



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 mehaničnost 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 družji 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«, vabljivih 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.
