

II

STUDIJE I ČLANCI

Milica Czerny Urban

O TEMELJNOJ ODGOVORNOSTI PUBLIKE – NA PRIMJERIMA IZ IZVEDBENIH UMJETNOSTI

SAŽETAK

U članku predlažem pristup raspravi o odgovornosti u umjetnosti koji u središte pozornosti stavlja, u dosadašnjim raspravama često zanemarenu, odgovornost publike. Temeljna odgovornost publike, u ovom kontekstu, obuhvaća odgovornost prema umjetničkom djelu, prema samima sebi te prema društvu u kojem živimo. Polazeći od pretpostavke da uloga publike nije pasivna, već aktivna, analiziram nekoliko primjera iz suvremenih izvedbenih umjetnosti kako bih pokazala složenost njezina djelovanja: od situacija u kojima je publika svedena na promatrača, do onih koje zahtijevaju izravno sudjelovanje u izvedbi. Takav pristup omogućuje istodobno sagledavanje različitih elemenata odgovornosti koji se javljaju u participiranju u svijetu umjetnosti, od estetskih, epistemoloških i moralnih do onih društvenih. Analiza primjera pokazuje važnost razumijevanja publike kao aktivnog, savjesnog i odgovornog aktera u svijetu umjetnosti.

KLJUČNE RIJEČI

odgovornost publike, izvedbene umjetnosti, participacija, etička kritika umjetnosti, društvo, moral.

Uvod

Pojam odgovornosti je vrlo složen i višedimenzionalan pojam. Iako je dodatno otežan vezom s mnogim drugim pojmovima oko kojih ne postoji (filozofski) konsenzus, od iznimne je važnosti ustrajati na njegovom promišljanju, osobito u kontekstu svijeta umjetnosti. Rasprava o odgovornosti u umjetnosti podrazumijeva preispitivanje granica etičkog i estetskog, osobnog i društvenog djelovanja, kao i uloge autora, djela i publike.

Važno je odmah na početku rada distancirati se od rasprava o tome što točno predstavlja opći koncept odgovornosti (*responsibility*) u odnosu na rasprave o specifičnim pojmovima odgovornosti (*attributability* i *accountability*), kao i u odnosu na rasprave o slobodi volje. Smatram da možemo imati smislenu i plodnu raspravu o odgovornosti u umjetnosti ako se oslonimo, npr., na ovakvo definiranje odgovornosti: „Prosudba da je neka osoba moralno odgovorna za svoje ponašanje uključuje – barem u prvoj aproksimaciji



– pripisivanje određenih moći i sposobnosti toj osobi te shvaćanje njezina ponašanja kao nečega što na odgovarajući način proizlazi iz činjenice da ta osoba posjeduje i upotrebljava te moći i sposobnosti” (Talbert 2025).

Ovim radom nastojim afirmirati *temeljnu odgovornost publike*, koja uključuje moralne, estetske, epistemološke i društvene aspekte. Temeljna odgovornost publike implicira odgovornost prema umjetničkim djelima i autorima s jedne strane, ali i prema sebi samima te društvu u kojem živimo, s druge strane. Ove se dimenzije odgovornosti publike međusobno ne isključuju, niti se radom želi implicirati da je moralna vrijednost nadređena estetskoj vrijednosti.

Analizom nekoliko primjera iz suvremenih izvedbenih umjetnosti, od rada Zoje Sirovec *Prijavi se i postani ambasador ljepote*, preko predstave *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki* i njezine rekonstrukcije, do performansa Giljerma Vargasa (Guillermo Vargas) *Exposición No.1*, nastojim pokazati kako publika preuzima različite oblike djelovanja u svijetu umjetnosti, pa samim time i odgovornosti – od svjesnog sudjelovanja do pasivnog promatranja koje ipak ima moralne posljedice.

Metoda rada se temelji na analitičko-interpretativnom pristupu, u okviru šire etičke kritike umjetnosti, pri čemu se teorijski koncepti vežu s konkretnim primjerima iz suvremenih izvedbenih praksi.

Odgovornost u umjetnosti

Kada govorimo o odgovornosti u umjetnosti, smještamo je u široku sferu ljudskog djelovanja, snažno označenu etičkim i društvenim okvirom. U tom kontekstu pozivamo se na pojmove poput slobode izražavanja, autonomije umjetnika i autonomije umjetnosti, estetskih postignuća, etičke i kognitivne vrijednosti. Glavni dionici tog odnosa jesu autor, djelo i publika – trokut koji oblikuje svijet umjetnosti, ali unutar kojeg uloga publike, u pogledu odgovornosti, nije jednako detaljno istražena. Kada govorimo o samom djelu, polazimo od pretpostavke da umjetničko djelo možemo i trebamo i etički prosuđivati¹. Iako se s konsekvencijalističkim pristupom, prema kojemu umjetnost može imati (moralno) relevantne posljedice na publiku,

¹ Rasprava o etičkoj kritici u umjetnosti podrazumijeva više različitih koncepata, od autonomizama i moralizama, do nemoralizama. Smatram da o odgovornosti publike možemo govoriti iz svih pozicija, jer postoje situacije i primjeri djela u kojima i autonomist (osoba koja se, vrlo općenito, distancira od moralne domene u umjetnosti, odnosno smatra da su estetske značajke djela kao i estetska vrijednost djela, neovisni od moralnih značajki i vrijednosti) može imati neku vrstu moralne odgovornosti – već i distanciranje ili odbijanje participiranja u elementima djela, jesu odluke koje imaju svoj značaj i težinu.

neće svi složiti, smatram da je opravdano razmotriti utjecaj koji umjetničko djelo može ostvariti na gledatelja. Odgovornost, naravno, ne možemo pripisati samom djelu u doslovnom smislu, nego prvenstveno autoru djela.

Upravo su umjetnici najčešće u središtu rasprava o odgovornosti, jer ih se obično smatra odgovornima za kreativne procese te za emocionalne, estetske, kognitivne učinke na publiku. Promišljanje odgovornosti prisutno je u radovima mnogih autora već od antike; primjerice, Platon (Platon 2009) problematizira odgovornost umjetnika iz perspektive poučavanja i utjecanja na mlade. U suvremenim se raspravama fokus često premješta u smjeru etabliranja estetske odgovornosti, pa se umjetnici vide kao odgovorni ne samo za svoja umjetnička djela, nego i odgovornima za svoje djelovanje izvan svijeta umjetnosti. Oba su aspekta usko povezana s etičkom odgovornošću, kao prevladavajućim uporištem rasprave o odgovornosti.

Ipak, o odgovornosti u umjetnosti možemo govoriti i iz pozicije epistemološke odgovornosti umjetnika; primjerice, o tome je li umjetnik dužan donijeti istinu (što je relevantno za dokumentarne forme), ili o odgovornosti gledatelja da umjetničkom djelu pristupi s primjerenim razumijevanjem, interpretacijom i evaluacijom.²

Za daljnje razmatranje i napredovanje u predstavljanju premijera i toga kako su oni adekvatni za ono što želim tvrditi, polazim od Naničelijevog (Nannicelli) pristupa, koji je, u novijoj etičkoj raspravi o umjetnosti, stavio značajan naglasak na odgovornost umjetnika. Naničelijeva je motivacija bila da pronađe uporišta moralne manjkavosti djela, te da onda bude moguće i praktično djelovanje u vezi s istim. Naničeli tvrdi: „Fokus na etičku kritiku izvedbenih umjetnosti mora započeti i staviti u prvi plan djelovanje aktera i zato što su sami moralno procjenjivi i zato što su izvor pripisivanja moralne odgovornosti” (Nannicelli 2020:154).

Etička kritika umjetnosti i činjenica da je umjetnički svijet danas, možda više nego ikad, uvjetovan reakcijama publike, potaknuli su, ne samo u filozofskim raspravama, snažnu raspravu o odgovornosti umjetnika. Kultura otkazivanja (cancel culture) i tehnološka mogućnost javnog reagiranja ponekad dovode do vrlo radikalnih reagiranja i osude ne samo umjetničkih djela, nego i samih autora. Kultura otkazivanja nastaje kao posljedica neke vrste procjenjivanja i vrednovanja onoga kako netko (umjetnički) djeluje, odnosno toga kakvo je djelo koje je autor napravio, ali primarno u domeni etike. Upravo zato jest ključno govoriti o odgovornosti, ali odgovornosti i autora i publike.

