

VSEBINA

- 5 Svetlana Slapšak **SEKS IN POSTDRAMSKO GLEDALIŠČE:**
ARTHUR SCHNITZLER, *VRTILJAK*
- 11 Nika Leskovšek **KAJ BI S TEM *** POTEM**
- 17 Rok Vevar **ROJSTVO *VRTILJAKA* IZ DUHA INDUSTRIJSKE REVOLUCIJE:**
SCHNITZLERJEVA DRAMA KOT KOREOGRAFSKI STROJ
- 22 Andraž Polič **FRAGMENT NADREALIZMA**
- 24 FOTOGRAFIJE Z VAJ
- 36 NAGRADE
- 46 IN MEMORIAM

Arthur Schnitzler

VRTILJAK

Reigen, 1897

Premiera 19. novembra 2015

Prevajalka **LUČKA JENČIČ**

Režiser **MARKO ČEH**

Dramaturginja **PETRA POGOREVC**

Scenograf **MARKO TURKUŠ**

Kostumografka **BRANKA PAVLIČ**

Avtorja glasbe **LAREN POLIČ ZDRAVIČ** in **MIHA PETRIC**

Lektor **MARTIN VRTAČNIK**

Oblikovalec svetlobe **BOŠTJAN KOS**

V uprizoritvi smo uporabili pesem *Fragment nadrealizma* avtorja **Andraža Poliča**, ki sta jo uglasbila **Laren Polič Zdravič** in **Miha Petric**.

Vodja predstave **Borut Jenko**

Šepetalka **Neva Mauser Lenarčič**

Tehnični vodja **Jože Logar**

Vodja scenske izvedbe **Janez Koleša**

Vodja tehnične ekipe **Branko Tica**

Tonski tehnik **Sašo Dragaš**

Osvetljevalca **Boštjan Kos** in **Bogdan Pirjevec**

Frizerka **Ksenija Imerovič**

Garderoberki **Angelina Karimović** in **Tatjana Cirman**

Rekviziter **Sašo Ržek**

Sceno so izdelali pod vodstvom mojstra **Vlada Janca** in kostume pod vodstvom mojstric **Irene Tomažin** in **Branke Spruk** v delavnicah MGL.

Igrajo

Cipa **BERNARDA OMAN**

Vojak **JURE HENIGMAN**

Sobarica **TINA POTOČNIK**

Mladenič **JAKA LAH**

Mlada gospa **TANJA DIMITRIEVSKA**

Soprog **GABER K. TRSEGLAV**

Pupa **AJDA SMREKAR**

Pesnik **NIK ŠKRLEC** k. g.

Igralka **VIKTORIJA BENCIK EMERŠIČ**

Grof **BORIS KERČ**



Svetlana Slapšak

SEKS IN POSTDRAMSKO GLEDALIŠČE: ARTHUR SCHNITZLER, *VRTILJAK*

Arthur Schnitzler je tisti avtor, ki je uspel impresionirati Sigmunda Freuda s svojim neinhibiranim, ciničnim in razredno opredeljenim opisom banalnosti seksa. Njegova drama *Vrtiljak* (Komični dialog? Opera v spalnici? Erotični cirkus? Avantgardna dramska lepljenka?) ni imela posebej bogatega scenskega življenja. Nelagodje pred tekstem morda bolje potrjuje film oz. dve filmski interpretaciji *Vrtiljaka*, ki sta ju režirala Max Ophüls (1950) in Roger Vadim (1964). Oba režiserja sta namreč iskala prepričljivo kontekstualnost, običaje, kulturo, mentaliteto – lahkotno dunajsko okolje oz. (lahkotno) seksualno revolucijo. Ko primerjamo oba poskusa – s tem da je Ophülsov film neprimerljivo bolj duhovit in dinamičen – z originalnim tekstom, vidimo, da Schnitzlerjevega grobega razrednega tkanja ni ujel ne prvi ne drugi. Sicer je drama služila kot osnova za desetine manj znanih in uspešnih filmov, radijskih dram, baletov, scenskih iger, parodij ... *Vrtiljak* je torej izjemen kulturni fenomen. Možni razlog za takšno množenje različic in pastišev je dejstvo, da so se avtorske pravice in prepovedi iztekle leta 1981 – šele potem je bilo na sceni mogoče prikazati izvirkni.

Deset epizod okoli postelje, ki jih povezuje ista prostitutka na začetku in na koncu, opisuje dve situaciji seksualnega vedenja: hinavski pogovor pred seksom in vljudno verbalnost, preden se za enim od ljubimcev zaprejo vrata. Drugi/druga praviloma ostane v postelji, včasih pa si pred publiko povrne svoj malomeščanski videz. Schnitzler ne uporablja znane dramske situacije enotnosti mesta (denimo ista soba), saj bi to kazalo na kontekstualnost: zanima ga predvsem dekonstrukcija seksualnega sporazumevanja, socialnega diskurza seksualnosti. V njegovi drami sploh ni akcije – razen seksualne, ki je seveda ne prikaže; tudi umor v antični tragediji običajno ni prikazan. Publika je soočena z željo, lažmi, hipokrizijo, besedami, ki so prevod nečesa drugega, neizrečenega zaradi cenzure. Prikazano je verižno seksualno srečanje s formulo A z B, B s C, C z D in tako naprej vse do J, ki sreča A. Publika je soočena z ekonomijo časa in užitka, ki je grobo dekonstruirana: iz bogastva zgodovinsko in kulturno opredeljenih imaginarijev seksualnosti v tej drami seksualnost pade na samo dno vsakdana. Je morda v postopku dekonstrukcije prepoznavna še ena ekonomija časa in užitka, kontekstualno globoko utemeljena v njegovem zgodovinskem in kulturnem okolju? Je morda Schnitzler orisal okoliščine oz. krožno potovanje nalezljivih veneričnih bolezni? Sodobni gledališki pisatelj David Hare je leta 1998 v Londonu predstavil *Modro sobo (Blue Room)*, ki je sodobna verzija Schnitzlerjeve drame in se dogaja v svetu biznisa: v njej poslovnež omenja higiensko okolje. Uprizoritev je bila sicer zelo uspešna predvsem zaradi golega hrbta Nicole Kidman na sceni.

Med mnogimi priredbami in pastiši drame *Vrtiljak* je veliko gejevskih uprizoritev: obstaja tudi ena referenca na gejevski odnos v drami. Niti ena v interpretaciji ne problematizira aidsa – bolezni, ki je označila osemdeseta leta prejšnjega stoletja. Po desetletju pustošenja po gejevski populaciji, predvsem meščanski in umetniški, se je težišče in endemsko nadaljevanje aidsa v glavnem omejilo na postkolonialni tretji svet. Zdi se, da je razredno sporočilo drame ostalo zanemarjeno v korist frivolnosti in seksualne svobode – družbene zahteve, ki kot simptom spremlja spremembe sodobne družbe. V tem kontekstu se morda Schnitzlerjevi drami obeta novo življenje: simptomatičnost se je danes izgubila in postala pereče, morda tudi revolucionarno vprašanje sodobne družbe, vsekakor pa je to ključna prvina »paketa« zahtev, ki se nanašajo na človekove pravice.

Torej, Arthur Schnitzler – revolucionar? Lahko bi to rekli, ker je zabeležil praktično vsak orgazem v svojem življenju. Na drugi strani je kot zdravnik imel dostop do vsega, kar je bilo na voljo v njegovem času in njegovemu družbenemu statusu, da je čim manj tvegati. »Seksualna revolucija« je termin, ki mu sledimo prav od obdobja avtorjevega življenja in začetka 20. stoletja v valovanjih družbenih sprememb in uvajanja novih miselnosti na področju seksualnosti. Prva izvedena proletarska revolucija 20. stoletja je v svoji zakonodaji takoj izpustila in izničila pojem »svobodne ljubezni«, ki ji je nedvomno prinesel veliko število simpatizerjev in spremljevalcev; drugi, s feminizmom in emancipacijo obeležen val seksualne svobode je popolnoma uničila druga svetovna vojna: dokaz je globoko razočaranje nad povratkom patriarhalnosti,

ki ga izraža Simone de Beauvoir v svojem *Drugem spolu*. Seksualna revolucija v 60. letih prinaša temeljne nove pojme seksualnosti, reprodukcije, materinstva, dinamizem spolne opredelitve in vse ostalo, kar bo proti koncu stoletja dramatično ločilo novo konservativno togost in zavajajočo kombinacijo invencije, komoditet, performativnosti in pluralnosti seksualnosti. Schnitzler je torej na začetku stoletne poti – in že zaradi tega si zasluži kritičen pogled.

S tem, da je bil morda, kot so ga opisovali, obseden z lastno seksualnostjo in pornograf, ne pridemo daleč. Z vpisovanjem v kategorijo erotomaničnih pisateljev – kot je de Sade –, ki jim pripisujemo revolucioniranje seksualnosti vsakič, ko revolucionarna misel malce usahne ali je pod pritiskom cenzure, ostajamo v naivni naraciji, zasnovani na simptomatičnih podobah. Trdim, da je Schnitzler kot avtor precej pametnejši od de Sada, veliko bolj političen in končno veliko manj pretenciozen. Gre za misleca seksualnosti, ki je obupan nad banalnostjo seksualnega diskurza, nad odsotnostjo elegance v seksualnih razmerjih, nad okornimi gibi in vizualno nepredstavljalivostjo seksualnega odnosa. Si lahko zamislimo nekaj, kar je manj predstavljivo na gledališki sceni: prvič zaradi konvencij in cenzur, drugič zaradi praznega performativnega središča in nikakršne dramatičnosti. V vseh svojih scenskih simbolnih, tudi visoko konvencionaliziranih oblikah (drama, komedija, opera, balet) je seks videti bolje. »Prazno« se lahko izpolni samo v gledalčevem voajerskem pogledu in lahko deluje samo v nišah načrtovane deregulacije, v nižjem družbenem registru. Ko ljubimkanje brez posebnega smisla in teže Schnitzler serijsko prikaže na gledališki sceni, s tem dekonstruira kanone dramskega in postavi morda prvo evropsko postdramsko gledališče ... Serija desetih, v osnovi neizzivalnih seksualnih odnosov, scena kot postelja, kar je izjemna gledališka *mise-en-abyme*, ekstremna monotonizacija dogajanja, popolna odsotnost »sporočila«, metapomenov, izzivov interpretacije, voajerstvo in trač imputirani publiki: to je dober del kolikor toliko prepoznavne poetike postdramskega gledališča.

