



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

ljubimec, 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?

