

vsebina

- 5 Primož Vitez **BURŽOAZIJA IN MALOMEŠČANSTVO**
- 13 Nace Zavrl **ŠARM FANTAZEM**
- 19 Nik Žnidaršič **BURŽOAZIJA KOT VZDRŽEVANJE RAZDORA MED NARAVNIM IN KULTURNIM**
- 27 Tine Lukač **BUŽI FORE**
- 32 Eva Lunar **KAJ SANJA BURŽOAZIJA?**
- 36 **NAGRADE**
- 42 **IN MEMORIAM**

Milan Ramšak Marković
Buržoazija

2025

Po motivih filma Luisa Buñuela

Komedija

Krstna uprizoritev

Premiera 22. aprila na Velikem odru MGL

Prevajalka in režiserka **NINA RAMŠAK MARKOVIĆ**

Dramaturg **MILAN RAMŠAK MARKOVIĆ**

Scenograf **IGOR VASILJEV**

Kostumografka **TINA PAVLOVIĆ**

Avtorica glasbe **JERA TOPOLOVEC**

Avtor videa in animacij **MILOŠ TOMIĆ**

Lektorica **BARBARA ROGELJ**

Oblikovalec svetlobe **ANDREJ KOLEŽNIK**

Oblikovalec zvoka **MATIJA ZAJC**

Asistenta dramaturga (študijsko) **EVA LUNAR** in
TINE LUKAČ

Igrajo

Martina Potočnik **BERNARDA OMAN**

Blaž Potočnik **PRIMOŽ PIRNAT**

Inge Dorpmüller **TJAŠA ŽELEZNIK**

Borut Dremelj **GAŠPER JARNI**

Eva **MIRANDA TRNJANIN** k. g.

Rok, Snemalec **JURE RAJŠP** k. g.

Klara Berger, Nuna Mojca, Natararica 1, Natararica 2,

Natararica Manca **IVA KRAJNC BAGOLA**

Škof Mlinšek, Policist Gorinšek, Joško, Mario Mangioni, Vojak

LOTOS VINCENC ŠPAROVEC

Inšpektor Vehovec, Franci, Kuhar, Vojak

JOŽEF ROPOŠA

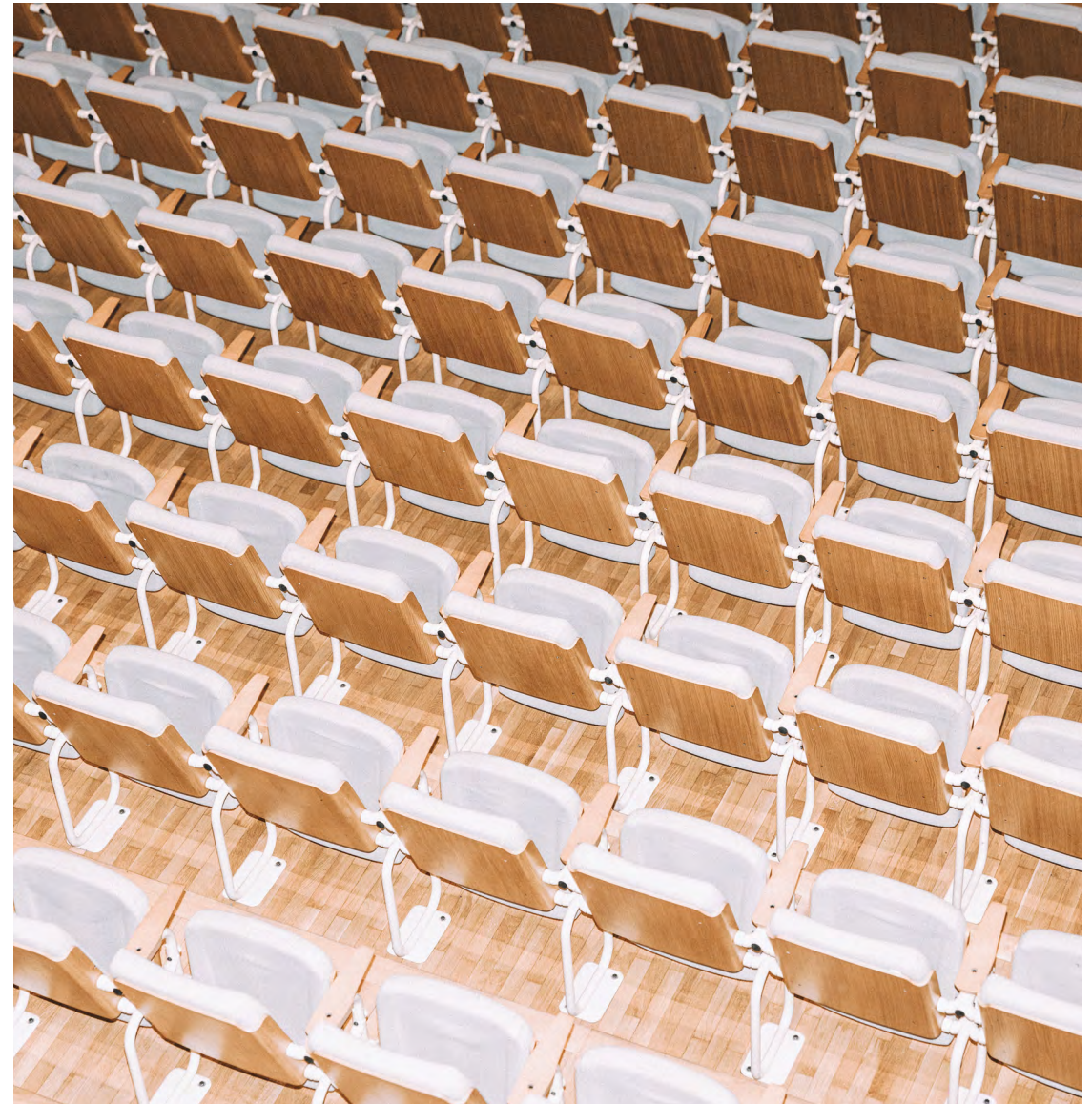
Policist Kremžar, Aljoša, Katarina, Luigi Mangioni

JAKA LAH

Za pomoč pri fotografiranju za gledališki list se zahvaljujemo Cankarjevemu domu.

Vodja predstave **Borut Jenko** Šepetalka **Snježana Vrhunc Vurušič** Tehnični vodja **Janez Koleša** Vodja scenske izvedbe **Matej Sinjur** Vodja tehnične ekipe **Boris Britovšek** Tonska tehnika **Matija Zajc** in **Miha Peterlič** Osvetljevalca **Andrej Koležnik** in **Aljoša Vizlar** Frizerke in maskerke **Anja Blagonja**, **Sara Dolenc** in **Alja Pečelin** Garderoberki **Sara Kozan** in **Dijana Đogić** Rekviziterji **Erika Ivanušič**, **Ana Johana Scholten** in **Andrés Alejandro Klemen**

Sceno so v delavnicah MGL izdelali **Vladimir Janc**, **Matija Mužič** in **Karmen Jerebic**, kostume pa **Irena Tomažin**, **Tanja Cirman**, **Tanja Lakovnik** in **Urška Picelj**.





Tjaša Železnik, Gašper Jarni

Primož Vitez

Buržoazija in malomeščanstvo

Markovičevo besedilo *Buržoazija* se izrecno naslanja na Buñuelov film *Diskretni šarm buržoazije* (*Le Charme discret de la bourgeoisie*, 1972), po estetski atmosferi ali narativnih prijemih pa črpa tudi iz nekaterih drugih filmskih svetov: v nekaj momentih branja Markovičevega besedila na miselni zaslon priplava vsaj kakšna podoba iz Sorrentinovih filmov zadnjih dveh desetletij, *La grande bellezza* ali scenske mojstrovine iz serije *Mladi papež*. Vendarle se zdi, da avtorju ne gre le za oblikovno repliko na izjemne filmske umetnine. V prvi vrsti je njegov ustvarjalni sprožilec starodaven motiv škodljivosti človeške mediokritete, ki se vsaj od 16. stoletja naprej, zelo izrazito pa proti koncu evropskega razsvetljenstva in v dobah, ki z naraščajočo agresivnostjo kapitalizma polnijo 19. stoletje, imenuje (malo)meščanstvo.

Termin *buržoazija* je v socialnopolitičnih kontekstih nastal v Zahodni Evropi, in sicer tam, kjer se je visoko meščanstvo izoblikovalo z dveh strani: po eni strani je v ta družbeni razred pritekala maloštevilna populacija iz manj uspešne aristokracije, po drugi pa se je buržoazija izoblikovala s pomočjo obilnega bogatenja obrtnikov in drugih izvajalcev fizičnih in metafizičnih uslug urbanim skupnostim. Buržoazijo je najprej promovirala francoska revolucija, ki je meščanstvo uveljavila tako, da je spodnesla monarhijo in kriminalizirala plemstvo, dokaj kmalu zatem pa jo je proslavil še marksizem, a v obratni smeri: promocija se je tam obrnila proti buržoaziji in jo razglasila za izvor družbenega trpljenja. Z Marxovo kritiko je buržoazija v spregi z neodvrljivim

kapitalizmom obveljala za okolje brezobzirnega pohlepa in popolne indiferentnosti do družbenega skupnega dobra. Buržoazija je nenadoma formulirana kot prvo-razredni sovražnik ljudstva:

»Kjer je buržoazija prišla na oblast, je uničila vse idilične odnose. Med človekom in človekom ni pustila nobene druge vezi razen golega interesa, brezčutnega plačila v gotovini. Sveti drget pobožne zanesenosti, viteškega navdušenja, zapečarske otožnosti je utopila v ledeno mrzli vodi egoističnega računarstva. Osebnostno dostojanstvo je pretopila v menjalno vrednost in namesto neštetihih zapečatenih in pošteno pridobljenih svobod postavila eno samo brezvestno svobodo trgovine. Skratka, na mesto izkoriščanja, prikritega z religioznimi in političnimi iluzijami, je postavila odkrito, nesramno, neposredno, golo izkoriščanje.«¹