»Vrtiljak« je nedvomno ključni pojem takšne dramske poetike. To ni samo podoba seksualnega miksanja, ampak predvsem dramsko navodilo. David Hare ni povsem razumel Schnitzlerja: najbolj so bile prodajane vstopnice za sedeže, ki so bili blizu dela scene, kjer se pojavi goli hrbet Nicole Kidman. To ni Schnitzlerjeva dramska poetika – vse, kar se v seksualnem vrtiljaku dogaja, mora biti dostopno vsej publiki. Ker ni možnosti, da se prikaže seksualni odnos, sceno zavzema postelja, ki je večinoma prazna – v njej se nič ne dogaja. Junaki in junakinje se v svojih dogovarjanjih, seksualnem barantanju in vajah iz erotične retorike gibljejo okoli postelj. Na seksu je veto oz. tabu. V prvem in edinem dramskem planu pa ostaja plehki govor seksualnosti v družbenem okolju in njegovih slojih, od nižjih do višjih. Vsi junaki in junakinje so, okrog prazne postelje, simbolni predstavniki svojih družbenih skupin, ujetniki hinavskih jezikov, banalno izraženih emocij, ujeti v dovoljene in promovirane fantazme ljubezni, nesposobni globokega in iskrenega izražanja prepovedane želje. Glavno dogajanje v drami poteka edino takrat, ko se scena zatemni. »Ne morem se obleči, če si zraven,« pravi Mlada gospa, ki je pravkar seksala z Mladeničem. In mora oditi s scene, tako ona kot njen

Ijubimec, da bi oba nase dala obleko. Fizičnost Schnitzlerjeve scene oz. igralskih teles poudarja paradoks »praznega«:

Mladenič: Emma! Me ne ljubiš več?

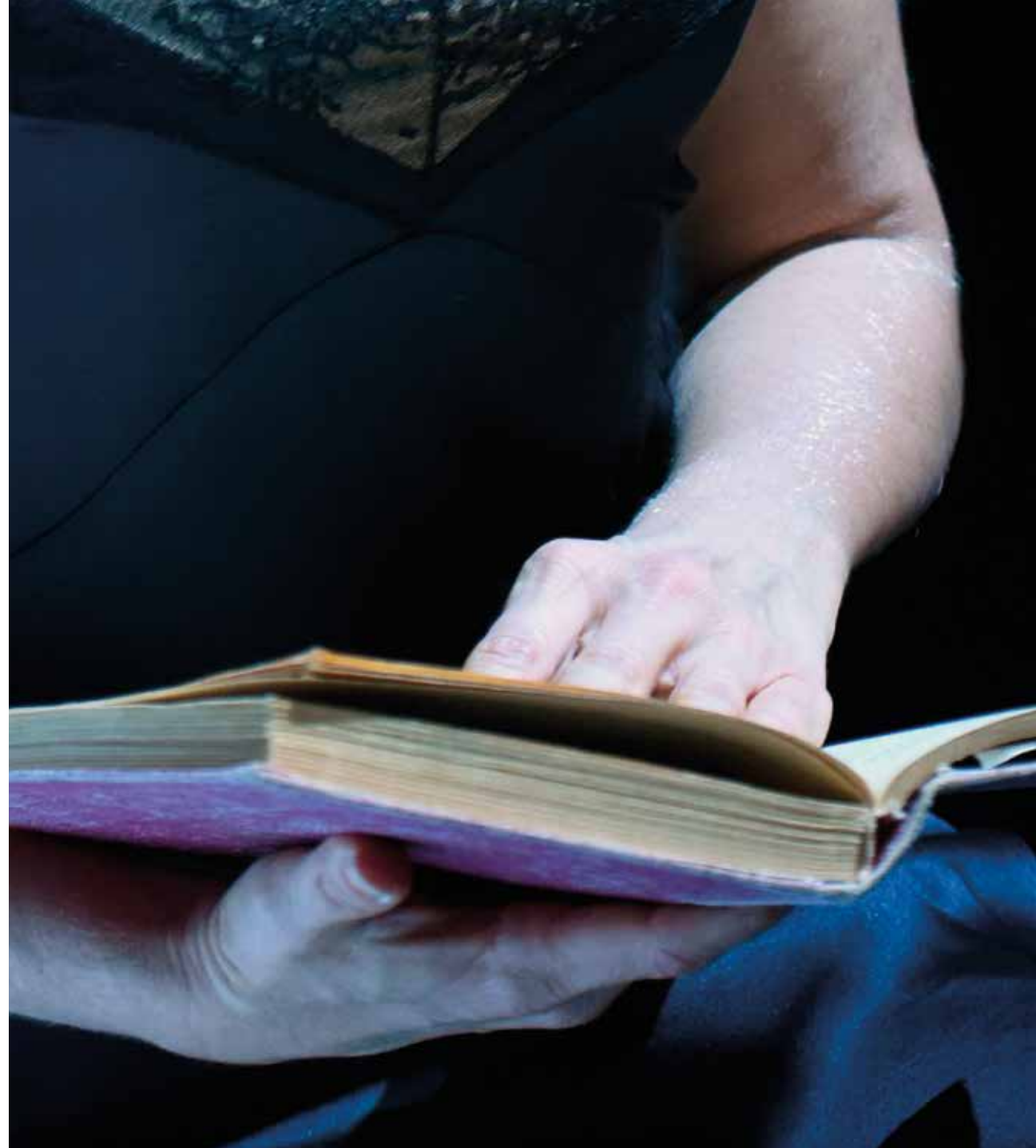
Mlada gospa: Ravno zato. Daj mi čevlje.

Mladenič: Nikoli več? Tu so čevlji.

Skoraj nemogoče je, da bi to sceno igralci igrali drugače, kot to besede zahtevajo: njegova »visoka« izjava, njena zahteva, da se skloni in poda čevlje, nizko-visoko. Mladenič uboga in se skloni, potem se ona skloni, da obuže čevlje: delujeta kot dve lutki – marioneti, mehanski figuri na vrtiljaku. Izpraznjenost besed spremlja mehansko telo in njegovi gibi iz praks vsakdana.

Kaj bi lahko bilo nasprotje Schnitzlerjevi obupni mehaniki seksa? Ta nedvomno dekonstruira tudi t. i. romantično ljubezen in njene kodificirane scenske oblike. Ekstremni primer dekonstrukcije seksualnosti in nerealnosti erotičnega diskurza bi bil film *Cherbourški dežniki* Jacquesa Demyja iz leta 1964. V tem zapletu je seksualnost usodna za ljubezen in jo preprečuje; namesto govora, vsi pojejo; ljubezen je tisto »prazno«, nedosegljivo, nemogoče, čeprav so vsi zaljubljeni. Primerjava pa mi pomaga, da izpostavim pojem/objekt, ki ga v Schnitzlerjevem gledališču programsko ni: ljubezen. Primerjava omogoča tudi povratek k socialnemu izhodišču, ki je spremenjeno s kulturno-zgodovinskimi okoliščinami: komoditeta, ki so jo Schnitzlerjevi junaki dosegli, je seks, ki s tem izgublja smisel; v drugi polovici istega stoletja je komoditeta ljubezen, ki enako izgublja smisel. V prvem primeru je govor obupno banalen, v drugem obupno nenaraven (petje).

Igralka po seksu izjavi: »Kaj ni to lepše kot igrati v slaboumnih igrah ... kaj misliš?« Izjava je emblematična za Schnitzlerjevo dramsko poetiko. Gledališče seksualnosti nima smisla, pojdite domov in se dajte dol. Erotični diskurz torej ima družbeno funkcijo: z ironijo in cinizmom, ki spremljata erotično verbalno komunikacijo, razkriva prave družbene odnose, pravo psihološko motivacijo, prava razmerja moči, prave osnove možnega upora. Ali to »pokanje« jezika konvencij in komoditet v realnosti razkriva, da je Schnitzler imel rad seks, ker je imel rad resnico?





Nika Leskovšek

KAJ BI S TEM *** POTE

V današnjem času virtualne eksistence velja, da te od kogar koli na svetu – ali bolje na svetovnem spletu – loči zgolj sedem klikov. V časih dunajske moderne bi nas od bližnjika ločevalo zgolj 10-krat po *** oziroma natančneje 9-krat ***, kajti v deseto bi se stvari že začele ponavljati. Takšen je hiter izkupiček *Vrtiljaka* in Schnitzlerjeve interpretacije dunajskega *fin de siècle*. Znani so nam dramatik tišine in premolka, pa dramatik, ki rezidirajo na digresijah ali na didaskalijah, zadnje čase celo nemški dramatik, ki svoj dramski *raison d'être* utemeljujejo na opombah. Le redko kateri dramatik pa je požel toliko pozornosti s prav temi p*** zvezdicami. Zgolj z *** načne in popolnoma razgali do vratu zapeto in s stezniki zadrgrnjeno licemerje dunajske morale, v katerem je tako nevzdržno tesno, da mora, logično, ves Dunaj olajšano pokati po šivih, ko le zagleda najmanjšo luknjo.

Schnitzlerjev ljubezenski »scenosled« je znan, poteka brez posebnih spodobnostnih slepomišenj. Začne se s Cipo in Vojakom, nadaljuje z Vojakom in Sobarico ter tako naprej ter gor in dol po socialni lestvici, dokler se v tem *Vrtiljaku* feromonskega opoja in slasti vse skupaj ne »spremeša«, nadaljevanka pa se v desetem prizoru vrne k Cipi. Ena sama »igra v slogu« z variacijami oseb in seksualnih preferenc ter krog vseh z vsemi je sklenjen. Edino, s čimer se začuda v tej »igri pred in po« *** res ukvarjajo – razen seveda z *** –, je, kdo je zasedal mesto pred njimi, koga nadomeščajo, na koga spominjajo, v kakšno zgodovino vstopajo. Pri tem jih prihodnost, kdo jih bo nadomestil in kaj bodo zapustili za sabo, niti ne zanima. Tudi vračali se najraje ne bi, čeprav se zagotovo vrtijo v brezizhodnem krogu. Vsi bi si seveda želeli biti prvi, zavojevalci še neosvojenih ozemelj. A igra ima krožno strukturo. Simptomatično so v tej igri prve in prave ljubezni odsotne – prisotne so le prek nadomestkov, zamenjav. Pred nami se tako zvrsti deset prizorov s povsem generičnimi tipi brez imen, ki so navsezadnje v strukturi popolnoma zamenljivi: Grof, Sobarica, Pesnik, Igralka, Mladenič, Vojak in Cipa, ki v tej satirični komediji – sklene krog: danes eden, jutri drugi, kdo bi vedel in komu mar navsezadnje.

