

Dijalektičnost u performativu Vlaste Delimar

Šantorić, Juraj

Undergraduate thesis / Završni rad

2023

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zadar / Sveučilište u Zadru**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:162:107383>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-02-02**



Sveučilište u Zadru
Universitas Studiorum
Jadertina | 1396 | 2002 |

Repository / Repozitorij:

[University of Zadar Institutional Repository](#)



zir.nsk.hr



DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

Sveučilište u Zadru

Odjel za filozofiju

Preddiplomski sveučilišni studij filozofije (dvopredmetni)

Juraj Šantorić

Dijalektičnost u performativu Vlaste Delimar

Završni rad

Zadar, 2023.

Sveučilište u Zadru

Odjel za filozofiju

Preddiplomski sveučilišni studij filozofije (dvopredmetni)

Dijalektičnost u performativu Vlaste Delimar

Završni rad

Student/ica:

Juraj Šantorić

Mentor/ica:

izv. prof. dr. sc., lic. theol. Marko Vučetić

Zadar, 2023.



Izjava o akademskoj čestitosti

Ja, **Juraj Šantorić**, ovime izjavljujem da je moj **završni** rad pod naslovom **Dijalektičnost u performativu Vlaste Delimar** rezultat mojega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na izvore i radove navedene u bilješkama i popisu literature. Ni jedan dio mojega rada nije napisan na nedopušten način, odnosno nije prepisan iz necitiranih radova i ne krši bilo čija autorska prava.

Izjavljujem da ni jedan dio ovoga rada nije iskorišten u kojem drugom radu pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj, obrazovnoj ili inoj ustanovi.

Sadržaj mojega rada u potpunosti odgovara sadržaju obranjenoga i nakon obrane uređenoga rada.

Zadar, 25. rujna 2023.

SADRŽAJ

UVOD	3
SUBJEKTIVNA TOČKA ILI TROP ULASKA	5
TEORIJSKA PERSPEKTIVA: MARKSIZAM, EGZISTENCIJALIZAM I POSTMODERNIZAM.....	10
<i>Izvedbenost znanja</i>	15
METODOLOGIJA	16
HORIZONT TUMAČENJA DIJALEKTIKE.....	18
<i>Analiza filozofskih rječnika</i>	18
<i>Kronološka vizura</i>	19
<i>Zaključno o dijalektici</i>	22
DIJALEKTIKA I KRITIČKA TEORIJA	22
BRECHTOVA TEORIJA DIJALEKTIKE U TEATRU	24
UMJETNOST VLASTE DELIMAR	27
<i>Kurac volim (1984.)</i>	31
<i>Pravo na orgazam iznad 60-te (2019.)</i>	33
ZAKLJUČAK	35
LITERATURA	38

UVOD

Polazna je intencija rada problematizirati i potvrditi tezu da se umjetnički rad Vlaste Delimar temelji na dijalektičkom principu kao suigri suprotnosti iz koje proizlazi angažirana izvedbena praksa, kao sinteza kritičkog i kreativnog mišljenja koja potiče društvenu promjenu. Teorijski okvir rada prožima elipsu od marksističke koncepcije (Horkheimer, Adorno i Petrović) preko egzistencijalizma (Sartre) do postmoderne (Lyotard i Foucault). Taj okvir proširujemo u polju somatskih teorija (Sloterdijk i Bubaš) i teorija performativnosti (McKenzie i Marjanić) s idejom izvedbe znanja kao spoznajnog i angažiranog procesa. Metoda oblikovanja teorijskih koncepata je kolažiranje (Šuvaković), u kojem različite koncepte pokušavamo svesti na zajedničku ontološku ravan i ujedno se referirati na koncepte gradske svakodnevice (Sartre) i građanskog društva (Foucault). Metodološka je perspektiva rada fenomenologija (Škrbić Alempijević i Lyotard), kojom inzistiramo na pojedinačnom pomišljanju datosti i iskustva, vodeći se paradigmom (post)istina. Stoga zagovaramo maksimalnu otvorenost prema različitim interpretacijama bez njihove hijerarhizacije. Radom na konkretnim umjetničkim primjerima želimo ukazati na važnost znanja kao djelatnog i obvezatnog fenomena koji putem društvene kritike i angažmana progovara o slobodnom i autonomnom subjektu te izgradnji egalitarnog društva i pluralne svakodnevice kao mogućim alternativama nužnog egzistencijalističkog očaja.

Put do potvrđivanja polazne teze započinjemo autorovim subjektivnim očitovanjem kojim ukazuje na svoje poimanje svijeta i ideju obvezujućeg znanja. Ta se ideja smatra ključnim fenomenom koji pokreće dijalektiku i angažman, pa u tom kontekstu autor upućuje i na vlastito iskustvo izvođenja. Zatim prelazimo na teorijske datosti, analizirajući horizont tumačenja dijalektike pomoću filozofskih rječnika (Bošnjak, Filipović, Halder, Lacey, Mišić i Tubić), te na razumijevanje kritičke teorije (Frankfurtska škola) i njenu vezu s dijalektikom. Sponu između navedenih teorija i rada Vlaste Delimar pronalazimo u odrednicama Brechtova dijalektičkog teatra koji triangulira kritiku, zabavu, eksplicitnost i začudnost (V-efekt), čime potiče društvenu promjenu. Istovremeno Delimar pristupamo kao Diogenu koji je svojim znanjem djelovao upravo u smjeru osnaživanja autonomnog i nepokorenog subjekta u svakodnevici. U posljednjem dijelu razlažemo zašto Vlastino stvaralaštvo smatramo ukorijenjenim u dijalektičkim principima. Konačno, budući da i u naslovu rada stoji „dijalektičnost u performativu“, polazimo od teorije o govornim činovima i koncepta performativnog iskaza (J. L. Austin). Tezu rada zaključno poentiramo na primjeru asamblaža

Kurac volim (1984.) i performansa *Pravo na orgazam iznad 60-e* (2019.), koji određujemo kao dijalektički performans.

SUBJEKTIVNA TOČKA ILI TROP¹ ULASKA

Ovaj završni rad promatram kao tekstualni izazov u kojem tragam za spojem osobnih uvjerenja i društvenih konvencija akademske zajednice. Pisanje mi je otvorilo pitanja za koja pretpostavljam da predstavljaju najveću boljku svakog filozofa, a to su „Što je filozofija?“ i „Koja je njena uloga u društvu?“. U pronalaženju odgovora lako bi se mogao pronaći niz fraza na normativnoj razini, poput *Filozofija ukazuje, propitkuje, tumači... kojekakve fenomene*. Istina, no je li tako u svakodnevicu u kojoj se odvija život? U želji da pronađem smisao, da ponudim ideju što bi filozofija mogla biti i da, eventualno, dotaknem neki od mogućih rukavaca njene primjenjivosti u izgradnji boljeg svijeta, polazim od dvaju citata zagrebačkih praksisovaca² koji me višestruko inspiriraju. Riječima Gaje Petrovića, „niti jedno mišljenje nije tako moćno da bi moglo stvoriti novi svijet samo svojom silom. Ali mišljenje ne treba podcjenjivati. Doista, bolji svijet ne može se stvoriti bez misleće obrade ideje slobode, stvaralaštva i pravde“ (Petrović, 1986 : 241 : tom II). Prema Danku Grliću, „da bi bila sposobna da humanizira i znanost i tehniku, pa i samu umjetnost, filozofija bi morala već jednom prestati da traži zadovoljstvo u nepomućenom miru mudrovanja, u labirintima samo sebi dovoljne, specijalizirane spekulacije, koja više ne govori nikome, već uvijek iznova sama sebi, prestati da u vlastitoj epruveti miješa, muti i ponovo razbistruje uvijek jednu te istu tekućinu i uhvati se u koštac s velikim problemima današnjeg svijeta“ (Grlić, 1988 : 17).

Budući da je moj intimni, pa time i znanstveni interes umjetnost performansa, iz čega je proizašla i tema ovog rada, upravo ću pomoću ove umjetničke forme pokušati promišljati i značaj filozofije. U tom smislu svakako se, barem asocijativno, nameće figura Diogena, na kojeg se i Suzana Marjanić referira parafrazirajući Damira Marića. On Diogena određuje kao performeru koji se unutar filozofskog diskursa pojavljuje kao točka izvan normaliteta,

¹ Ovdje referiram na „trop“ kao konvenciju etnografskog pisanja u kojoj istraživač čitatelja uvodi u svijet djela (usp. Potkonjak, 2014 : 67). Riječ je o narativnoj figuri dvostruko oblikovanoj iskustvom, prvotno iskustvom terenskog ili istraživačkog rada, a drugo iskustvom pisanja same etnografije ili teksta (usp. Kondo, 1990 : 7).

² U početku pisanja rada jedna od ideja bila je mala posveta zajednici Praxis, za koju sam prvi put čuo u Beogradu. S njihovom sam se tradicijom, kao i s pričom o studentskim pobunama 1968. (najprije u Francuskoj, a potom i u Jugoslaviji), prvi put susreo u sklopu formalnog obrazovanja 2021. godine. — bio sam na razmjeni na Filozofskom fakultetu u Beogradu i slušao kolegij „Savremene sociološke teorije“, koji je predavala prof. dr. sc. Ivana Spasić. Za seminarski zadatak morao sam pročitati knjigu *Praxis – mišljenje kao diverzija* Božidara Jakšića, dati svoj kritički osvrt i odgovoriti na pitanje „Postoji li danas neki sličan pokret ili intelektualna zajednica na našoj znanstvenoj sceni?“. Nažalost, zbog određenih sam okolnosti pri sredini semestra napustio predavanja i nikad nisam napisao zadaću. Možda i bolje, jer ne znam što bih bio napisao; moram priznati da ni danas nemam neki odgovor. Valjda zato što mi svakodnevica ukazuje na činjenicu da je zajednica dijelom zaboravljena kategorija. U svakom slučaju, ono što mogu reći jest da sam nešto više od godinu dana kasnije saznao za Institut za filozofiju i društvenu teoriju u Beogradu, koji je osnovala beogradska frakcija praksisovaca 1992. godine. Na Institutu sam pratio „Letnju školu društvene angažovanosti i demokratije – ANDEM“, koja je bila prekrasno iskustvo. U međuvremenu su se dogodile i suradnje između Odjela za etnologiju i antropologiju Sveučilišta u Zadru sa spomenutim Institutom iz Beograda, stoga je moj odgovor na pitanje koje je postavila profesorica Spasić: *Možda, nekad ponovo možda!* omaž praksisovcima.

odnosno, „riječ je o filozofu koji je izlagao svoju filozofiju govorom tijela, koji je u okviru brojnih umjetničkih performansa masturbirao na trgovima kako bi pokazao da je seksualnost osnovna ljudska potreba, a pritom se njegovi postupci mogu promatrati kao dobro osmišljeni scenski iskazi“ (Marjanić, 2014 : 12). I sam sam bio inspiriran pričom o Diogenu; njegov lik prvenstveno promatram u vidu znanja kao obvezujuće kategorije, koja upravo po tom obvezujućem biva oslobođena vanjske regulacije.

Povezujući to s Grličevom kritikom filozofije kojom napominje da znanje ne bi trebalo ostati zatvoreno u okovima institucionalne konvencije, referirao bih se na svoj autorski performans *Akademski ZZZ... (omaž ustajalom znanju)*, u kojem sam, među ostalim, akademsku himnu *Gaudeamus* otpjevao na melodiju uspavanke *Bratec Martin* s intencijom otvaranja prostora između znanosti i svakodnevice te diskusije akademije i grada.³ Također, u sklopu Festivala znanosti 2022. godine s temom „Život“ na fakultetu sam izveo performans *Sutra je novi rat (iliti, danas kao destruktivna stvarnost)?*⁴. U izvedbi sam promišljao vlastitu tjeskobu zbog konstantne izloženosti medijskim narativima o ratovanju, istovremeno postavljajući pitanje čime se zapravo bavim u procesu studiranja humanistike i koji je smisao akademske zajednice u destruktivnim okolnostima. U performansu sam se referirao na činjenicu da porast obrazovanja ne sprječava ideju ratovanja, a s druge sam strane dotaknuo i pitanje samog dostojanstva zajednice koja u tuđoj patnji pronalazi temu za vlastita naklapanja.⁵

Vratio bih se na ideju znanja, koje za mene sadrži prvenstveno obvezujuću dimenziju i kojem je „ideologija“, promatrana kao individualistička kategorija, suplementaran fenomen. Time izražavam svoje trenutno uvjerenje da je sve što netko čini produkt lateralnih znanja koje posjeduje, kao i njegove osobne ideologije: ona ta znanja oblikuje u cjelinu koju pojedinac smatra koherentnom. Znanje i ideologija arbitrarni su fenomeni; u njima se informacije slažu prema vrijednostima koje subjekt baštini, što dovodi do interpretacija kojima on/ona razumijeva svijet i na temelju kojih djeluje. Ideologiju stoga promatram kao individualnu kategoriju subjektiviteta, način konstruiranja slike svijeta, način gledanja i

³ Više o performansu pogledati na [„Akademski ZZZ...“: Pogledajte performans zadarskog studenta! - \(studentski.hr\)](#) Pristupljeno 12.9.2023. Također, na performans se referirala i Suzana Marjanić: rad određuje kao aktivistički čin i angažirano promišljanje Foucaultove kritike Sveučilišta (usp. Marjanić, 2023) [Plesna scena - Ima li mjesta za mlade umjetnike?](#) Pristupljeno 12.9.2023.

⁴ Više o performansu pogledati na [Festival znanosti • Zadar](#) Pristupljeno 12.9.2023. i [Performans na Novom kampusu: Sutra je novi rat — eZadar.hr \(net.hr\)](#) Pristupljeno 12.9.2023. Također, paradoksalno je da sam naziv i opis performansa, kao i prijavu na poziv za sudjelovanje na Festivalu znanosti 2022. godine s temom „Život“, napisao i poslao 22. veljače 2022., a 24. veljače 2022. počeo je rat na prostoru Ukrajine.

⁵ To je ujedno i tema Brechtova teksta *Mali organon za teatar*, koji sam čitao u trenutku izvedbe i koji ću kasnije citirati.

polazno očište. Njome subjekt oblikuje predodžbe, ali tek u spektru političkog, odnosno praktičnog izražava stavove. Znanje i ideologija tako formiraju očište iz kojeg proizlazi političnost i djelovanje subjekta.

Sintagma „znanje radi znanja“ sveprisutna je u povijesti filozofije do razdoblja moderne, kada se vrijednostima i značaju filozofskih znanja i metodologija u duhu industrijalizacije počinje suprotstavljati radikalni pozitivizam i pragmatizam putem ideje „znanstvenog znanja“, kako ga definira Lyotard u smislu scijentizma, što se u postmodernizmu dijelom relativiziralo. Moja nepristranost poimanju „znanja radi znanja“ dijelom proizlazi iz spomenutog pragmatičnog očišta, ali ne na temelju „znanstvenog znanja“, već iz želje za proširenjem diskursa o onom što bi se moglo smatrati društveno korisnim djelovanjem ili angažmanom. Spornu točku „znanja radi znanja“ uviđam u jednoj mogućoj interpretaciji, prema kojoj se ono na praktičnoj razini može odraziti kao parcijalan konformistički stav koji na latentan način rezultira fatalističkim pogledom na svijet. U takvom pogledu otuđenost i apatija predstavljaju permanentno stanje, što zamagljuje obvezatni karakter znanja i spomenutog angažmana na kojem inzistiram, barem u fikciji o boljem svijetu. Osim toga, pojam *angažman* promatran u ovom kontekstu anulira mogućnost neutralnosti (usp. Đorđević i Jovanov, u Cvejić, 2021 : 32, 62). Ideja „znanja radi prakse“ koju zastupam prvenstveno inzistira na angažmanu u najširem smislu, kako na osobnoj, tako i na društvenoj razini; čovjek se ostvaruje u reciprocitetu individualnog i kolektivnog.