2 U raspravi neki autori, primjerice Volf (Wolf 2016) rade razliku između estetske, moralne i epistemološke odgovornosti, dok ih neki vide vrlo bliskima (Nelkin 2020). Također, zanimljivo viđenje odnosa moralne i estetske odgovornosti daje primjerice Kubala (Kubala 2024).

Međutim, važno je naglasiti da u sferu govora o odgovornosti u umjetnosti treba uključiti i pitanje društvene odgovornosti. Kao primjer navodim, iako društvena odgovornost nije svedena samo na navedeno, institucijsko informiranje publike o sadržaju umjetničkih djela. To uključuje, primjerice, upozorenja o elementima nasilja, moralno problematičnim prizorima ili jasno naznačene rasprave o temama poput kolonijalizma u umjetnosti. Ovakve prakse ukazuju na sve veću svijest da i institucije imaju ulogu u odgovornom posredovanju u svijetu umjetnosti.

Temeljna odgovornost publike

Uloga je publike u umjetničkom svijetu podjednako značajna kao i ona autora, iako je ona u teorijskim krugovima nerijetko bila zanemarivana. Publiku kao aktivni faktor vidi, primjerice, Ransijer (Rancière 2009), koji u konceptu „emancipiranog gledatelja” tvrdi da publika aktivno sudjeluje u kreiranju značenja djela te stoga i preuzima odgovornost za interpretaciju i reakciju. Nusbaum (Nussbaum 1990) zastupa stav da umjetnost potiče moralnu imaginaciju, empatiju i praktičnu mudrost, odnosno da je ona sredstvo učenja, na način da je čitatelj pritom aktivan sudionik procesa moralnog učenja. Ideja o publici kao aktivnom djelatniku prisutna je i kod filozofa koji djeluju u raspravi o etičkoj kritici umjetnosti, npr., kod Kerola (Carroll 1996), Kijerana (Kieran 1996), Gauta (Gaut 2007), Lopeza (Lopes 2018), Harolda (Harold 2020) i mnogih drugih.

Odgovornost publike je, za razliku od odgovornosti autora (i djela), do sada bio najmanje istraživani element svijeta umjetnosti. Smatram da o odgovornosti publike možemo govoriti na više razina: kao o odgovornosti prema umjetničkom djelu (estetskoj i epistemološkoj), ali i kao odgovornosti prema sebi (individualnoj odgovornosti) te prema društvu u kojem djelujemo. Ovakav obuhvatni koncept u radu nazivam temeljnom odgovornošću publike. Iako se složenost pozicije u kojoj se publika ponekad nalazi rijetko naglašava, ona je od ključne važnosti jer se navedene vrste odgovornosti često međusobno isprepliću, ili čak sukobljavaju, kako će se demonstrirati primjerima u nastavku teksta.

Sveobuhvatna analiza djela koja ću predstaviti u nastavku trebala bi uključiti i interpretacijski i produkcijski orijentirani pristup etičkoj kritici, kako to predlaže Naničeli (Nannicelli 2020). Ipak, zbog ograničenja opsega rada, on će djelomično izostati te se u radu usmjeravam primarno na djelovanje publike, kako u situacijama kada su djelovanje i aktivna uloga, a onda i eventualna odgovornost publici nametnuti (Sirovec, Janša), tako i onda kada nisu, odnosno kada djelovanje nije eksplicitno, ali postoji mogućnost intervencije (Jovanović, Vargas).

U nastavku rada ću, na temelju konkretnih primjera, istražiti odnos publike prema donošenju „odluka” unutar samog umjetničkog djela, odnosno razmotriti fenomen odgovornosti publike u situacijama kada postoji barem posredna mogućnost djelovanja. Time želim podržati ideju o aktivnoj ulozi publike, ali i naglasiti potrebu za jasnim afirmiranjem ideje odgovornosti publike. To, između ostalog, podrazumijeva da publika umjetničkom djelu pristupa korektno, poštujući sadržaj, kontekst samog rada, te da nastoji interpretirati rad što obuhvatnije i poštenije. Istodobno, potrebno je njegovati atmosferu slobode i autonomije umjetnosti, ali uz svijest o moralnim i društvenim implikacijama umjetničkih činova, posebice poštovanje „no harm” principa (principa nenanošenja štete)³.

Predlažem, dakle, koncept temeljne odgovornosti publike, a koji obuhvaća tri dimenzije:

1. Odgovornost prema umjetničkom djelu
2. Odgovornost prema sebi samima, i
3. Odgovornost prema društvu.

Ove tri dimenzije mogu uključivati, odnosno uključuju, estetsku, epistemološku, moralnu i društvenu odgovornost.

Ulazak u svijet umjetnosti, smatram, ne amnestira nas od opće odgovornosti koju inače kao socijalni agenti imamo i u drugim područjima života, međutim, važno je dodati: načini na koje tumačimo sadržaj i postupke unutar umjetničkog djela trebaju proizaći primarno iz umjetničkog konteksta i biti unutar njega i vrednovani, a ne izdvojeni iz njega. U nekim slučajevima, određene uobičajeno neutralne radnje u umjetničkom svijetu poprimaju snažno simboličko značenje, što samo naglašava kompleksnost uloge publike. U drugim slučajevima umjetnička će nas djela staviti u poziciju donošenja odluka u svijetu umjetnosti, koje neće biti jednostavne, a koje će biti moralno obvezujuće, pogotovo u slučajevima kada nas umjetnik stavlja u poziciju koautorstva.

Ovakva je situacija ponekad dodatno komplicirana činjenicom da je upravo jedna od bitnih karakteristika i snaga umjetnosti u otklonu od svakodnevnog (odnosno da podrazumijeva neku vrstu psihičke distance koju Bulou vidi kao primarno estetski princip) (Bullough 1912). Uz to, i uobičajena praksa participiranja (gledanja, a nedjelovanja) u umjetničkim djelima je takva da nas dovodi u situaciju u kojoj (ne) djelujemo u skladu s

³ Pojam nenanošenja štete koristim vrlo općenito, bez šire rasprave o njegovim formulacijama, odnosno referiram samo na vrlo opću ideju da naše slobode sežu do granica nanošenja štete drugome. O tome što se smatra nanošenjem štete ovdje neće biti daljnjeg govora, ali će navedeni primjeri jasno inicirati o kakvim se štetama radi.

uobičajenima etičkim načelima. No, i u svijetu umjetnosti, pa i u tom iskustvu odvojenosti od stvarnog, a osobito u radikalnim primjerima umjetničkih djela, istovremeno trebamo ostati dosljedni sebi, odnosno vlastitim moralnim načelima i osnovnim principima moralnog rasuđivanja.

Izvedbene umjetnosti

Primjeri koje analiziram u nastavku teksta pripadaju području izvedbenih umjetnosti. Dejvis (Davies 2011) ih definira kao pripremu i prezentaciju „umjetničkih izvedbi”, a mnoge od njih pretpostavljaju i aktivno sudjelovanje publike. Postoji djelomična podudarnost pojmova participacijske umjetnosti i performansa, kojima, pod krovni pojam izvedbenih umjetnosti, u ovom radu pripajamo primjer kazališne izvedbe. Pod participativnom umjetnošću podrazumijevamo one umjetničke prakse u kojima umjetnici u svoj kreativni proces uključuju članove javnosti, čime oni postaju, odnosno potiče ih se da postanu, koautori/suautori. Prema definiciji Muzeja moderne umjetnosti MoMA-e, performans je „događaj koji može uključivati raznolik raspon radnji, pokreta, gesti i koreografije. Izvedbi često prethode, uključuju je ili se kasnije predstavljaju raznim oblicima videa, fotografije, predmeta, pisane dokumentacije ili usmenog i fizičkog prijenosa.” (Performance n.d.). Naničeli napominje da performans gotovo uvijek uključuje neku vrstu i određeni stupanj improvizacije, a ponekad i participaciju aktera koji su osobe izvan svijeta umjetnosti (primjer Sierre (Nannicelli 2020:170–74), o kojem raspravlja i Bišop (Bishop 2012)).

