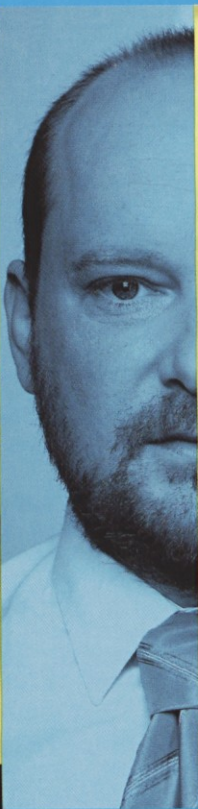


Roland Schimmelpfennig

PUSH UP

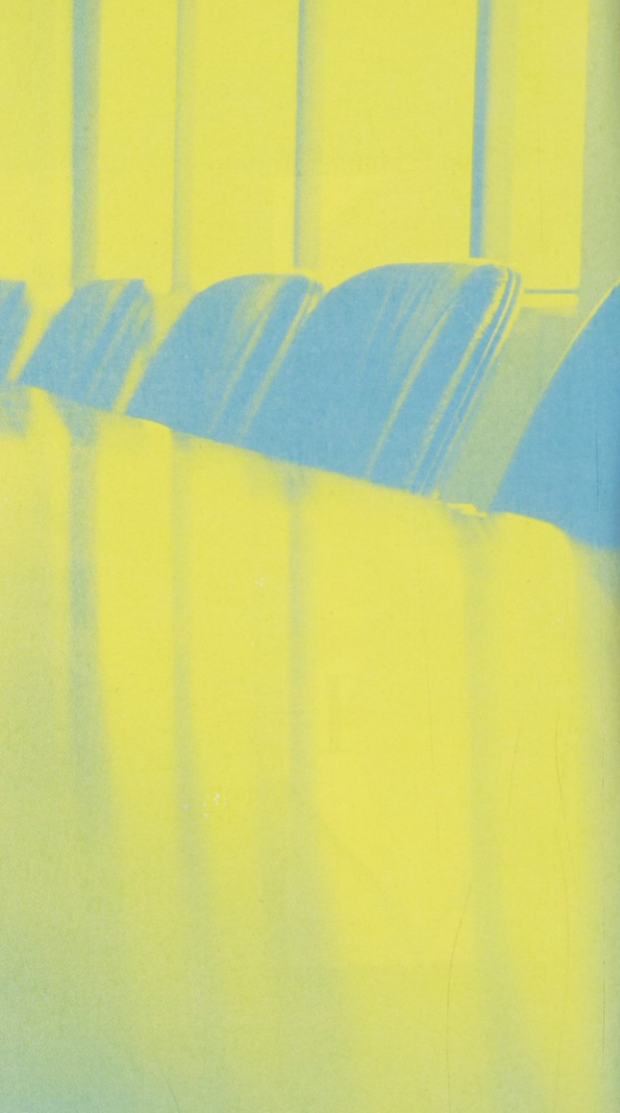
1-3



Roland Schimmelpfennig

PUSH UP

1-3



prva slovenska uprizoritev

Prevod Robert Vouk

Priredba prevoda ustvarjalci predstave

Režija Mateja Koležnik

Dramaturgija Petra Pogorevc

Scenografija Branko Hojnik in Mateja Koležnik

Kostumografija Bjanka Adžić - Ursulov

Izdelava kostumov Mura

Glasba Mitja Vrhovnik - Smrekar

Lektura Jože Faganel

Maska Matej Pajntar

Asistent režije Gregor Fon

Igrajo

Henrik **Peter Musevski**

Angelika **Veronika Drolc**

Sabina **Darja Reichman**

Robert **Matjaž Tribušon**

Patricija **Vesna Jevnikar**

Hans **Matjaž Višnar**

Frank **Gaber K. Trseglav**

Marija **Vesna Slapar**

Nastopajo še **Jošt Cvikl, Robert Rajgelj
in Ciril Roblek**

Premiera

19. septembra 2003 ob 19.30

Inspicent in rekviziter Ciril Roblek Šepetalka Cvetka Tramte
Osvetljevalec Drago Cerkovnik Tonski mojster Bojan Hudernik
Frizer in masker Matej Pajntar Garderoberka Bojana Fornazarič
Odrski tehniki Janez Plevnik, Robert Rajgelj,
Simon Markelj in Jošt Cvikl





ROLAND SCHIMMELPFENNIG

Tom Mustroph

Roland Schimmelpfennig je nadvse produktiven človek. V starosti, pri kateri se drugi še vedno mučijo s svojim prvim delom, ki naj bi seveda revolucioniralo svoj žanr, se že lahko sklicuje na impresiven seznam izdanih del. Samo dramskih del je izdal že devet. Podobno kot nekateri drugi mladi avtorji, kot so Gesine Danckwart, Marius von Mayenburg in René Pollesch, tudi Schimmelpfennig deluje še na drugih gledaliških področjih. V Münchenskem gledališču *Kammerspiele* je deloval kot dramatik, dramaturg in

režiser, v gledališču Schaubühne pa je hišni pisec in dramaturg. Lanska uprizoritev njegove igre *Tistega davnega maja* v režiji Barbare Frey je doživela presenetljiv uspeh. Predstava je dokazala, da je ta gledališka hiša še vedno dom (pogosto ustrezno previdne) družbene kritike in da se gledališče še enkrat več obrača k tovrstnim besedilom, da pa tudi ponuja nišo za gledališče obsežnejše, bolj epske narave. Predstava *Tistega davnega maja* je berlinskemu občinstvu ponudila prvo priložnost, da zadržanega dramaturga svoje Schaubühne spozna tudi v vlogi virtuoznega dramatika.