Odstranitev vseh iluzij velja samo za vzpostavljane buržoazne ekonomske moči, saj elite ves čas skrbi za vsesplošen vtis, da si družbene in državne prihodnosti brez nje ni mogoče predstavljati. A prekletstvo in frustracija oblastnega razreda zmeraj tičita v neizogibnem dejstvu, da ga sestavljajo ljudje, ki morajo tako ali drugače vzpostaviti odnose z drugimi ljudmi – znotraj svoje kaste in s tistimi, ki so zunaj nje. Sem, v te odnose,

¹ Karl Marx, Friedrich Engels, 1947: *Manifest komunistične partije*. Ljubljana: Cankarjeva založba. Str. 17.

se je preselila iluzija: politična, ideološka in religiozna krinka, ki skoznjo večna buržoazija s pravičniškim nasmehom na ustih ves čas nastopa samo v svojem imenu in davi vse tiste, ki jih prikrajšuje za udeležbo v (svojem) svetu. Perfidnost buržoazije gre daleč in se ne ustavlja niti pred najsvetejšim. Varuje svojo skrivnost in jo po potrebi imenuje zdaj *vera*, zdaj *žrtev*. Instrumentalizacija svetega in z njim povezanega žrtvovanja je globinski temelj obstoja večne buržoazije, ki neopazno gradi koherenco in nepremagljivost svoje skrivnosti tako, da jo drugim dela nedostopno. Sveto (*sacrum*) in žrtvovanje (*sacrificatio*) sta iz istega gnezda in sta, tako kot božje ime, zgolj rabljena za produkcijo večinskega preostanka, tistega namreč, ki je žrtvovan (*sacrificium*).

Današnje (pravzaprav tudi lokalno) ustrežnejše imenovanje buržoazije je malomeščanstvo. Malomeščanstvo ni majhno, ker živi v majhnem mestu, temveč zato, ker je pritlehno njegovo obzorje: je stanje majhnega duha.

Malomeščanstvo kot manjvreden, plehekješi, a širše razraščeni izrodek zgodovinske buržoazije polagoma izgublja stik s skrivnostjo (ker je načeloma preveč splošena in premalo ekskluzivna) in konceptualni vrtinec žrtvovanja z obilno mero puhle hlimbe transformira v javno izkazovano *požrtvovalnost*, in sicer v glavnem skozi neminljivo, natančno preračunano tarnanje. Malomeščan se muči, ker ga trpinči zakon. Stara evropska buržoazija vsaj na videz živi z lahkoto, življenje malomeščana pa je zaradi moralnega bremena polno predsodkov, izrecno težko in zahtevno, ker mukoma ohranja težnjo k izključevanju in gojenju praznega prestiža. Marx in Engels v *Manifestu komunistične partije* pozivata nepreštevne posameznike vseh časov in prostorov, ki jih manjšina davi ali jim v žrtvenem ritualu reže vratove, naj vstanejo, naj bodo iznajdljivi in si tako ali drugače priborijo svojo pravico in svoj prav.

Problem je seveda v tem, da davljena množica svojega davitelja prepozna kot nosilca in posestnika kapitala – in roko na srce, skrajno težko si je predstavljati družbo, ki bi kapital zmogla ukiniti. Denar je tu in bogastvo vzdržuje iluzijo svobode, utvaro sreče, lahkotno slutnjo breztežnega lagodja. Je bleščavi predmet poželenja, ki se seli iz rok v roke in se nenehno odmika, izpuhteti pa, kakor snov ali želja, ne more in ne more. Rešitev more zaslužnena večina videti v revolucionarnem dostopanju k skrivnosti in s tem demistifikaciji buržoazne moči. Skrivnost je zgodovinski tovor in njeno varovanje je mučno početje, zaprto početje v območju posvečenosti, nenehno obremenjeno s preračunljivim zarotništvom in brezobzirnim pajdaštvom. Na drugi strani pa je brezkončen odprt prostor, transhistorična nedotaknjenost, naivna poželjivost praznih rok in transparentnih hotenj.

Malomeščanske poteze umetnost že dolgo razbira v delovanju in bivanju srednjega, demografsko močnega družbenega razreda, najtesneje zlihanega s kapitalizmom, tistega, ki ga je natančno popisal Gustave Flaubert v velikem romanu *Gospa Bovary*, pozneje pa tudi Bertolt Brecht v klinični analizi z naslovom *Malomeščanska svatba*. Večno malomeščanstvo, »*die ewige Kleinbürgerei*«, ki se mu je v nekaterih drugih časih reklo *filistrstvo* in je noseči Mariji in Jožefu v Betlehemu odreklo gostoljubje, da se je mlada begunska družina morala zateči v vlažen hlev in je novorojeni Jezus Kristus moral ležati na gnili slami, zaudarjajoči po volovskih iztrebkih in oslovskem seču.

Elitistični, globoko izključevalni motiv, ki bogastvo enega izseka človeštva gradi na račun drugih, se pravi na vklepanju, je utemeljen na izsiljevanju in vsiljevanju nujno parcialnega reševanja sveta. Z eno besedo: temelji na uporabi sile, in sicer človeške sile s pomočjo tehnologije, ki je v različnih zgodovinskih dobah različno razvita (in v različne smeri), je pa vedno v posesti



Bernarda Oman, Primož Pirnat



Jožef Ropoša

tistega, ki si je znal prilastiti družbene vzvode in gospodarsko moč. Mimogrede: od tod dejstvo, da je ekonomija zmeraj bila dominantna družbena sila, ekologija pa v človeških družbenih praksah vedno zgolj robna, mejna, marginalna, pa čeprav se obe ukvarjata s prostorom (*oikos*) in ju nominalno loči samo davna odločitev o terminološki priporni: prva se kiti z imenovanjem prostorskih posameznosti (*nomos*), druga skuša skozenj zaobjeti ves svet (*logos*).

V evropskih demokracijah sta malomeščan in malomeščanka volivca po nareku, sledilca vplivnim družbenim profilom. Sta poslušna izpolnjevalca tujih programov, katerih smoter jima je nerazumljiv, a jih samodejno sprejemata kot avtoriteto. Ta avtoriteta ustvarja in goji delitve, prezir do drugačnih, strah pred novim, zaničevanje in omalovaževanje vseh, ki si upajo podvomiti o odrešenjskem statusu proizvajalcev novih in novih družbenih nesmislov. Malomeščan in malomeščanka hlepita po gospodarju, ki bo mislil namesto njiju, in se voljno uklanjata avtoritarnim voditeljem, ki ljudem preračunljivo vcepljajo iracionalne strahove in jih navdajajo s paničnim zavračanjem vsega nespoznanega, in sicer tako, da širijo polje družbenih samoumevnosti in odpora do sprememb.

Malomeščanstvo ni zgolj znamenje pripadnosti življenju v majhnih podeželskih mestih, temveč tisto, kar iz tega malodušnega, neobvladljivega občutja nepomembnosti izhaja: pritlehno, sebično, nizkotno, ozkogledno, omejeno mišljenje, pravzaprav nemišljenje, tvorjenje nesmiselnega, okostenelega jezika, ki nazadnje ne pomeni nič, drevenenje človeškega duha in duše, trdosrčnost, gledanje stran, nepriznavanje in nespoštovanje drugačnosti, povzdigovanje vsega, kar je »*kakor mi vsi*«, »*comme il faut*«, kakor bo določila mediokritetna težnja k izravnavanju, k povprečnosti in nagonškemu sekanju glav, ki bi se iz te uravnilovke utegnile dvigniti.

Obenem je malomeščanska proizvodnja pogojev za grabljenje oblasti utrjena z dejstvom, da vplivne mnenjske skupine promovirajo prirejena dejstva, razvnamajo kolektivne strasti in s tem spodbujajo razraščanje družbenega zla – in zla samega na sebi. Podpihovanje kolektivnih strasti je namreč ravno nasprotno tisti socialni naravnosti, v kateri interes državljana in skupnosti visoko prekaša ambicije sumljivega javnega mnenja. Malomeščanstvo v uglašeni z avtoritarnim vodenjem družbe zmeraj gori za to, da čim učinkoviteje izrabi človeške – in posebej kolektivne strasti. Te strasti je najlažje razvneti s politiko strahu in zastraševanja, pa tudi s prizadevanjem, da se v javnem diskurzu visoko povzdigne duhovna (in vsakršna) banalnost, obenem pa iz njega izžene vse sledi samostojnega, avtentičnega, samoniklega, osebnega mišljenja. Kadar se tak glas vseeno pojavi, ga diskvalificirajo kot odpadnika, izdajalca, renegata, blazneža. Umetnika razglasijo za izrodek. Neodvisnega misleca za parazita.

Ne le, da je malomeščanstvo nezmožno prepoznavati vzvišenega duha, pripravljeno ga je prezirati in ga – v zameri, ker se mu kaže kot nedostopen – v najkrajšem času zatreti. Zaničuje vse sublimno in vsakogar, ki si drzne odpirati drugačne perspektive, osvetljevati stvari z novimi pogledi, dišati po svežem v vsesplošni atmosferi zatohlosti, v kateri usmrjeni zrak udobno miruje in zadržuje ves čas visoko raven ogljikovega dioksida, da le požitveni odmerek kisika ne bi zašel v pljuča, trajno navajena na plitvo, astmatično dihanje.