Novitz drugačije pristupa pojmu participacije u umjetnosti i tvrdi sljedeće: „Vrsta sudjelovanja u djelu koju zahtijeva participativna umjetnost je javna, a ne privatna, stvarna, a ne virtualna ili čisto imaginarna. Gledatelj mora biti fizički prisutan u djelu ili njegovoj izvedbi i mora se ponašati na propisani način dok je tamo, kako bi pojačao svoje uvažavanje djela” (Novitz 2001:154). Gledatelj, prema njemu, mora biti fizički prisutan i ponašati se na propisan način kako bi pojačao svoje razumijevanje djela. Time, kaže Novitz, gledatelji „omogućuju izvedbi da postigne željene učinke” (Novitz 2001:154).

Naime, kao što Novitz naglašava, postoje vrste djela i situacija u kojima publika ne može djelovati unutar samog djela (dobar primjer za to je gotov roman). Naravno da sva umjetnost nije participativna na aktivan način, na koji se on referira kada naglašava da je to ona vrsta umjetnosti u kojoj netko može djelovati unutar djela samoga. Također, Novic naglašava još jedan važan pojam, a to je „konvencionalno” ponašanje publike, koje označava uobičajenu praksu pasivnog promatranja bez intervencije u tijek izvedbe. Ova napomena je bitna jer upućuje na to da se većina publike ponaša prema ustaljenim obrascima, a ne prema konkretnom etičkom promišljanju

situacije, odnosno naglašava uobičajenu praksu gledanja bez aktivnog djelovanja. Na taj ću se aspekt vratiti kasnije.

Zoja Sirovec: Prijavi se i postani ambasador ljepote – Ministarstvo izgleda

Značajan poticaj za ovaj rad proizašao je iz sudjelovanja u izvedbi *Prijavi se i postani ambasador ljepote*, završnog rada studentice Zoje Sirovec. Publika je svoj dolazak na predstavu, kako bi dobila poveznicu putem koje će moći sudjelovati u samoj izvedbi, morala unaprijed najaviti. Nikome nisu bile dostupne dodatne informacije, niti je publika znala što će se od nje očekivati. Izvedba je započela prikazom situacije u kojoj djevojke pristupaju „Ministarstvu izgleda”, kako bi unaprijedile svoj fizički izgled. Od publike se tražilo da aktivno, glasanjem u anketama, odlučuje što će se s izgledom djevojaka dogoditi. Isto je bilo dramaturški rangirano, od utjecanja na izgled banalne stvari poput odabira ruža ili ukrasa za kosu, do, u nastavku, radikalnijih stvari, poput procjene koja bi trebala izgubiti tjelesnu težinu – što je rezultiralo bjesomučnim vježbanjem, odnosno dobiti na težini – što je rezultiralo radikalnim prejedanjem pred očima publike. Izvođačice su tijekom izvedbe odavale dojam potlačenosti i nelagode.

Sirovec u pisanom dijelu rada opisuje kako se ideja razvijala – od koncepta pasivne publike, prema aktivnoj, odgovornoj publici:

„U toj početnoj fazi razvoja koncepta, slavjenice su zamišljene kao neutralna, bezimena tijela, figure bez identiteta, čije bi se korekcije određivale unaprijed. (...), ...postalo mi je jasno da želim da publika ne bude samo pasivni svjedok, već aktivni suučesnik procesa korekcije” (Sirovec 2025:3).

U konačnoj verziji koncepta publika od početka preuzima odgovornost – ne samo glasanjem, nego i izravnim sudjelovanjem u „korekcijama” tijela izvođačica. Time se, kako piše Sirovec, radi na tome da se „publiku ne ostavi izvan teme, već u njezinu središtu i kao sukrivce, sve u svrhu potencijalne promjene” (Sirovec 2025).

Sirovec odlučuje odbaciti mogućnost iscjeljenja u samom umjetničkom djelu te umjesto katarze, publiku ostavlja u osjećaju „nelagode, odgovornosti” i s cijelim nizom otvorenih pitanja.

Smatram ključnim ovdje naglasiti dvije stvari: prvo, očito promišljanje uloge publike i njezino postupno mijenjanje kako bi se postigao jači emocionalni i moralni učinak, i drugo: svjesno autoričino ustrajanje u namjeri da se publika ostavi u osjećaju odgovornosti za ono što se dogodilo.

Izvedba je završila (iako tome nisam osobno svjedočila, jer sam – ne jedina – napustila izvedbu) izgovaranjem rečenica koje su glumice u stvarnosti doživjele, a koje se odnose na pogrдне komentare o njihovom izgledu.

Temeljita analiza djela, osobito ona u okviru etičke kritike, svakako bi morala uključiti ne samo interpretaciju sadržaja djela, već i njegove produkcijske specifičnosti, a koje nam je autorica donijela, kao i osjećaj (a legitimno je u iskustvu umjetnosti referirati i na emocionalnu sferu) s kojim smo s predstave izašli. Ipak, na ovom mjestu ću se fokusirati samo na ono što je u direktnoj vezi s djelovanjem i promišljanjem publike.

Prijavi se i postani ambasador ljepote je rezultiralo cijelim nizom pitanja: Jesmo li doista odgovorni za ono što se odigralo? Što je utjecalo na naše odluke i bismo li i izvan svijeta umjetnosti postupili isto? Bismo li jednako „lako” odabirali odgovore da je u pitanju bilo nešto radikalnije? Jesmo li trebali biti unaprijed informirani o tome što će se od nas tražiti? Što o nama govori činjenica da su neki odbili, a drugi prihvatili sudjelovanje? Jesmo li pristali na svoju ulogu i proveli glasanja barem djelomično zato što smo bili u procesu, anonimni? Kakva je bila emocionalna reakcija i što ona znači u kontekstu našeg odnosa prema djelu i sebi?

Pozicija publike je u ovom djelu bila naglašeno aktivna, iako nije u potpunosti bila slobodna, jer je bila uvjetovana ponuđenim setom mogućnosti reagiranja. Za razliku od primjera o kojem pišu Bišop (Bishop) i Naničeli, ovo participativno djelo nije uključivalo publiku u smislu dogovorenog, plaćenog, angažiranog, koautorskog rada, ali je ipak ovisilo o publici i publika je imala mogućnost intervencije.

Odgovornosti koje sam ranije spomenula – odgovornost prema umjetničkom djelu s jedne strane, i dosljednost prema sebi, ali i odgovornost prema društvu, s druge strane – ovdje su se, u određenoj mjeri, našle u koliziji. Nekoliko je ljudi odustalo od sudjelovanja, distancirajući se time od djela i dovodeći u pitanje njegovo moguće dovršenje. Možemo zamisliti situaciju u kojoj je sva publika od izvedbe odustala i opravdano se zapitati čija bi to odgovornost bila – autoričina, jer je postavila uvjete prema kojima djelo ovisi o publici, ili publike, koja je uskratila izvedbi dovršetak?

Umjetnost nas često stavlja u poziciju u kojoj kroz iskustvo participiranja proživljavamo i posredno dobivamo iskustva koja nam inače ne bi bila dostupna, zbog čega ju, čak i onda kada su ta iskustva negativna, između ostalog, cijenimo. Neki autori (primjerice Kijeran (Kieran 1996, 2006)) podržavaju moje uvjerenje da i takva, neugodna umjetnost, može imati kognitivnu i emocionalnu vrijednost, odnosno da ona za nas može biti kognitivno obogaćujuća. Iskustvo *Prijavi se i postani ambasador ljepote* je za neke moglo donijeti iskustvo kako je to biti u poziciji u kojoj inače nismo, a koja bi mogla biti ili jest (kognitivno) vrijedna. Otvorila je i čitav niz vrijednosnih pitanja i detektirala patologiju posvećenosti fizičkom izgledu u društvu. Čini se da, s obzirom na to da se ništa zaista nije „stvarno” dogodilo (u smislu konkretnih negativnih posljedica, barem ne izvan

izvedbenog konteksta), možemo reći da publika nije odgovorna jer nema za što biti odgovorna. S druge strane, oni koji su napustili predstavu, učinili su to jer nisu željeli participirati u nečemu što je u dubokoj suprotnosti s njihovim moralnim načelima ili jer nisu mogli svjedočiti prizorima koji su za njih bili neprihvatljivi, čak i ako nisu osjećali da samo prisustvovanje znači podržavanje. Neki nisu željeli napustiti uobičajene stavove i preuzeti na sebe odgovornost za ono što se trebalo dogoditi, čak ni unutar umjetničkog prostora. Oni su svojim odlaskom preuzeli odgovornost za eventualno sabotiranje izvedbe, ali su to učinili iz potrebe da ostanu dosljedni vlastitim moralnim načelima, iz osjećaja odgovornosti prema izvođačicama (koje su, kako je navedeno, bile u ulozi vidno nesretnih likova) i vjerojatno nekoj vrsti privrženosti općem principu nenanošenja štete, jer se nije znalo koliko će se radikalno kasnije predstava odvijati.

