

Kad mediji preuzmu izvedbu

Dramaturške strategije i normativnost izvedbe na društvenim mrežama u televizijskoj seriji *Crno zrcalo* i Instagram performansu *Izvrsnosti i savršenstva*

Vrlo je važno, naročito u formama koje nemaju a priori svoju publiku, da se na neki način iskoriste mediji kako bi komunicirali poruku dalje. Kazalište je medij koji je star, koji je trom, koji polako izumire. [...] Naučio sam jednu važnu lekciju, a to je upravo to: kad mediji preuzmu određenu izvedbu, onda su oni puno učinkovitiji. To je ono što mi znamo već od Laibacha, da kroz medije dolazimo do puno većeg broja recipijenata... Po izvedbi imamo maksimalno tristo, petsto, šesto gledatelja. Već jedna novinska vijest širi poruku puno dalje.

(Oliver Frlić na tribini *Politički teatar* u zagrebačkom Dokukinu KIC, 25. studenog 2015)

Hans Thies Lehmann i Patrick Primavesi u sada već kultnom članku “Dramaturgija na kliznom tlu” (“Dramaturgy on Shifting Grounds”) pisali su o nastanku “promjenjivih kulturnih krajolika, definiranih tehnologijom novih medija i novim navikama percepcije” (Lehmann i Primavesi, 2014: 169). Ovaj proces podrazumijeva nastanak novih hibridnih umjetničkih formi i novih produkcijskih modela, a oni uslijed promijenjenih perceptivnih obrazaca rađaju i – novu publiku. “Dramaturgija na kliznom tlu” pritom je obvezno štivo u zasebnoj raspravi koja se vodi upravo na promjenjivom, prijelaznom, nestabilnom tlu iz naslova članka. Dramaturgija u posljednjih desetak godina postaje intrigantan predmet istraživanja kazališnih teoretičara i teoretičara izvedbenih studija. Tako u tekstu o *međutnosti dramaturgije* Marin Blažević ističe poroznost granica suvremene dramaturgije koja je izmakla svojim tradicionalnijim, institucionaliziranim oblicima. Dramaturška djelatnost više nije rezervirana samo za poslove priređivanja tekstova za kazališnu izvedbu i kritičke refleksije o kreativnom procesu.

Daljnje širenje *spektruma* akcije, da parafraziramo *dictum* Richarda Schechnera, dopušta proširenje domašaja dramaturgije izvan izvedbenih umjetnosti: od svakodnevnog života (kao što je već pionirski postavljeno u Goffmanovom dramaturškom pristupu predstavljanju sebstva) do *reality showova*, od sporta do političkog rituala, od društvenih mreža do ratova. (Blažević, 2014: 332)

Na tribini *Politički teatar*, održanoj u Dokukinu KIC u studenom 2015. godine, kazališni redatelj Oliver Frlić iznosi tezu da u 21. stoljeću kazališna institucija (više) nema destabilizacijski društveni potencijal. Prema njegovim riječima, da bi opstalo, kazalište kao *zastarjeli* medij traži posredstvo drugih medija¹ koji su u međuvremenu “preuzeli” ulogu mobilizatora javnosti. Uključiti masovne medije u posredničku komunikaciju između autora i publike te time proširiti djelokrug kazališne izvedbe nije jedina mogućnost, jer i preuzeće strategija njihovih pogona otvara put k novim kazališnim praksama. Hans Thies Lehmann u *Postdramskom kazalištu* analizira varijante upotrebe medija kao konstitutivnih elemenata kazališnog čina i njegovih potencijalnih izvora inspiracije, uvodeći pitanje “obilježavaju li *mixed media*, multimediji, upotreba videa, ukoliko su tehnike iluzioniranja, presudnu cezuru kazališne povijesti, ili time omogućena simultanost i unošenje nesigurnosti o statusu realnosti prikazanoga, odnosno iluzijskoga, predstavljaju samo novu vrstu mašinerija iluzije koje je kazalište oduvijek poznavalo” (Lehmann, 2005: 302). Autor *Postdramskog kazališta* jasno upućuje na činjenicu da je kazalište oduvijek bilo tehnika i tehnologija te je kroz godine redovito “usisavalo” sve nove tehnike i tehnologije, od perspektive do interneta. Umjesto da dovede do presudne cezure kazališne povijesti koju Lehmann navodi kao opciju, sukladno njegovoj drugoj tvrdnji, nova paradigma kazališnu izvedbu, u njezinom najširem smislu, izmješta izvan uvriježenih prostora kazališnih zgrada i dvorana. To je (možda) tek produžetak tvrdnje Richarda Schechnera kako nova paradigma i nije kazalište, nego izvedba, pod kojom Philip Auslan-

¹ Slijedimo li Frlićevu prokušanu dramaturšku strategiju, radi se mahom o novinama, TV-u, internetskim portalima, a u sve većoj mjeri i različitim društvenim mrežama (Facebook, Twitter, Instagram): tzv. “medijska izvedba” koja gotovo redovito prati njegove predstave širi djelokrug same kazališne izvedbe. I dok o kazalištu također možemo govoriti kao o (manje ili više zastarjelom) mediju, barem u širem shvaćanju medija kao svakog komunikacijskog kanala, Frlićeva metafora o *preuzeću* kazališne izvedbe od strane medija prvenstveno se odnosi na posredstvo *masovnih medija* koji zbog popularnosti, šireg dosega te izuzetno efikasnog i brzog prijenosa informacija figuriraju kao znatno popularniji i dostupniji recipijentima u odnosu na “trome” kazališne institucije.

der, prema Vujanović (2006) pak podrazumijeva da se radi tek o artikulaciji postojeće teatarske paradigme. Aleksandra Jovičević izvedbu definira kao bilo koje izvođenje “koje se sastoji od fokusiranih, jasno označenih i društveno ograničenih oblika ponašanja” (Jovičević, 2006: 58), pripremljenih za pokazivanje. Erving Goffman izvedbu pak vidi kao

takvo uređenje koje transformira pojedinca u scenski izvođača, dok on u zamjenu postaje objekt kakvog je moguće promatrati iz svih kuteva, bez uvrede, pri čemu ljudi u ulozi publike od njega zahtijevaju ponašanje koje izaziva njihovu pažnju. (Goffman, 1986: 124)

Dramaturgija izvedbe pritom širinom svojeg djelovanja prema potrebi zahvaća u sve pore životne umjetnosti (*lifelike art* Allana Kaprowa) i svakodnevnih životnih izvedbi, i stoga može poslužiti kao oruđe u uspostavi relacija između novih hibridnih formi i nove publike. Napokon, dramaturgija se, prema Blaževiću, oslanja na “koncept i potencijal drame”, no ne drame kao dramskog teksta, već drame kao radnje (etimološki, *dran, ‘činiti’, ‘raditi’, ‘djelovati’) – prema Eugeniju Barbi (2010), ona je *rad radnji*. Stoga Blažević dramaturgiju definira kao

aktivnost koja (re)strukturira konstelaciju funkcija (sila, interesa, želja, objekata) i postavlja interakciju faktora ili činitelja (likova, glumaca, izvođača, osoba izvan kazališnog okvira, društvenih grupa, miljea, ideja, itd.) u određenoj situaciji (predstavljajućoj, izvedbenoj, estetskoj, društvenoj i političkoj). (Blažević, 2014: 330)

U još jednom paradigmatskom članku o dramaturgiji, “Europska dramaturgija u 21. stoljeću”, Marianne Van Kerkhoven ističe važnost tzv. medijskog utjecaja na gledateljevu svijest, no s ponešto drukčijim zaokretom od Lehmana i Primavesija. *Medijska kultura* dominira našim razmišljanjem, bilježi ona. Okvir, koji podrazumijeva kamera/ekran, tako postaje glavni atribut naše percepcije – okvir koji *isključuje* i usmjeruje pogled. U toj konstelaciji on nas sprečava “da gledamo kritički, da odlučimo vidjeti što želimo vidjeti, a što ne, što dovodi do de-politizacije našeg gledanja” (Van Kerkhoven, 2009: 11). S druge strane, toj tvrdnji o ekranu/okviru koji ograničava pogled suprotstavimo definiciju teatra Johna Cagea:

Jednostavno bih rekao da je kazalište nešto što zaokuplja i oko i uho. [...] Razlog zbog kojeg sam postavio tako jednostavnu definiciju kazališta je u tome što se po njoj sam svakodnevni život može promatrati kao kazalište. Čini mi se najzanimljivijim u svojoj okolini pronaći nešto što možeš gledati. Ako si u sobi i glazba svira i prozor je otvoren i ima nešto povjetarca i zastor se njiše, rekao bih da je to dovoljno da se stvori kazališno iskustvo. (Prema: Blažević, 2002: 100)

Već spomenuti Blažević u članku *Dvojbe (oko) teatra* primjećuje da je samim time svaki čin percepcije za Cagea potencijalno teatarsko iskustvo, pa bi se moglo reći da je “začetak teatra u udvajanju izdva-

janjem. Cageova definicija teatarskog iskustva ne samo da ne *isključuje*, ona zapravo uključuje sve” (Blažević, 2002: 101).