Ta misteriozni znak interpunkcije označuje rahel premor in daje prostor za razmah vsemu tistemu neizgovorjenemu in zatrtemu ter polet režiserjevi domišljiji. Nenavadna dramaturgija, ki je povratne in prenosljive, da ne rečem nalezljive narave, teče kot prenos »objekta« ***, ki ga ravno prevzema trenutni ljubimec/ljubimka, ko prejšnjega že zapušča in se že premika k naslednjemu. V krogu, kjer slej ko prej zmanjka akterjev, se izhodiščna podaja v igri vrne k prvemu ljubimcu. Skratka, igra skuša zajeti nekakšen simptom nenavadno nalezljive bolezni, o kateri se ne govori drugače kot z *** in se z bliskovito naglico širi po dekadentnem vzdušju secesijskega Dunaja. Še zlasti dobro pa se prenaša ob posebnih okoliščinah – ni samo Grof tisti, ki se ga je tik pred tem dobro »nalezel«. O tej bolezenski digresiji govorimo v času, ko se učinkovito zdravilo proti sifilisu sploh še ni pojavilo. A razsežnosti tiste prave bolezni se bodo pokazale šele kasneje.

*** je obenem znak, ki ga poznamo iz cenzure. In avtor sam prepovedi pravzaprav sploh ne krši, le s konstantnim vnosom *** opozarja na njeno »motečo« prisotnost in na manko tistega zadaj, s tem pa ta *** klavni nadomestek tako rekoč postavlja v glavno vlogo in nanj vedno znova naleti, kot da bi ga skušal zaobiti ali prekršiti pri preskakovanju plota, pa prav s tem nanj še bolj opozarja. Po tekstu se torej na odru prav zares ne zgodi popolnoma nič spornega, razen ***. Gre za dosledno upoštevanje spodobnostnega dekoruma, po katerem se že od antike dalje obscenih reči na odru preprosto ne prikazuje. Specifično redkobesedna in krožna dramaturgija je precej igriva, učinkuje bolj kot prolog ali raje predigra – z manjkajočim vrhunecem *** in prav kratkim epilogom. Zasedovanje avtorjevih hotenj je seveda stvar režijske interpretacije. Čeprav je res seveda tudi stvar prebrisane avtorjeve dramaturgije, kako v množični, neobvezni in naključno frivolni izmenjavi parov izstopa prizor Mlade gospe in (tokrat njenega) Soproga kot skorajda nenavadno čudaška pritiklina, odklon od normale.

Seveda se vprašamo, kaj nekoga tukaj dejansko moti.

Založniki so najprej v strahu pred odzivi javnosti oklevali z izdajo dela. *Vrtiljak* se je cikljal med internimi Schnitzlerjevimi prijatelji, po samizdatu pa še skoraj četrto stoletja čakal na svojo prapremiero v jeziku originala. Po sodnem pregonu avtorja po avstrijski premieri leta 1921, ko so za nekaj dni zaprli gledališče, je slednjič delo prepovedal uprizarjati sam. Besedilo je bilo seveda vroča roba za bralce, in kadar ga je le bilo mogoče kupiti, tudi razprodano. Pri tem se je »naravno stanje«, o katerem je pisal Schnitzler, v promiskuitetnem duhu, ki ga popisuje, nadaljevalo prav tako ekspanzivno kot poprej. Le abstraktni »javni red« je bil tisti, ki je bil močno vznemirljen in prizadet ter je Schnitzlerjevemu delu kar nalepil etiketo pornografskosti.

Vprašanje je seveda, kaj ta schnitzlerjevska odkritost v malomeščanskih zadevah spolnega vedenja prinaša danes, ko vsaka intima na medmrežju povsem hote mutira v »viral«, torej preide v epidemijo globalne

nalezljivosti. Kaj še sploh lahko vznemiri javno moralo? In to kakšno moralo? Ali v zahodnjaškem kontekstu danes sploh še obstaja igra, kot je *Reigen* (*La Ronde*), ki bi ji nadedli oznako »nevarna« (Max Burckhard, direktor Burgtheatra) in »nemoralna« (Franc Jožef) ter jo cenzurirali? In kaj nam Schnitzler kot nepopustljiv analitik simptomov svoje dobe lahko pove o naši?

Sklep teoretikov je naslednji: dve najbolj temeljni stvari *Vrtiljaka* še danes ostajata nerazčističeni. Prva je opozarjanje na dvoličnost in moralno sprevrženost neke družbe (recimo ji *fin de siècle* na Dunaju), druga pa nepotešen vrtiljak pehanja za željami ter izpraznjenost in mehničnost ljubezenskega odnosa na golo raven repetitivne akcije. Popolnoma brez podobnosti z današnjim stanjem, kajne?

Morda je razlika med nekdanj in danes le v tem, da se zdi incident *Vrtiljaka* (»Reigen Skandal«) nepojmljiv zaradi burnosti reakcij. A dejstvo je: reakcija sama po sebi nikoli ne more biti pretirana, njena »pretiranost« le kaže na to, da je njen vzrok precej bolj travmatičen, kot se zdi – prosto po Freudu, drugem velikem škandaloznem avtorju, ki je z odkritim govorom o spolnosti prav tako razburkal dunajsko moralo na začetku 20. stoletja. Tako primer Freuda kot Schnitzlerja močno spominja en na drugega po »izzivanju« burnih in odklonilnih reakcij javnosti. Zadeva *** še zdaleč ni nedolžna.

Največji udarci, zadani človeku, so trije: človek sploh ni središče stvarstva, taisti, razsrediščeni človek je v bistvu žival in ta žival je bolna. Za tretjega je seveda odgovoren Freud. Vse podobnosti med Freudom in Schnitzlerjem so bile dolgo stvar špekulacije teoretikov, zlasti zaradi njunega podobnega ozadja, odkrito judovskega družinskega zaledja, medicinske izobrazbe, specializacije iz nevrologije, zanimanja za histerijo in hipnozo, skupnih znancev (Theodor Reik je delo z naslovom *Schnitzler als Psycholog* posvetil svojemu učitelju Freudu).

Mešani vtisi teoretikov, se – tako se zdi – pretežno posvečajo skupnim biografskim elementom kot analizi skupne rabe simbolov; eni Schnitzlerja razglašajo za predhodnika Freuda, drugi za antifreudovskega freudovca, Freuda pa za nerealiziranega literata, tretji vendarle opozarjajo na Freudovo revolucionarno spremembo paradigme v znanosti. Slednjič pa je najbrž res predvsem tudi to, da je »želja po odkrivanju Freuda v Schnitzlerju vodila do pretirane poenostavitve, ki popolnoma zgrešijo Schnitzlerjev svet« (Wolfgang Nehring).

O freudovskih motivih v Schnitzlerjevi literaturi je morda še najbolje brati iz njune pisemske korespondence, do katere je prišlo šele na njuna zrela leta. Zakaj je temu tako, pojasni Freud, ko ob Schnitzlerjevi 60-letnici pisatelja laskavo poimenuje »Doppelgänger« in pravi, da se ga je izogibal v strahu, da bo v njem našel prav to, tega dvojnika. »Ko berem vaša prelepa dela, za fikcijo vedno znova najdem iste propozicije, zanimanja in rešitve, ki so mi znane iz lastnih misli.« Freud še dodaja, da se je Schnitzler uspel z golo intuicijo – pravzaprav skozi občutljivo introspekcijo – naučiti vsega, do česar se je sam prikopal s težaškim delom na drugih.

Peter Gay, Freudov biograf, situacijo pojasni s freudovsko značilno navado »nezavistne nevoščljivosti« in sklene, da je Freudovo občudovanje pretirano (Norman Lebrecht).

A vendar, *Vrtiljak* je bil končan dve leti pred Freudovim prvim večjim samostojnim delom, *Interpretacija sanj*. Kasneje, ko je Schnitzler dejansko bral Freuda, je njegova interpretacija sanj sanje vedno manj trpala v različne interpretativne kategorije, bolj je skušala samo interpretacijo uskladiti s sanjami. Za Schnitzlerja torej velja: manj etiologije in sistematičnosti, od posameznika pa se na osnovi sanj zahteva več morale in družbene odgovornosti. To pomeni: če vzamemo sanje kot domeno, kjer naše skrite želje priplavajo na dan, potem je domena socialne realnosti po Schnitzlerju tista, v kateri bi morali naše želje premagovati, če ne celo premagati (Michaela Perlmann). In gotovo ni naključje, da se *Vrtiljak* začne zvečer s Cipo, ki bi na vsak način rada nekoga zvalila domov, celoten vrvež pa se nato dejansko konča pri njej doma, medtem ko spi in morda vse skupaj že ves čas sanja.

Preden končamo, čakata v vrsti še dve stvari. Skoraj nujno je omeniti film *Fantom svobode*, ko govorimo o navidez naključni in fragmentarni dramaturgiji nočnih srečevanj, saj ima podobno nalezljivo strukturo kot *Vrtiljak*. Zanimivo pa je, da sta njegova dramaturgija in vsebina nastali tako, da sta si Luis Buñuel in njegov znani scenarist Jean-Claude Carrière vsako jutro izmenjevala svoje sanje; in sanje so kraljevska pot do podzavesti (Freud). »Delo sanj« namreč deluje kot cenzor ***, ki vse travmatične stvari, ki so bile iz zavesti potlačene v podzavest, zdaj iz latentne vsebine sanj *** na manifestni ravni zamaskira.