Jaka Lah



Lotos Vincenc Šparovec

Nace Zavrl Šarm fantazem

Film kot osrednji medij popularne kulture 20. stoletja od nekdanj uperja iskalo na ekscese, licemerstvo in etično izpraznjenost uglajenega meščanstva. Kaj drugega so hollywoodske *screwball* komedije tridesetih in štiridesetih let (ter nekoliko pred tem Chaplinov poteh) kot poskus igrive satire običajev, šeg, ritualov in omike posestniškega koktejl razreda, ki ima v lasti proizvodna sredstva in bi za njihovo ohranitev ter oplajanje naredil kar koli? A v zadnjem desetletju v komercialnem filmu in televiziji opažamo občutno povečanje vsebin, ki si za tarčo jemljejo osebno in politično izprijenost višjih ekonomskih slojev, od južnokorejske uspešnice *Parazit* (Bong Joon Ho, 2019) in zbadljivk Rubena Östlunda (*Višja sila*, *Trikotnik žalosti*, *Kvadrat*) do kulinarične grozljivke *Meni* (Mark Mylod, 2022) in letoviške *Jet set* serije *Beli lotus* (Mike White, 2021–). Očitno živimo v novi zlati dobi protiburžoazne kritike ali parodije, ki je zagon dobila s finančnimi prevrati krize konec 2000-ih in grotesknim poglobljanjem neenakosti v letih, ki so sledila.

Komedija *Buržoazija* Milana Ramšaka Markovića v režiji Nine Ramšak Marković se umešča v ta družbeno-kulturni okvir, obenem pa cilja na nekaj malce (a pomembno) drugačnega. Dramsko besedilo je namreč »navdihnjeno z [Luisom] Buñuelom«, špansko-mehiškim filmskim režiserjem (1900–1983), enim največjih in najostrejših ironistov-nadrealistov velikega

platna. Izvzemajoč uvodno posvetilo, se Buñuel v gledališki igri poimensko ne pojavi, jasno pa je, da *Buržoazija* črpa, reinterpretira in nadgrajuje tematsko-slogovne nastavke filma *Diskretni šarm buržoazije*, ki ga je na pozna leta takrat v Franciji živeči cineast – po tem, ko je ob izidu *Tristane* (1970) napovedal upokojitev, češ da nima več energije in idej – posnel leta 1972.

Film, ki je bil nagrajen celo z oskarjem za najboljšo tujejezično produkcijo, sledi skupini šestih uglajenih in premožnih pripadnikov višjega razreda (dva poročena para srednjih let, sestra ene od žena in ambasador izmišljene južnoameriške republike), ki očitno ne počnejo drugega, kot da skakljajo po zakuskah in občasno v diplomatskih paketih tihotapijo kokain. Buñuel elitni klapi sledi kot etnograf, radovedni znanstvenik – ne smemo pozabiti, da je filmar kot študent vpisal entomologijo, vedo o žuželkah. Cilj zbrane družbe je enostaven: večerja, ki pa se nikoli ne izide, saj gostje najprej zamešajo datum (isti motiv si izposodi Ramšak Marković), drugič lastnik restavracije nenadoma umre, tretjič kavarni zmanjka vsega na meniju, spet četrtič (ta izmenjava med dramo in filmskim izvirnikom je še najbolj markantna) pa obedovanje prekinejo mimoidoči, ki zasedbi nepričakovano in brez povoda začnejo opisovati svoje sanje in nočne more prejšnje noči. Epizodična pripoved se na teh točkah ustavi, film – podobno kot drama – nas izstrelji v veselje nezavednega, v nadaljevanju pa je

z vsako izpovedano fantazijo težje in težje razločiti, kje natančno je meja med svetom in utvaro, stvarnostjo in domišljijo, če ta razlika sploh še obstaja.

Dejstvo, da je pozni Buñuel jemal iz besednjaka in konceptualnega aparata psihoanalize (Sigmunda Freuda, Carla Junga, kasneje tudi Jacquesa Lacana), ni nobena skrivnost. Že naslova avantgardistovih zadnjih dveh stvaritev – *Fantom svobode* (1974) in *Ta mračni predmet poželenja* (1977) – kažeta, da notranjih procesov človeške subjektivnosti, od travm in obsesij do užitka in želje, ne gre jemati kot obstranskih digresij, sekundarnih osrednjemu toku življenja in njegove (samo)pripovedi, temveč kot jedro umetnosti in biti same. Vse prepogosto se v razlagah *Diskretnega šarma* zapostavlja in pozablja na prvenstveno vlogo, ki jo v filmu igrajo sanje (in njih pogosto neimenovani sanjači); na podoben način pa tudi prej omenjena sodobna črna komedija vse premalo pozornosti posveča načinom, kako se oligarhija 21. stoletja sestavlja ne le skozi eksplisitno izražene geste, besede in manire (kramljanje na odprtjih, srkanje šampanjca ob večerji), temveč tudi in še posebej skozi vse, kar ostane neizrečeno, nepojasnjeno, nezavedno.

Dosežek dua Ramšak Marković je najprodonerjši natanko na tem mestu, saj *Buržoazija* razume in oživi *Diskretni šarm* onkraj pavšalnih moralističnih sodb »površinskosti« in »duhovnega bankrota«, ki so v družbenokritičnem filmu in televiziji zadnjih let vseprisotne. Namesto zasmehovanja in karikatur, ki iz nosilcev družbene moči naredijo abstraktne, nepoboljšljivo podle arhetipe, se Buñuel (z njim na sledi pa tudi Ramšak Marković) odloči za temeljito in neizprosno raziskavo *strukture* buržoaznega vedenja in mišljenja tako na ravni vidnega kot nevidnega, zavestnega kot tudi nezavednega.

Sporadične izbruhe na videz nesmiselnih, naključnih in nepovezanih sanjarij moramo razumeti natanko na ta način: ne kot odmik od pikrega razgaljanja malomeščanske praznosti, temveč kot razprtje kolektivnih fantazem buržoazije v vsej njihovi polnosti.

Buñuel in Ramšak Marković sta si enotna, da iz izjavljanj vladajoče klase na ravni neposredne vsebine ne moremo razbrati ničesar. Tako v filmu kot v dramski predelavi (ne nazadnje pa tudi v globalni dnevni politiki) so stavki, ki bezgajo iz ust glavnih likov, opustošeni vse substance, vrteči se v krogu nenehne samohvale, oholih opazk in komentarjev, ki so zamudili dobro priložnost, da bi ostali tiho. Neprimerljivo zanimivejši in zgovornejši so zato vsi sestavni deli govora, ki diskurz dramatisirane buržoazije – šesterice Eva, Rok, Martina, Blaž, Borut, Inge, pa tudi nekaterih drugih – približuje redu neizrekljivega in zamolčanega: pavze in presledki, ponovitve enih in istih fraz, medklici, tiki in digresije, premori, polni zatrte ali podzavestne jeze, histerije, sramu in seveda anksioznosti, ki na plano v vsej svoji takojšnjosti vzkipi le v psihodramskem vrhuncu predstave. »Mene, mama! Mene sta uničila!«

V kratkem: kar Ramšak Marković (po Buñuelu) razume bolje od sodobnih popkulturnih parodiranj vele- in malomeščanstva, je preprosto dejstvo, da buržoazija živi enako polno, kompleksno in protislovno notranje življenje kot najemotivnejši med nami, le da se kompleksi in protislovja vladajočih izražajo netransparentno, zakrito, kot skozi zamazan objektiv – ali po Buñuelu preprosto »diskretnije«. Ker pa motivi in motivacije vodilnih (v filmu, igri, pa tudi v svetu) niso prikriti le nam, marveč prvič in predvsem tudi *njim, odločevalcem samim*, je ključna naloga analize in interpretacije položena na občinstvo, ki ob in po ogledu dramske igre *Buržoazija* ne ostane nedolžno.



Jure Rajšp



Jaka Lah

Kaj vodi uprizorjeno šesterico pri dejanjih (ali nedejanjih), ki smo jim priča? Kakšne paranoje in strahovi jih vklepajo v brezizhodni krog klepetanja in neproduktivnih, nikoli izpeljanih večerjic? In ali so te fantazme osebne ali skupinske, če ne celo družbene? Je njihova groza, kot trdi naslov enega od poglavij igre, tudi *naša groza*? »Nezavedno je strukturirano kot jezik,« navaja Jacques Lacan, ki so ga v psihoanalizi vse prej kot elegantne enoznačne zgodbe zanimala razpoke, luknje in vsi tisti trenutki ter prijemi, kjer se smiselnost in pomenskost diskurza razblini v na videz kaotično (v resnici pa vse prej kot naključno) jezikovno strukturo. *Buržoazija* je drama natanko takšnih jezikovnih eksplozij, izostankov in razpok, od sistematično ponavljajočih se obmolgov in intervalov – bodite pozorni na pogoste kratke, a pomensko bogate premore v dialogu – do vsaj petih različnih sanj, ki najglasneje govorijo prav o tistem, česar nikoli ne omenijo.

Vzemite si za *Buržoazijo* skratka čas, ki ga kolektivna psihoanaliza potrebuje in zahteva, še najraje pa po ogledu uporabite tisti stari freudovski trik, ki veleva, da je vsake sanje nujno povedati (vsaj) dvakrat: prvič, da o fantazmatskem scenariju dobimo osnovni vtis, drugič pa, da nam kot opazovalcu postane jasno, kaj vse je sanjač sprva izpustil. Tako kot sanje tudi komedija Ramšaka Markovića ob vsakem vnovičnem ogledu postane bogatejša – ne zato, ker bi ob prvem ogledu kaj preslišali ali spregledali, temveč ravno nasprotno. Prvič slišimo še vsega preveč, šele drugič pa zares zaznamo tisto, česar sama buržoazija ni zmožna omeniti in prevzeti: odgovornosti za politične kataklizme in etnonacionalistične morije po svetu (še posebej te mesece in leta na Bližnjem vzhodu), ki so in smo jih pomagali soustvariti.



Iva Krajnc Bagola

Nik Žnidaršič

Buržoazija kot vzdrževanje razdora med naravnim in kulturnim

Luis Buñuel v filmu *Diskretni šarm buržoazije* (1972) razpetost med pretvarjanjem (performiranjem zgledega obnašanja buržoazije) in tem, da se pretvarjanja drugi, »prijatelji«, ne zavedajo, vseli v gledalko. Torej v naše zavedanje hkratnega dogajanja, v katerem nastaja razpoka pretvarjanja. Milan Ramšak Markovič v besedilu *Buržoazija*, ki je nastalo kot svojevrsten sodoben odgovor na film, to razmerje zaostri. Nelagodje zasidra v same like, ki se ne skrivajo pred drugimi, temveč so prisiljeni v umetelno pretvarjanje pred prijatelji, sodelavci, družino. S tem to pretvarjanje postane javno, očitno in poglobitveno nelagodno.