Pokušat ću razjasniti ideju „znanja radi prakse“ na primjeru Kantova „kategoričnog imperativa“, koji uzima i Sartre, ukazujući na egzistencijalizam kao humanizam. Poznavanje principa kategoričkog imperativa itekako potiče na pomišljanje koje će poprimiti svoju materijalizaciju u svakodnevnim akcijama, barem na razini donošenja sudova. Materijalizacija se u tom smislu odnosi na djelovanje. Kant je svojom kritikom utilitarizma, koji se u praksi često doima kao zadovoljavajuće rješenje, ukazao na njegove nedostatke, kao i na nehumanu dimenziju unutar koje se čovjek ne promatra kao biće sa svrhom u sebi, već ga se instrumentalizira (usp. Kant, 1999 : 234). Na temelju te spoznaje subjekt ima obvezu u praksi preuzeti odgovornost za svoje odluke i sve fenomene koji iz nje proizlaze; upravo je to početna točka angažmana. To je povezano sa Sartreovim poimanjem očaja kao nužnog stanja čovjeka: očaj nastaje upravo zbog nemogućnosti totalnog premošćivanja, a participacija u preuzimanju odgovornosti tek je parcijalan, ali nezanemariv odgovor na krizu. Ideja znanja kao obvezujućeg fenomena znači da promišljanje o nekom mogućem boljem svijetu neće stati na imaginaciji, već subjekt tu imaginaciju pokušava prevesti u društvenu stvarnost kao materijalnu svakodnevicu. Upravo je to ključna intencija s kojom ulazim u poimanje

umjetničkog rada Vlaste Delimar, koja zauzima angažirani stav i svojim kreacijama poput Diogena ukazuje na moguću alternativu društvenom očaju.

Polazeći od znanja kao obvezujućeg fenomena, referirao bih se na Lyotarda koji tvrdi da „znanje više nije subjekt, ono je u njegovoj službi; njegova jedina legitimnost (no značajna) je omogućiti moralnosti da postane stvarnost“ (Lyotard, 2005 : 51). Ključno je da tako poimano znanje rezultira praksom. Referirao bih se i na Foucaulta, prema kojem kritika ima dimenziju korisnosti, zbog čega on kritički stav promatra kao vrlinu (usp. Foucault, 2018 : 39). Proširivši to na znanstvenu tradiciju, ona ne ostaje zatvorena u okvirima logocentrizma i kritičkog mišljenja radi mišljenja, već radi djelovanja, pa tako inzistira i na kreativnom mišljenju i djelovanju, transdisciplinarnosti i angažiranosti u komunikaciji te diseminiranju rezultata znanstvenog i spoznajnog rada. U radu ću se, među ostalim, oslanjati na marksističke pretpostavke jer, riječima praksisovca Gaja Petrovića, „Marxov životni put svjedoči da kabinetsko mišljenje radi mišljenja nije bilo njegov ideal“ (Petrović, 1965 : 70). Temeljna ideja od koje polazim jest da kritičko mišljenje pojedinca u nekom trenutku mora poprimiti djelatni karakter ako govorimo o znanju.

U kontekstu psihologije obrazovanja ustoličio se koncept „metakognitivno znanje“, kojim se podrazumijeva najviša razina poznavanja određene materije. Riječ je o „vlastitoj spoznajnoj aktivnosti i zatim uporabi tog znanja prilagođenog načinima kako razmišljamo i djelujemo“ (Marinović, 2014 : 66). Koncepti „metakognitivno znanje“ i „znanje radi prakse“ stoga su komplementarni po kvalitetama „razmišljati“ i „djelovati“. Međutim, to djelovanje ili odnos znanja i odgovornosti uvijek ostaje otvoreno pitanje. Zato podsjećam na „kategorički imperativ“ i Sartreov primjer dvaju morala, u kojem je riječ o vojniku koji promišlja: otići u rat i pomoći državi ili ne otići i ostati uz obitelj? Pritom se konfrontiraju „moral simpatije, individualne predanosti“ i „jedan širi moral“. Iz konfrontacije proizlazi zaključak da „nema općenitog morala“ (usp. Sartre, 1964 : 22). U tom smislu, odluka koju će vojnik donijeti u praksi jest politička, no ona je oblikovana znanjem i ideologijom. Sartre zaključuje da je čovjek pojedinačan subjekt i nema drugi orijentir osim samog sebe; čak i kad upita nekoga za savjet, time određuje smjer moralnog suda. Prema tome, očaj je nužan (usp. isto, 23).

Međutim, očaj možemo promatrati kao pokretač traganja za alternativom. Ili, kako bi rekao McKenzie: „Izvedi ili snosi posljedice!“⁶. Kad bi se misao izjednačila sa zbiljom, odnosno kada bismo zanemarili nužni raskorak između teorije i prakse, to bi dovelo do kapitulacije kritičke misli pred reakcionarnom zbiljom (usp. Petrović, 1965 : 70). Naime,

⁶ Puni naziv knjige na engleskom jeziku je *Perform or Else: From Discipline to Performance*.

znanje subjekta obvezuje na djelovanje — osobito kritičko — ako u nečemu uviđa problem: to je uviđanje nužno ako polazimo od znanja kao metakognicije. Obvezujući karakter znanja podcrtava individualno-kolektivnu dimenziju čovjeka i društva. Točku prijelaza iz „znanja radi znanja“ ili sanjarenja kao prve etape prijelaza u „znanje radi prakse“ ili djelovanje čini kritika. To je ujedno i brehtijanska pozicija dijalektičkog teatra, koji ćemo kasnije obrazložiti.

Iz dosad navedenog može se prepoznati moj Sartreom inspiriran stav o suprotstavljanju klasičnom poimanju humanizma kao kolektivnog ljudskog uspjeha na temelju pojedinih aktera; privržen sam egzistencijalističkom humanizmu koji polazi od osobnog akta angažiranog subjekta (usp. Sartre, 1964 : 41). Dimenzija angažmana jednako je važna i na osobnom i na društvenom polju, no da bi bilo humano, kolektivno mora počivati na skupu autonomnih pojedinačnih akata koji pronalaze zajednički jezik — u akademskoj zajednici nazvali bismo to *konsenzus*.

TEORIJSKA PERSPEKTIVA: MARKSIZAM, EGZISTENCIJALIZAM I POSTMODERNIZAM

Teorijsko uporište rada triangulira na Marxovim teorijama i teorijama marksističke filozofije Adorna, Horkheimera i Petrovića, sa Sartreovom filozofijom egzistencijalizma i postmodernističkim koncepcijama Lyotarda i Foucaulta. Pritom nije riječ o konfrontaciji ili komparaciji navedenih filozofskih sustava ni mišljenja pojedinih teoretičara, već je riječ o njihovom kolažiranju⁷ u narativ u kojem se međusobno podupiru.

Povijesno uporište za povezivanje izdvojenih teorijskih mišljenja pronalazimo u radu grupe Art&Language, čija je krilatica glasila „Ne Marx ili Wittgenstein, nego Marx i Wittgenstein“⁸ (Harrison, 2001 : 57, 58). Njome se ukazuje na sintezu Marxova poimanja političkog djelovanja s Wittgensteinovim principom *jezične igre* na koju se referira i Lyotard, koncipirajući ideju postmodernog stanja kao stanja raspada velikih naracija ili metanaracija (usp. Lyotard, 2005 : VI).

Od Marxa tako preuzimamo ideju čovjeka promatranog kao „sveukupnost društvenih odnosa“ (Marx, [Teze o Fojerbahu \(marxists.org\)](http://marxists.org))⁹ i njegovu ideju znanja, kojom kritički prilazi Hegelovoj ideji o znanju kao znanju ili mišljenju kao mišljenju, smatrajući da mišljenje ipak nadilazi samo sebe, čime iz svijesti prelazi u samosvijest, odnosno njen drugobitak. Čovjek je za Marxa osjetno biće, a time i biće strasti, a ona je snaga koja ga navodi na djelovanje. Djelovanjem se čovjek manifestira svojim znanjem, a znanje je akt svijesti. (usp. Marx, [Ekonomsko-filozofski rukopisi iz 1844. godine \(marxists.org\)](http://marxists.org))¹⁰. Dok Marx uviđa odnos strasti i znanja, Foucault promatra odnos užitka i znanja kao suigre (usp. Foucault, 1994 : 55). Dakle, ni za Marxa ni za Foucaulta znanje ne pretpostavlja hladno poznavanje informacija. Upravo je ideja znanja temeljni koncept kojim u ovom odlomku formiramo elipsu od velikih naracija marksizma preko egzistencijalizma do postmodernizma, koja se temelji na ideji (post)istina.¹¹

Petrović (usp. 1965 : 14, 17) i Sartre (usp. 1970 : 111) složni su u poimanju marksističke filozofije kao otvorenog sustava koji idejom napretka podrazumijeva trajnu

⁷ „Kolažno-montažno delo postmoderne je mapa koja prikazuje prostorno-vremenske 'putanje' premeštanja istorijskih i aktuelnih fragmenata i tragova značenja, vrednosti i predstava“ (Šuvaković, 1995 : 62).

⁸ „Not Marx or Wittgenstein, but Marx and Wittgenstein“ (Harrison, 2001 : 57 – 58). U kontekstu te krilatice Šuvaković se referira na političke borbe u umjetničkim školama vezane uz grupu Art&Language (usp. Šuvaković 2005 : 358).

⁹ Pristupljeno 12.9.2023.

¹⁰ Pristupljeno 12.9.2023.

¹¹ Govoreći o (post)istini, podsjetio bih na Manifest komunističke partije, u kojem stoji „Komunizam ukida vječite istine“ (Marx, Engels 1977 : 39).

procesualnost. U tom smislu suprotstavljaju se staljinističkom revizionizmu, zbog kojeg staljinistički marksizam postaje dogmatsko-nihilistički sustav koji poprima odlike zatvorenog sustava i koji dokida samog sebe svojim antihumanim karakterom. Nasuprot tome, „Marxovo je djelo stalna autokritika, stalna revizija vlastitih pogleda“, iz čega proizlazi da je marksizam teorija slobode naspram staljinizmu kao „filozofskom opravdavanju ropstva“ (usp. Petrović, 1965 : 39).

Filozofija egzistencijalizma tijesno se razvija uz teoriju marksizma koji zahtijeva procesualnost (usp. Sartre, 1970 : 4). Marksizam i egzistencijalizam oslanjaju se na iskustvo jer je spoznaja sinteza moguća unutar historije promatrane kao pokretne i dijalektičke totalizacije (usp. Sartre, 1970 : 31, 32). Ideja historije u marksističkoj teoriji omogućava i podrazumijeva moguću procesualnost. Prema tome, „čovjekova suština može se shvatiti samo kao njegova historijski dana ljudska mogućnost“ (usp. Petrović, 1965 : 110), a na temelju historijske potvrđenosti pretpostavljamo moguću budućnost koja inspirira našu sadašnjost (usp. isto, 139). Vremenskim reciprocitetom „kompleksi, stil života, otkriće prevazilazeće prošlosti kao budućnosti koju valja stvoriti sačinjavaju jednu te istu stvarnost: to je projekt kao usmjeren život, kao afirmacija čovjeka djelom“ (Sartre, 1970 : 96). Egzistencijalizam nastavlja pogled prema kojem se klasni interesi nameću čovjeku i dovode ga u opresiju. Međutim, u teorijskom vidu, Marxovo poimanje kolektiva odbacuje organicizam, stoga klasni pritisak formira otuđeno društvo unutar kojeg pojedinac ostaje apstrakcija, čime se marksizam vraća Hegelovu idealizmu. Egzistencijalizam pak pretpostavlja klasni pritisak na pojedinca kao konkretnu sociološku pojavu, zbog koje čovjek ostaje otuđena individua (usp. Sartre, 1970 : 71). Sartre priznaje značajan doprinos marksizma u prepoznavanju društvenih razlika i njihovom klasificiranju te razložno poimanje ekonomskih procesa. Međutim, on ukazuje i na neuspjeh marksizma u poimanju gradske svakodnevice u kojoj su ljudi, bez obzira na klasne razlike, međusobno povezani arbitrarnim odnosima. Stoga će Sartre reći da egzistencijalizam nije odbacivanje marksizma, već povratak čovjeka u marksizam (usp. isto, 74, 76). Ono što Sartre naziva gradskom svakodnevicom Foucault proširuje idejom građanskog društva kao prostora u kojem se manifestira mikrofizika moći kroz vladanje i regulaciju (usp. Foucault, 2018 : 41).

Da bi marksizam koji znanje promatra kao *praxis* izbjegao fetišizam znanja, ne može se zaustaviti na teoriji kapitala i kolonijalizma kojima objašnjava otuđenost, već pojedinac sam treba sam shvatiti kako „egzistira svoje otuđenje“ i kako ga nadići, odnosno mora shvatiti proces razumijevanja kao dijalektički postupak. Prema tome, „živo kretanje praktičnog organizma može da se vrši samo u konkretnoj situaciji, ukoliko teorijsko znanje tu situaciju

osvetljava i dežifruje“ (Sartre, 1970 : 156). Razilaženje između marksizma i egzistencijalizma dovodi nas do razlike u njihovu ontološkom polazištu. Mi se oslanjamo na prvo načelo egzistencijalizma, prema kojem „egzistencija prethodi esenciji“. Time se ne dokida dimenzija povijesnog supstrata, već se dokida mogućnost njezina determinizma u poimanju ljudske prirode (usp. Sartre, 1964 : 8). Ovom postavkom uvodimo razliku ontologije čovjeka, od ontologije međuljudskih odnosa i tehnike kao materijalizacije čovjekova djelovanja. Sartre će reći da u svijetu tehnike proizvodnja prethodi egzistenciji (usp. isto, 11). Tako je u ideji čovjek ontološki esencijalno prazan, slobodan, vrijednosno neutralan, sociološki neoznačen; njemu ne prethodi neki unaprijed zadani smisao. Međutim, u praksi je „čovjek ono što od sebe čini“ (usp. isto). U tom vidu poimamo ga kroz prizmu proizvodnje ponajprije međuljudskih odnosa i time dolazimo do gradske svakodnevice ili građanskog društva.

Marksistička koncepcija oštih binarnosti time ostaje bez egzemplarnog ontološkog temelja koji odgovara ideji čovjeka kako ga ovdje poimamo. Ipak, iskustvo gradske svakodnevice ukazuje na određene binarnosti društva u vidu međuljudskih odnosa i kapitala, stoga ne isključujemo marksističke koncepcije društvenih razlika, već ih više ne promatramo kao apsolutno razgraničene binarnosti. Odnosno, promatramo ih u kontaktu, što znači da ih relativiziramo do razine mogućnosti. Iz tog ugla, čovjek je onakav kakvim se poima, nema esencijalnu predodređenost, nije rođen ni na čiju sliku, no u kontekstu svakodnevice njegovo postojanje ulazi u transfer individualno-kolektivnog. Stoga je njegova sociološka egzistencija nužno posljedica međuljudskih odnosa koje drugi oko njega proizvode, ali i koje on sam proizvodi. Zato čovjek nije ontološki predodređen, već je sociološki oblikovan odnosima.

