

UNIVERZA V LJUBLJANI
FILOZOFSKA FAKULTETA
ODDELEK ZA SLOVENISTIKO

Manja Pranjič

Cankarjeva dramatika med klasiko in aktualnostjo

DIPLOMSKO DELO

MENTOR: red. prof. dr. Marko Juvan

Ljubljana, 2015

Neizmerno se zahvaljujem mentorju red. prof. dr. Marku Juvanu za pomoč, usmerjanje in svetovanje pri izdelavi diplomskega dela. Zahvala gre tudi Štefanu Vevarju iz Slovenskega gledališkega muzeja, ki mi je omogočil dostop do kritik, ki sem jih potrebovala pri analitičnem delu in Mihu Grumu iz AGRFT-ja za posnetke predstav. Posebne zahvale grede staršema Barbari in Mirotu, ki sta mi vedno stala ob strani in mi finančno omogočila študij, bratu Maticu, ki me je ves čas spodbujal ter fantu Matevžu za vso motivacijo in reševanje iz računalniških zagat. Hvala vsem.

Povzetek

Ivan Cankar, osrednji predstavnik slovenskega literarnega kanona, je z vidika dramatike v slovenskem prostoru in na slovenskih odrih še vedno aktualen. Njegovi *Hlapci*, v katerih je izpostavil pojem hlapčevstva, ki naj bi simboliziral duševno in psihološko karakteristiko Slovencev, še vedno živijo aktualno življenje na slovenskih odrih in se uprizarjajo skoraj vsako leto. Od praižvedbe leta 1919 do najnovejših uprizoritev po letu 2000 so bili *Hlapci* postavljeni na oder na različne načine. Nekatere uprizoritve so strogo sledile dramski predlogi in se niso oddaljevale od izvirnika, druge – zlasti tisti iz 80. let, ki veljata za najradikalnejši, ter uprizoritev iz leta 2005 – so se osamosvajale, izpuščale besedilo izvirnika, dodajale druga Cankarjeva besedila in aktualno gradivo tedanjega časa ter aktualizirale dramsko predlogo z vidika scenografije, kostumografije, glasbe in govornega izražanja. Poleg uprizarjanja Cankarjevih *Hlapcev*, za katere se izkaže, da nikakor ne zastarajo in nas kot bralce in gledalce nagovarjajo v vsaki novi družbeno-politični situaciji, se aktualnost, kakovost in pomembnost Cankarja kaže tudi v intertekstualnih/medbesedilnih navezavah na njegova dramska dela.

Ključne besede: kanon, klasika, hlapčevstvo, dramatika, uprizoritve, gledališče, gledališka kritika, *Hlapci*, Ivan Cankar, medbesedilnost

Abstract

Ivan Cankar, one of the most significant representatives of the Slovenian literary canon, is still regarded as relevant from the perspective of Slovenian theatres. His work *Hlapci* (Serfs), in which he emphasised the concept of servility, is said to symbolise the mental and psychological characteristics of Slovenes. It is still performed on stages almost every year. From the premiere in 1919 to the latest productions after 2000, *Hlapci (Serf)* were presented in various ways. Some performances followed Cankar's text to the letter and did not deviate from original, whilst others – especially those from the 80s, which are considered the most radical, and the one from 2005 – were altering, omitting and adding other relevant material of the period and managed to modernise the drama in terms of setting and costume design, music and language expression. Not only are Cankar's *Hlapci* timeless, but also echo the fundamentals of our experience. The importance, quality and relevance of Cankar's dramaturgy is also reflected in intertextual links to his dramatic work.

Keywords: literary canon, servility, dramatics, performances, theatrical review, *Hlapci*, Ivan Cankar, intertextuality

Kazalo

Kazalo

1. Uvod.....	7
1.1 Metode dela.....	8
2. Pojem kanona in klasike.....	9
2.1 Zgodovina kanona.....	9
2.1.1. Cerkveni kanon.....	10
2.1.2. Srednjeveški kanon.....	10
2.1.3. Novoveško oblikovanje kanona.....	10
2.2 Literarni kanon.....	12
2.3. Nacionalni kanon in kanon svetovne literature.....	15
3. Shakespeare, središče svetovnega kanona.....	17
3.1 Podobnosti med Williamom Shakespearom in Ivanom Cankarjem.....	21
3.2. Medbesedilne navezave na Ivana Cankarja kot dramatika.....	25
4. Pojem hlapčevstva in Slovenci kot narod hlapcev.....	29
4.1. Duhovnozgodovinske razlage slovenskega narodnega značaja in slovenski narod v očeh Ivana Cankarja.....	30
4.2. Psihoanalitične razlage slovenskega narodnega značaja.....	36
4.3. Psihološke razlage slovenskega narodnega značaja in avtostereotipi o Slovencih.....	38
5. Cankarjevi Hlapci in analiza uprizoritev.....	41
5.1 Cankar in dramatika.....	41
5.2 Drama Hlapci.....	43
5.3 Tabela uprizoritve Hlapcev.....	47
5.4. Analiza uprizoritev Hlapcev.....	53
5.4.1 SSG Trst – režiser Milan Skrbinšek – premiera 31. maj 1919.....	53
5.4.2. SNG Drama Ljubljana – režiser Osip Šest – 11. december 1919.....	55
5.4.3. SNG Drama Ljubljana – režiser Ciril Debevec – 9. oktober 1934.....	57
5.4.4. SNG Drama Ljubljana – režiser Slavko Jan – 11. november 1948.....	60
5.4.5. SNG Drama Ljubljana – režiser Slavko Jan – 7. oktober 1967.....	63
5.4.6. Drama SNG Maribor – režiser Igor Pretnar – 15. oktober 1976.....	67
5.4.7. MLG – režiser Dušan Jovanović – 11. oktober 1980.....	70
5.4.8. SNG Drama Ljubljana – režiser Mile Korun – 17. oktober 1980.....	74
5.4.8.1. Primerjava Jovanovićeve in Korunove uprizoritve.....	77
5.4.9. SNG Drama Ljubljana – režiser Mile Korun – 29. september 1995.....	79
5.4.10. Drama SNG Maribor – režiser Samo M. Strelec – 13. maj 2005.....	84
5.4.11. SNG Nova Gorica – režiser Miha Golob – 6. oktober 2011.....	91
6. Grafi uprizoritev Hlapcev, Kralja na Betajnovi, Pohujšanja v dolini šentflorjanski in Za narodov blagor.....	95
6.1. Grafa uprizoritev Hlapcev.....	96
6.2. Grafa uprizoritev Kralja na Betajnovi.....	99
6.3. Grafa uprizoritev Pohujšanja v dolini šentflorjanski.....	101
6.4. Grafa uprizoritev Za narodov blagor.....	104
7. Zaključek.....	106
8. Seznam virov in literature.....	109
Priloga.....	118

Kazalo ilustracij

Scenska postavitve s klečalniki in skrinjami.....	67
Gola deformirana človeška bitja v ozadju.....	71
Scenska postavitve s tribunami – prostor nekakšne predavalnice.....	75
Prizor iz začetka 1. dejanja, ko učiteljice razpravljajo o volitvah.....	85
Prizor iz 2. dejanja – v šolski knjižnici.....	85
Prizor iz 3. dejanja – pogovor med Jermanom in Kalandrom v Jermanovi sobi.....	86
Prizor iz 3. dejanja – župnik na obisku pri Jermanu.....	87
Prizor iz konca uprizoritve, ki nam pušča odprt konec.....	87
Začetni prizor Jermana, ko izvaja navidezno bobnarsko točko.....	92
Jerman in Anka (ki jo igra moški).....	92
Prizor iz 1. dejanja, ko učiteljice govorijo o volitvah.....	93
Prizor iz 1. dejanja, ko na oder v kombiju pride Komar.....	93
Prizor iz konca 4. dejanja, ko mati v krčmi po govoru umre v stilu križanega.....	94
Končni prizor med Anko in Jermanom.....	94
Prizor iz 1. dejanja – postavitve protagonistov za mizo.....	97
Prizor iz zadnjega dejanja, ki se scensko najbolj razlikuje od ostalih.....	98
Prizor iz krčme – Jerman govori hlapcem, ki nosijo maske.....	98

1. Uvod

V diplomskem delu je osnovni problem omenjen že v naslovu. S pomočjo domače in tuje strokovne literature ter analizami izbranih Cankarjevih dramskih tekstov dokažem, da je Ivan Cankar kot dramatik po več kot stotih letih v slovenskem prostoru, na slovenskih odrih še vedno aktualen. V prvi vrsti se posvetim teoriji kanona, klasičnosti in zgodovinski recepciji kanoniziranih del. Zanima me, kaj nam pojmi kanon, klasiki in klasično delo povedo o delih, ki presegajo svoj čas.

Najprej s pomočjo tuje strokovne literature razložim zgodovino kanona, cerkveni kanon, srednjeveški kanon in moderno oblikovanje kanona. Nato obravnavam slovenski literarni kanon ter razložim razmerje med nacionalnim kanonom in kanonom svetovne literature. V nadaljevanju na kratko opišem Shakespeara kot središče svetovnega kanona. S Shakespearom kot svetovno klasiko v dramatik/gledališču primerjam Cankarja kot osrednjega dramskega klasika v slovenskem prostoru. Cankarjevo aktualnost podprem še z medbesedilnimi navezavami nanj.

