ se tak očekává, že s určitým kritickým názorem na dnešní společenskou situaci prostřednictvím angažovanosti a nekompromisnosti vytvoří nové způsoby ztvárnění.

---

<sup>65</sup> Vladimír HULEC. Malá velká inventura 2019 (no.3). Divadelní noviny [online]. [cit. 23.5.2019]. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/mala-velka-inventura-2019-no-3?#comment-198370>

Zde se pak studenti alternativního programu prostřednictvím otevřeného dopisu jako odpovědi na danou kritiku ptají: *"Jak předat něco ze sebe? Jak sdílet svá témata ve světě, který už je sám o sobě tak přehlčený a ukřičený? Není možná čas na to se ztišit?"*<sup>66</sup>

Studenti jsou pod neustálým tlakem a v tomto případě se naprosto podobají novodobému kapitalistickému člověku. Už během studia se učí mít názor, neustále pracovat, tuto práci ukazovat, kritizovat, být fluidní a kreativní, zároveň ale i coby budoucí představitelé umění neustále přinášet nové způsoby ztvárnění. Přitom však jeho síla tkví právě v tom, dělat toho méně. Představení *Zápisky z volných chvil* představuje ideální výsledek tohoto „nedělání“. To svou křehkostí, miniaturností, trváním, jednoduchým používáním rekvizit, samotným způsobem ztvárnění-přítomnosti představuje radikální a tím i kritickou nótu pro celý ukřičený přeplněný systém. Prostřednictvím jednoduchých situací zabalených do cyklu ročních období přivádí pracovníka k užívání si momentu – tedy přítomnosti. Právě trvání pak divákům umožňuje vstoupit do vytvořené iluze vzpomínek a zcela se ponořit do představení.

Respektive, jak píše Karel Kratochvíl: *"Zápisky z volných chvil si vás podmaní, ovládnou vaše emoce a přimějí vás si s herci situace vnitřním hmatem prožít s nimi."*<sup>67</sup> Dodá divákovi náhled do světa, který existuje už jen v našich vzpomínkách. Na určitou chvíli vytvoří společný zážitek všech lidí v divadle, zároveň však nabídne i paprsek naděje.<sup>68</sup>

Studenti sami zakončí otevřený dopis kritikovi se slovy: *"Možná nejsme generace prýstící krve, která současný divadelní svět mocně ohodí svými krvácejícími ranami. Pevně však věříme ve svět, ve kterém panuje otevřenost, touha po tom se zlepšit, poučit se a poctivě dychtit po novém poznání."*<sup>69</sup>

---

<sup>66</sup> Tamtéž.

<sup>67</sup> Karel KRATOCHVÍL. Zápisky z volných chvil jsou srdcová záležitost [online]. [cit 23.5.2019] Dostupné z: <https://www.facebook.com/notes/v%C5%A1ichni-jsme-hadri%C3%A1n/recenze-z%C3%A1pisky-z-voln%C3%BDch-chvil-jsou-srdcov%C3%A1-z%C3%A1le%C5%BEitost/157685015101068/>

<sup>68</sup> Tamtéž.

<sup>69</sup> Vladimír HULEC. Malá velká inventura 2019 (no.3). Divadelní noviny [online]. [cit 23.5.2019]. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/mala-velka-inventura-2019-no-3?#comment-198370>

Přičemž právě trvalost, zachycení v momentu, jednoduchost, miniaturnost či upřímná přítomnost představují tuto novou radikální cestu, prostřednictvím které se snaží dostat ke společným zážitkům. Proto není překvapivé, že hodně inscenací v divadle Disk (*49 barů, Ada, Medulla, Rodinná oslava...*) funguje právě na stejném principu.

Každopádně to rozhodně není jediný způsob, jak se dnešní studenti vyrovnávají s novými způsoby ztvárnění. Jeden z ideálních případů studentské inscenace, která je angažovaná a otevírá prostor ke kritickým otázkám ohledně dnešního politického systému, resp. novinářiny a její cenzury, a také otázky svobodného vyjadřování, je inscenace *Press Paradox* od Skupiny 8 lidí. Ta se zabývá příběhem ruského novináře Arkadije Babčenka a jeho sehrané smrti.

Prostřednictvím dokumentárního divadla se snaží divákovi pomocí různých velmi jednoduchých humoristických, smutných, informačních obrazů a situací představit jeho příběh. Divákovi jsou tak poskytnuty informace, které sice apelují na současnou situaci novinářů v Česku a na Slovensku, nemají však žádnou moralistickou nebo obviňující nótu. Právě kvůli tomu, že je celé představení udělané jenom jako zobrazení informace, se divák může svobodně rozhodnout, zda to přijme nebo ne.