Ključ je, kot vemo, ravno v tem: med »delom sanj« poteka največ zgoščanja in elips ***. Sanje pravzaprav delujejo po podobnih principih kot retorične oziroma pesniške figure – še en moment, ki Schnitzlerja v osnovi družijo s Freudom – pri čemer sta najpogostejši dve: metonimija (preimenovanje) in metafora (prenos pomena). Kako prikladno za prenosljivi ples zamenjav, *Vrtiljak*. In čeprav je Buñuel v tematiziranju bizarnih spolnih praks v *Fantomu svobode* sicer radikalnejši kot Schnitzler, niti on ne prekorači magične meje ***. Kadar bi latentna vsebina *** zares grozila, da bo izbruhnila v vsej neprikriti pojavnosti, ima delo sanj na voljo še zadnji mehanizem: nočno moro. V tem primeru pa bi že preskočili v drug žanr: v realnost.

Za *Vrtiljak* je ključen še eden od prizorov filma *Fantom svobode*; zakaj, bomo videli kmalu, še pred koncem. V tem pride do absurdne situacije, kjer za pogrešano razglasijo malo punčko. Ta nekaj časa molče stoji ob strani in čaka, da jo bo kdo opazil; potem pa le skuša pregovoriti najprej starše, potem pa še policista, da je vendarle prisotna, da sploh ni izginila, temveč je vseskozi prav tukaj. Višek absurdnosti prizor doseže, ko ji po začetni ignoranci starši mimogrede naklonijo nekaj besed, z njimi pa jo hočejo predvsem spraviti stran, ker jih moti pri ukvarjanju s pomembnimi odraslimi stvarmi, katerih tema je navsezadnje ona sama (oziroma to, da nje sploh ni).

Kot zadnjega v tej naši obravnavi ima Schnitzler na zalogi še obrat ne-slepomišenja. Izvede ga, ko vpelje lik/tip »sladke deklice«, vabljevih in razpoložljivih deklet, navadno neporočenih, iz nižjih slojev in iz predmestja Dunaja, ki po aferici ali dveh oziroma po obisku v »chambre séparée« v nekoliko višjih krogih tudi niso več služile kot primeren material za poroko. Bile so pravzaprav iz-plen in žrtve krogotoka in »konzumentske« verige celotnega dekadentnega razpoloženja dunajske aristokracije, kjer večje ribe manjše preprosto požrejo. Punce, ki seveda v igri daj-dam navadno potegnejo krajšo, največkrat ostanejo izkoriščene in zapuščene, Schnitzlerjeva zabavna komedija nravi in satira pa se tukaj sprevržeta v osebno tragedijo.

Zato Schnitzler podobno kot že pri izplenu moralne odgovornosti za lastno nezavedno (in sanje) tudi tukaj izvede obrat (znan že iz *Sanjske novele*). Njegov literarni poudarek je najprej na emancipatornem potencialu. Oba spola prikazuje enakopravno: tako v zadevah seksualnega fantaziranja kot v povsem realnih aferah sta pri njem oba spola enakopravna. Še več, skoraj s popolno ravnodušnostjo oziroma odvezanostjo kakršnih koli romantičnih in emocionalnih šarad ženske v prostodušnem fokusu na goli užitek celo nadvladajo moško zasedbo. Sladke deklice bi se dalo še spregledati. A ob zakonski nezvestobi žena se začne »vodilni red javne morale« nenadoma čutiti zelo ogroženega (*Anatol*).

»Schnitzlerjevi problemi« prav na tej ravni internih razmerij zazvenijo precej bolj sodobno, in ne preseneča, da avtorja v zadnjih letih precej jemljejo za filmsko predlogo. Spomnimo se vsaj Kubrickovega filma *Eyes Wide Shut* po *Sanjski noveli*, kjer zakonca, spodbujena z ljubosumno razdvojenostjo, v fantazmatskem scenariju *** prestopita celo v orgiastično obrednost.

Slednjic s Schnitzlerjem pridemo do samega jedra *Vrtiljaka*, ki je navsezadnje tudi svojevrstni obračun Schnitzlerja s samim sabo, tako rekoč avto-analiza. V marsikaterem liku se s prisotnostjo avtobiografskih elementov kaže avtorjeva osebna vpletenost v dunajski *Vrtiljak*. Medtem ko jih Schnitzler *** veselo razgalja prek svoje osebe, si mesto niti ne upa na glas izgovoriti niti si ne upa priznati svojih najglobljih želja in tesnob (Norman Lebrecht); srž *Vrtiljaka* je prav v teh *** in v schnitzlerjevskem klicu po socialnem korektivu obstoječih anomalij ter pozivu na družbeno odgovornost. Pa mesto? Če že, raje linča svoje literate kot »pornografske« in še naprej simptomatično zanika svoje travme, obstoj sladkih deklic in vseh ***.

Medtem te sladke deklice – in če sta spola enakopravna, lahko deklice zamenjamo tudi z dečki, kajne? – skratka, medtem vsi sladki mali ljudje pridno čakajo, kdaj se bo kdo začel ukvarjati z njimi, kdaj bo vendarle kdo opazil, da so vseskozi tukaj. »Aristokracija« se medtem ukvarja z bolj odraslimi stvarmi. Pri tem ne vidi nobenega problema, saj jih zanjo preprosto ni, simptomatično pa jih vendarle išče, kadar se ji zahoče ***.

Po tem vedno bolj fantomskem *** stopi na prizorišče naše dekadence Freud.



Rok Vevar

ROJSTVO *VRTILJAKA* IZ DUHA INDUSTRIJSKE REVOLUCIJE: SCHNITZLERJEVA DRAMA KOT KOREOGRAFSKI STROJ

Popularna Schnitzlerjeva drama *Vrtiljak* je bila v svoji prvi verziji napisana leta 1897, prvič pa je bila uprizorjena v Berlinu, in sicer šele leta 1920. Po nekaterih podatkih je policija ob dunajski premieri leta 1921 uprizoritev prepovedala, Schnitzlerja pa so obsodili zaradi obscenosti. Tri leta pred tem se je končala prva svetovna vojna, propad srednjeevropskih monarhij pa je drastično spremenil zemljevid Evrope. A če se zemljevidi geopolitičnih tvorb največkrat spreminjajo s težkimi in tragičnimi posledicami, so meje človeških navad, nacionalnih identitet, družbenih razredov, umetniških konvencij s svojimi zgodovinskimi sedimenti po eni strani dosti bolj trdovratne in nepremične, po drugi pa neizbežno podvržene toku zgodovinskih sprememb. Zgodovinski antropologi preučujejo, kako so različne časovne plasti v ljudeh, njihovih skupnostih in navadah operativne hkrati, kar pripelje do družbenih antagonizmov, ki jih lahko posamezniki in skupnosti poosebljajo, rešujejo pa težje. Kadar **čas** teče s »svetlobno« hitrostjo, kakor je od nastanka *Vrtiljaka* do njegove uprizoritve, lahko ljudi obide občutek vrtočlavitve, tudi če ne sedijo na vrtljivem igralu.

Stroj, arhitektura ali koreografija Schnitzlerjeve drame s specifičnim dramskim inženiringom nedvomno zrcali **čas**, ko je industrijska proizvodnja omogočila prve stabilnejše avtomobilne premike in ko so proge podzemnih železnic, ki jih je moderna gradbena industrija uspela napeljati prav v tistih geografskih predelih

našega planeta, kjer je Sigmunda Freuda prvič obiskala ideja o nezavednem (na izletu v podzemni jami, natančneje: Postojnski jami), v večjih evropskih prestolnicah prvič v zgodovini v iste vagone nagnetle skoraj vse družbene sloje. Zrcali čas, ko sta cement in železobeton spremenila tehniko gradenj, pri kateri so »zunanje« ali okvirne konstrukcije postale nosilke stavb in arhitekturnih vsebin, ko so se prvi telegrafski kabli že položili tudi med celinami in omogočili stik na daljavo. Zrcali čas, ko se je kronofotografija kot kinetična zloženka zaporednih slik spremenila v prve primerke filmov in ko si je naprednejše meščanstvo, kakor tudi vzpenjajoči se proletariat, premikajoče se ritme prostorov (velika gledališka modernista, npr. Appia in Craig, sta govorila o prostorskih ritmih) prizadevalo skleniti v dotlej nepoznane forme kinetičnih utelešenj in kompozicij, imenovanih moderni ples. Mreže strojnih, arhitekturnih, transportnih, daljnovidnih, umetniških, kulturnih, družbenih in političnih zvez so nehote sprožile štetje, ki je preprosto moralo pripeljati do brezžične, digitalne telefonije in do svetovnega spleta, do pošiljanja mobilnih sporočil: do *Vrtiljaka* za vsakdanjo rabo. To je bil čas nenehnih **sprememb in novosti**, ki so se vpisale v Schnitzlerjevo dramsko formo njegovega *Vrtiljaka* in ki so postale tudi eden od postulatov modernistične in avantgardne umetnosti na prehodu iz 19. v 20. stoletje.