Drugim riječima, Marianne Van Kerkhoven, možda i pomalo paranoidno, u svojem članku upućuje na opasnost isključujuće i sužene percepcije posjetitelja kazališta kao dokoličarskih konzumenata i sudionika u fenomenu koji naziva medijskom kulturom. Cageova poetična primjedba o proširenom doživljaju teatra, s druge strane, može (nanovo) ukazati na potencijal postdramskih i izvaninstitucionalnih kazališnih formi te izvedbenih studija da dekonstruiraju pretpostavljenu suženost izmijenjene percepcije i recepcije o kojoj u svojim tekstovima pišu Van Kerkhoven, Lehmann i Primavesi.

Tekst koji slijedi temelji se na analizi nekoliko (fiktivnih ili stvarnih) dramaturških strategija kojima se, posredstvom društvenih mreža, ostvaruje interakcija izvođača/internetskih korisnika s njihovom publikom/gledateljima/javnošću/drugim korisnicima. Sporni fenomeni pritom nose izrazita obilježja teatralnosti – premda teatar ipak nisu, barem ne u užem i(li) tradicionalnom smislu te riječi. Kao predmet analize odabrala sam sadržaj² nekoliko epizoda britanske televizijske serije *Crno zrcalo* (*Black Mirror*), usredotočen upravo na istraživanje potencijala i širine djelokruga političke i javne izvedbe putem društvenih mreža, te Instagram performans *Izvrvnosti i savršenstva* (*Excellences & Perfections*)³ argentinske umjetnice Amalije Ulman, čija preokupacija različitim reprezentacijama ženstvenosti prisutnih na Instagramu ostaje podjednako intrigantna iz feminističke perspektive kao i iz perspektive izvedbenih ili kulturalnih studija.

NORMATIVNOST SUVREMENE POLITIČKE I KULTURNE IZVEDBE PUTEM DRUŠTVENIH MREŽA I MOBILNE TEHNOLOGIJE U CRNOM ZRCALU

Werner Wolf u uvodu knjizi *Uokvirivanje granica / Granice koje uokviruju* (*Framing Borders*) konstatira kako je “u nekoliko prošlih desetljeća općeprihvaćenom postala ideja da nema ljudskog značajnog čina, smislene percepcije, spoznaje i komunikacije bez ‘okvira’, jer su okviri praktički svugdje” (Wolf, 2006: 1), osvrćući se pritom na sredinu sedamdesetih godina prošlog stoljeća i ulogu sociologa Ervinga Goffmana, koji spomenuti koncept preuzima od Gregoryja

² Sasvim je izvjesno da bi Netflix, kanal koji emitira *Crno zrcalo*, s obzirom na ponešto izmijenjene uvjete percepcije i recepcije sadržaja u odnosu na “stare” televizijske forme, kao predstavnik “nove televizije” također mogao funkcionirati kao intrigantan predmet slične komparativne analize.

³ Napomena: u analizi se fokusiram samo na odabrani performans, ne i na ostatak objava na Instagram računom Amalije Ulman.

Batesona, u razvoju tog pojma. Svoju teoriju okvira Goffman postavlja na sljedeći način:

definicije situacije nastaju u skladu s principima organizacije koji upravljaju događajima – barem društvenim događajima – i našim subjektivnim uključivanjem u njih; okvir je riječ koju rabim kako bih se referirao na takve osnovne elemente koje mogu identificirati. To je moja definicija okvira. Moja fraza ‘analiza okvira’ slogan je koji se odnosi na ispitivanje u terminima organizacije iskustva. (Goffman, 1974: 11)

I dok su istraživanja podijeljena oko pitanja treba li se teorija okvira baviti okvirima kao statičnim kognitivnim sustavima ili uokvirivanjem kao *dinamičnom aktivnošću*, Wolf zaključuje da su okviri, kao ključevi za interpretaciju, zapravo metakoncepti – koncepti koji reguliraju primjenu drugih koncepata.

Okviri su, dakle, osnovni orijentacijski pomoćnici koji nam omogućuju navigaciju kroz naš iskustveni svemir, informiraju naše spoznajne aktivnosti i općenito funkcioniraju kao preduvjeti interpretacije. (*Ibid.* 4)

Kao takvi, okviri također kontroliraju uokvireno, piše Wolf.

Crno zrcalo (*Black Mirror*) satirična je znanstveno-fantastična serija koja je emitiranje započela 2011. na britanskom Kanalu 4, dok je u trećoj sezoni preuzima Netflix. Njezin tvorac je Charlie Brooker, satiričar i pisac posebno nadahnut za priče pesimističnog i kafkijanskog ugođaja, najčešće pisane u distopijskom ključu. *Crno zrcalo* steklo je svjetsku popularnost kao serijal koji u svakoj epizodi kroz novu radnju i likove p(r)okazuje destruktivni i alijenacijski potencijal razvoja novih tehnologija, ali i radikalizacijom dosega postojećih tehnoloških mehanizama ukazuje na apsurd svijeta u kojem već sada živimo. Naslovna sekvenca serije sastoji se tek od bijelog naslova koji titra na crnoj podlozi: *Crno zrcalo*. On je već u sljedećem trenutku razlomljen iluzijom napuknuća ekrana, gestom koja izravno upućuje na ikonoklazam današnjice o kojem piše Baudrillard (2013) – ikonoklasti smo jer proizvodimo mnoštvo slika na kojima se nema što vidjeti. Reproductivno se umnažaju referencijalni okviri, što postupno narušava gledateljevu sposobnost da luči razliku između reprezentacije i stvarnosti. U tekstu o slikama Renée Magrittea, Patricia Allmer piše:

definicija okvira, kao što smo vidjeli, jest kostur, građevinski okvir. No u kojem smislu je okvir kostur, i zašto? Trebao bi to biti *exo*-skeleton, smješten izvan onoga što uokviruje, postavljajući pitanje je li reprezentacija ‘građevinski okvir’ za stvarnost ili, naprotiv, ispitivati što je uopće uokvireno. Reprezentacija ili stvarnost? (Allmer, 2006: 119)

Ili, Goffmanovim riječima:

polazim od činjenice da iz perspektive određenog pojedinca nešto može djelovati kao da se zaista događa, no zapravo se radi tek o šali, ili snu, ili nesreći, ili zabludi, ili nesporazumu, ili prijevari, ili kazališnoj izvedbi. (Goffman, 1974: 10)

Dvije epizode *Crnog zrcala* odabrane za analizu u sklopu ovog teksta – *Državna himna* (1. sezona, 1. epizoda) i *Waldov trenutak* (2. sezona, 3. epizoda) – tematski su zaokupljene nestabilnom pozicijom političkog subjekta i(li) glasačkog tijela u kontekstu društvenog sustava koji raspršuje iluzije o internetskoj demokraciji. *Bijeli medo*⁴ (2. sezona, 2. epizoda) jedina je odabrana epizoda koja se internetom i društvenim mrežama ne bavi direktno, no zbog teme paranoidnog subjekta, čiji se manični strah povećava u skladu s mogućnostima suvremene tehnologije da privatne sadržaje učini javnima i svima dostupnima, te teatarskih mehanizama koji igraju ključnu ulogu u radnji epizode, nju sam također odabrala kao predmet analize. Svaka od te tri epizode otvara vlastito postmoderno referentno polje kojim se također bavim. Sve ih pak dodatno povezuje Brookerov satiričan scenaristički pristup (političkoj) izvedbi koja svoj javni doseg ostvaruje putem televizije, YouTubea, Twittera, Facebooka, a – implicitno – i (ostalih) mobilnih aplikacija s pristupom internetu⁵.

Državna himna: izvedi ili snosi posljedice

U fiktionalnoj varijanti britanske države nacija doživljava šok kad jednog jutra na internetu osvane snimka otete princeze Susanne, uz otmičarev zahtjev premijeru koji, želi li da djevojka ostane na životu, mora istog tog popodneva pred kamerama javne nacionalne televizije, u prijenosu uživo, na svim mrežama, zemaljskim i satelitskim, obaviti potpuno nesimuliran seksualni čin sa svinjom. Dok premijer kao stvarnost doživljava ono što gledatelji serije promatraju kao šalu s još uvijek nejasnom intencijom i zasad anonimnim pošiljateljem, neugodne pojedinosti o karakteru ucjene poznate su čitavoj britanskoj javnosti. Potpuno odbaciti simulaciju prilikom seksualnog čina predstavlja direktan prodor pornografije u eter državne televizije, te čitavu situaciju čini izvedbeno još problematičnijom, a za nebrojene gledatelje nesumnjivo i moralno upitnijom. Video, postavljen na YouTube, ubrzo se poput virusa širi bespućima društvenih mreža, napose u sklopu Twittera.