Budući da je znanje noseći pojam ove elipse, u kojoj ga promatramo kroz prizmu odnosa pojedinca i društva, počeli smo od Marxa i logičan nam kraj predstavlja Lyotardova knjiga *Postmodernost stanje*, s podnaslovom *Izveštaj o znanju*, u kojoj se na neki način dekonstruiraju i falsificiraju marksističke teorije i njihovi temelji. Ideja postmodernog društva u Lyotardovu viđenju nastavlja se na postindustrijska društva suvremenog doba. Dakle, već u prvim pretpostavkama možemo naslutiti odmicanje od marksizma, koji se vezuje upravo uz industrijsko društvo i proizvodnju te ontologiju klasne binarnosti. Ipak, to nikako ne bi trebalo uzimati kao argument da su sve koncepcije marksističkog poimanja svijeta potpuno pogrešne i bezvrijedne jer onda bismo to mogli reći i za neke druge teorije iz preindustrijskog doba. Problem marksističkih teorija jest činjenica da se oslanjaju na načelo „klasne borbe i dijalektike kao dualnosti koja podriva društveno jedinstvo“ (Lyotard, 2005 :15). Ukazali smo na kritiku marksističkog staljinizma kao zatvorenog sustava, koju su uputili marksistički i egzistencijalistički teoretičari; međutim, Lyotard ukazuje i na nedostatke drugog prihvaćenog

aspekta marksističke kritičke filozofije referirajući se na Frankfurtsku školu, koja se poziva na ideju oslobođenja od represije i otuđenosti (usp. isto, 52). Međutim, postindustrializacija i neoliberalni kapitalizam oblikovali su novu fragmentiranu svakodnevnicu koja je izgubila svoju radikalnost, čime se podriva temelj marksističkoj teoriji (usp. isto, 19). To se nadovezuje i na spomenute Sartreove ideje o gradskoj svakodnevici ili Foucaultovom građanskom društvu kao prostorsvremenu susreta i interakcije svih klasa. Ovim teorijskim okvirom pokušat ćemo revidirati neke marksističke elemente koje i danas možemo smatrati aktualnima: čovjeka promatranog kao biće prakse, njegovu oblikovanost međuljudskim odnosima, znanje kao *praxis* i društveni pritisak u reciprocitetu kapitala. Te su nam pretpostavke važne u promatranju dijalektičnosti kao socijalnog i kognitivnog fenomena u kojem se artikulira kritičko mišljenje na temelju znanja i ideologije, čiji je konačan rezultat angažman. Govoreći o znanju, podrazumijevamo najširu moguću predodžbu učenja, od svakodnevnog ovladavanja određenim vještinama do strukturiranog formalnog obrazovanja.

Lytard nastoji poentirati problem binarnosti između modernih znanstvenih pristupa, od kojih je jedan funkcionalistički i podrazumijeva društvenu homogenost, a drugi je marksistički, odnosno kritički, i podrazumijeva društvene dualnosti (usp. isto, 20). Postmodernizam je okrenuo kormilo u drugom smjeru: „u suvremenom društvu i kulturi, postindustrijskom društvu, postmodernoj kulturi, pitanje legitimnosti znanja postavlja se na sasvim drugačiji način. Velika je priča izgubila svoju vjerodostojnost, bez obzira koji joj način ujedinjavanja pridamo – spekulativnu ili priču o oslobođenju“ (isto, 53). Postmodernizam dovodi u odnos pitanje znanstvenog znanja i spekulativnog znanja, promatrajući ih kao međuzavisne i arbitrarne. Riječ je o dijaloškoj igri; odnosno, da bismo znanstveno znanje mogli artikulirati, posežemo za pričom, a narativ je spekulativna kategorija (usp. isto, 41). Dakle, nasuprot dosad iznesenim koncepcijama humanističkog znanja, Lyotard implicira pitanje metode, stoga će reći: „Danas više no ikad, znati nešto o društvu prvo znači odabrati način na koji ćemo ga ispitivati, koji je također i način na koji nam društvo može pružiti odgovore“¹² (Lyotard, 2005 : 19). U tim okolnostima najviša razina kontrole nad proizvodnjom znanja postaje konsenzus, no ne garantira svaki konsenzus istinu (usp. isto, 35). To nas dovodi do spekulativnosti kao nužne kategorije jer „danas se problem legitimnosti više ne smatra slabošću u znanstvenoj jezičnoj igri. Točnije bi bilo reći da je sada legitiman kao

¹² Stoga smo u subjektivnom proširenju uvoda ukazali na važnost intimnih svjetonazora iz kojih primamo svijet i ukazali na odnos znanja i ideologije. Utemeljeni znanstveni diskurs svakako će polaziti od teorija i metoda koje najviše odgovaraju predmetu i cilju, a pritom će se u pristupima koji teže uopćavanju dodatno težiti za falsifikacijom polazne teorije i metode, odnosno rezultata. Međutim, svaki čovjek, pa tako i istraživač, na neki način sam određuje svoj horizont intelektualnih interesa kojim gradi vlastiti logaritam mišljenja. Stoga i odabir literature možemo promatrati kao svjetonazorsko-politički akt.

problem, to jest kao heuristička mogućnost“ (isto, 39). Prema Sartreu, Marxova je metoda progresivna i zahtijeva duge analize, a egzistencijalistička je metoda heuristička, istovremeno regresivna i progresivna (usp. Sartre, 1970 : 117). Lyotard problem modernističke dijalektike u suvremenoj znanosti vidi u nedostatku konteksta: ako dijalektiku promatramo samo kao reciprocitet argumenta i dokaza, nameće se pitanje tko će – odnosno, koji junak – donijeti sud. Time se, prema Lyotardu, vraćamo na pitanje kolektiviteta: „ime junaka je narod, znak legitimnosti njegov konsenzus, način normiranja vijećanje. Iz toga nužno slijedi ideja napretka, koja nije ništa drugo do postupak kojim se znanje treba akumulirati, no postupak se proširuje na novi društveno-politički subjekt. Narod sam vijeća o tome što je pravedno i nepravedno na isti način kao što zajednica znanstvenika odlučuje o tome što je istinito ili lažno“ (Lyotard, 2005 : 42). Dakle, riječ je o kompleksnim odnosima moći, zbog čega nam je kritičko mišljenje važno kao način evaluacije i regulacije. Ovdje ćemo se prisjetiti Foucaultove artikulacije: „Rekao bih da je kritika kretanje kojim subjekt sebi daje prvo da preispita učinke moći te istine i da preispita diskurse istine te moći. Kritika će onda biti umijeće voljnog neropstva, umeće promišljene neposlušnosti. Suštinska funkcija kritike bila bi desubjektivizacija u igri onog što bi se najsažetije moglo nazvati politikom istine“ (Foucault, 2018 : 45).

Marksizam nas je uveo u ideju procesualne stvarnosti, znanja kao *praxisa* i važnosti kritike u promjenjivosti svijeta. Egzistencijalizam nam je razbio ideal kolektiviteta kao aporije bez živih pojedinačnih subjekata, upozorio nas na živog čovjeka i načelo egzistencije koja prethodi esenciji. U tom smislu, povijest razumijevamo kao jedan mogući način razumijevanja društva, a ne kao oblik esencijalističke determinacije koja prethodi egzistenciji. Konačno, uspostavili smo i odnos znanja i angažmana. Postmodernizam dolazi kao posljednji revizionist u ovoj priči i ukazuje na nemogućnost uspostavljanja idealističko-utopističke slike svijeta zasnovanog na dihotomijama. Postmodernizam anulira ideju nevinosti znanja i njegova simplificiranog poimanja kao performativnog *input/output* principa.

Ovom elipsom naznačili smo važnost kritičkog mišljenja i angažmana kao egzistencijalističkog pristupa djelovanju koji vodi prema rastu u znanju i djelovanju. Konačno, ubili smo svaki vid dogmatizma u poimanju istine i pravednosti kao jednosmjerne ulice. Stoga se preuzimanjem odgovornosti na osobnoj razini, a posljedično i njenim povećavanjem na kolektivnoj razini, ostvaruje mogućnost društvene promjene. Time se vraćamo na temeljnu postavku kritičke teorije koju ćemo u nastavku obraditi: upravo ona polazi od čovjeka kao onog koji svojim djelovanjem oblikuje kulturu i društvo.

Izvedbenost znanja

Po pitanju spoznaje, Horkheimer poistovjećuje znanost i umjetnost kao jednako vrijedne dimenzije koje imaju potencijal ukazivanja (usp. Horkheimer, 1982 : 271 – 273). Na tragu Lyotardove koncepcije o važnosti i nužnosti spekulativnog znanja otvara se put prema umjetnosti. Kazalište metaforama i stilskim figurama inspirira znanstvenike u polju humanistike, koji stvaraju nove konceptualne okvire i njihovu drugačiju primjenu (usp. McKenzie, 2006 : 62).

U tjelesno-spoznajnom smislu Sloterdijk ukazuje na ideju fiziognomije, koja traga za jezikom izvan govora. Riječ je o kinizmu kao protuteži cinizma, kojim se referira na Kantovu kritiku čistog uma. Sloterdijk kinizmom promišlja psihosomatske spoznajne prakse jer upravo su kinizam i cinizam dio tjelesno-psihičke i intelektualne fizionomije (usp. Sloterdijk, 1992 : 145,146). Promišljajući odnos tjelesnosti i znanja, Bubaš navodi da se „pokušajima prekida s dugom vladavinom autonomnog neutjelovljenog razuma koji pokušava projicirati vlastite ideje na tijelo, zavladata tijelom, a time i prirodom“ posljednjih dvadesetak godina sve više govori o utjelovljenju (usp. Bubaš, 2020 : 12).¹³ Promišljajući izučavanje metafore Johnsona i Lakoffa, autorica gradi tezu o tjelesnom znanju, prema kojem i apstraktno znanje poput pojmova ima svoje utjelovljenje jer „koncepti koje razvijamo iz interakcije sa svijetom zasnovani su na slikama i senzorno-motoričkim shemama“ (isto, 13).

Suzana Marjanić umjetnost performansa promatra kroz Sloterdijkovu ideju kinizma i Foucaultova proširenja izvedbenosti, koju „određuje kao ispunjenje istinskog života, ali i kao zahtjev za radikalno drugačijim životom“ (Marjanić, 2022 : 13).¹⁴

¹³ Napominjemo da je dr.sc. Josipa Bubaš autorica teorijskih radova, ali i istaknuta članica Hrvatske performerske scene, pa u svom teorijskom radu ne ispušta iz vida psihosomatske i somatske prakse. U radu „(Izvedbeno) tijelo u prijelazu“ promišlja mehanizme procesa mišljenja na temelju mogućnosti bivanja izvan jezika (usp. Bubaš, 2021.)

¹⁴ Subjektivni *appendix*: ovdje bih ukazao na svoje iskustvo izvedbe performansa *Stapanje - tijelo kao spoznajni instrument*, koji sam izveo u sklopu Festivala znanosti 2023. godine (tema je bila "Priroda i društvo"). Budući da performans promatram kao istraživačku metodu, osobito u vidu etnografije, temeljna intencija za izvođenje bila je promišljanje osobnog studentskog habitusa, odmičući ga od purificiranih modernih podjela na prirodu i kulturu pomoću vlastitih studijskih interesa kao što su umjetnost performansa, somatske prakse, seksualnost, *queer*. U želji za uspostavljanjem penetracije znanja dogodio se neočekivani obrat: sve moje želje splasnule su pred velikim institucionalnim autoritetom kojim odiše zgrada Sveučilišta i integrirana joj kapelica iza koje sam izvodio performans – taj sam prostor odredio kao Had (podzemni svijet u grčkoj mitologiji). Tijekom izvođenja upravo sam kroz somatske prakse bivanja, kretanja i reagiranja na podražaje shvatio da je ono čime se bavim kompleks "sveučilišnog kastriranja", kako sam ga imenovao. Taj mi je pojam prvi put pao na pamet te večeri; njime se podrazumijeva da u svijetu u kojem živimo sveučilište kao institucija zapravo modelira buduće znanstvenike umjesto da ih stvara. U tom smislu, znanje koje većinski pruža nije ni inspirativno ni erotično, ono vrlo reducirano pobuđuje strast, suhoparno je, ustaljeno i regulirajuće. Tako promatram i pojam akademske pristojnosti, zato se i referiram na Diogena. Jednom mi je jedna profesorica na fakultetu za vrijeme nastave tjelesne kulture rekla: „Nemojte sjediti na podu, sjednite na klupu kao akademski građani!“ Vjerujem da barem ovaj rad pokazuje koliko mi je to neprihvatljiva odrednica akademskog habitusa. Konačno, kritiku sveučilišta koje ne potiče strast svakako možemo povezati s Foucaultovom kritikom prema kojoj je „prva funkcija

METODOLOGIJA

Dosad smo iznijeli dvije metodičke linije na kojima se temelji ovaj rad, od kojih je prva bila ekspijacija polaznog subjektivnog stava kojim se priznaje neutralnost samostalno stojećih pojmova¹⁵, a negira neutralnost djelovanja, te ideja znanja kao obvezujuće kategorije koja inzistira na angažmanu. Druga se linija odnosi na formu rada, odnosno teorijsku konstrukciju kao kolažno-montažnog djela, kako ga definira Šuvaković.

Metodološku perspektivu unutar koje ćemo promišljati odnos izabраниh teorija i performansa Vlaste Delimar predstavlja fenomenologija. Škrbić Alempijević navodi da su mnogi teoretičari, počevši od Husserla, osobito iz spektra filozofije, uhvatili promišljanja o ideji fenomenologije i pokušali doprinijeti njenom utemeljenju, kako u ravni filozofske poddiscipline, tako i u ravni metodologije u kontekstu humanističkih znanosti. Navodi i da je „svima njima zajednički interes za iskustvo kao polazišnu točku, oslobođeno intelektualnih pretkonceptija, unaprijed zacrtanih predodžbi i težnje za jednom semiotičkom istinom“ (Škrbić Alempijević, 2016 : 17 – 18). Polazeći s tog očista koje stavlja naglasak na iskustvo, negira eventualne metanaracije i promišlja iz ugla (post)istine, preuzimamo Lyotardovu koncepciju prema kojoj je „logika fenomenologije suštinska logika, koja ispituje ustvari kako istina postoji za nas“ (Lyotard, 1980 : 58). Lyotard će tako reći da je fenomenologija filozofija konkretnog, a ne metafizika, jer polazi od datosti (usp. isto, 60).

Kada govorimo o fenomenu, ili o onom što nam je dato, to nas svakako može asociirati na Kanta i njegovu *Kritiku čistog uma*. U želji da artikulira granicu sigurne spoznaje on razlikuje *phenomen*, ono što vezujemo uz pojavu koja nam je dana kroz osjetilnost i koju mislimo pomoću kategorija razuma, od *noumena*, „stvari o sebi“ koju mislimo pomoću čistog razuma, zbog čega o njoj nemamo mogućnost objektivne, sigurne spoznaje (usp. Kant, 1984 : 138 – 140)¹⁶. Kant nam je ovdje važan jer se na njegove ideje znanja, kritike i sigurne spoznaje referiraju Lyotard i Foucault, s kojima zaokružujemo teorijsku perspektivu ovog rada. Prema Lyotardu, Kant rasvjetljava razliku između *znati* i *htjeti*, na čijoj sintezi dijelom inzistiramo u radu kada govorimo o znanju kao *praxis*.¹⁷ Lyotard ukazuje na to da u kontekstu znanstvene spoznaje inzistiramo na denotacijama utemeljenim na kriteriju istine, što

sveučilišta studente izbaciti iz optičaja. No, druga mu je funkcija uklapanje. Student (...) postaje 'stopiv': društvo ga može usisati“ (McKenzie, 2006: 81).

