

# W. G. Sebald in Oliver Frlijić ali kako lahko umetnost v času globalnih negotovosti poseže v diskurzivni pretok (dez)informacij?

Tomaz Toporišič

Tomaz Toporišič,  
UL AGRFT, Nazorjeva 3, SI-1000 Ljubljana  
tomaz.toporistic@agrft.uni-lj.si

*Razprava raziskuje, kako se književnost in umetnost vključujeta v pretok signifikacij in reprezentacij, ki gradijo družbeno resničnost. Pri tem obravnava dva zglede. Prvi zglede so hibridni romani Winfrieda Georga Sebald z beganjem med znaki, ki ga prekinjajo črno-bele fotografije kot simbol mutacije v našem zaznavanju prostora in časa, v katerem se zgodovina in geografija medsebojno oplajata, izrisujeta poti in pleteta mreže. Drugi primer je delo Oliverja Frlijića, bosansko-hrvaškega gledališkega režiserja, ki v svojih šokantnih predstavah obdeluje osebne, vojne in politične travme, da bi lahko zastavljal univerzalna vprašanja o mejah umetniške in družbene svobode, odgovornosti posameznika in skupnosti, strpnosti in stereotipih. Zasedovali bomo njune figure, ki prestopajo meje in naseljujejo premična bojišča današnje Evrope ali širšega sveta. Poskušali bomo razumeti dialektiko umetnosti in družbe, znotraj katere fluidni, neobvladljivi subjekti nenehno spreminjajo obrise. Kritički konsenz o tem, da se sodobna umetnost prvenstveno ukvarja z realnim, bomo postavili pod vprašaj ter poskušali opisati, kako sodobno gledališče in književnost krmarita po kompleksnosti diskurza in družbene resničnosti neoliberalizma v dobi terorizma, pa tudi, kako se umetnost pogaja, kako modulira in sodeluje v diskurzivnem pretoku zgodb, idiomov, polemik, pričevanj in delčkov (dez)informacij pri soočanju z globalnimi negotovostmi.*

Ključne besede: umetnost in družba / nemška književnost / Sebald, Winfried Georg / sodobno gledališče / Frlijić, Oliver / politike odra / politike proze / slovensko gledališče / altermodernizem / globalna družba

## Literatura in gledališče v negotovosti »glokalnih« družb

Živimo v desetletju silne negotovosti na področju sredstev, ciljev in meja »glokalnih« družb,<sup>1</sup> ki se spopadajo s humanitarnimi katastrofami, terorizmom in neokolonializmom. Da bi preučili, kako se književnost in umetnost vključujeta v pretok označevanj in predstavljanj, ki gradijo družbeno resničnost, bomo uporabili dva na prvi pogled zelo raznolika primera, ki sta spričo specifične obravnave holokavsta primerljiva tako v svojih označevalnih praksah kot tudi v komentiranju družbene resničnosti. Najprej romane Winfrieda Georga Sebald z njihovo posebno pripovedno tehniko povezovanja besedilnega in vizualnega, besed in fotografij: gre za literarno popotovanje med znaki, ki ga prekinjajo črno-bele fotografije. Nicholas Bourriaud jih pojmuje kot simbol mutacije v našem zaznavanju prostora in časa, v katerem se zgodovina in geografija medsebojno oplajata, izrisujeta poti in pleteta mreže. Drugi primer je delo Oliverja Frljića, bosansko-hrvaškega gledališkega režiserja, ki v svojih šokantnih predstavah posega po lastnih osebnih, vojnih in političnih travmah, da bi lahko zastavljal univerzalna vprašanja o mejah umetniške in družbene svobode, odgovornosti posameznika in skupnosti, strpnosti in stereotipih.

Če je Sebald v svojih kritikah sodobnega sveta impliciten, je Frljić ekspliciten, že skorajda manifestativen. Prepričan je, da

ne moremo prenehati biti del strukturalnega nasilja, vse dokler živimo v ekonomsko-političnem sistemu, v katerem živimo. Strukturalno nasilje je inherentno neoliberalnemu kapitalizmu in temu pripadajoči politični reprezentaciji. Ta sistem se ne more spremeniti skozi institucije tega istega sistema. Njegove institucije niso sredstvo sprememb, ampak ohranjanja obstoječega sistema. (Toporišič 4)

Toda oba umetnika družijo posebna oblika dekonstrukcije realnosti prek priklica preteklosti, ki ustvarja posebne politike proze in gledališča.

Naš namen je izrisati teren sodobnih subjektivnosti na področju literature in gledališča oziroma uprizoritvenih umetnosti. Onkraj preučitve izpodbijanja subjektivnih pozicij bomo zasledovali dve umetniški figuri, ki prestopata meje in naseljujeta premična bojišča današnje

---

<sup>1</sup> Glokalno družbo in glokalizacijo razumemo v smislu sociološke interpretacije tega pojma, kot jo je razvil Roland Robertson: trčenje eksternih homogenizirajočih procesov in lokalnega, ki jih diverzificira (Robertson 27). Razumevanje dopolnjujemo z Juvanovo opredelitvijo svetovne književnosti, ki je vedno »že 'glokalizirana', se pravi navzoča prek omrežja lokalnih vpisov, predstavitev, miselnih predstav in perspektiv« (Juvan, »Svetovni« 188).