Zatem se posvetim Cankarjevim *Hlapcem* oziroma pojmu hlapčevstva, ki naj bi simboliziral duševno in psihološko karakteristko Slovencev. Zlasti Jermanov govor v krčmi: »Hlapci! Za hlapce rojeni, za hlapce vzgojeni, ustvarjeni za hlapčevanje. Gospodar se menja, bič pa ostane in bo ostal na vekomaj, zato ker je hrbet skrivljen, biča vaje in željan ...« se je sčasoma odcepil od same drame in postal splošno veljavna misel, ki jo v današnjih časih vedno pogosteje slišimo.

V analitičnem delu diplomske naloge se posvetim Cankarjevim *Hlapcem*, ki jih upoštevam že pri razlagi hlapčevstva, pri ostalih dramah – *Kralju na Betajnovi*, *Pohujšanju v dolini šentflorjanski* in *Za narodov blagor* – pa v obliki tabelskega zapisa in grafov predstavim njihove uprizoritve od začetkov do leta 2011. Pri *Hlapcih* analiziram uprizoritve, ki so veljale za prelomne – za primerjavo pa tudi tiste, ki so Cankarja obravnavale bolj muzejsko. Pregledala sem posnetke teh uprizoritev in prebrala gledališke liste, kritike uprizoritev in ostalo strokovno literaturo, ki se je ukvarjala z omenjeno problematiko. Namen analiz uprizoritev je dokazati, da so Cankarjeva dramska dela na slovenskih odrih še vedno aktualna. Pri analizi sem pozorna na to, koliko se je režija oddaljila od izvirnika, v čem so odstopanja, katere dele Cankarjeve predloge je režija izpustila in kaj je dodala, ali so bili v uprizoritev vpeljani še drugi Cankarjevi teksti in kaj je o tem zapisala sprotne kritike. Opazujem tudi scenografijo, kostumografijo, glasbo, osvetlitev, način igre, govor in jezik.

1.1 Metode dela

V teoretičnem delu je bila uporabljena deskriptivna metoda s študijem domače in tuje literature. Oprla sem se na humanistično-idealistične, hermenevtične in materialistično-kulturološke teorije kanona ter jih povezala z duhovnozgodovinskimi (Pirjevec), psihološkimi (Musek) in psihoanalitičnimi (Žižek) razlagami slovenskega narodnega značaja oziroma ideoloških predstav o značaju. V analitičnem delu sem analizirala izbrane uprizoritve, pri čemer sem v glavnem upoštevala naslednje metode: analizo praktične dramaturgije, teatrologijo, zgodovino in semiotiko gledališča. Uprizoritve dram sem količinsko analizirala v tabelskih zapisih in z dvodimenzionalnimi stolpičnimi ter tridimenzionalnimi stolpičnimi grafikoni.

2. Pojem kanona in klasike

Pojma kanon in klasika sta ključna za razčlenjevanje zgodovine učinkovanja Cankarjevih del. Klasične avtorje lahko vedno na novo interpretiramo, lahko ostajajo vedno aktualni ali pa to postanejo, če prej niso bili. Kaj so dela, ki presegajo čas, in zakaj so takšna?

2.1 Zgodovina kanona

V literarni vedi je pojem kanona uveljavil nemški literarni zgodovinar Ernest Robert Curtius, ki v *Evropski literaturi in latinskem srednjem veku* razpravlja o klasiki. Opisuje sezname zglednih piscev in vrst v filologiji, šolstvu, Cerkvi in pravu od aleksandrijskega helenizma do novega veka. Curtius navaja, da je skupna lastnost vsem kanonom – šolskemu, cerkvenemu, pravnemu, nacionalnemu – ta, da služi zagotavljanju določene tradicije (2002: 227).

Curtius se sprašuje, kaj naredi nekoga za klasika in od kdaj obstajajo klasiki. Odgovor nas najprej vodi k izboru avtorjev. Ohranjenih je nekaj seznamov pisateljev iz helenizma, sčasoma se je število zglednih avtorjev krčilo. Aleksandrijski filologi so prvi sestavili izbor starejše literature za učno snov gramatiške šole. Termin za »zglednega avtorja« je nihal. Pri Aleksandrijcih so se ti avtorji imenovali »sprejeti« (v izbor). Beseda »classicus« se je pojavila šele pri Geliju (*Noctes Atticae* XIX 8, 15) in odtod prodrla v moderno kulturo.

Gelij se je pri vpeljavi klasičnega *scriptorja* sklicoval na *cohors antiquior vel oratorum vel poetarum* (»starejšo trumo govornikov oziroma pesnikov«). Starejša, ko je postajala antika, bolj so potrebovali novo besedo za »moderno«, vendar besede *modernus* še ni bilo, uporabljali so besedo *neotericus*. Antika se ni delila na obdobja, ampak je imela na voljo le pojem »stari časi«. Klasični pisatelji so bili vedno razumljeni kot »stari«. Lahko jih prepoznamo kot zgled, lahko pa jih zavračamo kot že presežene. Ciceronu so bili atiški govorniki z vidika Rima stari. Besede novi, novejši, niso uporabljali nasproti besedi *antiqui*. Novotvorba *modernus* se je pojavila šele v 6. stoletju. (Curtius, 2002: 229-234)

2.1.1. Cerkvni kanon

Beseda kanon je imela izvorno religiozen pomen in se je v pomenu »seznam avtorjev« prvič pojavila v 4. stoletju, v povezavi s krščansko literaturo. Filolog David Ruhnken je pojem kanon po letu 1744 vpeljal v filologijo. Obstajale so literarna tradicija šole, pravna tradicija države in religiozna tradicija Cerkev; *studium, imperium, sacerdotium*. Cerkev je sprejela svete spise Judov v svoj kanon kot »Staro zavezo«. Judovski kanon sestavljajo »Postava«, »Preroki« in »Spisi«. V judovstvu in starem krščanstvu pa so obstajale mnoge knjige, ki so bile izključene iz branja pri bogoslužju in so se zato imenovale »skrivne«. Pojem kanonskega se je moral že v stari Cerkv močno razširiti, ker je bil pravna institucija. Pravna določila cerkvenih organov so se v nasprotju s posvetnimi zakoni imenovala *canones*. Kanoniki so bili prvotno tisti duhovniki, ki so bili imenovani po cerkvenih zakonih, kasneje pa duhovniki, ki so bili izbrani v stolnem kapitelju pri skupni molitvi. Kanonski proces se sklene z uvrstitvijo v seznam (kanon) svetnikov (kanonizacija). (Curtius, 2002: 235-238)

2.1.2. Srednjeveški kanon

Kanon je po mnenju Harolda Blooma prvotno pomenil izbor knjig v izobraževanju (Bloom, 2003: 21).

Pri oblikovanju srednjeveškega kanona je šlo za preišljen študijski načrt, in sicer iz najboljšega, kar sta premogla krščanski in poganski kanon, oblikovati srednjeveški šolski kanon. V srednjeveškem šolskem kanonu so bili krščanski in poganski avtorji postavljeni neposredno eni proti drugim. Dante je iz množice avtorjev izpostavil *bella scuola* petih največjih antičnih pesnikov, ki so le elita med elito (Aristotel, Sokrat, Platon, Ofrej, Ciceron in drugi). Za literarno vedo bi bilo zanimivo ugotoviti, kako se je kanon antičnih avtorjev od leta 1500 pa do danes spreminjal oziroma krčil. (Curtius, 2002: 238-241)

2.1.3. Novoveško oblikovanje kanona

Kot nadalje razlaga Curtius, je med modernimi književnostmi prva izoblikovala kanon italijanska, ker sta bila študij starih in novolatinsko pesništvo v velikem razcvetu in sta pomenila resno konkurenco poeziji v ljudskem jeziku. Če je ta poezija želela uspevati, se je morala legitimirati s pomočjo zglednih avtorjev, ki so veljali za merilo italijanske umetnosti, tako kot je npr. Vergilij veljal za latinsko. Takrat ni bilo nobenega sklenjenega, »klasičnega« sistema italijanske literature; Dante, Petrarca, Boccaccio, Ariosto in Tasso so bili veliki

avtorji brez nekega skupnega imenovalca (vsak od njih je v drugačnem razmerju do antike). Klasični literarni sistem v strogem pomenu je imela po Curtiusovem mnenju le Francija – Boileau postavlja Malherbea nad Villona in Ronsarda, ker naj bi domnevno prvi pisal pravilne verze. Francija si je že tedaj prizadevala uveljaviti nacionalno obliko duha kot univerzalno zavezujočo. Francija svoji klasiki veliko dolguje, obenem pa je za to plačala veliko ceno, in sicer navezanost na oblike zavesti, ki so v stremljenju po univerzalnosti postale preozke za evropskega duha. Francoska literatura ima jasno definirano in kodificirano klasiko in romantiko. Značilno zanjo je, da sta klasika in romantika na popolnoma nasprotnih bregovih; romantika je zavestna protiklasika. Druga država, ki se razlikuje od ostale Evrope, kar se tiče oblikovanja kanona, je Španija. Posebnost španske literarne zgodovine je, da ima romantiko, nima pa nominalne klasike. Španija svojega književnega razcveta ne označuje kot klasiko, ampak ga imenuje zlata doba. (Curtius, 2002: 241-247)

2.2 Literarni kanon

V slovenski strokovni publicistiki so se s problematiko slovenskega srednješolskega kanona ukvarjali že na prehodu iz 19. v 20. stoletje Viktor Bežek, Fran Ilešič in Karel Ozvald, širše teoretične razlage dejavnikov in postopkov literarne kanonizacije pa zasledimo šele v znanstvenih razpravah Marka Juvana in Marijana Dovića. V nadaljevanju bom razložila slovenski literarni kanon in bolj poglobljeno predstavila koncepcijo kanona nasploh.