Spremembe in novosti pa so v obdobju, ki je sledilo francoski buržoazni revoluciji in ki je z industrijsko revolucijo svet vrtoglavo poglavalno v stoletje gibanj (umetniških, znanstvenih, družbenih, političnih in plesnih), v narodih, skupnostih in posameznikih proizvedle tudi vrsto tesnobnih počutkov. Ti so se manifestirali na različne načine, blažili z različnimi dejavnostmi in se v posameznih primerih začeli tudi zdraviti na Freudovem psihoanalitičnem kavču. Transport in seznanjanje z izven-evropskimi kulturami sta v času kolonializma v Evropejcih vzbujala občutek, da v Aziji, Afriki in na Bližnjem vzhodu nekatera ljudstva še zmeraj uspevajo ohranjati stik s svojo avtentično bitjo, ki jo je v evropskih narodih spričo mehaniziranega industrijskega sveta ugonobil tehnološki razvoj, kar je pripeljalo do vzpona t. i. orientalizma, eksotizma, hkrati pa se je ponovno začelo veliko zanimanje za evropsko ljudsko blago najrazličnejših oblik (mdr. folkloristika) ter glorifikacija antične Grčije z »zdravim duhom v zdravem telesu«. Umetnost se je prepuščala navdihom afriških in azijskih »ljudskih umetnostnih obrti«. Oboževala je izjemne umetniške kose, ki so bili malodane zastoj in nadvse primerni za prazne kote, zidove in tla meščanskih stanovanj. S cmokom v grlu, žalujoč za izgubo svoje prvobitnosti, je čutila, da so jih »divjaška« ljudstva proizvajala, kot da abstrakcijo in robati kubizem poznajo od zmeraj, in jih poimenovala s pojmom prvinskost (primitivizem). Temu danes preprosto pravimo *new age* prakse. Evropska mladina je ravno v letih nastanka *Vrtiljaka* svojo izgubljeno bit začela iskati v bukoličnih ambientih naravnih krajin, v katerih je nudizem spajala z disciplinirano telesno vadbo in vadila različne oblike novih nacionalnih etosov (*Körperkultur*). V ekspresionističnem (Emil Nolde, Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff, Max Pechstein, August Macke) in fauvističnem slikarstvu (Henri Matisse: *La Danse*, 1909–1911) lahko najdemo celo vrsto kopaliških, bukoličnih in plesnih motivov, kjer skušajo gola deška in dekliška, moška in ženska telesa ponovno priti v stik z naravo in s samimi seboj. Med temi slikarskimi

primerki ne manjka takšnih, kjer se skupine ljudi, da bi obnovile načeto skupnost, držijo v krogu za roke, kar nas spominja na nam bližnja **kola**.

Kolo je samo ena od folklornih plesnih formacij, ki jih je akademska folkloristika od druge polovice 19. stoletja začela beležiti na terenu, ob ogledih ljudskih ritualnih plesov ali zidov pri arheoloških izkopavanjih antičnih ruševin. Za evropske gledališke plese je bilo po francoski revoluciji, ko se v baletu uveljavi *corps de ballet* (baletni zbor) kot manifestacija francoske nacije, nedopustno, da bi se baletni zboristi v krožnih formacijah s hrbtom obračali proti občinstvu, zato se te zbarske formacije v baletu pojavijo šele na začetku 20. stoletja, se pravi v njegovi moderni ali avantgardni fazi. To je čas, ko glavni tokovi plesnega izobraževanja v Srednji Evropi peljejo čez zelo določene poti in postaje, med katerimi je bil neobhoden plesni center v Hellerau (blizu Dresdna), kjer je imel svojo glasbeno-kinetično šolo švicarski pedagog Émile Jaques-Dalcroze, avtor evritmike. Spomladi leta 1911 se tam ustavi mladi ruski baletni plesalec Vaclav Nižinski, ki se ravno takrat pripravlja na svojo prvo koreografijo z naslovom *Favnovo popoldne* (*L'Après-midi d'un faune*, 1912). Na šoli sreča mlado izobraženo plesalko rusko-judovskega porekla Cyvia Rambam, ki postane njegova asistentka (kasneje bo svoje ime spremenila v Myriam Ramberg in nazadnje v Marie Rambert, postala slavna britanska plesna pedagoginja s svojo kompanijo in na naslovnici biografske knjige o svojem delu konec 60. let objavila svoj portret z oboževano učenko Ksenijo Hribar v ozadju). Cyvia Rambam alias Marie Rambert bo z naprednimi nazori in izobraženostjo Nižinskemu legitimirala uporabo folklornih krožnih formacij (kola) v njegovi tretji in zadnji koreografiji na glasbeno partituro Igorja Stravinskega z naslovom *Posvetitev pomladi* (*Le Sacre du Printemps*, 1913) in spustila leva iz kletke. Folklorni motivi, vključno s kolom, se bodo v modernem baletu in plesu razmnožili, preplavili zgodnje obdobje plesnega modernizma, manifestirali divjo ljudsko telesno svobodo (prebujeno seksualnost), na koreografski način manifestirali rehabilitacijo človeške skupnosti in v 30. letih praviloma prispeli do svojih nacionalističnih faz (nacionalizacije modernega plesa kot avtohtonih nacionalnih plesnih oblik). In če je mogoče v primeru Schnitzlerjeve drame verigo parjenja, ki mu povečana ponudba in povpraševanje na trgu seksualnih uslug za trenutek zagotovita socialno mobilnost po sicer neprehodni vertikali ločenih družbenih razredov na koncu 19. stoletja, izenačiti s folklorno koreografijo kola, pa to ni edini vidik **koreografskih paradigem**, kakršne je mogoče dešifrirati iz *Vrtiljaka*.

V zadnjih dveh desetletjih je t. i. razširitev koreografskih praks, ki je med drugim povezana z večjo razpoložljivostjo plesne dokumentacije, proizvedla in sistematizirala vrsto **koreografskih paradigem**, ki jih pred tem plesna zgodovina preprosto ni znala nikamor umestiti. Danes se vanjo umešča vrsta form, praks in žanrov, ki pred tem skorajda niso imeli svojega domicila: od kinetične tipografije, kakršno v najpopularnejši obliki poznamo iz komponiranja besedil in podob v legendarnih uvodnih špicah za filme o Jamesu Bondu, improvizacijskih tehnik, ki ne proizvajajo objektov v obliki predstav, ampak zgolj permanentne prakse, ambientalnih koreografskih akcij, kakršne poznamo iz plesov z opremo, na primer *Človek, ki hodi po stavbi*

nizdol (1970) Trishe Brown, do koreografskih knjig, kakršen je Burrowsov *Koreografov priročnik* (2010). Mednje sodi tudi t. i. ples po navodilu (*task-oriented performance*), ki se je konec 50. in na začetku 60. let 20. stoletja uveljavil v ZDA in je temeljil na zahtevi, da morata plesna naloga (*task*) ali partitura (*score*) nadomestiti mesto koreografa kot tisto zunanje oko, ki v koreografsko kompozicijo vnaša svoj gibalni slog in ki s tem vzdržuje hierarhijo, s katero je v plesni skupini onemogočeno soavtorstvo. Gre za vpeljavo egalitarizma v plesni proces. Hkrati pa je ples po navodilu na vidno mesto postavil tudi sam koreografski kompozicijski princip oz. njegov postopek. Simone Forti je tako leta 1961 v studiih Yoko Ono v New Yorku predstavila vrsto t. i. plesnih konstrukcij, ki so dobile imena po telovadnih objektih, igralih ali igrah (*Gruča, Gugalnica, Poševna telovadna klop, Viseča vrv* itn.), skupaj z navodili, kateri pogoji in postopki morajo biti kinetično izpolnjeni, da se plesna konstrukcija uresniči. Na ta način se je obstoj koreografije ločil od njene posamezne izvedbe in začel obstajati v mediju jezika; gre preprosto za vstop v polje konceptualnega. Trdim, da se prav Schnitzlerjev *Vrtiljak* v zgodovini modernega gledališča vzpostavi na zelo podoben način. Pa ne samo zato, ker je naslov drame ime njene forme kakor pri plesnih konstrukcijah. Čeprav je res, da je filmskih in gledaliških uprizoritev *Vrtiljaka* ogromno, je vendarle še več tistih, ki prevzemajo le njegovo dramsko formo (le formalno navodilo drame, ki ni nikjer eksplicirano, a je vendarle berljivo in pomenljivo iz strukture). Če bi bil Schnitzler ustvarjal v času Simone Forti ali Yvonne Rainer, potem bi nemara ob konkretni realizaciji drame sestavil umetniško navodilo, ki bi se morda glasilo takole:

»Vsak prizor drame ustreza enemu dialoškemu paru (predlagam, da naj jih bo vsaj 10), pri čemer si sledijo v naslednji matematični vrsti: A + B, B + C, C + D ... n + A, se pravi, da prva oseba prvega prizora ponovno nastopi kot zadnja oseba zadnjega prizora. Med prvim in zadnjim prizorom obstaja dramski hiazem, ki kot podoba navzkrižja preči vse prizore, vse pare. Hiazmična dvojnost razkriva dvoličnost posamezne dramske osebe; kadar osebi nista v sorodstveni ali zakonski zvezi, sta iz različnih družbenih slojev; spolne usluge vselej nudi oseba iz nižjega družbenega sloja in ženska; njihov potrošnik je moški, tako da v parjenju pride do parjenja družbenih razredov – da bi bilo to pravilo univerzalno, uvedi izjemo, ko je situacija obrnjena; med sorodniki ne prihaja do spolnih dejanj; stopnja socialne moči v prizorih ne pomeni stopnje socialne inteligence; kadar se dramski prizor ne odvija ponoči, se mora intimnim/spolnim trenutkom, ki naj ne bodo eksplicitni, zagotoviti temo – razmerje med temo in svetlobo naj ustreza tudi razmerju med znotraj in zunaj; vertikalna pozicija oseb v prizoru dovoljuje določeno stopnjo socialnega protokola, horizontalne pozicije dramskih oseb naj nakazujejo razpad protokolov ter prehod v telesno in socialno goloto; oblačilna kultura naj bo znanilka socialnih sprememb; tla prizorišč naj bodo na več mestih ukrivljena in ne ravna, kar sugerira demontažo vertikalnosti; fiktivni prostor naj se – če je to le mogoče – iz centra večjega mesta postopoma premika k njegovemu predmestju, se pravi: od centra k obrobju; s pisanjem **dr. Freuda** se konzultiraj zgolj v skrajnem primeru.«

Ko so Arthurja Schnitzlerja po premieri *Vrtiljaka* na Dunaju leta 1921 obsodili kot pornografa, mu je njegov someščan **dr. Freud** v nekem pismu napisal: »Ne morem se znebiti občutka, da ste intuitivno (četudi je to pravzaprav rezultat občutljive introspekcije) spoznali vse, do česar sem se moral sam prikopati preko trdega dela z ljudmi.« Od leta 1897, ko je *Vrtiljak* nastal, do leta 1921, ko ga je Dunaj prvič videl na odru, je Arthur Schnitzler svoj opus dopolnil z vrsto dram ter nekaj romani in zbirkami kratke proze, a zdi se, da se je **vrtiljak** zanimanj zanj v svetu začel vrteti šele po drugi svetovni vojni, ko se je recepcija njegovega dela nekolikant otresla vseprisotnih zagat s spolnostjo. »Pišem o ljubezni in smrti. Vidite morda še kakšne druge teme?«

Andraž Polič

FRAGMENT NADREALIZMA

Beseda ubija sprožilec nesoglasja v sliki / kontrapunkta razmejitev premice krvavih prstov ki izmikajo verodostojnost iskrivega / pogleda mokrega podmorničarja zgodba stotih parazitov lov na sprenevedanje in izmišljeno / devico skozi jodlarski pozdrav letijo redki ptiči iščejo zavetje juga in pijani plešejo izprideno / grotesko v ilegali brez kostima umivam okna vnebovzetja s cilindrom na glavi mi ponujaš / nastavljeno obrito in razlog opomina: Ceci n'est pas une pipe!