Nasploh je nelagodje glavno občutje, ki preveva besedilo. Izraža se v neprijetnih, predolghih tišinah, v neprijetnih pogovorih, za katere ne sme nihče od vpletenih priznati, da so neprijetni. Za buržoazijo mora biti vse ne-neprijetno, lagodno. Način življenja buržoazije je zanikanje naravnega, človeškega, barbarskega in poudarjanje kulturnega v vseh pomenih besede. Podobno velja za malomeščane: kdo je malomeščan_ka, če ne tisti_a, ki si želi biti buržuj_ka, pa to ni? Pravila obnašanja so torej skorajda enaka in sploh pri malomeščanih zakrivajo resnično ekonomsko situacijo, vezano na lastništvo proizvodnih sredstev. To nedvomno sledi stari (morda zastareli) konceptiji ekonomskih razredov, vendar v tem prispevku ni dovolj prostora, zato za razreda uporabljam skupno dikcijo in poimenovanje.

Buržoazija Ramšaka Markoviča je gledališko občinstvo, predvsem premiersko, ki pa na predstave ne prihaja zaradi umetnosti, torej gledališča, temveč zaradi

kulture, rituala gledališča, ki vzpostavlja njihov družbeni status. Podobno seveda ne velja samo za gledališče, temveč za vsa srečevanja, ki jih omogoča umetnost: odprtja razstav, premiere filmov, odprtja nasilno prenovljenih bivših avtonomnih con ipd. Individualni, nevidni obisk kulturnega (!) dogodka pač ne šteje, ne obstaja, ker ni viden, opažen, prepoznan. Kljub temu pa pogovori buržoazije ne tečejo o dogodku samem, temveč o njegovih naravnih, v kulturo zavutih delih: zakuskah, cigaretah, kokainu ... Bolje je, da priznamo, da smo na stranišču snifali kokain, kot da bi priznali in govorili o tem, da smo tam opravili katero koli potrebo – s tem bi priznali naravno.

Besedilo se v tretjem planu ukvarja tudi z dimenzijo gledališča, o kateri je vedno več govora. Ta dimenzija je nelagodna, nejasno formulirana in večinoma slabo raziskana: kdo zahaja v gledališče? Kaj od njega pričakuje? Kako v občinstvu prepoznamo nekoga, ki ni buržuj? In s kolikšno zanesljivostjo ugotavljamo, da delavskega razreda v gledališkem – in širše umetniškem – občinstvu ni? Umetnost je pogosto privilegij buržoazije – da postaneš umetnica, moraš imeti čas, da imaš čas, ki ga ne namenjaš delu, pa potrebuješ denar, službo ali zunanjo podporo, ki ti to omogoča. Vendar ne gre samo za ekonomsko podstat, temveč tudi za nepredstavljalnost, oddaljenost življenja v umetnosti: če ne poznaš nikogar, ki bi se preživljal z umetnostjo, si je težko predstavljati, kaj to pomeni in kakšno je takšno življenje. In ko nekdo umetnik postane, od tega ne more živeti. V besedilu filmska režiserka Eva dela na televiziji, režira komercial-

ne oddaje in ne filmov kot njena znanka Klara. To si je dovolj blizu, da bi moralo po mnenju staršev njenega partnerja Roka, od katerih poskušata dobiti sredstva za njen film, zadostiti obema potrebama: po zaslušku in po notranji izpolnitvi, opravljanju tega, kar dojemamo kot svoje »poslanstvo«.

Glavni mehanizem, ki ga Ramšak Marković prevzame iz Buñuelovega filma, je razkrivanje, sesuvanje pretencioznosti, pretvarjanja in poskusov, da v zidovih buržoaznih obrazov ne bi videli razpok, »kmetavzarstva«. Komično izhaja iz nelagodja in poskusov skrivanja tega nelagodja, iz tišin, ko se poskuša kdo vzpostaviti kot nekdo, ki je »kulturne«. Ko se Martina ne more spomniti naslova predstave, ki jo je gledala pred tednom (»Lih se pogovarjamo o premieri v Mestnem, pa se za vruga ne morem spomnit, kaj je blo.«), ji Blaž odgovori: »Pršut je bil, pa eno povprečno vino ... a ni blo neki tacga.« V zdrsih, kot je ta, se kaže nekaj, kar je močno blizu trenutnemu doživljanju pomena in družbene funkcije umetnosti. Navajam izsek iz enega od predvollilnih intervjujev ob letošnjih parlamentarnih volitvah (za katero stranko in osebo gre, v resnici niti ni pomembno):

- Kdaj pa ste bili v operi nazadnje?
- Pred nekaj leti.
- Kaj pa ste gledali?
- Aaaaam – z ženo, ne vem, kaj točno.
- Aja, z ženo ste bili v operi?
- Tako je. (*Nasmešek.*)

Besedilo vzpostavlja, uprizarja trenutke, v katerih bi se občinstvo lahko prepoznalo, vendar ne v smislu pozitivne identifikacije z liki, temveč ravno obratno: gre za dez-identifikacijo, ki je posledica prepoznanja nečesa slabega, nečesa pokvarjenega, lažnega, buržoaznega – zdi se, da besedilo buržoaziji ne pripisuje prav nobenih pozitivnih lastnosti. Ramšak Marković že na začetku vzpostavi neposredno povezavo med občinstvom in

dogajanjem na odru. Prvi del, *Človeško bitje*, se začne s podobo, eksplicitno prizorom Eve, ki na koncertu klasične glasbe joka. Ta prizor je presekani z drugim prizorom, v katerem s partnerjem Rokom tavata po njima neznanem predelu Ljubljane. Gre za neposredno povezavo med izkušnjo gledalke in dogajanjem na odru: na kulturni dogodek gremo jokati (in ne razmišljati), pred vrati pa nas čaka – tako ga doživlja buržoazija – strašni svet, v katerem se v ponovno zavetje varnosti lahko zatečemo šele takrat, ko smo ponovno notri, zaščiteni pred nevarnostmi zunanjega sveta, umazanega sveta »raje«.

Princip, s katerim Ramšak Marković v prvi vrsti doseže povezavo z občinstvom in komičnim, je posmeh samemu sebi: »Zato se pa razstav ne more več delati lepo v galeriji, predstav v gledališčih – ker si morjo skoz neki zmišlevati ... predstave v muzeju železnic, razstave v tovarnah ...« Poleg tega besedilo bolj ali manj eksplicitno opozarja tudi na zamolke plati današnje kulturne scene v Ljubljani in širše: gradnje luksuznih zgradb z ilegalno pridobljenimi gradbenimi dovoljenji, ki potem ostajajo prazne, nerazčiščena denacionalizacija in prehod v pozni kapitalizem, ki sta se zgodila ob osamosvojitvi, domnevna nevarnost določenih sosek v Ljubljani (ki je močno povezana z rasistično, ksenofobno gonjo proti migrantom, utemeljeno predvsem z lažnim napihovanjem podatkov o posilstvih in krajah), nečinkovitost individualnega recikliranja in manjše porabe plastike, hkratio zagovarjanje in kritiziranje javnih medijev, kjer sta obe poziciji legitimni, vsako kritično stališče pa hitro požre desna politična opcija kot argument za ukinitve javnih medijev, vprašanje politične korektnosti ... Vse te navezave na našo stvarnost Ramšak Marković gradi v izredno razvejano strukturo humorja, ki je ponekod montirana izredno ostro, odsekano, drugod pa se prizori, predvsem tisti, v katerih ugledamo sanje likov, prelivajo.



Bernarda Oman, Primož Pirnat



Lotos Vincenc Šparovec

Te sanje so izrazito vizualne, izražajo nezavedno likov v kompleksni psihološki sliki: besedilo preseka, ga preselijo na polje abstraktnega po principih nadrealistične montaže. Vendar ne gre samo za sanje. Gre predvsem za vizualne upodobitve ultimativnega Naravnega – smrti. Na tak način se besedilo tudi konča: vse preseravanje buržoaznih likov, vse njihovo sanjarjenje se spremeni v plastično vrečko, ki jo odplavlja ocean. Narava, ki smo jo radikalizirali sami (če uporabim antropocentrično oznako), nas bo požrla.

Še pred tem pa so tu sanje, ki like vedno znova potiskajo v območje nelagodnega. Pogovor med Evo, Klaro in Aljošo se prelevi v prizor, v katerem Klara režira prav ta pogovor med Evo in Aljošo, vendar se Eva nikakor ne more spomniti besedila. Kremžarjev spomin na prenašanje trupla starejšega moškega, ki je umrl v sosednjem šotoru na taborjenju s taborniki, se prelevi v grozo jutranjih mestnih ulic, po katerih gomazijo skrokanci, gore pa se spremenijo v visoke stavbe, ki se vrtijo okrog njega, Kremžar začne jokati in klicati mamo. Inšpektor pove Martini, da so tragično izvedeli, da »vas absolutno nihče ne namerava ubiti, ugrabt, oropat ali vam na karkšnkol drug način škodovat«. Takšna je Martinina nočna mora: če je nihče ne poskuša ubiti, nekaj počne slabo, nekemu se ni dovolj zamerila, nekoga ni dovolj izkoristila. Gre za radikalen, namerno perverzen obrat buržoazne morale. Kuharjeva nočna mora, ki ga spominja na zdaj mrtvo mamo, se spremeni v požar v bolnišnici, iz katere se reši v neznano, nebeško belo sobo. Ta isti Kuhar prisostvuje pogrebu svoje mame, torej sedi ob krsti, žalujoči pa mu izrekajo sožalje. Vse to gleda škof Mlinšek, dokler Kuhar ne prižge cigarete, se uleže v krsto, ki jo z odra odnesejo štiri moški, prostor pa se spremeni v zabavo, na kateri se Mlinšek zaplete s transvestitom.