U tekstu *Postmoderno stanje: izvješće o znanju* iz 1979. Jean-Francois Lyotard na teorijski obzor postavlja ultimatum kojim će Jon McKenzie godinama kasnije nasloviti svoju knjigu *Izvedi ili snosi posljedice*: “primjena tog mjerila na sve naše igre nužno podrazumijeva određenu količinu blagog ili oštrog zastrašivanja: budi operativan (dakle, sumjerljiv), ili nestani” (prema: McKenzie, 2006: 37). Drugi svjetski rat označava svojevrsan inicijacijski obred

⁴ Svi prijevodi naslova odabranih epizoda (*National Anthem*, *White Bear*, *Waldo Moment*) su moji.

⁵ Aludiram na temu pošasti ekrana u *Bijelom medu*, koja pak priziva mračno upozorenje Van Kerkhoven o kontaminiranoj percepciji suvremenih gledatelja.

izvedbenosti u SAD-u, bilježi McKenzie, te se poziva podjednako na Herberta Marcusea i Jeana-Francoisa Lyotarda u obrazloženju svoje tvrdnje. Marcuse polazi od teze da izvedbena moć dominira svakim vidom pojedinačnog i društvenog života: rad, obrazovanje, zabava, seksualnost, pa i pojedinačno prosvjedovanje i pobuna, promeću se u standardizirane izvedbe koje se pokoravaju izrazito normativnim društvenim zahtjevima. Liminalna norma je zapovjedna izvedba te će izvedba, zaključuje McKenzie, “dvadesetom i dvadeset i prvom stoljeću biti ono što je osamnaestom i devetnaestom bila disciplina: ontopovijesna formacija moći i znanja” (McKenzie, 2006: 41).

Stoga za britanskog premijera u *Državnoj himni* čini se da nema druge nego pristati na ucjenu nevidljive zapovjedne instance koja brzo zadobiva vrlo opipljiv oblik politički snažne mase građana. Priroda ultimatumata svodi se na sljedeće: ili će izvesti ono što se traži od njega, ili biti moralno odgovoran za ubojstvo ljubimice naroda – i politički potpuno nestati. Satirička oštrica nije usmjerena na premijera Michaela Callowa koliko na njegove glasače, koji su se putem različitih društvenih mreža javno izjašnjavali o gorućoj moralnoj dilemi. Tek nakon televizijskog prijenosa seksa sa svinjom do organa vlasti dolazi informacija da je princeza puštena na slobodu pola sata prije samog događaja. Njezino omamljeno teturanje po centru glavnog grada nitko nije mogao uočiti jer su svi građani bili zaokupljeni voajerističkim promatranjem grotesknog općenja. Paralelno s odjavnom špicom epizode *Državna himna*, televizijske novosti svjedoče o “samouvjerenju izvedbi” Michaela Callowa u javnosti, godinu dana nakon incidenta. Suvremeni umjetnik Carlton Bloom, ovlaš spomenut ranije u epizodi, očitovao se kao otmičar netom prije nego što se objesio. Jedan kritičar njegov je politički *statement* nazvao “prvim velikim umjetničkim djelom 21. stoljeća” (42:10). Radilo se o svjesnoj izvedbi, “događaju u kojem su svi sudjelovali”, s globalnom publikom od 1,3 milijarde ljudi. Michael Callow opstao je na političkoj sceni prihvativši ultimatum, dok je Bloom, redatelj događaja, za dobrobit vlastite izvedbe žrtvovao život, čime rasplet prve epizode *Crnog zrcala* implicira da u političkoj, društvenoj, medijskoj, pa i kulturnoj izvedbi moramo sudjelovati – makar tim sudjelovanjem dokinuli sami sebe.

Bijeli medo: kultura paranoje

Epizoda *Crnog zrcala* nazvana *Bijeli medo* započinje u kafkijanski uznemirujućem tonu. Mlada žena uz strašnu se glavobolju i potpunu amneziju budi u nepoznatom joj stanu, u uvjetima kakvi indiciraju da je nedavno pokušala samoubojstvo. Također, ako je suditi po fotografijama iz njezina neposrednog okruženja, može se pretpostaviti da ima muža i kćer. To su jedine informacije kojima raspolaže. Ne zna tko je ni odakle dolazi. Enigmatičan bijeli simbol na ekranu televizora, praćen krckanjem i šumovima, kao i inten-

zivni bolovi i nejasna prisjećanja u njezinoj glavi, pridonose posvemašnjoj konfuziji što vlada psihom anonimke. Izlaskom na ulicu protagonistica otkriva da svi ljudi koje susreće u rukama drže mobitele. Također je opsesivno i nametljivo snimaju poput hipnotizirane mase ili horde zombija, uopće ne reagujući na njezine zahtjeve za komunikacijom. “Promatrači ponekad čekaju na prozorima” (10:54), objašnjava njezina suputnica u bijegu karakter bizarne urote. Kad su se na televiziji, kompjuterima, mobitelima, *bilo čemu s ekranom*, počeli pojavljivati signali i znakovi kakvi pomalo asociraju na bijelog medvjedića, većina ljudi doživjela je neku vrstu lobotomije. “Učinili su nešto ljudima. Gotovo je svatko postao promatrač, počeo gledati, snimati stvari, poput gledatelja kojeg nije briga što se oko njega događa” (12:08).

Poput problematike *Državne himne*, i *Bijeli medo* potencijalno otvara vlastito postmoderno referentno polje. U članku *Kultura paranoje*, Timothy Melley (2001) piše o transhistorijskom paranoidnom stilu i novom modelu urote koji se ostvaruje putem masovnih medija. Njegova je teza da individualistička kultura čuva individualizam tako što neprestano zamišlja njegovu ugroženost, pri čemu mu cilj nije obraniti ikakve jasne političke stavove. Ključan uzrok svemu tome jest smanjenje moći ljudskog djelovanja: stvara se tzv. “panika glede moći djelovanja”. Ponekad se očituje u uvjerenju da je svijet pun programiranih robova, a uključuje i postmodernu prenošenje, pri kojem se regulacija društva pričinja kao intencionalni proizvod neke pojedinačne svijesti ili monolitne volje. Panika glede moći djelovanja uspostavlja se s obzirom na model liberalnog pojedinca koji uvijek stoji u opreci prema društvu. Situacija u kakvoj se anonimna protagonistica *Bijelog mede* isprva nalazi stoga funkcionira kao sardoničan komentar stvarnosti, snomorica paranoidnog i narcisoidnog subjekta koji se osjeća politički paraliziran.

Završetak epizode otkriva obrat karakterističan za dramaturgiju *Crnog zrcala*: osoba koja je dosad djelovala isključivo kao žrtva suočava se sa svojim “pravim” identitetom kad otkriva da je zajedno sa svojim partnerom otela, mučila i ubila 6-godišnju Jemimu Sykes, djevojčicu s fotografije, usput snimivši čitav proces. Potjera “promatrača” i zastrašujućih huligana sa životinjskim maskama *inscenirana* je kako bi se provela legalna kazna nad ubojicom. *Bijeli medo* s ekrana podsjetnik je na najdražu igračku ubijene Jemime. Odjavna špica ponovno p(ri)okazuje zbivanja kao teatarsku namještaljku – čovjek za kojeg smo mislili da je poginuo u pucnjavi ustaje s poda; vidimo i postavljanje lažnih leševa koji su uplašili Skillane u obližnjoj šumi. Teatar otkriva svoje zakulisne mehanizme. Ta dekonstrukcija perverzne mješavine *entertainment*a i političkog kazališta *promatračima* s mobitelima omogućuje da demokratski sudjeluju u izvršenju kazne, u ulozi posjetitelja “Zabavnog parka pravde”, dok Skillane istodobno svakog dana doživljava isto, zarobljena u repetitivnosti simu-

lacije, uplašena zbog poljuljanosti i nestabilnosti vlastitog identiteta, kao i urotničkog karaktera medijskog promatranja kakvom je izložena. Skillane je kažnjena jer je promatrala – i to uzvratnim promatranjem, sadističkim voajerizmom. U danom trenutku intrigantno je ponovno se vratiti Goffmanu, koji u *Kazališnom okviru* uvodi distinkciju između kazališnog posjetitelja i pukog *promatrača*. Posjetitelj kazališta “sudjeluje u nerealnom svijetu pozornice”, uživljen je u fikcionalnost kazališnog događaja, dok “promatrački aspekt aktivnosti publike nije nešto inscenirano ili simulirana replika prave stvari. [...] Promatranje počinje od početka pa sve do uspostave kazališnog okvira” (Goffman, 1974: 130). Za samu Skillane, taj se okvir uspostavlja tek u trenutku kad shvati da se nalazi na pozornici i donedavne besvjesne promatrače prepoznaje kao kazališne posjetitelje.

Waldov trenutak: TV-Twitter demokracija

Dok se *Državna himna* i *Bijeli medo* poigravaju idejom političkog potencijala performansa i kazališta budućnosti, epizoda *Waldov trenutak* tematizira i liminoidni i liminalni aspekt televizijskih zabavljačkih formi⁶.