Naj začnem pri naslovu in spomnim bralce in bralke na zgodovinski dogodek s citatom iz izjemne knjige Alexa Rossa *Drugo je hrup* (*The Rest is Noise*, 2007): »Osemnajstega maja (1917), šest let po smrti Gustava Mahlerja, je Ruski balet ponovno pretresel mesto s predstavivijo bučne, cirkuški podobne produkcije z naslovom *Parade*. Sodeloval je iskriv nabor osebnosti: Erik Satie je napisal glasbo, Jean Cocteau je napisal libreto, Pablo Picasso je oblikoval postavitev in kostume, Léonide Massine je koreografiral, Guillaume Apollinaire je napisal programsko knjižico (med pisanjem je iznašel besedo *surrealizem*), Djagilev pa je poskrbel za škandal.« Apollinairejev nadrealizem dobi svoj prvi manifest – *Manifeste du surréalisme* (1924) izpod peresa Andréja Bretona in stoletje *Zone* je nastavilo svoj »prerezan vrat«.

Škandal je spremljal tudi premiero *Vrtiljaka* (*Reigen*) Arthurja Schnitzlerja leta 1920 v Berlinu, čeprav je bila igra napisana že 1897. in je napovedala *fin de siècle* kot vrtljak nezavednih sil, ki bodo sčasoma s svojim nosilnim *thantosom* razdejele človeška življenja na perverzno krut način.

Če se povrnem k pesmi in uporabim analitični um za dejavnost, ki je utemeljena na intuiciji, da ne rečem »avtomatični pisavi«, še posebej, če govorimo o nadrealizmu, potem imam v prvi vrsti opraviti s fragmentom, delcem nekega historičnega umetniškega gibanja, v katerega vstopam kot na vrtljak besed z erosom izvirnega

poiesis: »Beseda ubija ...«. Kako lahko ubijamo z besedo – na ukaz, s hipnotično močjo simbolne ureditve –, se je izkazalo v svetovnih vojnah in še danes pričujemo označevalcu-gospodarju, ki se manifestira kot glas za slepo podreditev.

»[S]prožilec nesoglasja v sliki«. Če je bila na začetku Tišina in potem Zvok-Beseda, ki je priklicala Svet-Podobo, je slikarstvo naslednje poglavje v izražanju sanjske fantazmagorije, kjer je poleg Dalija, Ernsta, Toyen, Arpa, Giacomettija, Mirója in številnih drugih, izvirno deloval tudi René Magritte s sliko *The Treachery of Images*, ki je parafraza zaključka »sproženega« fragmenta: »s cilindrom na glavi mi ponujaš nastavljeno obrito in razlog opomina: *Ceci n'est pas une pipe!*«

Čeprav je na Freudovem Dunaju tabuizirana seksualnost prodirala skozi moralne okove meščanstva in si poiskala svoj kontrapunkt v antisemitizmu, ki je kulminiral v nacističnem genocidu, je vendar (erotika) še ostala v domeni »odpiranja« oči. A stoletje kasneje, ko se mi ponujajo »nastavljene obrite« ob vsakem »kliku« in je seksualna revolucija le še produkt kapitalistične kastracije, lahko le ovekovečimo s-lepoto kot *Eyes Wide Shut* (Stanley Kubrick po Schnitzlerjevi *Sanjski noveli* oz. *Traumnovelle*) ali zapišemo spominski fragment kot poetični opomin: »To ni pipa! To je iluzija v glavi, ki lahko povzroči smrtonosne posledice! Droga kot politična moč je neustavljivi vrtljak!«

In »to ni pesem« – to je posledica pesmi, ki sproži proces »branje-mišljenje-dejanje«. A pred tem je »pogled-gledišče ... gledališče«.

Berlin v »dvajsetih« je ponudil družbeno vrenje in gledališki aktivizem Brechta z nepozabnimi songi Kurta Weilla. Kako se nam bo danes zavrtelo, ko bomo sedli na *Vrtljak* ob začetku »norih dvajsetih« 21. stoletja? Bomo sprejeli »namišljeno devico« in »mokrega podmorničarja« ter jima priznali njuno človeško dostojanstvo v ranljivi goloti?

Tudi ta fragment je nasledstvo starogrškega duha, ki se je v primeru Heraklita (Herakleitos iz Efeza) ohranil le »fragmentarno«. »Vse se vrti,« bi lahko parafraziral »temačnega« modreca in dodal, da se nekatere reči vrtijo prehitro ... in razmislek pride prepozno.

Pesem kot obred izrekanja je tisto pra-gledališko dejanje, ki usmerja eksistencialni kaos k »resnici-lepoti-dobroti«! V tem posvečenem, uprizorjenem času – z erosom in etosom – človeški fragmenti zadobijo smisel.

FOTOGRAFIJE Z VAJ



Jure Henigman, Bernarda Oman



Tina Potočnik, Jure Henigman



Jaka Lah, Tina Potočnik



Jaka Lah, Tanja Dimitrievska



Gaber K. Trseglav, Tanja Dimitrievska



Ajda Smrekar, Gaber K. Trseglav



Ajda Smrekar, Nik Škrlec



Nik Škrlec



Viktorija Bencik Emeršič



Viktorija Bencik Emeršič, Boris Kerč



Bernarda Oman, Ajda Smrekar, Jaka Lah, Boris Kerč



Foto Tone Stojko

LJERKA BELAK

Boršnikov prstan 2015

Energija, sugestivnost, predanost, artikuliranost, duhovitost, polnokrvnost, kreativnost, nevsiljivost, niansiranost, pretresljivost ... Vse to so besede, s katerimi so najpogosteje označevali igralsko umetnost Ljerke Belak. In to od vsega začetka. Od prvih vlog, ki jih je kot mlada igralka ustvarila v Slovenskem ljudskem gledališču Celje, pa vse do njenih zrelih, antologijskih igralskih stvaritev v Mestnem gledališču ljubljanskem.

Za igro v radijski kriminalistični nanizanki *Pokličite gospo Milo*, ki je bila koncipirana tudi kot kontaktna oddaja, ji je neka poslušalka rekla: »Gospa Ljerka, vi ste tako zares!« Večjega komplimenta igralec skoraj ne more dobiti. Biti *zares*. Brez sprenevedanja, brez odvečnih gest, mimike, brez lažnih mask zvezdnitva ...

Biti *zares* pomeni v gledališču biti več kot samo dober. Pomeni, da za svojo kreacijo stojiš s krvjo, s stališčem, kot kompleten človek. Biti *zares* pomeni *biti prepričljivejši in bogatejši od življenja*. In to je igralka Ljerka Belak vedno zmogla. Do zadnje kaplje znoja in krvi je njen *vulkanski talent*, kot je nekdo zapisal, posvečen gledališču in igralski umetnosti. V Ljerkinem življenju ne obstaja *življenje* in ne obstaja *gledališče*. Obstaja *samo* gledališče in igralkino življenje v njem. Gledališču je posvetila in žrtvovala vse. In v tem je tudi skrivnost njene odličnosti.

Gledališka pot Ljerke Belak se je začela po končani Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo, ko je v sezoni 1970/71 prišla v Slovensko ljudsko gledališče Celje. Od sezone 1993/94 do upokojitve pa je ustvarjala v Mestnem gledališču ljubljanskem. Vseskozi je delovala tudi izven matičnih gledališč. Vedno je z velikim veseljem igrala (in še igra) na radiu, kjer je ustvarila vloge v več kot dvesto radijskih igrah. Skozi vsa leta pa je bila tudi nepogrešljiv igralski obraz tako na televiziji kot na filmskem platnu. Gledalci se spominjajo njenih

nepozabnih vlog v televizijskih igrah in nadaljevankah. Igrala je v dvajsetih televizijskih dramah (Željko Kozinc: *Vida*, Tone Partljič: *Ko poje čuk*, Sandi Sitar: *Vehovčev Jurij*, Polona Flere: *Moja najljubša teta*, Tone Partljič: *En dan resnice* ...), mnoge od njih so bile nagrajene. V slovenskem filmu pa je sodelovala skozi vso svojo poklicno kariero.

Za njen igralski razvoj je brez dvoma zelo pomembno delo v Slovenskem ljudskem gledališču Celje, saj se je tam skozi številne vloge različnih dramskih žanrov lahko oblikovala v zrelo igralko. V gledališču je odigrala preko sto premier. V Celju je delala največ z režiserjem Francijem Križajem, pa tudi z Miletom Korunom, Žarkom Petanom, Dušanom Mlakarjem, Zvonetom Šedlbauerjem, Meto Hočevar, Vido Ognjenovič, Ljubišem Rističem in z mnogimi drugimi vseh generacij. Igrala je v komedijah, farsah, dramah, tragedijah, glasbenih postavitvah, v mladinskih in otroških igrah, na katere, tako pravi, ima najlepše spomine, pa tudi v besedilih sodobnih slovenskih avtorjev, na kar je še posebej ponosna. V Slovenskem ljudskem gledališču Celje je ustvarila res zavidljivo število vlog. Bila je Suzana v Horváthovem delu *Figaro se ločuje*, Danjuša v Turgenjevem *Mesec dni na kmetih*, Ismena v Sofoklejevi *Antigoni*, Arsinoa v Molièrovem *Ljudomrzniku*, Maša v *Treh sestrah* Čehova in tako dalje ... Režiserji so jo vedno zasedali v zelo različne vloge, ki jih je ona vedno poskušala narediti ustrezno različno, predvsem pa s profesionalno predanostjo in *popolno* zavzetostjo.

