

KARTE SU NA STOLU: NEPOMIČNOST KAO AGENS UMJETNIČKE EKSPRESIJE

Ivana Slunjski

UDK 792.071.2.027Petković Liker, M.

U radu se razmatra nepomičnost kao estetički i stvaralački princip izvedbenog triptiha *Osim svega, nisu vremena sad* Marine Petković Liker. Autorica i redateljica autorsku estetiku dosljedno gradi polazeći iz »bivanja u nesigurnome mjestu«, mjestu nesnalaženja, slabosti, nemoći i boli. U posljednjem njezinu triptihu nesigurno mjesto točka je na životnoj liniji pojedinca kad je već mnogo toga iza njega, a još malo pred njim; trenutak spoznaje da su mnoge stvari već napravljene i neispravljive te da mu predstoji vrijeme u kojem bi se moglo nešto učiniti, a za to nema ni snage ni volje. Nepomičnost, ukočenost i rezignacija ishodi su osobnih trauma potaknutih realnošću života, a pojačanih globalnim krizama. Tematsko pitanje određuje i način komuniciranja sadržaja: izvedbena građa nastaje u specifičnoj suradnji s izvođačima, na temelju njihova životnog i radnog iskustva, iz postavljenih odnosa, mijenjajući se od izvedbe do izvedbe. Potencijalno zbivanje i pozadina dramskih osoba nadaje se u slutnjama, asocijacijama, iskliznućima, slojeviti i teško uhvatljivi unutarnji svjetovi otvaraju se u detaljima, krupnim kadrovima lica, disanju, minimalnim pomacima.

Ključne riječi: nepomičnost; kraj bez kraja; posttrauma; stagnacija

Oslanjajući se na filozofsko-povijesno nasljeđe, američki politolog Francis Fukuyama najprije 1989. u članku »Kraj povijesti?«, objavljen u časopisu *The National Interest*, potom tri godine poslije u knjizi *Kraj povijesti i posljednji čovjek*

iznosi medijski iznimno eksponiranu, prijepornu i često osporavanu tezu o kraju povijesti, koja u konačnoj fazi ideološke evolucije zastaje na ili ostaje u liberalnoj demokraciji. Kritike i zamjerke kretale su se od oslanjanja na reducirana tumačenja filozofskih uvida (Platonovih preko G. W. F. Hegela, a Hegelovih preko Alexandra Kojèvea), primjene odveć pojednostavnjena modela, neuzimanja u obzir da sva društva nisu na jednaku stupnju razvoja,¹ smislenosti koncepta samo uz točno definirane propozicije do sumnje u liberalnu demokraciju i prateći »tehnološki usmjeren kapitalizam« (Fukuyama 1994: 8) kao politički slobodan i ravnopravan sustav. Fukuyama objašnjava da se ideji opće povijesti, onda i ideji njezina kraja, priklanja zbog pesimizma 20. stoljeća koji, za razliku od optimističnoga 19. stoljeća i vjere u progres, ishodi stagnacijom potaknutom krizom politike (ratovi i ropstva) i intelektualnom krizom (liberalna demokracija ostaje bez izvora intelektualne obrane). Liberalna demokracija nije bez nedostataka,² Fukuyama to i ne tvrdi, povezujući s njom »smjer povijesti« ne zato što pruža uzornu paradigmu, već zbog otpadanja svih drugih, lošijih alternativa (fašizam, komunizam i sl.). Tri desetljeća nakon što je knjigom razložio intrigantna pitanja, dakle 2022. Fukuyama u *The Atlanticu* objavljuje članak »Još jedan dokaz da je ovo stvarno kraj povijesti« (»More Proof That This Really Is the End of History«), potvrđujući sukobom Rusije i Ukrajine trijumf liberalne demokracije, unatoč neželjenim preokretima i njezinu nazadovanju posljednjih petnaestak godina, te zaključujući da je temeljni narativ ipak pravilno postavio. Kraj povijesti koju pratimo od »prvoga čovjeka«, odnosno »prirodnoga čovjeka« prije početka povijesnoga procesa do »posljednjega čovjeka«, odnosno samoostvarenoga čovjeka već je tu.