¹⁵ Neutralnost pojma u ovom radu uzimamo tek uvjetno i ograničeno jer ni teorijski ni metodološki ne ulazimo u njegovu afektivnu dimenziju.

¹⁶ U tom smislu Kant će transcendentnu dijalektiku promatrati kao logiku privida (usp. Kant, 1984 : 53).

¹⁷ Napominjemo, „dijelom“ jer stvaralački akt treba shvatiti razmjerno društvenim prilikama i načelu slobode stoga „Kad kažemo da je čovjek stvaralac, to ne znači da svaki čovjek nužno uvijek stvara“ (usp. Petrović, 1965 : 28).

podrazumijeva znanstveno znanje, koje istovremeno dovodimo i u vezu s jezičnom igrom koja se odnosi na odluke i obveze. Jezična igra stoga iziskuje „iskaze od kojih se ne očekuje da budu istiniti, već pravedni“, što nas udaljava od znanstvenog znanja (usp. Lyotard, 2005 : 46,47). Prema Foucaultu, smisao kritike nije toliko u samoj hrabrosti i poduzetnosti, koliko u svijesti o vlastitom znanju kojim otkrivamo princip autonomije. Stoga će on reći: „Vjerujem, doduše, da bi se lako moglo pokazati da je za samog Kanta istinska hrabrost da se sazna, na koju je pozivao *Aufklärung*, ista ona hrabrost da se sazna koja se sastoji u priznavanju granice saznanja“ (Foucault, 2018 : 48). Od tako promatranog odnosa znanja, kritike i djelovanja ušli smo u rad pomoću koncepta "metakognitivnog znanja" kao znanja o znanju i svijesti subjekta o ograničenosti vlastite spoznaje i znanja.

Promišljajući o fenomenologiji kao o metodologiji, Škrbić Alempijević najprije ukazuje na Husserlovu ideju povratka samoj stvari, a potom i na Smithovu interpretaciju prema kojoj „Husserl poziva da u središte analize postavimo individualno iskustvo, nesputano racionalističkim modelima, u kontekstu u kojem se ono odvija i na načine na koje se ono ostvaruje“ (Škrbić Alempijević, 2016 : 16). Slijedeći Morana, autorica potom naglašava da fenomen nije stvar po sebi, već ono što se pojavljuje u našoj svijesti, na temelju čega doživljavamo i promatramo svijet (usp. isto, 17). Konačno, fenomenologija se kao istraživačka metodologija temelji na razumijevanju onog za što opažamo da tvori naš svijet, a do tog razumijevanja dolazimo sagledavanjem i opisivanjem (usp. isto, 18). U tom smislu, kako autorica navodi prema Brownu, „fenomenologija, shvaćena kao metodologija, ne postavlja različita iskustva svijeta u hijerarhijske odnose, odnosno svako iskustvo smatra jednako vrijednim i jednako 'autentičnim', s obzirom na to da je ono vrijedno, autentično i istinito za onoga koji doživljava“ (isto, 20).

Polazeći od tako postavljene metodološke perspektive, u radu ćemo najprije donijeti prikaz poimanja dijalektike u kontekstu filozofskih rječnika kako bismo osvijestili mrežu značenja koja su u nju upisana. Potom ćemo donijeti prikaz kritičkih teorija autora Frankfurtske škole, zajednice Praxis i Michela Foucaulta. Razumijevanje dijalektike i kritike, osobito marksističkog spektra, važno nam je za razumijevanje Brechtova dijalektičkog teatra, koji će nam poslužiti kao glavna paradigma za razumijevanje dijalektičnosti u praksi Vlaste Delimar, čije ćemo performanse interpretirati upravo po fenomenološkim načelima sagledavanja i opisivanja događaja. McKenzie tako navodi da se „umjetnost performansa nametnula kao nevjerojatno kritičko i plodno prizorište na kojem istraživači mogu teorijski obraditi posredovano djelovanje utjelovljenih praksa i diskurzivnih iskaza“ (McKenzie, 2006 : 71). Promišljajući o performativnosti, i Sloterdijk i Foucault referirali su se na kinika

Diogena, filozofa koji je u svojem svakodnevnom performativu svjedočio nedostatnosti iskrivljene podjele na prirodu i kulturu, što je ujedno i opovrgavao. On je svojim znanjem koje je obvezno djelovao upravo u smjeru osnaživanja subjekta iz publike, odnosno ulice, da u svoju svakodnevicu integrira znanje, a ne pokornost. U tom ključu i ovdje pristupamo Vladi Delimar, čije ćemo stvaralaštvo iščitavati i interpretirati afirmativno kritički upravo kako bi se odmaknuli od onog što je Brecht nazivao „kulinarskom kritikom“.¹⁸

HORIZONT TUMAČENJA DIJALEKTIKE

Istraživački proces iščitavanja značenja upisanih u koncept dijalektike i njihove primjenivosti u interpretaciji umjetničkih radova Vlade Delimar započinjem pregledom tumačenja samog poimanja, čime nastojim uhvatiti njegovu kanonsku nišu. Promišljanjem dijalektike kao ponavljajućeg procesa interakcija suprotnosti otvara se horizont za dijalektički pristup radu Vlade Delimar, koja u svojim performansima uvijek djeluje kao točka izvan svakodnevnog normaliteta ili kao struja suprotnog kretanja. Riječ je o performansima koji istovremeno djeluju kao linija otpora, odnosno kao javni politički čin s jedne strane i kao reprezentacija arhetipa ženske svakodnevice s druge strane.

Analiza filozofskih rječnika

Dijalektika je “metoda pobijanja pomoću neizravnih dokaza, proces uzdizanja od osjetne stvarnosti k spoznaji inteligibilne stvarnosti, proces prelaska od implicitnog k eksplicitnom, bilo na metafizičkom, bilo na logičkom području, formalna logika” (Mišić, 2000 : 66). U kontekstu intelektualne historije i marksističkog tumačenja pojmova Tubić navodi da su se dijalektikom na svojevrsan način bavili Heraklit, Aristotel, N. Kuzanski, Bacon, Descartes, Spinoza, Leibniz, Kant, Schelling, Hegel, Marx, Engels, Lenjin (usp. Tubić, 1974 : 69). U definiranju dijalektike, koju filozofi uvijek pozicioniraju između razgovora ili diskusije (Bošnjak, Filipović, Halder, Lacey, Tubić) i razmišljanja (Mišić), svi se susreću u točki interakcije suprotnosti. Bošnjak tako zaključuje da “dijalektički način mišljenja sadrži u sebi teoriju o jedinstvu razlika, a to je sinteza suprotnosti u kojoj mišljenje vidi stalan proces” (Bošnjak, 1985 : 181).

¹⁸ Pod terminom „kulinarska kritika“ u kontekstu kazališta Brecht podrazumijeva kritiku koja polazi od ukusa. Riječ je o mlakoj kritici koja ne provocira novo, kritici lišenoj svakog revolucionarnog stava (usp. Brecht, 1979 : 60).

Kronološka vizura

Heraklit je stvarnost promatrao kao proces promjena pri kojima su suprotnosti i proturječna izvori razvoja i promjene, na temelju čega Filipović zaključuje da Heraklitovo učenje možemo nazvati dijalektikom. Zenon iz Eleje također je ukazivao na proturječna koja nastaju u pojavi mnoštva ili gibanja, pa ga Aristotel smatra dijalektičarom. Međutim, Zenon je kasnije ista te proturječna odbacivao, dok je Heraklit do kraja priznavao objektivno kretanje i proturječnost u stvarima (usp. Filipović, 1984 : 73). Hegel je u tom smislu preuzeo sve Heraklitove stavove u svoju logiku, što ne čudi s obzirom na to da “Heraklit shvaća apsolutno kao proces, kao dijalektiku” (Bošnjak, 1985 : 179). Prema Aristotelu, koji će biti naklonjeniji dijalektici kao umijeću, osnivač dijalektike jest Zenon iz Eleje zbog svojeg nauka o vještini. Kod Zenona iz Eleje Hegel prepoznaje subjektivnu dijalektiku, koja se odnosi na sadržaj mišljenja subjekta čiji bitak ostaje u nedostatku kretanja, što subjekta reducira na apstraktan identitet (usp. isto).

Nasuprot Heraklitu, kod Parmenida imamo odvojenost bitka i subjekta, pa se u subjektu dijalektika pojavljuje kao kretanje. Sokrat dijalektiku promišlja kao metodu analize pojmova, odnosno kao dijalog kojim dolazimo do definicije. Sokratovci dalje razvijaju dijalektiku kao razgovor kojim se objašnjava bit izvoda: za i protiv. Sjedeći Sokrata, Platon dijalektiku tumači kao znanje, nauku o naukama (usp. isto, 180). Platon je u svojoj početnoj fazi put prema istini vidio u misaonim interakcijama. Stoga je dijalektiku promišljao kao filozofsku metodu općenito, a njene principe koristio je i kasnije u drugim metodama (usp. Lacey, 2006 : 49, 50). Prema Mišićevoj interpretaciji, Platon je samu filozofiju poistovjetio s dijalektom: “Ona je za njega proces uzdizanja k spoznaji svijeta ideja te odrednica spoznaje s obzirom na njezin objekt i sadržaj” (Mišić, 2000 : 66). Za njega je dijalektika znanje slobodnih ljudi, koje nije usmjereno na neku korist (usp. Bošnjak, 1985 : 179). Halder prepoznaje zajedničke obrise Platonove i Aristotelove dijalektike kojom se kroz govor i prigovor nastoji razumjeti bit predmeta razgovora. Odnosno, ono što bismo u Platonovoj tradiciji nazvali *ideja*. Međutim, dijalektika ne završava dohvaćanjem same biti ideje, već je riječ o svekolikom razumijevanju ideje kao o “hijerarhijski stupnjevanom ustroju bitka” (Halder, 2008 : 69). Filipović Platonovu dijalektiku poetično određuje kao umjetnost ili vještinu koja osigurava podjelu stvari na vrste i rodove, što nam osigurava kvalitetnu diskusiju s uzlaznom putanjom spoznaje. Pritom sinteza ima ključnu ulogu u spoznajnom napretku (usp. Filipović, 1984 : 72).

Za razliku od Platona koji je bio usmjeren da dijalektiku kao dijalošku formu, Aristotel je dijalektiku promatrao kao manje vrijednu metodu jer može počivati na neadekvatnim

premisama. Ipak, on nije zanemario potencijale zbog kojih je ponekad nužna, stoga ju je jasno odvajao od eristike ili prepiranja. Za Aristotela je točka polazišta dijalektike premisa s kojom se svi uključeni sugovornici slažu (usp. Lacey, 2006 : 50). Dijalektika je kod Aristotela dio logike (usp. Mišić, 2000 : 66). Njena specifičnost je u tome što ju on ne uzima samo kao princip razumskog zaključivanja, već ju promatra u širem smislu kao metafizičko-ontološki ustroj zbilje koja je prethodno dana (usp. Halder, 2008 : 69). Prema Filipoviću, Aristotel je dijalektiku koristio kao oblik dokazivanja na temelju vjerojatnosti; on tvrdi i da Aristotel dijalektiku ponekad nazva i “sofističnost” (usp. Filipović, 1984 : 73). U tom smislu, budući da se dijalektika temelji tek na vjerojatnostima i ne zahvaća biti, Heidegger zaključuje da ju Aristotel promatra kao suvišnu (usp. Bošnjak, 1985 : 179).

Prema Halderu, Sokrat i Platon kritizirali su dijalektiku sofista smatrajući da se radi o pukom nagovaranju (usp. Halder, 2008 : 69). Dovodeći sugovornika do proturječja, stoici su u raspravama koristili primijenjenu dijalektiku koja je u njihovoj filozofskoj tradiciji poprimila oblik logike, a to se nastavilo i kasnije u filozofiji srednjovjekovlja (usp. Lacey, 2006 : 50). Filipović pak smatra da su stoici pod pojmom *dijalektika* označavali ili retoriku ili gramatiku ili spoznajnu teoriju, dok je u srednjem vijeku dijalektika označavala formalnu logiku (usp. Filipović, 1984 : 73). Na tragu Platonova utjecaja na srednjovjekovlje nastavlja se poetični diskurs u kojem je dijalektika promatrana kao jedna od sedam slobodnih umjetnosti; većim interesom prema aristotelovskoj logici dijalektika ulazi i u teološko područje (usp. Bošnjak, 1985 : 180). Kant radikalnije nastavlja Aristotelov vid neadekvatnih temelja dijalektike (usp. Lacey, 2006 : 50). Njegov doprinos u razumijevanju dijalektike sadržan je razdiobi na opću dijalektiku i transcendentalnu dijalektiku. Pod općom on podrazumijeva klasičnu sofistiku, dok je transcendentalna dio gnoseologije koji ukazuje na problem uplitanja razuma u antinomije, što nas dovodi do kontradikcije (usp. Mišić, 2000 : 66). Opću dijalektiku Kant promatra isključivo u formalnom obliku koji ne može dohvatiti materijalni sadržaj, pa ona za njega predstavlja “logiku mnijenja” ili “logiku privida”. Na toj premisi on artikulira transcendentalnu dijalektiku koja rasvjetljuje proturječja mnijenja u koja se um posljedično zapliće (usp. Halder, 2008 : 69).

Problem dijalektike u spoznajnom procesu Kant vidi u tome što ona pojmove koristi za razumijevanje *noumena*, stvari po sebi, pri čemu prelazimo granice iskustvenog, što u Kantovu sustavu čovjek ne može spoznati niti je on sposoban zahvatiti cjelinu (usp. isto). Prema Kantu, dijalektika je vezana za kontekst pojma, a ne zora. Fichte je, koristeći dijalektičku formu dedukcije, pojam raščlanio na tezu, antitezu i sintezu (usp. Filipović, 1984 : 73). To će se kasnije nazivati Hegelov trokorak. Hegel dijalektiku promatra kao kretanje

(usp. Bošnjak, 1985 : 180). Nasuprot Kantu, on dijalektiku vidi kao vrhunac spoznavanja apsolutnog i, općenito, kao put nastajanja apsolutnog. Riječ je o trokoraku u kojem duh iz sebe postaje drugim, oprirodnjenim, te se kroz povijest čovječanstva prepoznaje kao apsolutni (usp. Halder, 2008 : 69). Dijalektika tako postaje spoznajna metoda i zakon stvarnosti. U tom smislu, realno je samo drugost duha ideja, to “znači da se cijeli proces božanske ideje objavljuje u prirodi, čovjeku i ljudskoj povijesti kao u kružnom toku izlaženja iz samog sebe, zatim razlaganja i povratka sebi, čime se dolazi do problema da je istina cjelina” (Bošnjak, 1985 : 180). Nastavljajući se na Heraklita, koji je dijalektiku promatrao kao sintezu ili novi početak na metarazini, Hegel je subjektivno nastojao dovesti do objektivnog, zagovarajući tezu da kretanje treba promatrati kao ono što pripada objektu. Dijalektiku tako shvaća kao princip, a ne kao imanentnu dijalektiku koja bi promišljala subjekt.