Svoje polnokrvno igralsko delo je nadaljevala v Mestnem gledališču ljubljanskem, kamor jo je povabil režiser in takratni umetniški vodja gledališča Zvone Šedlbauer. Ljubljansko občinstvo jo je takoj z navdušenjem sprejelo in jo popolnoma posvojilo. V Mestnem gledališču ljubljanskem je igrala tako v komedijah kot v dramskih besedilih. V osvežitev prekratkega gledališkega spomina naj naštejemo samo nekaj njenih najpomembnejših vlog: Linda v Millerjevi drami *Smrt trgovskega potnika*, Clara v Bernhardovi drami *Pred upokojitvijo*, Mati Ubu v Jarryjevi igri *Kralj Ubu*, Mary v Bondovi igri *Rešeni*, Hanna Rinner v Lundánovi igri *Vedno se kdo izgubi* ...

Ljerka Belak je igralka, ki svoje vloge ustvarja zelo studiozno. Črpa iz besedila in svojih življenjskih izkušenj. Pri ustvarjanju ji je vedno najbolj pomembna iskrenost, psihološki vzgib in vse tisto, kar se skriva za dramatikovimi besedami. Vse tisto, kar ni izgovorjeno, kar je skrivnost človeka in značaja, kar se razkrije gledalcu tako rekoč nehote. Prav zato so njeni liki vedno živi. Občutek imamo, da se sproti rojevajo pred nami, da niso produkt dramatikovega načrta, pač pa življenja samega. Dramske osebe, ki jim je Ljerka Belak vdihnila življenje, niso nikoli naslikane črno-belo, igralka je vedno, v še tako dramski situaciji znala poiskati senco humorja, v še tako komičnem prizoru pa *dih* žalosti in v vsaki izrečeni misli trenutek njenega nasprotja in dvoma. V tem je čar njene umetnosti in tudi prepričljivosti.

Nemogoče je naštetati vse vloge, ki jih je Ljerka Belak ustvarila na slovenskih odrih, na televiziji, v filmu in na radiu. Zanje je prejela tudi številne nagrade: študentsko Prešernovo nagrado (1971), nagrado Prešernovega sklada (1981), Prešernovo nagrado mesta Celje (1982), Severjevo nagrado (1987), Borštnikovo nagrado (1989), nagrado žlahtna komedijantka na Dnevih komedije v Celju (2002), Dnevnikovo nagrado za vlogo v igri *Vedno*

se kdo izgubi (2003) ... O njenem ustvarjanju je kritik Venko Taufer zapisal: *V igri Smrt trgovskega potnika (režiser Žarko Petan) je dosledno in prepričljivo scela izpeljan lik žene Linde, ki jo igra Ljerka Belak. Ljerka Belak ji je dala sicer vse mile in tople poteze ženske, ki se materinsko predaja svojemu moškemu, a je ostro pokazala kremplje, četudi sinu, ko je ogrožal njeno fikcijo o možu; antologijski je bil njen hip na koncu, ko se je, tožeč mrtvecu, da ne more jokati, zjokala ob ovedbi izgubljene, podrte fikcije o domu.* O njeni kreaciji Hanne v igri Reka Lundána *Vedno se kdo izgubi* (režiser Zvone Šedlbauer) so zapisali: *Belakova je ubrala igralsko nevsiljiv prijem ... bila je pretresljiva ... njena vloga je vivisekcija kliničnega stanja ... silovita upodobitev, ki se giblje na meji med smešnim in tragičnim ...* Kritik Jernej Novak pa je o vlogi gospe Peachum v Brechtovi *Beraški operi* zapisal: *Ljerka Belak je zagotovo najboljša gospa Peachum, kar se jih spominjam z ne tako skromnega števila uprizoritev na naših in svetovnih odrih.* Kritiku Jožetu Snoju pa se je ob premieri Cankarjevega dela *Za narodov blagor* zapisalo: *... eno svojih najlepših osrednjih vlog sploh pa je brez dvoma odigrala Ljerka Belak, ki se kot Grudnova žena Helena niti za hip ni dala zmotiti v svojem natanko niansiranem, obratov polnem, pohoto in politično preračunljivost združujočem ljubezenskem zapeljevanju.*

Mnogo tega so zapisali o njenih igralskih stvaritvah. Včasih je v teh zapisih ostalo zgolj nekaj besed, ki poskušajo bolj ali manj uspešno ujeti izmuzljiv vtis igralčeve umetnosti. Igralska umetnost je namreč zapisana večni pozabi. Hkrati pa večnemu spominu. Čuden paradoks, ki ustvarja najbolj živo umetnost človeške civilizacije. Pozaba in večnost.

Vloge, ki jih je igralka Ljerka Belak s svojo predanostjo in talentom desetletja zapisovala v odrski prostor, silovito živijo v spominu gledalcev. In *predvsem* v njihovem imenu bomo nocoj nadedli Ljerki Belak Borštnikov prstan, največje in najlepše priznanje za igralsko umetnost – ter se ji tako zahvalili za njeno življenje, ki ga je posvetila gledališču.

Obrazložitev napisal Vinko Möderndorfer

Strokovna žirija v sestavi:

Alja Predan

Janez Hočevar – Rifle

Vinko Möderndorfer

Moja Jan Zoran

Metod Pevc

BORŠTIKOVE NAGRADE 2015

Strokovna žirija 50. Festivala Borštnikovo srečanje v sestavi **Krištof Jacek Kozak**, **Nina Mitrović**, **Katja Perat**, **Mikko Roiha** in **Zala Dobovšek**, predsednica, je ustvarjalcem iz Mestnega gledališča ljubljanskega podelila naslednje nagrade:

Nagrada za igro

JETTE OSTAN VEJRUP

za vlogo **Here** v uprizoritvi *Iliada* v izvedbi Mestnega gledališča ljubljanskega, SNG Drama Ljubljana in Cankarjevega doma

Jette Ostan Vejrup je v vlogi Here v najboljši mogoči človeški meri uspela utelesiti antično osebnost, ki je lahko brez strahu ona sama in se na občutljiv in celovit način hkrati predstavlja navzven in obvladuje navznoter. Kot hkratno dvojnico njenega lastnega jaza pa je zelo razločno mogoče zaznati tudi njeno razkošno prezenco kot starogrške boginje, gotove vase in v svojo moč. Jette Ostan Vejrup na popoln način uspe preplesti božanskost in človeškost lika, njegova absolut in kontingenco. Vendar igralka ta moč ne zapelje, temveč, nasprotno, jo sama vrhunsko uspe obrzdati in s tem nastaviti danes prepotrebno zrcalo sodobnemu dekadentnemu svetu.

Foto Peter Uhan



Foto Peter Uhan

Posebna nagrada žirije

IZVEDBENO-IGRALSKI ANSAMBEL

za kolektivno igro v uprizoritvi *Iliada* v izvedbi Mestnega gledališča ljubljanskega, SNG
Drama Ljubljana in Cankarjevega doma

Igralskemu ansamblu *Iliade* pripade nagrada za njihovo enotnost, predanost in dih jemajočo zmožnost delovati kot eno telo, kot živ organizem, ki s svojo besnečo ubranostjo na odru fizično poustvarja mitološko preteklost, o kateri pripoveduje. Za to, da so tisto, kar od igralskega ansambla sicer pričakujemo, v praksi pa srečamo vse preredko, izpilili do skrajnosti in dokazali, da se da preseči danes vsepovsod prisotno prisilo hiperindividualizacije.



Foto Peter Uhan

Nagrada za oblikovanje svetlobe **PASCAL MÉRAT**

za oblikovanje svetlobe v uprizoritvi *Iliada* v izvedbi Mestnega gledališča ljubljanskega, SNG Drama Ljubljana in Cankarjevega doma

Idejna zasnova oblikovanja svetlobe Pascala Mérata v uprizoritev *Iliada* vstopa izjemno organsko ter funkcioniira in učinkuje kot dramaturško orodje. Dramaturgija svetlobe dobi funkcijo samostojne vloge in nastopa kot nepogrešljiv, enakovreden moment znotraj odrske celote. Ne gre le za podpiranje scenografije in dogajanja kot takega, pač pa za preigravanje svoje vloge/funkcije, ki vendarle ostaja odmerjena, nenasilna, a še vedno sugestivna in nenehno aktivna. V skladu z obravnavano tematiko je kot orožje, ki zmore zarezati v zrak in se izživeti skozi polnost simbolike.



Zasebni arhiv

BALBINA BATTELINO BARANOVIČ

1921–2015

Balbina Battelino Baranovič je bila gledališka ustvarjalka, ki je prehitevala čas. V zgodovino slovenskega gledališča je vpisala temeljne premike in slogovno-žanrske novitete, ki se danes zdijo samoumevni, a so v času nastanka predstavljali izjemen vizionarski uvid, ki morda ni zmeraj naletel na plodne odzive, toda ravno to ga je pogosto definiralo kot presežek. Rodila se je 1. novembra 1921 na Dunaju. Po študiju na tamkajšnjem Inštitutu za gledališko znanost (*Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft Wien*) je diplomirala še iz gledališke režije na Akademiji za igralsko umetnost v Ljubljani (1951), in sicer v prvi povojni generaciji slušateljev. Bila je prva diplomirana režiserka na območju nekdanje Jugoslavije ter hkrati učenka in asistentka eminentnega gledališkega režiserja Branka Gavella.

Njen smisel za organizacijo jo je peljal v vodstvene vode: bila je vodja Prešernovega gledališča v Kranju (1951–1952), zatem je bila angažirana kot režiserka v celjskem Mestnem gledališču (1952–1954). Pod njenim okriljem se je leta 1955 ustanovilo eksperimentalno gledališče, v katerem je razvijala obliko »gledališča v krogu«. Prav takrat je Viteška dvorana Križank postala domicil Eksperimentalnega gledališča in Mladinskega gledališča (od leta 1955 je Baranovičeva obe gledališči tudi koordinirala in v njiju režirala), za to prostorsko pridobitev pa so bili zaslužni prav njeni profesionalna sposobnost, umetniška nadarjenost in briljanten sodobni duh.

