

Maја D. Ristiћ  
Univerzitet umetnosti u Beogradu  
Fakultet dramskih umetnosti  
Katedra za menadžment i produkciju pozorišta,  
radija i kulture

УДК 7.038.531:316.776.33  
792.01:316.776.33

## PERFORMANS KAO DRUGOST

*Apstrakt:* Osnovni cilj rada je da definiše i istraži osobenosti performansa kao hibridne forme izvođačkih umetnosti i njegovu ulogu u svetlu kulturnih promena u eri globalizacije, ubrzanog razvoja tehnologije, dominacije novih medija i komercijalne kulture – potrošačkog stila života otuđenog pojedinca. Performans ćemo u radu analizirati prateći razvoj avangardnog pozorišta dvadesetog veka, internet i sajber pozorišta, definišući navedene pojmove u kontekstu promena koje je poslednja decenija donela u sagledavanju pozorišta i odnosa dramskog teksta i teksta predstave. Istraživačka pitanja koja ćemo u radu postaviti su sledeća: Na koji način performans može da predstavlja alternativu novim medijima? Zbog čega je i da li je performans kao forma pristupačnija širem auditorijumu, koji nije samo posetilac i učesnik tradicionalne, prosvetiteljske umetnosti? Kako je tehnologija uticala na promene u estetici i značenju, načinima izvođenja izvođačkih umetnosti? Rad će biti napisan korišćenjem teatroloških teorija (Patrik Pavis), teorija izvođačkih umetnosti (Aleksandra Jovićeвић, Ana Vujanović), teorija medija (Rodžer Fidler), kao i metodom studije slučaja koja će poslužiti za analizu sajber performansa Bojana Đorđeva *Psihoza 4:48*, koji je nastao prema komadu Sare Kejn, digitalnog performansa *Klanica broj 5* i performansa *Žene Dade* Dah teatra u režiji Dijane Milošević. Zaključci navedenog istraživanja imaju za cilj da dovedu u vezu osobine novih medija i performansa.

*Кljučне речи:* performans, novi mediji, internet teatar, sajber pozorište, hibridna forma, avatari, otuđenje.

*Završiti sa ovim poretkom i preduzeti  
u novoj igri čovekovo telo  
raskinuti sa ovim svetom mikroba  
koji je tek slepljeno ništavilo.*

Antonen Arto

Mediji nas svakodnevno zavode. Dostupnost informacija, brzina protoka sadržaja, vizuelno atraktivne slike i skandalozne priče menjaju se vrtoglavom brzinom na našim malim ekranima telefona, televizora, tableta. Internet nam nudi nepouzdanе i neproverene informacije o svim segmentima života, različitim

delatnostima i naukama: medicini, psihologiji, umetnosti. *Sajber stručnjaci* nam daju savete kako da se upustimo u život a da ne pogrešimo, kako da provodimo svoje slobodno vreme, koje vrednosti da zastupamo u našim *malim* egzistencijama. Muzika, knjige, predstave, koje čitamo i gledamo putem interneta, virtuelna komunikacija, odavno su deo našeg ritualnog kretanja kroz svakodnevicu. „Uprkos čestom pominjanju da smo *prenatrpani informacijama*, ljudska bića poseduju urođenu sposobnost ne samo da asimiliraju ogromne količine informacija, nego da ih filtriraju u skladu sa svojim potrebama. Ljudi neprestano u svom svakodnevnom životu biraju informacije, pri čemu ne moraju da se osećaju *prenatrpani*. Postoje, naravno, frustracije prouzrokovane raskorakom u vremenu i nesposobnošću postojećih medija da na prikladan i isplativ način odgovore na razne potrebe i interesovanja. Međutim, sve dok velika većina potrošača ne uvidi jasne i nepobitne razloge da prihvati nove vidove sajber medija, sva je verovatnoća da će oni ostati manje-više zadovoljni nizom medija i telekomunikacijskih tehnologija koje su im sada na raspolaganju” (Fidler 2004: 243). Sajber mediji nam pružaju lakše i brže načine za *učlanjivanje* u grupe sličnih interesovanja. Komunikacija nam je brža, emocije izražavamo likovno, neutralno. Čini nam se da se brže i lakše zabavljamo, vreme brže prolazi, a mi smo sve prividno zadovoljniji. „Međutim, kao ni stvarni svet, ni virtuelne zajednice nisu bez problema i ne može se očekivati da će se svako vladati kao odgovoran i poverenja vredan građanin. Sajber prostor, prema opasnostima kojih je pun, jednako kao i povoljnostima, često se poredi sa američkim zapadom u drugoj polovini devetnaestog veka” (Fidler 2004: 260). Dakle, odgovornost prilikom biranja i recepcije sadržaja potrebna je i u virtuelnom i u realnom svetu.

Ako virtuelni svet dominira našim umom, čulima i ponašanjem, pitanja koja želimo da postavimo u radu glase: Koja forma umetnosti bi se sofisticirano suprotstavila novim medijima? Šta je alternativa medijima danas? Da li ona uopšte postoji? Koja to umetnička forma uspostavlja dobru i otvorenu komunikaciju sa publikom, korespondira direktno, bez ideološke ili demagoške *uvijenosti* sa potencijalnim ili stalnim recipijentima? Imajući sve navedeno u vidu, osnovnu hipotezu rada definišemo na sledeći način: performans kao izvođačka umetnost – *široki spektar* raznolikih akcija, rangiranih od igre, rituala, plesa, sporta, zabave, upotrebe senzibiliteta popularne umetnosti je drugost, alternativa novim medijima. Izvođenja koja odražavaju i predstavljaju svakodnevne događaje ili ljudske postupke, probleme, previranja, traume, deo su sadržaja i izražajnih mogućnosti performansa. „Bilo koje izvođenje koje se sastoji od fokusiranih, jasno označenih i društveno ograničenih oblika ponašanja koja su posebno napravljena/pripremljena za pokazivanje može se nazvati kulturalnim performansom” (Jovićević 2007: 29). U širokom spektru izvođačkih umetnosti ne mogu se jasno povući granice između performansa i religije, performativnog izvođenja i društvenih pojava koje on kritički sagledava ili nudi drugi ugao, vizuru opažanja gledaocu.