Na Fukuyamina »posljednjega čovjeka« dalje se lako nacjepljuje pojam antropocena koji ne upućuje samo na epohalne promjene u globalnim sustavima 21. stoljeća nego i na nužnu refleksiju socioekonomske strukture te oblikovanja radikalnih politika. Upravo se u toj točki »kraja povijesti« otvara novo, neočekivano

¹ Povijest vidi kao »jedinstven, koherentan evolucijski proces koji uzima u obzir iskustva svih naroda u svim vremenima« (Fukuyama 1994: 8).

² Jasno je da liberalna demokracija prolazi brojne transformacije, no pitanje je u kakve se hibridne sustave zapravo pretvara. Bliži smo spoju tehnokracije i korporativizma, pri čemu su procesi odlučivanja sve udaljeniji od građana, koji imaju iluziju izbora, a demokratska forma služi za kontrolu i nadzor.

polje problema, jer »posljednji čovjek« nije samo društveno i politički pasivan, zadovoljan konzumerizmom i sigurnošću, već i duboko involviran u globalne procese koji formiraju prirodne i tehnološke sustave. On postaje protagonistom tehnološke revolucije koja kreira njegovu budućnost na nepredvidive načine. Od klimatskih promjena do biotehnoloških intervencija u ljudsko tijelo, suvremena civilizacija svjedoči sve intenzivnijem prepletanju tehnologije, kapitala i ekologije, pri čemu se Fukuyamin san o stabilnu postpovijesnom društvu raspršuje pred realnošću antropocenske nesigurnosti. U globalnome ekonomskom sustavu čovjekovo upletanje ne poznaje samoregulaciju ni granice ekspanzije. Utjecaji i manipulacije, od genskog inženjeringa do geoinženjeringa i umjetne inteligencije, postaju nova bojišta nevidljivih politika. Tehnologija nas uvjerava u produženje života, ekološku održivost i ekonomsku učinkovitost, a istodobno proizvodi nesagledive razlike, nagovješćujući nove oblike posthumane egzistencije. Antropocen sugerira da tek ulazimo u razdoblje radikalnih promjena u kojem se temeljna pitanja više tiču ontologije čovjeka i njegova mjesta u ekosustavu planetarne važnosti, a ne samo političkog ustroja društva. Povratak u prijašnja, primitivnija stanja nije moguć, a ne možemo dobaciti ni do svijeta nakon antropocena jer za čovjeka je takva budućnost malo vjerojatna. Promišljajući o postprirodnome okruženju, ovisnosti o algoritmima i poroznim granicama između živoga i artifičijelnoga, ponovno možemo govoriti o svojevrsnome kraju povijesti.

Ideju o kraju povijesti podupire i apokaliptična imaginacija, što je prema povjesničaru Martinu Jayu model zapadne kulture s kraja 20. stoljeća. Još 1993. u članku »Apokalipsa i nemogućnost tugovanja« (»The Apocalyptic Imagination and the Inability to Mourn«), pozivajući se na ogled *O apokaliptičnome tonu usvojenom u novije vrijeme u filozofiji* u kojem Jacques Derrida piše o »apokalipsi bez apokalipse«, Jay zaključuje da se apokalipsa ne može sagledavati kao izolirani događaj, nego kao »kraj bez kraja« (Jay 1993: 35). Mi stalno živimo na pragu kataklizme, odnosno kataklizme koja neprestano dolazi. Referirajući se na srodne premise filozofa Günthera Andersa, Srećko Horvat pak u predavanju *Poslije apokalipse: melankolija je luksuz*³ u veljači 2024. u riječkoj Filodrammatici, tvrdi da

³ Horvat polazi od teza u svojoj knjizi *Poslije apokalipse*, ali revidira uvide s obzirom na brojna društvena i politička događanja od objavljivanja knjige 2021.

apokalipsu već živimo i da nije posrijedi jedna, već da se preklapa nekoliko njih, realnih i sveprisutnih (pandemija, ratovi, genocidi, nuklearne katastrofe). Horvat nadalje ističe nekoliko reakcija na apokalipsu, među kojima bih u ovome kontekstu izdvojila »normalizaciju apokalipse« te »postapokaliptičnu melankoliju«.