Prepoznavna in dragocena osebnostna lastnost Balbine Baranovič je bil spoj svetovljanstva in boja za obrobo. Že v mladih letih je vzpostavljala in gojila stik s tujino, Parizom, Münchnom in New Yorkom – izkušnjo slednjega ji je omogočila študijska štipendija. Pripadala je dvanajsterici izbrancev, ki so se izkazali za najboljše med kar šeststo petdesetimi prijavljenimi. Po svetu je iskala in srkala nove gledališke principe, ki jih je nato pripeljala tudi v naš prostor in tako slovensko povojno gledališče bogatila z novimi, sodobnimi umetniškimi smernicami svetovnega kova. Njena razgledanost, profesionalnost in strast so brez dvoma bili vzgibi, ki so omogočali, da je svoja mednarodna poznanstva in izkušnje razvijala tudi pragmatično in ne le teoretično. V Parizu se je prvič srečala s t. i. gledališčem v krogu. Gostujoča predstava iz Filadelfije jo je povsem prevzela. Ob vrnitvi v Slovenijo je Lojzetu Filipiču razložila svojo izjemno izkušnjo in kasneje je tudi zaradi Filipičeve naklonjenosti do novih zamisli v celjskem gledališču nastala prva »uprizoritev v krogu« pri nas – *Atentat*.

Kot režiserka je Balbina Baranovič sodelovala v tako rekoč vseh gledališčih v Sloveniji. V obdobju od 1949 do 1968 je režirala v desetih gledališčih in na oder postavila skupno 57 uprizoritev. Njena režijska misel je bila vselej odprta, bila je dojemljiva in sposobna za različne žanre uprizarjanja, nikoli ni nobene forme podcenjevala ali neupravičeno povzdigovala, se je pa njen umetniški profil najboljše realiziral in zaživel v Eksperimentalnem gledališču in Mladinskem gledališču, kar je jasno podčrtovalo njeno intimno in poklicno naklonjenost do »robnih« gledališč.

Naprednost Balbine Baranovič se je kazala tudi v njenem vključevanju koreografije oziroma odrskega giba v gledališke uprizoritve. Za tisti čas je takšna poteza veljala za revolucionarno in zato tudi ne nujno zmeraj povsem razumljeno. Z baletniki in koreografi se je povezovala že med delovanjem v Prešernovem gledališču Kranj; sama sicer nikoli ni prevzela funkcije koreografinje. V intervjuju s Primožem Jesenkom (Dialogi, 3–4/12) pove: *»Igralca sem vedno gledala kot kompletnega človeka, njegove kretnje so morale biti kultivirane kot njegova govorica. Tega pa je manjkalo in prav to okornost je bilo treba brusiti.«* Sodelovala je s plesalci in koreografi Marijo Vogelnikovo, Marto Paulin - Brino, Ksenijo Hribar in Henrikom Neubauerjem, ki je v predstave dodajal plesne vložke, a vendar brez disharmonije med besedilom in plesom: *»Najino sodelovanje je bilo obojestransko: če je on prisluhnil moji interpretaciji besedila, sem prisluhnila njegovim pobudam. Tako je nastala harmonična predstava; kritiki pri nas je niso znali niti oceniti, medtem ko so tujci gledali predstavo povsem drugače.«*

Že takrat je verjela in zagovarjala princip, da mora igralec govoriti z vsem svojim bitjem, da mora izvajalec po potrebi nagovarjati tudi gledalca za seboj in mu znati pripovedovati s svojim hrbtom. Skupaj s tem impulzom je tudi sledil eksperiment vnašanja plesnih in glasbenih elementov v verbalno gledališče. Bila je prepričana, da mora biti tudi govor vselej glasba, imeti mora vse mogoče pregibe in preskoke. A na to igralci takrat niso bili navajeni.

Letos ji je Združenje dramatik Slovencev (ZDUS) podelilo veliki bršljanov venec, priznanje za življenjsko delo, v obrazložitvi pa so med drugim zapisali, da bi bila brez režiserskih in repertoarnih impulzov s strani Balbine Battelino Baranovič oblikovanje in razvoj slovenske gledališke ustvarjalnosti, kot jo poznamo

danes, občutno bolj dolgotrajna, čeprav so se uspehi izmenjevali tudi z manj posrečenimi projekti. S principi raziskovalnega gledališča je premikala meje ter razbijala ustaljene vzorce delovanja in razumevanja gledališča, zato njen pečat v slovenski gledališki zgodovini ostaja večen.

Balbina Battelino Baranovič je bila izjemna gledališka ustvarjalka in inovatorka, a hkrati je bila tudi zelo samosvoja in odločna oseba, ki se je trdno držala svojih stališč. S posamezniki s kulturnega področja je bila ves čas v stiku. Ljudi nasploh ni zavračala in odbijala, ni pa se zlahka prilagodila. Njeno neomajno načelnost je prepoznati v izjavi (Dialogi, 3–4/12): *»Psihologija, poznavanje človeka me je zelo spremljalo v življenju. Z vsakim bom ljubezniva, a v svoj krog spustim redke, tam sem bolj selektivna. Ne bi hotela, da se sliši pretirano, a cenim človeka, če ustreza mestu, na katerem je; če je zasedel pozicijo iz drugih razlogov, pa je drugače.«*

Po vseh izkušnjah in novostih, ki jih je k nam prinesla iz sveta, ji je bilo vsekakor težko zapustiti gledališko okolje in se dokončno distancirati od prostora, v katerega je vnesla toliko znanja, izkušenj in energije. Bila je kritična opazovalka kulturne politike in želela je, da se dvigne raven nacionalnega gledališča. *»Sami ste najbrž opazili, da sem svoje glava, a ne ljubosumna, nevoščljiva, žaljiva ali maščevalna. Ko začutim to pri kom, se umaknem. Tako so me učili od mladih dni. Potrpi, pretrpi, zapomni si, a ne odzovi se revanšistično. Ko vidim, da koga ne zanima, kaj znam in zmorem, je zame stvari konec. Takrat sem pretrgala vse stike s slovenskim gledališčem in se umaknila iz gledališkega življenja.«* Takšne plemenite, načelne in obenem talentirane ženske osebnosti slovensko gledališče odtlej in morda še dolgo ne bo premoglo.

Zala Dobovšek

Arthur Schnitzler

LA RONDE

Reigen, 1867

Opening night 19th November 2015

Translator **LUČKA JENČIČ**

Director **MARKO ČEH**

Dramaturg **PETRA POGOREVC**

Set designer **MARKO TURKUŠ**

Costume designer **BRANKA PAVLIČ**

Composers **LAREN POLIČ ZDRAVIČ** and **MIHA PETRIC**

Language consultant **MARTIN VRTAČNIK**

Light designer **BOŠTJAN KOS**

In the performance we used *Fragment of Surrealism*, a poem by **Andraž Polič**; music was written by **Laren Polič Zdravič** and **Miha Petric**.

Stage manager **Borut Jenko**

Prompter **Neva Mauser Lenarčič**

Technical director **Jože Logar**

Stage foreman **Janez Koleša**

Technical coordinator **Branko Tica**

Sound master **Sašo Dragaš**

Lighting masters **Boštjan Kos** and **Bogdan Pirjevec**

Hairstylist **Ksenija Imerovič**

Wardrobe mistresses **Angelina Karimovič** and **Tatjana Cirman**

Property master **Sašo Ržek**

The set was made under the supervision of master **Vlado Janc** and costumes under the supervision of mistresses **Irena Tomažin** and **Branka Spruk** in the ateliers of the Ljubljana City Theatre.

Cast

The Whore **BERNARDA OMAN**

The Soldier **JURE HENIGMAN**

The Parlor Maid **TINA POTOČNIK**

The Young Gentleman **JAKA LAH**

The Young Wife **TANJA DIMITRIEVSKA**

The Husband **GABER K. TRSEGLAV**

The Little Miss **AJDA SMREKAR**

The Poet **NIK ŠKRLEC** as guest

The Actress **VIKTORIJA BENCIK EMERŠIČ**

The Count **BORIS KERČ**

The ten colourful and vibrant love and erotic sequences by Arthur Schnitzler are not as much about complex stories as they are about precise characterisation.

If somebody asks you today how many persons you slept with before committing to a single one, ten is supposedly the generally acceptable number. Ten partners means that you are sufficiently curious and adventurous without being promiscuous and depraved. Ten is also the number of characters in Schnitzler's *La Ronde*. Everything revolves around erotic adventures, though. Ten short titillating scenes open the view of all social strata of Vienna at the turn of the 20th century. Although living separate lives during the day, the characters eventually meet between the sheets, each of them appearing in two consecutive scenes, with two different partners. *La Ronde*, however, is not about juicy details serving our voyeurism but about a precise study of human nature, its changeability and fragile structure of human relationships.

Arthur Schnitzler was a renowned Viennese doctor; Sigmund Freud, his contemporary, once wrote to him: "I have gained the impression that you have learned through intuition – though actually as a result of sensitive introspection – everything that I have had to unearth by laborious work on other persons." When *La Ronde* was published as a book in 1900, the Austrian censor banned it immediately. Schnitzler had to wait twenty years for the first public performance of the play in Berlin. The play elicited violent critical and popular reactions and Schnitzler suffered moralistic and personal attacks that became virulently anti-Semitic. Thus he withdrew *La Ronde* himself from public production in German-speaking countries. But before you wave your hand and say, those were different times, nowadays we are open-minded and tolerant – open current websites that still, or again, boast prejudice and intolerance of all sorts.

INFORMACIJE O PREDSTAVAH MGL DOBITE

- pri blagajni MGL v Gledališki pasaži med Čopovo in Nazorjevo ulico v Ljubljani, ki je odprta vsak delavnik od 12. do 18. ure in uro pred predstavo
- v mesečnem sporedu predstav, ki ga abonenti, imetniki osebne in poslovne kartice MGL in tudi vsi drugi, ki to želijo, prejmejo po pošti, prav tako pa je brezplačno na voljo pri blagajni MGL
- na spletni strani **www.mgl.si**
- s sporočili SMS Mestnega gledališča ljubljanskega
- v dnevnem časopisju
- na radiu
- na Facebooku, Twitterju in Instagramu