Performans je blizak različitim oblicima održavanja državnih ili sportskih svečanosti ili medijskih *rijaliti programa* poput *Velikog brata*. „U svakodnevnom životu, ljudi predstavljaju određene radnje koje se mogu doživeti kao gluma ili igra od strane *gledalaca* zbog konteksta u kome se izvođenje odvija. Najzad, jedna osoba može igrati nekoliko uloga u toku svog života, ili jednog dana, i promena uloga je nešto što je uobičajeno. Biti ono što jesmo znači ponašati se na nereprezentabilan način, ali izvođenje već podrazumeva određeno *prerušavanje* ili preuzimanje uloga, kao i izvesnu napetost tokom izvođenja” (Jovićević 2007: 29). Prema Ričardu Šekneru (Richard Schechner), pojam performansa „prevazilazi izvođačke umetnosti – ali i generalno umetnost i odnosi se na različite izvođačke prakse u umetnosti, kulturi i društvu [...]. Performansi se dešavaju na mnogo različitih instanci i konteksta i u mnogo različitih oblika” (Šekner 1992: 162). „Performans kao jedna sveobuhvatna kategorija mora biti konstruisan *kao široki spektar ili kontinuum akcija*” (Vujanović 2007: 22). Umetnost performansa i njegova ostvarenja se „nalaze negde između muzike, plesa i pozorišta – kao *pank, new wave*” (Šekner 1992: 154) i ovu formu izvođačke umetnosti Šekner vidi kao značajno dostignuće eksperimentalnog pozorišta koje je proširilo delokrug tema kojima se bavi. „Iako se mi danas nalazimo u periodu ekstremnog formalizma i nihilizma, dostignuća eksperimentalista moći će kad-tad da se iskoriste. Vrednosti proširenog raspona pozorišta mogu biti sumirane navođenjem svih načina na koje predstave mogu biti ostvarene. Najmanje ih ima osam: drama, teorije, pozorišna dela čiji su autori pozorišne trupe. Takva su *Hleb i lutke, Trilogija Round Ajlend*, u kojima nije bio prisutan rad pojedinca, već čitavog kolektiva, pozorišna dela čiji su autori glumci (Lini Sak, Bob Kerol, Džef Vajs), umetnost performansa, hepeninzi, likovni umetnici koji prave predstave – ljudi koji prave predstave izvan očekivanog konteksta, političko pozorište, ulično pozorište: *Nevidljivo pozorište* i *Teatar – forum*, pozorišne radionice i parateatar: Grotovski, Barbina pozorišna antropologija, religiozne ceremonije kao pozorište, rastući broj antropologa koji posmatraju pozorište” (Šekner 1992: 88). Šekner posmatra i proširuje polje delovanja izvođačkih umetnosti u kojima svoje mesto nalazi i performans.

Za francuskog teoretičara, semiologa teatra Patrisa Pavisa (Patrice Pavis), izvođačke umetnosti obuhvataju i pozorište, ali i druge oblike scenskih umetnosti: cirkus, lutkarsko pozorište, film, radio-medijske prakse. Pavis izvođačke umetnosti u svom rečniku *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts and Analysis* postavlja kao semiološko-fenomenalističke. Za njega „izvođačke umetnosti kao generički termin pokrivaju sve umetnosti zasnovane na izvedbi (reprezentaciji) ili na reprezentaciji njihovih sirovina: scena, glumac, slika, glas” (Vujanović 2007: 23). Igranje uloga u kontekstu proučavanja izvođačkih umetnosti značajan je element za razumevanje i definisanje performansa. „Još u srednjem veku postojala je svest o društvenim ulogama koje ljudi igraju tokom svog života. U vizuelnim predstavama *dance macabre*-a, na raznim litografijama i crkvenim reljefima iz srednjeg

veka, postoje slike u kojima smrt, oličena u mrtvacu ili lešu koji se raspada, dolazi po smrtnike i odvodi ih do smrti, bez obzira na njihov društveni status ili životno doba, u kojima su zastupljeni svi staleži u rasponu od kralja i pape, preko plemića do običnih građana. S obzirom na to da žene tada nisu imale društvene uloge, bile su predstavljene u različitim fazama svog bitisanja: devojčice, devojke, dragane, udate žene, majke, udovice, starice. Iako je tokom vekova bilo sličnih razmišljanja na temu društvenih uloga, kao i da je metafora sveta kao pozornice nastala u filozofskom i dramskom pisanju 20. veka, javljaju se prve jasnije strategije istraživanja igranja uloga kao društvenih pojava, odnosno povezivanja kulturnih i umetničkih izvođenja” (Jovićević 2007: 30). Poznata su istraživanja sociologa pozorišta Žana Divinjoa i Žorža Gurviča o društvenoj ulozi pozorišta i pozorišta kao segmenta, možda bez mogućnosti velikih promena, ali ipak značajnog dela političkog i društvenog života, a koji se ogleda u održavanju manifestacija, političkih ceremonija. Augusto Boal (Augusto Boal) pozorište vidi kao instrument za razvijanje bazičnih kulturnih potreba i način *isceljenja*, pridruživanje društvenoj zajednici marginalizovanih socijalnih grupa: samohrane majke, lica sa težim psihološkim problemima, žene žrtve nasilja, zaverenici, vojnici koji pate od posttraumatskog sindroma, siromašni građani. Boal u pozorištu animacije i pozorištu potlačenog ne želi da se bavi didaktičkim pozorištem. Njegovo pozorište je interaktivno i podrazumeva iznalaženje slobodnih formi izražavanja i glumaca i gledalaca. „Ta spontanost, slučajnost i neponovljivost svake predstave *pozorišta potlačenog*, gde su razlike između pojedinih izvođača tolike da su krajnji rezultati sasvim drugačiji, da negde grupa učesnika usvoji jedno, a drugde drugo rešenje kao najpovoljnije, te odvede predstavu u sasvim drugi tok, ogromna je prednost *pozorišta potlačenog* i upućuje na njegov ogromni značaj, pre svega kao metode sociološkog eksperimentisanja, a zatim i zahteva permanentnog obrazovanja i metode kulturne animacije. To što se baš u sociologiji, čak i u akcionim istraživanjima, ova metoda gotovo uopšte ne koristi, samo je pokazatelj koji upućuje na često veoma neopravdanu podvojenost naučnog i umetničkog rada. Smatrajući da je *pozorište potlačenog* u suštini životni stav – nije dovoljno da pozorište samo upozna svet, već da ga menja (Dragičević Šešić 2012: 143). Poput Boalove težnje za sjedinjavanjem izvođača i publike, u središtu performansa nalazi se zajedništvo između umetnika i publike, čime se publika podstiče i *poziva* da učestvuje u igri glumaca oslobađajući je od strogih i urođenih društvenih okvira.