Gre predvsem za psihopatološke situacije (ki sledijo montažnemu principu zdrsov Buñuela), prodore nezavednega v realno, vzpostavljanje naravnega v kulturnem. Ramšak Marković ob teh prizorih pogosto zapisuje didaskalijo: »Scenski aparat spremlja zgodbo.« S tem poudarja (raz)vidnost gradnje gledališkega dogodka in izjemen izziv, ki ga za vse vpletene, tako celotno avtorsko ekipo kot tudi igralsko zasedbo – verjetno pa tudi tehnično ekipo –, postavlja besedilo. V gledališču zahteva principe, ki so pogosteje rabljeni v filmu, ti principi pa so med seboj tako raznorodni, da nujno kličejo po jasni režijsko-dramaturški usmeritvi, ki bi besedilo osredinila okrog komičnega. Tudi komika je vse prej kot enostavna, očitna, temveč nadaljuje razmišljanje, raziskovanje žanra, kot sta ga avtor besedila in Nina Ramšak Marković, režiserka uprizoritve, vzpostavila že v svojem prejšnjem projektu v MGL, *Arzeniku in starih čipkah*. Gre za eksplicitno povezovanje komičnega in političnega, predvsem političnega v komičnem.



Tjaša Železnik



Iva Krajnc Bagola

Tine Lukač Buži fore

Zmeraj, ko govorimo o buržoaziji, jo moramo razumeti skozi prizmo prostora in časa, v katerih se vzpostavlja. Pomen termina bomo raziskali v ožjem in širšem smislu. Za začetek se lotimo razprave o tem, kaj predstavlja termin buržoazija v ožjem pomenu. Govorimo o t. i. »brezdelnem razredu«, katerega pripadniki ne opravljajo neposredno produktivnih poklicev (npr. kmetovanja za lastno preživetje). Zato je hitro jasno, da na obstoj in oblikovanje elit odločilno vplivata ekonomski sistem in razredni ustroj družbenih skupin. Značilnosti takih elit se lahko od primera do primera močno razlikujejo. V Franciji, recimo, so značilnosti meščanske družbe v marsičem drugačne od tistih, ki jih pripisujemo elitam v slovenskem prostoru. Če pogledamo z zgodovinskega vidika, smo se Slovenci še v času habsburške monarhije le redko znašli v fevdalnih krogih. To v skladbi *Slovanskega naroda sin* nazorno opiše glasbeni duet Slon in Sadež: »[Š]e vedno največ, kar lahko bli smo po poklicu, služba konjskega je hlapca pri debelemu Avstrijcu.« Poziciji naroda hlapcev, ki je v slovensko kulturo globoko zasidrana, epilog prinese nova državna in sistemska ureditev po koncu druge svetovne vojne. V socialistični federaciji, ki je bila vzpostavljena na novo, vsak zametek elitnega družbenega razreda izgine, saj je njegov obstoj prepovedan in načeloma »neobstoječ«. Če so bile razlike s francoskim meščanstvom očitne že zaradi drugačnega razvoja kapitalizma

v prejšnjih stoletjih, se s prihodom socialističnega režima vsakršna sorodnost družbenih elit pri nas ostro prekine – buržoazije ni več. Ker pa se izkaže, da morda vseeno ni povsem pošteno, da zdravnik in trgovec zaslužita enako (poleg vrste drugih razlogov), federacija po nekaj desetletjih razpade. Slovenci se tako znajdejo v kraju in času, o katerih so lahko le sanjali: samostojna Republika Slovenija vstopi na svetovni trg. Ob tem mnoge prešine idilična predstava o možnosti pripadnosti prej omenjenemu »brezdelnemu razredu«. Toda pojavi se velik problem: slovenski trg je majhen, z njim pa tudi domača elita. Kmalu zatem svet zajame ekonomska recesija, nekdanje velike fabrike pa začne ovijati plevel in načenjati zob časa. Nekatera podjetja preživijo predvsem zaradi tujih investicij in kapitala, medtem ko je konkurenčnost domačih investorjev prešibka. Še danes je mogoče slišati tistega enega strica pri družinskem kosilu, ki se pritožuje, kako smo vse, kar je bilo nekoč dobro in slovensko (od Mercatorja do Cockte), uničili ali prodali.

Ob tem se pojavi vprašanje, ali lahko v slovenskem prostoru sploh natančno opredelimo, kakšna je naša, domača buržoazija in kako je videti. Ali pri nas tak »brezdelni razred« sploh obstaja? Odgovor na to je vse prej kot enoznačen. Če pogledamo v svetovnem me-

rilu, bi verjetno rekli, da ne, z vidika lokalnega prostora pa lahko trdimo nasprotno. Če sledimo tej drugi hipotezi, jo lahko deloma potrdimo s podatkom, da je približno polovica premoženja v Sloveniji v rokah desetih odstotkov najbogatejših gospodinjev. Toda če se s tem že približamo orisu elite, je morda bolj kot skozi številke smiselno pogledati na stvar z vidika vsakdanjega življenja. Ali bi lahko v množici ljudi sploh prepoznali tiste, ki pripadajo buržoaznemu razredu? Seveda obstajajo stereotipi, ki izhajajo predvsem iz okolij z daljšo kapitalistično tradicijo (če za potrebe razprave zožimo pojem buržoazije na sodobno kapitalistično družbo), vendar so ti v veliki meri zastareli oziroma jih je težko prenesti na naš prostor. Skupin z velikimi vsotami kapitala danes ne moremo tipizirati tako, kot je to storil George Orwell s pujsi, ali pa z neposredno preslikavo podob ljudi (denimo Gatsbyja), ki v dvajsetih letih prejšnjega stoletja živijo ameriški sen. Bujne obleke in kostimi so stvar preteklosti, v rumenem tisku najbogatejše danes vidimo v navadnih majicah brez kričečih dizajnerskih znamk, namesto velikih poedin pa poudarjajo zdravo in aktivno življenje. Skratka, statusni simboli so se preobrazili: bogastvo se kaže na drugačne načine – prav ob takšnih izbirah. Koliko mladih mamic si lahko ob enajstih dopoldne vsak delovni dan privoščijo jogo ali fitness? Seveda obstajajo izjeme, vendar za večino prebivalstva s povprečnimi dohodki to ni izvedljivo. In prav tu se razkrivajo lastnosti sodobne buržoazije: njen kapital ni le v denarju, temveč v času oziroma v prostem času.

Poleg tega se je pred dobrim desetletjem zgodil zanimiv obrat v konzumiranju kulture. Današnja ekonomska elita se ne ozira več zgolj k Rembrandtu in ne obiskuje le predstav, zasnovanih na besedilih, ki že stoletja veljajo za klasiko. Drugačnost ni več le zaželena, temveč postaja iskana. Če so se v preteklosti predstave ustvarjale zunaj gledališč, da bi ustvarjalci prekinili tradicijo (od katere se je elita težko ločila), so takšni dogodki danes v višjih družbenih krogih zelo cenjeni.

Do tega prihaja prav zaradi izkazovanja družbenega statusa, pa naj bo to zavestno ali nezavedno. Seveda je vse to odvisno tudi od velikosti političnega in kulturnega prostora, zato je prominentnost elitnega razreda včasih težje, drugič lažje razberljiva. Že samo razumevanje tega, kaj pomeni mesto v Sloveniji (glede na dejansko poselitev in prebivalstvo), je drugačno kot drugod.

Termin buržoazija pa lahko razumemo tudi v širšem smislu. Če se oddaljimo od njegove stroge navezave na visoko družbeno elito, lahko fenomen raziščemo kot diskurz o malomeščanski družbi. Če je etiko in moralo na naših tleh včasih oblikovala predvsem cerkev in so norme izhajale iz krščanskih nauk, se je to z zmanjšanjem njene družbene moči v prejšnjem stoletju nekoliko spremenilo. S pojavom kapitalističnih stremeljenj v višjih družbenih krogih malomeščanov se bonton prenese in ritualizira v manj premožnih slojih, ki v nagnjenju k povzpethstvu posnemajo in internalizirajo vrsto socialnih konstruktov. Zakaj recimo v gledališče (običajno) ne gremo v trenirki in zakaj se pribor pri kosilu zloži na vnaprej določen način? Gre za rituale, ki so umetno ustvarjeni in niso posledica naravnega človeškega delovanja. Kultura se danes nenehno reproducira in je s tem dostopnejša širšemu krogu ljudi, ne glede na pripadnost družbenim slojem. S tem se reproducirajo tudi navade in nagnjenja posameznih družbenih skupin, ki lahko vodijo v oblikovanje statusnih simbolov. Danes mobilna tehnologija ni več privilegij, temveč nuja. Velik del populacije uporablja socialna omrežja, tistim, ki do njih nimajo ali ne želijo imeti dostopa, pa se lahko hitro (tudi neutemeljeno) pripiše deviantno vedenje. V tem smislu buržoazija ni več omejena na družbeni vrh z ekonomskim presežkom, temveč nas kot celoto postavlja v okvir malomeščanske kulture.

Zunaj Ljubljane o buržoaziji v ožjem pomenu težko govorimo. V Murski Soboti, recimo (od koder prihajam), bi pojmu pripisovali drugačne lastnosti, pa še te zgolj okvirno. Pomurje lahko razumemo kot periferni prostor (to ni mišljeno v negativno), kjer kulturne institucije niso dovolj razvite, zato tudi ni velike izbire umetnosti. Posledično med prebivalstvom pogosto prevladuje prepričanje, da je visoka umetnost edina legitimna oblika umetnosti. Tisti, ki jo konzumirajo (npr. obiskujejo Dramo SNG Maribor), lahko dobijo oznako buržoazije, ki ima pri nas precej bolj zaničevalen prizvok (nanaša se predvsem na občutek večvrednosti, ne glede na dejansko premoženje). Zgodovinsko gledano, je Murska Sobota dolgo spadala pod madžarsko upravo, bolj konservativno od nemške, zato je kulturna sfera drugačna kot v Mariboru ali Ljubljani. Hkrati tam nikoli ni bilo stalnega gledališča, pravzaprav pa tudi ne drugega kulturnega prizorišča, kjer bi se lahko zbirala elita. Najbližje temu bi bile morda proslave v času SFRJ, kjer so se zbirali politični funkcionarji komunistične stranke. Sicer pa se izraz buržoazija v tem okolju večinoma uporablja za prebivalce večjih mest, predvsem Ljubljane. Zaradi odmaknjene geopolitične lege in centralizirane oblasti (največ sredstev se steka v Ljubljano) se za tamkajšnje meščane večkrat uporabi izraz »ljubljske srajce«.