Engels će reći da se subjektivna dijalektika odnosi na način mišljenja, a objektivna na način objektivnog egzistiranja (usp. Bošnjak, 1985 : 181). Hegel je od dijalektike stvorio opću metodu spoznaje stvarnosti; prema Filipoviću, “budući da su za Hegela mišljenje i bitak identični, dijalektika prvenstveno kao razvoj i kretanje u suprotnostima bitan je sadržaj svega postojećeg” (Filipović, 1984 : 73). Hegel je dugo vladajuću aristotelovski formalnu logiku zamijenio dijalektikom kao apsolutnom metodom spoznaje totaliteta; metoda za Hegela nije “vanjska forma”, već i duša i pojam sadržaja (usp. Tubić, 1974 : 68). Prema Mišiću, Hegel dijalektiku poistovjećuje s metafizikom. Ona je znanost o zakonitostima mišljenja, znanost o bitku, odnosno o realnosti jer “zakoni mišljenja postaju zakoni same stvarnosti (...), odnosno povijesti” (Mišić, 2000 : 66). Inspirirani Hegelovom filozofijom, Marx i Engels dijalektiku, prema Engelsovoj definiciji, promišljaju kao “nauku o općim zakonitostima kretanjima, kako vanjskog svijeta, tako i unutarnjeg” (Filipović, 1984 : 73). Riječ je o interakciji kao principu koji prenose s područja razvoja misli na razvoj svijeta, tj. “svijet se razvija dijalektički u interakciji suprotnosti” (Lacey, 2006 : 50). Bošnjak zaključuje da je “za Hegela istina svjetski duh, a za Marxa besklasno društvo u viziji budućnosti razvoja” (Bošnjak, 1985 : 181). Hegelijanski trokorak Marx pojavio se promatra u duhu dijalektičkog materijalizma i primjenjuje ga na razvoj čovječanstva i prirode, što se ostvaruje kroz raspodjelu rada, klasne suprotnosti i komunistički nepomirenog društva. Suština Marxove dijalektike jest ideja puta koji završava u idealitetu (usp. Halder, 2008 : 69).

S druge strane, prema Tubićevu tumačenju, Marx i Engels, dakako, prihvaćaju Hegelove revolucionarne ideje, ali oni odbacuju Hegelov konstruktivizam i idealizam. Stoga se kod njih ne radi isključivo o razvoju apsolutnog duga, već o strukturalnim karakteristikama svijeta i povijesti (usp. Tubić, 1974 : 68). U tom smislu, možemo primijetiti da Halder pri

spomenu idealiteta pokušava ukazati na neki viši smisao, dok Tubić pokušava ukazati na to da se radi o određenom materijalističkom vidu koji apsorbira klasični idealizam. Promišljajući marksističku filozofiju, Tubić kaže “u filozofskom učenju klasika marksizma dijalektika nije više samo metoda (kako je to proklamovao Staljin u četiri crte dijalektičke metode da bi zatim izdvojeno izložio tri crte filozofskog materijalizma), već je sastavni, nerazdvojni, organski dio čitavog marksističkog pogleda na svijet i život” (Tubić, 1974 : 68). Nasuprot Marxovu idealitetu, Adorno pojam dijalektike promišlja kao kritiku koja ne ostvaruje ideal, već zagovora otvorenost i nedovršenost kroz koncept “negativne dijalektike” (usp. Halder, 2008 : 69).

Zaključno o dijalektici

Na temelju ponuđenog pregleda možemo zaključiti kako su različiti filozofi promišljali dijalektiku s različitih očista. Tako možemo prepoznati i neka protuslovlja koja su upisana u kanon rječničkih tumačenja. Ipak, na temelju pregleda možemo zaključiti da pod pojmom dijalektike podrazumijevamo neki ciklični proces, pojavu protuslovlja ili suprotnosti koje se istovremeno negiraju i potvrđuju te time konstruiraju određenu datost, a potom tu datost dovode u nova protuslovlja i suprotnosti s drugim datostima. Stoga je dijalektika vječna procesualnost. Unutar te vječnosti dijalektiku istovremeno možemo promatrati i kao proizvodnju¹⁹ datosti kao nikad završenih cjelina. Na tom tragu promatrat ćemo i performanse Vlaste Delimar: kao datosti koje su ukorijenjene na postojećim protuslovljima i koje nakon izvedbe ulaze u nova protuslovlja kao sadržaj.

DIJALEKTIKA I KRITIČKA TEORIJA

Adorno i Horkheimer u *Dijalektici prosvjetiteljstva* pokušavaju proniknuti zašto čovječanstvo potpada u barbarstvo umjesto da prijeđe u ljudsko stanje (usp. Horkheimer i Adorno, 1989 : 7). Ljudskim stanjem oni poimaju ono što smo ranije imenovali humanitetom, tj. riječ je o procesualnosti, otvorenosti i empatiji nasuprot totalnosti koja implicira zatvorenost, odnosno barbarstvo. Problem je prosvjetiteljstva potpadanje u mitologiju koja inzistira na apsolutu. Nasuprot prosvjetiteljstvu poistovjećenom s mitologijom stoji dijalektika, prema kojoj se svaka slika ostvaruje kao zapis suprotnosti. Dijalektika ukazuje na odnose moći kojima se vrši raspodjela laži i istine. Mitologija utemeljena na prosvjetiteljskom

¹⁹ Brecht kaže: „Proizvoditi znači mijenjati“ (usp. Brecht, 1979 : 302)

mimezisu zamijenjena je mitologijom animizma. Industrijalizacija je udarila nova pravila: „čovjek je određen kao puka stvar, kao statistički element, kao uspješan ili propao“ (isto, 41). Prosvjetiteljski poredak doveo je čovjeka u stanje otuđenosti, „moral, kulturni rad i znanost u jednakoj su mjeri određeni čistim formalizmom instrumentalnog uma. Oni služe 'sklopu zasljepljivanja' kao nositelji potpunog vladanja čovjekom i prirodom“ (Kurzmann, 2001 : 231). Stoga će kritička teorija koja nastavlja marksističku misao biti usmjerena upravo protiv društva koje tako oblikuje svijet.

Ukazujući na dijalektičnost i kritiku, Adorno i Horkheimer uočavaju potencijal umjetnosti: oni priznaju njen potencijal spoznaje i prakse, no smatraju da je u kontekstu kulturne industrije reducirana na uživanje (usp. Horkheimer i Adorno, 1989 : 45). U tom smislu, kulturna industrija funkcionira kao bijeg od svakodnevice u umjetnost, u kojoj postoji potencijal za kritiku takve svakodnevice.

Predmet su kritičke teorije ljudi promatrani kao proizvođači povijesti i stvarnosti (usp. Horkheimer, 1982 : 169). U skladu s marksističkim nasljeđem, kritička je teorija uvijek u procesu i nikad nema svoju afirmaciju (usp. isto, 168). Prema Horkheimeru, „kritičko mišljenje ne može pokazati nikakva materijalna dostignuća. Promjene koje kritička teorija želi pokrenuti ne ozbiljuju se postupno tako da bi njihov uspjeh, iako polagan, bio stalan“ (isto, 150). Iz navedenog vidimo dvije stvari: prvo, da kritički proces nikad ne završava, pa čak i kada bi se u svakodnevici nešto promijenilo (na što je kritika i upućivala); kritička teorija i unutar nove svakodnevice nastoji proniknuti u postojeće ili novonastale probleme. Osim toga, primjećujemo i drugu dimenziju: s obzirom na to kako je postavljena, kritička teorija zapravo nema konkretni utopijski cilj jer utopiju isključuje kao mogućnost s prethodnom postavkom nužne procesualnosti.

Stoga, kad govorimo o funkciji kritike i znanju kao djelovanju, možemo uočiti jedan raskorak između naših ulaznih postavki i teorije na koju se ovdje oslanjamo. Međutim, važno je razumjeti da se ne radi o međusobnom isključivanju, već o raskoraku između nasljeđa kritičke teorije kako ju promatramo i humaniteta u praksi kao drugog aspekta na koji nastojimo ukazati i koji je u svojoj kompleksnosti nužno siva zona. Promišljajući o društvenoj funkciji filozofije kao kritičke teorije, Horkheimer kaže da je „utopija kao kruna filozofskog sistema strogo zamijenjena znanstvenom deskripcijom konkretnih odnosa i tendencija koje bi mogle voditi do poboljšanja ljudskog života“ (usp. isto, 268). Prema tome, on poentira da „filozofija koja smatra da će u sebi samoj ili pri nekoj istini naći mira nema stoga ništa zajedničkog s kritičkom teorijom“ (isto, 176). Horkheimer prepoznaje mjesto

umjetnosti između svakodnevice i proizvodnje; subjekt se u svom estetskom sudu afirmira kao pojedinac oslobođen kolektivističkih konvencija.

U odnosu umjetnosti i masovne kulture „individualnost se ne sastoji od idiosinkrazije i mušica, nego u otpornosti duhovnim sposobnostima protiv plastične kirurgije vladajućeg ekonomskog sistema, koji smjera sve ljude svesti na jedinstvenu normu. Ljudi su upravo u onoj mjeri slobodni da se prepoznaju u umjetničkom djelu u onoj mjeri u kojoj se odupiru općoj nivelaciji“ (Horkheimer, 1982 : 271). Iz navedenog možemo razaznati Horkheimerovu estetičku poziciju, prema kojoj on umjetnost promatra kao ono što se opire masovnoj kulturi. Potom dodaje da u umjetnosti postoji dimenzija otpora²⁰ prema indiferentnoj masi koja svijet čini otuđenim, pa i pogrešnim, jer „umjetnost osramoćenom čovjeku predodčuje šokantnu svijest njegove zdvojne situacije, to se ona opredjeljuje za slobodu, a već puka predodžba slobode tjera masama pjenu na usta“ (isto, 278).

BRECHTOVA TEORIJA DIJALEKTIKE U TEATRU

Brecht preuzima Marxovo dijalektičko tumačenje svijeta i čovjeka, prema kojem promatra svijet i njegovu tezu o čovjeku promatranom kao sveukupnost društvenih odnosa, koju nastavlja promišljati kroz koncept dijalektičkog teatra. U tekstu specifičnog naziva “Marx kao gledalac mojih komada”, ukazujući na povijest kao na ponavljajući retroaktivni princip, Brecht kaže: “Kad sam pročitao Marxov *Kapital*, shvatio sam svoje komade” (Brecht, 1979 : 50). Brecht dijalektiku promatra kao nauku o toku stvari. Svijet je u tom smislu promjenjiv, on nastaje kao posljedica povijesnih promjena. Brecht se oslanja na Marxovu i Lenjinovu dijalektičku premisu, po kojoj se dijalektički idealitet pragmatično prevodi u realitet pomoću klasne borbe i formiranje društvenog poretka. Paralelno marksističkom svjetonazoru, kod Brechta uvjetno možemo prepoznati i obrasce (post)istine, u kojima se istina formulira kroz moć vladajuće klase. Stoga ne čudi kada kaže da je za pisanje o istini potrebna hrabrost (usp. Brecht, 1979 : 161) i “umijeće da se od istine stvori oružje” (usp. isto, 164). Ili, kako će reći Foucault, „i najmanji bljesak istine uvjetovan je politikom“ (Foucault, 1994 : 8). Da Brecht znanje promatra kao moć vladajuće klase, može se prepoznati i u njegovu tekstu *Mali organon za teatar*, u kojem kaže:

²⁰ Napominjemo kako je otpor jedan od ključnih aktualnih paradigmi za promišljanje i dokumentiranje performansa u Hrvatskoj. Paradigmu pod nazivom *Izvedbena linija otpora* oformila je Suzana Marjanić, inspirirana Sloterdijkom i Foucaultom, dovodeći u odnos umjetnost performansa, kinizam (Sloterdijk) i vladanje sobom (Foucault). Paradigma je prikazana i provedena u prvom poglavlju *Kronotopa* (2014.) i knjizi *Umjetnost performansa i kinizam* (2022.), koja nastaje upravo kao proširenje kronotopa.

“Ako su nove nauke omogućile tako ogromnu primjenu i, prije svega, promjenjivost naše okoline, ipak se ne može reći da nas njihov duh sve ispunjava u presudnoj mjeri. Razlog za činjenicu da novi način mišljenja i osjećaja još stvarno ne prožima velike mase ljudi valja tražiti u tome što te nauke – tako uspješne u eksploataciji i pokoravanju prirode – klasa koja im zahvaljuje za svoju vlast, građanstvo, sprječava da se bave jednim drugim poljem koje još leži u tami – naime međusobnim odnosima ljudi pri eksploataciji i pokoravanju prirode. Ovaj se posao o kojem svi ovise obavljao a da nove metode mišljenja, koje su ga omogućavale, nisu razjasnile međusobni odnos onih koji su ga izvršavali” (Brecht, 1979 : 249 – 250).

Brecht mogućnost promjene trenutnog poretka vidi u obrazovanju, ali na tom polju treba razjasniti pitanje klase.²¹ Po njemu, dužnost je osviještenih znanstvenika da pronađu mjesto borbe, što znači mjesto bez nadzora vladajuće klase koja je nesklona promjenama: “Njima bi bilo najdraže da sve ostane ovako još tisuću godina”(isto, 173). Na tragu spomenutih postmodernističkih koncepcija uvidjeli smo da ne postoje tako radikalizirani aspekti stvarnosti bez nadzora. U tom smislu ukazujemo na odgovornost da moralnost pokušamo prevesti u stvarnost, kao što bi to rekao Lyotard. No, Brecht je važan jer inzistira na konformaciji sa strukturama koje održavaju *status quo*. Promišljanje znanja i učenja u Brechtovoj je misli neodvojivo od borbe, on kaže: “Mi izvodimo našu estetiku, kao i našu etiku, iz potreba naše borbe” (isto, 193). Smisao učenja i tumačenja svijeta, kao i poretka do kojeg, prema Brechtu, trebamo doći jest kritičko mišljenje, no ta kritika ne smije biti *kulinarska*, kako je naziva. Time ukazuje na pasivnu kritiku bez šireg konteksta koja ostaje na razini forme i opisa te ne zahtijeva korjenitu promjenu, već ostaje na degustativnoj, konzumerističkoj razini postojećeg (usp. isto, 60). To je u konačnici ono što je Horkheimer

²¹ Brecht kaže da “za različite slojeve naroda učenje ima veoma različitu ulogu. Postoje slojevi koji ne mogu zamisliti poboljšanje postojećih prilika; prilike im se čine dovoljno dobrima za njih. Bilo što da se dogodi s naftom, oni time dobivaju. Uz to: oni se ipak već pomalo osjećaju u godinama. Jedva da se može preživjeti još mnogo godina. Čemu da se tu još mnogo uči? Oni su rekli konačnu riječ, haug. Ali postoje slojevi koji »još nisu bili na redu «, koji su nezadovoljni prilikama, koji su ogromno zainteresirani za praktičnu stranu učenja, koji se bezuvjetno žele orijentirati, koji znaju da su bez učenja izgubljeni – to su najbolji i najpožudniji i učenici. (...) Volja za učenjem, dakle, ovisi od mnogo čega; pa ipak postoji lagodno učenje, veselo i borbena učenje” (Brecht, 1979 : 84).

Subjektivni *appendix*: ovdje bih se referirao na svoj rad *AKTIVIZAM, PERFORMANS; Prijava na natječaj za dodjelu rektorove nagrade, s podnaslovom Balada o studiranju*. U njemu sam upravo ukazivao na proces obrazovanja i reguliranja studenata, kao i na autonomnu borbu pojedinca u preuzimanju moći. U zaključku pisma upućenog rektorici referirao sam se na Humea, koji kaže da "najugodnija i najbezopasnija staza života vodi putem znanosti i učenosti, pa tko god može ukloniti neke prepreke s tog puta ili otvoriti neki novi vidik trebao bi da bude cijenjen kao dobročinitelj čovječanstva" (Hume, 1988 : 62). Nagradu nisam dobio. Više o performansu na: [Prijava za rektorvu, Šantorić.pdf | DocDroid](#) Pristupljeno 12.9.2023.

nazivao tradicionalnom teorijom koja uzima svijet kao dan, odnosno stvari promatra kako su nađene i time samo afirmira postojeće stanje (usp. Horkheimer, 1982 : 132 II).