Postapokaliptična melankolija, kako je vidi Horvat, označava nemogućnost pomirenja s gubitkom budućnosti, odnosno s gubitkom »same mogućnosti budućnosti« (Horvat 2021: 28), stoga je gubitak »koji se već dogodio u budućnosti« odveć velik da bi se mogao oplakivati, ali »ne mora nužno voditi u paralizirajući osjećaj da ništa ne možemo promijeniti« (ibid.: 29). Ugledajući se na »dijalektiku melankolije« Waltera Benjamina, postapokaliptična melankolija nudi izlaz iz toga stanja: »u kolektivnoj akciji nerazdvojivoj od gubitka« treba »naučiti kako živjeti s postapokaliptičnom melankolijom« (ibid.). »Normalizacija apokalipse« psihološki je odgovor nastao prilagodbom na kataklizmične situacije kao da su uobičajene, što rezultira smanjenom osjetljivošću i ravnodušnošću. Izvanredno stanje prestaje se doživljavati kao poziv na djelovanje i prihvaća se kao neizbježna svakodnevnica (usp. ibid.: 31–32). Normalizacija apokalipse ujedno je najveća prepreka izlazu iz melankolije, jer ako se ugroza naturalizira i prihvati kao neminovnost, umjesto da potakne na radikalnu promjenu, kolektivna se akcija blokira, a melankolija ostaje zarobljena u pasivnosti.

U tim razmjerima gledano, pojedinačne katastrofe postaju tek fragmenti u neprekidnu nizu nesreća koje više ne izazivaju šok, nego se stapaju u amorfnu jednoličnost. Ako se svakog dana rastvaraju nove pukotine kraja, tada ni jedan lom ne može izazvati slom, lom više nije signal alarma, nego bijeli šum – nešto što se očekuje, što je već internalizirano, što u konačnici ne zahtijeva ni otpor ni prilagodbu, već samo prihvaćanje. Stanje neprestane nelagode ne artikulira se ni kao pobuna ni kao žalovanje, nego kao tiha, paralizirajuća rezignacija. Kad se krize ne doživljavaju kao izvanredno stanje, one prerastaju u trajnu matricu putem koje društvo interpretira vlastitu stvarnost. Umjesto da bude početna točka u procesu suočavanja i zacjeljenja, trauma gubi snagu. Društvo je nedovoljno osjetljivo, otupljeno je, iako je nerazdvojivo vezano uz traumatična iskustva i njima oblikovano. Reproduciranje traume u medijskim prikazima, političkom diskursu i umjetničkim iskazima, istaknuli su urednici Mick Wallis i Patrick Duggan pripremajući izdanje časopisa *Performance Research Journal* o traumi, toliko je učestalo da se trauma

prepoznaje kao »kulturni trop« (2011: 1). S obzirom na to, kulturni teoretičar Roger Luckhurst, prema »kulturi rane« Marka Seltzera (1997), kojim upućuje na neraskidivost suvremenoga subjekta od traume, britansko društvo od 1990. nadalje naziva »kulturom traume« (ibid.). Naravno, nije samo britansko društvo time zahvaćeno. Recikliranje slika i narativa traume sredstvo je skretanja pozornosti, ali i mehanizam kontrole koji diktira kako se percipira stvarnost, odnosno modalitet kojim društvo definira svoje razumijevanje prošlosti, sadašnjosti i budućnosti. Autentičnost pojedinačnoga iskustva pritom izostaje jer se ono modificira prema nametnutoj predodžbi. Otupjelost je dakle sustavno nametnuta kao opće stanje. Stoga »kultura traume« djeluje i kao aktivno polje estetske, ekonomske i političke borbe. U tome je smislu nužno propitati načine na koje se njome manipulira, ali i mogućnosti kojima bi različiti iskazi, pa tako i umjetnički, pružili priliku za njezino dekonstruiranje i reartikuliranje.