Waldo je crtani lik plavog nepristojnog medvjedića koji u satiričnom TV-showu komentira dnevne događaje. Po svojoj nacrtanoj prirodi bezopasan, *medo* uzrokuje probleme tek kad se sukobi s političarem Liamom Monroeom, čovjekom bez trunke smisla za humor. Waldo u početku nije politički subverzivan, kada ga animira mladi komičar po imenu Jamie, defetist nezainteresiran za politička zbivanja (“nisam dovoljno glup ili pametan da bih bio političan” [9:07]). No njegove šale niskog modusa uperene na političku metu nailaze na gromoglasan odaziv gledatelja, pa članovi TV tima predlože originalnu ideju: zašto Waldo ne bi konkurirao na izborima? Uostalom, uključenost fikcionalnog lika u lokalne ili, štoviše, predsjedničke izbore pokazala se efikasnom strategijom i u stvarnosti kad je Ljubiša Preletačević Beli,

⁶ Ovom prigodom valja se osvrnuti na temelje kazališne antropologije: Richard Schechner (2002) preuzima terminologiju Victora Turnera, definirajući liminalne rituale kao često neugodna, transformativna iskustva po pojedinca i zajednicu, dok je liminoidnost obilježena prijenosom (premještanjem), manje traumatičnim iskustvom čija snaga ne sprečava ljude da se neposredno nakon rituala vrate svojim “običnim sebstvima”. Schechner upozorava da efikasnost i zabava nisu binarne suprotnosti, već dva pola jednog kontinuuma. Aleksandra Jovičević ovu distinkciju tumači na sljedeći način: “Šekner predstavlja teoriju izvođenja kao ‘binarnost’ čiji je jedan pol ‘ritual transformacije’ (odnosno težnja da se učesnici preobrazu, menjaju) a drugi ‘zabavno pozorište’, što bi prema Tamerovoj nomenklaturi značilo kontrast između liminalnih i liminoidnih načina predstavljanja. [...] Autori poput njega, Brehta, Poleša i Šlingenzifa (Christof Schlingensief) nijednom nisu zaboravili da je zabava kao liminoidni oblik bitan deo izvođenja, a samim tim i pozorišta, i da predstavlja određen vid slobode, jer nju duboko prožima moć *igre*, a igra nosi potencijal demokratizacije” (Jovičević, 2006: 92).

kojeg utjelovljuje srpski aktivist i komičar Luka Maksimović, ostvario sasvim ozbiljnu konkurenciju nekadašnjem premijeru, a sadašnjem predsjedniku Srbije Aleksandru Vučiću 2017. godine. Satirički i parodijski intonirani video spotovi u predizbornoj kampanji kakvi su stizali iz stožera Belog često su bili meta oštre kritike zbog navodne političke neozbiljnosti, no doista su pokazali da mješavina pomno osmišljenog medijskog performansa i *trash* estetike televizijskog *entertainment*a privremeno može postati sredstvo političke igre.

Borba Liama Monroea i Waldoa brzo se pretvara u nemilosrdan niz međusobnih prijatni raskrinkavanja. Doslovni i rigidni Monroe odbrusi tako Waldou: “Ne ignoriram te, zato što ti ni ne postojiš. Ti si samo slika kojoj glas daje komičar. [...] A vi se smijete, smijete se nekome tko se ne želi osobno uključiti” (12:36). Isprovocirani Jamie pak kroz Waldova usta ukazuje na reprezentacijske mehanizme njegove političke izvedbe:

Oh, jebi se. [...] Ti si šala. Izgledaš manje ljudski nego ja [...] Što si ti? Ti si samo stari stav s novom frizurom. Misliš da si bolji od mene zato što te ne shvaćam ozbiljno? Nitko te ne shvaća ozbiljno, zato nitko ni ne glasuje. [...] Svi ste vi tek paravan, neiskreni ste i glumate i po tome ste svi isti. (23:34)

Zaglušujući aplauz nakon ovog Waldovog govora odvodi Jamieja na put bez povratka. Njegov urednik poziva se na krilaticu “svi smo mi Waldo”. Kao nova politička ikona, simbol brbljave Twitter demokracije u kojoj svatko tko se zna služiti tehnologijom može izjaviti što želi i pozvati kritičnu masu na akciju, plavi medo “stvarniji” je od ostalih političara. “Ne trebamo političare, svi imamo iPhoneove i kompjutere, ne? Svaku odluku staviti ćemo na internet. Neka ljudi glasuju: palac gore, palac dolje, većina pobjeđuje. To je demokracija. To je... To je prava demokracija.”⁷ Na ostrašćen prijedlog ojađeni Jamie uzvraća: “to je onda i YouTube, a najpopularniji video na YouTubeu snimka je psa koji prdi neku melodiju”⁸ (29:46).

Ciklus izmjene liminalnog i liminoidnog pola društvenog rituala mora se nastaviti. Svatko može

⁷ Geert Lovink raspravlja na tu temu u uvodu svojoj knjizi *Mreže bez razloga – Kritika društvenih medija (Networks Without a Cause – Critique of Social Media)*: “Platforme poput blogova, raspravljajčkih foruma i participativnih *news portala* koje razvijaju “građansko novinarstvo” razmatrale su se kao nova fronta slobode govora, mjesta na kojima je u političkoj komunikaciji mogao sudjelovati svatko tko je imao pristup internetu”, no “neki kritičari oduzeli su ugled tvrđnji da javni diskurs internetskih foruma i blogova povećava ‘demokratsko sudioništvo’. [...] Pogledajmo primjer centralizirane usluge Twittera: radi se o dobrom PR oruđu političara, ali ono nije zaustavilo rastuću krizu političkog legitimiteta niti je učinilo političare išta prijemčivijima” (Lovink, 2011: 2).

⁸ Danah Boyd u članku “Mogu li društvene mreže omogućiti političku akciju?” upozorava: “sramotne snimke i šale s tjelesnim fluidima (na društvenim mrežama) uspijevaju mnogo bolje od ozbiljnih kritika moći” (Boyd, 2008).

postati Waldo, pa tako Jaimea ubrzo zamjenjuje netko drugi; on postaje beskućnik, životareći pokraj uličnog *billboarda* s likom kojeg je nekoć animirao. Charlie Brooker, i sam autor sličnog koncepta koji je razvijao za satiričnu TV emisiju na kakvoj je svojevremeno radio, ne polaže velike nade u Twitter demokraciju, niti demokraciju uopće. *Fenomen Waldo* pokazuje da ona, pomoću kapitalističkog pogona i izvedbe masovnih medija, većinu svojih simbola transformira u propagandni kič.

PRETTY PLEASE: NORMATIVNOST IZVEDBE ŽENSTVENOSTI U INSTAGRAM PERFORMANSU AMALIJE ULMAN IZVRSNOSTI I SAVRŠENSTVA

zašto želim izgledati dobro
za sebe
za sebe
da zasadam sjeme zavisti u srca ostalih kučki
za sebe⁹

19. travnja 2014. godine mlada argentinska umjetnica Amalia Ulman na svojoj je Instagram stranici objavila sliku crnih slova na bijeloj podlozi: PART 1 (PRVI DIO). Opis slike glasio je: *Excellences & Perfections (Izvrsnosti i savršenstva)*. Taj je natpis još uvijek dostupan svim zainteresiranim virtualnim promatračima/posjetiteljima njezine stranice.

Bio je to uvod u internetski performans koji je 28-godišnju Argentinku gotovo stajao karijere i ugleda u umjetničkom svijetu, jer je tek nakon pola godine u londonskom Institutu za suvremenu umjetnost objavila da se radilo o pomno planiranoj i insceniranoj umjetničkoj izvedbi na društvenoj mreži. U međuvremenu su joj, kao zanimljivoj mladoj umjetnici, brojne galerije s kojima je dotad surađivala odbile nastavak suradnje ili upozorile na mogućnost da joj otkazu suradnju bude li ustrajala u sličnim aktivnostima na društvenim mrežama. Ulman je objavila 186 fotografija pomoću kojih je zaradila 89.244 sljedbenika (*followera*) na Instagramu do kraja performansa. “Znala sam da mi neki ljudi neće vjerovati kad objavim da se radilo o performansu. Imam dovoljno iskustva kao žena u umjetničkom svijetu da bih to znala” (prema: Langmuir, 2016). Emilie Friedlander njezinom djelu piše da je “vjerojatno najintrigantnija stvar u vezi s Ulmaninim projektom umjetničina konstrukcija uvjerljive iluzije stvarnog života stvarne osobe” (Friedlander, 2014). Ulman se pak o svojoj autorskoj intenciji izjasnila na sljedeći način: “To je više od satire. Htjela sam dokazati da je ženstvenost konstrukt, a ne nešto biološko ili inherentno svakoj ženi” (prema: Friedlander, 2014). Učinila je to foto-

grafirajući vlastito tijelo, često obrađujući fotografije efektima i filterima, i utjelovljujući pritom tri stereotipa ženstvenosti na kakve je moguće naići putem društvenih mreža: provincijalku koja dolazi u veliki grad, poklonicu “*ghetto estetike*” i “djevojku iz susjedstva”, obožavateljicu joge i zdravih sokova.