Dio publike koji je na izvedbi ostao, ostao je, možemo pretpostaviti, iz različitih razloga: iz poštovanja prema autorici, iz podrške umjetničkom radu, iz radoznalosti, iz prihvaćanja „igre”, iz prihvaćanja uobičajenog načina ponašanja pri gledanju predstava ili jednostavno zato što je izlazak iz dvorane izazivao nelagodu. Također, možemo zamisliti i da nisu zaista osjećali odgovornost prema situaciji. Naše je djelovanje – ili barem mogućnost djelovanja – uvjet za odgovornost, dovelo do toga da se predstava odigrala i da se odigrala kako se odigrala. Time smo, makar neizravno, postali barem djelomično suodgovorni za sadržaj predstave koji je mnogima bio duboko neugodan, ali koji smo istodobno omogućili i legitimirali svojom prisutnošću.

Temeljena odgovornost publike na primjeru *Prijavi se i postani ambasador ljepote* obuhvaća i moralnu (glasanje koje izravno djeluje na korekcije izgleda, odnosno odnos prema principu nenanošenja štete), estetsku (zahvaćanje elemenata djela, prihvaćanje metoda sudjelovanja, uočavanje dramaturškog rangiranja situacije...), epistemološku (razumijevanje konteksta djela u odnosu na društvene fenomene vezane za odnos prema tijelu, kao i razumijevanje pozicije autorice i cilja djela), kao i društvenu odgovornost (suodgovornost za određene prakse podržavanja ili odbijanja).

Dušan Jovanović, Kazalište Pupilije Ferkeverk: Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki

Nešto drugačiji primjer od prethodnog predstavlja prva verzija predstave *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki*, a koja je premijerno prikazana 1969. godine. Kazalište Pupilije Ferkeverk i redatelj Dušan Jovanović autori su te kultne neoavangardne predstave, koju je izvela grupa mladih pjesnika, vizualnih umjetnika, glazbenika i amatera, odabranih putem audicije. Predstava

se sastojala od 20 scena, a uključivala je elemente svakodnevnog života, dječjih igara, suvremenog plesa, folklora i improvizacije.

„Predstava započinje dječjim igrama, nakon čega slijedi scena u kojoj dvije glumice okrenute jedna prema drugoj izvode scenu sa Snjeguljicom („Ogledalo, ogledalo na zidu”) i koreografija u kojoj glumci oponašaju unutrašnjost računala. U sljedećim se scenama pojavljuju elementi iz medija i popularne kulture; između ostalog, izvodi se reklama za ženski časopis *Elle*, reklama za mlijeko iz Alpa, proizvod stavljen na tržište 1967, čitanje horoskopa, izvedba foto-romana i scena iz pisma iz Kluba usamljenih srca. Scene su isprepletene interpretacijama folklornog plesa, revolucionarnih pjesama ili improviziranog koncerta, a glumci koriste predmete iz svakodnevnog života kao instrumente. (...) *Pupilija, tata Pupilo pa Pupilčki* završava hladnim, gotovo ritualnim klanjem kokoši uz nježnu hotelsku glazbu” (Pupilija, papa Pupilo and the Pupilceks – 1969 n.d.).

Kritike koje su uslijedile bile su burne i oštre. Zanimljivo je, međutim, da su uglavnom izostavile konkretnu analizu i interpretaciju samog sadržaja predstave i da su se svele na propitivanje pojedinih scena, odnosno na moralno zgražanje nad smrću kokoši i scenom kupanja u prozirnoj kadi. Smrt kokoši se općenito smatrala „simbolom smrti književnog i estetskog kazališta” (Troha 2012).

Kako donosi Goluh, Kajzer je u *Tedenskoj tribuni* duhovito primijetio selektivnost tadašnje kritike: „Cijela Ljubljana odmah je počela raspravljati o predstavi koja pokušava uvesti principe modernog kazališta u našu zemlju. Dogodilo se da diskutanti u cijeloj predstavi nisu primijetili gotovo ništa osim golih ljudskih tijela i završne scene u kojoj se kolje pile” (Goluh 2016:43). Slično piše i Vevar: „Nažalost, 'službena' povijest slovenskog kazališta nikada nije otišla dalje od ovog jadnog Pileta. Pile je jednako mjesto (uzurpiranog) sjećanja koliko i mjesto zaborava *Pupilije* kao predstave” (Vevar 2010).

Najnegativniju kritiku je napisao Snoj, koji je uputio vjerojatno i najotvoreniji moralni napad na autore i izvođače: „Dovraga s vama, članovima ad hoc glumačke skupine Pupilije Ferkeverk, neka vas nikad ne upoznam: zelene prejedalice, mladenački sveznajuće preambiciozne, oskrvnitelje kruha, ljubavi i domovine, perverznjake, degenerike, sadiste [...]. Prosvjedujem u ime bijele, serijski zaklane kokoši koju ste u srijedu navečer nemilosrdno zaklali pred punom dvoranom, a također i u ime svjesne ljudske prirode, za koju je medicinski empirizam dokazao da je zločinački bolesna u uništavanju nesvjesne, bolesne prirode bez utilitarne svrhe. [...] Istovremeno, ježim se od pomisli da biste u nekom trenutku, i uz neke zahtjevnije daljnje dokaze ovog stanja stvari i podsjetnike na njega, mogli čak zaklati pred publikom neko društveno suvišno dijete” (Snoj 2009).

Ove su reakcije pokazale koliko je kazalište, kao javni prostor, duboko vezano uz moralne i društvene norme. Negativne kritike dovele su istovremeno do otežanog funkcioniranja samog kazališta, a i do toga da je dio izvođača, amatera, odustajao od sudjelovanja u predstavi, zbog pritiska okoline. Nakon što su im Križanke otkazale suradnju, odnosno uskratile prostor za izvedbu, predstava je premještena u prostor Studentskog centra, gdje ju je pogledalo više od 1200 ljudi. Nakon toga je predstava gostovala u Mariboru, Zagrebu, Rijeci, Zagrebu i Beogradu, te je osvojila i dvije nagrade.

Autori su u svojim izjavama naglašavali da čin klanja nije bio zamišljen kao provokacija, nego kao simbolički čin zatvaranja izvedbenog kruga:

„Smrt kokoši na kraju predstave nije namijenjena šokiranju ili stvaranju jeftinog efekta. Jednostavno smo zaključili luk predstave. Suočili smo se s nekim stvarima koje je publici teško prihvatiti. Smrt kokoši. Krv kaplje u lavor. To je ritual, kraj. Teško je to objasniti riječima. Ljudi su ovu smrt doživjeli drugačije od Hamletove smrti. Publika gleda Hamletovu smrt na pozornici i zna da će glumac koji glumi Hamleta uskrsnuti nakon svoje kazališne smrti. Plješću mu. Kad bi publika vjerovala da je Hamlet doista umro, ne bi mu pljeskala (*Tedenska tribuna* 1969)” (Goluh 2016:86).

Da bismo razumjeli kontekst i značaj *Pupilije*, potrebno je shvatiti širi društveno-politički kontekst nastanka predstave i nastojanje da se predstavom izbjegnju sva pravila tradicionalnog kazališta, te da kolektivni duh i rad preuzmu ulogu, koristeći nedramski materijal (Svetina 2009:54). Brimen (Breemen) ističe da je funkcija postdramskog kazališta upravo u preispitivanju statične uloge glumaca i gledatelja te da je ono primjer kazališta koje „emancipira aktivnost i suvremenu demokraciju” (Breemen 2017:302). Ovu ideju će kasnije Janša posebno naglasiti u svojoj rekonstrukciji *Pupilije*.

Primjer *Pupilije* je, za razliku od prethodnog primjera, klasičan primjer kazališne izvedbe za koju je uobičajen promatrački pristup i konvencionalno ponašanje publike o kojem govori i Novic (Novitz) (ranije spomenuto). Ovakvo ponašanje publike je okarakterizirano kao promatranje bez intervencije. Ipak, tijekom jedne izvedbe jedna je osoba reagirala nekonvencionalno i bacila krušku na pozornicu.