Glede na širše razumevanje temina pa je treba omeniti, da so se nekateri malomeščanski nazori in rituali razširili tudi na periferijo. Težko bi trdili, da ljudje v Ljubljani na splošno vozijo bistveno dražje in boljše avtomobile kot drugod. Razlike sicer obstajajo, vendar je osnovna miselnost podobna: boljši avtomobil izkazuje osebni uspeh in deluje kot statusni simbol. Ta želja po statusnih simbolih je v družbi splošno prisotna in kaže na razširjenost buržoaznih idej zunaj primarnih elitnih krogov.

Pomembno je poudariti, da pripadniki buržoazije (v ožjem smislu) niso inherentno niti slabi niti leni ljudje. Gre zgolj za termin, s katerim označujemo razred z nadpovprečno količino kapitala, ki je lahko pridobljen tako legitimno kot legalno. Te socialne elite imajo svoje mišljenje, interese in življenjski slog, ki jih oblikujejo specifični družbeni dejavniki. Hkrati malomeščanskih nazorov danes ne moremo omejiti zgolj na najbogatejše sloje. Buržoazija postaja način življenja širše populacije, katere ideje in priučene navade izhajajo iz meščanske tradicije. Res pa je, da se razlike med bogatimi in revnimi povečujejo, zato bodo v prihodnosti tudi razredne razlike izrazitejše, s tem pa bodo vse »buži fore« še bolj vidne in postopoma tudi normalizirane.

Literatura:

Veblen, Thorstein, 2020: *Teorija brezdelnega razreda: ekonomska študija institucij*. Ljubljana: Založba Univerze v Ljubljani.

Tine Lukač je študent tretjega letnika dodiplomskega študijskega programa Dramaturgija in scenske umetnosti na UL AGRFT.



Miranda Trnjanin, Jure Rajšp

Kaj sanja buržoazija?

Buržoazija je po definiciji oznaka razreda, ki je ekonomsko in politično prevladujoč. V družbi ima visok položaj in nima finančnih skrbi, vsaj ne takih kot nekdo brez finančnega udobja. Ko so ljudje iz nižjih ali srednjih slojev postavljeni pred vprašanje, kaj bi z milijonom evrov, so najpogostejši odgovori: odplačevanje kreditov, nakup sanjske hiše ali avtomobila, potovanje okrog sveta, mirno življenje, pomoč družini ... Kaj pa sanja nekdo, ki si lahko privoščiti vse to in še več?

Sanje so manifestacija nezavednega. V njih se prikazuje želje ali skrbi. Lahko delujejo kot cilj, h kateremu je treba stremeti, in življenju dajejo smisel. Lahko pa se manifestirajo kot nočna mora, kot alarm, pred katerim oseba beži, dokler je zjutraj ne vrže pokonci.

Sanje pogosto odsevajo posameznikovo internalizirano dinamiko družbenih norm in pričakovanj. V njih se prikazuje lastna popolnost, ki izhaja iz želje po potrditvi in ugledu. Liki v *Buržoaziji* nenehno omiljujejo situacije. Smehljajo se in vse jemljejo s šalo, kot bi bili nenehno pred kamero, v oglasu za popolno življenje. Sami sebi zatiskajo oči in se zavijajo v vato. Njihova edina želja je, da bi potešili svojo lakoto. Iz prizora v prizor so postavljeni v situacije tik pred obedom, a do njega nikoli ne pride. Tako kot tudi v filmu Luisa Buñuela *Diskretni šarm buržoazije* (1972), po katerem je drama navdihnjena.

Vsakič, ko bi se na mizo morala postaviti večerja, se pojavi nova motnja, nova prekinitve. Najpogosteje se

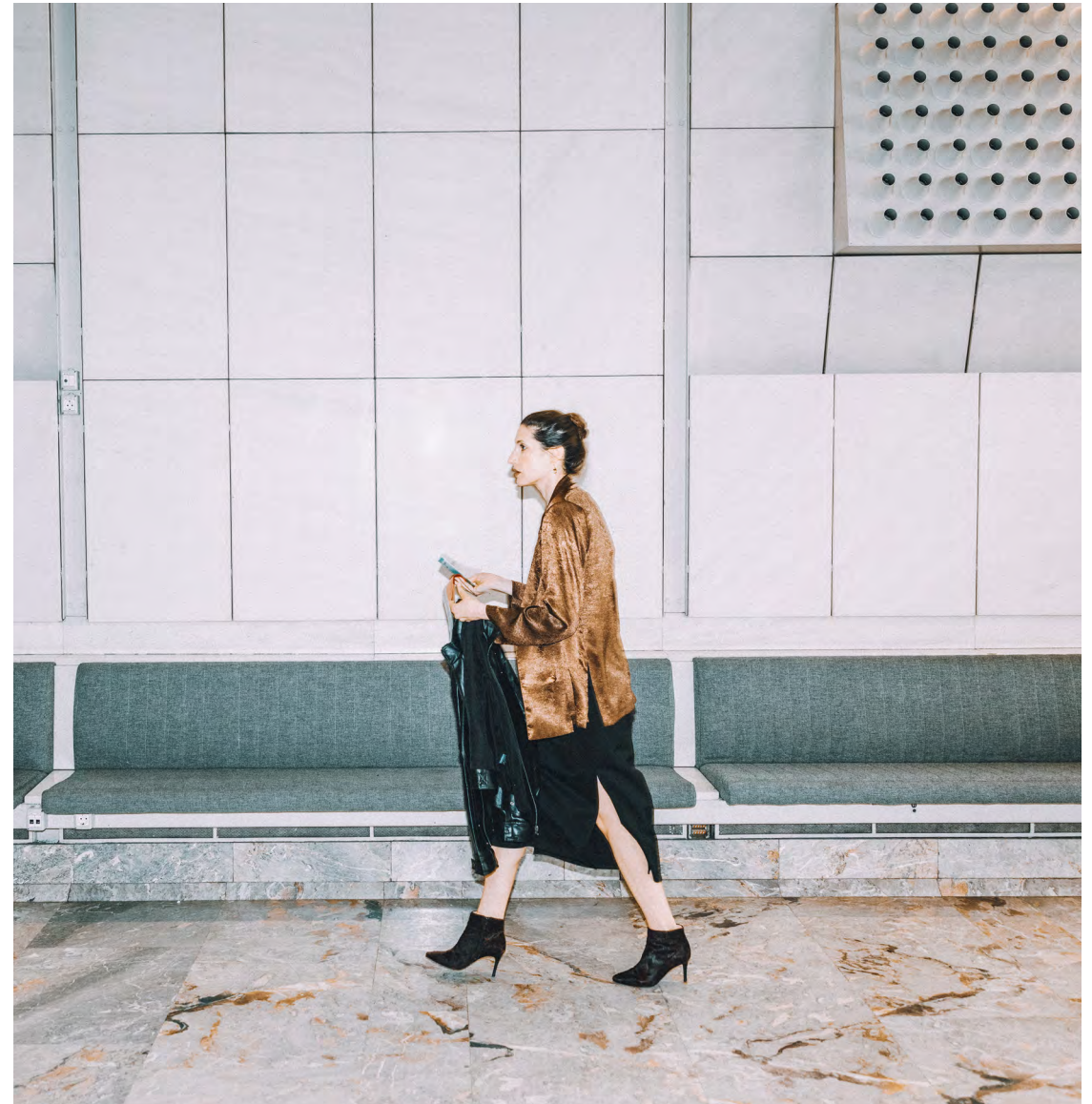
prekine s sanjami, ki vodijo v nove sanje. Občinstvo se mora vprašati, kateri prizor je sploh realen. Resničnost se pravzaprav nikoli ne utrdi do konca, ker se ne dokonča, temveč preliva v novo situacijo, v novo restavracijo, za drugo mizo. Sanje se ne poglobljajo, temveč samo preskakujejo od enih k drugim.

Umetniško dvojico, ki je z logiko sanj razgradila buržoazni svet, sestavljata Luis Buñuel in Salvador Dalí. Njuno zgodnje sodelovanje v filmih *Andaluzijski pes* (*Un Chien Andalou*, 1929) in *Zlata doba* (*L'Âge d'Or*, 1930) je bilo zavestno usmerjeno proti temu, kar sta razumela kot represivno visokomeščansko logiko.

Nadrealizem, ki se je v dvajsetih letih 20. stoletja pod vodstvom Andréja Bretona usmeril v svet fantazije in sanj, je raziskoval človekovo željo po osvoboditvi. V nadrealizmu se je pogosto izražal tudi upor proti zatiranju kapitalistične družbe. Nadrealisti so želeli preseči nasprotja med sanjami in budnostjo, zavestjo in nezavednim.

S pomočjo Freudove interpretacije so sanje razumeli kot pot do skrite oziroma popolne resničnosti. V umetnosti se je to kazalo kot razkrivanje notranjih konfliktov psihe, tesnobnega dolgčasa in kot oblika katarze oziroma soočenja z družbenim pritiskom.

V *Buržoaziji* so motivi sanj in nadrealizma ključni za vmesno oziroma povezovalno strukturo prizorov.