Schimmelpfennig je v celoti predan tukajšnjemu in zdajšnjemu trenutku našega modernega, delovnega sveta. Po igrivem plesu dela *Tistega davnega maja*, z opiatimi prepojeni zmede *Arabske noči*, pravljичni variaciji iz drame *Iz velemest* in brezčasnih podeželskih igranj je težko verjeti, da to besedilo prihaja izpod peresa istega avtorja. Pri *Push Up* gre za merjenje moči ženske karieristične dvojice. Šefica Angelika onemogoči Sabini korak navzgor po karierni lestvici, ki bi Sabino dolgoročno preobrazil v bolj kvalificirano specialistko, kot je sama. Sabina zahteva o zavrnitvi pogovor iz oči v oči. Pogovor se konča tako, da Angelika zaluča kavo Sabini v obraz. Zanimivejši od akcije pa sta struktura in oblika, ki ju Schimmelpfennig razvije v tej igri. Dialog vedno znova prekinjajo monologi, ki posegajo nazaj in

naprej v čas ter ustvarjajo časovne preskoke, ki učinkujejo kot nekakšna prizma. Mnenja, izražena v pogovoru dvobojevalk, so revidirana v monologih. Laži so upravičene, resnica je funkcija širšega konteksta in odvisna od spremenljivk. Edini kriterij je, ali si pri poniževanju nasprotnika uspešen ali ne. Vse to spominja na opazovanje svetovnega prvenstva v šahu, kjer se opazovalec počuti močnejšega od igralcev.

Zamisel o šahovski igri okrepita protagonistki, ki sta v podobnem položaju: še vedno mladi, poklicno že uspešni, ne pretirano privlačni, ambiciozni in disciplinirani, pragmatični in mehanični, ko gre za načrtovanje življenja. Brez spolnega življenja, brez razmerja (Sabina) ali kljub razmerju brez pravega partnerstva (Angelika). Schimmelpfennig začrta karieristki skozi klišeje kot jezni, zakrknjeni, seksualno nepotešeni in celo zlobnejši od moških. Toda obtožiti ga posplošenega pogleda na delovne ženske bi bila gola spekulacija. Pri eksperimentalnem opisovanju bitke je uporaba klišejev povsem legitimna. Moralna zmagovalka igre *Push Up* je Sabina. Kavov, ki ji curlja po

baby boomers

GENERACIJA BABY BOOMA

Generacije, rojene med leti 1946 do 1962, ki jih kot delavce zaznamuje visoka stopnja organizacijske lojalnosti, potrpežljivosti in pripravljenosti na sodelovanje.

obrazu in naprej proti izrezu, nosi kot častno medaljo. Pozornost pritegne nase, opažena je. Angelika pogoltne svojo jezo in nadaljuje po starem.

Push Up je "prstna vaja", majhna in hitra igra o nadlogah delovne sile, ki jo odlikuje podrobna koreografija bitke. Kljub temu ji ne uspe opraviti z močjo, kakršno ima običajno ešalon v hierarhično organiziranem sistemu. In pisec nameni premalo prostora poželenju, ki se sprosti, ko moč odigra svoje.

Leta 1998 ženska v Srednji Evropi razmišlja o konceptu časa. Ta časovni sistem vedno znova prodira v asociativni monolog in skače nanj kot kak ponavljajoč se ornament. V drugačnih slikah ženska govori o izgubi: o ptici, ki je odletela, o moškem, ki je ni poljubil v slovo, o tišini, ki je ne nadomesti nič drugega kot tišina. Besedilo spominja na zaklinjanje, na mantra, ki jo moraš ponavljati, če naj ozdraviš bolečino, če naj premagaš žalost. Besedilo je zgrajeno v eliptični obliki in se konča, kot se je začelo. Kot da bi bilo jagoda rožnega venca.

Že precej trden Schimmelpfennigov kanon je skrajno raznovrsten; pravzaprav ni mogoče izločiti ene same metode, ene same oblike, ene same ponavljajoče se teme. V vsej tej heterogenosti pa so vseeno jasno razvidne nekatere karakteristike, med njimi večšina, ki jo kaže pri svoji fascinantni uporabi zgradbe.

Schimmelpfennigove igre so zgoščene, z razločno začrtanim konfliktom, in v nobenem trenutku ne izgubijo iz fokusa svoje osrednje teme. Poleg tega svojim junakom podeli pravico do domiselne rabe jezika. Schimmelpfennig izstopa iz vrste mlajših sodobnih dramatikov, ker arhaične prakse in uporabo magičnega povsem naravno preobraža v temeljne prvine svojega dela. Poleg tega ni mogoče prezreti njegovega talenta za ustvarjanje tesnobnih in značilnih okolij. Glavna tema njegovih zgodnejših del je bil konflikt med mestnim in podeželskim življenjem. Zdaj namenja večjo pozornost bolj eksotičnim, a tudi vsakdanjim platem življenja.

Prevedla Aleksandra Rekar

career plateau

NAJVIŠJA RAVEN KARIERE

Stopnja v razvoju kariere, pri kateri se zdi nadaljnje napredovanje malo verjetno.



Greste gor?

Petra Pogorevc

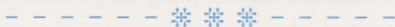
Pred kratkim sem v nekem romanu čisto po naključju naletela na odlomek, ki ni sam po sebi nič posebnega, vendar vzpostavlja situacijo, ki se mi je v luči prebiranja igre Push Up 1-3 zazdela vredna pozornosti. Mlada in nadarjena fotografinja, ki pa še nima veliko izkušenj, se odpravlja v oddaljen kraj, da bi ovekovečila poroko svoje znanke. To je njen prvi profesionalni angažma, zato čuti hudo breme odgovornosti: na fotografiranje se pripravlja več dni, ponoči pa ji spanec kradejo morasti scenariji o tem, kaj vse utegne iti narobe. Kljub temeljitim pripravam se ji zgodi najhujše: na kraj poroke prispe dovolj zgodaj, vendar brez kopice filmov, ki jih je v naglici pozabila doma na postelji. Da bi se vračala, nima smisla, saj za to ni več časa, da bi svojo zadrego zaupala gostiteljici, si od sramu sploh ne more predstavljati, da bi na licu mesta kupila nove filme, je neizvedljivo, saj je nedelja in so vse prodajalne zaprte. Naposled se domisli rešitve: izbrska telefonsko številko lastnika edine trgovine s

fotomaterialom v mestu, ga pokliče in prosi za pomoč.