Marina Petković Liker posljednjih desetak godina autorsku estetiku dosljedno gradi polazeći iz »bivanja u nesigurnome mjestu«, mjestu nesnalaženja, slabosti, nemoći, boli. Bivanje je jedan od stalnih elemenata autoričina rada, to vrijedi podjednako i za izvođače i za gledatelje: »Pristanak na bivanje u prostoru i vremenu i odgovornost za tu prisutnost« (Petković Liker u Kačić Rogošić 2021: 14).

Oni ne moraju biti spremni na bivanje, kako stvar kreće, događa se bivanje u koje uranjaju. (...) Katkad je jako teško i izvođačima jer čitaju svaki mikropogled publike, jer ih vide, a ne suprotstavljaju im se. (...) Kad netko proživljava bol, kriznu situaciju, osoba koja može podnijeti bolno mjesto i krizu, bit će mirna prema tome. Dat će mu da plače, dopustit će mu da to prođe, imat će snagu da ga pridrži. (...) Što je to što čini da možeš podnijeti biti u nekom nemiru, da ne moraš odmah u akciju koja te iz toga spašava, ide u erupciju ili dalje. (Ibid.: 15).

Njezine predstave mogle bi se okarakterizirati kao osobita vrsta skupno osmišljena kazališta. Strukturno gledano, sastoje se od mreže koju tvore redateljske upute, dane prije i tijekom izvedbe, te slobodne glumačke igre iz koje nastaje izvedbeni sadržaj, promjenjiv od izvedbe do izvedbe. Fiksni su početak i kraj, postoje čvrsta uporišta, ali izvedba je živa, izvođača vodi unutarnja organska građa koja nastaje iz istoga koda, atmosfere i predstave. »Nakon što se dogodi

scena, moraju ući u bivanje, moraju ući u šutnju. Ta šutnja onda resetira i presla-
guje, sliježe stvari prije novog uzburkavanja» (ibid.: 17). Potencijalno zbivanje
i pozadina dramskih osoba nadaje se u slutnjama, asocijacijama, iskliznućima,
slojeviti i teško uhvatljivi unutarnji svjetovi otvaraju se u detaljima, krupnim
kadrovima lica, disanju, minimalnim pomacima. Sagledajući dosadašnji pristup
Marine Petković Liker, u predstavama do izvedbenoga triptiha posvećivala se
rastvaranju nesigurnoga mjesta, rane, boli, pritom tražeći izvedbeni moment
prolaženja traumatična iskustva ne bi li se njegovim nalaženjem kriza emocio-
nalno razvlastila, mjesto koje izmiče razumijevanju iznova osmislilo, oblikovalo
pripovijedanjem, odnosno izvođenjem. Imajući u vidu adaptiranje na kataklizme
i traumu, u izvedbenome triptihu *Osim svega nisu vremena sad*⁴ nesigurno mjesto
točka je na životnoj liniji pojedinca kad je već mnogo toga iza njega, a još malo
pred njim; trenutak spoznaje da su mnoge stvari već napravljene i neispravljive te
da mu predstoji vrijeme u kojem bi se moglo nešto učiniti, a za to nema ni snage
ni volje. Pojedinaac je stiješnjen realnošću života i globalnim krizama, a ishod nije
trauma, već neka vrsta posttraume, ne u smislu simptoma posttraumatskog stresa,
nego u smislu prihvatanja nepomičnosti, ukočenosti, rezignacije kao trajna stan-
nja, u kojem više nema potrebe djelovati, ali se s time treba nositi. Postoji žal za
propuštenim, ali bez sažalijevanja nad vlastitom sudbinom, bez želje da se uopće