Šuklje piše: „...u tom trenutku bih dala sve na svijetu samo da ih spriječim u njihovom javnom mučenju životinje.” Nastavlja: „Ipak, u oba slučaja radi se o istoj stvari: o slatkom osjećaju superiornosti, kada se sa sigurne udaljenosti, nekažnjeno i samo radi zadovoljstva, oduzme život bespomoćnom biću; a ako se istovremeno uspiju ozlijediti oni koji stoje u blizini, može se osjetiti i njegova moć nad njima. Sve ostalo su samo riječi, riječi, riječi” (*Pupilija, papa Pupilo and the Pupilceks – 1969. n.d.*).

Taj čin bacanja kruške bio je iskorak iz uobičajenog i može se čitati kao preuzimanje drugačije, aktivne uloge publike – izraz suštinske potrebe da

se prekine neugodna situacija. Iako vjerojatno nije bio svjesno promišljen čin „preuzimanja odgovornosti” za svoje participiranje u svijetu umjetnosti, on otkriva mogućnost odgovorne intervencije u umjetničkom prostoru. Ostatak publike je, u slučaju nekih izvedbi, reagirao burno nakon predstave, međutim, nema zabilježenih pokušaja opstrukcije klanja kokoši u kasnijim izvedbama. Iako su kritike bile vrlo oštre i iako su svi znali da će se scena ponoviti, interes publike nije jenjavao.

Formalno gledano, za smrt kokoši su bili odgovorni autori i izvođači predstave. Ipak, čini se legitimnim tvrditi da je i publika snosila dio odgovornosti za podržavanje umjetničkog djela koje uzrokuje smrt. Budući da je to bilo vrijeme kada još nije bilo zakona o zaštiti životinja, a da je interes publike postojao i dalje, predstava se manje-više neometano izvodila. Smatram, međutim, da je nužno, iz poštovanja prema samom djelu, predstavu promatrati unutar okvira samog povijesnog trenutka i sa svjesnosti o tome kako se kazalište u tome trenutku razvijalo. *Pupilija* je bila značajno djelo, važna prekretnica u razvoju slovenske kazališne scene, i kao takva bila je prepoznata i izvan granica države. Ovaj primjer otkriva situaciju u kojoj ne postoji izravna, aktivna odgovornost publike, ali postoji odgovornost podržavanja. Teško je zamisliti da su gledatelji željeli naprosto dolaziti gledati „pogubljenje kokoši” i zacijelo su to činili zbog suštinske naklonosti svijetu umjetnosti, ali ostaje činjenica da nitko nije učinio ništa da zaštiti kokoš.

U tom se smislu temeljna odgovornost publike i u ovom primjeru vidi kao sprega moralne (nedjelovanje naspram realnog usmrćivanja životinje, odnosno kao odgovornost podržavanja), estetske (nužnost nesvođenja djela na završnu scenu, već estetska analiza cjelokupnog djela), epistemološke (razumijevanje povijesnog konteksta neoavangarde) i društvene odgovornosti (zahvaćanje efekata skandala, institucionalnih postupaka i pritisaka i sl.).

Klanje kokoši u *Pupiliji* nije jedini poznat slučaj performativnog usmrćivanja. Isto je, godinama kasnije, odnosno 2006. napravila i Vlasta Delimar, zbog čega je dobila prijavu za remećenje javnog reda i mira (Delimar 2006). Ovaj primjer je značajan, jer naglašava pitanje pravne odgovornosti, koja se u prethodnom dijelu rada nije razmatrala, ali je ključna u širem razumijevanju pojma odgovornosti u umjetnosti. Pravna i moralna odgovornost ne moraju biti podudarne.⁴

Posebno je zanimljiv slučaj Emila Hrvatina, poznatijeg kao Janez Janša, koji je u performansu *Življenje (v nastajanju) / Život (u nastajanju)* izvedenom na *Zoom festivalu* 2010. godine, pozvao publiku da reže hrvatsku zastavu. Performans je, kako ističe Letinić, bio „sačinjen od niza pisanih, foto i video uputa prema kojima gledatelji djeluju te samim time postaju i

4 Isto navodi i Grgić (Grgić 2023).

glumci stvarajući performans. Jedna od uputa, među njih pedesetak koje pozivaju gledatelje da izraze različite emocije iz različitih aspekata života, glasila je: 'Sram vas je vašeg naroda. Uzmite škare i razrežite zastavu. Komade ostavite na podu', na što se publika i odazvala, a zastava je završila u komadićima" (Letinić 2010). Zbog toga su autor performansa Janez Janša i organizator festivala Davor Mišković kazneno prijavljeni, dok pojedinci iz publike, koji su fizički sudjelovali u rezanju zastave, nisu bili obuhvaćeni prijavom. Prijava je kasnije odbačena, s objašnjenjem da „Janša nije postupio s namjerom javnog vrijeđanja, izvrgavanja ruglu i grubog omalovažavanja simbola Republike Hrvatske, već je to bio umjetnički čin" (Mikuličić 2011).

Ovaj je slučaj zanimljiv jer pokazuje različit tretman autora i publike kao mogućih koautora te otvara pitanje percepcije ideje odgovornosti za, zapravo, zajedničko djelovanje. Iako je čin autora i publike bio identičan, javnost je odgovornost pripisala Janši, a ne pojedincima koji su ga slijedili. Ujedno, riječ je o važnom primjeru promišljanja umjetničke slobode te podsjetnik da upravo tu slobodu umjetničkog propitivanja stvarnosti treba sustavno čuvati.

Vratimo se još nakratko na primjer *Pupilije*. Iako sam se na početku rada ogradila od iscrpnije evaluacije djela koja koristim kao primjere, smatram važnim pokušati (u ovom, a i u drugim, sličnim primjerima) interpretirati i vrednovati djelo na način koji uvažava njegovu cjelinu. U našoj prosudbi ne smijemo zanemariti ni širi kontekst ni slojevitou strukturu djela, a niti djelo svesti na jedan, koliko god radikalno i značajan bio, element. U praksi to znači da će ponekad odnos između brojnih čimbenika koji utječu na oblikovanje našeg djelovanja u umjetničkom svijetu biti duboko složen. Naša je participacija, kao i u mnogim drugim sferama života, višeslojna i zahtijeva od nas stalnu posvećenost, promišljanje te kontinuirano usklađivanje osobnih preferencija, društvenih zakonitosti i situacijskih okolnosti. Umjetnost bismo, stoga, trebali promatrati na sličan način. Iako ovaj rad ne nudi gotovu uputu za buduće djelovanje, on afirmira važnost trajnog promišljanja i posvećenosti istraživanju odnosa umjetnosti, etike i publike.

Janez Janša: Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki – Rekonstrukcija

Rekonstrukcija *Pupilije* izvedena je 2006. godine, u režiji Janeza Janše (Emila Hrvatina), u značajno izmijenjenom obliku u odnosu na izvornu predstavu iz 1969. godine. Janšin primarni cilj bio je, kako navodi Troha, „začetni dijalog s prvom verzijom predstave i njezinim izvornim društvenim kontekstom" (Troha 2008:254–55). U njegovoj se verziji, a u ovom se radu ponajprije bavim završnom scenom u kojoj je značenje publike dodatno radikalizirano, ističe i promjena u poznatoj sceni kupanja. Za nju je Janša

rekao da ju je izmijenio jer je smatrao da je danas subverzivnije zadržati odjeću na sebi nego ju skinuti (Troha 2008:479).

Najzanimljiviji je, dakle, slučaj posljednje scene, odnosno pogubljenja, koje je u Janšinoj verziji izostalo. Primarni razlog za to bila je činjenica da Zakon o zaštiti životinja zabranjuje klanje izvan posebno određenih prostora i uvjeta, odnosno, da bi se za provođenje takvog čina izvan propisanih uvjeta platila kazna. „Kraj je stoga cenzurirala Nevenka Koprišek, direktorica Stare elektrane, koja nije bila spremna riskirati” (Troha 2008).

Umjesto Jovanovićevog originalnog završetka, Janša je publici, vrlo demokratski, ponudio četiri opcije kako predstava može završiti: da pogledaju snimku rekonstrukcije originalne scene, da pogledaju video-snimku svjedočanstva o pogubljenju, da se čita Zakon o zaštiti životinja ili da se provede pravo pogubljenje kokoši (Troha 2008:255).