Miranda Trnjanin

Zaradi nepričakovanih razgradenj prizorov liki nikoli ne pridejo do udobne in resnične večerje. V eni izmed restavracij se gostje posedejo za mizo, a jih natakaraica prosi, naj odidejo, ker je imel sodelavec (kuhar) smrtni primer. Gostov tragični dogodek ne gane preveč; še naprej ohranjajo videz normalnosti in so razočarani šele, ko izvejo, da je kuhinja zaprta. Liki so prikazani kot neprizadeti, odtujeni in obsedeni z družbeno fasado, tudi v neposredni bližini smrti.

Za Buñuela in Dalíja nadrealizem ne pomeni domišljjskega pobega. Ravno nasprotno. Zanju je to napad na iluzijo, da je družbena realnost sama po sebi trdna. Ko se v visokomeščansko notranjost naseli sanjska logika, se izkaže, da je realnost navidezna in umetno zgrajena.

Buñuel je ta princip kasneje še izostril v filmih *Angel uničenja* (*El ángel exterminador*, 1962), *Diskretni šarm buržoazije* (*Le Charme discret de la bourgeoisie*, 1972) in *Fantom svobode* (*Le Fantôme de la liberté*, 1974). V vseh teh filmih je struktura podobna: povsem običajen meščanski ritual (večerja, obisk, družinski obred, družabna situacija) začne delovati po pravilih, ki niso več racionalna, čeprav se liki še naprej vedejo, kot da je vse normalno.

Lacan željo definira kot *objet petit a*. To je inherentna vrzel, ki jo človek v svojem življenju želi zapolniti, a se ji noben objekt ne prilega popolnoma. Ko je ena želja uresničena, se išče druga, ki bi kot kos sestavljanke zagotovila celoto. Ljudje nenehno prehajajo od ene želje k drugi. Vodilo življenja ni imeti, ampak želeči. Kaj se torej zgodi s sanjami buržoazije, ki ima vse? Manifestirajo se v večerjo, ki nikoli ne pride. Za mizo se posedajo, ne da bi jedli, ampak da bi opravili svoj ritual, upravičili svoj visokomeščanski status, poskrbeli za svoj videz. Njihove želje so prazne kot njihovi krožniki.

Slavoj Žižek je zapisal, da se ljudje danes lahko zavedajo, da so določene oblike vedenja nesmiselne, pretirane ali umetne, pa jih vseeno ohranjajo. Po takem načelu potekajo tudi buržoazni rituali. Nihče ni nujno naiven, a vendar vsi sodelujejo, da bi vzdrževali navidezni družbeni videz. Večerja mora uspeti, obisk mora delovati, koncert mora nekaj pomeniti, govor o umetnosti mora zveneti legitimno, družbeni stik mora ostati vljuden. Ne gre toliko za resnico vsebine kot za vzdrževanje forme in simbolnega reda. Ta pa deluje samo, dokler ljudje ravnaajo, kot da deluje. Buržoazni svet lahko deluje urejeno samo zato, ker ga od znotraj podpira cela mreža navad, simbolnih gest, ritualov in zanikanj. Zato se v drami sanje ne pojavijo kot pobeg iz realnosti, ampak kot struktura samega sveta.

Ko se ta fantazijski okvir zlomi, se pokaže tesnoba. To ni le čustvena reakcija, ampak strukturna posledica razkola med simbolnim in realnim. V knjigi *Enjoy Your Symptom!* Žižek raziskuje, kako ljudje želijo ohraniti videz za vsako ceno. Cel sistem je odvisen od tega, da se ne razbije sama forma verjetja.

Buržoazija je v umetnosti pogosto prikazana skozi sanjsko ali nadrealistično logiko zato, ker je sama zgrajena iz navideznosti. Temelji na ponavljanju praznih oblik. Nenehni nasmeški, kultivirani pogovori, lepe obleke in veliki prostori predstavljajo mir in udobje. So obredi, s katerimi buržoazija vzdržuje podobo lastne stabilnosti. Liki ne pričakujejo, da bi jim kar koli lahko zatreslo njihov svet. Sveta ne ogrožajo niti tesnobne sanje, ker je že sam po sebi sanjski. Zgrajen je na prisili, da mora vse ostati lepo in prav, četudi ni resnično.

Literatura:

Breton, André, 1972: *Manifestoes of Surrealism* [*Le Manifeste du Surréalisme*]. Iz francoščine prevedla Richard Seaver in Helen R. Lane. Michigan: University of Michigan Press.

Žižek, Slavoj, 2012: *Enjoy Your Symptom!: Jacques Lacan in Hollywood and out*. New York, London: Routledge.

Freud, Sigmund, 2010: *The Interpretation of Dreams* [*Die Traumdeutung*]. Iz nemščine prevedel James Strachey. New York: Basic Books.

Malekpour, Miniature, Shooka Motamedi, 2021: *The Liminal and the Surreal: The Space of Limbo and Dreams in Luis Bunuel's The Discreet Charm of the Bourgeoisie*. *CINEJ Cinema Journal* 9.1.

Eva Lunar je študentka prvega letnika magistrskega študijskega programa Dramaturgija in scenske umetnosti na UL AGRFT.



Foto Peter Giodani

Nagrada Združenja dramskih umetnikov Slovenije 2026

Mojca Funkl

Igralsko nagrado Združenja dramskih umetnikov Slovenije »Duša Počkaj« za dveletno obdobje prejme Mojca Funkl, članica igralskega ansambla MGL, za vloge Erne v uprizoritvi *Kazimir in Karolina* Ödöna von Horvátha in Katarine v uprizoritvi *Ex* Mariusa von Mayenburga.

Strokovna komisija v sestavi Jera Ivanc (predsednica), Mateja Pucko in Blaž Setnikar (člana) je v obrazložitvi zapisala:

Mojca Funkl je vsestransko nadarjena umetnica, ki jo odlikujejo tako odlični smisel za komedijo kot izjemni nastopi v resnejših žanrih in značajskih ter psihološko zapletenih vlogah, kjer se izkaže kot izrazita dramska igralka, ki svoje like upodablja živo in plastično.

Erna iz znamenite ljudske igre *Kazimir in Karolina* je vseskozi nadzorovana, preiščljiva in večplastna igralska kreacija, ki razširi volumen obrobne junakinje in jo mestoma postavi v srce uprizoritve. Funkl jo zastavi kot deloma komično, deloma pretresljivo, z močnim gonom po preživetju prežeto figuro, ki po eni strani izpričuje silno vzdržljivost, po drugi pa občinstvu nudi vpogled v svojo načeto notranjost. Še posebej izvirna je njena očarljiva otroškost, s katero se trpinčena in brezpravna junakinja z dna družbe brani pred surovostmi sveta.

Popolno nasprotje pa je Katarina znotraj dinamičnega ljubezenskega trikotnika v drami *Ex*, v vlogi katere Funkl briljira kot stabilna in prizemljena figura v sprva dominantni poziciji, ki pa se sooči z intimno krizo, ob čemer ji začnejo polzati vse niti iz rok. V tej hiperrealistično zastavljeni uprizoritvi suvereno preigrava različne nianse razočaranja, ki se počasi stopnjujejo v ogorčenje in bes. Svojo ranjenost nam podaja skozi natančno dozirane in nadzorovane izbruhe, ki jo razgaljajo v vsej njeni osuplosti in nemoči. Gre za zrelo in sugestivno igralsko kreacijo, ki gledalca gane in razoroži.

Tako v prvi kot v drugi vlogi izriše metafizične dimenzije likov, ki ju upodablja, a vselej izhaja iz zelo konkretnih situacij. Zapletena psihološka stanja niansira z intenzivnim notranjim nabojem, tako čustvenim kot erotičnim, sugestivnost njene igralske drže pa stopa v močan dialog z občinstvom.

Čestitamo!



Foto Peter Giordani

Nagrada na Dnevih komedije 2026 v Celju

Ivan Plazibat

Žlahtni režiser
za režijo komedije *Pokojnik* Branislava Nušića

Žirija v sestavi Jernej Potočan, Tjaša Bertonec in Romeo Grebenšek je v obrazložitvi zapisala:

Ivan Plazibat v uprizoritvi *Pokojnik* izgradi koherenten univerzum, ki jasno izhaja iz vsebine uprizoritvenega materiala in jo tudi nadgrajuje. Režijska izpeljava povezuje vse elemente predstave v svet, v katerem se mešata komično in dramsko ter se včasih zmešata do nerazločljivosti. Plazibat spretno prehaja iz komedijskega žanra v resnobnejše lege in pri tem ohranja organsko celoto. Izkaže se v široki paleti komičnih kodov, ki segajo od karakterjev do situacij in nenazadnje do stiliziranih koreografskih prizorov, ki se ne izogibajo simboli. Plazibat zavestno dozira stopnjo komike, glede na zahteve vsebine predstave, in se v tem ne obremenjuje s strogimi zakonitostmi žanra.

Uprizoritev *Pokojnik* deluje kot dobro naoljen stroj, ki ves čas deluje v taktu in usklajeno povezuje vse skrbno dodelane vidike predstave v celoto. V režijsko-dramaturških odločitvah se poigrava z arhetipskimi komičnimi postopki, kot so repeticija, stopnjevanje, stilizacija, pretiravanje, ritem in aparteji.

Uprizoritev gradita dva plana, ki ju Plazibat tudi žanrsko in vsebinsko jasno loči (notranjost in zunanost hiše) ter z njunim spojem pripoveduje pronicljivo in ostro komedijo. Tako komika kot vsebina izhajata iz vseh uprizoritvenih ravni, ki so skrbno dodelane, režija Ivana Plazibata pa jih sestavlja v koherenten in organski svet, ki deluje kot jasna uprizoritvena gesta.

Čestitamo!