V SSKJ-ju za kanon najdemo zapis:

kánon -am(â) **1.** knjiž. *pravilo, načelo, norma, zlasti v družbi, umetnosti, filozofiji*: držati se kanona; veljavni kanoni / lepotni kanoni / družbeni, umetniški kanoni // *seznam, spisek takih pravil*: sestaviti kanon **2.** muz. *dvoglasna ali večglasna skladba, v kateri vsi glasovi dosledno posnemajo temo*: peti kanon; štiriglasni kanon ◊ rel. kanon *osrednji, nespremenljivi del maše*; svetopisemski kanon *seznam uradno priznanih svetopisemskih knjig*, kanon svetnikov *seznam uradno proglašanih svetnikov*; um. Kanon *skupek pravil o razmerjih, merah za upodabljanje človeškega telesa* ♪.

Po *Rečniku književnih termina* (1985) je beseda razvila še nekaj pomenov:

- spisek piscev ali del, priznanih za vzorne,
- uradno priznani spisi svete religije,
- zapletena oblika pravoslavne cerkvene poezije.

Za kontekst moje diplomske naloge je pomembna prva razlaga pojma – kanon kot spisek piscev ali del, priznanih za vzorne.

Beseda kanon izhaja iz grščine in je izposojenka iz semitskega jezika ter pomeni nekakšno merilno palico iz trsičja (Bloom, 2003: 380). Grška beseda kanon pomeni merilo; gre za obvezujoč, vnaprej določen, uzakonjen temelj, s katerim presojava obstoječe in potencialne izjave (Juvan, 1997: 201). Kasneje pa se pojem uporablja največ v pomenu avtoriziranega in zavezujočega pravila/predpisa (cerkveni kanoni), kot nekaj nespremenljivega in vzornega (Dović, 2003: 43).

Marko Juvan se pri razlagi kanona najprej sprašuje, zakaj imamo določena dela trdneje v zavesti kot druga, zakaj nekateri avtorji postanejo vredni vse pozornosti, drugi pa so

izključeni in pozabljeni. Vrednostna sodba o literarnem delu je nujen, vendar ne edini pogoj za to, da delo postane klasika. Pomemben je tudi širši institucionalni okvir, ki skrbi, da bo določeno delo vedno znova med ustrezno usposobljenimi bralci (Juvan, 1997: 197-198).

Po Juvanovem mnenju torej kanon nastaja izven ustvarjalnih moči piscev in besedil in nanj vplivajo tudi drugi dejavniki, dejavnosti, ustanove (Juvan, 1997: 203).

Tudi Dovič omenja, da v zadnjem času narašča zanimanje za mehanizme, ki odločajo, katero delo se bo ohranilo v zavesti generacij in za merila, s katerimi se presoja vrednost tekstov in ideologije (Dovič, 2003: 44).

Prav tako zagovarja stališče, da se je pozornost z del preusmerila na institucije, družbene in gospodarske okoliščine literarne komunikacije in ideologije zunaj literarnih del.

Popolnoma nasprotno stališče od Juvanovega in Dovičevega zasledimo pri Haroldu Bloomu. »Najgloblja resnica o posvetnem oblikovanju kanona je, da ga ne ustvarjajo niti kritiki niti akademski krogi, kaj šele politiki. Kanone določajo sami pisci, umetniki in skladatelji, ko gradijo mostove med močnimi predhodniki in močnimi nasledniki.« [...] »Napoved o kanoničnosti je potrebno preveriti kaki dve generaciji po avtorjevi smrti.« (Bloom, 2003: 392).

Bloom zagovarja stališče, da na sestavo posvetnega kanona ne vpliva ideologija, politika ali kritiki, temveč avtorji sami in drugi pisatelji, ki v kanoničnih/merodajnih predhodnikih prepoznajo zgled in se navezujejo nanje. Ali je avtor le muha enodnevnica ali pravi klasik, se po Bloomovem mnenju preverja dve generaciji kasneje. Bloom v ospredje postavlja predvsem estetski kriterij in trdi, da je kvaliteta tekstov pomembnejša od ideologije in družbenih okoliščin.

Moje mnenje je, da se kanon v prvi vrsti vsekakor gradi na osnovi kvalitetnega literarnega dela. Strinjam se z Bloomom, da drugi pisatelji na nek način res povečajo kanonične avtorje s tem, ko v njih spoznajo zgled in se navezujejo nanje, vendar je to le eno od meril. Bolj prepričljivo se mi zdi Juvanovo in Dovičevo stališče, saj po mojem mnenju odigrajo institucije, zlasti šola in njeni učni načrti, izredno pomembno vlogo pri določanju kanoničnih avtorjev, saj kanonska dela nastopajo kot norma šolskega pouka in kot vzgojno sredstvo. Kot pravi Juvan, kanon ni udeležen le v izobraževanju, z njim se vzpostavlja in reciklira tudi zgodovinski spomin nekega občestva, njegovo samozavedanje, stereotipi, samoupodobitve. (Juvan, 1997: 202)

Literarni kanon se, kot navaja Juvan, deli na obrobje in jedro. Obrobje kanona se sčasoma spreminja, na kar vplivajo bralski, kritiški, esejistični, uredniški, literarnozgodovinski in drugi odzivi. Jedro ostaja v razmeroma nespremenjeni obliki, kamor se uvrščajo nesporni klasiki, »večne umetnine«. (1997: 204)

Teorije o nastanku, funkcioniranju in vlogi kanona danes niso soglasne. Najživahnejša polemika o kanonu se je pojavila v ZDA, ko so nekateri teoretiki poskušali uveljavljati kanon spremeniti in ga odpreti avtorjem, ki zastopajo manjšine in "zatirane" družbene skupine. Reakcija na njihove poskuse spreminjanja in širitve učnih načrtov za pouk književnosti v srednjih šolah in univerzah je bila obramba starega kanona.

Kanon je zapleten proces, ki pa je v sedanjih okoliščinah nujen in je ena od opornih točk književnega sistema, podobno kot avtorji (Dović, 2003: 43).

2.3. Nacionalni kanon in kanon svetovne literature

Nacionalni kanon je le eden od tipov književnega kanona; je v službi konstituiranja nacije (Riesz, 1981: 175). V obdobjih leposlovne afirmacije nacionalnih jezikov kot osnov novoveških nacionalnih književnosti se je morala namreč vsaka med njimi legitimirati z zglednimi avtorji (Curtius, 1971: 271).

Marko Juvan zapiše, da sta pri gradnji narodne literature in njenega kanona na Slovenskem sovpadla dva procesa. Prvi proces je bil avtonominiziranje; slovstvo se je postopoma ločevalo od pragmatične (funkcijske in normativne) stopljenosti z ostalimi oblikami kulture in civilizacije v stanovsko razslojeni družbi. Nastala je nova enota družbenega občevanja, kot simptom teh sprememb pa je nastopil enoten pojem literature, ki je pokril in združil prej vrstno in zvrstno razslojeno slovstvo. Drugi proces je bil nacionaliziranje, kar je pomenilo otresanje odvisnosti književnosti in njenega kanona od antike, klasičnih jezikov in kulture. Kazala se je težnja po avtohtonosti in enakovrednosti. (1994: 279)

Dović zapiše, da je razmerje med svetovnim in nacionalnim kanonom vezano na samo zgodovino kanona. Prvotni grško-rimski latinski kanon se je v novem veku z vzponom nacionalnih jezikov in literatur razcepil v množico nacionalnih kanonov. Nekaj časa so obstajali latinski kanon in kanon vernakularnih literatur, dokler se v predromantiki in romantiki ni uveljavila ideja svetovne literature. Od tu naprej lahko govorimo o kanonu svetovne literature – o spisku del, ki presegajo pomen okvira neke nacionalne kulturne skupnosti, vanj pa so vključena tako dela iz latinske tradicije kot vrhunski dosežki posameznih nacionalnih literatur. Ta struktura ni nekaj trdnega in dokončno fiksiranega. Dović opozarja, da je problem takšnega kanoničnega korpusa optika sestavljalcev, saj npr. v svetovnem kanonu ne bomo našli predstavnika slovenske literature in drugih obrobnih literatur (2004: 21). Na tem mestu lahko izpostavim Harolda Blooma, ki v *Zahodnem kanonu* posveča nesorazmerno veliko pozornost avtorjem angloameriške provenience. Smiselna so vprašanja, kaj je sploh kriterij izbora, če se norme in merila razlikujejo med posameznimi kulturami. Dović kot enega izmed kriterijev pri internacionalizaciji svetovne literature navaja Nobelovo nagrado, ki ima »veliko kanonizacijsko moč«. (2004: 22)

O nekanoničnih delih Dović spregovori kot o delih, na katera ni potrebno gledati kot nekaj »aktivno izključenega«, kar je tendenca mnogih ameriških teoretikov, ampak zgolj na dela, ki

so padla v mrtvi kot zgodovinskega pogleda (2004: 23).

Eno izmed teorij, ki dobro prikazuje oblikovanje kanona, predstavlja Alastair Fowler v delu *Vrste književnosti (Kinds of Literature, 1982)*. V poglavju »Hierarhije zvrsti in književni kanon« opaza, da se spremembe v književnem okusu pogosto zgodijo zaradi razvrednotenja književnih zvrsti, ki so zastopane v kanoničnih delih. V vsaki dobi namreč veljajo nekatere zvrsti za bolj kanonične od drugih. Fowler pojasnjuje, da ni obdobja, v katerem bi bile vse vrste in zvrsti enako zastopane. Vsaka doba ima svoj repertoar zvrsti, na katere se bralci in kritiki odzivajo z navdušenjem, iz njega pa kaj tudi izpade. Fowler in Bloom se strinjata, da je estetska izbira vodila posvetni vidik oblikovanja kanona. Za zahodi kanon so, kot navaja Bloom, najpomembnejša načela selektivnosti, ki temeljijo na strogo umetniških kriterijih. Njegovi nasprotniki pa zagovarjajo misel, da je pri oblikovanju kanona vselej prisotna neka ideologija, da je ustvarjanje kanona že samo po sebi ideološko dejanje (Bloom, 2003: 388).