#cutegasm¹⁰: okrutnost dopadljivog

“Ljepuškastost je društveno prihvaćeno onoliko koliko i dopadljivo. A dopadljivo je jedna od najopasnijih riječi”, tvrdi Amalia Ulman. “Ljepuškastost”, “sladahnost”, “dopadljivo” doista su pridjevi koji adekvatno opisuju dojam što ga na gledatelje/ice ostavlja ju pretjerano ljupke fotografije iz prvog dijela performansa Ulmanove, svjesno stilizirane da bi konotirale *po-gled-ljivost* o kojoj piše Laura Mulvey u “Vizualnom užitku i narativnom filmu”:

u svijetu uređenom na temelju spolne neravnoteže, užitak gledanja podijeljen je između aktivnog/muškog i pasivnog/ženskog. Određujući muški pogled projicira svoje fantazije na ženski lik, koji se prema njemu oblikuje. U svojoj tradicionalno egzibicionističkoj ulozi žene su istodobno gledane i izložene, njihov je izgled programiran za snažan vizualni i spolni učinak, pa se može reći kako konotira stanje *bivanja gledanom*.¹¹ (Mulvey, 1999)

Estetika koju Ulman reproducira je i više od puke prilagodbe pogledu, ona je *likable*, sviđa se većini korisnika. Pritom aludiram upravo na onu vrstu sviđanja i dopadanja koja se očituje pritiskom Facebookovog gumba *like* (sviđa mi se) ili Instagramovog *heart* (srce).

U iscrpnom članku na web portalu *Muf* Lana Pukanić bavi se značenjima ružičaste (roza) boje u kulturi:

Unatoč bogatstvu njenih nijansi, asocijacije i mentalni koncepti koje u suvremenoj zapadnoj kulturi vežemo uz sve rukavce roze boje slijevaju se u jedan konačni pojam: ženskost. Veronika Koller provela je istraživanje o korištenju i doživljaju roze na 169 ispitanika te od rezultata strukturirala semantička polja, odnosno ocrtala značenja koja joj najčešće pripisujemo. Uz neke

¹⁰ *Cutegasm* je igra riječima, spoj “cute” (sladahnost) i “orgasm” (orgazam). U prijevodu: toliko je dopadljivo i sladahnost da izaziva orgazam. Iako sam ja odabrala riječi “dopadljivo” i “sladahnost” kao moguće alternative, engleska riječ “cute” u kolokvijalnom se govoru na hrvatski jezik najčešće prevodi kao “slatko”, što je izraz koji također ima erotske i orgazmične konotacije. Prijevod, naime, ukazuje na vezu između oralnog užitka u slatkoj hrani i užitka u pogledu na objekt koji je toliko dopadljiv da može djelovati orgazmično na gledatelja/icu (hrv. prijevod riječi “orgasm” nije samo orgazam, nego i *sladostrašće*). Sianne Ngai tako *sladahnost/slatko* definira kao estetsku kategoriju ključnu za kasni kapitalizam te objašnjava da ona “nije samo estetizacija, nego i erotizacija nemoći; priziva nježnost prema ‘malim stvarima’, ali ponekad i žudnju da ih se dodatno umanjiti” (Ngai, 2012: 3).

¹¹ Moja varijanta prijevoda termina *to-be-looked-at-ness: po-gled-ljivost*.

⁹ Opis *selfieja* Amalie Ulman, 124. fotografije internetskog performansa *Izvrsnosti i savršenstva*, objavljene 18. srpnja 2014.

iznimke, kao što su požuda i neovisnost, radi se o orodjenim konceptima koji sa sobom vuku uteg ženskog, poput nježnosti, nevinosti, romantike i mekoće. (Pukanić, 2017)

No boja kojom se od malih nogu njene nositeljice označava ženski rod ima i svoju tamnu stranu. “Ne radi se samo o tome da istovremeno može biti požudna i nevinna – svaka od njenih pozitivnih “femininih” asocijacija nabijena je potencijalom da se izvrne u vlastitu negaciju: zagušujuću nježnost, morbidnu romantičnost, mazohističku mekoću” (*ibid.*).

Poput opojnog, ezoteričnog zadaha eteričnog filtera ružičaste i bijele boje u *Nevinim samoubojstvima* Sofije Coppole, ambivalentna i prikrivena seksualnost prikaza nježne i krhke ženstvenosti na autoportretima Ulman ima autodestruktivnu crtu, premda je u isto vrijeme autoričina provedba koncepta urnebesno smiješna¹². *Nevina samoubojstva* filmska su adaptacija istoimenog nagrađivanog romana Jeffreyja Eugenidesa unutar kojeg je glavni narator, a u filmu upravo posjednik muškog pogleda, kor nekadašnjih dječaka i današnjih odraslih muškaraca koji se prisjećaju života i kolektivnog suicida svojih školskih kolegica, sestara Lisbon, koje su u vrijeme tragičnih događaja još uvijek bile maloljetnice. Opsjednuti tajnom njihovog djevojaštva, dječaci su svoje slobodno vrijeme provodili voajerski promatrajući sestre. Djevojačka Tumblr kultura, koju je iz niza razloga moguće usporediti s Instagram kulturom, preuzela je vlast nad ovim fasciniranim pogledom i fetišizirala Coppolinu pastelnu ekranizaciju. Tehnika kolažiranja reprezentacije ženstvenosti – slike same sebe koju korisnica kreira – zajednička je kulturama Tumblra i Instagrama, premda postoje male razlike u stupnju citatnosti. Tako na Instagramu prevladavaju osobne fotografije, a na Tumblru različite slike iz pop kulture kakve nisu napravile same djevojke koje ih preuzimaju, no, slažući ih u jedinstvene kombinacije na svojim blogovima, one uz njihovu pomoć svejedno uobličuju sliku o sebi. Lana Pukanić o danom fenomenu povodom kulta *Nevinih samoubojstava* zaključuje:

Narav samog Tumblra, na kojem ste rjeđe kreatori, a češće kuratori sadržaja, navodi na stvaranje više ili manje eklektičnog kolaža stvari koje nam se sviđaju ili obraćaju. U slučaju ovakvih, osobnih djevojačkih blogova, vjerujem da se simultano događa i svjesno kolažiranje slike same sebe. (Pukanić, 2014)

U svojem performansu Ulman se poigrava konceptom *soft porn*a (“mekane” pornografije). Radi se o fotografijama napravljenim s namjerom da izazovu seksualno uzbuđenje u gledatelju/ici, dok pritom

¹² Ulman: “Postoji razlika između humora i parodije. Ljudi osuđuju moj performans i kažu da se smijem ‘običnjačama’. Ali, znate, i ja sam pomalo ‘običnjača’ – i ja se sama sebi pomalo smijem” (prema: Freeman, 2016).

poštuju društvenu cenzuru, ne otkrivajući genitalije i ostale tabuima skrivene dijelove tijela, poput analnog otvora i bradavica. Ako je na fotografiji više od jedne osobe, njihov odnos svodi se tek na aluziju seksualnog kontakta. Djevojke koje poziraju za *web* stranice sa *soft porn* uracima uglavnom su polugole, odjevene u donje rublje. Ulman preuzima uobičajene poze ovakve estetike, slikajući se s ispupčenom stražnjicom, nježno naglašenim grudima pokrivenima čipkom u prvom planu, kao i dobro uvježbanim lanećim pogledom. Kako je *hashtag* #daddy osobito popularan među djevojkama i mladim ženama u Tumblr i Instagram kulturi, čime se slijedi kult mladosti i neodgovornosti kroz fetiš Lolite i mazohističku djevojinu žudnju za bogatim starijim muškarcima, Ulman svoje fotografije pretpostavljeno aranžira da bi ih izložila pogledu potpuno imaginarnog Daddyja¹³. Obojivši prethodno svoju prirodno tamnosmeđu kosu u blond plavu, umjetnica pozira u bijelim natkoljenkama s velikim plišanim zecom ili medvjedićem među nogama. Ovakva reprezentacija ženstvenosti politički tek svjedoči o mazohističkom obrascu putem kojeg je žena uslijed objektivizacije same sebe još uvijek toliko ovisna o (svojem) muškarcu, ocu/mužu, vlasniku kapitala i njezinog tijela, da u njegovim očima i ne može biti drugo nego – djevojčica. No što se događa kad odluči izgledati kao djevojčica samo zato da bi se narugala opresivnim i okoštanim značenjima sadržanima u tim slikama?