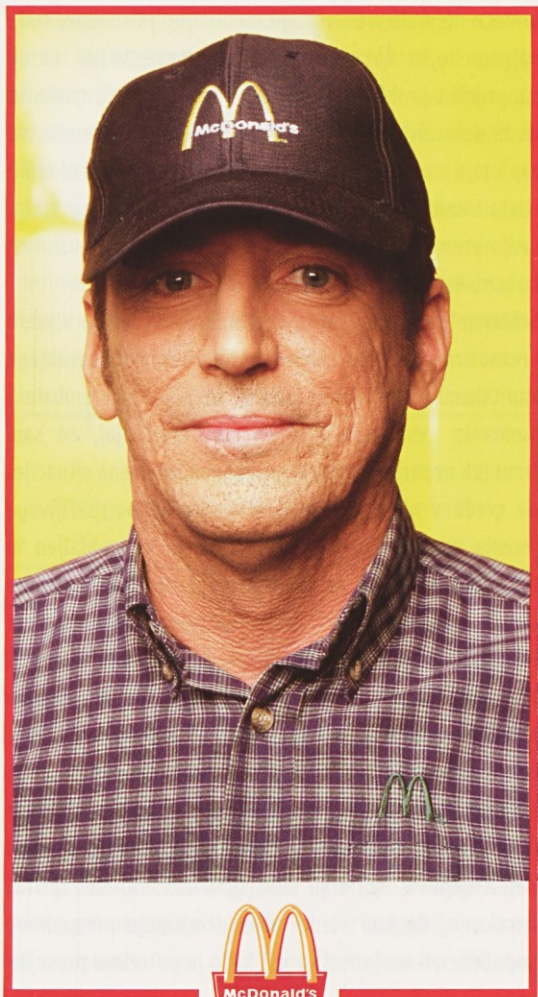
Gospod je seveda sila nejevoljen, ko sliši njeno zgodbo, jo ozmerja kot šolarko, ona pa se ne zmore braniti, temveč pospravi filme v torbo in se poslovi. Kasneje, ko hiti nazaj na poroko, jo preganja misel na doživeto ponizanje, besna je nase, ker se trgovcu ni postavila po robu in mu dala vedeti, s kom ima opravka. Med vožnjo obnavlja dogodek in ga po svoje prikraja, vrača se na trgovčeve iztočnice in obenem spreminja lastne reakcije nanje. Zdaj ni več zardela šolarka, temveč samozavestna profesionalka, njeni odgovori na trgovčeve žaljivke postajajo vedno bolj jezikavi, iznajdljivi, ubijalsko precizni. Pomiri se šele takrat, ko prasca zmelje do konca, v četrti ali peti domišljjski variaciji na situacijo, v kateri je v resnici pred šele nekaj minutami pogorela sama. Ranjen ponos in razbohotena domišljija popačita in retuširata dogodek tako rekoč do neprepoznavnosti: kar je pri vsem skupaj najbolj zanimivo, pa je učinek ugodja in izpolnitve, ki ga povzročita. Po tistem, ko najde 'prave' odgovore, fotografinja ne začuti želje, da bi se zapeljala nazaj in jih trgovcu dejansko zabrusila v obraz: pomiri jo že izmišljija, ki je prekrila bolečo resnično izkušnjo.

chimney effect
UČINEK DIMNIKA

Način organizacijskega obnašanja, ki ne dovoljuje neposredne komunikacije med zaposlenimi iz različnih organizacijskih enot ali različnih funkcij; ti zato komunicirajo preko svojih nadrejenih.



So morda lahko tudi samogovori, s katerimi osebe iz igre Push Up prekinjajo medsebojne dialoško zasnovane konfrontacije, vsaj deloma plod tovrstnih kozmetičnih popravkov? Je Angeliki treba verjeti, da je v trenutku 'izgube kontrole' Sabini zabrisala skodelico kave v obraz? Sta Robert in Patricija zares doživela 'najboljši seks v svojem življenju'? In koliko zavestne in blagodejne samoprevare se skriva v Hansovih pripravah na prevzem položaja, ki se mu domnevno nasmiha v Delhiju? Push Up je vsekakor spretno napisan komad, ki v sovražno nastrojene dialoge med svojimi osebami vpleta njihove monološke samogovore. Navzven usmerjenim javnim nastopom postavi ob bok izčrpne popise intimnih doživljanj udeležencev v dialogih, pri tem pa odškrne vrata v njihovo zasebnost in jih razgali v vsej njihovi človeškosti. Ta je seveda ključni vir nesporazumov: ker so ljudje, ne pa brezhibni stroji, uslužbenci Schimmelpfennigove korporacije zagrešijo nedopusten spodrseljaj, ki ga učbeniki za



bodoče menedžerje uvrščajo med najbolj osnovne, toda najpogostejše napake pogajalcev. Namesto da bi se spoprijeli s problemom, se spopadajo z ljudmi, namesto da bi delovali v prid konkretnega skupnega interesa, se zapletajo v osebne prepire in žalitve, namesto da bi rešili nastali konflikt, ga zgolj poglobljajo, pri tem pa kurijo svojo energijo in se pod stresom odločajo za poslovne poteze, ki se kasneje rade izkažejo kot vprašljive.

Schimmelpfennigovi poslovneži in kreativci živijo v svetu brezobzirnega in premočrtno orientiranega liberalnega kapitalizma, kjer dober nastop in spolirana embalaža pomenita vse. Dovolj je en sam spodrseljaj, en sam trenutek nepazljivosti, ena sama napačna ocena situacije, pa gredo v nič dolga leta vztrajnega in potrpežljivega lezenja navzgor. Smer je tu ena sama, vrh oddaljen in težko dosegljiv, pot do njega pa nepredvidljiva, samotna in polna pasti. Občutki ogroženosti se z leti množijo - tako kot realni in namišljeni tekmeci, ki samozavestno oblegajo pisarne v najvišjih nadstropjih. Edini osebi v igri, ki tovrstnih problemov nimata, sta Henrik in Marija. Njuna monologa se razlikujeta od samogovorov ostalih uslužbencev korporacije, saj ju pripovedujeta gledalcem v avditoriju, medtem ko imamo pri ostalih vpogled neposredno v notranji svet govorcev. Tu se zastavi vprašanje, do kod so te njihove notranje perspektive popačene ali vsaj retuširane? Kako je potrebno presejati

informacije, ki prepir v dialogu osvetljujejo z novih zornih kotov, kako ločevati stvarna dejstva od subjektivnih projekcij in do kod je torej tem samogovorom pravzaprav sploh treba verjeti? So ti ljudje, od katerih služba nenehno terja pretvarjanje, iskreni vsaj tedaj, ko so sami s seboj? In zakaj bi si ta staromodni luksuz v svojem prostem času sploh privoščili, ko pa se počutijo tako zverinsko samotne in ogrožene, da jim vsaka tolažba, pa četudi v obliki drobne zaigrane laži pred samim seboj, vsaj občasno pride tako zelo prav?

fast track

“HITRI TIR”

Poklicna pot ali položaj v podjetju, ki zagotavlja hitro napredovanje.