Evrope ali širšega sveta. Poskušali bomo razumeti dialektiko umetnosti in družbe, znotraj katere fluidni, neobvladljivi subjekti nenehno spreminjajo obrise. Kritiški konsenz o tem, da se sodobna umetnost prvenstveno ukvarja z realnim, bomo postavili pod vprašaj ter poskušali opisati, kako sodobno gledališče in književnost krmarita po kompleksnosti diskurza in družbene resničnosti neoliberalizma v dobi terorizma. Pogledali bomo, kako se umetnost pogaja, kako sodeluje v diskurzivnem pretoku zgodb, idiomov, polemik, pričevanj in delčkov (dez)informacij pri soočanju z globalnimi negotovostmi.

## Poseben status kulture in umetnosti v sodobnem svetu

Začnimo z detekcijo statusa kulture in umetnosti v sodobnem svetu, kot ga v razpravi »Svetovni literarni sistem« izpostavlja Marko Juvan. Ko govori o literarnem sistemu, razume status obeh kot kompleksno topologijo, v kateri se križajo

različne ravnine: ravnina besedil in medbesedilnih razmerij, ravnina transferjev predmetov, institucionalnih matric, struktur in kulturnih praks, infrastrukturna ravnina transnacionalnih socialnih mrež, medijev, ustanov in kanonov, pa tudi ravnina pojmov, zavesti in imaginacije. (Juvan, »Svetovni« 205–206)

Svetovno književnost razume kot »glokalno«, dostopno »le prek lokaliziranih arhivov kulturnega spomina in partikularnih kognitivnih, jezikovnih perspektiv« (prav tam). Iz teh se »svetovna književnost razrašča kot micelij variantnih korpusov, reprezentacij in sistematizacij. Svetovna književnost se strukturira v serijah dislociranih vpisov, ki so predmet refleksije in obdelave v različnih literarnih sistemih« (prav tam). Njegovo analizo, ki med drugim izhaja iz Deleuze-Guattarrijevega koncepta micelija,<sup>2</sup> lahko z lahkoto prevedemo tudi na polje sodobnih uprizoritvenih praks in »uprizoritvenega sistema«.

Toda najprej jo povežimo s fikcijskim sistemom W. G. Sebalda, za katerega je značilno, da oblikuje žanr svoje pisave s pomočjo sinteze vrste drobnih žanrov: biografije, avtobiografije, dnevnika, potopisne proze. Tem drobnim literarnim žanrom doda tudi neliterarne oblike, kakršni sta beležka ali družinski album, ki jih povezuje, da bi

<sup>2</sup> Pri tem se nanašamo na njun esej-knjigo *Micelij*, v kateri izpostavita Deleuze in Guattari dva tipa znanosti: znanost linearnega spoznavanja resnice; ter sodobno znanost, ki ne napreduje linearno, temveč se cepi (micelij) in vije v več različnih smeri, vselej spremenljivi in v nastajanju (Deleuze in Guattari).

prekinil avtomatizirano recepcijo pri bralcu. Hkrati s posebno obliko potujevanja, ki je vezana na kombinacijo žanrov in njihovih literarnih in neliterarnih taktik, svojo literaturo s pomočjo priklicev »arhetipskih« travmatskih podob prve in druge svetovne vojne vključi v pretok označevanj in predstavljanj, ki gradijo družbeno resničnost.

Tako ustvarja singularen sinkretični žanr, v katerem se lahko romanu kot modernističnemu žanru *par excellence* dialoško pridružijo drugi žanri ter ustvarijo medbesedilno, medžanrsko in celo medmedijsko vezljivo strukturo. Za to strukturo je značilna dinamika prehajanja in medsebojnega oplajanja žanrov tako na ravni fabule kot sižeja. Pri tem Sebald ustvarja neko novo formo, ki prestopa v metažanr, ta pa prebija meje že znanega, kot da bi konstruiral večje, nedokončano, mogoče celo nedokončljivo, zvrstno hibridno delo, a v osnovi še vedno pripovedno-fikcijsko. Kot da gre za nekakšno melanholično obarvano predelavo Balzacove moderne epske strukture iz *Človeške komedije*, ki se citatno pojavi tudi v zadnjem delu Sebaldovega »romana« *Austerlitz*.

## Učinek resničnosti in presunljive stvarnosti

Zdi se, da je Sebaldov postopek, ki je vseskozi skrbno načrtovan in strukturiran, eden od možnih odgovorov na stanje sodobne proze, kot ga v eseju »Žalovanje duha«, posvečenem avtorjevi prozi, detektira Susan Sontag: kot »neizprosni upad literarnih ambicij in hkratni vzpon mlačnosti, gostobesedne plehkosti in brezumne krutosti kot normativne leposlovne tematike« (Sontag, »Žalovanje« 239). Pri tem mu uspeva, da njegove »fikcije« – in njihova spremljajoča vizualna ponazoritev – pritirajo učinek resničnosti in presunljive skrajnosti (241). Prav ta silovit učinek resničnosti je točka, ki nas v Sebaldovem literarnem postopku zanima. Gre za poseben postopek, s pomočjo katerega doseže, da si fikcija in »fakcija« nista v nasprotju, temveč da s pomočjo dialoškega odnosa, ki ga izpostavi med različnimi literarnimi, besedilnimi in vizualnimi postopki, strukturira svoja romaneskna »žalovanja«. Kot bomo videli v nadaljevanju razprave, podobne postopke, le da znotraj drugega medija, gledališča, uporablja tudi Frljić.