Opisi fotografija koje je Ulman objavljivala funkcioniraju kao nazivi izložaka u galeriji ili muzeju suvremene umjetnosti. Primjerice, deseta slika iz ove kolekcije objavljena je uz riječi “so moist moist” (“tako vlažno vlažno”), a prikazuje krupni kadar blijedoružičastih ružinih latica poškropljenih kapljicama vode, u maniri imitacije jutarnje rose. Romantični bijeli i ružičasti interijeri, općenita prevlast pastelnih nijansi, *rozi* puding, jagodice, zečići, mačkice, cvijeće, mašnice, pokoje isticanje modne marke (*Dolce & Gabbana*)... sve su to detalji kojima Ulman kreira svoj (lažni?) identitet. Pritom, u skladu s nazivom čitavog performansa, *Izvršnosti i savršenstva*, Ulmanin *alter ego* neprestano izražava frustraciju zbog nedostiznosti ideala u pop kulturi, većinom utjelovljenih u slikama drugih žena. Najčešće se radi o kultu manekenske mršavosti (*model-thin*), ili kakvom drugom vrhunskom asketskom dostignuću. “I wish I was

¹³ *Urban dictionary* termin *daddy* definira, između ostalog, na sljedeći način: “naziv kojim se (najčešće) mlada žena obraća starijem muškarcu s kojim ima seksualne odnose ili za kojeg je seksualno zainteresirana. On je zauzvrat naziva svojom ‘curicom’ ili ‘princezom’. Često se koristi u kontekstu sadomazohističkog igranja uloga.” Posrijedi je ujedno i aluzija na jednu od najpoznatijih pjesama Sylvije Plath, *Daddy*, u kojoj se autorica, svjesna seksualne provokativnosti ovog nadimka, poigravala autobiografskim motivima, stvorivši antipatični lik koji je istovremeno njezin otac i ljubavnik, vampir i muškarac, profesor njemačkog i nacist koji se izživljava nad Židovkom/ženom, ograničavajući je ne samo fizički, nego i jezično jer joj je jezik *zapeo u bodljikavoj žici*.

paler!)" ("Da sam barem bljeđa!!") glasi opis fotografije na kojoj su zabilježene tanke i bljedunjave ženske nožice u bijelim čarapama. Komentar "Awww i wish my knees were skynny like this :/" ("Awww voljela bih da su mi koljena mršava kao ova :/"), umetnut uz sliku nogu modela u bijelim najlonkama i suknjici, pisan je s pripadajućim pravopisnim greškama. Ta diskurzivna strategija upućuje na svijest umjetnice o specifičnom stilu kojim se služe mnoge mlade korisnice Instagrama, uglavnom one srednjoškolske dobi: radi se o djevojkama koje namjerno iskrikljuju pravopis u svojim javnim dopisivanjima, pretpostavljeno jer i taj izraz tobožnjeg neznanja i nemoći spram nositelja određene vrste znanja i moći ocjenjuju *dopadljivim* ili *sladahnim*. Cilj je, nanovo, dodvoriti se onome koji promatra: "nema suda ili iskustva objekta kao sladahnog ako on ne priziva osjećaj moći prema objektu, doživljenom kao manje moćnom" (Ngai, 2012: 11). Osim toga, Ulman i djevojke koje imitira neprestano se međusobno procjenjuju, te stoga i one "zaslađuju" svoj jezik, tepaju, guguću¹⁴.

Nesvjesni ironijskog odmaka i performativnog okvira koji je autorica stvorila, pratitelji Ulmanine stranice nalaze se u poziciji bitno različitoj od pozicije koja je karakteristična za publiku kazališne predstave, izložbe ili unaprijed obznanjenog performansa s obzirom na činjenicu da, umjesto da svjesno podlegnu i prihvate zakonitosti i konvencije izmišljenog svijeta, te prepoznaju uokvireno kao izmješteno iz svoje stvarnosti, oni čine upravo suprotno, vjerujući u kvalitetu stvarnosnog u izvedbi Ulmanove. Stoga ispod fotografija performerice nije teško pronaći komentare poput "You're so incredibly perfect!" ("Tako si nevjerovatno savršena!") i, upravo ispod slike u čijem se opisu Ulman žali da nema dovoljno mršava koljena – suosjećajnog i ohrabrujućeg iskaza podrške "U have nice knees" ("Imaš lijepa koljena"). Publika komplimentima, kao i pritiscima gumba *heart*, potvrđuje i odobrava uspješnost društvene, estetske, seksualne i rodne reprezentacije.

Izložak koji ipak najbolje sintetizira ideju prvog dijela *Izvrsnosti i savršenstva* jest *selfie* snimljen ispred ogledala u kupaonici: s trakom sitnog bijelog cvijeća u kosi, odjevena u ružičastu suknjicu i bijelu majicu s natpisom PRETTY PLEASE, Ulman ljupko fotografira samu sebe, usana razvučenih u lagani smiješak. Natpis PRETTY PLEASE dvosmislen je: on istodobno označava gestu pristojnosti "lijepo te molim", kao i "budi lijepa, molim te". Zahtjev je to za onom istom ljepušastošću, dopadljivošću, umiljatošću kakvu autorica, kontekstualizirajući svoj performans, proglašava opasnom. Umilna retorika pristojnosti ne smije zavarati: iza ovih riječi ne čuči nikakva skrivena molba. Crni print riječi PLEASE ujedno je očajnički vapaj korisnice Instagrama da u ogledalu,

¹⁴ Ngai: "Verbalna mimeza objekta od strane subjekta odražava u kojoj mjeri "sladahno" uvijek zahtijeva strukturu identifikacije" (Ngai, 2012: 8).

privatnom i javnom, konačno ugleda nešto dovoljno ružičasto i PRETTY, te zahtjev podjednako normativan kao metaforička omča koja se stegla oko vrata britanskom premijeru, antijunaku *Državne himne*. Izvedi ili snosi posljedice, budi lijepa, dopadljiva, umiljata i nježna – ili budi ružna, zaboravljena, odbacena i nevoljena.

#skinnythickhour: rad žene na vlastitom tijelu

Naslov upravo započetog odlomka, dakako, moja je ironična parafraza Stanislavskog. Rad glumca na sebi zamijenjen je radom žene, glumice koja uvijek *izvodi* vlastiti rod na svojem tijelu.

Amalia Ulman mnoge je dane svojeg djetinjstva provela u očevom salonu za tetoviranje. "Potajno me fasciniralo preoblikovanje tijela dok sam bila mala. Odrasla sam u *tattoo shopu*. Tata me pirsao kad sam bila mlađa" (prema: Taylor, 2015). Premda Ulman naizgled nije prolazila kroz vidljive tjelesne modifikacije kako bi izvela performans *Izvrsnosti i savršenstva*, osim što je obojila kosu iz smeđe u blond plavu i obrnuto, bilo je potrebno izuzetno mnogo rada na tijelu da bi fotografije izgledale *dopadljivo*. Molly Langmuir piše: "Ulman kritizira pritiske s kojima se žene suočavaju da postignu tijelo plesačice i sve što je potrebno da bi do toga došlo" (Langmuir, 2016). Umjetnica je slijedila režim kako bi performans bio uvjerljiviji: išla je u teretanu, pohađala satove plesa na šipki, sređivala kosu i nokte. U pitanju su bili "sati i sati posla". Ulman se smije različitoj percepciji/recepciji svoje ponekad rodno razdijeljene publike:

Većina ljudi koja je shvatila performans i bila privučena njime bile su žene. Stvarno su shvatile. Vidjele su količinu rada uloženu u tijelo dok su muškarci bili kao – što? *Ne shvaćam, ona samo izgleda seksi!* (Prema: Taylor, 2015)

Amalia Ulman često govori o utjecaju performerice Orlan na svoj rad, pa premda intenzitet tjelesnih modifikacija kojima su se dvije umjetnice podvrgle naizgled nije usporediv, sasvim je jasno da obje žele dekonstruirati i očuditi proces kroz koji se ženom mukotrпно postaje. *Reinkarnacija svete Orlan* naziv je multimedijalnog konceptualnog projekta koji je započeo 1990. godine, a sastojao se od niza kozmetičkih operacija kojima se umjetnica podvrgla, uokviranih žanrovskim određenjem performansa. Orlan pritom inzistira na video snimkama svojih radnih procesa, kao i odbijanju da zapadne u liminalno stanje:

Orlan može dopustiti da joj tijelo bude izrezano, rašireno, preoblikovano, no njezin uporni pogled upućuje ne samo na njezin otpor pasivnosti medicinskom zahvatu podvrgnutog tijela, nego i njezino inzistiranje na tome da ju se prepoznaje kao nešto više od tijela

– piše Tanya Augsborg. "Njezina umjetnost od publike zahtijeva da svjedoči njezinoj svijesti o našem pogledu na njoj" (Augsburg, 1998: 305).

U drugom dijelu performansa Ulman preuzima tope MTV kulture i ženskost gangsterske *kučke* iz svijeta komercijalne *hip-hop* glazbe. Fotografira se sa šiltericom s natpisom BAE¹⁵, pleše na glazbu Nicki Minaj, i pokazuje da posjeduje odjevne predmete i modne detalje iz linija *Agent Provocateur*, *Yves Saint Laurent*, *Burberry*... Pozira u jaknici s natpisom NEW YORK CITY i gaćicama s printom leoparda. Objavljuje slike novca i kokaina. Također lažira plastičnu operaciju grudi na nekoliko fotografija, vežući medicinski zavoj oko tijela. Pretvarajući se da nosi grudi koje su same po sebi lažne i “neprirodne”¹⁶, Ulman svojoj publici jasno obznanjuje da u javnoj izvedbi roda dvostruko glumi i laže.