Prav občutki tesnobe, ogroženosti in akutne osamljenosti Schimmelpfennigovim osebam meglijo presojo in spodmikajo nadstropja pod nogami. V tem svetu ne zmagujejo boljši, temveč tisti, ki se bolje obvladujejo. Če se Push Up sprva zdi besedilo, ki je berljivo zgolj v konvencionalnem realističnem kodu, to postavijo pod vprašaj notranji samogovori oseb v vseh treh dialogih, ki zakomplicirajo tako prostor kot čas dogajanja, hkrati pa zrahljajo verodostojnost nastopajočih oseb. Prostor dogajanja se sprva zdi anonimna, toda otipljiva in prepoznavna sodobna

poslovna korporacija; čeprav niti enkrat samkrat ne izvemo, s kakšne vrste posli se zaposleni v njej sploh ukvarjajo, se ta podatek ne zdi bistven, saj je v ospredju ponovno dovolj prepoznavna, otipljiva in tudi nadvse nazorna bitka za moč in položaj. Toda hkrati ne moremo spregledati, da monološko zasnovani deli besedila poleg otipljivega, fizičnega, objektivnega, zunanjega prostora vzpostavijo še dodatno, notranjo prostorsko razsežnost. Tu nastopajo številne premestitve: z Angeliko in s Sabino se recimo preselimo v njuni stanovanji in ju spremljamo na poti v službo, z Robertom in Patricijo se znajdemo na zabavi v podjetju in v Kramerjevi pisarni, kasneje pa izvemo tudi marsikaj o notranjosti in soški korporacije, podobno je s Hansom in Frankom, s katerima se ravno tako selimo v prostore zunaj poslovne stavbe in se dalj časa zadržujemo tudi na internetu.

Enako je s časom dogajanja, ki je stvar nekakšne podaljšane sedanjosti in je - podobno kot prostor - sodoben in aktualen. Nobenega dvoma ni, da se korporacija nahaja v katerem od sodobnih (vele)mest, obenem pa se ne smemo

fight-or-flight response

ODZIV BOJ ALI UMIK

Psihološki odziv na stres, ki aktivira zaposlenega, da se spopade z izjemnimi zahtevami.

zadovoljiti samo s tem zasilnim časovnim okvirjem, kajti zares zanimive so šele razne časovne nianse, ki jih vzpostavljajo razmerja med dialoškimi in monološkimi deli. Čas se v samogovorih relativizira in razdrobi, osebe obujajo pretekle dogodke (seks v pisarni), sanjarijo o prihodnjih (premestitev v Delhi) ali pa sproti komentirajo potek dialoga. Vse to počnejo bodisi v trenutku, ko so vanj aktivno udeležene, bodisi šele naknadno, z določene časovne distance, ki jim omogoči kozmetične popravke vsega, kar pred nami pogrevajo s tolikšno strastjo. Pripovedno strukturirani in v monološko obliko samogovora zapakirani komentarji objektivne resničnosti, pa naj bodo simultani ali retrospektivni, dopolnjujejo informacije iz dialogov. Najsi jim pritrjujejo ali se jim zoperstavljajo, vselej jih osvetlijo z novega zornega kota, bralcu oziroma gledalcu pa puščajo možnost, da si svoj pogled na zgodbo ustvari in montira sam. Kajti oborožen s kontekstom, ki vdira v tekst, lahko tudi podvomi v verodostojnost informacij v dialogu: v igri Push Up so odlomki, za katere se je pravzaprav šele naknadno treba odločiti, ali so se dejansko zgodili ali pa so morda zgolj subjektivna projekcija nastopajočih oseb. Morda si je prizadeta Angelika do te mere zamerila prijaznost do namišljene tekmičice, da si je detajl o kavi preprosto izmislila? Morda si Patricija in Robert ne zmoreta priznati, da enostavno nista za skupaj? Morda Hans že ve, da v Delhi potuje Frank, pa se s tem ne more soočiti?

Zaradi doslej povedanega bi Push Up težko brali zgolj na ravni besedila, ki se osredotoča na pripovedovanje zgodbe, pa četudi z dramaturško dokaj iznajdljivega vidi-ka, ki operira z različnimi zornimi koti. V ospredje treh dialogov, katerih vsebina je pravzaprav izrazito enostavna, zlahka dojemljiva, strnjena v pregledno in celo izrazito predvidljivo simetrijo, se prebija zanimanje za njihovo formo. Zakaj se dialog in samogovori izmenjujejo v tako predvidljivi maniri, zakaj so monološke 'osvetlitve' tako zelo simetrične? Ko bi dramatik želel problematizirati zgolj vsebino, bi uporabo monoloških vrivkov bržkone izkoristil za to, da predstavi različne plati obeh udeležencev vseh treh dialogov, vendar so si ti nadvse podobni. Schimmelpfennigove osebe vstopajo v dialoge z izrazito različnih perspektiv, ki pa ob presojanju nasprotnikov producirajo identične napake in razkrivajo identične skrite travme. Ta srhljiva podobnost ljudi, ki stojijo na nasprotnih bregovih in ne morejo stopiti skupaj, zna biti zgovorna metafora za dobo, ko si ljudje prizadevamo biti čimbolj različni drug od drugega, pa nam to uspeva slabše kot kdajkoli prej, istočasno pa tudi preusmerja pozornost z vsebine komada na oblike in postopke, s pomočjo katerih se ta izrazi na odru.