To misel na nek način podpre Miran Hladnik v članku *Ne, na parnas pa že ne!*, ko trdi, da so »o slavi ali pozabi avtorjev pogosto odločali čisto neliterarni kriteriji«, kjer navaja, da je bilo včasih tudi pomembno, od kod je avtor prihajal, katerega spola je bil ipd. (Hladnik, 2001: 115).

Kanon se sčasoma spreminja, kar je posledica novih, sodobnih avtorjev, ki jih je treba vključiti. Posledično iz kanona izpadajo starejši pisatelji, saj se kanon vzdržuje prek institucij, te pa imajo omejen čas in prostor (npr. letni učni načrt književnosti).

Sklenila bi, da je kanon eden nujnih elementov literarne komunikacije. V njem je težnja po selekciji, po ohranjanju tistega, kar se zdi najvrednejše, najpomembnejše in najprezentativnejše v neki kulturi.

3. Shakespeare, središče svetovnega kanona

William Shakespeare predstavlja središče svetovnega kanona, njegovi dramskih teksti so bili aktualni in uprizarjani že v njegovem času in vse do današnjih dni se na odrih pojavljajo praktično vsako leto (tako po svetu kot tudi na slovenskih odrih), njegova dela pa najdemo tako v osnovnošolskih kot srednješolskih učnih načrtih. Predstavila bom nekaj razlag problema, zakaj je Shakespeare postal središče kanona in zakaj njegova dramska dela presegajo svoj čas ter jih lahko preslikamo v vsako družbeno in politično situacijo. Glede na to, da je Shakespeare v središču svetovnega kanona, Cankar pa v središču slovenskega, se mi ju je zdelo zanimivo primerjati. Skušala bom odgovoriti na vprašanje, kako so napisana njuna dramska dela, da nikakor ne zastarajo.

Kdaj je Shakespeare prvič postal Shakespeare, katere njegove igre so kanonične že od samega začetka in zakaj je sploh postal kanoničen? Harold Bloom meni, da do danes ni noben pisec presegel jezikovnih bogastev Shakespeara in njegove izvirnosti v upodabljanju značajev. Književnost je pred Shakespeareom učila, kako govoriti drug z drugim, Shakespeare pa je pokazal, kako govoriti sami s seboj. »Shakespeare je za svetovno književnost to, kar je Hamlet za namišljeno kraljestvo književnih likov: duh, ki pronica vsepovsod, ki ga ni mogoče utesniti« (Bloom, 2003: 48).

O Shakespearu je znano, da je bil precej običajen človek: odprt, prijateljski, duhovit, skromen. V središču kanona je torej avtor, ki se zdi med vsemi velikimi književniki najmanj poln samega sebe. Skrivnost Shakespeareove kanonične središčnosti je delno v njegovi nepristranskosti, saj ga ne določa nobena ideologija, teologija, metafizika, etika, politična teorija (Bloom, 2003: 44). To, da je v samem središču svetovnega kanona avtor, ki po Bloomovem mnenju v svojih dramah ni izražal nikakršne ideologije, je v nasprotju s trditvami, da so v kanon vedno sprejeta dela, ki so v skladu s tedanjo politiko, družbo, ideologijo, o čemer sem pisala v poglavju o kanonu. O protislovnosti te trditve priča tudi Cankar, saj je prav tako v svojih dramah pisal proti vladajoči ideologiji in politiki, pa si je kljub temu zagotovil mesto med kanoničnimi avtorji, čeprav šele po smrti.

Lev Nikolajevič Tolstoj je v eseju *O Shakespearu in o dramih* iz leta 1906 in v delu *Kaj je umetnost?* iz leta 1898 označil Shakespearja za »najbornejši, plehki svetovni nazor, ki ima

zunanjo veličino svetovnih mogočnikov za resnično prednost ljudi, ki zaničujejo množico, se pravi delavski razred, ki zavračajo vsakršna, ne samo verska, temveč tudi humanistična prizadevanja, usmerjena za spremembo obstoječe ureditve« (Tolstoj, 1980: 278). Po njegovem je bil namen Shakespeara in njegovih posnemovalcev »samo razvedrilo in zabava gledalcev, nikakor ne morejo biti učitelji življenja in da je treba nauk o življenju, dokler ni prave verske drame, iskati pri drugih virih« (Bloom, 2003: 52).

Zastavlja se mi vprašanje, kako je mogel biti tako velik pisec, kot je Tolstoj, v takšni zmoti. Tolstoj ogorčeno zavrača primerjanje Shakespeara s Homerjem. Shakespeare je po njegovem brez sleherne morale in verske naddoločenosti, povrh pa ga resnica ni zanimala. Kar Tolstoj Shakespeareu očita, je za Blooma njegova veličina. Shakespeare je edinstven, ker je njegova umetnost obenem težka in priljubljena. »Sumim, da je bila prav v tem resnična Shakespearova spotika in najbolj temeljna razlaga, zakaj in kako je Shakespeare središče kanona.« (Bloom, 2003: 53)

Naj povzamem odlike Shakespeara, ki jih navaja Bloom:

- njegovo obvladovanje jezika je osupljivo, ni pa enkratno in se ga da posnemati;
- njegova posebna veličina je v obvladovanju človeških značajev in osebnosti ter njihove spremenljivosti;
- v njegovih upodobitvah značajev je neko nadnaravno bogastvo, ker nam noben pisec (prejšnji ali kasnejši) ne vzbuja tako močne iluzije, da govori vsak junak z drugačnim glasom kot ostali.

Postavlja se mi vprašanje, ali je Shakespearova kanoničnost torej res odvisna od ideologije. Kot sem že omenjala, so na prelomu stoletja o književnem kanonu veliko razpravljali »politično«. Izbiranje nečesa, kar bo vključeno v kanon, na račun drugega, ki bo zato izpodrinjeno, naj bi bilo politično dejanje v pravem pomenu besede. Barbara Herrnstein-Smith (1988) na primer piše o odvisnosti kanonizacije od interesov vladajočih razredov: »Ker so besedila, ki jih izbere in ohrani 'čas', navadno vedno tista, ki 'ustrezajo' (in so bila v resnici pogosto ustvarjena, da bi ustrezala) njihovim značilnim potrebam, interesom, virom in ciljem, ima ta preskusni mehanizem v sebi vgrajene vzvode pristranskosti.« (Barbara Herrnstein-Smith, 1988: 51).

Pri njej in ostalih zagovornikih ideoloških dejavnikov kanonizacije politični vplivi ne igrajo naključne, temveč odločilno vlogo. V nadaljevanju zapiše: »Ker so tisti, ki imajo v kulturi moč, navadno pripadniki družbeno, gospodarsko in politično uveljavljenih razredov (ali pa

jim služijo in enačijo svoje interese z njihovimi), bodo besedila, ki se bodo ohranila, predvsem tista, ki na videz odražajo in krepijo obstoječe ideologije.« (prav tam, 1988: 51).

Na podlagi takšnih trditev se je razprava o procesih kanonizacije proti koncu 20. stoletja spolitizirala na škodo upoštevanja meril kakovosti. Nekdanje prepričanje, da kanon sestavljajo dela najvišje estetske kakovosti, je postalo politično sumljivo. Barbara Herrnstein-Smith predlaga preizkus, in sicer obravnavo dveh književnih del, ki obravnavata isto snov in sta tudi sicer podobni; po njenem bo imelo tisto delo, ki bolje podpira ideologije skupin na oblasti, več možnosti za vključitev v kanon kot tisto, ki ideologije graja. (1988: 52)

Te trditve si je van Peer prizadeval preizkusiti, da bi prikazal, kako je s potezami ideološkega in estetskega v procesu kanonizacije. V članku *Ali – ali? Ideologija in estetska kakovost v književni kanonizaciji* je primerjal dve besedili, ki sta blizu po času in kraju nastanka, tematiki in predmetu obravnave, se pa močno razlikujeta po ideoloških pogledih. Primer, ki ga je preučeval, je *Romeo in Julija*.

Shakespeare je napisal *Romea in Julijo* okrog leta 1593/94. Van Peer navaja, da smo lahko skoraj prepričani, da je temo povzel po noveli v verzih Arthurja Brooka z naslovom *Tragična zgodba Romea in Julije* iz leta 1562. Sama zgodba je bila v 16. stoletju priljubljena, zato Shakespearu ne moremo pripisati zasluga, da si jo je izmislil. Med primerjanima deloma pa se, kot navaja van Peer, da opaziti nekaj bistvenih oblikovnih in tematskih razlik. Navaja, da je Shakespearova drama bolj zapletena kot Brookova novela; vsebuje več junakov in zaplet zgodbe je bolj razvejan. Časovni razpon pri Brooku je devet mesecev, pri Shakespearu le dva dni. Shakespearova izvirnost je v kombinaciji med zasebnim in javnim, visokim in nizkim stilom ter med resnostjo in šaljivostjo. Brook je bralca vzgojno svaril pred ljubeznijo *Romea in Julije*, medtem ko v Shakespearovem besedilu tovrstnih moralnih naukov ni. Poleg tega je, kot navaja van Peer, prednost Shakespeara v izvirnosti in drznosti jezika, na kar je opozarjal tudi Bloom. Ljubezen je v njunih delih prikazana zelo različno, kar daje slutiti globoke ideološke razlike. Pri Shakespearu ima prisotnost čustev, volje in odgovornosti do drugega prednost pred uklanjanjem minljivim družbenim normam. Pri Brooku pa je tako uklanjanje osrednji nauk: ljubezen je grozljiva in nevarna, ker lahko spodkoplje družbeni red. Brooke je moralist, ki zahteva popolno prilagoditev posameznika veljavnim družbenim normam. Van Peer meni, da je ravno utopična verzija ljubezni Shakespearovemu besedilu zagotovila trajno veljavo. Samo če književno besedilo vsebuje vrednote in ideje, ki presegajo zgodovinske okoliščine, v katere so vsajene, je verjetno, da ga ne bo načel čas. Estetska kakovost Shakespeara je že po povedanem daleč pred Brookovo.