Iza rada na dobrom izgledu caruje depresija, pa Ulman kameleonski i upravo ženski fluidno preuzima svoju sljedeću ulogu. 140. fotografija u nizu prikazuje tužno lice umjetnice zatamnjeno prikladnim Instagram filterom, dok opis glasi:

Ozbiljno retrogradni merkur ili neko sranje
Nisam goth djevojka lol, samo loš loš dan
Obećajem da sam sretna osoba
Ja sam dobra osoba kunem se

Kultura melankolije, itekako popularna među mladim ženama, korisnicama Tumblra, tamno je lice pastelne ženstvenosti. Nakon što je iscrpila ulogu “kučke”, Ulman počinje s objavama depresivnih *selfieja*. Njih prati poneki video u kojemu je umjetnica samu sebe snimila kako – jeca. *Mater dolorosa* svoju je pop kulturnu inačicu, podjednako omiljenu među srednjoškolkama i odraslim mladim ženama, dobila u liku i djelu Lane Del Rey, koju Ulman doduše ne citira i ne pjevuši njezine hitove kao što je slučaj s Iggy Azaleom, no ovakvim *selfiejima* svejedno daje obol čitavoj kulturi osobnih djevojačkih ispovijedi i javne patnje na internetu, a na koju je spomenuta ikona imala velik utjecaj. Ovo urušavanje dopadljivosti i glorifikacija autodestrukcije, dakako, ne prolaze bez bespoštednih rugalica. Paradoks istovremene društvene neprihvatljivosti i poželjnosti ženske depresije i suza Ulman je izvrsno sažela upravo paradijom fraza kojima djevojke histerično opravdavaju svoje autodestruktivno ponašanje: *nisam goth djevojka lol, samo imam loš loš dan, ja sam dobra osoba kunem se*. Lana Pukanić taj je razorni paradoks povezala sa sindromom omraženosti Sylvije Plath:

Važno je stalno imati u vidu: mrak u ženi mnogo je gora dijagnoza od mraka u muškarcima. Kako piše Maggie Nelson, “ženu koja istražuje dubine svog očaja i depresije tipično se ne cijeni kao junakinju u neustra-

¹⁵ Tepanje voljenoj osobi, točnije, ljubavnom i seksualnom partneru/ici, u internetskom slengu. Najbliži ekvivalent je riječ *baby*.

¹⁶ Usp. s tekstom “Prirodna ljepota samo je marketinško oruđe” (“Natural Beauty Is Just a Marketing Tool”) autorice Stoye objavljenom na portalu *Vice.com* 20. lipnja 2013.

šivoj potrazi da učini svaku ‘tamu vidljivom’, već je se doživljava kao suvišan primjer ženske ranjivosti, krhkosti ili autodestruktivnosti. Žena koja živi, kao što je živio Artaud, poput lude životinje na krajnjim rubovima zdravog razuma nije šamanska putnica na tamnu stranu, nego ‘luđakinja na tavanu’, jezivi spektakl. ‘Kosa joj je imala snažan miris, oštar poput životinjskog’, rekao je jedan posjetitelj londonskog stana Plath, mjesec dana prije njenog zimskog samoubojstva”.

(Pukanić, 2015)

#god #loves #you: sretan kraj

Amalia Ulman mijenja jezični izraz ovisno o identitetu. Tako se nepismenost i ulični sleng u trećem dijelu *Izvrnosti i savršenstva* transformiraju u uredan građanski rukopis. Ispriča Ulmanove zbog nezdravog načina života, kojom finale performansa službeno i započinje, izražava se sljedećim riječima:

Dragi svi,

Jako mi je žao zbog mojeg nedavnog ponašanja. Ponašala sam se čudno i počimla mnogo grešaka jer, iskreno, nisam bila u dobroj fazi života. Sada se oporavljam i bolje osjećam, zahvaljujući pomoći najbližih prijatelja i obitelji. Jako sam zahvalna svojoj obitelji jer me spasila iz tako tamnog bezdana. Bila sam izgubljena. Također, osjećam se blagoslovljeno zbog svih svojih prijatelja s interneta koji su mi slali prekrasne poruke za oporavak na Facebooku. Jako mi je žao ako sam vas uvrijedila. Sve je izašlo iz duše pune boli, gnjeva i tame. Hvala vam puno što ste tako ljubazni prema meni. Pozdravljam¹⁷, Amalia.

Za fiktivnu Amaliju Ulman ovim otpočinje proces detoksikacije i zdravog života. Citati o zdravlju, savršeni interijeri, bebe, mondana hrana, joga i putovanja zamjenjuju stare fetiše. Upravo je citatnost bitna komponenta čitavog performansa, jer se i Instagram i Tumblr kultura uvelike temelji na kolažiranju tuđih mudrih izreka, motivacijskih slogana i izvadaka iz popularne književnosti s kojima se korisnici poistovjećuju i postavljaju ih u osobni kontekst. Hashtag #bless (#blagoslov) postao je ključna riječ, čime autorica naglašava duhovno iscjeljenje svoje fiktivne persone i njezinu povezanost s Bogom.

Ulman se u ovom dijelu performansa najviše približava identitetu *lifestyle blogerice*, posla koji Ella Dvornik u YouTube intervjuu *Ja sam profesionalni hedonist!* potpuno svjesno opisuje kao javnu izvedbu u koju je potrebno uložiti profesionalni rad i trud:

Uopće nije bitno kakav imaš Instagram, uopće nije bitno što radiš. Bitno je da tu i tamo isprovociraš, da napraviš nešto što je slatko, što je zanimljivo, da je ljudima zanimljivo doći na Instagram i to pogledati. Ako uslikaš svoje papuče ili kako gledaš *telku*, možda to nekima i nije zanimljivo. Place of Creators 2016)

¹⁷ U izvorniku: *blessings* (blagoslovi).

Danah Boyd analizira ovu *ekonomiju pažnje* na koju se Dvornik referira:

to što netko želi dosegnuti milijune ne znači da će to i postići isključivo zbog javnog karaktera sadržaja – ako nitko nije zainteresiran. Jednako tako, samo zato što je privatna poruka namijenjena desetoro ljudi, to ne znači da se ona neće proširiti, ukoliko je njezin sadržaj interesantan i mnogima drugima. Javno i privatno samo su smjernice u *online* svijetu jer nema digitalnih zidova koji zaista dijele poželjno od nepoželjnog. (Boyd, 2008: 243)

Zanimljivo je opetovano inzistiranje na interijerima u finalu performansa. Iako je Ulman preuzela konvenciju sljedbeništva hedonističkog trenda putovanja, čak i njezine fotografije Istanbula vjerojatno su snimljene iz hotelske sobe. Izleti u eksterijer vrlo su rijetki. Time autorica daje do znanja da domet žude-nog savršenstva, nedostižna slika koja se bezuspješno pokušava uhvatiti i njome okončati reprezentacijski ciklus, uvijek ostaje primarno vezana uz zatvoreni prostor, tradicionalno pridružen ženi. *Izvrsnosti i savršenstva* upućuju gledatelju/ici da korisnica Instagrama ne pokazuje kako *žena vidi svijet*, već kako *svijet vidi nju* – a samim time i kako ona vidi samu sebe¹⁸. Kritička oštrica nije okrenuta van, nego unutra, a to je itekako društveno i politički uvjetovan refleks. Gilbert i Gubar zapisale su u *Ludakinji u potkrovlju*:

učeci kako da postane prekrasan objekt, djevojka se uči anksioznosti – a možda i gađenju naspram vlastitog mesa/tijela. Gledajući opsesivno kroz stvarna kao i metaforička ogledala koja je okružuju, ona doslovno žudi “smanjiti” vlastito tijelo. (Gilbert i Gubar, 2000)

Što proizvodi očuđenje u *Izvrsnostima i savršenstvima*? Kad su pitali Ulman kakav dojam želi ostaviti na gledatelje, odgovorila je: “Nelagodu spram svijeta kakav poznaju. Mislim da je to moj najdraži osjećaj” (prema: Langmuir, 2016). Okoštaloost svakodnevnih identiteta i našeg uvjerenja u njihovu stvarnosnost narušava se postupcima kojima Ulman osvještava nelagodu skrivenu iza onoga što bi Erving Goffman nazvao našim predstavljanjem u svakodnevnom životu. Ni sama umjetnica nije pošteđena: ona naglašava da persona nije potpuno lažna.

Bila sam kliše mlade umjetnice. Neki ljudi to toliko fetišiziraju. Pa sam mislila, što ako se transformiram u nešto što nije dopušteno u umjetničkom svijetu? [...]