Je zajímavé, že celý inscenační tým je složený z režisérů, scénografů, dramaturgů a žádného herce. A to přestože někteří (zejména herci) říkají, že nedostatek herců v této skupině má vliv na ztvárnění inscenace. Chybí jim prý správná výslovnost, hlasitost a přítomnost na jevišti. Dle mého názoru právě ta jejich autenticita napomáhá k vytvoření iluze dokumentárního divadla. Naopak by zde herci mohli tuto iluzi zbořit přehnanými gesty a „hraním“, protože všichni víme, jaké jsou tendence každého herce, když stojí na jevišti. :) Tvůrci ve skupině s názvem 8 lidí ve svých inscenacích dělají všechno, a právě výše popsaná virtuosita zde funguje úplně skvěle. Je neskutečně zřejmé, že se našla skupina mladých talentovaných lidí, kteří se skrz svůj způsob tvorby snaží kriticky hledět na svět, a přitom k tomu nepotřebují prýšticí krev.

## ZÁVĚR

Umění a život jsou dnes propojeny v centru kapitalistického systému, který stojí na vykořisťování lidské síly pro vytváření zisku. Přitom se mažou hranice mezi prací a nečinností, životem a prací, produkcí a reprodukcí. Právě umění pak představuje ideální formu tohoto vytrácení. Proto je dnes důležité ještě jednou definovat umělcovu práci, spojit si ji s moderními způsoby práce a tím i s jeho vykořisťováním. Přitom je i důležité zdůraznit právě kritickou bezmoc umění i samotného umělce. Ve své diplomové práci jsem se snažila prostřednictvím určitých teoretických premis podtrhnout provázanost umění a kapitalismu. Soustředila jsem se při tom pouze na některá tvrzení, která jsem mohla propojit s analýzou svého studia herectví ve Slovinsku a na DAMU. Jelikož právě zde tato cesta tvoření dokonalého člověka - umělce, kterého systém potřebuje, začíná.

Ráda bych přitom upozornila na to, že nejde o kritiku akademií, jelikož jejich propojení se systémem je dnes neoddělitelně spjata. Jde o možnost prostoru k otázkám, které se týkají právě provázání dnešních společenských procesů s uměleckými díly, samotným umělcem a s tím i spojeným studiem umění. Rozhodně se sama nesnažím změnit vzdělávací systém. Jsem si totiž dobře vědoma toho, že je právě kvůli byrokratickým procesům a celé ekonomické cirkulaci vězněm samotného kapitalistického systému. Zároveň je pochopitelné, že škola coby jen jedna ze složek připravuje studenta a poskytuje mu vhled do samotného systému, který ho čeká.

Zdá se mi však důležité, aby byl dnešní problém krize umělce, který popisuji v průběhu celé své magisterské práce, zdůrazňován již během samotného studia. Samotná akademie DAMU se velmi dobře proplétá uzavřeným systémem stojícím na byrokratických požadavcích. Kde jsi jako student v bezpečí před tvrdým světem a máš otevřený prostor pro výzkum a tvoření. Zároveň mi připadá důležité, aby vedle učení a podporování studentů v kritickém pohledu na společnost, divadla začala povzbuzovat – učit studenty také solidaritě. Jelikož díky solidaritě se nám mohou otevřít nové způsoby tvoření a chápání. Protože celá práce na tvorbě představení je natolik křehká, subjektivní, kdy každý jednotlivec se snaží tím nejlepším způsobem přispět k výsledku, je pak jediný způsob, prostřednictvím něhož se můžeme dostat k uspokojujivému výsledku, právě solidarita, pochopení a dialog.



Přitom však jeden ze způsobů, jak solidarity dosáhnout, je právě potřeba tvorby vlastního projektu. Jelikož, jak už jsem popsala výše: tím, že jsem se snažila vytvořit představení úplně sama, jsem zjistila, kolik neviditelné práce leží za každým představením. Právě to ve mně vzbudilo úctu ke každému, kdo jakýmkoli způsobem svou prací přispívá k vytváření představení.

Připadá mi také důležité, aby bylo již během samotného studia zdůrazněno to, co popisují Kunst a Žižek. Může škola vyučovat budoucí studenty o menším objemu práce, lenosti a trvalosti? Možná je dané řešení právě v umožnění trvání samotného procesu zkoušek, protože vytvářejí určitou komunitu, a tím je dosaženo lepšího výsledku. Kdy v popředí je kvalita a ne kvantita. Přitom nemám na mysli jenom kvalitu samotného produktu, ale také kvalitu vztahů a celého procesu zkoušek. Domnívám se, že právě akademie umění, respektive školy, kde stojí v popředí kreativita, produkce subjektivity a tvořivosti, jsou důležitým odrazovým můstkem pro každého studenta. Proto je právě v tomto případě nutné zapřemýšlet o momentální situaci v umění a o situaci umělce a snažit se pomalu, krok za krokem, měnit systém zevnitř.