Van Peer navaja, da je oblikovna kakovost Shakespearovega besedila veliko višja od Brookovega, je precej bolj izviren, a obenem tudi razumljiv (1999: 3-17). Čeprav so po van Peerovih navedbah kritiki želeli zanikati in zatajiti osrednjo temo Shakespearove igre, so jo gledališča še vedno igrala, bralci pa še vedno brali. Torej kritika ni veliko dosegla, kar kaže, da so vplivi institucionalnih dejavnikov pri oblikovanju kanona morda manj pomembni, kot se zdi.

Van Peer torej v članku ovrže trditev Herrnstein-Smithove in drugih, češ da je kanon sestavljen iz del, ki upoštevajo interese vladajočih družbenih skupin. Če bi bilo to res, bi moralo biti v kanonu Brookovo in ne Shakespearovo delo, kajti Brooke je tisti, ki zagovarja ideologijo teh skupin. Vendar to ne pomeni, da ideologija ni igrala sploh nobene vloge pri kanonizaciji, le da je njen prispevek morda deloval nasprotno, kot so domnevali številni kritiki, ki so se ravnali po neomarksističnih in poststrukturalističnih doktrinah.

Iz primerjave je razvidno, da je delo, ki je branilo in slavilo vrednote klasične patriarhalne družbe elizabetinskih časih pozabljeno, medtem ko je delo, ki je močno spodkopalo te vrednote, preživelo in živi še danes. Ta van Peerova razčlemba torej nakazuje, da je trditev o izboru del v kanon iz ideoloških in političnih nagibov enostranska.

3.1 Podobnosti med Williamom Shakespearom in Ivanom Cankarjem

V tem poglavju bom skušala v grobem predstaviti nekatere skupne značilnosti Williama Shakespeara in Ivana Cankarja, zgolj z vidika kanonične vrednosti njune dramatike. Oba avtorja sta v književnosti zapisana kot klasika – Shakespeare v svetovnem kontekstu, Cankar v slovenskem. Njuna dela se na slovenskih odrih igrajo skoraj vsako sezono. Oba sta bila v središču pozornosti že za časa svojega življenja. Poskušala bom izpostaviti skupne značilnosti njune dramatike, snovi, iz katerih sta črpala, tematiko njunih del, dramske junake ipd. Poskušala bom odgovoriti na vprašanje, zakaj so njuna dramska dela po toliko letih še vedno aktualna.

Velik del dram Williama Shakespeara ima zgodovinsko, družbeno oziroma politično tematiko. Tematika, ki jo je v dramatiki obravnaval Ivan Cankar, je prav tako večinoma družbeno-politična. Pri obeh je opazen kritičen pogled na tedanjo politiko in družbo. Jan Kott je o Shakespearu zapisal: »Pri njem niso važna niti zgodovinska imena niti zvestoba dogodkom. Resnične so situacije, nadresnične so. Časa ni, je samo prisotnost zgodovine, njeno dogajanje, ki ga sicer fizično čutimo. Shakespeare ne dramatizira samo zgodovine, ampak tudi psihologijo; v njej spoznavamo sami sebe.« (Kott, 1964: 18). Kar je Jan Kott povedal o Shakespearu, bi mi lahko rekli za Cankarja. Cankar je v pismu bratu Karlu sam poudaril, da se v njegovih dramah »osebe menjajo, stvar pa ostane« (Pezdirc Bartol, 2006: 104). Ravno v tem se skriva ključ do nadčasovnosti in tako rekoč večne aktualnosti njegovih dram. Če ne bi bilo tako, bi njegove drame danes imele samo še zgodovinsko težo, bile bi samo dokument časa, v katerem je avtor živel. Ker pa je Cankar popisoval splošne situacije, ki lahko postanejo aktualne v različnih okoliščinah, je njegova dramatika živa še dandanes. V svojih delih je prodorno izražal svojo vizijo o življenju, o narodu, o družbi, o politiki itd. Zajel je sodobno, a obenem občečloveško problematiko, zato njegova dela delujejo univerzalno. Enako velja za svetovnega klasika Shakespeara, ki se še vedno uprizarja; gre za situacije, dogodke, osebe, ki nas še vedno nagovarjajo in nam dajo misliti.

Vladimir Kralj navaja, da je Shakespeare vedno mislil na svoje zelo pisano gledališko občinstvo in njihov umetniški čut, ki ga je želel zadovoljiti (Kralj, 1965: 39). Tudi Cankar je opozarjal, da ima vedno pred očmi oder, ko piše dramski tekst. V pismu bratu Karlu leta 1899 je zapisal: »Kadar pišem dramo, je oder pred mojimi očmi.« (Pezdirc Bartol, 2006: 103).

Dramska umetnost je bila Cankarju nerazdružljiva enotnost literature in gledališča. Kadar koli je pisal dramsko delo, je težil k temu, da bi moglo njegovo delo nagovoriti kar najširši krog gledalcev. Prav ta želja po neposrednem stiku s publiko mu je narekovala snov njegovih dram in komedij, fars in satir, ki so vse zajete iz resničnega dramskega življenja na prelomu devetnajstega in dvajsetega stoletja. Odrska dela nočejo biti sama sebi namen, ampak želijo vselej govoriti naravnost, kritično in pogumno. Shakespeare in Cankar sta se torej zavedala, naj drama ne bo samo bralna, temveč da je ustvarjena za uprizarjanje na odrih.

Mirko Zupančič poudarja, da je Shakespearova literatura nastala sredi konkretne družbe, v kateri je avtor živel: »Konflikte, ki se jih udeležujejo njegovi junaki in ki se v osrednjih delih razrastejo do tragičnih dimenzij, lahko prav razumemo, če pogledamo njihovo konkretno življenjsko ozračje. Junak ima sicer v sebi predispozicije za takšno ali drugačno delovanje, toda tragičen postane šele, ko njegove zamisli trčijo s svetom in okoljem, v katerem živi.« (Zupančič, 1965: 16).

Zupančič kot ponavljajočo se Shakespearovo zgodbo navaja: »Človek kot nosilec lastne ideje, lastnega hotenja in lastne predstave o svetu propade v bitki s svojo okolico. Propade preprosto zato, pa naj bo dober ali slab, ker ne more zmeriti vrednosti in moči vseh sil, ki se mu uprejo. Ne more predvideti in uganiti vseh naključij, ki bodo zmedla njegove načrte.« (1965: 23). Ista misel bi se lahko nanašala tudi na Cankarjeve drame, na primer *Hlapce* – Jerman nosi v sebi lastno idejo, predstavo o svetu, ki pa zaradi nerazumevanja okolice ni uresničljiva, zato v boju z okolico misel propade. Hamlet se prav tako zaveda, da je na svetu marsikaj narobe in da bi ga bilo treba spraviti v red, ne more pa predvideti posledic svojega delovanja. Podobno se dogaja tudi Jermanu.

Zupančič trdi, da so Shakespearovi junaki vrženi v tok dogodkov. Hamlet sam ugotavlja, da smo igrače v rokah usode. Njegovi junaki želijo vse, kar biva, obseči z enim samim interesom, strastjo, hkrati pa nosijo v sebi tudi druge možnosti, a te se običajno odkrijejo prepozno. Konflikt se pri Shakespearu razvija med dvema skupinama, dvema osebama ali pa v samem junaku. (Zupančič, 1965: 11-16) Tudi v *Hlapcih* je na primer opazno, da Jerman podobno kot Hamlet ugotavlja, da smo ljudje le igračke v rokah usode, a se občasno dozdeva, da usodo lahko spremeni prav on. Jerman župniku značilno odgovarja: »Pokazali ste mi, kaj je moj posel – iz hlapcev napraviti ljudi; pa če le enemu odvežem roke in pamet, bo dovolj plačila.« (ZD, 2001: 268) Iz citata lahko sklepamo, da Jerman še upa, da bo lahko prav on spremenil družbeno-politično situacijo. Paralela med obema dramatikoma je tudi vrsta konflikta. V *Hlapcih* se konflikt med dvema skupinama kaže kot nasprotje med klerikalci in

liberalci. Na eni strani imamo konflikt med dvema osebama – med Jermanom in župnikom, na drugi strani pa notranji konflikt – Jermanove notranje dileme.

Bibliografija razprav in študij o *Hamletu* je zelo obsežna. O njem se zdi, da je popisano že vse. Je eden tistih literarnih junakov, ki živijo tudi zunaj besedila in zunaj gledališča. Njegovo ime celo tistim, ki Shakespeara nikoli niso brali, nekaj pomeni. Zdi se, kakor da se je odtrgal od drame in se osamosvojil. Podobno velja tudi za Cankarja, zlasti za *Hlapce*. Tudi o njih je bibliografija razprav in študij obsežna. Besede glavnega junaka Jermana so sčasoma zaživele svoje življenje kot krilatice. Prav tako jih poznajo skoraj vsi Slovenci, ne glede na to, ali so kdaj brali *Hlapce*.