Push Up s heterogeno zasnovno treh osrednjih prizorov vsaj

deloma problematizira načelo sukcesivnosti v gledališču. V tem smislu gotovo pomeni izziv: do katere mere je mogoče v teatru, ki ga določata enoten fizični prostor in zaporedni princip uprizarjanja, s postopki filmskega kadriranja in montaže prignati nasprotni princip? Do katere mere je tu mogoče simulirati princip sočasnosti s tem, da na odru vzpostavljamo različne variacije videnega, pri čemer pa jih v osnovi vendarle postavljamo na oder zaporedno? Kako vračati prizore na njihove iztočnice, jih odigrati na različne načine, sestavljati vznemirljiv mozaik nikoli docela preverljivih variacij na isto temo? Kako prevarati medij in v njem vzpostaviti nov red, ki ne bi povozil okvirne vsebine komada in zbegal gledalca, temveč bi ga pritegnil in zapeljal z odprtim povabilom, da mozaik perspektiv naposled nadgradi še s svojo lastno?

glass ceiling

STEKLENI STROP

Neformalna, vendar močna ovira za napredovanje;
v določenih okoljih npr. ženska ne more
postati članica uprave.



PUSH UP

ALI

TERITORIALNA RAZDELAVA KAPITALISTIČNEGA SVETA

Rok Vevar

PERSPEKTIVIČNA SKICA

O dramatiku Rolandu Schimmelpfennigu ne vem tako rekoč nič, vendar v tem trenutku nimam več nobene možnosti, da bi svoj informacijski deficit nadoknadil. Ne želim se hvaliti z neznanjem, kot je dandanes moderno. To ni lepo. Tekst o njegovi drami Push Up bo namreč treba oddati, roki so že prekoračeni. Bitke z urniki so že zamujene. Če bi na mestu naročnika teksta sedel Kramer ali morda njegov pomočnik Robert, ki ga v drami Push Up celo v živo spoznamo, potem bi bila v tem trenutku moja zamuda skoraj zagotovo že sankcionirana. A vendar sem dobil še eno priložnost, ki pa za kontekst delovnih razmerij, v katerih se bo slovenska kultura v vsakem hipu znašla, - če vanj še ni stopila - zame ni najbolj vzgojna.

Ko tole prebirate, so vse moje ovire že premagane, vsi stavki prelektorirani, vse vejice na mestih, vsi moji nesporazumi dokončno izpisani na papir in celo natisnjeni. Nikoli ne boste izvedeli, kje v tem besedilu sem izpisal kardinalno slovnično (sistemsko) napako. Lektor je opravil svojo funkcijo in korekture.

In tako je tudi z reklamo, v kateri moški nese žensko čez lužo nekje v newyorškem Central Parku. Romantična podoba, pravi Marija. V trenutku, ko vratarja Henrik in Marija gledata to reklamo na enem izmed ekranov, ki ne prenaša ravno slike iz nadzornih kamer koncernove stavbe, so že vse njene pomanjkljivosti prikrite, robovi popiljeni, medosebni prepadi med ustvarjalci in naročniki pa popravljeni ali utrjeni. Kdo od gledalcev bi se želel obremenjevati s podobo o strunah, ki jih je Patricija napenjala, da je prišla do rezultata, in o napačnih strategijah, ki so Roberta stale v najboljšem primeru enega nadstropja v stavbi Angelikinega koncerna? Če je pred nami nastop, rezultat in njun učinek, se pogovori in želje gledalcev premestijo v regulacijo jaza, glede na željo, ki jo določen oglas sproži. Koga pa brigata, lepo vas prosim, anonimna Patricija in Robert? Koga zanimajo napor in manipulabilne strategije, ki sta jih ubirala za rezultat, v primeru, da je ta učinkovit s svojim sporočilom?

Liberalni kapitalizem potrebuje narcistični subjekt: potrebuje človeka, ki bo anticipiral pogled drugega in temu pogledu za vsako ceno podredil svojo lastno podobo. Pogled drugega je manipulativna abstrakcija (v akciji), ki ji podlegajo vsi, tudi vsi drugi. Naše ugodje nad svojo lastno podobo, če do njega pride, danes v resnici ne more

ubežati globinski strukturi reklame, saj (tako kot televizija) z ugodjem prenašamo naprej model tega, kar bi si nekdo drug utegnil želeti.

Sodobna teorija performansa se npr. na univerzah po svetu v zadnjih letih ukvarja prav z uprizoritvami, ki v različnih žanrih doživljajo premiere na slehernem koraku našega življenja. Metode gledališča v vsakdanjem življenju, v znanosti, v trženju, v medčloveških odnosih, v pisavi itn. Vsekakor je med drugimi glavni problem drame **Push Up** dejstvo, da njene osebe ostajajo človeške v trenutkih, ko bi morale v sistemu določene organizacije (ali še bolj po svoji lastni volji) zgolj perfektno funkcionirati: učinkovati. Pri tem mi prihaja na misel Camusov stavek: 'Če hoče bog postati človek, mora obupati.'

ARHITEKTURA DRAME

Dramatik Schimmelpfennig že v naslov svojega dela naseli določen prostorski kod, ki je zelo koristen za odčitavanje teksta: sintagmo 'push up' lahko zelo dobesedno beremo kot 'poriv navzgor' in si s tem osvetlimo eno od perspektiv vsake od šestih glavnih dramskih oseb. Šestnajsto nadstropje mika vsakega od njih. Celo vratar Henrik se na začetku drame na svoj način razveseli preprostega dejstva, da mora tako rekoč vsaka oseba v stavbi, brez izjeme in ne glede na to, katero številko v dvigalu ima privilegij pritisniti, mimo njega. Tudi nadzor nad celotno stavbo ima v resnici samo on, saj je plačan zato, da spremlja neposredni prenos premišljeno nameščenih varnostnih kamer v

high flyer
IZJEMNI KADER

Oseba z velikim potencialom za najodgovornejše položaje v podjetju.

stavbi. Tako je svojevrsten paradoks, da njegov pogled v pritličju tako rekoč edini bdi 'nad' vsem (in je zato na vrhu), a se mu vendar od višine ne more zvrtni. (V resnici je še bolj bizarna možnost, da Henrik in Marija umakneta svoj pogled z nadzornih kamer samo v primerih, ko se po televiziji odvrti spot, ki so ga naročili v šestnajstem nadstropju stavbe, ki jo nadzorujeta. Zamislimo si možnost, da se ravno takrat izvede usodni rop.)