Članovi publike su gotovo uvijek većinski birali četvrtu opciju (Goluh 2016; Troha 2008), nakon čega bi bili pozvani da sami usmrte kokoš – što se nikada nije dogodilo. Na jednoj je izvedbi priprema za klanje toliko dugo trajala da je sve slutilo da će se ono zaista i dogoditi. Janša, prenosi Goluh, ovako objašnjava razlog zbog kojeg je publika redovito birala opciju koja uključuje smrt kokoši:

„Ne bih rekao da je to zbog 'Ah, da vidimo klanje pileta! Kako dobro!', već zato što je predstava takva da pomislite da je ovo samo još jedna od humorističnih scena i da se to zapravo ne može dogoditi. 'Iz onoga što smo do sada vidjeli, nema šanse da će je sada zaklati.' Užas dolazi kroz sporu, upornu pripremu svega što je potrebno za klanje. U kazalištu postoji određena tolerancija na vrijeme, odnosno: toleriram nešto neko vrijeme, ali onda postane dosadno ili postane preozbiljno, neugodno. Ovdje se to vrijeme toliko rasteglo da je 'vrag odnio šalu'. I onda je puno ljudi napustilo dvoranu. Uglavnom zato što su shvatili da se to može dogoditi ili da ide u tom smjeru, a nisu htjeli u tome sudjelovati. Na jednom od krajeva predstave napravili smo simulaciju klanja, koja je izgledala toliko uvjerljivo da mi je postala zanimljiva. To jest, još uvijek je moguće stvoriti iluziju, takvu iluziju da ljudi potpuno povjeruju da se to dogodilo, a onda vas ne pozdravljaju tjednima i tjednima. I da ih čak ne možete ni uvjeriti da se klanje nije dogodilo” (Belak 2013:4) u (Goluh 2016:87).

Rekonstrukcija *Pupilije*, a mimo potrebne kritike same predstave, donosi drugačiji odnos s publikom od izvorne verzije. U Janšinoj predstavi publika postaje glavni akter završnog čina po kojemu je predstava i poznata. Na taj način, u skladu s ranije napisanim, publika postaje koautor djela biranjem opcija kako će predstava, u iznimno važnom segmentu djela, završiti. Činjenica da publika mahom bira radikalnu opciju – usmrćivanje – izuzetno je zanimljiva i otvara mnoga pitanja, od kojih su ona zašto to bira i zašto

odustaje od izvršenja vjerojatno najzanimljivija. Iako odgovor, unatoč razgovoru s nekim ljudima koji su bili u publici, ne možemo jednoznačno dati, čini se da se radi o odmaku koje nam umjetničko djelo nudi – nekoj vrsti distance od stvarnog svijeta; u slučaju *Rekonstrukcije* i nekoj vrsti poštovanja prema izvornom djelu, ali i ideji da je umjetničko djelo odgovornost autora, čak i kada nam se ponudi koautorstvo. Odgovornost za izvršenje postaje različita od odgovornosti za odlučivanje.

Možemo zamisliti da su glumci, prema odluci publike, doista i izvršili usmrćivanje kokoši. Koga bismo tada, a pitanje moralne odgovornosti jest u srži i pitanje krivnje, smatrali krivim, odnosno odgovornim? Publiku ili izvršitelja, ili oboje i zašto? (Sjetimo se ranijeg primjera kada je autor bio smatran odgovornim za rezanje zastave, iako to nije sam i jedini učinio.) Ne bi li publika u ovom slučaju trebala snositi bar dio odgovornosti, čak i ako čin nije fizički izvela?

Ako i to zanemarimo, zašto bi publika uopće birala smrt kokoši, bilo u stvarnosti, bilo u svijetu umjetnosti? Čini se da je pitanje razlike između događaja iz svijeta umjetnosti i onih u stvarnom svijetu upravo ono što čini razliku. Kao da ono što inače činimo u fikciji, u umjetničkim djelima, kada, primjerice, u seriji navijamo za negativca, ostaje na snazi i onda kada (iako ovdje kokoš nije negativac) dopuštamo sebi odstupanje od uobičajenih moralnih normi ponašanja.

Na ovom mjestu bismo mogli, s obzirom na kokoš, otvoriti i temu razlike između klanja životinje radi hrane (koju također možemo problematizirati) i njezina ubijanja isključivo radi umjetnosti.

Kao što sam i ranije napomenula, teško je, zbog ograničenja teksta, na ovom mjestu zahvatiti sve elemente i interpretirati cijeli kontekst, sadržaj i namjere predstave. No, moja je namjera ukazati na činjenicu da se ponekad suočavamo s donošenjem odluka unutar umjetničkih djela te da se, barem ponekad, prema njima odnosimo kao da su dio umjetničkog svijeta, bez referenci na stvarni svijet, ali i da ponekad propuštamo uvidjeti da snosimo dio odgovornosti – ne samo za to koju ćemo opciju u Janšinom izboru odabrati, nego i za način na koji djelujemo kada su u pitanju djela s puno suptilnijim i neeksplicitnim moralnim odabirima. Vjerojatno su isto spoznali i oni koji su napustili izvedbe Janšine *Rekonstrukcije*.

U tom je smislu korisno još jednom za sam primjer *Rekonstrukcije* navesti da se temeljna odgovornost očituje u estetskoj (elementi prethodnog djela i uočavanje novih značajki, odnos s očekivanjima i referencama, odnos prema odmaku u umjetnosti), moralnoj (biranje opcija za dovršetak djela, nepreuzimanje odgovornosti za njezinu realizaciju), epistemološkoj (razumijevanje izmjene konteksta, važnosti Zakona, odnosno pravnog okvira) te društvenoj odgovornosti (kolektivni čin donošenja odluka, odnos prema kolektivnom).

Habacuc Guillermo Vargas: Exposición No.1

Još je jedan izuzetno zanimljiv, ali i moralno problematičan primjer u kojem možemo govoriti o djelovanju publike, rad *Exposición No.1* kostarikanskog umjetnika Abakuka Giljerma Vargasa (Habacuc Guillermo Vargas). Umjetnik je u prostoru galerije *Códice* u Nikaragvi „izložio” izglednjelog psa, koji je bio vezan ispred zida na kojemu je psećom hranom bilo ispisano: *Eres Lo Que Lees* („You are what you read” / „Ono si što čitaš”).⁵ Medijske priče o tome što se psu zaista na kraju dogodilo vrlo su raznolike: neki izvori tvrde da je uginuo od gladi, drugi da je pobjegao. Ipak, neosporna je svakako činjenica da je pas tijekom trajanja performansa (a čini se i duže) bio gladan i vezan, dok je publika promatrala. Snažna reakcija javnosti se dogodila, ali ne u galeriji, nego samo u virtualnom svijetu, u obliku peticije koju je potpisalo nekoliko milijuna ljudi (Kluck 2017). Istovremeno, nitko nije nahranio psa.

„Zadržavam pravo reći je li istina da je pas uginuo. Najvažnija stvar za mene bilo je licemjerje ljudi: takva životinja postaje središte pozornosti kada je stavim na mjesto gdje ljudi idu gledati umjetnost, ali ne kada je vani na ulici i gladuje. Isto se dogodilo s Natividadom Candom; ljudi nisu postali osjetljivi na njega dok ga psi nisu pojeli [...] Nitko nije došao osloboditi psa, dao mu hranu ili pozvao policiju. Nitko nije ništa poduzeo [...] Pas je življi nego ikad jer pruža temu za razgovor” (Fiengo 2011:61–62).