⁴ Autorica i redateljica Marina Petković Liker, autorski tim triptiha: Maja Sviben, Vlatka Valentić, Nina Đurđević, Ana Paulić, Saša Fistrić. *PROMATRAM lica tišine*, izvedba: Aleksandra Naumov, Maja Katić, Dijana Vidušin, Slavica Jukić, Nina Đurđević, Maja Sviben, Marina Petković Liker; premijera 18. studenoga 2023. Izvedba se istodobno odvijala putem Zooma i u Studiju Chekhov, Gajeva 10, Zagreb. *KAKO SAD pravila su jednostavna*, izvedba: Fabijan Komljenović, Maro Martinović, Sven Medvešek, Mateo Videk; premijera 31. listopada 2023. u Studiju Chekhov. *NESTAJEM nisu vremena sad*, izvedba: Aleksandra Naumov, Fabijan Komljenović, Melody Martišković, Vid Čosić; premijera 25. studenoga 2023. u Studiju Chekhov.

Oslanjam se na premijerne izvedbe te na »hibridne reprize« izvođene od 14. do 19. prosinca 2024. u podrumu u Ožegovićevoj. Nazvane su hibridnima jer nisu sudjelovali svi izvođači kao u izvornima, u pojedinima su angažirani novi, a druge su bile s manjim brojem izvođača, »krnje«. Više: <https://cetveroruka.hr/triptih-osim-svega-nisu-vremena-sad-hibridne-reprize/>.

pomakne s mjesta. Nepomičnost se s druge strane u kreativnom procesu nadaje kao agens autorskoga/redateljskoga usmjeravanja, odnosno glumačke/izvođačke gradnje ponajviše tjelesnoga registra na razmeđu autobiografskoga/dokumentarnoga i fikcionalnoga. Prevladavajući emocionalni učinak melankolična je karaktera. Važan element estetike Marine Petković Liker i dalje je prepuštanje drugomu koji izvođača, subjekta iskaza podupire svojim subivanjem u prostoru i slušanjem. U fokusu triptiha promjene su u životima koje vode prema starenju. Građa se prema trećemu dijelu reducira od govornih iskaza prema ekspresiji tijela i lica, s dugim stankama i izdržavanjem njihova trajanja, iskazi su dani samo u fragmentima, naslućivanju mogućih narativa, subjekt iskaza kao da nije briga hoće li se ono što pokušava komunicirati moći jezično/smisleno/kontekstno dohvatiti dok se istodobno od svjedoka/recipienta traži da dopuni »praznine«.

Prvi dio, *Promatram lica tišine*, u fragmentima donosi priče četiriju ženskih karaktera koje se suočavaju s izazovima dok promjene već traju, a atmosfera pandemije dodatno utječe na njih. Neizvjesnost budućnosti, strah od nepoznatoga, iracionalnost situacije, zazor od bolesti i radikalne promjene postaju njihova svakodnevnica, pojačavajući osjećaje izgubljenosti, osamljenosti i nejasnoće o tome kako nastaviti dalje. Drugi dio, *Kako sad pravila su jednostavna*, osjetno reducira govor i prvi put u autorskome stvaranju Marine Petković Liker unosi tekst izvana, tekst koji ne nastaje iz unutarnje logike organskoga, a to je poezija Vlatke Valentić, koja izvođačima služi kao poticaj i povremeno se tijekom izvedbe pojavljuje u ponekoj misli, fragmentarnim citatima i asocijacijama. Koncentrira se na svijet četiriju muškaraca u trenutku introspekcije i refleksije, pritisnutim pitanjima o svojem identitetu, životnim odlukama i smislu postojanja. Osjećaju težinu tereta prošlosti, a istodobno i nemoć u pronalaženju jasna puta prema naprijed. U trećem dijelu, *Nestajem nisu vremena sad*, vidimo svjetove ljudi koji se hrvaju s osjećajem gubitka identiteta i smjera, pogođeni kolebanjima i promjenama. Nasuprot njima, susrećemo se s onima koji su se uspjeli prilagoditi novim okolnostima, ali su izgubili dodir s vlastitim osjećajima i potrebama. Naglasak je na facijalnoj ekspresiji, govorni iskaz krajnje je reduciran na tek rijetku riječ ili komentar.