## RIJALITI ŠOU ILI RIJALITI PERFORMANS VS TEORIJE PERFORMANSA

Performans koji odražava sve ove osobenosti o kojima smo govorili je delo letonskog reditelja Alvisa Hermanisa *Drugi život*, predstava koja je koncipirana kao „isečak iz života” veoma starih penzionera u zajedničkom stanu u Rigi

(Letonija, bivši SSSR), u vidu svojevrsnog brisanja razlike koja postoji između svakodnevnog života i pozorišne glume i značenja rada pozorišnih i filmskih glumaca. U *Drugom životu* „glumačka tehnika je dovedena do takve izveštačenosti da gledaoci još opreznije govore o novoj stvarnosti jer je u ovim komadima sve pod kontrolom (...). Hermanis je napravio predstavu u kojoj je gledalac doveden u situaciju *unutrašnje montaže*, odnosno situaciju u kojoj je svaki gledalac pojedinačno čitao predstavu drugačije, montirajući je po sopstvenom redu” (Jovićević 2007: 33).

Prvu teoriju performansa izložio je Džon Lengšo Ostin na Harvardu 1955. godine. Ostin je uveo i istraživao performativne iskaze, kao i razliku između njih i konstativa. Iskazi podležu kriterijumu istinitosti, ali i promenljive istinitosti. Performativi su iskazi koji ne utvrđuju već deluju, učinkoviti su i deo su stvarnosti. Ostin dalje razvija opštiju teoriju govornih činova, u okviru koje je podela iskaza na performative i konstative uključena u problematiku različitih činova koje iskazi izvode. Lokucijski čin je čin iskazivanja, ilokucijski se dešava kada se u iskazivanju vrši radnja, a perlokucijskim se nešto postiže iskazivanjem. Pošto svaki iskazani iskaz jeste lokucijski čin, važno je ukazati na razliku između ilokucije i perlokucije. Na primer, „Proglašavam kraj suđenja” – u određenim okolnostima iskazivanje ima ilokucijsku moć da završi suđenje; dok je kod iskaza „Zamolite je da završi suđenje” završetak suđenja izražen perlokucijskim učinkom. Izgovoreno je posledica iskaza, a ne radnje koju sam iskaz izvodi. Prema Ostinu, odrediti značenje iskaza znači odrediti konvencije koje omogućavaju različite ilokucijske činove, jer da bi se dobro izvela govorna radnja nije dovoljno izgovoriti performativni iskaz (npr. „Proglašavam kraj suđenja”), već je nužno da veliki broj činilaca i pravila konteksta iskazivanja *teče ispravno* (Vujanović 2007: 59). Za Ostinovu teoriju performansa je važno razumeti značenje koje određeni iskaz ima. Oblik ili usmerenje iskaza određuje njegov smisao i cilj, čime ova teorija ulazi u domen psiholoških nauka. Za uspeh performansa nije značajno samo šta se izgovara, već sam kontekst u kome se govor postavlja i uokviruje. Teorija performansa i govornih činova je nastala u okviru posleratne britanske filozofije jezika, tj. filozofije običnog govora započete Vitgenštajnovim *Filozofskim istraživanjima*. Autori koji istražuju performativ u umetničkoj izvedbi naglašavaju da se na sceni u nemetaforičnom smislu suočavaju dve stvarnosti: umetnička stvarnost (simbolički poredak scenske situacije) i stvarnost konteksta izvođenja (prostor–vreme izvođenja/publika, društveni kontekst). Tako Aldo Milohnić pokušava da opovrgne Ostinovu tvrdnju primerima prave performativnosti. Osnovna zamerka autora koji izučavaju samu prirodu izvođenja kao oblika predstavljanja zameraju Ostinu njegovo nepoznavanje suštine izvođenja: igru, spontanost i sinkretizam. Ovakva logika teorije performansa nagoveštava pojavu Boalovog *nevidljivog pozorišta*, hepeninga, bodi-arta, kao i performerski futuristički teatar. „Nepersformativna izvedba stvara značenja u odnosu prema spoljašnjim referentima, činjenicama izvanumetničke

ili izvanizvedbene stvarnosti” (Vujanović 2007: 62). Značenja mogu da budu *preuzeta* iz događaja društvene krize, privatnih ili seksualnih doživljaja. Činom izvođenja neperformativna izvedba analizira, osporava, kritički sagledava događaj koji se nalazi izvan referenta. „Mimetičnost je tu zastupljena, svakako, pre u aristotelovskom nego u platonovskom smislu. Paradigmatski primer takve izvedbe je dramska predstava, često čak i kada je postdramska, a takođe je tradicionalna opera i balet – koji nevidljivim četvrtim zidom osiguravaju relativno jasne granice simboličke situacije na sceni” (Vujanović 2007: 62). Performativna izvedba sa aspekta analitičke filozofije vezuje se za postojanje fizičkog, neverbalnog pozorišta koje može da ostvari dublju analizu i izražajnost u odnosu na predstavljanje stvarnosti. U domaćoj pozorišnoj praksi neverbalnog pozorišta najbolje primere ovog pristupa možemo da sagledamo u radu Dah teatra, Plavog pozorišta, Ister teatra. Iako njihove izvedbe najčešće nisu na dramsko-teatarski način referencijalne – već je reč o direktnom bihevijoralno-ekspresivnom izvođenju značenja – one nisu ni doslovno performativne, jer referent ostaje spolja i značenje koje uspostavlja odnosi se na realnu ili fiktivnu, objektivnu ili subjektivnu postojeću stvarnost. Njihovi učinci stoga spadaju u domen perlokucije, a ne ilokucije. S aspekta Ostinove teorije, performativne izvedbe su one koje značenje uspostavljaju u činu izvođenja (Vujanović 2007: 63). To su izvođenja čiji akcenat je na čulnom, fizičkom. Značenje ovog oblika performansa nije na *komentarisanju* spoljašnjeg događaja, već na izazivanju, ali i na stvaranju unutrašnjih referenci. Značenja se proizvode tek u ostvarivanju celokupnog odnosa prostora, vremena, tela izvođača, njegovog identiteta i publike. Ovaj oblik performansa vidimo u radu Augusta Boala, Hermana Ničea, *Electronic Disturbance Theater-a*. Teorije performansa izučavaju performativnost performansa sa aspekta psihoanalize zalažući se za činjenicu da performativ ima potpuno različita značenja u odnosu na okolnosti. U fokusu proučavanja performansa sa aspekta psihoanalize je performativni referent o kome piše Šošana Felman u studiji *Skandal tela u govoru*. Učinak i dejstvo performansa, prema Šošani Felman, ne može se svesti na iskaz. „Ona ističe da autoreferencijalnost performativa podrazumeva asimetričan odnos iskaza i iskazivanja, tj. proizvodi se višak iskazivanja, ilokucijska moć koja nadilazi iskaz” (Vujanović 2007: 64). Performans se na osnovu ove teorije ostvaruje u stvarnosti, on je deo materijalno-društvene prakse. Dobar primer ovakvog vida performativnosti je ono što se zbiva u *Hamletu*, u komadu sukobljavanja unutrašnjih konflikata koji proističu iz šireg okruženja: porodice, društva. Dobar primer je i *gay parada* koja se može tumačiti kao *borba* pojedinca za socijalna prava i ravnopravnost populacije homoseksualne orijentacije, a, opet, ovakve vrste manifestacija su i primer čiste kič estetike. Kontraverzni performans koji je dobar primer navedene teorije je i *I Miss You* Franka B koji je svesno nanosio žiletima povrede na svom telu izazivajući namerno krvarenje iako je zaražen virusom HIV-a, o čemu je publika bila informisana. U Beogradu je ovaj performans izveden 2002. godine kao gest