V Sebaldovem pisanju, ki meša izmišljije in dokumente, smo tako kot v romanu *Saturnovi prstani* priča izmenjavam in prehajanjem med preteklim in sedanjim. To povzroča heterohronično časovnost, ki pisatelju omogoči, da razišče in med seboj poveže dve osrednji temi: čas in spomin. Spomin je pri njem tako oseben kot zgodovinski. Spomnimo se samo na uvodno poglavje iz omenjenega romana, ki se v umetelnem

in skorajda neopaznem loku premakne iz Suffolka v avgustu 1992 k bolnišnici leta 1993, pa h Kafki, spominom na pripovedovalčeve prijatelje in zgodovini umetnosti v sedemnajstem stoletju. Te premike med drugim omogoča multimodalnost romana, ki ob besednem gradivu uporablja tudi ikonografsko-dokumentarno gradivo fotografij ter tako prepleta heterogene verbalne in neverbalne znake v nove kombinacije. Bourriaud to značilnost interpretira kot altermodernistično »valoriziranje povezav, ki se vzpostavljajo med besedili in podobami, kot posebne poti, ki jih vzpostavijo umetniki v multikulturni pokrajini, prehode, ki jih postavljajo, da bi povezali načine izražanja in komunikacije« (Bourriaud, *Radical* 44).<sup>3</sup> Sebald torej s svojimi literarnimi in poetološkimi postopki nasploh »kaže, kako spomin na pretekle ljudi in dogodke v naših življenjih kot nekaj, kar nas straši, oblikuje prostor okoli nas« (129).

Vprašanje, ki si ga pri tem zastavljamo skupaj z Markom Richardom McCullohom, je naslednje: mar lahko Sebald res interpretiramo kot »pisatelja, ki izhaja iz svojega poznavanja literature in literarnih obdobj, da bi ustvaril novo vrsto dokumentarne fikcije, ki veliko dolguje« Borgesu, Kafki, Bernhardu, Nabokovu in celo Stendhalu ter seveda Ecu in Calvinu, a se od postmodernistične proze bistveno razlikuje v tem, da ne »fikcionalizira dejstev«, temveč »dejstva dela fiktivna tako, da jih globinsko zveže s formami svojih pripovedi do te mere, da se zdi, kot da dejstva nikoli ne bi pripadala resničnemu svetu?« (McCulloh 25).

## Proza kot notranje gledališče

V intervjuju za neko nizozemsko televizijo je Sebald leta 1998 izpostavil svoj odnos do preteklega, sedanjega in prihodnjega, ki razkriva načine njegove percepcije in uokvirjanja sveta:

Prihodnost me v nekem smislu ne zanima, tako kot ne zanima figure pripovedovalca, saj dejstvo, da vemo, kaj počnemo, lahko rodi samo bojazen, da bo prišlo do uničenja in da je preteklost kljub svojim strašljivim epizodam neke vrste zatočišče, saj je bolečina, ki si jo občutil, že mimo ... Zato prisotnost

<sup>3</sup> Na podlagi Bourriaudove teorije Alison Gibbons v knjigi *Routledge Companion to Experimental Literature* posebno poglavje posveti prav altermodernistični prozi, ki jo po njenem mnenju zaznamuje poseben odnos do forme, časa in identitete. Predmet njene obravnave je ob avtorjih 21. stoletja (Liam Gillick, Brian Castro, Charles Avery) prav Sebaldova specifična proza. Vsi prevodi iz tujejezičnih virov so delo Tomaža Toporišiča.

preteklosti premore nekaj zelo ambivalentnega. Po eni strani nas bremeni, je težka, šibimo se pod njo, na drugi strani pa razpolaga z nečim, kar nas osvobaja pred omejitvami sedanjosti. (Sebald, *History – Memory – Trauma* 24)