Scenske situacije triptiha funkcioniraju kao polifonija emocija, pri čemu ponavljanja, praznine i geste grade kodirani jezik emotivne zakočenosti. Nepomičnost je ključan pokretač ekspresije, i kao fizički zastoj tijela i kao unutarnje

stanje, stanje svijesti zarobljene u pokušaju da definira vlastiti gubitak. Ponavljanje radnji, motiva i predmeta, igračih karata ili fotografija primjerice, djeluje poput rekvizitarija kolektivne nostalgije. Ti predmeti prijenosnici su značenja, tragovi prošloga, kao i snimke koje bilježeći i konzervirajući prizor sugeriraju nemogućnost rekonstruiranja prethodnih događanja, propuštenih prilika, uzalud potrošena vremena. Projekcije supostavljene izvođaču naglašavaju odvojenost lika/persone od sebe i svijeta. Karte su simbol neizvjesnosti, ali i iluzije kontrole. Kao i sjećanje, već su određene – promiješane, podijeljene, a iluzija izbora narativni je sklop kojim se nastoje opravdati gubici i propusti. Sjećanje se očituje fragmentarno, oslanjajući se na tišinu i zvuk – na trenutke apsolutne ukočenosti i na prodore glazbe koji poput iščašenja situacije nadrealno pomiču u nepostojeću, *izgubljenu* sadašnjost. U svim trima dijelovima triptiha glazba najavljuje liminalni trenutak, odnosno prodor nesvjesnoga ili nadrealnoga kojim se otvara procijep u drugo vrijeme i prostor. No iščašenje ne donosi željeni pomak, on ostaje samo u njegovoj naznaci. Za razliku od tih instrumentalnih akcenata, pjesme u unutarnjem realitetu biranim dionicama i stihovima (primjerice »I don't wanna talk«, ABBA; I ni me, ni me, ni me stra' / Na kraju puta, ni me, ni me stra'«, Tereza Kesovija; »Devojko mala / Pismo moga grada / Što si mi dala / Srce puno sna«, Idoli) okidaju emotivne amplitude – i na fikcionalnoj i na stvarnoj razini, odnosno u izvođačima i gledateljima, signaliziraju stanje transa i prekidaju tijekom scenskog vremena, kao da se likovi odjednom zateknu u rascjepu između sjećanja i sna.

Likovi/persone ponavljaju rečenice, rituale (kuhanje čaja, prebiranje fotografija, razbacivanje pikula), prizivajući tim činom stabilnost, no sve ostaje u sferi ponavljanja koje ne otvara put dalje. Posrijedi su sitni, naizgled nebitni momenti koji repetitivnošću prerastaju u metafore unutarnje blokade. Bivanje je ispunjeno malim ritualima koji ne vode nikamo, mislima koje se bezizlazno vrte ukrug, osjećajem da je sve učinjeno pogrešno. Tjeskoba je osjetna i u ritmu izvođenja. Nema eksplicitne dramatizacije boli ni forsirane emocionalnosti. Nema ni sloma. Samo nezaustavljivo urušavanje u navike koje uljuljkivanjem u poznato pružaju lažni osjećaj izvjesnosti. Samo konstanta unutarnjega rasapa raspoznatljiva u neodlučnosti, potištenosti, nevoljnosti, banalnosti koja je teško podnošljiva upravo zato što nema oslobađanja.