Za vse ostale je vstop v dvigalo tudi svojevrsten vstop v simbolno njihove lastne želje: v hierarhično igro, v kateri lahko tvegajo, pridobivajo in tudi izgubljajo, da bi prispeli gor. Na vrhu – v šestnajstem nadstropju – ima svojo pisarno Kramer, veliki direktor, ki ga drama najbolj precizno označi tako, da se v njej ne pojavi s svojim neposrednim dramskih glasom. Kot persona in absentia se tako sestavi v nekakšno poliperspektivno fantazmo, ki jo postopoma sestavljamo skozi replike vseh osmih dramskih oseb in ki jo z drugo besedo ponavadi imenujemo: mit. (Če bi osmerica o njem začela tvoriti daljše in bolj dvoumne stavke, bi Kramer hitro pridobil kafkavske razsežnosti.)

A naj se še trenutek zadržim pri perspektivah. Perspektive so namreč osrednji, gradbeni princip drame Push Up: skozi intimne samogovore, ki prekinjajo tri glavne prizore, dobivamo sliko o tem, kako so si v svoji različnosti

**organization-based self-esteem (OBSE)
NA ORGANIZACIJI ZASNOVANO
SAMOSPOŠTOVANJE**

Človekov občutek samospoštovanja, ki izhaja
iz doseženega položaja v organizaciji.

osebe podobne in kako v svoji podobnosti različne, kaj si mislijo drug o drugem in kako si po istih vzorcih o drugem ustvarjajo (napačne) predstave.

Njihove perspektive se razlikujejo in prilikujejo glede na starost oseb (Angelika in Hanz sta starejša od svojih dialoških nasprotnikov, Sabine in Franka, hkrati pa na določenih mestih starejša v glavi; starost Angelike in Hanza vpliva na njuno predstavo o lastnem telesu, a izkaže se, da tudi mlada dva nimata dosti drugačnih predstav o svojem izgledu), glede na funkcijo, ki jo oseba opravlja v sistemu (npr. Robert je vodja oddelka, Patricija je oblikovalka, ki mu mora izročiti na vpogled svoj izdelek; Angelika je večinska lastnica koncerna, Sabina je funkcija v njem), glede na strasti, ki osebe obvladujejo (služba v Delhiju, vzpenjanje v šestnajsto nadstropje, zavist, ljubosumnost), glede na prostorsko umeščenost oseb (vratar Henrik in vratarka Marija tvorita svojo zgodbo zunaj, medtem ko se vsi ostali udeležujejo igre šestnajstih nadstropij; želje tistih, ki imajo možnost vzpona, pa so usmerjene v zadnje, šestnajsto nadstropje – ali nekam onstran: v Delhi ali New York) in nenazadnje glede na 'predstavno sposobnost' oseb (Henrik si npr. ne predstavlja, da bi se reklamni spot, v katerem neki moški v Central Parku v New Yorku neko žensko nese preko luže, lahko pripetil v resničnem življenju, Marija pa si predstavo o tem privoščiči; zabava pa

jo, če pomisli, da bi to storil Henrik). Mesto, kamor se vsi ti različni 'kubistični' okviri perspektiv najbolj celostno zberejo, je v resnici pogled bralca/gledalca, a kaj ko to mesto ni nič drugega kot zgolj še ena perspektiva. Množica perspektiv je vsekakor stanje, ki liberalnemu kapitalizmu najbolj odgovarja.

DRAMA KOT VZPON NA (KAPITALISTIČNO) STAVBO

Arhitekturo prostora in perspektiv pa je dramatik lepo vgradil v potek drame. Drama je namreč nekakšen prostorski ogled stavbe. V njej se v dogajanje vselej povzpnejo mimo vratarja Henrika ali vratarke Marije, potujemo s Sabino k delodajalki in lastnici koncerna, Angeliki (A), se zadržimo v sporu med Robertom in Patricijo v predprostoru Kramerjeve pisarne (B) ter se s Hanzovim porazom pred Frankovo suficitno informiranostjo spustimo navzdol (C). Celotno dramo z monologoma uokvirjata (na začetku) vratar Henrik (del A) in (na koncu) vratarica Marija (D). Vsak izmed njih poskuša v odnosih zavzeti superiorne pozicije, nekateri to počno dialoško in monološko, vratarjema pa je dana samo monološka vrsta govora, vendar v svoji (samo)pripovedi tudi onadva sebe postavita nad udeležence 'igre' (morda celo lažje kot vsi ostali): Henrika zadovolji že omenjeno dejstvo, da se ljudje sprehajajo mimo njega in da ima nad stavbo nadzor, Marija pa sebe izpostavi tako, da pomiluje (opazi) njihovo jutranjo zmedenost. **Skratka, vsak izmed njih (zavedno ali nezavedno) izvaja svoj 'push up'.**

GOVOR KOT IZRAZ HIERARHIJE

Med dialogi in samogovori šestih osrednjih oseb se vzpostavi še ena dramaturška orientacijska shema: namreč tista, ki v predstavo o človeškem subjektu vpelje distinkcijo med tem, kar kažemo navzven, in onim, kar skrivamo znotraj. Naša literarna teorija bi tej vrsti monologa pripela pridevnik 'notranji', anglosaška pa bi ga situacijsko razlikovala od monologa (pri katerem je navzoč poslušalec) z imenom 'soliloquy' (samogovor). Kadar poteka slednja vrsta dramskega izražanja, osebi (po konvenciji) zremo 'v' dušo. Režija je to nekoč reševala z dramatičnim odročenjem, oder je imel t. i. 'apron' (predpasnik) in gledalci v prvih vrstah so z glavnimi igralci dram doživljali (poenostavljeno povedano) zgodnji performans art. Po začetnem suspenzu so ponavadi nastopili usodni stavki, kot je na primer 'Biti ali ne biti je vprašanje' ali 'Ves svet je oder in vsi možje in žene zgolj igralci', in takrat se je zgodila lekcija metafizike.

Ko v središčnem prizoru drame (B) Patricija svoj samogovor začne s stavkom 'To je bil moj najboljši seks vseh časov', nas utegne potencialno čakanje na metafizični moment pripeljati že blizu usodnega nesporazuma. Kar spremljamo v samogovorih oseb iz drame Push Up, so predvsem depresivne in komparativne (samo)analize. Samogovor je predvsem sestop iz metode povnanjanja in prezentiranja, sestop iz dialoga, ki pomeni soočenje oseb-
nostnih strategij na trgu medčloveških odnosov. Kar je pri vsej zadevi za dramske osebe najbolj moteče, je dejstvo, da so ljudje, in s tem tudi motnja, saj vsak od njih zaradi

svoje človeškosti vsebuje defektni funktiv svoje funkcije v sistemu.