Sebald v svojih delih proizvede zavest, ki spominja na gledališče in povezuje spomine, halucinacije, varljivi spomin, sanje, samogovore in neskončen tok sprotnih zaznavanj. McCulloh v poglavju svoje knjige, naslovljenem »Mešanje dejstev, fikcije, aluzije in spominjanj«, predlaga metaforo za Sebaldovo prozo kot notranje gledališče, katerega »lastnik je hkrati igralec, publika in dramatik« (25). Ta metafora nas vodi k Frljiću, k njegovemu gledališču, ki prav tako ustvarja povezave izmišljij in dejstev. Tako kot Sebald tudi Frljić ustvarja *une salle des pas perdus*, prostor izgubljenih korakov, v katerem bivata avtor z označevalci, katerih označencev nikakor ni lahko iskati in najti, ter bralec, ki ga avtor zvabi na popotovanje med označevalci in označenci. Bralec je zabljen v umetelne arhitekture Sebaldove proze (in Frljićevega gledališča), v katerih se bo srečeval s pripovedovalcem (ali pripovedovalci – igralci), ne da bi mu to omogočalo bodisi enoznačno identifikacijo bodisi jasno distanco. Srečevanja v tekstu in v gledališču zato niso nič manj intenzivna. Sebald nagovarja bralce, ki vedo, kako se bere. Za take gledalce ustvarja svoje predstave tudi Frljić. Oba se igrata z bralcem oziroma gledalcem, igrata se skrivalnice sodobne civilizacije, ki priklicuje teme zgodovine, da bi spregovorila o sedanjosti in (odvisno od želje in projekcije bralca oziroma gledalca) morda tudi o prihodnosti. Oba uporabljata princip ponavljanja, ki – tako kot pri Italju Calvinu – zahteva bralčevo in gledalčevo soodgovornost pri ustvarjalnem branju teksta in predstave. Oba rušita bralčev oziroma gledalčev horizont pričakovanja, hkrati pa se poigravata z iserjevskim implicitnim bralcem.<sup>4</sup>

## Dekonstrukcija in ironiziranje horizonta pričakovanja

Oba avtorja, ki sta predmet naše obravnave, dekonstruirata in ironizirata horizont pričakovanja kot civilizacijski dosežek, saj je metafora, ki jo največkrat uporabljata kot cilj tega pričakovanja, smrt, njena neiz-

---

<sup>4</sup> Pri tem mislimo na lastnost, ki jo ob Iserju izpostavlja Mateja Pezdirc Bartol v razpravi »Vloga bralca v poglavitnih literarnoteoretičnih smereh 20. stoletja«, ko opozarja na posebno interakcijo med delom in bralcem, zanimivo tako za proces branja Sebaldove proze kot za proces gledanja Frljićevih predstav: »Izraz označuje aktivno udeležbo bralca v bralnem procesu, a izraz ne pripada ne besedilu ne bralcu, temveč obema, saj vključuje predstrukturo besedila in bralčeve aktualizacije možnega pomena« (Pezdirc Bartol 44).

bežnost in njena ponavljanja. To je lahko moteče za bralce in gledalce, ki pričakujejo bodisi hermenevitično bodisi mimetično gotovost, tako kot je lahko v užitek bralcem in gledalcem, ki jim je blizu npr. upiranje interpretaciji, značilno za besedila Franza Kafka ali Heinerja Müllerja. Tako Sebald kot Frlić se poigravata s serijo teoretskih in civilizacijskih označevalcev in novodobnih mitologij, npr. s smrtjo avtorja in z rojstvom bralca, ki ju parataktično interpretirata z ironijo. Oba imata že skorajda »patološko« izostren čut za realnost, ki pa jo podajata znotraj različnih medijev in kulturno-političnih kontekstov, vsekakor pa ju družita njuna sposobnost, da ustvarita negotovost in nas destabilizirata.

Frlić v intervjuju pred premiero predstave *Naše nasilje in vaše nasilje* to negotovost izpostavi kot bistvo svoje režijske poetike:

Mislím, da je prav situacija, v kateri gledalcu umanjka okvir, ki bi jasno določil, v katerem modusu deluje predstava – ironičnem ali neironičnem –[,] največja kvaliteta predstave *Naše nasilje in vaše nasilje*. Toda spomnimo se: tudi Handkejevo *Zmerjanje občinstva* kljub temu, da je eno izmed ključnih dramskih besedil, ki razgrajuje različne tipe gledališkega mimezisa in ideologije, na katerih ta počiva, v institucionalnem meščanskem repertoarju nikoli ni dobilo državljsanske pravice. Sam si nikakor nisem zadal za cilj, da bi postal neke vrste moralni arbiter. Tudi sam sodelujem v proizvodnji strukturalnega nasilja, ki je nujno za »normalno« delovanje Evrope. (Toporišič 4)

Pri tem oba izhajata iz svoje biografije, ki v veliki meri usmerja recepcijo njenih del. Sebald iz svoje zgodbe med vojno, leta 1944 rojenega Nemca, Frlić iz svoje zgodbe najstniškega begunca iz etnično mešane bosanske družine v času vojne v bivši Jugoslaviji in njenih posledic. Oba izhajata iz fragmentarnosti, v kateri del nadomešča odsotno celoto. Njune travmatizirane, fragmentirane in prekinjane pripovedi kodirajo različne diskurze na poseben, avtentičen način, ki nas opozarja, da živimo v času negotovosti, v kateri so naši spomini in naša psihična sedanost napolnjeni z nedokončanimi fragmenti in sledmi spominov in vedenj. Kinetičnost našega gibanja v sedanosti za prihodnost ves čas prekinjajo rezi, trenutki *stasis*, v katerih fragmenti razrezujejo prostore bivanja in nas vztrajno vračajo v travmatično preteklost, iz katere se vrnemo v nevzdržno sedanost. Tako kot Sebaldove knjige povezujejo zamrznjene podobe fotografij in neustavljivo gibčen spomin, Frlić vratolomno sedanost slika prek intenzivnih fragmentov, ki jih zamrzne, s smrtjo, z nasiljem.