¹⁸ Margaret Atwood te se teme dotakla u svojem romanu *The Robber Bride* (*Modrobrada* u hrvatskom prijevodu Gige Gračan): “Muške fantazije, muške fantazije, pokreću li sve muške fantazije? Gore na pijedestalu ili dolje na koljenima, sve je to muška fantazija: o tome da si dovoljno jaka da uzmeš što god ti posluže, ili preslaba da išta učiniš u vezi s tim. Čak i pretvaranje da ne ispunjavaš muške fantazije muška je fantazija: pretvaraš se da nisi viđena, pretvaraš se da imaš vlastiti život, da možeš oprati noge i složiti frizuru nesvjesna uvijek prisutnog promatrača koji viri kroz ključanicu, viri kroz ključanicu u tvojoj vlastitoj glavi, ako nigdje drugdje. Ti si žena s muškarcem iznutra koji promatra ženu. Ti si sama svoj voajer” (Atwood, 1993: 388).

Sve što činim povezano je s mojim vlastitim nesigurnostima. Ja sam implicirana. Dobar dio ovog djela bavio se mojom željom da budem tip žene koji zapravo nisam smjela biti. (*Ibid.*)

Napokon, put prema Bogu uplakanu i posrnulu ekshibicionisticu kroz duhovno je okajanje doveo i do krajnje točke svih njezinih nastojanja – a to je muškarac. Priča završava na jedan jedini način koji može biti *dopadljiv i sumjerljiv* u heteronormativnom društvenom sustavu: idiličnim slikama Amalije Ulman i njezinog novog partnera. Uz hashtag #cutegasm Ulman je objavila predzadnju fotografiju svojeg performansa: ona prikazuje nepoznatog nam muškarca koji spava u njezinom krevetu. Prije službenog proglašenja performansa i otkrića “pravog” identiteta, ta je gesta predstavila *holivudski* sretan kraj za izvođačicu koja je uspješno utjelovila sve izvrsnosti i savršenstva svojih fluidnih identiteta.

LITERATURA

Allmer, Patricia 2006. “Framing the Real: Frames and Processes of Framing in René Magritte’s Œuvre”, u: *Framing Borders in Literature and Other Media*, ur. Werner Wolf i Walter Bernhart, Amsterdam i New York: Rodopi, str. 113–138.

Atwood, Margaret 1993. *The Robber Bride*, Toronto: McClelland & Stewart.

Augsburg, Tanya 1998. “Orlan’s Performative Transformations of Subjectivity”, u: *The Ends of Performance*, ur. Peggy Phelan i Jill Lane, New York i London: New York University Press, str. 285–314.

Barba, Eugenio 2010. *On Directing and Dramaturgy*, London i New York: Routledge.

Baudrillard, Jean 2013. *Simulacija i zbilja*, prir. Rade Kalanj, prev. Gordana V. Popović, Zagreb: Jesenski i Turk.

Blažević, Marin 2015. “Complex in-betweenness of dramaturgy and performance studies”, u: *Routledge Companion to Dramaturgy*, ur. Magda Romanska, New York: Routledge, str. 329–334.

Blažević, Marin 2002. “Dvojbe (oko) teatra”, u: *Frakcija: magazin za izvedbene umjetnosti*, br. 26/27, str. 98–115.

Boyd, Danah 2008. “Can social network sites enable political action?”, u: *International Journal of Media and Cultural Politics*, Vol. 4, br. 2, str. 241–244.

Burns, Elizabeth 1972. *Theatricality: a study of convention in the theatre and in social life*, New York: Harper & Row.

Goffman, Erving 1974. *Frame Analysis*, London: Northeastern University Press.

Goffman, Erving 1988. *Gender Advertisements*, New York: Harper Torchbooks.

Jovičević, Aleksandra i Vujanović, Ana 2006. *Uvod u studije performansa*, Beograd: Fabrika knjiga.

Lehmann, Hans Thies 2004. *Postdramsko kazalište*, prev. Kiril Miladinov, Zagreb – Beograd: Akcija, CDU i TKH.

Lehmann, Hans Thies i Primavesi, Patrick 2015. "Dramaturgy on Shifting Grounds", u: *Routledge Companion to Dramaturgy*, ur. Magda Romanska, New York: Routledge, str. 169–172.

Lovink, Geert 2011. *Networks Without a Cause: A Critique of Social Media*, Cambridge: Polity Press.

McKenzie, Jon 2006. *Izvedi ili snosi posljedice: Od discipline do izvedbe*, prev. Vlatka Valentić, Zagreb: Akcija, CDU.

Melley, Timothy 2001. "Kultura paranoje", u: *Tvrđa*, br. 1-2, str. 59–94.

Mulvey, Laura 1999. "Vizualni užitek i narativni film", u: *Feministička likovna kritika i teorija likovnih umjetnosti: izabrani tekstovi*, prir. Ljiljana Kolečnik, prev. Ljiljana Kolečnik i Jasenka Zajec, Zagreb: Centar za ženske studije, str. 65–77.

Ngai, Sianne 2012. *Our Aesthetic Categories*, Cambridge: Harvard University Press.

Schechner, Richard 2002. *Performance Studies: An Introduction*, London i New York: Routledge.

Van Kerkhoven, Marianne 2009. "European Dramaturgy in the 21st Century: A constant movement", u: *Performance Research*, temat: *On Dramaturgy*, god. 14, br. 3, str. 7–11.

Wolf, Werner 2006. "Introduction: Frames, Framings and Framing Borders in Literature and Other Media", u: *Framing Borders in Literature and Other Media*, ur. WernerWolf i Walter Bernhart, Amsterdam i New York: Rodopi, str. 1–40.

INTERNETSKI ČLANCI

Freeman, Nate 2016. "I'm laughing at myself a little bit: Amalia Ulman on her show in London and ending her Instagram performance", URL: artnews.com/2016/10/04/im-laughing-at-myself-a-little-bit-amalia-ulman-on-her-show-in-london-and-ending-her-instagram-performance/. Pristup: 7. srpnja 2017.

Friedlander, Emilie 2014. "Social Anxiety: Why Artist Amalia Ulman's Fake 'Middlebrow' Instagram Is No Different From Yours", URL: thefader.com/2014/11/07/social-anxiety-why-amalia-ulmans-middlebrow-instagram-is-no-different-from-yours. Pristup: 29. lipnja 2017.

Gilbert, Sandra i Gubar, Susan 2000. "Infection in the Sentence: The Woman Writer and the Anxiety of Authorship", u: *Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the 19th Century Literary Imagination (second edition)*, URL: firstyear.barnard.edu/legacy/modernism/woman-writer. Pristup: 27. travnja 2017.

Langmuir, Molly 2016. "Amalia Ulman is the first great Instagram artist", URL: elle.com/culture/art-design/a38857/amalia-ulman-instagram-artist. Pristup: 7. srpnja 2017.

Pukanić, Lana 2015. "Čitati Sylviju", URL: muf.com.hr/2015/12/01/sylvia/. Pristup: 12. lipnja 2017.

Pukanić, Lana 2014. "Nevina samoubojstva: girls vs men", URL: muf.com.hr/2014/01/22/nevina-samoubojstva-kultni-djevojacki-tekst-o-muskarcima/. Pristup: 12. lipnja 2017.

Pukanić, Lana 2017. "O ružičastoj", URL: muf.com.hr/2017/06/28/o-ruzicastoj/. Pristup: 12. lipnja 2017.

Stoya 2013. "Natural Beauty Is Just a Marketing Tool", URL: https://www.vice.com/en_ca/article/znqjb5/natural-beauty-is-nothing-more-than-a-marketing-tool. Pristup: 5. svibnja 2018.

Taylor, Trey 2015. "Amalia Ulman: meme come true", URL: dazeddigital.com/artsandculture/article/23700/1/amalia-ulman-meme-come-true. Pristup: 7. srpnja 2017.

VIDEO INTERVJU

Dvornik, Ella 2016. "Ja sam profesionalni hedonist (1. dio)", *Place of Creators*, URL: youtube.com/watch?v=f10XJgQ8HHw. Pristup: 29. lipnja 2017.

SUMMARY

WHEN MEDIA TAKE OVER THE PERFORMANCE

Taking up the perspective of performance studies and dramaturgy, the article explores the possibilities of performance in social media by looking at analyses of a sample of the SF TV series *Black Mirror* and the Instagram performance *Excellences and Perfections* by Amalia Ulman. The aim is to indicate through the chosen examples some features of theatricality in the interaction of Internet users with the public by way of social media. Comparativist method opens up these analyses to a wide referential field, so that the content of the chosen episodes of *Black Mirror* simultaneously points to the problem of normativity (political and cultural) of performance, in the sense used by Jon McKenzie in his book *Perform or Else*. Amalia Ulman's performance is considered from the perspective of feminist criticism and cultural studies; therefore, this part of analysis is devoted mostly to the influence of the male gaze—a phenomenon coined by the scholar Laura Mulvey—on dominant representations of femininity appropriated and massively reproduced by young girls and women on the popular social media such as Instagram.

Key words: performance, social media, dramaturgy, frame