Foto Peter Giordani

Nagrada na Dnevih komedije 2026 v Celju

Uprizoritev *Zakaj sva se ločila*

avtorice Katarine Morano v režiji Žige Divjaka

Posebna nagrada za premikanje mej komedijskega žanra

Žirija v sestavi Jernej Potočan, Tjaša Bertonec in Romeo Grebenšek je v obrazložitvi zapisala:

Uprizoritev *Zakaj sva se ločila* v režiji Žige Divjaka ter v interpretaciji Mateja Puca in Jane Zupančič razširja konceptualne okvire komedijskega izraza. Uprizoritev ne sledi shematiki komedije, temveč se vzpostavi kot življenjska drama z izrazitimi primesmi komike in tragedije. Njena moč je v gabaritu vsakdana: v banalnih opravilih, ritmu skupnega življenja, vprašanih otrok in staršev, ki niso izpostavljeni kot domislice, temveč kot prepoznavni del intimne resničnosti. Komika se ne izigrava na odru, temveč se zgodi v gledalcu – v trenutku prepoznanja lastnih situacij, tudi ko prizor učinkuje kot drama ali absurd. Uprizoritev *Zakaj sva se ločila* zadene, ne da bi ranila.

Z dokumentarno primesjo in rušenjem konvencij realizma režija Žige Divjaka gradi žanrsko zanimivo fluidno formo. Na praznem odru se postopoma gradi dom – kot metafora kopičenja življenja – da bi se na koncu razgradil skupaj z odnosom.

Igralca Matej Puc in Jana Zupančič delujeta kot koherentna celota; z medsebojnim dopolnjevanjem in natančnim prehajanjem med nevrotičnostjo, depresijo in srečo ustvarjata organsko, življenjsko dinamiko para. Uprizoritev ni skupek učinkov, temveč enotna razvojna linija – surova, prepoznavna in žanrsko pogumna.

Čestitamo!



Foto Jernej Čampelj

In memoriam Mojca Kreft

(1947–2026)

Mojca Kreft nas je zapustila tiho, skoraj tako neopazno, kot je včasih odšla po premieri, ki ji najbrž ni bila preveč všeč. Pečat, ki ga je s svojim delom in osebnostjo zapustila, pa ostaja neizbrisen, globoko vtisnjen v slovenski gledališki prostor, ne le v institucijah, v katerih je ustvarjala ali jih vodila, temveč tudi med številnimi generacijami ustvarjalcev, ki jih je s svojo širino, znanjem in človeško toplino spremljala in spodbujala. V svoji bogati karieri je kot dramaturginja sodelovala v celi vrsti gledališč. V našem gledališču je bila zaposlena ducat let in ga v obdobjih medvladja tudi umetniško vodila. Kot dramaturginja MGL je pomembno vplivala na razvoj gledališča. Sestavljala je repertoarje, ki so gledališče usmerjali v družbeno relevantnost in evropski kontekst.

Konec prejšnjega stoletja je za desetletje prevzela vodstvo ljubljanskega lutkovnega gledališča, umetniško je vodila tudi Šentjakobsko gledališče, delovala je kot kustosinja v gledališkem muzeju, katerega vodstvo je za nekaj mesecev prevzela še leta 2022. Ob vsem tem pa je pisala članke, urejala monografije in sodelovala na strokovnih simpozijih. Z monografijo *MGL: 35 let* je postavila strokovne temelje za teatrološko analizo zgodovine tega gledališča. Njena razgledanost in spomin sta bila izjemna: poznala je vsa slovenska gledališča, spremljala njihov razvoj in razumela njihove specifičnosti. Njeno teoretsko delo, od raziskav do uredniških projektov, je pomembno prispevalo k refleksiji

slovenske uprizoritvene umetnosti, njeno prizadevanje za evropeizacijo slovenskega gledališča pa je bilo prepoznavno tako v praksi kot v njenem pisanju.

Ena njenih največjih odlik je bila sposobnost, da je z ustvarjalci govorila strokovno, a nikoli vzvišeno. Po premierah je znala pristopiti k režiserju, igralcu, scenografu ali dramaturgu in ga z nežno, a natančno mislijo, s svojstveno kombinacijo analitičnosti in topline spodbuditi k razmisleku, ne da bi ga pri tem prizadela. Bila je izjemno izobražena, a nikoli toga; natančna, a vedno odprta in tudi pri kritiki dobronamerna. V gledališču je pustila trajno sled – ne le v institucijah, ki jih je vodila ali soustvarjala, temveč predvsem v ljudeh, ki so imeli to srečo, da so z njo sodelovali.

Zame je bila Mojca Kreft nesporna gledališka avtoriteta, s katero sva se velikokrat na ulici zapletli v dolge diskusije. Bila je namreč izjemno razgledana in izobražena sogovornica, ki me je vedno opozorila na kakšen vidik, na katerega sama nisem pomislila. Bila je opora, nekdo, ki je znal tudi poslušati in s katerim si lahko delil tudi dvome, ideje, veselje ob uspehih in skrbi ob težjih projektih.

Njena prisotnost na premierah, njen pozoren pogled iz dvorane, njena beseda po predstavi – vse to bomo pogrešali. Mojca je odšla tiho, ampak med nami ostaja spomin na izjemno ustvarjalko, ki je znala gledališče ljubiti z razumom, srcem in neomajno predanostjo.

Ira Ratej



Lotos Vincenc Šparovec

Milan Ramšak Marković

Bourgeoisie

Buržoazija, 2025

Based on the film by Luis Buñuel

World premiere

Opening 22th April 2026 on the Main Stage

Translator and director **NINA RAMŠAK MARKOVIĆ**

Dramaturg **MILAN RAMŠAK MARKOVIĆ**

Set designer **IGOR VASILJEV**

Costume designer **TINA PAVLOVIĆ**

Composer **JERA TOPOLOVEC**

Video and animation designer **MILOŠ TOMIĆ**

Language consultant **BARBARA ROGELJ**

Lighting designer **ANDREJ KOLEŽNIK**

Sound designer **MATIJA ZAJC**

Dramaturg assistants **EVA LUNAR** and
TINE LUKAČ

Cast

Martina Potočnik **BERNARDA OMAN**

Blaž Potočnik **PRIMOŽ PIRNAT**

Inge Dorpmüller **TJAŠA ŽELEZNIK**

Borut Dremelj **GAŠPER JARNI**

Eva **MIRANDA TRNJANIN** as guest

Rok, Cameraman **JURE RAJŠP** as guest

Klara Berger, Nun Mojca, Waitress 1, Waitress 2, Waitress

Manca **IVA KRAJNC BAGOLA**

Bishop Mlinšek, Policeman Gorinšek, Joško, Mario Mangioni,

Soldier **LOTOS VINCENC ŠPAROVEC**

Inspector Vehovec, Franci, Cook, Soldier

JOŽEF ROPOŠA

Policeman Kremžar, Aljoša, Katarina, Luigi Mangioni

JAKA LAH

Many thanks to Cankarjev dom for their help with the photography for the theatre programme.

Stage manager **Borut Jenko** Prompter **Snježana Vrhunc Vurušič** Technical director **Janez Koleša** Stage foreman **Matej Sinjur** Head of technical coordinators **Boris Britovšek** Sound masters **Matija Zajc** and **Miha Peterlič** Lighting masters **Andrej Koležnik** and **Aljoša Vizlar** Hairstylists and make-up artists **Anja Blagonja**, **Sara Dolenc** and **Alja Pečelin** Wardrobe mistresses **Sara Kozan** and **Dijana Đogić** Property masters **Erika Ivanušič**, **Ana Johana Scholten** and **Andrés Alejandro Klemen**

The set was made in the ateliers of Ljubljana City Theatre by **Vladimir Janc**, **Matija Mužič** and **Karmen Jerebic**, and the costumes by **Irena Tomažin**, **Tanja Cirman**, **Tanja Lakovnik** and **Urška Picelj**.

The comedy *Bourgeoisie* was written by Milan Ramšak Marković for Ljubljana City Theatre. Like Luis Buñuel's famous film *The Discreet Charm of the Bourgeoisie*, Ramšak Marković presents a group of people trying to fulfil a few simple desires, one of them is to have dinner together. In the process, the members of the group gradually discover the limits of their world.

The productions that aim at social and class critique on Slovenian stages usually deal with themes and poetics that stem from a clear moral imperative, most often in a way that evokes a sense of guilt in the spectator. But the question is whether such an approach is effective at all. Can guilt ever be a primary driver or engine of change? Less often does social class critique use strategies as those used by Luis Buñuel in his films. At first glance, the target of his ridicule is clear: the corrupt social elite and the ideological state apparatus (the wealthy, the police, the church). On closer analysis, however, it becomes clear that the criticism could have been much more direct and much harsher. It seems that Buñuel is actually shedding light on the various mechanisms by which this reality is constructed. It becomes clear that the target of his criticism is not the elite or the wealthy, but rather we, ourselves. In the play, therefore, we follow likeable and funny individuals who participate in the recognisable social rituals of their class, but their actions seem to make no sense. Similar dissociations are used by Roy Andersson, the Swedish director, whose artistic model was Buñuel. The effect is humorously poignant and allows us to get to know the comic nature of existence in a particular way.

Bourgeoisie is a theatrical response to the principles of the two film giants mentioned above, but also a continuation of the aesthetics that the creative duo Ramšak Marković have begun to develop in two of their previous productions (*The Emigrants* at the SNT Drama Ljubljana and *Arsenic and Old Lace* at Ljubljana City Theatre). *Bourgeoisie* is a narrative about people whose reality is constantly constructed by rituals, stories and dreams, from which, it seems, the only way out is – a new dream.

Milan Ramšak Marković, born in 1978 in Belgrade, is an award-winning dramaturg, playwright and actor. He works in institutional drama theatres, writes for film and television and is an active member of the Serbian and Slovenian contemporary dance scene and independent art production. His plays have been staged in Slovenia, Serbia, North Macedonia, Croatia, Lithuania and England. In recent years, Ramšak Marković has successfully collaborated with theatre director Sebastijan Horvat and director Nina Ramšak Marković, with whom he has created a number of acclaimed productions. In 2021, he received the Grün-Filipič Award for achievements in the field of dramaturgy and teatrology at the 51st Week of Slovenian Drama.

Pokrovitelj
Mestnega gledališča ljubljanskega



Energija za življenje