## LITERATURA

- AGAMBEN, Giorgio. Kaj je dispozitiv?. *Problemi* 2007, č. 8-9.
- BADIOU, Alain. 15 tez o umetnosti. *MASKA* 2004, č. 3-4 (86-87).
- BOURRIAUD, Nicolas. *Relacijska estetika ; Postprodukcija : Kultura kot scenarij: kako umetnost reprogramira sodobni svet*. Ljubljana: Maska, 2007. ISBN 978-961-6572-09-5
- Brie. Yvonne Rainer Blasts Marina Abramović and MOCA LA [online]. [cit. 23.05.2019]. Dostupné z: <https://theperformanceclub.org/yvonne-rainer-blasts-marina-abramovic-and-moca-la/>
- BROCK, Bazon. Negativna afirmacija, Gnili kapitalizem, itd. *MASKA POMLAD* 2006, č. 98-99, s. 42.
- BROOK, Peter. *Prazen prostor*. Ljubljana: Knjižnica mestnega gledališča Ljubljanskega, 1971.
- CVEJIĆ, Bojana. Conversation with Maurizio Lazzarato. ThK journal for performing arts theory [online]. [cit. 23.05.2019] Dostupné z: <http://www.tkh-generator.net/wp-content/uploads/2014/04/tkh-17eng-web.pdf>
- GUATTARI, Felix. Chaosmosis: An Ethico Aesthetic Paradigm [online]. [cit. 23.05.2019]. Dostupné z: [https://monoskop.org/images/2/24/Guattari\\_Felix\\_Chaosmosis\\_An\\_Ethico-Aesthetic\\_Paradigm.pdf](https://monoskop.org/images/2/24/Guattari_Felix_Chaosmosis_An_Ethico-Aesthetic_Paradigm.pdf)
- HULEC, Vladimír. Malá velká inventura 2019 (no.3). Divadelní noviny [online]. [cit. 23.5.2019]. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/mala-velka-inventura-2019-no-3?#comment-198370>
- Individuace. Wikipedie [online]. [cit. 23.05.2019]. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Individuace>
- JONES, Amelia. Od uprizarjanja h poblagovljanju: Performans kot tržno blago. *MASKA* poletje 2004, č. 3-4 (86-87).
- JURIŠIĆ, Leja. Najlepši trenutki so najkrajši. *MASKA ZIMA* 2017, č. 187-188.
- KRATOCHVÍL, Karel. Zápisky z volných chvíl jsou srdcová záležitost. [online]. [cit 23.5.2019] Dostupné z: <https://www.facebook.com/notes/v%C5%A1ichni-jsme-hadri%C3%A1n/re>

[cenze-z%C3%A1pisky-z-voln%C3%BDch-chvil-jsou-srdcov%C3%A1-z%C3%A1le%C5%BEitost/157685015101068/](#)

- KUNST, Bojana. *Umetnik na delu: bližina umetnosti in kapitalizma*. Ljubljana: Maska, 2012. ISBN 978-961-6572-33-0.
- LESAGE, Dieter. Portret umetnika kot delavca. *MASKA* 2005, č. 20, 5-6.
- Marina Abramovic - A Conversation [online]. [cit. 23.05.2019]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=iIL7stvnvBs&t=3395s>
- O´SULLIVAN, Simon. Academy: The Production of Subjectivity [online]. [cit. 23.05.2019]. Dostupné z: <https://www.simonosullivan.net/art-writings/production-of-subjectivities.pdf>
- RUHSAM, Martina. Dramaturgija sodelovanja in dramaturgija kot sodelovanje. *MASKA*, letnik XVI, č. 131-132, s. 32-34.
- SENNET, Richard. *Kultura novega kapitalizma*. Ljubljana: Založba, 2008.
- Subjektivita. Slovník cizích slov online [online]. [cit. 22.05.2019]. Dostupné z: <http://www.slovník-cizich-slov.cz/?q=subjektivita&typ=0>
- TARMAN, Urban. Nenehna kriza subjektivnosti je pravi motor kapitalizma [online]. *Dnevnik* 2013 [cit. 23.05.2019]. Dostupné z: <https://www.dnevnik.si/1042592236/kultura/knjiga/nenehna-kriza-subjektivnosti-je-pravi-motor-kapitalizma>
- ŽIŽEK, Slavoj. *Nasilje*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2007. ISBN 978-961-6376-33-4