Hamleta se ne da igrati preprosto in morebiti ravno zato mika režiserje in igralce. Veliko generacij igralcev je v njem odkrivalo svoje poteze. Morda je *Hamletova* genialnost v tem, da si je v njem zmeraj možno ogledati samega sebe. Igrali so ga že na nešteto različnih načinov – v frakih in v cirkuških trikojih, v srednjeveškem železju in v renesančnih kostumih. V tem je tudi vzporednost s Cankarjem. Cankarjevi teksti vedno znova mikajo slovenske režiserje, mnogo slovenskih igralcev si je ravno z vlogami Cankarjevih dramskih junakov zagotovilo vidno mesto v slovenskem gledališču.

Kottova prisposoba o Shakespearovem *Hamletu* velja tudi za Cankarja: »Hamlet je kakor goba. Da ga le ne stiliziramo in ne skušamo igrati starinsko, pa takoj vsrka vase sodobnost.« (Kott, 1994: 76). Uprizoritve njunih del torej vedno lahko vsebujejo sodobne vidike in na odru zaživijo z aktualnostjo, ki nam daje misliti.

Shakespeare je tako kot vsak veliki klasik imel pomemben vpliv na ostale književnike, med drugimi na Nemce, celo na Goetheja, na Manzoniya in Leopardija. Tudi pri Tolstoju se, kljub njegovim polemikam, kaže vpliv Shakespeara. Med najpomembnejšimi shakespearejanci sta Puškin in Turgenjev. Ibsen si je prizadeval, da bi se Shakespearu izognil, vendar mu ni uspelo. Shakespeare je vplival celo na Joycea in Becketta. *Ulikses in Konec igre* sta shakespearejski upodobitvi (obe nam pred oči prikličeta svojevrstnega Hamleta). (Kott, 1994: 78)

Tudi Cankar je imel velik vpliv na slovenske literate, kar se kaže v medbesedilnih navezavah nanj, o čemer bom pisala v nadaljevanju.

Omembe vredno je dejstvo, da se je Cankar ukvarjal s Shakespearom in ga prevajal, njegova

prevoda *Hamleta* in *Romea in Julije* sta, kot zapiše Dušan Moravec, »pomemben mejnik v seznanjanju naših ljudi z velikim dramatikom« (Moravec, 1965: 229).

Zdi se mi, da sta tako Shakespeare kot Cankar ostala aktualna vse do današnjih dni, ker sta kritično opisovala družbeno-politično situacijo njunega časa, vendar z neko brezčasovno komponento; situacije, osebe, kraje, dialoge sta mojstrsko ubesedovala na način, ki se je lahko preslikal in se še preslika v kakršno koli novo družbeno-politično situacijo, ne da bi tekst postal nerazumljiv ali zastarel. Shakespeare naš čas nagovarja z večje zgodovinske razdalje kot Cankar – gre za elizabetinski svet, ki je od naše modernosti precej drugačen (monarhija, fevdalno-stanovska ureditev), medtem ko je Cankar avtor moderne dobe, ki tudi na Slovenskem že pozna parlamentarne stranke, ideološke delitve, vidno vloge Cerkve, nacionalno idejo itd. – vse to pa na podoben način določa našo družbo še danes. Kljub temu tudi Shakespeare v svojih historičnih igrh o angleških kraljih prikaže, kako deluje politika in v kakšnem razmerju je posameznik do njene moči – prav v tem je njegova aktualnost. Kot nakazuje Cankarjeva misel »osebe se menjajo, stvar ostane«, se je avtor tudi sam zavedal dejstva, da piše nadčasovne tekste.

3. 2. Medbesedilne navezave na Ivana Cankarja kot dramatika

Klasičnost in kanoničnost nekega dela se kažeta med drugimi tudi v njegovi živosti – da se tekst bere, uprizarja, vedno prilagaja spremenjenim zgodovinskim razmeram; po drugi strani, da navdihuje nastajanje novih besedil in služi kot zgled ostalim avtorjem.

V tem poglavju bom na kratko spregovorila o medbesedilnih navezavah na Cankarja. Opaznejše sta se v svojih dramskih delih nanj navezovala Tone Partljič (*Ščuke pa ni, Ščuke pa ne, Ščuka, da te kap, Oskubite jastreba*) in Vinko Möderndorfer v *Vaji zbora*. Avtorjev, ki so citatno izpeljevali Cankarjeve drame, ni veliko, precej več pa je bilo citatov iz njegovih dram (osredotočila se bom le na *Hlapce*), ki so – rabljeni kot krilatice, sentence – nastopali v drugih literarnih in neliterarnih zvrsteh.

»Medbesedilnost upravičeno velja za »spomin literature« (Samoyault 2001), ker se v tekstih, shranjenih v imaginarni knjižnici kulture, ohranjajo nekdanje verzije sveta in se v raznih variacijah in transformacijah vraščajo v novo pisanje; na ta način vzpostavljajo nekakšen reprezentativni filter med svetom in zavestjo (Juvan, 2006: 278).

Juvan zapiše, da pisec »citatnega dela predpostavlja, da bo bralec sledi tujih vzorcev spominsko prepoznal in jih vgradil v interpretacijo besedilnega smisla, seveda ob predpostavki, da nima opravka z navadno literarno tatvino ali nezavednim posnetkom, temveč z zavestno ustvarjalno krettnjo. Modelni bralec torej iz citatne predloge, njegovega prvotnega zgodovinskega konteksta in poznejšega položaja v mreži globalnega teksta kulture priključuje tiste enote in sheme kulturnega spomina, ki strukturo citatnega dela dopolnijo ali dovršijo ter naddoločijo in artikulirajo njen smisel« (2006: 285).

Umetnost Ivana Cankarja je vplivala, vpliva in bo vplivala na najrazličnejše načine na razvoj slovenske književnosti, njene vrste in zvrsti in na oblikovanje mnogih književnih ustvarjalcev.

Tone Partljič se v svojih komedijah *Ščuke pa ni, Ščuke pa ne, Ščuka, da te kap* in *Oskubite jastreba* navezuje na Cankarja motivno, tematsko in citatno. Že imena Partljičevih dramskih oseb v omenjenih dramah so povzeta iz Cankarjevih dram, kar je razvidno iz spodnje tabele.

Tone Partljič	Ivan Cankar
HELENA, novinarka	HELENA, Grudnova žena (<i>Za narodov blagor</i>)
KADIVEC, novinar, urednik	FRAN KADIVEC, jurist, sorodnik Grozdov (<i>Za narodov blagor</i>)
MATILDA, napovedovalka	MATILDA, Grozdova nečakinja (<i>Za narodov blagor</i>)
KLANDER, novinar, star borec, kasneje direktor VI. podružnice, potem v službi na Centru	KLANDER, občinski svetnik (<i>Za narodov blagor</i>)
PETER, praktikant, kasneje novi direktor podružnice na poskušnji	KRIŠTOF KOBAR, imenovan PETER, umetnik in razbojnik (<i>Pohujšanje v dolini Šentflorjanski</i>)
SIRATKA, pesnik in zunanji sodelavec radia	SIRATKA, literat (<i>Za narodov blagor</i>)
JOLANDA MRMOLJA	JOŽEF MRMOLJA, občinski svetnik (<i>Za narodov blagor</i>)
ALEKSIJ	ALEKSIJ pl. GORNIK
FRANC JERMAN	JERMAN, učitelj (<i>Hlapci</i>)
KALANDER	KALANDER, kovač (<i>Hlapci</i>)
HVASTJA	HVASTJA, učitelj (<i>Hlapci</i>)
ŽUPNIK	ŽUPNIK (<i>Hlapci</i>)
NADUČITELJ	NADUČITELJ (<i>Hlapci</i>)
KOMAR	KOMAR, učitelj (<i>Hlapci</i>)
KAPLAN NA GOLIČAVI	
HLAPEC, KI IŠČE PRAVICO	HLAPEC JERNEJ (<i>Hlapec Jernej in njegova pravica</i>)
ŠTUDENT	ŠTUDENT (<i>Hlapci</i>)
MATI	JERMANOVA MATI (<i>Hlapci</i>)
LOJZKA	LOJZKA, učiteljica (<i>Hlapci</i>)
MINKA	MINKA, učiteljica (<i>Hlapci</i>)
GENI	GENI, učiteljica (<i>Hlapci</i>)
ANKA	ANKA, županova hči (<i>Hlapci</i>)
KALANDROVA	KALANDROVA ŽENA (<i>Hlapci</i>)

Partljič z izposojjo imen Cankarjevih junakov nakaže svoje citatne navezave, zlasti na drami *Za narodov blagor* in *Hlapce*. V »Ščukah« prikaže radijski kolektiv, v katerem vlada nesorazmerje med deklarirano pozornostjo do malega človeka in spretno usmerjanje množic in kjer se vsi trudijo za svoj položaj. Kljub posodobitvi in aktualizaciji lahko potegnemo paralele s Cankarjevimi teksti. Gre za podobno situacijo kot v *Hlapcih* – »hlapčevski« narod, ki samo sledi svojemu vodniku, vsi gledajo le na svojo korist. Motivno-tematska navezava na Cankarjevo *Pohujšanje* se kaže v prizoru, ko na radijsko postajo pride Peter in vsi želijo nanj napraviti čim boljši vtis, ker je nov v mestu, prihaja iz tujine in je drugačen kot oni. Na *Narodov blagor* najbolj spominja motiv iz Ščuk, ko med izbiranjem najboljšega posameznika na radijski postaji želijo vsi skrivaj pridobiti Petra na svojo stran, da glasuje zanje, podobno kot v *Blagru* vsakdo želi pridobiti Gornika. Dramske osebe večkrat omenjajo Ščuko, ki pa pri Partljiču ne nastopa, kar daje slutiti, da je v sodobnih časih ta kritični, nekonformistični lik izginil in ne more več rešiti družbenih zablod.