Ovaj je primjer u literaturi često spominjan i raspravljan, osobito u okviru etičke kritike umjetnosti, ali se rijetko promatra iz nama, za potrebe ovog rada, važne perspektive – one odgovornosti publike. Ako vidimo publiku kao aktivnog dionika umjetničkog svijeta, tada je važno pokušati razumjeti kakva je njezina uloga bila za ovaj performans. Dakle, publika je jasno percipirala da je u djelu prisutno nešto suštinski moralno problematično, ali je njezina stvarna reakcija izostala. Ona se svela na promatranje i, naknadno, na potpisivanje peticije. Možemo pretpostaviti da je moguće da su posjetitelji smatrali da je virtualni svijet jedino moguće polje njihova djelovanja, jer je riječ o umjetničkom činu, u koji se ne „dira”, odnosno koji se ne modificira bez jasnog poziva ili dopuštenja autora. Takvo ponašanje možemo čitati kao poštovanje prema autonomiji umjetnosti i slobodi autora da se umjetničkim djelom izrazi. Također, moguće je da je publika dala neku vrstu uvjetne suglasnosti samim dolaskom na performans, vjerujući da je pas izvan svijeta umjetnosti hranjen, da se o njemu netko brine,

⁵ Primjer je ovdje radikalno pojednostavljen i ne obuhvaća sve elemente koji su značajni za razumijevanje cijelog konteksta, djelovanje umjetnika i vrednovanje. Ovdje je važno, zbog osiguravanja da se djelo ne diskreditira pojednostavljenjem opisa, navesti da je Vargas djelo napravio kako bi simbolički predstavio užas smrti mladića kojega su, pred očima javnosti, izgrizli psi uslijed čega je kasnije u bolnici preminuo.

odnosno da je on u ovom performansu naprosto „izvođač”. Na sličan način pristajemo sudjelovati i u nekim drugim, doduše, najčešće pasivnim i neugrožavajućim umjetničkim djelima, koja od nas očekuju pristajanje na moralno dvojbene situacije.

Međutim, ljudi su istovremeno bili duboko svjesni da u Vargasovom radu postoji nešto suštinski pogrešno, što krši neka osnovna moralna načela o nenanošenju zla drugima. Čini se da su toga bili svjesniji promatrajući izvana – izvan samog svijeta umjetnosti, odnosno izvan galerijskog prostora, u virtualnom svijetu. Pogled izvana je, u ovom slučaju, vjerujem, donio dodatnu svjesnost o činjenici da je granica između umjetnosti i stvarnosti u ovom slučaju jako zamućena ili pobrisana, te da se u prostoru galerije doista nalazio vezan, gladan pas.

Smatram da je izostanak stvarnog djelovanja rezultat dvaju povezanih čimbenika. S jedne strane, riječ je o onome što Novic (Novitz 2001) naziva konvencionalnim ponašanjem publike – pasivizirajućem obrascu promatranja koji proizlazi iz uloge gledatelja i navike da se ne intervenira u umjetnički čin, a s druge strane, djelomično je riječ i o onome što se u socijalnoj psihologiji naziva fenomenom promatrača (Hortensius and de Gelder 2018). Taj fenomen označava smanjenje vjerojatnosti da će pojedinac u situaciji opasnosti (u izvornim eksperimentima – nesreće) reagirati i pomoći razmjerno povećanju broja prisutnih ljudi. Drugim riječima, doći će do inhibicije reagiranja ukoliko je promatrač u prisutnosti drugih, odnosno – što je više svjedoka, to je manja šansa da će itko djelovati.

Prevedeno u situaciju s izgladnjelim psom, ali i prvotnom verzijom *Pupilije*, velika je vjerojatnost da su pojedinci koji su mogli nešto učiniti pretpostavljali da će to učiniti netko drugi; da će netko drugi nahraniti psa, odnosno spasiti kokoš. Osjećaj disperzije odgovornosti dodatno je doprinio kolektivnom (stvarnom) nereagiranju. Istovremeno, od iznimne je važnosti razumjeti i da je čin potpisivanja peticije, koliko god simboličan bio, potpisnicima donio osjećaj barem minimalnog djelovanja, djelovanja koje, iako posredno, ne možemo zanijekati.

Ovaj performans u svojoj radikalnosti snažno ukazuje na paradoks umjetnosti koja koristi stvarno nasilje kako bi umjetničkim činom prokazala ravnodušnost prema nasilju. Vargasovo djelo provocira javnost, istovremeno razotkrivajući njezinu pasivnost, a s druge strane nužno postavlja pitanje o granicama umjetničke slobode, ali i odgovornosti publike. Iako je performans izveden u umjetničkom prostoru, učinci i značenje ovog performansa, time što isti uključuje izlaganje živog bića u situaciji patnje, destabiliziraju granicu umjetnosti i stvarnosti. Upravo je zato publika postala moralno relevantni sudionik događaja. Primjer performansa *Exposición No.1* iznimno je važan jer pokazuje da se odgovornost publike ne iscrpljuje

samo u interpretaciji djela ili u situacijama aktivnog sudjelovanja, nego i u odgovornosti za vlastiti čin gledanja. U tom je smislu i čin nedjelovanja u moralnom smislu također oblik djelovanja – onaj koji omogućuje da se umjetničko djelo realizira, čak i kad uključuje stvarnu patnju.

Upravo nam naglašavanje elemenata temeljne odgovornosti: estetske (granice umjetničkog djelovanja i uopće promišljanje estetiziranja patnje, performansa i sl.), moralne (djelovanje u odnosu na nedjelovanje, stvarnost patnje živog bića), epistemološke (spoznavanje stvarne i situacije odvojene od stvarnosti, istraživanja dosega umjetničkog, izvedbe, ali i razumijevanje namjera autora), kao i društvene (izostanak stvarnog djelovanja, fenomen virtualnih reakcija) ovdje omogućava da uvidimo koliko je tu odgovornost važno istraživati i propitivati.

Zaključak

U kontekstu navedenih primjera, ilustrirala sam ključnu tezu o temeljnoj odgovornosti publike, a koja uključuje tri međusobno povezane razine: odgovornost prema umjetničkom djelu, prema sebi samima te prema društvu. Ove tri razine uključuju i odgovornost prema očuvanju slobode i zaštiti svijeta umjetnosti, odgovornost prema poštenoj interpretaciji i vrednovanju estetskih i etičkih, ali i kontekstualnih značajki djela; prepoznavanje vlastitih moralnih načela, kao i granica i predrasuda; te svijest o tome da naše djelovanje, pa makar bilo svedeno na podršku ili osudu, ima značaj i jest relevantno u društvenom kontekstu.

Navedenim primjerima bismo mogli prigovoriti njihovu radikalnost i reći da su više iznimka nego pravilo i da nam ne nude realnu sliku svijeta umjetnosti. Ipak, oni se povremeno pojavljuju i jasno ukazuju na to da je participiranje u svijetu umjetnosti složen čin i da pretpostavlja našu aktivnu ulogu. Aktivnost te uloge ne očituje se samo u fizičkom (su)djelovanju, već i u promišljanju naše uloge u njemu.

Biti odgovoran gledatelj stoga znači biti estetski, epistemološki, moralno i društveno odgovoran. U nekim situacijama to znači da se trebamo svjesno distancirati od određenih umjetničkih djela, u slučajevima kada bi sudjelovanje značilo pristati na moralno neprihvatljivo. No, to također znači i osiguravanje uvjeta da svijet umjetnosti bude prostor sigurnosti za istraživanje, jednako kao i sigurnosti od nanošenja štete. Nažalost, predstavljeni koncept temeljne odgovornosti publike nema normativnu snagu, ali nas potiče da budemo svjesniji, posvećeniji, pažljiviji u pogledu naše aktivne uloge u svijetu umjetnosti. U srži našeg odnosa prema umjetnosti ne nalaze se samo užitak ili estetsko iskustvo, nego i pitanje etičke kritike, ali i odgovornosti za ono kako djelujemo, ali i što podržavamo.

Mislim da je važno naglasiti kako trebamo biti izuzetno pažljivi u tumačenju i vrednovanju umjetničkih djela. Postoje djela koja je potrebno, unatoč nelagodi koju izazivaju, pogledati, pročitati, doživjeti. Ponekad je naša zadaća kao odgovornih gledatelja upravo da budemo svjedoci, kako bismo mogli dati značaj, mijenjati, spoznati.⁶

Ovaj je rad kroz analizu nekoliko primjera iz izvedbenih umjetnosti želio pokazati da publika nije pasivni promatrač, nego aktivni dionik koji svojim prisustvom, odlukama i djelovanjem sudjeluje u umjetničkom svijetu. Osnovna je namjera bila osnažiti misao o značaju publike i o odgovornosti prema umjetnosti, prema sebi i društvu u kojem živimo.