## Gledališče kot učenje gledanja

Oliver Frljić na več mestih poudarja, kako se je v svojem gledališkem delu predvsem učil gledati. Prepričan je, da je ugledati stvari na pravi način že prvi korak k spremembi. Hkrati pa razume gledanje v njegovi protislovni dvojnosti: kot emancipatorno prakso, a tudi instrument družbene kontrole, represije in izkoriščanja. Zanima ga, kako daleč gre lahko v času njegovega (in naših) življenj družba kontrole.

Juvan v razpravi »Od političnega gledališča v jugoslovanskem socializmu do političnega performansa v globalnem kapitalizmu: primer Slovenskega mladinskega gledališča« opozarja, da »postdramsko gledališče prehaja v performans in neposredno obravnava globalne politike ter protislovja, ki se lokalno kažejo tudi v slovenski nacionalni državi, a jim vodilna občila navadno zmanjšujejo pomen, jih zanemarjajo oziroma prilagajajo ideologijam nacije in globalizacije – na primer vprašanje latentne ksenofobije in zatiranja manjšin« (553–554). Kot enega najbolj eklatantnih primerov tovrstnega gledališča navaja Frljića in njegovo predstavo *Preklet naj bo izdajalec svoje domovine!*, ki jo razume kot del političnega gledališča 21. stoletja, ki »ne obnavlja več velike pripovedi o revoluciji, temveč se raje posveča malim pripovedim in lokalnim dogajanjem, v katerih stopajo v ospredje razredni, spolni, etnični in drugi identitetni spori pod svetovno vladavino transnacionalnega finančnega kapitalizma« (554).

## Rušenja in ponovne vzpostavitve iluzij

Frljić v svojih političnih predstavah kot kritikah neoliberalizma izhaja iz Gramscijeve misli, iz njegovega koncepta hegemonije, ki vključuje posebno vrsto konsenza: določena družbena skupina prikazuje svoje partikularne interese kot interese družbe v celoti. Da bi pri gledalcih dosegel prekinitve avtomatizirane recepcije in hkrati opozoril na hegemonijo, Frljić vztrajno ruši gledalčev horizont pričakovanja, hkrati pa tudi to, kar Juvan označi s pojmom »udobje estetske distance«. Pri tem v monologu, v katerem igralec politično nekorektno obračunava z občinstvom, uporabi neoavangardno metodo Petra Handkeja in njegovega slovitega *Zmerjanja občinstva*. Hkrati pa predstavo gradi na tehnikah ponavljajočih se rušenj in ponovnih vzpostavitvev iluzij v prizorih vojnih pobojev. To sam razlaga takole:



Skozi inflacijo smrti, skozi nenehno ponavljanje neponovljivega poudariti gledališki mehanizem, ki vedno ostaja reprezentacija določene zunanje resničnosti [...]. Ponavljanja smrti, ki se na odru pojavljajo v skoraj pravilnih intervalih in po katerih izvajalci »oživijo«, razkrije zastoj gledaliških reprezentacijskih mehanizmov. Prav ti mehanizmi za proizvodnjo fikcije, ki najpogosteje ostajajo skriti, izrinejo vsakršen vsebinsko-tematski okvir in tako ostanejo edini vidni. (Frljić s. p.)

Frljić se zaveda, da je umetnost zgolj še en instrument reprodukcije interesov in vrednosti privilegiranih družbenih skupin. Da bi prekinil prikrito reproduciranje ideologije, ki želi zadržati družbeni *status quo*, njegove različne neenakosti in nepravilnosti ter strukturnega nasilja, predstavam namerno odvzame podlago v gledaliških kodih, ki jih je ustvaril družbeni sloj, ki mu pripada tudi gledališka kritika in jih je kot taka proglasila za univerzalno estetsko vrednost. Pri tem nastane bistveni premik od političnega gledališča poznega socializma v osemdesetih letih prejšnjega stoletja, ki je še vedno ustvarjalo politično na podlagi dramatike in fikcije:

V najradikalnejših oblikah današnjega slovenskega političnega gledališča, ki prehaja v performans, pa igralci/performerji ne predstavljajo več drugih oseb (herojev zgodovine), pač pa predstavljajo same sebe kot dejanske posameznike z lastnimi izkustvi ali pa nastopajo kot utelesitev banalnosti zla, politično nezavednega, spontanij ideologij vsakdanjega življenja in družbenih habitusov (v pomenu Brechtovega pojma *gestus*). Dramsko predlogo predstave pri tem spodrinejo dokumenti, življenjepise ali dialogi, ki jih napišejo ali improvizirajo igralci in performerji. (Juvan, »Od političnega« 556)

## Gledališče kot poskus izbrisa amnezije spomina

Frljić v predstavah *Preklet naj bo izdajalec svoje domovine!*, *Naše nasilje in vaše nasilje* in *Kletev* opozarja, da živimo znotraj polja *transkulturnega biznisa*, ki umetniška dejanja vztrajno podreja možnosti eksploatacije s strani transpolitičnega, globalističnega ekonomsko-političnega lobija. Jasno mu je, da danes gledališče (tako kot sleherno umetniško delo v dobi tehnične reprodukcije) ne more ubežati družbenoekonomsko-tehnoški prevladi, ki določa njeno estetsko dimenzijo. Zato se, podobno kot Sebald, a znotraj poetološko skorajda radikalno nasprotne politizacije, usmerja v poskus izbrisa vsesplošne amnezije, ki smo mu priča na začetku 21. stoletja.