Pojedini likovi/persone verbaliziraju unutarnje konflikte, drugi ih izražavaju isključivo neverbalno. Rečenice su prekinute, misao je nedorečena, bez povjerenja u sposobnost da se riječima nešto može objasniti. Progresija od riječi prema tišini istodobno je pitanje teme, odnosno sadržaja koji se komunicira, i pitanje dramaturške, odnosno redateljske upute: posrijedi je točka u kojoj se sve već reklo, ne preostaje drugo nego biti prisutan u vlastitoj šutnji. Tišina je zgusnuta, napeta, prožeta neizgovorenim. Likovi/persone ne mogu ili ne žele djelovati, ali to stanje prihvaćaju, prepuštajući se vlastitoj inerciji. Je li inertnost doista i odustajanje ili način da se svijet u kojem se ne događa ništa (veliko) preživi? Postojanje na rubu, uvijek na sigurnoj udaljenosti. Šutnja se može razumjeti i kao oblik otpora, kao posljednji čin kontrole nad onim što je ostalo neizgovoreno. Odustajanje je dugotrajan proces, polagano osipanje: »Nije loša ta dosada, ali nekad je ima previše.« (*Kako sad pravila su jednostavna*). Likovi odustaju od prijašnjih inačica sebe u tišini, bez rezolutne odluke, razvijajući dramu nestajanja. Svaka nepomičnost skreće pozornost na ono što se dogodilo, na ono što se moglo dogoditi i na nemogućnost da se propušteno nadoknadi, postajući duboko značenjskim elementom izvedbe. Sve tri predstave tako stvaraju prostorno-vremenski vakuum u kojem je ono što je izgubljeno uvijek prisutno, ali nikad dohvatno. U tome se ključu i starenje, koje je naglašenije u posljednjem dijelu triptiha, promatra kao stanovita stalnost. Prolaznost je predočena kao biološki proces, kao iskustvo gubitka mladosti, mogućnosti, iluzija, dok čovjekov karakter pritom manje-više ostaje nepromijenjen: u svim je životnim fazama suočen sa sličnim dvojabama, ograničenjima, strahovima, unutarnjim sukobima, koji ga koče u samoostvarenju. Triptih ustraje na pojedinačnim osamljenostima i usamljenostima, ali se putanje likova povezuju sličnim iskazima, raspoloženjem i jednakom neizvjesnošću. Osjećaj pogubljenosti ujedno je kolektivan, pojedinačni primjeri navode na svijet u kojem ne postoje više jasni orijentiri. Procesi povlačenja i (samo)izolacije gradiraju se: pojedinac se najprije disocira od društva, ne prepoznajući više zajednički jezik, odnosno gubeći motive za komunikaciju, potom se osamljuje unutar vlastita identiteta dominantno bivajući strancem samomu sebi i, naposljetku, izoliranje postaje trajno, nema više ni pokušaja komunikacije, odnosno uopće potrebe za govorom. Gledatelj kao promatrač i svjedok postupna odustajanja ujedno podupire to stanje staze. Istodobno se ne može distancirati jer izvedbeni triptih zahtijeva uranjanje u atmosferu, u suptilne

znakove koji se ne objašnjavaju, već samo opažaju i lebde u prostoru neke veće, nepoznate cjeline.