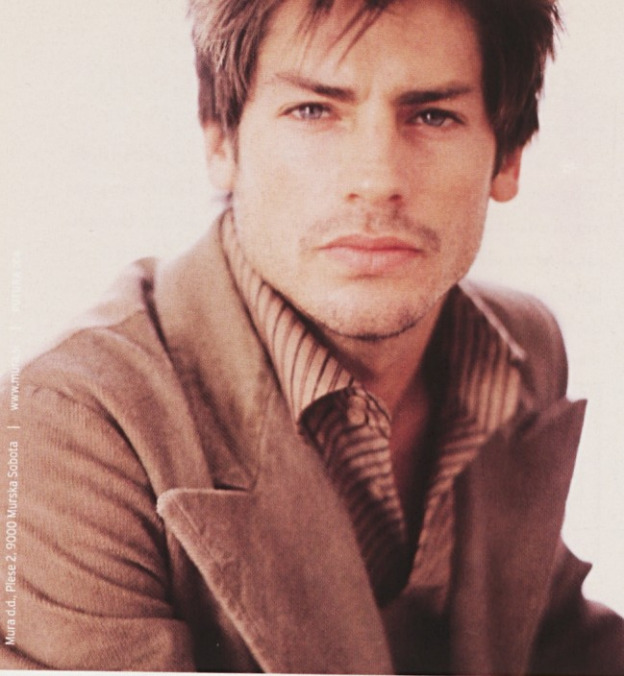
Če pa pogled nekolikanj oddaljimo od osrednjih prizorov, ugotovimo, da Henrik in Marija nimata svojega 'navzven', kar z drugimi besedami pomeni, da (zaradi takšnih ali drugačnih razlogov) ne moreta sodelovati pri igri ali pa (povedano bolj precizno) nimata niti možnosti, da bi si o tej udeležbi lahko ustvarjala utvare. Onadva sta izven družbene stavbe, izven odločanja.

up-or-out system

SISTEM "NAVZGOR ALI VEN"

Sistem razvoja kadrov, pri katerem mora zaposleni, ki ne izpolnjuje pogojev za napredovanje, zapustiti podjetje (značilno za svetovalna podjetja).

Edina (prisotna) oseba, ki v dveh osnovnih tipih govora in njihovih vsebinah ne sodeluje, je Kramer. On je prisoten, vendar ne navzoč. Njegova prisotnost v drami je absolutno pogojena s tistim, kar o njem govorijo drugi. Osrednjim dramskim osebam je namreč nadvse pomembno (še več: odločilno), kaj si mož v šestnajstem nadstropju misli o njih, ljudje očitno pazijo, kako se v njegovi prisotnosti obnašajo, zanj niti njegova lastna žena ne more z gotovostjo trditi, kaj se mu pleče v glavi in telesu. Ali lahko kaj močnejše utrdi fantastično predstavo ljudi o nekem človeku kot njegova fizična in situacijska odsotnost? Da bi ga spoznali, na odru tako ne potrebujemo stvarne osebe, predstava o njem je veliko resničnejša od njega samega, tvori pa jo jezik. Ironija Kramerjevega primera pa je tudi v tem, da je lastnica koncerna njegova žena in ne on sam,



Mura d.d., Pleše 2, 5000 Murska Sobota | www.mura.si | info@mura.si

e.mura

vendar ona očitno nima takšne karizme, kot jo ima on: Angelike drugi ne omenjajo.

V resnici Roland Schimmelpfennig v dramo *Push Up* s Kramerjem izpiše tisto neizrekljivost v logiki kapitala, ki je njegov rojak Hauptmann na koncu 19. in začetku 20. stoletja kljub pojavu historičnega materializma ni znal prognozirati, zato so dandanes npr. njegovi Tkalci klavrn zgodovinski kuriozum.

Najvišja oblika ideologije /kapitala, op. p./ se ne nahaja v tem, da smo ujeti v ideološko pošastnost, pri čemer pozabimo na njeno utemeljitev v dejanskih ljudeh in njihovih razmerjih, temveč natanko v spregledanju tega realnega pošastnosti in v pretvarjanju, da se neposredno naslavljammo na 'dejanske ljudi z njihovimi dejanskimi skrbmi'. (Žižek: *Krhki absolut*)

Medtem ko so se v dramskem naturalizmu pred stotimi leti še vedno pojavljali liki kapitalistov kot bogatih družinskih očetov z imeni in priimki, ženami in otroki, s slabimi karakternimi lastnostmi in absolutno brez vsakega posluha za delavca, torej: krivcev za nastalo stanje, se v dramu *Push Up* lik Kramerja odslika kot zakonski partner (!) kapitalistke, ki je v skrbeh, da ji morda mož ni ušel izpod zakonskega jarma.

V tem se nahaja temeljno sistemsko nasilje kapitalizma, mnogo bolj grozljivo od neposredno predkapitalističnega družbenoideološkega nasilja: tega nasilja ni več mogoče pripisati konkretnim individuom in njihovim 'zlim' namenom, temveč je čisto 'objektivno', sistemsko, anonimno. (Žižek: *Krhki absolut*)

Kramer je bolj zmuzljiv, zviti in oboževan od tiste(ga), ki je lastnik kapitala, ki ima ime in priimek in človeško telo. Kramer je zgolj slabo artikulirana govorica, represivni 'ich' lastnikov njenih ust. Vendar hkrati govorica, ki nikdar ne potihne.

X generation **GENERACIJA X**

Generacije, rojene po letu 1962; zaznamuje jih visoka stopnja usmerjenosti k lastnim ciljem, nestrpnost in vpliv, ki ga ima nanje visoka tehnologija; navadno so pripravljeni ostati v enem podjetju samo tako dolgo, dokler pridobivajo na tržni ceni, običajno zaradi pridobivanja znanj, veščin ali položaja.