Neprestano nas z besedami in dejanji igralcev-izvajalcev na odru opozarja, da gledamo fizična in fenomenalna telesa izvajalcev, ki so,

kar so, igralci, in to ostanejo tudi v trenutku »prevzemanja« začasnih vlog. Tako kot Handke tudi Frljić opozarja: »'Ta oder ne predstavlja ničesar [...]. Ne vidite nobenih predmetov, ki bi se pretvarjali, da so drugi predmeti [...]. Čas na odru se ne razlikuje od časa izven odra.' S pozdravom Stanislavskemu in tradiciji dramskega iluzionizma govornici ugotavljajo: 'Ne delamo, kot da'« (Garner 153). Toda obenem se zaveda, da je popoln izstop iz reprezentativnosti nemogoč, tako kot je nemogoča oziroma naivna schechnerjevska ali akcionistična vizija, da performativna avtopoetična povratna zanka omogoča preseganje logike tekstualne kulture in referencialne funkcije.

Kot v razpravi »Kontingentnost in naključnost kot ruševini časa: besedilo, podoba in gibanje v *Saturnovih prstanih* W. G. Sebalda« opozarja Thomas Elsaesser, fikcijo Sebaldovih romanov naseljujejo »ruševine – ruševine stavb, teles, življenj« ter »simptom nečesa drugega, saj sta naključje in možnost prav tako ruševini: sicer bolj ruševini časa kot pa prostora, a vendarle ruševini (konteksta, redu, zasnove in usode)« (30). Frljićeve predstave pa naseljujejo trupla, ki pričajo o akutni krizi etike v sodobnem svetu. Tako Sebald kot Frljić uporabljata biografijo kot enega »od načinov, na katere se v naši kulturi kaže želja, da življenje odrešimo, ga rešimo (ali mu sodimo)« (31). In ko Elsaesser poudarja, da je »to, kar počne Sebald v svojih zgodbah – reševanje življenj, ki bi sicer utonila v pozabo, v evropski domišljiji močno ukoreninjeno zaradi milijonov življenj, ki so jih med drugo svetovno vojno in holokavstom uničili in pokončali Nemci« (prav tam), Frljić holokavst naseli v spomin celega stoletja in tudi novega tisočletja: od vojne v bivši Jugoslaviji preko pobojev v Ruandi do čisto sveže begunske in humanitarne krize v Siriji in Evropi.

Oba naseljujeta svojo prozo in gledališče s polfiktivnimi in polavtentičnimi liki, ki jih kot bralci in publika srečujemo na različnih krajih in v različnih časih. In če »fotografije in razglednice, ki jih [Sebald, op. p.] tako premišljeno umešča med strani svojih knjig, besedila ne ilustrirajo in se od njega hkrati tudi ne ločujejo, temveč vabijo k naključnim srečanjem in nenadnim spoznanjem, ki si jih med besedilom in odrom ustvarjamo mi kot bralci in ki tako postajajo še en nabor ločil v toku poročanega govora« (34), nekaj podobnega z različnimi taktikami dosega tudi Frljić: s ponavljanjem gest in vizualnih, glasbenih in besedilnih motivov zgradi sicer fragmentarno strukturo, ki pa pripoveduje zgodbe. Včasih te zgodbe nastajajo vzporedno in v sozvočju besede, podobe in zvoka, včasih med njimi nastajajo razmerja kontrapunkta. Johannes Birringer ta proces interpretira kot posebne vrste »ritualizirano semiotiko«, znotraj katere so »ikonografija in znaki groze uporabljeni z namenom, da bi izzvali šok tako za levi kot desni

ideološki spekter, tako napadejo nasilje terorja in razkrijejo radikalna slepila konsenza, samozadovoljstva ali 'samozadovoljne humanitarnosti'« (Birringer 642).

## Gledalec kot sekundarni očitavec

V večini svojih predstav Frljić uporablja gledalca kot očitavca, ki (podobno kot pri Sebaldu bralec, ki ga pripovedovalec pritegne v misterije posledic holokavsta) prek gledališke recepcije postane sekundarni očitavec, nekdo, ki sledi primarnim očitavcem zgodovinskih dogodkov oziroma pričevanju o njih.