V Partljičevi komediji *Oskubite jastreba* se prevzemanju imen Cankarjevih dramskih junakov, njegovih motivov in tem v večji meri pridružujejo tudi citati. Že v podnaslovu vidimo, da je komedija »satirična variacija na znano temo«, pod njim pa je moto: »Oskubite jastreba, v goloba se le ne bo spremenil!« (Ivan Cankar, HLAPCI, III. Akt). Iz tega lahko takoj sklepamo, da bo Partljič izhajal iz Cankarjevih *Hlapcev*, do katerih bo pristopil satirično.

Vinko Möderndorfer, ki se je prav tako opazneje navezoval na Ivana Cankarja, je v svoji komediji *Vaja zbora* za prostor dogajanja izbral Goličavo, zapisal pa, da se dogaja v današnjih dneh. V predgovoru avtor aludira na Cankarja, ko zapiše, da komedija želi spregovoriti o slovenski družbi in da je pevski zbor metafora (citira tudi Cankarjevega župnika in »zdržbo različnih čednosti«).

Pred seznamom in predstavitevijo dramskih oseb so zapisani štirje citati iz Cankarjevih del – dva citata iz *Zgodb iz doline šentflorjanske* in dva iz *Pohujšanja v dolini šentflorjanski*, iz česar že lahko sklepamo, da bo Möderndorfer kot predlogo uporabljal predvsem to Cankarjevo delo.

- ».. jaz sem sirota iz doline Šentflorjanske. Ne vem, kdo je moj oče, ne vem, kdo je moja mati...«
- „... iz farovža se je razlegalo zborovsko petje... bilo je tako prijetno, da je zaprl oči, in

pomislil je, da je umrl....,,

- PETER: Jacinta, jaz sem bil nekoč umetnik.
JACINTA: Že mnogokrat si rekel, da si bil.
PETER: A zdaj sem več. Dokler sem hrepenel,
sem bil umetnik; zdaj ne hrepenim več.
- VSI (se vstopijo v vrsto in zapoje šolsko pesem):
Alojzij sveti, cvet mladosti,
izgled prelepi nam si ti;
poslušaj prazno nauk svetosti,
pobožno te ga mat' uči ...

Tudi nekatera imena oseb so vzeta iz Cankarjevih dram, npr. Peter – mlad, nadarjen zborovodja in dirigent, po duši umetnik, glasbenik, svoji umetnosti se razdaja (dobesedno); Helenca – lepotica in velika koketa, najlepša med zboristkami. Motivne navezave se kažejo v prihodu novega dirigenta, ki mu vsi želijo ugajati, v Petrovem ljubezenskem zapletu s poročeno Helenco (spominja na *Blagor*), dialogi Petra in Helence o tem, kako sta naveličana Goličave (prav tako spominja na *Blagor*). Paralelo s Cankarjevimi dramskimi teksti najdemo tudi v odnosih Silvestra z ženo in materjo; tudi tu je razvidna močna navezanost na mater. Konec prav tako spominja na Cankarja: Peter obupa nad zborom in resignirano odide.

Na Cankarja se niso navezovali samo komediografi, ampak tudi drugi, na primer politiki. Posamezni citati iz *Hlapcev* so bili uporabljani na raznih shodih, zborovanjih ob kriznih situacijah slovenskega naroda (npr. predvojne misli leve kritike, medvojni in povojni mitingi in proslave).

Kot eno zadnjih neliterarnih navezav, ki tudi priča o še vedno aktualni tematiki *Hlapcev*, bi izpostavila proteste pomladi 2012, ko so študentje AGRFT-ja pred parlamentom brali Cankarjeve *Hlapce*, s čimer so želeli izkazati nestrinjanje s predlaganimi varčevalnimi ukrepi. Omenjena kulturna manifestacija je bila odraz splošnega nezadovoljstva, skrb za prihodnost in neke vrste budnica sodržavljanom. Menim, da bi študentje težko našli ustrežnejši in bolj zgovoren tekst iz slovenske literature, kot so ravno *Hlapci*, saj ti tematizirajo tiste manj lepe lastnosti, ki jih je v Slovincih že na prelomu prejšnjega stoletja spoznal Ivan Cankar: podrejenost, nenačelnost, oportunitizem ali hlapčevstvo.

4. Pojem hlapčevstva in Slovenci kot narod hlapcev

V tem poglavju se bom posvetila osrednji Cankarjevi drami – *Hlapci*. S pomočjo domačih duhovnozgodovinskih, psiholoških in psihoanalitičnih razlag slovenskega narodnega značaja oziroma ideoloških predstav o njem bom poskušala razložiti pojem hlapčevstva in pomen Jermanovega nagovora: »Hlapci! Za hlapce rojeni, za hlapce vzgojeni, ustvarjeni za hlapčevanje. Gospodar se menja, bič pa ostane in bo ostal na vekomaj, zato ker je hrbet skrivljen, biča vaje in željan ...«. Ta citat se je sčasoma odcepil od drame in zaživel samostojno, tako da ga pozna skoraj vsak Slovenec, četudi morda nikoli ni bral *Hlapcev*. Jermanove splošno znane izjave so se torej že zasidrle kot nekakšno idejno središče *Hlapcev*; gre za verjetno najbolj boleč stavek o slovenskem narodu, ki ga je kadar koli napisal kak slovenski literat. Zdelo se je, da smo z ustanovitvijo nacionalne države, torej s preseganjem politične podrejenosti, to kletev presegli tudi na psihološki ravni, a danes kaže, da je hlapčevska mentalna struktura znova prisotna. S citati, kakršen je Jermanov, se slovenski značajski stereotipi povzdigujejo v mitske razsežnosti.

Kako se torej pojem hlapčevstva kaže v Cankarjevih *Hlapcih*? Zakaj je Cankar slovenski narod videl kot drhal in hlapce? Kakšno zgodovino je pripisoval slovenskemu narodu pred tem in v čem je videl rešitev oziroma odrešitev hlapcev v ljudi? S psihološkega in psihoanalitičnega vidika bom razložila stereotipne predstave o slovenskem narodu in nakazala, ali jih je z analizami moč potrditi.

Narodi namreč dolgo gojijo ustaljene predstave o sebi in drugih – narodnostne stereotipe in predsodke. Mnogi so prepričani, da smo bili Slovenci vedno oškodovani v primerjavi z večjimi sosedskimi narodi, da smo ponižni, da smo »ovce«, značaj našega naroda naj bi bil hlapčevski, pohleven, melanholičen. Slovenci naj bi bili vdani v usodo, neagresivni, nezmožni se postaviti zase, potuhnjeni. Te stereotipne lastnosti v svojih delih opredeljujejo mnogi slovenski literati, posebej opazno prav Ivan Cankar.

4.1. Duhovnozgodovinske razlage slovenskega narodnega značaja in slovenski narod v očeh Ivana Cankarja

Dušan Pirjevec se v delu *Hlapci, heroji, ljudje*, ki je izšlo leta 1968, ob petdeseti obletnici Cankarjeve smrti, sprašuje, ali težave, ki jih imamo s Cankarjem, izvirajo iz tega, da ne znamo ustrezno brati njegovega opusa, ali iz tega, da je njegov opus že presežen, do kraja prebran; npr. trditev, da smo iz naroda hlapcev že prišli v narod junakov, pomeni, da nam *Hlapci* govorijo le še o naši mučni in neslavni preteklosti. Toda Pirjevec pripominja: »Ob tem je seveda jasno še to, da pa *Hlapci* vendarle spet lahko postanejo aktualni, a le v primeru, če se da tako ali drugače, v tej ali drugi razsežnosti ovreči misel o zgodovinski preobrazbi hlapcev v heroje.« (Pirjevec, 1968: 6). V sedanji politično-družbeni situaciji Slovenije se mi zdi, da so *Hlapci* še posebej aktualni, kar je pravzaprav nakazal že Pirjevec – razmere so v bistvu zelo podobne kot v Cankarjevem času, samo nasprotniki imajo druga imena. Paralele med Cankarjevim in našim časom so, po mojem mnenju, gospodarska beda, umazane politične razmere, hlapčevski značaj in omahljivost slovenskega naroda idr. Cankarjevi *Hlapci* so bili in ostajajo najradikalnejši prikaz stanja slovenskega naroda, ki sto let po nastanku drame ostaja pravzaprav identičen. Cankar je za kolektivnega junaka resda izbral učiteljstvo, vendar je očitno, da je želel opozoriti predvsem na probleme obče družbe, ki temelji na nenačelnem konformizmu. Kot je poudaril tudi sam v pismu bratu Karlu – »Naredil sem veren portret naših sedanjih nadvse umazanih političnih razmer.« (Pezdirč Bartol, 2006: 104) – je hotel prikazati vso bedo političnih razmer, dramo učitelja Jermana v boju z oblastjo ter natančno diagnozo hlapčevstva. Za *Hlapce* bi lahko rekli, da so na nek način vizionarski. Hlapci smo namreč vsi, ki dopuščamo politiko in sistem, ki nam ne ustrežata, obenem pa nič ne naredimo, da bi situacijo spremenili.