pokajanja nad prolivenom krvlju u грађанском ratu na prostorima ex-Jugoslavije, dok je na Zapadu trebalo da provocira pojavu ili epidemiju hipohondrije. Izvedba je materijalni čin, izvedena sada i ovde, uvek drugačija u zavisnosti od okruženja i društvenog konteksta u kome se nalazi. Performativni referent se ne može pro-  
naći niti videti ni u jednoj drugoj stvarnosti. On je jedinstven za datu izvedbu; već u drugom izvođenju, na drugom području, on se menja, prilagođava, što perfo-  
mativnom izvođenju daje dinamičnost, pokretljivost i jedinstvenost kao osobe-  
nosti. Sa razvojem tehnologije performansi postaju *vidljiviji* i dostupniji publici  
različitih nacionalnosti, stilova života. Performans se odvija pred publikom i koja  
nije fizički prisutna na datom izvođenju. „Uprkos što je najvažnija karakteristika  
performansa (bila) da su njihovi izvođači prisutni samo u stvarnom vremenu, od-  
nosno *ovde i sada*, savremeno doba omogućava dokumentovanje, čuvanje i isto-  
rijsku rekonstrukciju performansa (...), obnavljanje performansa, kao na primer  
u slučaju Marine Abramović, ili internet performansa *Desktop teatra* (*Desktop  
Theater*, Avatar Body Collision). Obnavljanje performansa dovodi u pitanje su-  
štinu umetnosti performansa, jer iako je umetnost performansa bila vidljiva, ona  
nije ostavljala tragove, ona nije mogla da bude kupljena ili prodana. Na taj način,  
svi pokušaji da se pomere granice umetnosti performansa završili su se u muzeju,  
performansi se rekonstruišu i snimaju, otkupljuju i čuvaju” (Jovićević 2007: 86).

## TEHNOLOGIJA U POZORIŠTU I SAJBER PERFORMANS

Danas se pozorište suočava sa brojnim izazovima u načinima izvođenja  
usled primene novih tehnologija. Sa jedne strane, upotreba tehnologije može da  
doprinese spektakularnijem izvođenju, da redukuje upotrebu klasično izrađene  
scenografije, ali tehnologija može da učini mnogo više. „Tehnologija se najčešće u  
teatru predstavlja kao neutralna, kao čisto sredstvo, i u tome je najveća opasnost  
i moguća zloupotreba. Još je Bakunjin, od koga je i preuzet termin za avangardu,  
pre više od sto godina upozorio da se treba čuvati vladavine naučne inteligencije,  
koju je on definisao kao najaristokratskijeg, najdespotovskijeg, najarogantnijeg i  
najelitističnijeg od svih režima. Pa ipak, države i multinacionalne korporacije se  
ne bi borile tako grozničavo za kontrolu nad domenom digitalnog kada bi nove  
tehnologije bile samo sredstvo” (Jovićević 2004: 16). Pobornici klasičnog teatra,  
pesimisti, zastupaju negativna stanovišta u vezi sa korišćenjem novih tehnologija  
u izvođenju predstava, dok futuristi slave kompjuterizovano upravljanje informa-  
cijama, biotehnologiju, kibernetiku, sagledavajući upotrebu tehnologije u sme-  
ru stvaranja i realizacije snažnije i upečatljivije scenske metafore. Za futuriste je  
značajna sublimacija i brzina izvođenja, dok nadrealistima tehnologija služi kako  
bi prikazali nelogično, realno, iz različitih uglova i sfera. Prostor za sjedinjavanje  
tehnologije i pozorišta nastaje u trenutku kada teoretičari pozorišta odustaju od