Najpretresljivejša je v tem smislu njegova predstava *Kukavičluk* (Strahopetnost), ki tematizira žrtve genocida v Srebrenici in soodgovornost srbske gledališke in kulturne srenje. Skozi očitavstvo občinstva vpelje »odgovornost za to, kar fizično doživijo na odru, oziroma to, kar registrirajo s svojimi očmi in ušesi« (Jakiša 87). V predstavi Frljić izvede posebno obliko potujitvenega efekta, v katerem združi travmatične transformacije gledalca in tehniko estetske prekinitve, ki naj bi v najboljšem primeru proizvedla emancipiranega gledalca v Rancièrejevem smislu: odgovornega sodelujočega gledalca predstave. Pri tem, kot opozarja Jakiša, izvede svojevrstno inverzijo običajnega sodnega procesa: »Na samem začetku se izrečejo obsodbe, sama predstavitev primera in zasliševanje prič pa temu šele sledita, vse do zaključka prizora o Srebrenici, ko se zasliševanje prekine in preberejo obtožnico« (89).

S tem Frljić uvede elemente gledališča zatiranih v tradiciji Augusta Boala, ki prinesejo izmenjavo vlog med izvajalci in občinstvom. Tako prav občinstvo pravzaprav prisili v dejavno participacijo. Ta pristop je zelo daleč od Sebaldovega taktiziranja in namernega izogibanja odkritim politikam proze, a učinek na gledalca kljub temu ni radikalno drugačen. Tako kot ne moremo zatrditi, da je politični domet Frljićevega gledališča daljši od tistega Sebaldove proze. Na Frljićevo političnost v svojem zapisu o predstavi *Naše nasilje in vaše nasilje* (sicer ob drugih predmetih primerjave) opozori tudi Birringer, ki zapiše:

[P]rav ta glasnost učinkovanja me kot gledalca izklopi. Sprašujem se, ali sodobne plesne predstave, ki za dosego ciljev uporabljajo bolj abstraktne miselne tehnike rituala, subtilnejše tone, lahko prodrejo globlje, nas pripeljejo do tega, da prisluhnemo drugače. In sprašujem se, ali njihov odmik od političnega senzacionalizma lahko oblikuje druge vrste zavedanja ali mobilizira druge vrste skupnosti, ki niso celostne ali združene in si ne delijo istega, ciničnega obupa ali politične razočaranosti. (642)

Toda to ne spreminja dejstva, da je tako Frljičev kot Sebaldov namen dekonstrukcija preostankov kolonialističnega diskurza prvega sveta oziroma Zahodne Evrope. Na to ob Frljiču opozarja kritičarka revije *Theater Heute* Eva Behrendt, ko poudari, da režiser napada »vzvišeni in po izvirnosti in prefinjenosti hlepečki okus srednjeevropske gledališke in kulturne elite« (Behrendt 7).

## Umetnost za globalno družbo spektakla in akutne krize etike

Sebaldovo prozo in Frljičeve predstave nedvomno družijo poseben avtorski etični angažma, ki je hkrati zavest o nujnosti iznajdbe novega jezika za umetnost v »globalni« družbi spektakla in akutne krize etike. Za oba je značilen pristop, ki ga kanadski kritik Raymond Bertin v reviji *Jeu, Revue du théâtre* sicer izpostavi ob Frljiču: »[D]emonstracija nesmiselnosti vojne in nacionalizmov, toda hkrati tudi refleksija in preizpraševanje gledališča samega, vloge umetnika, odgovornosti vsakogar v času vojne in po njej« (s. p.). Oba odslikavata posebno dialektiko umetnosti in družbe, v kateri fluidni, neobvladljivi subjekti nenehno spreminjajo obrise. Oba pokazeta, da lahko sodobno gledališče in književnost krmarita po kompleksnosti diskurza in družbene resničnosti neoliberalizma, nenazadnje tudi v dobi terorizma. Vsak znotraj svojega medija ustvarjata sinkretične žanre, v katerih se lahko prozi in gledališču dialoško pridružijo drugi žanri ter ustvarijo medbesedilno, medžanrsko in celo medmedijsko vezljivo strukturo. Ta je pri Sebaldu implicitno, pri Frljiču pa eksplicitno politična. Pri obeh pa se razkriva to, kar je ob Sebaldu lucidno ugotovil Elsaesser: da »anticipira drugo plat medalje ali temno plat Facebooka, Twitterja in naših obsesivnih online življenj: navsezadnje le-ti predstavljajo pristne poskuse 21. stoletja, da bi se rešili pred gotovim zavedanjem naše smrtnosti« (Elsaesser 35). Sebald »intuitivno tipa enaindvajseto stoletje, medtem ko piše v dvajsetem stoletju in zanj« (prav tam). Tako podaja »ultimativni Facebook nemrtvih svojega lastnega nesrečnega stoletja« (prav tam). S Frljičem pa ga družijo posebna sposobnost proizvajanja nečesa, kar bi lahko označili s sintagmo silovit učinek resničnosti.

## LITERATURA

- Behrendt, Eva. »Was hat das mit mir zu tun? Arpad Schilling, Oliver Frljič und Andras Dömötör kommentieren in Wien und Berlin Europas Ruck nach rechts«. *Theater Heute* (2016): 4–9.
- Bertin, Raymond. »Maudit soit le traître à sa patrie!: Théâtre extrême«. *Jeu*. Splet. 23. okt. 2017.