Kar združuje Sabino, Patricijo, Hanza in Franka, je pot v Delhi ali New York: življenje drugje, zelo daleč stran. To bi zlahka zmogli tudi zato, ker nihče od njih ni vezan: zasebnega življenja nimajo, občasen seks se izkaže kot sredstvo manipulacije. Nič več. O njih v drami ni veliko podatkov, preteklost jih zato očitno ne določa, njihovi načrti pa so povezani predvsem z novim delovnim mestom. Tako so v resnici osebe brez časa. Živijo predvsem tukaj in zdaj: operativne so v čisti sedanjosti, njihova pot pa je v različnih smereh predvsem – navzgor. Če bi v skladu z orientacijami, ki jih drama Push Up sugerira, zaključil svoje pisanje, bi zaključil, da se pred nami razgrinjajo v svoji človeškosti osebe brez časa, osebe brez časa pa imajo zgolj to lastnost, da zavzemajo prostor. Večina od njih si želi zavzeti Delhi ali šestnajsto nadstropje.

Gremo naprej.

Zavedamo se, da je pomen kulture, veziva, ki združuje narode, neizmerljiv. Že od svojih začetkov sodelujemo pri razvoju osrednjega hrama kulture v našem mestu. Sledimo svojemu poslanstvu pri soustvarjanju kulturnega življenja na Gorenjskem in mu ostajamo zvesti tudi vnaprej.

 **Sava Tires**

GOOD YEAR

DUNLOP

Sava

FULDA

DEBICA





Sabina



1289453678



Angelika



5324896234



Patricija



5568741236



Robert



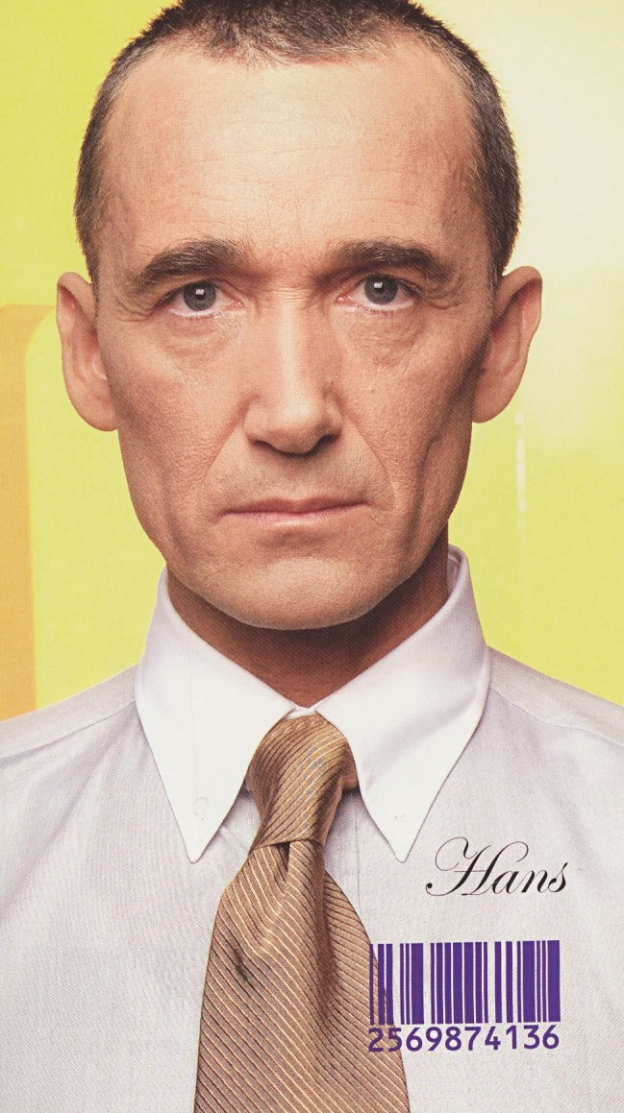
3385642587



Frank



2569874136



Hans



2569874136



Henrik



3564238621



Marija



1235896646

Javni zavod Prešernovo gledališče Kranj, Glavni trg 6, Kranj

Ravnatelj **Borut Veselko**

Dramaturginja in vodja umetniškega oddelka **Marinka Poštrak**

Koordinator programa **Robert Kavčič**

Računovodkinja **Darka Mihelič**

Tajnica **Gaja Kryštufek**

Garderoberka **Bojana Fornazarič**

Frizer in masker **Matej Pajntar**

Inspicienta in rekviziterja **Ciril Roblek** in **Bojan Hudernik**

Osvetljevalec **Drago Cerkovnik**

Odrski tehniki **Simon Markelj**, **Janez Plevnik** in **Robert Rajgelj**

Čistilki **Stojka Velova** in **Asima Avdič**

Igralski ansambel

Vesna Jevnikar, **Peter Musevski**, **Tine Oman**, **Vesna Pernarčič**, **Pavel Rakovec**,
Darja Reichman, **Vesna Slapar**, **Gaber K. Trseglav**, **Rok Vihar** in **Matjaž Višnar**

Tajništvo 04/280 49 00, Blagajna 04/20 10 200

Rezervacije in prodaja vstopnic od ponedeljka do petka
od 10.00 do 12.00, ob sobotah od 9.00 do 10.30

Ravnatelj 04/280 49 12

borut.veselko@s5.net

Vodja umetniškega oddelka 04/280 49 16

marinka.postrak@s5.net

Koordinator programa 04/280 49 13

robert.kavcic@s5.net

Spletna stran www.presernovogledalisce.com

Elektronski naslov presern-gled@s5.net

Gledališki list javnega zavoda Prešernovo gledališče Kranj

Sezona 2003/2004

Št. 2

Odgovorni urednik **Borut Veselko**

Urednica **Marinka Poštrak**

Lektorica **Metka Damjan**

Oblikovalka **Tanja Radež**

Foto **Buenos Dias**

Fotografije portretov **Damjan Švarc**

Priprava **Alten**

Tiskarna **Žnidarič**

Izbor gesel Slovar poslovnih izrazov v angleščini in slovenščini
Avtorji **Nenad Filipovič**, **Milojka Popovič**, **Danica Purg**, **Denise Vakanjac**
Ljubljana: Mladinska knjiga, 2001, IEDC - Poslovna šola Bled.

Za pomoč pri realizaciji predstave **Push Up** se zahvaljujemo

GOODYEAR

MURA





PREŠERNOVO GLEDALIŠČE
KRANJ



19092003