dominacije dramskog teksta i *vladavine* literarnog pozorišta. Naime, čitav avangardni pokret i njegovi predstavnici smatrali su da teatar ne mora da koristi samo reči, kao i da pozorište ne služi samo kao posrednik za predstavljanje ili interpretaciju dela iz drugih umetnosti. Antonen Arto (Antonin Artaud) je zamerao pozorištu Zapada psihologizaciju i naturalizam, izučavajući pozorište Istoka kao autentično pozorište koje podrazumeva nelogični, ali vizuelno snažan spoj zvukova, kostima, maski, jarkih boja, plesa, glumaca na štakama. „Kreg (Craig) je insistirao na stanovištu da je svaka umetnost definisana jedinstvenim kvalitetom materijala koji koristi. Materijal teatra su: pokret, glas i scenski dizajn. Stoga je potrebno da reditelj ovlada veštinom radnje, linija, boja, ritma i reči, kako bi *umetnost teatra* ponovo zadobila *svoja prava* i postala kreativna umetnost koja veruje u samu sebe, a ne puka veština interpretacije. Kreg je smatrao da je došlo krajnje vreme da se pozorište vrati svom poreklu i da se elitarizuje [...]. Ovaj zahtev je napustio osnovne principe iluzionističkog pozorišta srednje klase. Ako je pozorište shvaćeno kao umetnost, njegov zadatak ne može biti jednostavno imitiranje prirode i pružanje iluzije realnosti” (Jovićević 2004). Pozorište budućnosti treba da koristi različite instrumente predstavljanja ideja, znakova, a ne celovite priče. U futurističkim *seratama* pojavila se osnova svega što je kasnije poslužilo kao model za formiranje performansa i hepeninga u drugoj polovini dvadesetog veka. One su bile pre svega mešavina umetnosti, polemike i pseudopolitičke akcije. Pozorište se kreće ka ujedinjenju svih elemenata (scenarija, zvuka, pokreta, kostima, svetla...). „Jedan od ideologa Bauhauasa, Laszlo Moholy-Nagy u svom eseju *Teatar, cirkus, varijete* (1924) ponovio je ideju o *totalnom pozorištu*, kao velikom, dinamičkom i ritmičkom procesu, koje će u sebi sadržavati sve tehničke i umetničke medije. Vreme je, pisao je Nagy, da se sva tehnička dostignuća (film, automobil, lift, avion, optički instrument) iskoriste za složeni scenski aparat, jer je krajnje vreme da se proizvede vrsta pozorišne predstave koja više neće dozvoliti da masa budu pasivni posmatrači, već će se one fuzionisati sa radnjom na sceni. Takva scena zahtevala je modernog reditelja koji će imati hiljadu očiju i biti u stanju da razume i kontroliše sve elemente moderne komunikacije” (Jovićević 2014: 28). Glumca su zamenile nadmarionete u pozorištu Gordona Krega, dok je Hajner Gebels *izbacio* glumce sa pozornice kreirajući svoje instalacije od vode, muzike, svetla, šumova i glasa koji su publici predstavljali *teze*, segmente za razmišljanje, a ne gotove ideje.

#### PSIHOZA I SMRT AUTORA, ŽENE DADE I KLANICA BROJ 5, PERFORMATIVNOST NA IVICI ŽIVOTA I SMRTI

Bojan Đorđev u digitalnom, internet performansu *Psihoza i smrt Autora – Algoritam Yu03/04.13* sledi definisana teorijska određenja performansa istražujući



domete izvođačkih umetnosti u vreme novih medija. Ovaj autor kreira prvi ovakvo delo u našoj sredini i pokreće značajna pitanja vezana za socio-kulturni kontekst, položaj pojedinca u našem društvu, ali i svojim radom teži da doprinese proširivanju publike koja može da aktivno učestvuje u ovako značajnom delu koje preispituje sve postojeće modele zapadne kulture i zapadnog načina života.

Internet teatar kao umetnička koncepcija nastaje sredinom devedesetih godina dvadesetog veka, prvo na prostorima zapadne Evrope, a kasnije i Amerike. Internet teatar nije animirani film ili video-rad. U kontekstualnom pogledu, internet teatar se realizuje u savremenim institucijama kulture i performansa, kao produkt određenog vremena i kulture: kasnog – postmodernog pozorišta. Za realizaciju internet teatra nije potrebno posedovanje mašine i prikazivanje umetnosti putem *svetlucavih ekrana*, potrebno je mnogo više, kao i za opstanak svake umetnosti, kako naglašava sociološkinja umetnosti Viktorija de Aleksander u studiji „Socijologija umetnosti”. Socijalni ili politički kontekst, estetska forma, postojanje opipljivog zaokruženog i celovitog proizvoda potrebno je za definisanje i uobličavanje internet pozorišta i performansa. „Internet teatar nije homogena, ni konzistentna medijski određena umetnička oblast čije prakse dele jedinstvenu poetiku. To je erozivna oblast koja obuhvata neujednačen skup mikrokonceptata i praksi umetnika/ca i teoretičarki različitih disciplina, obrazovanja i usmerenja, estetičkih i etičkih kriterijuma, zahteva i političkih, umetničkih i teorijskih pozicija. Taj (nehijerarhijski) raspon se može bledo opcrtati potezom od kompleksnih, umetničko-kulturalno-društveno kritičkih i teorijskih promišljanja projekata Igora Štrosmajera, često u saradnji sa filozofkinjom Bojanom Kunst, preko disciplinarnih i fenomenalističkih problematizacija i konfrontacija (visoka umetnost: pop kultura, dramski tekst: ekranski hipertekst, živi teatar: digitalna tehnologija, ljudsko telo performerа: pikselno telo avatara), karakterističnih za radove grupe Hamnet Players, Desktop Theater i Avatar Body Collision i umetnice Helen Varley” (Vujanović 2004: 38–39). Internet teatar čini *sajberperformans* koji se izvodi u virtuelnom internet prostoru. Scenografiju ovog pozorišta mogu da predstavljaju crteži, fotografije, animirani ambijenti, dok su *avatari* nestvarne, imaginarne figure, glumci-izvođači. „Osporavanjem statusa izvođača, avatarima se prikriva ili osporava rasep subjekta i individue, a nasuprot tome, proizvođenje nesamosvesnih ekranskih sličica u status nekad rezervisan za savremenog ljudskog aktera problematizuje čitav humanistički projekt subjekta” (Vujanović 2007: 133).

Performans Bojana Đorđeva *Psihoza i smrt autora – Algoritam Yu03/04.13* inspirisan je dramom Sare Kejn (Sarah Kane) *Psihoza 4:48* – predstavnicom novog brutalizma, dramaturgije *krvi i sperme*. Dramsko stvaralaštvo Sare Kejn obeležilo je evropsko pozorište dvadesetog veka, koje je bilo zatečeno i šokirano hrabrošću spisateljke da ogoljeno, bez trunke sentimentalnosti i teatralizacije prikaže na sceni lažne, puritanske i licemerne vrednosti i moral građanskog društva.

Njeni komadi se mogu *čitati* i procenjivati iz različitih perspektiva: idejno-filozofskih, estetsko-izvođačkih. Drama Sare Kejn *Psihoza 4:48* može se doživeti kao tok misli subjekta i objekta pred samu smrt. Sara Kejn dramatično opisuje svoje poslednje dane nezalečene psihoze, psihičke bolesti proistekle iz nedostatka autentične porodične ljubavi. Snaga ovog komada je u njegovoj autobiografskoj, ispovednoj reči, izvornim, traumatičnim osećanjima straha, koje je Sara Kejn opisala bez zadržske, već u groznici tela i uma umetnika koji umire.