Spajajući povijesno ponavljajuće s međuovisnim, Brecht radi iskorak u imenovanju kompleksnosti svijeta i stvarnosti te uvodi koncept *zbivanje iza zbivanja*. To je i okidač njegova interesa da dijalektičku pozadinu prevede na pozornicu i kaže da se “zbivanje ne može stvarno razumjeti, i to se mora pokazati” (Brecht, 1979 : 75), čime upućuje na važnost eksplicitnog pristupa radi jasnoće. Brecht u kontekstu svojeg dijalektičkog promišljanja kazališta kritiku, kao epistemički cilj, vidi u sintezi znanosti i umjetnosti. Moment nastajanja ili uprizorenja te sinteze je trenutak začudnosti, kada se suočavamo s dosad neprepoznatim; dakle, ne radi se o susretu s novim, nego s neprimijećenim koje je neprimjereno, a općeprisutno. Metodčki aspekt tog spoja je V-efekt, koji Brecht imenuje procedurom svakodnevnog života (usp. isto, 136). Odnosno, “da bi od poznatog nešto postalo spoznato, ono mora izaći iz svoje neupadljivosti” (isto, 137). Dakle, V-efektom “svakodnevno postaje upadljivo, a uobičajeno – zapanjujuće” (isto, 139). Kritika nije nešto esencijalno pozitivno ni negativno, već se radi o zauzimanju stava. To načelo, upozorava Brecht, mnogi uzimaju kao načelo diferencijacije znanosti od umjetnosti, tj. kritičnom mišljenju suprotstavljaju kreativno mišljenje. Takvo konzervativno razmišljanje proizlazi iz simplificiranog artističkog tumačenja umjetnosti kao lijepe pojave namijenjene uživanju. Međutim, umjetnost jednako tako u sebi može sadržavati protuslovlja, baš kao i pojmovi i kritika.

Brechtov spoj znanosti i umjetnosti dovodi do kritike koja ne ostaje zatvorena u umovanju, već se odražava u praksi (usp. isto, 110). Znanost i umjetnost zajedno omogućuju kritiku koja nije *kulinarska*; paralelno uz njih dolazimo do sinteze etike i estetike, a to je borba, odnosno “pravi V-efekti imaju borbeni karakter” (isto, 280). No, Brechtova poetika ukazuje na još jednu važnost dijalektičkog teatra, a to je komičnost. On ne promatra negativno ideju užitka u kontekstu umjetnosti, već upućuje na to kako užitak promatramo: po njemu je ljudski užitak u mogućnosti da se čovjek mijenja. Da bi promjena bila moguća i korjenita, važno je da čovječanstvo osvijesti svoju procesualnost. Kritika pritom ima pokretačku snagu, stoga glumac kao angažirani subjekt u svoj umjetnički rad treba uključiti kritiku (usp. isto, 301 – 302).

UMJETNOST VLASTE DELIMAR

Stvaralaštvo multimedijalne umjetnice Vlaste Delimar uzimamo kao paradigmatički primjer individualnog angažiranog rada koji se temelji na svijesti i prepoznavanju kulturnih protuslovlja u društvu kojima autorica kritički pristupa. Njezin rad stoga smatramo ukorijenjenim u dijalektičkom principu. Napominjemo da to nije os specifikum isključivo njezina stvaralaštva, već da Delimar uzimamo kao primjer upravo zbog uspješnog kontinuiteta takve prakse. Umjetnica svojom kreativnošću kritički promišlja odnos svakodnevnog, javnog i potisnutog te se kroz svoje elementarno tijelo, kako ga naziva, manifestira kao točka izvan svakodnevnog normaliteta. Upravo tu disonancu u svakodnevicu promatramo kao dijalektički princip ili V-efekt. Riječ je o proizvodnji diskursa nastalog na sjecištu suprotnosti, koji svojom pojavnošću postaje oslonac za nove kritičke, a time i dijalektičke misaone i proizvodne putanje.

Ova umjetnica sama navodi da „istodobno ja mogu biti i subjekt i objekt kroz koji mogu širiti svoje horizonte prema van, prema drugima, prema publici, kroz personalno-komunikacijski i dijaloški odnos“ (Delimar, 2022 :156). Navest ćemo samo nekoliko primjera iz kojih proizlazi naša interpretacija. Krećemo od ranog performansa *Farbanje jaja* (1980.) u kojem je na plaži otoka Cresa usred dana članovima muške družine Grupa šestorice autora akrilnim bojama premazivala mošnje (usp. Delimar, 2014 : 11). Performans otvara pitanje odnosa umjetnosti i strasti, umjetnosti i intimnosti, umjetnosti i erotičnosti, umjetnosti i pomicanja granica, umjetnosti i muško-ženskih odnosa u javnoj i privatnoj sferi te, konačno, elementarnosti. U svim ovim dijadama uz *umjetnost* jednako možemo staviti i riječ *svakodnevica*, što je i oznaka elementarne umjetnosti, kako su je nazivali Delimar i članovi Šestorice. O tome Delimar piše u svojoj biografiji *Voćarska 5*. Diskurzivne relacije koje prepoznajemo unutar spomenutog rada kao da su otvorile i/ili najavile horizont unutar kojeg će se ostvarivati i niz drugih radova po kojima prepoznajemo autoričinu poetiku, koja brehtijanski triangulira na kritičkom, začudnom, komičnom i eksplicitnom.

Performans *Farbanje jaja*, barem asocijativno, referira se na uskršnji običaj koji Delimar kritički promišlja i postavlja na začudni komički način. Zbog toga njezin rad, dakako, privlači pažnju publike, izaziva reakciju, poigrava se s društvenim konvencijama i autoritetom te, konačno, otpušta kulturne obruče, otvarajući pogled prema slobodi. Poigravanje s autoritetima odlika je umjetnosti ove autorice, kojom se osobito referira na konzervativne implikacije Crkve kao dominantnog društvenog regulatora. Odnos Crkve i države Delimar promatra kao ljubavnu vezu u kojoj te dvije institucije zajedničkim snagama reguliraju

društvene odnose po principu gospodara i poslušnika, što dovodi do *statusa quo* koji im pruža dominaciju (usp. Delimar (ur). Marjanić, 2022 : 126).²²

Podsjetit ćemo i na rad *Lady Godiva* (2001.), izveden najprije u Zagrebu, za koji Delimar isprva nije dobila zatraženu podršku kulturnih institucija. Zato se odlučila na neformalnu *ad hoc* izvedbu zbog koje je bila prekršajno kažnjena. Performans je nakon Zagreba uspješno i uz podršku institucija izvela u Slavonskom Brodu (usp. Delimar, 2014 : 11). To objelodanjuje patologiju društva i dvostruke standarde koji fundiraju na pitanjima moći. Performans *Lady Godiva* možda je najviše odjeknuo u široj javnosti, stoga svakako predstavlja rad zahvaljujući kojem je Vlasta postala dio javnog performerskog kanona u Hrvatskoj. Da se radi o doajenki hrvatskog performansa, potvrđuje i brojnost crtica koje je o njoj i njenim radovima ispisala Suzana Marjanić u knjizi *Kronotop hrvatskoga performansa: Od Travelera do danas*, kapitalnom djelu o nacionalnoj povijesti performansa.

Rad *Lady Godiva* donosi nekoliko dijalektičkih rukavaca u kojima se prepliće patrijarhalno, fiktivno i institucionalno. U hladnom čitanju rada vidimo ženu koja u centru Zagreba gola jaše na bijelom konju za vrijeme subotnje špice. Paralelno se na trgu odvijalo natjecanje u streljaštvu (usp. Delimar, 2014 : 25). Dakle, imamo ženu koja unutar patrijarhalnog društva bez institucionalne podrške samostalno i hrabro zauzima poziciju moći. Suprotno aktualnim konzervativnim konvencijama društva, ona centrom glavnog grada države prolazi nagog tijela, i to ponosno jašući na konju, što inače asocijativno vezujemo uz figuru dominantnog muškarca konjanika²³. Iz toga zaključujemo da se radi o kontrakulturnom fenomenu u kojem Delimar svojim stavom ne odiše nježnošću iz koje bismo prepoznali romantičarski zanos u naturalističkom odnosu prema životinjama, već se ona ponosno pojavljuje sa stavom *To sam ja*. Taj je stav prisutan još od njezinih prvih radova kao što je *Pokušaj poistovjećivanja* (1979.): to je ujedno i njezin prvi performans, koji je izvela s partnerom Željkom Jermanom. Isto vrijedi i za *Transformaciju ličnosti kroz odjeću, šminku i frizuru* (1980.), prvi samostalni performans, u kojem je za posljednju od izvedenih transformaciju stala pred publiku nagog tijela ukazujući upravo na sebe: *To sam ja, To je moje elementarno tijelo*.

²² U intervjuu za Tportal Vlasta kaže da „Crkva svojim licemjernim stavovima vješto sputava i zatamljuje seksualnost kod mladih, a jednako tako šuti i o seksualnosti starijih. Crkva nikako ne želi priznati da su ekstaze svetaca, ljubav prema Bogu i seksualne ekstaze izjednačeni. Zanimljivo je kako je Crkva protiv prirodnih zakona uživanja, a njihovi su svećenici kao debeli Bude. Čudi me kako većina vjernika ne želi vidjeti prevaru crkvenih službenika.“ [Vlasta Delimar otvoreno o orgazmu nakon šezdesete, političarkama i Crkvi - tportal](#) Pristupljeno 12.9.2023.

²³ Šarin rad interpretira kao „kritiku spomeničke plastike s prikazima heroja konjanika tako što je antispomeničkom gestom subvertirala ikonografiju trijumfa muškarca ratnika“ (Šarin, 2018 : 34).

Paradoksalno je što se Delimar u patrijarhalnom društvu nameće pričom o Lady Godivi kao slobodnoj i dostojanstvenoj ženi, dok povijesni lik plemkinje Lady Godive donosi priču o potlačenoj osloboditeljici naroda pod muškom prisilom. To je žena čiji je muž građanima nametnuo porez, a potom vlastitu suprugu stavio u položaj zbog kojeg je gestom javnog ogoljivanja građane morala osloboditi njegovih okova.²⁴ Upravo je to samosvjesni angažirani akt umjetnice koja autonomno i beskompromisno zauzima poziciju moći bez muškog autoriteta ili prisile. Dapače, Delimar je tim činom prekršila institucionalnu prisilu da to ne učini. Šarin stoga njezin performans promatra s očista građanskog neposluha (usp. Šarin, 2018 : 33) i upućuje na interpretaciju Suzane Marjanić, prema kojoj Delimar, nasuprot Godivi, ukazuje na „individualnu odgovornost svakoga pojedinca i na hrabrost u suočavanju s konvencijama nametnutim heteronomijama“ (Marjanić, 2014 : 75). Svaka spomenuta paradoksalnost nestaje ako muški princip promatramo kroz koncept falusa kao ostatka Edipovog kompleksa, kao što ga promatra Lacan (usp. Ferry i Renault, 2011), ili mušku nemoć koja ukazuje na očaj ili pak kroz princip patrijarhalnog društva koje i muškarce uskogrudno regulira²⁵. Kao što smo već ranije rekli, očaj je nužan.

Performans *Lady Godiva* otvara i drugačiju fiktivnu liniju pitanja gradske svakodnevice ili građanskog društva, u kojem se istovremeno prožimaju oružane akcije i gerilsko nadmetanje s naturalističkom igrom povratka k prirodi u urbanom kontekstu. Odnosno, riječ je o okupiranju ili zauzimanju terena antimilitarnom ili mirovnom praksom. U trećoj liniji rad tematizira (ne)funkcionalnost institucija, koje pojedinca prepuštaju samog sebi umjesto da sudjeluju u uspostavi egalitarnog društvenog uređenja: da bi pojedinac ušao u fokus, najprije se treba izboriti i dokazati svoju snagu kako bi konačno za isti čin bio nagrađen, što se dogodilo i u slučaju Vlaste Delimar. Konačno, njezina priča povezuje institucionalno i antiratno jer je performans prvi put htjela izvesti nakon završetka rata 1996. godine (usp. Delimar, 2014 : 28).

²⁴ „Prema srednjovjekovnoj legendi, ona je 1057. projahala kroz grad gola, uvijena jedino u svoju dugu kosu, što je pak bio uvjet koji joj je postavio njezin muž, kako bi građane Coventryja oslobodila od plaćanja novčane kazne koju im je nametnuo.“ Godiva. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021. Pristupljeno 12. 9. 2023. <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=22475>

²⁵ Šime Vukman u svojem je diplomskom istraživanju Dalmatinske zagore pokazao da patrijarhalno društvo u Zagori dijelom regulira muškarce, tako da oni osjećaju znatno veću pripadnost prema rodnoj grudi od žena i zbog toga češće ostaju doma, bez obzira na životne prilike van rodnog mjesta (usp. Vukman, 2023 : 77). Do sličnih rezultata, odnosno do zaključka da muškarci u patrijarhalnom društvu osjećaju veću privrženost domu i da se osjećaju dužnima ostati na rodnoj grudi bez obzira na životne prilike, pokazali su rezultati istraživanja dr. sc. Ane Perinić Lewis i dr. sc. Marine Blagajić Bergman, provedenog na Lastovu u periodu od 2021. do 2022. godine u organizaciji Udruge Anatomija otoka (neobjavljeno istraživanje). S druge strane, u autobiografiji *Voćarska 5* Delimar ukazuje na životnu priču svojeg supruga Jermana, za kojeg kaže da ga je život s isključivo ženskim figurama u najbližoj obiteljskoj sferi na neki način funkcionalizirao, što je rezultiralo određenim neprilagođenostima i kompleksima. Možda je upravo to ključ iz kojeg bi u daljnjim istraživanjima valjalo interpretirati njezin rad *Treba vjerovati muškarcima* (2003.), koji izazvao niz kontroverza.