- Birringer, Johannes. »Really Actually Windy: On Environments, Technologies, and Dividual Performances«. *Theatre Journal* 68.4 (2016): 633–647.
- Blackler, Deane. *Reading W. G. Sebald: Adventure and Disobedience*. Rochester: Camden House, 2007.
- Bourriaud, Nicolas. »Altermodern«. *Altermodern: Tate Triennial*. London: Tate Publishing, 2009. 11–23.
- — —. *The Radicant*. New York: Lucas & Sternberg, 2009.
- Elsaesser, Thomas. »Kontingentnost in naključnost kot ruševini časa: besedilo, podoba in gibanje v Saturnovih prstanih W. G. Sebalda«. Prevedla Ana Beguš. *Primerjalna književnost* 37.2 (2014): 25–37.
- Deleuze, Gilles, in Felix Guattari: *Micelij – esej*. Prev. Jana Pavlič. Koper: Hyperion, 2000.
- Frljić, Oliver, Borut Šeparović in Tomaž Toporišič. »On Theatre Corpses«. *Mladinsko Theatre*. Splet. 13. okt. 2017.
- Garner, Stanton B., Jr. *Bodied Spaces: Phenomenology and Performance in Contemporary Drama*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1994.
- Gibbons, Alison. »Altermodernist Fiction«. *Routledge Companion to Experimental Literature*. Ur. Bray, J., A. Gibbons, in B. McHale. London, New York: Routledge, 2012. 238–252.
- Jakiša, Miranda. »The Evidence of Srebrenica: Oliver Frljić's Theater Court in Cowardice«. *Post-Yugoslav Constellations: Archive, Memory, and Trauma in Contemporary in Bosnian, Croatian, and Serbian Literature and Culture*. Ur. Vlad Beronja in Stijn Vervaeke. Berlin, Boston: De Gruyter, 2016. 83–98.
- Juvan, Marko. »Svetovni literarni sistem«. *Primerjalna književnost* 32.2 (2009): 181–212.
- — —. »Od političnega gledališča v jugoslovanskem socializmu do političnega performansa v globalnem kapitalizmu: primer Slovenskega mladinskega gledališča«. *Slavistična revija* 62.4 (2014): 545–558.
- Lehmann, Hans-Thies. »Politično v postdramskem«. Prev. Anina Marn. *Maska* 17.3–4 (2002): 6–9.
- McCulloh, Mark Richard: *Understanding W. G. Sebald*. Columbia: University of South Carolina Press, 2003.
- Pezdirc Bartol, Mateja. »Vloga bralca v poglavitnih literarnoteoretičnih smereh 20. stoletja«. *Jezik in slovnost* 45.5–6 (2000): 195–206 in 243–252.
- Robertson, Roland. »Glocalization: Time – Space and Homogeneity – Heterogeneity«. *Global Modernities*. Ur. M. Featherstone, S. Lash, S. in R. Robertson. London: Sage Publications, 1995. 25–44.
- Sebald, Winfried Georg. *Izseljeni*. Prev. Štefan Vevar. Študentska založba: Ljubljana, 2001.
- — —. *History – Memory – Trauma*. Ur. Scott Denham in Mark McCulloh. Berlin: De Gruyter, 2006.
- Sontag, Susan. »Žalovanje duha: Sebaldova popotovanja po sledih preteklosti«. Sebald, Winfried Georg. *Izseljeni*. 237–248.
- Toporišič, Tomaž. »Pet vprašanj za Oliverja Frljića = Pet pitanja za Olivera Frljića«. *Gledališki list Slovenskega mladinskega gledališča in Hrvaškega narodnega gledališča Ivana pl. Zajca Reka – sezona 2016/2017* 1 (2016): 4–6.

## W. G. Sebald and Oliver Frljić or How Can Art Negotiate the Discursive Circulation of (Mis) Information in the Face of Global Insecurities?

Keywords: art and society / German literature / Sebald, Winfried Georg / contemporary theatre / Frljić, Oliver / politics of stage / politics of fiction / Slovene theatre / alter-modernism / glocal society

For the purposes of our examination of how literature and art take part in the circulation of significations and representations in the construction of social reality, the essay uses two examples. The first is the novels by Winfried Georg Sebald, with his wanderings between 'signs', punctuated by black and white photographs that Nicholas Bourriaud defines as emblematic of mutations in our perception of space and time, in which history and geography operate a cross-fertilization, tracing out paths and weaving networks. The second example is Oliver Frljić, a Bosnian-Croatian theatre director, with his disturbing, shocking performances in which he uses his own personal, wartime and political traumas to ask the universal questions about the boundaries of artistic and social freedom, individual and collective responsibility, tolerance and stereotypes. Beyond examining the contestation of subject positions, the essay follows border-crossing figures to the shifting battlefields of today's Europe and beyond. It concentrates on the dialectics of 'art' and 'society', where fluid, uncontainable subjects are constantly pushing the contours. Revising the critical consensus that contemporary art primarily engages with the real, the essay describes how present-day theatre and fiction navigate the complexities of—the discourse as well as the social realities of—neo-liberalism in the age of terrorism. We are interested in ways art negotiates, inflects, and participates in the discursive circulation of stories, idioms, controversies, testimonies, and pieces of (mis)information in the face of global insecurities.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article

UDK 7.01:316.7

821.112.2.09Sebald W.G.

792(497.4)Frljić O.