Literatura

- Bishop, Claire. 2012. *Artificial Hells : Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London: Verso.
- Breemen, Alice. 2017. "Performance Philosophy: Audience Participation and Responsibility." *Performance Philosophy* 2(2):299–309.
- Bullough, Edward. 1912. "'Psychical Distance' as a Factor in Art and an Aesthetic Principle." *British Journal of Psychology, 1904–1920* 5(2):87–118. doi:10.1111/j.2044-8295.1912.tb00057.x.
- Carroll, Noël. 1996. "Moderate Moralism." *The British Journal of Aesthetics* 36(3):223–38. doi:10.1093/bjaesthetics/36.3.223.
- Davies, David. 2011. "The Nature of Artistic Performance." Pp. 1–22 in *Philosophy of the Performing Arts*.
- Delimar, Vlasta. 2006. „Marička”, *Zarez*. Pristupljeno 9. listopada 2025. (<https://www.yumpu.com/xx/document/view/38807095/politike-izvedbenih-prostora-zarez>).
- Fiengo, Sergio Vilena. 2011. *El Perro Está Más Vivo Que Nunca. Arte, Infamia y Contracultura En La Aldea Global*. second. San José de Costa Rica: Editorial Arlekin.
- Gaut, Berys. 2007. *Art, Emotion and Ethics*. Oxford: Oxford University Press.
- Goluh, Katja. 2016. „Zgodovinske okoliščine nastanka in recepcija Pupilija, Papa Pupilo Pa Pupilički.” diplomsko delo. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Fakulteta za družbene vede.
- Grgić, Filip. 2023. „Kada je moralno neznanje izgovor?” *Nova Prisutnost* XXII(3):473–89. doi:<https://doi.org/10.31192/np.22.3.1>.
- Harold, James. 2020. *Dangerous Art*. Oxford: Oxford University Press.
- Hortensius, Ruud, and Beatrice de Gelder. 2018. "From Empathy to Apathy: The Bystander Effect Revisited." *Current Directions in Psychological Science* 27(4):249–56. doi:10.1177/0963721417749653.
- Kieran, Matthew. 1996. "Art, Imagination, and the Cultivation of Morals." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 54(4):337–51. doi:10.2307/431916.
- Kieran, Matthew. 2006. "Art, Morality and Ethics: On the (Im)Moral Character of Art Works and Inter-Relations to Artistic Value." *Philosophy Compass* 1:129–43. doi:10.1111/j.1747-9991.2006.00019.x.

6 Zontag ima sličnu ideju u tekstu "Regarding the Pain of Others" (Sontag 2003).

- Kluck, Marielos C. 2017. "You Are What You Read: Participation and Emancipation Problemized in Habacuc's 'Exposición #1.'" graduate. Los Angeles: California State University.
- Kubala, Robbie. 2024. "Aesthetic Blame." *Journal of the American Philosophical Association* 10(4):744–60. doi:10.1017/apa.2023.25.
- Letinić, Antonija. 2010. „Zastava na medi slobode.” Pristupljeno 19. listopada 2025. (<https://kulturlpunkt.hr/intervju/zastava-na-medi-slobode/>).
- Lopes, Dominic McIver. 2018. *Being for Beauty: Aesthetic Agency and Value*. Oxford: Oxford University Press.
- Mikuličić, Ico. 2011. „Odbačena kaznena prijava protiv umjetnika Janeza Janše”, *Novi List*. Pristupljeno 19. listopada 2025. (<https://www.novolist.hr/ostalo/kultura/odbacena-kaznena-prijava-protiv-umjetnika-janeza-janse/>).
- Nannicelli, Ted. 2020. *Artistic Creation and Ethical Criticism*. Oxford: Oxford University Press.
- Nelkin, Dana Kay. 2020. "IX—Equal Opportunity: A Unifying Framework for Moral, Aesthetic, and Epistemic Responsibility." *Proceedings of the Aristotelian Society* 120(2):203–35. doi:10.1093/arisoc/aoaa010.
- Novitz, David. 2001. "Participatory Art and Appreciative Practice." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 59(2):153–65. Retrieved October 20, 2025 (<http://www.jstor.org/stable/432221>).
- Nussbaum, M. C. 1990. *Love's Knowledge: Essays on Philosophy and Literature*. Oxford: Oxford University Press.
- Performance. n.d. Retrieved October 16, 2025 (<https://www.moma.org/collection/terms/performance>).
- Platon. 2009. *Država*. Zagreb: Naklada Jurčić.
- Pupiliija, papa Pupilo and the Pupilceks – 1969. n.d. *Media Archive Performance*. Pristupljeno 14. listopada 2025. (<https://perfomap.de/map1/iii.-kuenstlerische-praxis-als-forschung/pupiliija-papa-pupilo-reconstruction/pupiliija-papa-pupilo-and-the-pupilceks>).
- Rancière, J. 2009. *The Emancipated Spectator*. New York: Verso.
- Sirovec, Zoja. 2025. „Prijava se i postani ambasador ljepote.” završni rad. Rijeka: Sveučilište u Rijeci, Akademija primijenjenih umjetnosti u Rijeci.
- Sontag, Susan. 2003. "Regarding the Pain of Others." *Diogenes* 201(1):127–139.
- Svetina, Ivo. 2009. „Prispevek za zgodovino gledališkega gibanja na slovenskem – Pupiliija Ferkeverk." Str. 27–77. u A. Milohnič and I. Svetina (ur.) *Prišli so Pupilčki: 40 let Gledališča Pupilije Ferkeverk*. Ljubljana: Maska in Slovenski gledališki muzej.
- Talbert, Matthew. 2025. "Moral Responsibility." *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Stanford, CA: Metaphysics Research Lab, Stanford University.
- Troha, Gasper. 2008. "Communist and Democratic Censorship in Slovenia: The Case of Pupiliija Papa Pupilo Pa Pupilcki." *Primerjalna književnost* 31:95–101+251+258.
- Troha, Gasper. 2012. "Corpse of a White Chicken." *Filozofski vestnik* 33:127–34.
- Vear, Rok. 2010. "Pupiliija, Papa Pupilo and the Pupilceks: A Reconstruction." *Critical Stages/Scènes Critiques* (3). Retrieved October 12, 2025 (<https://www.critical-stages.org/3/pupiliija-papa-pupilo-and-the-pupilceks-a-reconstruction/>).
- Wolf, Susan. 2016. "Aesthetic Responsibility." *The Amherst Lecture in Philosophy* 11.

Milica Czerny Urban

ON THE FUNDAMENTAL RESPONSIBILITY OF THE AUDIENCE: EXAMPLES FROM THE PERFORMING ARTS

Summary

In this paper, I propose an approach to the debate about responsibility in art that places the audience's responsibility at the center, a factor often neglected in previous philosophical and aesthetic discussions. In contrast to the usual approaches that concentrate on the responsibility of the author and the work of art, this approach emphasizes the triple dimension of the fundamental responsibility of the audience: responsibility towards the work of art, towards ourselves, and towards the society in which we live and act.

Starting from the assumption that the role of the audience is active and not passive, I analyze several examples from contemporary performing arts to show how the audience faces moral, epistemological, and social issues during participation in an artistic act. In this sense, the work relies on the theoretical propositions of aesthetic and ethical criticism of art (Nannicelli, Carroll, Kieran, Gaut, Nussbaum, Ranciere). It connects them with concrete examples of its performance, where the audience becomes an active participant: from Zoja Sirovec's work *Apply* and become an ambassador of beauty, to Dušan Jovanović's play *Papila Pupilija, i papa. Janše*, to the performance of Guillermo Vargas *Exposicion No.1*.

The analyzed examples raise the question of boundaries between aesthetic and moral responsibility, as well as the relationship between artistic autonomy and social action. Special attention is paid to situations in which the audience participates in ethically problematic acts—either through active consent or passive observation—and the possible forms of responsibility that result from this. By introducing the concept of the fundamental responsibility of the audience, it seeks to show that entering the world of art does not suspend, but rather reshapes our moral obligations, opening up space for reflection on the complex relationships between action, interpretation, and testimony.

I conclude the paper with the thesis that it is necessary to develop awareness of the audience as an active, conscious, and responsible participant in the artistic process, whose decisions and reactions are an integral part of the moral and social horizon of the work of art. The fundamental responsibility of the audience, as I propose it here, does not set normative rules but encourages reflection on how we participate in the artistic world and the possibilities of ethical action within it.

Keywords: audience responsibility, performing arts, participation, ethical criticism of art, society, morality.