Posljednji performans koji navodimo je *Marička* (2006.), u kojem je Delimar u prostoru zagrebačke galerije Klovićevi dvori zaklala pijetla (usp. Delimar, 2014 : 28). Performans je izazvao veliki sukob s Udrugom za zaštitu životinja, što je rezultiralo policijskom prijavom, paljenjem galerijskog automobila i drugim prijetnjama. U interpretaciji rada provuklo se dijalektičko pitanje između ubojstva i svakodnevnog života, kao i umjetničke institucije: od nje se često zahtijeva da ide u korak s građanskim životom kako bi se stvorila sinergija nasuprot klasnom poretku visoke klasne umjetnosti, no ovaj slučaj dijelom pokazuje suprotno, institucija ipak treba ostati u konzervativnim okovima.²⁶ Naime, Delimar u biografiji navodi da je većinu života provela u suživotu sa životinjama, pa tako donosi i priču o kokošima koje je uzgajala dok je živjela u Zagrebu i koje su istovremeno imale i prehrambenu funkciju. Performans je stoga izuzetno zanimljiv jer postavlja pitanje izmještanja društvene svakodnevice u reprezentativni kulturni prostor, čime je Delimar kritički anulirala binarnost između vječnih modernističkih previranja *priroda vs. kultura*, odnosno *kultura vs. priroda*. Upravo to je i odlika kojom Lotz pomišlja djelovanje kinika Diogena, odnosno kao kritiku ideje civilizacije (usp. Lotz, 2005). U kontekstu otpora koji je performans izazvao osobito je zanimljivo što je Delimar izjavila da je policajcima koji su joj oduzeli mrtvog pijetla rekla je da joj ga vrate jer je to njezin sutrašnji ručak, odnosno da će ga sutra skuhati.²⁷

Ovako bismo mogli interpretirati niz drugih Vlastinih performansa i akcija, kao što su *Vezana za drvo* (1985.), *Moć je izjednačena* (1998.), *Treba vjerovati muškarcima* (2003.), *Hoćeš jebat, stani u red...* (2019.) itd. S obzirom na ograničenost forme završnog rada izdvojiti ćemo dva rada na temelju kojih ćemo potkrijepiti tezu o dijalektičnosti u performativu Vlaste Delimar; u njima umjetnica zauzima dostojanstven kritički stav kojim poziva na društvenu promjenu. Budući da u naslovu rada impliciramo prvenstveno na performativ, krenut ćemo od Austinove teorije o govornim činovima ili iskazima, prema kojoj autor razlikuje koncepte *konstativa* i *performativa*. Konstativi su iskazi kojima se nešto tvrdi ili opisuje; oni mogu biti istiniti ili lažni. Performativi nemaju apriornu istinitu ili lažnu odliku, već izvode u zbilji ono na što upućuju (usp. Culler, 2001 : 111). Konstativne iskaze provjeravamo analitički ili

²⁶ Napominjemo da izvedena interpretacija nikako ne ide u smjeru kritike Društva za zaštitu životinja kako bi im se nekorektno predbacivalo da od kulturnih institucija zahtijevaju klasni odnos. Kritika ide u smjeru zaštite slobode umjetnosti koja se dotiče elementarne svakodnevice. Odnosno, prema iskazu umjetnice, radi se isključivo o izmještanju akcije iz doma u galeriju, a ne o proizvodnji životinjskog otpada u korist umjetnosti. Slično zaključuje i Marjanić, promatrajući performans kao "*ready-made* ponašanje" i egzistencijalni čin unutar kojeg govori o suprotnom izmještanju kao o onom koje počinje u galeriji, a završava u domu (usp. Marjanić, (u Delimar) 2014 : 65).

²⁷ *Žene povjerljivo - Žena s terena - Vlasta Delimar* [Žene povjerljivo - Žena s terena - Vlasta Delimar - YouTube](#) Pristupljeno 12.9.2023.

empirijski, dok se performativi referiraju na određeni akt. Šuvaković navodi da se značenje performativnih iskaza ostvaruje biheviornalnim izvršenjem; oni unutar nekog konteksta funkcioniraju kao naredbe, obaveze ili zabrane postupaka u ponašanju i izlaganju (usp. Šuvaković, 2005 : 454).

Kurac volim (1984.)

Odnos teksta i slike, teksta i geste, teksta i kretanja, koji počinje od performativnog govornog čina, dakako, obilježava stvaralaštvo Vlaste Delimar. U intervjuu koji je s njom provela Suzana Marjanić umjetnica kaže da „često u svojim radovima koristi jezik kojim nadograđuje likovno. (...) Moju upotrebu jezika nitko nije spominjao, a kamoli analizirao“ (Bekić i Marjanić, 2022 : 126, 127). U kontekstu ovog rada Delimar bjelodano objašnjava intenciju s kojom koristi tekst i dodaje:

„Ispisane riječi ispod fotografije mog portreta KURAC VOLIM imaju više značenja, što pokazuje i njihov redosljed. (...) Jer nije isto „kurac volim“ ili „volim kurac“. Riječ „kurac“ koristi se u mnogim svakodnevnim negativnim kontekstima kroz koje se umanjuju neke vrijednosti jer se percipira kroz stanje muškog spolovila bez moći erekcije. Zato ja upravo kurac stavljam na prvo mjesto rečenice jer time naglašavam varijabilnost moći muškog spolovila koje u patrijarhalnom društvu ima veliku ulogu.“ (Bekić i Marjanić, 2022 :127).

Rad je u formi asamblaža čija je podloga stari, ofucani i vlagom načeti kućni „tabletić“. Na njemu je crno-bijela fotografija lica Vlaste Delimar, čije su usne naknadno obojene visokopigmentiranom ružičasto-ljubičastom bojom. Ispod slike debelim je flomasterom ispisan spomenuti tekst. Dijalektičnost koja se u radu otvara fundira na pozicijama moći žene predočene pomoću tabletića i fotografije te muškarca predočenog pomoću teksta. Kao objektu iz domaćinstva (ženske sfere), koji odiše starinom i tradicionalnošću, tabletiću je radikalno suprotstavljena urbana mladenačka fotografija. Vizualno, podloga i fotografija gotovo da nemaju ništa zajedničko, one predstavljaju puku poetsku suprotnost, no objavljenost penisa tu udaljenost tradicionalnog i urbanog, potlačenog i dominantnog, dovodi u zajedničku ravan upravo kao princip regulacije i održavanja poretka. Patrijarhat je jednako regulativno djelovao i na žensku pokornost i na žensku fatalnost.

Međutim, ono što u radu provocira i stvara točku začudnog izvan normaliteta je tako eksplicitna objava jedne žene koja objelodanjuje poredak. Konačno, Delimar će reći: „Ja se u biti poigravam tom 'velikom moći' jer mogu si to dozvoliti, mogu biti jača od patrijarhalne

veličine jednog muškarca“ (Bekić i Marjanić, 2022 : 127). Ipak, ovdje ulazimo i u sferu dijalektike patrijarhata: iako se Delimar može suprotstavljati muškarcu na pojedinačnoj razini ili u odnosu „jedan na jedan“, čin cenzuriranja ovog rada, pretočenog u formu plakata za najavu njezine izložbe u Beogradu 1984. godine (usp. Delimar, 2014 : 15), ukazuje na atmosferu patrijarhalnog društva u kojem sistemska regulacija ipak ostaje u vidokrugu muških principa vladanja i ženske subordinacije u formi pokornosti.²⁸

Spomenuli smo primjere cenzure vezane uz rad *Lady Godiva*; cenzura je utjecala i na *Vizualni orgazam* (1981.), također korišten u formi plakata. Budući da polazimo od pretpostavke da je čovjek individualno-kolektivni subjekt, smatramo da bi bilo izuzetno zanimljivo i važno vidjeti rad u kojem će Delimar ukazati i na one neprikazane aspekte poput *To nisam ja*, *To nije moje elementarno tijelo*, odnosno one u kojima bi na neki način tematizirala svoje granice i eventualne neuspjehe. Međutim, to ne bi smjelo biti na *kulinarskoj* razini kritike pojedinačnih radova koje je izvela, nego na razini životne performativnosti i samokritike polaznih postavki s kojima ulazi u rad. Nažalost, takvi primjeri samokritike vrlo su rijetki, a doprinose, dakako, širem razumijevanju radova umjetnika i umjetnosti performansa općenito jer na konkretnom primjeru ukazuju na svakodnevnu dijalektiku. Delimar se zasigurno ostvarila kao samostalna umjetnica i kritičarka društvenih konvencija; svojom je britkom oštricom lociranja problema pred publiku postavila visok standard očekivanja. U tom smislu izuzetno je važna i njezina autobiografija, u kojoj na potpuno neočekivan način indirektno govori o sebi govoreći o drugima. Time je taj apsolutni „JA“, koji dominira u njezinim umjetničkim radovima, svela na razinu konteksta unutar kojeg djeluje.²⁹

²⁸ Ovdje ćemo se referirati na tekst iz predstave *Kako smo preživjele* prema istoimenom romanu Slavenke Drakulić u dramaturškoj adaptaciji Željke Udovičić Pleština i u režiji Dine Mustapića u Zagrebačkim kazalištu mladih. U njoj, među ostalim, glumice tematiziraju život u kontekstu Jugoslavije, pa tako glumica Katarina Bistrović Darvaš govori da je „apstinencija nezdrava, neljudska i, što je najvažnije, kontrarevolucionarna. (...) Drugovi, naš put u budućnost mora biti životno pozitivan, socijalizam i fizička ljubav ne smiju biti u suprotnosti.“ Time se poentira ambivalentan odnos jugoslavenskog seksualno reguliranog patrijarhalnog društvenog uređenja i seksualne revolucije osamdesetih. Zanimljivo je što Delimar kaže da joj je to, za razliku od Hrvatske, ujedno bilo i jedino cenzuriranje u Jugoslaviji (Intervju, N1 televizija) usp. Vlasta Delimar: *Pravo na orgazam u šezdesetima* <https://youtu.be/PljCEbOxps?si=FuSmMJuwCNo9vRWj> (Pristupljeno 12. 9.) Također, umjetnica je 1986. dobila nagradu Sedam sekretara Skoja (usp. Delimar, 2014 : 17).

²⁹ Subjektivni *appendix*: Ovdje se referiram na prikaz knjige *Voćarska 5* Vlaste Delimar, koji je u procesu objavljivanja u časopisu *Treća* (2023.), Centar za ženske studije.

Pravo na orgazam iznad 60-te (2019.)³⁰

Dekonstruirajući sintagmu *Pravo na orgazam iznad 60-te*, uočavamo kako su u nju upisane različite regulatorne razine poput seksualnosti kao dimenzije ograničene za mladost, podčinjavanje, pa čak i inzistiranja na starosti kao nužno aseksualnom periodu. Time se namjerno zanemaruje čovjekova cjelovitost i dokida seksualnost starijih ljudi, kao i njihovo dostojanstvo. Kada tekst sagledamo u kontekstu performansa u kojem Delimar, koja je prešla tu ključnu šezdesetu, odjevena u poluprozirnu haljinu stoji u izlogu dućana s dizajnerskom odjećom na glavnoj gradskoj ulici i koketira s figurom lutke (ali i seksualne radnice) kako bi potom sjela u fotelju i ispila čašu piva³¹, otvaraju se sasvim nove konotacije. Je li orgazam sfera muškaraca, je li on u kontekstu žene rezerviran samo za mladost, odnosi li se seksualnost žene isključivo na kult plodnosti, je li orgazam uopće užitak ili je samo tržišna roba, ima li u tom tržištu mjesta za starije žene i, konačno, tko su autoriteti koji reguliraju te restrikcije?

Kao i u prethodnim dvama primjerima, Delimar ponovno zauzima poziciju moći. Ona hrabro stoji u izlogu i progovara o svojoj seksualnosti, kao i o seksualnosti starijih žena; zatim ispija pivo, koje je u popularnoj kulturi i dalje rezervirano za muškarce³². Performativnost njezina rada u gradskom centru unosi suprotnosti o kojima se ne govori, ali o kojima postoji uvriježeno javno mnijenje. Prema nekim interpretacijama, performans tematizira nepisano pravilo srama kao procesa subjektivizacije (usp. Mirčev, (u Delimar) 2017 : 8). Mirčev njezin rad promatra služeći se konceptom društva spektakla i tržišnih odnosa; postavljajući sljedeće pitanje: „dijalektički gledano, nije li upravo orgazmički užitak figura oko koje se generira spektakl potrošnje vezan za sadašnji ekonomsko-politički poredak?“ (usp. isto, 23).

Navedena čitanja rada svakako su važna jer doprinose njegovu slojevitom razumijevanju. Međutim, mi ćemo se ovdje referirati na drugu dimenziju rada, a to je interakcija s publikom. Delimar naglašava važnost prostora izvedbe.³³ Izlog za nju predstavlja izlazak iz zatvorenog galerijskog prostora prema publici. Ona ističe sljedeće: „Zanimljivo je bilo da je to najprihvatljiviji performans koji sam izvela ikada. Zašto? Vjerojatno zato što su

³⁰ Subjektivni *appendix*: Napominjem da je performans *Pravo na orgazam iznad 60-te* ujedno prvi profesionalni performans koji sam imao priliku vidjeti. To se dogodilo upravo u Zadru, kada sam zahvaljujući profesoru Nikoli Nikši Eteroviću, koji je sada u mirovini, sudjelovao na Međunarodnom festivalu suvremenog kazališta Zadar snova 2019. godine. To je ujedno i jedini performans Vlaste Delimar čijoj sam izvedbi dosad nazočio.

³¹ Navedeni opis performansa odnosi se isključivo na zadarsku izvedbu.

³² Podsjetit ćemo se popularnih reklama za piva u kojima žene mahom izostaju u odnosu na muško društvo ili su svedene na ulogu konobarica. U reklamama za Ožujsko često se pojavljuju muškarci (Goran Grgić, Rene Bitorajac i Goran Bogdan), odnosno za Karlovačko su to Frano Mašković, Nikola Nedić i Matko Knešaurek. U reklamama za Pan pojavljivala se Ana Begić u liku konobarice Đurđe kojoj su muški likovi dovikivali: „Đurđa, daj još dva Pana!“.

³³ Izlog promišljan kao izvedbeni prostor i ranije se pojavio u radu Vlaste Delimar *Zrela žena II* (1998.)

se mnogi poistovjetili sa mnom. Iako mnogi imaju zazor od seksualnosti i spolnosti starijih osoba“ (intervju, N1 televizija). S obzirom na to da je Delimar zbog svojeg rada često nailazila na otpor feministkinja, povezan s pojmom ženskog dostojanstva, zanimljivo je da ona navodi da je „to bio performans koji su naročito žene prihvatile“ (isto).

Gledajući performans i promatrajući atmosferu koja je nastala za vrijeme izvedbe u Zadru, mogli smo vidjeti kako je riječ o angažiranom radu koji svojom interaktivnošću, ali, dakako, i komičnošću komunicira s publikom. Odobravanje i nelagoda publike, razmjena osmjeha i fotografiranje s umjetnicom, obostrane geste pozdrava i umjetničinu namigivanje ukazuje na činjenicu da se događa nešto neuobičajeno. To neuobičajeno ovaj put izaziva velik interes namjerne i slučajne publike; prisutni su mediji i razni fotografi, studenti i profesori lokalnog Sveučilišta, turisti, pratitelji umjetničke scene grada, slučajni prolaznici. Malo tko ostaje ravnodušan. Svaki smiješak u kontekstu rada progovara o nelagodnosti kao posljedici društvene regulacije u sferi starosti, seksualnosti i ženstvenosti. Na tom tragu možda Vlastin performans ograničeno možemo promatrati kao potku za izlazak čovjeka iz samoskrivljene nezrelosti, kako Kant definira prosvjetiteljstvo (usp. Kant, 1974 : 43)³⁴.

Konačno, performans *Pravo na orgazam iznad 60-te* određujemo upravo kao paradigmatički primjer dijalektičnog performansa koji polazi od društvenih razlika kako bi ih sintetizirao u jednu kritičku misao kojom se zauzima jasan stav. Taj stav iz misaonog kreativnim djelovanjem prelazi u angažirani akt koji kao V-efekt izaziva začudnost, a time i promjenu ili osvještavanje postojećih kulturnih konvencija. Rad pritom ne zanemaruje dimenziju komičnog u funkciji alata kojim se privlači publika i ostvaruje komunikativnost, ali i eksplicitnosti kao nedvojbenog ukazivanja. Konačno, pomoću jednostavnosti koju forma performansa donosi ovaj rad Vlaste Delimar jasno komunicira s građanstvom i otvara prostor za nova promišljanja, kritiku i dijalektičke procese usmjerene ka novom.