Komad *Psihoza 4:48* nema jasnu dramsku strukturu, određene likove, uvod, zaplet, rasplet. Ona se ne bavi razvojem značenja, već uporno gradi ka onoj tački kada se život završava. „Taj splet objekta i misli ne može se povezati sa određenom predstavom/objektom koja se da imenovati” (Pelević 2007: 45). Julija Kristeva (Јулија Кристева) tok misli i događaja u ovoj drami proučava kroz pojam *zazornosti*. „Jedina osobina objekta koje *zazorno* jeste da se suprotstavlja njenom Ja” (Kristeva 1989: 159). Ali taj objekat je i izopštenik koji se pojavljuje tamo gde se smisao slama. S druge strane, protiv njega se *bori* pouzdano *Ja* koje uporno pokušava da otera *zazornost*. Ali *zazorno* poput grčeva i krika muči i izaziva junakinju. Drame Sare Kejn nisu samo lične ispovesti i upečatljive *slike* teške bolesti, već su one mnogo više od jednostavnog prikazivanja stradanja lika drame. Dimenzija stvaralaštva Sare Kejn se uzdiže do univerzalnog pokazivanja i ukazivanja na gorući problem zaglavljenosti čoveka dvadesetog i dvadeset prvog veka u materijalnom, pohotnom zadovoljenju svojih nagona preoblikovanih u egoizam i narcizam. Sav sunovrat pragmatičnog, bezličnog života opisala je Sara Kejn u svojim dramama *Razneseni*, *Fedrina ljubav*, te i u *Psihozi 4:48*. U digitalnom performansu *Psihoza 4:48*, Bojan Đorđev kao reditelj i Ana Vujanović kao konceptant projekta ne bave se individualnom patnjom Sare Kejn; umesto toga „projekat je usmeren na istraživanje interakcija: između paradigmi jedne male, lokalne kulture koja pokušava da sačuva sebe (i svoje /kvazi ili ne/ nasleđene vrednosti) od novih uticaja i paradigmi savremenog globalnog društva koje pokušava da asimiluje različitosti u neku vrstu površne bez-konfliktne jednakosti: između stare figure umetnika-genija koji stvara *ex nihilo* i moderne figure umetnika-operatera (prema tezama o smrti Subjekta i Autora); i između različitih praksi koje čine kulturu u kojoj živimo (savremene teorije kulture, novi mediji i tehnologije, teatar, performans i art)” (Đorđev, Jovanović, Vujanović 2004: 120).

Autori ovog performansa stvaraju hibridnu dramu od delova originalnog teksta Sare Kejn zadržavajući klinički ambijent originalnog komada. Komad je u *novoj verziji* podeljen na šest avatara, izvođača. „Osnovni sinopsis komada je situacija u nedefinisiranom prostoru sanatorijumskog tipa. Avatari su: predstavница institucije (nadzornica) i pet 'pacijenata' – autora. Nadzornica vodi grupnu terapiju podstičući ispovesti autora postavljajući pitanja koja odražavaju njihov život: svesni i nesvesni? Posle odgovora na pitanja, radnja se premešta u sledeću prostoriju, ali sa jednim avатаром manje – do poslednjeg. Ceo rediteljski postupak se oslanja

na tradiciju evropske avangardne drame 20. veka – posebno njenu konverziacionu *Talking Heads* nit: Sartre, Beckett, Sarah Kane” (Đorđev, Vujanović, Jovanović 2004: 121). Pred samo izvođenje razgledaju se tekstovi koji će biti izvedeni. Biraju ih avatari i publika, čime se razvija interaktivnost, različite mogućnosti u određivanju kraja performansa. Publika upravlja avatarima. Ona postaje reditelj i pisac predstave. Publika bira tekst avatara i može da se *kreće* kroz različite prostore. Ona sama odlučuje put svog kretanja, sadržaj i ishode. Publika postaje *glavni glumac* jer u performansu nema gotovih rešenja. Složeni za tumačenje i duboko potresni iskazi Sare Kejn uvođenjem digitalizacije postaju bezlični, hladni, ali dostupniji gledaocima. Performans stvara kritičku distancu prema iskazu i izvođačima. Sve postaje video-igra. „Glasanje publike odlučuje o tome koji će avatar ostati u igri, tj. koji će najduže ostati na sceni i time određivati dalji tok scenarija. Biranje se izvodi po principu eliminacije, glasanjem publike posle svake od pet scena. Svaki od avatara ima svoju *biografiju* koja se nudi publici pre samog početka predstave i na osnovu koje publika može unapred da odluči kojeg će avatara podržati svojim glasom ili čiji će integritet tek pratiti” (Đorđev, Jovanović, Vujanović 2004: 121).

Dramski komad upotrebom interneta kao novog medija dobija novi ideološki koncept. Informatičko doba problematizuje i ispituje granice tradicionalne umetnosti (teatar, posebno dramski). Gubeći se u okviru i polju novih tehnologija, on gubi sofisticiranost, ali dobija masovniju publiku, slobodan i istraživački pristup, eksperimentisanje i začuđujuće efekte.

*Žene Dade* Dah teatra, instalacija i izložba koja je tokom prošle i ove godine izvedena u Bitef teatru, Studentskom kulturnom centru, Institutu za umetničku igru u Beogradu, kao i na festivalu alternativnog pozorišta INFANT u Novom Sadu, deo su performativne umetnosti koja koristeći dostignuća vizuelnih umetnosti, težnju da pozorište može da utiče na promenu svesti gledalaca, upravo onako kako je želeo Boal, predstavlja repliku na jedno prošlo vreme – avangardu 20. veka. *Žene Dade*, instalacija i izložba, nastala je kao odgovor umetnica na obeležavanje stogodišnjice nastanka antiratnog, avangardnog pokreta dadaizma. Uloge u ovoj pozorišnoj instalaciji prema konceptu i režiji Dijane Milošević igraju: Evgenija Eškina Kovačević, Aleksandra Jelić, Ivana Milenović Popović, Ivana Milovanović i Ivan Nikolić. Muzičari u predstavi su Ljubica Damčević i Uglješa Majdevac, dok je scenografiju uradio Neša Paripović.