Redateljskim postupcima u triptihu *Osim svega nisu vremena sad* nepomičnost se razmatra kao aktivni dramaturški i izvedbeni princip. Redukcija govora, ponavljanje radnji, upotreba predmeta, fragmentarnost iskaza i manipulacija vremenom izgrađuju izvedbeni vokabular kojim se artikuliraju unutarnji konflikti, nemogućnost djelovanja i osjećaj egzistencijalne zapletenosti. Nepomičnost se ne zadržava na razini tematskog fokusa, već se tretira i kao izvedbeni alat koji mijenja percepciju gledatelja, uranjajući ga u iskustvo introspektivne statičnosti i latentne tenzije. Trajanje prizora, odsutnost očekivana razvoja i suzdržanost u izrazu stvaraju atmosferu u kojoj se pokret, shvaćen kao pomak u bilo kojem izvođačkom registru, kada se dogodi, doživljava s pojačanim značenjem. Granice se između unutarnjega i vanjskoga iskustva brišu – tijelo na sceni postaje istodobno subjekt i medij unutarnjih psiholoških procesa, a nepomičnost način suočavanja s vlastitim granicama. Umjesto da se promatra isključivo kao pasivnost, nepomičnost je izraz unutarnje borbe i odražava složene procese suočavanja s gubitkom, umorom ili rezignacijom. Takva izvedbena strategija produljuje neizvjesnost, i sama se transformirajući u izvedbeni čin balansiranja između odustajanja i ustrajanja, između tišine i izraza, između nepokretnosti i impulsa za promjenom. Ona oslikava unutarnje psihološke procese te postavlja pitanja o granicama izdržljivosti – kako fizičke tako i emocionalne. Nepomičnost je stoga i prostor iščekivanja, zasićen napetošću i potencijalom preobrazbe. Odmičući se od linearnosti, omogućuje kontemplaciju i suptilne pomake u percepciji. Upravo u tim trenucima prividne statičnosti, kada vrijeme djeluje rastegnuto, a radnja usporena do maksimuma, moguće su dublje refleksije o prolaznosti, nemoći i krhkosti ljudskog postojanja. Igrom diskretnih promjena u izrazu, ostvaruje se dinamika između vidljivoga i nevidljivoga, između onoga što se događa na sceni i onoga što se odvija u unutrašnjem prostoru izvođača. Marina Petković Liker kao da osjeća, iako ne eksplicira, izdvojene uvide o kojima pišu navedeni teoretičari, stvaralačkim senzibilitetom odgovarajući na stiješnjenost življenja u globalnim krizama i nesagledivost »kraja bez kraja«, u kojem se melankolična težina doživljava luksuzom.

LITERATURA

- Fukuyama, Francis. 1994. *Kraj povijesti i posljednji čovjek*. Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb.
- Fukuyama, Francis. 2022. »More Proof That This Really Is the End of History«. *The Atlantic*, https://www.theatlantic.com/ideas/archive/2022/10/francis-fukuyama-still-end-history/671761/?utm_source=pocket_mylist (10. veljače 2025.).
- Horvat, Srećko. 2021. *After the Apocalypse*. Polity, Cambridge.
- Jay, Martin. 1993. »The Apocalyptic Imagination and the Inability to Mourn«, *Rethinking Imagination. Culture and Creativity*, ur. Robinson, Gillian i Rundell, John. Routledge, London, New York, str. 30–47.
- Kačić Rogošić, Višnja. 2021. »Razgovor s Marinom Petković Liker deseti lipnja dvije tisuće dvadesete Filozofski fakultet, soba be dvjesto šesnaest«, *Od terora do udaljenosti*, Marina Petković Liker, str. 14–19, <https://odteroradudaljenosti.org/katalog/> (pristupljeno 10. ožujka 2025.).
- Wallis, Mick; Duggan, Patrick. 2011. »Editorial: On Trauma«, *Performance Research Journal*, vol. 16, br. 1, str. 1–3.

THE CARDS ARE ON THE TABLE: IMMOBILITY AS AN AGENT OF ARTISTIC EXPRESSION

Abstract

The paper examines immobility as an aesthetic and creative principle in the performance triptych *Osim svega: nisu vremena sad* (*Besides Everything: These Are Not the Times*) by Marina Petković Liker. The author and director consistently builds her artistic aesthetics from the position of »being in an uncertain place« – a state of disorientation, weakness, helplessness, and pain. In her latest triptych, this uncertain place represents a point on an individual's lifeline when much lies behind them, and only a little remains ahead – a moment of realization that many things have already been done and are irreversible, while the time that lies ahead offers opportunities for action, yet neither the strength nor the will to act remains. Immobility, rigidity, and resignation emerge as outcomes of personal traumas triggered by life's realities and intensified by global crises. The thematic focus also determines the mode of communication: the performative material is created through a unique collaboration with the performers, drawing on their life and work experiences, emerging from established relationships, and evolving from one performance to the next. Potential events and the background of dramatic figures surface through premonitions, associations, and slippages, while layered and elusive inner worlds unfold in details – close-ups of faces, breathing, and minimal movements.

Key words: immobility; endless end; post-trauma; stagnation