³⁴ Na Kantovo poimanje prosvjetiteljstva referiramo se tek asocijativno, u smislu preuzimanja osobne odgovornosti. Pritom ne ulazimo u dublju Kantovu koncepciju koja govori o javnoj i privatnoj upotrebi uma.

ZAKLJUČAK

Promišljajući odnos osobnih potreba pojedinca i kulturnih konvencija društva, ukazali smo na jedan od mogućih načina poimanja znanja kao obvezujućeg fenomena u promišljanju i kreiranju boljeg svijeta. Time smo poentirali arbitraran odnos znanja i osobne ideologije jer naše percepcije i recepcije u jednom su sloju nužno svjetonazorski oblikovane, što je osnovna pozicija postmodernističkog poimanja znanosti i paradigme o (post)istinama. Polazeći iz tog aspekta, stavili smo u fokus vlastito iskustvo istraživača, ali i referirali na općenitu važnost iskustva u kontekstu fenomenološkog razumijevanja svijeta i svakodnevice. Tom pozicijom omekšali smo marksističku ontologiju binarnosti, egzistencijalistički problem očaja i postmodernističku fragmentarnost u sferi jezične igre, svodeći sva tri pravca mišljenja na zajedničku ontološku ravan. Njihovim kolažiranjem definirali smo čovjeka kao slobodno i dostojanstveno biće, oblikovano i označeno individualno-kolektivnim transferima. Iz te filozofsko-antropološke pozicije čovjek je nužno odgovoran za svoja djela i fenomene koji iz njih proizlaze, a to je zagonetka nužnog očaja.

Na primjeru gradske svakodnevice i građanskog društva ukazali smo na transfere moći i regulacije subjekata. Stoga smo kao protutežu nužnom očaju uspostavili paradigmu o važnosti učenja i angažmana kroz principe rasta u znanju i samostalnom preuzimanju odgovornosti, što se manifestira kao alternativa nužnom očaju. Promišljajući reciprocitet očaja i angažmana, vratili smo se na početnu pretpostavku o vječnoj procesualnosti i promjenjivosti svijeta, a upravo je to i osnovna dijalektička pozicija. Dijalektiku tako promatramo kao suigru suprotnosti u kojima se na teorijskoj razini odvija vječna spekulacija, dok se u praksi dijalektika manifestira kroz proizvodnju čiji produkti potiču duševnu promjenu.

Inzistirajući na važnosti osobnog iskustva kao osnovne pozicije djelovanja, ali i kao plodnog tla za promišljanje izvan zapadnjačkog logocentrizma, prikazali smo neka teorijska poimanja izvedbe znanja iz aspekta fiziognomije, kinizma i utjelovljenja. Ukazali smo i na umjetnost performansa kao na mogući supstrat za filozofska promišljanja i potvrđivanja filozofskih teza. Pritom smo izdvojili Diogena kao filozofsku figuru koja je upravo svojom izvedbom tematizirala ideju znanja oslobođenog društvene regulacije, dok smo na temelju Brechtova poimanja dijalektike i dijalektičkog teatra ukazali na izvedbenu umjetnost kao na mogući način poticanja društvene promjene pomoću tehnika eksplicitnosti, kritike, zabave i začudnosti.

Konačno, u radu smo donijeli reducirani prikaz umjetnički angažiranog stvaralaštva multimedijalne umjetnice Vlaste Delimar. Pomoću teorije o performativnim iskazima objasnili smo zašto Vlastino stvaralaštvo smatramo ukorijenjenim u dijalektičkim principima u kojima umjetnica sintetizira kritičko i kreativno mišljenje u angažirani umjetnički akt. Ukazali smo na važnost samokritike kojom bi Delimar zasigurno katalizirala dominantno prisutna iščitavanja svojih radova koja polaze iz intencije autonomnog „JA“. Naposljetku, performans *Pravo na orgazam iznad 60-te* odredili smo kao paradigmatički primjer dijalektičnog performansa koji po svim načelima odgovara Brechtovu poimanju izvedbene umjetnosti kao mogućeg prostora borbe za kreiranje boljeg svijeta, odnosno za formiranje egalitarnog društva nasuprot fatalističkom očaju.

SAŽETAK

Dijalektičnost u performativu Vlaste Delimar

Polazna je teza rada da se umjetnički rad Vlaste Delimar temelji na dijalektičkom principu kao suigri suprotnosti iz koje proizlazi angažirana izvedbena praksa, kao sinteza kritičkog i kreativnog mišljenja, koja potiče društvenu promjenu. Put do potvrđivanja i argumentiranja teze započinjemo autorovim subjektivnim očitovanjem kojim ukazuje na svoje poimanje svijeta i ideju znanja kojeg promatra kao obvezatnu kategoriju, odnosno kao ključni fenomen i pokretač dijalektičkih procesa i angažmana. Teorijska niša promišljanja odnosa čovjeka i znanja polazi od marksističkih, egzistencijalističkih i postmodernih teorija. Taj je okvir proširen u polju somatskih i performativnih teorija kroz ideju izvedbe znanja kao spoznajnog i angažiranog procesa. Rad se temelji na fenomenološkoj metodologiji kojom se inzistira na važnosti pojedinačnog iskustva i paradigmi o (post)istinama. Donosi se prikaz tumačenja dijalektike kroz filozofske rječnike i razumijevanje kritičke teorije i njene veze s dijalektikom. Sponu između navedenih teorija i stvaralaštva Vlaste Delimar pronalazimo u odrednicama Brechtova dijalektičkog teatra koji triangulira kritiku, zabavu, eksplicitnost i začudnost; njima se potiče društvena promjena. Delimar tako promatramo kao Diogena, referirajući se na izvedbu znanja koja transcendiraju gabarite binarnih podjela na prirodu i kulturu te koja svojom praksom potiče promišljanje egalitarnog društva.

Ključne riječi: dijalektika, performativ, Vlasta Delimar, kritička teorija, izvedba znanja, Diogen, Bertolt Brecht, dijalektički teatar, umjetnost performansa, dijalektički performans.

ABSTRACT

The Dialectics in the Performative of Vlasta Delimar

The thesis of this paper is that the artistic work of Vlasta Delimar is based on the dialectical principle as a play of opposites, from which an engaged performative practice emerges as a synthesis of critical and creative thinking, encouraging social change. The path to confirming and arguing this thesis begins with the author's subjective expression, in which he points to his understanding of the world and the idea of knowledge, which he views as a mandatory category or as the key phenomenon and the driver of dialectical processes and engagement. The theoretical niche for contemplating the relationship between humans and knowledge starts with Marxist, existentialist, and postmodern theories. This framework is expanded in the field of somatic and performative theories through the idea of knowledge as a cognitive and engaged process. The paper is based on phenomenological methodology, emphasizing the importance of individual experience and the paradigm of (post)truths. It also provides an interpretation of dialectics through philosophical dictionaries and an understanding of critical theory and its connection to dialectics. The link between these theories and the creativity of Vlasta Delimar is found in the determinants of Brecht's dialectical theater, which triangulates critique, entertainment, explicitness, and astonishment, thus encouraging social change. We observe Delimar as a Diogenes, referring to the performance of knowledge that transcends the boundaries of binary divisions between nature and culture and, through her artistic practice, encourages contemplation of an egalitarian society.

Keywords: dialectics, performative, Vlasta Delimar, critical theory, performance of knowledge, Diogenes, Bertolt Brecht, dialectical theater, performance art, dialectical performance.

LITERATURA

- Bošnjak, Branko (1985). *Filozofija: uvod u filozofsko mišljenje i rječnik*. Naprijed: Zagreb.
- Brecht, Bertolt (1979). *Dijalektika u teatru*. Nolit: Beograd.
- Bubaš, Josipa (2020). *Tjelesnost izvedbe i izvedba tjelesnosti*. Disertacija. [Tjelesnost izvedbe i izvedba tjelesnosti | Digitalni repozitorij Sveučilišta u Zadru \(unizd.hr\)](https://unizd.hr/tjelesnost-izvedbe-i-izvedba-tjelesnosti) Pristupljeno 12.9.2023.
- Bubaš, Josipa (2021). *Body Traversed: Non-Human*. Narodna umjetnost Vol. 58, No. 2.
- Cvejić, Igor, Pudar Draško, Gazela, Lošonc, Mark (2021). *Pojmovnik angažmana*. Institut za filozofiju i društvenu teoriju: Beograd.
- Culler, Jonathan (2001). *Književna teorija: vrlo kratak uvod*. AGM: Zagreb.
- Delimar, Vlasta (2014). *To sam ja*. Muzej suvremene umjetnosti, Domino: Zagreb.
- Delimar, Vlasta (2017). *Pravo na orgazam iznad 60-te*. Moja zemlja štaglinec: Zagreb.
- Delimar, Vlasta (2022). *Voćarska 5*. Muzej suvremene umjetnosti: Zagreb.
- Filipović, Vladimir (1984). *Filozofijski rječnik*. Nakladni zavod Matice hrvatske: Zagreb.
- Foucault, Michel (1994). *Znanje i moć*. Nakladni zavod Globus, Filozofski fakultet u Zagrebu, humanističke i društvene znanosti, Zavod za filozofiju: Zagreb.
- Foucault, Michel (2018). *Šta je kritika?*. Akademska knjiga, Institut za filozofiju i društvenu teoriju: Novi Sad.
- Grlić, Danko (1988). *Umjetnost i filozofija*. Nolit: Beograd.
- Halder, Alois (2008). *Filozofijski rječnik*. Naklada Jurčić: Zagreb.
- Harrison, Charles (2001). *Essays on Art & Language*. First MIT. Press edition: Cambridge.
- Horkheimer, Max (1982). *Kritička teorija*. Stvarnost: Zagreb.
- Horkheimer, Max, Adorno, Theodor (1989). *Dijalektika prosvjetiteljstva: filozofijski fragmenti*. Veselin Masleša: Sarajevo.
- Hume, David (1988). *Istraživanje o ljudskom razumu*. Naprijed: Zagreb.
- Kant, Immanuel (1984). *Kritika čistoga uma*. Nakladni zavod Matice hrvatske: Zagreb.
- Kant, Immanuel (1999). *Metafizika čudoređa*. Matica hrvatska: Zagreb.
- Kondo, Dorinne (1990). *Crafting Selves. Power, Gender, and Discourses of Identity in a Japanese Workplace*. University of Chicago Press: Chicago, London.
- Kunzmann, Peter, Burkard, Franz-Peter, Wiedmann, Franz (2001). *Atlas filozofije: sa 115 oslikanih stranica u boji*. Golden marketing: Zagreb.

- Lacey, Alan Robert (2006). *Rječnik filozofije*. Kruzak: Zagreb.
- Lotz, Christian (2005). *From Nature to Culture? Diogenes and Philosophical Anthropology*. *Human Studies* 28: 41–56.
- Lyotard, Jean Francois (1980). *Fenomenologija*. Beogradski izdavačko-grafički zavod: Beograd.
- Lyotard, Jean Francois (2005). *Postmoderno stanje: izvještaj o znanju*. Ibis grafika: Zagreb.
- Marinović, Marijana (2014). *Nastava povijesti usmjerena prema ishodima učenja*. Agencija za odgoj i obrazovanje: Zagreb. [Nastava povijesti.pdf \(azoo.hr\)](#) Pristupljeno 12.9.2023.
- Marjanić, Suzana (2014). *Kronotop hrvatskoga performansa: od Travelera do danas*. Udruga Bijeli val, Institut za etnologiju i folkloristiku, Školska knjiga: Zagreb.
- Marjanić, Suzana (2022). *Umjetnost performansa i kinizam: izvedbena linija otpora*. Durieux, Hrvatska sekcija AICA: Zagreb.
- Marjanić, Suzana, Bekić, Irena (2022). *Rubne prakse feminističke umjetnosti – primjer: lokalna scena*. Knjižnice grada Zagreba, Galerija Prozori:Zagreb.
- Marx, Karl, Engels, Fridrih (1977). *Manifest komunističke partije*. Prosveta: Beogradski izdavačko-grafički zavod: Beograd.
- McKenzie, Jon (2006). *Izvedi ili snosi posljedice: od discipline do izvedbe*. Centar za dramsku umjetnost: Zagreb.
- Mišić, Anto (2000). *Rječnik filozofskih pojmova*. Verbum: Split.
- Petrovi, Gajo (1965). *Filozofija i marksizam*. Mladost: Zagreb.
- Petrovi, Gajo (1986). *Mišljenje revolucije: od "ontologije" do "filozofije politike"*. Nolit: Beograd.
- Potkonjak, Sanja (2014). *Teren za etnologe početnike*. FF press, Hrvatsko etnološko društvo, Odsjek za etnologiju i kulturnu antropologiju Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu: Zagreb.
- Sartre, Jean-Paul (1964). *Egzistencijalizam je humanizam*. Veselin Masleša: Sarajevo.
- Sartre, Jean-Paul (1970). *Egzistencijalizam i marksizam*. Nolit: Beograd.
- Sloterdijk, Peter (1992). *Kritika ciničkoga uma*. Globus: Zagreb.
- Šarin, Petra (2018). *Feminističke intervencije u hrvatskoj umjetnosti nakon 2000.: problematika i kritičke pozicije*. Diplomski rad. [\(PDF\) Šarin Petra, Feminističke](#)

[intervencije u hrvatsku umjetnost nakon 2000.: Problematika i kritičke pozicije | Petra Šarin - Academia.edu](#) Pristupljeno 12.9.2023.

- Škrbić Alempijević, Nevena, Potkonjak, Sanja, Rubić, Tihana (2016). *Misliti etnografski: kvalitativni pristupi i metode u etnologiji i kulturnoj antropologiji*. Filozofski fakultet, Odsjek za etnologiju i kulturnu antropologiju, Hrvatsko etnološko društvo: Zagreb.
- Šuvaković, Miško (1995). *Postmoderna: (73 pojma)*. Narodna knjiga – Alfa: Beograd.
- Šuvaković, Miško (2005). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Horetzky: Zagreb.
- Tubić, Risto (1974). *Enciklopedijski rječnik marksističkih pojmova*. Veselin Masleša: Sarajevo.
- Vukman, Šime (2023). *Suvremeni izazovi i potencijali razvoja Zagore*. Diplomski rad. <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:217:623376> Pristupljeno 12.9.2023.

IZVORI

- [„Akademski ZZZ...“: Pogledajte performans zadarskog studenta! - \(studentski.hr\)](#) Pristupljeno 12.9.2023.
- [Ekonomsko-filozofski rukopisi iz 1844. godine \(marxists.org\)](#) Pristupljeno 12.9.2023.
- [Festival znanosti • Zadar](#) Pristupljeno 12.9.2023.
- (Intervju, N1 televizija) usp. Vlasta Delimar: Pravo na orgazam u šezdesetima [Vlasta Delimar: Pravo na orgazam u šezdesetima - YouTube](#) (Pristupljeno 12. 9.)
- [Performans na Novom kampusu: Sutra je novi rat — eZadar.hr \(net.hr\)](#) Pristupljeno 12.9.2023.
- [Plesna scena - Ima li mjesta za mlade umjetnike?](#) Pristupljeno 12.9.2023.
- [Prijava za rektorvu, Šantorić.pdf | DocDroid](#) Pristupljeno 12.9.2023.
- [Teze o Fojerbahu \(marxists.org\)](#) Pristupljeno 12.9.2023.
- [Vlasta Delimar otvoreno o orgazmu nakon šezdesete, političarkama i Crkvi - tportal](#) Pristupljeno 12.9.2023.
- [Žene povjerljivo - Žena s terena - Vlasta Delimar - YouTube](#) Pristupljeno 12.9.2023.