Po celom svetu umetnici su izvodili omaže ovom važnom umetničkom pokretu kroz razne vrste performansa, izložbi, edukativnih i interaktivnih događaja. Ipak, upadljivo je da su umetnice, čiji je značaj bio veliki i koje su odigrale veliku ulogu u pokretu DADA, bile nedovoljno zastupljene u pomenutim slavljenjima dadaizma, kao i u pokretu DADA uopšte.

Ova pozorišna instalacija govori o neophodnosti traganja za drugačijim interpretacijama koje će obezbediti celovitiju sliku pokreta DADA i predstavljati tumačenje pokreta koje je bazirano na relevantnijoj istoriji u kojoj su žene-umetnice

imale jednako važnu ulogu kao i umetnici. Takođe, ova instalacija razmatra dadaizam kao umetnički pokret koji nam se *posebno obraća danas*, kada nažalost vidimo toliko sličnosti sa vremenom pred početak Prvog svetskog rata: konflikti širom sveta, izbeglička kriza, zastrašujuće siromaštvo. U današnjoj političkoj klimi, umetnici moraju da nađu način da se kreativno angažuju da bi se suprotstavili sistemima nasilja kao što su mizoginija, ratovi i teror profita. Instalacija *Žene Dade*, sledeći manifest dadaizma, nema tačno zacrtan program, ali svojom idejnom angažovanošću želi da ukaže da je svetu potrebna upotreba *meke* komunikacije, asertivnosti, kao i novi prostor slobode za razvoj umetnosti koja nije deo samo komercijalnog tržišta. *Žene Dade*, okružene nerealnim prostorom, apstraktnom scenografijom, izvodeći geometrijski i matematički precizne pokrete, preispituju vrednosti kapitalizma, marginalizovan položaj žene i žene u umetnosti. U vremenima nihilizma, ova instalacija predstavlja pravi pokušaj da se umetnička elita podstakne na razmišljanje i aktivnosti, bilo putem javne debate, bilo kroz ostvarena dela.

Performans *Klanica broj 5* trebalo je prema prvobitnim idejama da se napravi i izvede na mestu na kome je do pre nekoliko godina stajala zgrada glavne pošte u Užicu, koja je bombardovana tokom poslednjeg rata. Performans *Klanica broj 5* je direktnim izrazom, odsustvom teatralizacije, forma za sagledavanje traumatičnih događaja. Predstava se bavi suočavanjem sa činom bezumnog i krvničkog bombardovanja gradova, sela i ljudi. U *Klanici 5* to je Dresden, ali vam ne treba mnogo mašte da vidite da je ta predstava i o nama – građanskim ratovima na prostorima bivše Jugoslavije, iako ne postoji nijedna direktna referenca koja bi se odnosila na ovu *noviju klanicu*. Masakr je univerzalna kategorija ljudskog duha karakteristična, nažalost, za sve narode ove planete. Bili Pilgrim, lik performansa, oboleo je usled svih užasa koje je video kao ratni zarobljenik u Drezdenu. „Ne znam koliko se naših ljudi iščašilo, ja sam ih sreo barem nekoliko. Pitanje je kada ćemo kao zajednica ljudskih bića početi da hrabro ili makar sa stidom govorimo o tome. Odatle proizlazi i moja želja da se na indirektan način suočimo sa nama samima jer je na direktan način to još uvek nemoguće – još se junački ne damo. *Klanica broj 5* je pokušaj da se žrtve na *drugoj* strani vide kao ljudi, da se iskorači iz ovog diskursa samosažaljenja i samoviktimizacije koji vodi do moralne otupelosti i samoidiotizacije, a kome se, čini mi se, svesrdno udvara vladajuća politička, crkvena i intelektualna elita. Lično pokušavam da se, kad god to prilike dozvoljavaju, distanciram od kvalifikacije da je pozorište koje pravim *digitalno*, jer je moj rediteljski pristup mnogo kompleksniji, a digitalnost je samo jedan segment u mom radu”, naglašava reditelj Fahrudin Nuno Salihbegović (Petrović 2008: 24). I u *Klanici 5* digitalnost stoji negde u pozadini priče o čoveku, njegovom *duševnom poremećaju* u ludilu istorije. „Biću srećan kada se digitalnost u mojim predstavama ne bude uopšte pominjala. Ali, digitalnost je još uvek seksi termin na koji se hvataju podjednako i novinari i publika i pozorišna kritika, a predstava mora da

se nekako reklamira da bi ljudi znali da postoji. Pozorište je uvek o čoveku, ne o tehnologiji – možda o čoveku u raljama tehnologije”, naglašava reditelj Fahrudin Nuno Salihbegović (Petrović 2008: 24). Opisane studije slučaja performansa mogu se dovesti u vezu sa sociološkom teorijom pozorišta Žorža Gurviča, s obzirom na ideju umetnika da individualne tragedije, strepnje, sagledaju ne iz ličnog, individualnog ugla, već da u tumačenju ponašanja pojedinca pronađu opštedruštvenu nit. Sva tri performansa bavila su se uticajem okoline na život traumatizovane jedinke, koja pristaje na ulogu žrtve. Snaga proučavanih koncepata nalazi se upravo u humanističkom pogledu na ponašanje umetnika, žena, novinara, žrtve i utopističke nade da performans može da ukaže na destruktivne sredinske uticaje koji ih postepeno *melju*.

## ZAKLJUČAK

Izvođačke umetnosti unapred gube bitku sa novim medijima, njihovom zavodljivošću, sadržajima popularne i masovne kulture koji publiku *odvode* u svet iracionalnog, zabavnog, nekritičkog taloženja sadržaja u svest, koji se lako prihvataju i još lakše zaboravljaju. Izvođačke umetnosti i ne treba da se takmiče sa novim medijima, jer je njihova snaga upravo u hibridnosti, fleksibilnosti, propustljivosti granica i prihvatanju uticaja medija čime performansi, hepeninzi, instalacije predstavljaju drugost medijima, oni su alternative novim medijima. U vremenu globalizacije, tehnologizacije, *umorni* čovek Zapada nema više niti vremena, niti strpljenja da redovno i strastveno prati repertoare klasičnih, insitucionalnih pozorišta. Svakodnevne navike i egzistencija poprimaju danas ritual, poput provođenja vremena u tržnom centru, koji postaje simbol težnje za hedonizmom i samozaboravom, čitanja i sticanja znanja putem interneta i čitanjem knjiga koje su objavljene na internetu. Čitaju se priručnici, kratke forme, a vrednost izmiče velikim romanima koje su pisali Tolstoj ili Igo, koji se sada transformišu u nove umetničke forme: mjuzikle, filmove. Univerzalne ideje značajnih pisaca postaju deo popularne psihologije i literature za samopomoć. U eri neurotičnosti, narcističke kulture, apatije<sup>1</sup>, performans može da bude alternativa novim medijima i pomoćne publici u ostvarenju i zadovoljenju estetskih potreba ili čak može da joj pomogne u ličnom razvoju, introspekciji ili objektivnom sagledavanju društvenih i socijalnih pojava. Da biste stvarali performans, nije potrebno da posedujete elitno umetničko obrazovanje, nije vam potreban umetnički fakultet. Performer može da bude svako, jer veštine koje treba da imate kako biste ga izvodili nisu strogo zacrtane, dogmatske. Dovoljno je da imate ideju ili da sarađujete sa sociologom,

