



Rok Vevar

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

Popularna Schnitzlerjeva drama *Vrtljak* 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 *Vrtljaka* 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 pognalo 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 Jacques-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?«