1 Navedeno tvrdimo na osnovu teorija Žila Lipovetskog, Pjera Burdijea, Vilijama Patrika. O ovoj temi videti više u: Džon T. Kasiopo, Vilijam Patrik (2014): *Usamljenost*, Beograd: Clío; Kit Autli (2014): *Emocije*, Beograd: Clío.

psihologom, animatorom. Performans je alternativa novim medijima jer se može izvoditi na ulicama, trgovima, aerodromima, železničkim i autobuskim stanicama (Siniša Ilić i Bojan Đorđev su nedavno izveli performans na železničkoj stanici u Beogradu, dok su devedesetih godina kreirali svoje viđenje života Fride Kalo smestivši jednu glumicu u zatvoreni Muzej savremene umetnosti). Protok informacija koje nudi biće dovoljno brz, a spontanost izvođača i njegova pristupačnost ostvariće nove horizonte čitanja.

Sa pojavom avangarde i internet teatra performans postaje interaktivan. Tehnologija omogućava dostupnost performansa. Njegova snaga ogleda se u simulaciji i virtuelnom izvođenju. Mašine su osporile živa izvođenja, otuđile su publiku zatvorivši je u sobe sa kompjuterima, ali su omogućile da umetnost performansa opstaje sada pod kontrolom pojedinca, a ne institucije ili reditelja. Na internetu se ostvaruje fluidni odnos javnog i intimnog, te svako sajber izvođenje omogućava stvaranje lažnih ili istinitih identiteta. Nekada smo imali iluziju da smo mi tvorci svoje sudbine, da možemo slobodno da volimo i radimo u skladu sa individualnim vrednostima. Danas nam multinacionalne kompanije nude gotove obrasce ponašanja, sticanja moći, novca, kao i načine kako da komuniciramo zadovoljavajući isključivo sopstveni narcizam. Performans je mala svetlost na dnu tunela jer nam bez ograničenja omogućava da stvaramo i kritički sagledavamo privid života i slobode koji se odvija isključivo u sadržajima i prostorima tržnog centra kao metafore *instant* postojanja i sve brže smrti pojedinca.

## LITERATURA

Dragičević Šešić (2012): Milena Dragičević Šešić, *Umetnost i alternativa*, Beograd: Institut za pozorište, film, i televiziju, FDU, CLIO.

Fidler (2004): Rodžer Fidler, *Mediamorphosis*, Beograd: Clio.

Đorđev, Jovanović, Vujanović: Bojan Đorđev, Aleksandra Jovanović, Ana Vujanović, *Dosije digitalnog teatarskog projekta Psihoza i smrt autora – Algoritam YU03.04/13*;

Jovičević (2007): Aleksandra Jovičević, Šta je kulturni, a šta umetnički performans: od izvođenja u svakodnevnom životu do totalne glume, *Uvod u studije performansa*, Beograd: Fabrika knjiga.

Jovičević (2004): Aleksandra Jovičević, Od Nadmarionete do Neuromancera: Razvoj tehnologije i pozorište 20. veka, *Teorija koja hoda*, broj 7, Beograd: Generator.

Kristeva (1989): Julija Kristeva, *Moć užasa*, Zagreb: Naprijed.

Pelević (2007): Maja Pelević, Dramski tekst kao zazorni trag, *Scena*, broj 1–2, Novi Sad: Sterijino pozorje.

Petrović (2008): Svetlana Petrović, U raljama tehnologije, *Vreme*, broj 934, 27. novembar 2008, Beograd.

Vujanović (2007): Ana Vujanović, Performativ i performativnost: o događajnosti, učinkovitosti i nemoći izvedbe kao čina, *Uvod u studije performansa*, Beograd: Fabrika knjiga.



Vujanović (2004): Ana Vujanović, *Internet teatar: tigrovski skok u istoriju (teatra), Teorija koja hoda*, broj 7, Beograd: Generator.

Maja D. Ristić

University of Arts in Belgrade

Faculty of Dramatic Arts

Department for Management and Production

in Theater, Radio and Culture

## PERFORMANCE AS OTHERNESS

*Summary:* The main objective of this paper was to analyse the characteristics of performance art as an open theater form. We intended to show that performance art can successfully compete with new media. Performance as a performing art can attract new media audiences and can be interpreted through the relationship between society and theater. Any performance piece that can be prepared for stage can be considered as cultural performing. Any performance that consists of clear and socially limited forms of behavior, specially designed, prepared to be staged, is also a cultural performance. Performance is characterized by everyday life themes; one actor can play several roles. The appearance of performance can be interpreted through the relationship of society to the emergence of theater theory and works of Richard Schechner and Augusto Boal. In this paper we analyzed "Second life", a performance by Alvis Harmanis, as a forerunner of reality TV shows. In Harmanis' play, the spectator is put in a situation of "internal editing", a situation in which each spectator reads the play differently and participates in its creation.

Nowadays performance art can attract a diverse audience because it is often set in different public places – squares, airports, shopping malls. The technology used in a performance is not just an additional element, a decoration for a performance. The new technology is an integral part of the performance art.

In this paper we analyzed the characteristics of Bojan Đorđev's famous performance that was created according to the text *Psychosis 4:48* by Sarah Cane. We also analyzed Dah theater's performance *Dada Women*, inspired by Dadaism and dealing with the situation of artists in the world of new technologies. Freedom of expression in the performance art can confront today's domination of the new media.

*Key words:* alienation, avatars, cyber theater, hybrid form, internet theater, new media, performance.