Med bolj znanimi izjavami je tudi Jermanova »Narod si bo pisal sodbo sam; ne frak mu je ne bo in ne talar!« (ZD, 2001: 235). Tudi ta Jermanov stavek iz drugega prizora prvega dejanja se je sčasoma odcepil in zaživel svoje lastno življenje. Jerman pomembnih političnih odločitev ne pričakuje od sedanjosti. Toda Pirjevec razlaga, kot da govori Jerman tudi o sedanjosti, »najmanj o tem, kar bi narod v tem trenutku že moral biti, opredeljuje to, kar narod po svojem bistvu je« (1968: 34). Po njegovem je geslo naravnano tudi v prihodnost, ker se nanaša na konkretni narod, ki v trenutku Jermanove izjave, še ni bil svobodni subjekt, kakršen bi moral biti. Tu se porajajo nova vprašanja:

- kako, da slovenski narod še ni tak, kakršen bi moral biti?
- ali je sploh kdaj bil tak narod, ki si piše svojo sodbo?
- ali je sploh možno, da si sam kroji svojo usodo, če tega v tem trenutku ni zmožen?

Na ta vprašanja drama eksplicitno odgovarja, na primer z Jermanovo mislijo: »Zdaj pregledujem zgodovino protireformacije. Takrat so v naših krajih pobili polovico poštenih ljudi, druga polovica pa je pobegnila. Kar je ostalo, je bila smrdljiva drhal. In mi smo vnuki svojih dedov.« (ZD, 2001: 258). Slovenski narod je hlapčevska drhal, ne pa subjekt, ki bi si lahko pisal sam sodbo. Po Cankarjevem mnenju Slovenci niso bili ves čas takšni. V času reformacije so torej še bili podobni narodu: »V zgodovinski preteklosti so skriti vzroki za hlapčevstvo, v njej pa so skrita tudi zagotovila za drugačno prihodnost.« (Pirjevec, 1968: 36). Iz tega torej lahko sklepamo, da je hlapčevstvo za Pirjevca posledica protireformacijske zmage in s tem zgodovinsko nastala lastnost Slovencev. Misel, da so poštene ljudi pobili ali pa prisilili v izgnanstvo, se sliši, kot da ni ostal niti en pošten človek, to pa glede na izrečen stavek ne more biti res: če bi bilo res tako, ne bi bilo nikogar, ki bi omenjeno dejanje lahko razumel kot hlapčevanje in ne bi bilo Jermana. Torej ta trditev ni popolnoma resnična, kar upravičuje tudi Cankarjeva samooznaka, da je drugo dejanje *Hlapcev* še vedno satira. Jermanova izjava je torej satirična in pretirana. V tretjem dejanju Kalander Jermana svari, naj zborovanje prestavi na boljše čase, saj da je vas laškega vina pijana in naščuvana proti njemu. Pred njim je torej smrdljiva drhal, ki se jo da kupiti za liter vina. Jerman Kalandrov predlog zavrne z besedami: »Kaj misliš, ali ni vsa ta pijanost le zunanja, da se jih drži tako rekoč le na suknji, kvečjemu še na jeziku? Da so pod suknjo ljudje, po božji podobi ustvarjeni? In da bodo poslušali človeka, pa četudi ne pojdejo za njim? Da bi naposled taka živa beseda pred njimi vsemi in na očitnem kraju več zalegla nego samotni pogovor in več nego pisana knjiga? To mislim in tako je moje upanje.« (ZD, 2001: 262)

Pod svojo suknjo drhal očitno ni drhal. Pirjevec zapiše, da je to, kar mora biti, bitje, ki si samo piše sodbo. Protireformacije niso izvrševali pošteni slovenski ljudje, zato torej ni daleč do sklepa, da je prišla protireformacija od zunaj in da svojega hlapčevstva nismo krivi sami: »Slovenski narod se v tej optiki spremeni v žrtev zgodovine, njegovo bedno zgodovinsko bivanje je posledica njemu tujih in odtujenih zgodovinskih dogodkov in sil, ki so preplavile njegovo resnico in poštenost ter mu preprečile, da bi sam odločal o svoji usodi, čeravno mu te zmožnosti niso mogle odvzeti.« (Pirjevec, 1968: 39)

Zato se pojavljajo od časa do časa osebe, ki so pripravljene spremeniti to situacijo in iz hlapcev napraviti ljudi (Jerman). Pirjevec na tej točki spozna Jermana za pravega človeka, za

izbranega pooblaščenca bistva, ki ima nalogo čim več ljudi privedi nazaj k bistvu samemu. Jerman hoče po Pirjevcu ljudem »odvezati roke in pamet, napraviti jih svobodne pa pomeni privedi ljudi nazaj k njihovemu bistvu in hkrati bistvo privedi nazaj k ljudem«. Jermanova akcija je za Pirjevca »humanistična revolucija« (1968: 40). Človek pod suktnjo je človek, ustvarjen po božji podobi. Svoje bistvo je človek prejel od Boga. Pirjevec se sprašuje, ali je Jermanova misel prava religiozna misel. To vprašanje presega okvir *Hlapcev* in se dotika tudi vprašanja Cankarjeve religioznosti in njegove ideološko-politične pripadnosti: »Človek-ustvarjen-po-božji-podobi je tukaj temelj, na katerega je položena Jermanova akcija, ki hoče pripeljati ljudi nazaj k njihovemu bistvu, kar pomeni, da jih hoče napraviti za historične subjekte.« (Pirjevec, 1968: 42)

Bog je po Pirjevčevem mnenju ime za Subjekt in utemeljuje človeka, ki si sam piše sodbo. Človek je historični subjekt že po rojstvu. Jermanova akcija je torej zasnovana že v materi, kar Jerman pove v zadnjem dejanju (da je ravnal, kot mu je velevalo srce, ki je od materinega srca). Z rojstvom, preko matere, torej človek prejme svojo usodo. »Po materi prihaja v ljudi njihovo bistvo in po tem bistvu, čeprav pokopanem globoko pod plastmi hlapčevstva, mizerije in nemoči, so vsi ljudje enaki, ker so vsi rojeni iz matere.« (Pirjevec, 1968: 45)

Tu je potrebno omeniti še Jermanovo izjavo župniku: »Oskubite jastreba, v goloba se le ne bo spremenil; in naj se škrjanec devetkrat zakolne, lajal ne bo nikoli.« (ZD, 2001: 269) Jerman ni rojen za hlapca, rojen je za jastreba in škrjanca. In ker je tako rojen, ne more ravnati drugače, kot ravna. Njegovo delovanje je utemeljeno v njegovem rojstvu. Človek je historični subjekt in sojena mu je njegova usoda, da si sam piše sodbo (prim. Jermanovi izjavi »ali zgodi se, kakor se mora zgoditi« in »Bodi, kakor je sojeno.«) (ZD, 2011: 268 in 270)

Omembe vredno je, da mati, ki se kaže kot izvor tega bistva, v *Hlapcih* s sinovimi dejanji sploh ne soglašaja in jih ne podpira. To se pokaže v tretjem dejanju, za katerega je Cankar sam rekel, da prehaja v tragiko. Jerman prosi mater, naj jima s Kalandrom postreže, mati pa jima prinese čaj, kruh in mrzlo meso. Kalandar reče: »Tako se mi dozdeva, da te južine niso dale prijazne roke.« Jerman odgovarja: »Povžila bova še marsikatero grenko južino; še marsikatero noč bova težko spala; še marsikdaj se bova ustavila na cesti in bova rekla: zakaj tod, čemu je treba ... Sama sva si naročila to južino, pa jo povžijva!« (ZD, 2001: 261)

Mati ob koncu tretjega dejanja sinu naznani smrt, ga prosi, naj se je usmili in ne zavrže Boga. Jermana te besede zelo prizadenejo. V naslednjem dejanju Lojzki pripoveduje, kako se mu je zvrtilo v glavi, kako so mu noge postale težke in da je v njegovem srcu le še utrujenost in gnus. Med drugim ji tudi prizna: »Slabič sem, glej, otrok, jokav sanjač ... pa bi se rad za junaka postavljaj ... Tebi rečem, da sem žalosten in malodušen in da se ... (tišje) da se bojim

trpljenja ...« (ZD, 2001: 265) Te besede nakazujejo, da Jerman notranje ni dovolj zanesljiv in ni pripravljen za spopad.

Ko v Jermanovo sobo vdre neka ženska in ga označi za Antikrista, je njegov odgovor: »Poslušal sem že obilo takih gostov; čudno se mi le zdi, da so jim besede vsem enake kakor da govore iz enih ust.« (ZD, 2001: 263). Kalandar mu svetuje, naj prestavi zborovanje, Jerman pa pravi, da se bo zborovanja udeležil, da jim bo povedal, kar jim pač sodi, ne da bi jih v ljudi spreminjal. V akcijo torej ne odhaja z namenom, da bi napravil ljudi, ki si sami pišejo sodbo, ampak z namenom razkriti samega sebe, da jim dokaže, da ni na tleh in ne opljuvan. Noče več humanistično revolucionarno spreminjati ljudi, ampak hoče pred njimi potrditi svoje človeško dostojanstvo.

Jerman skozi dramo preživlja notranje konflikte; ugotavlja, da ni rojen za junaški posel, a ga mora opravljati, ker se je svet tako zaobrnil. Pred samim zborovanjem glavni junak ni več to, kar je bil, vendar nam, kot navaja Pirjevec, na tem mestu še ni jasno, kaj se je z njim zgodilo. Na tem mestu se pojavlja vprašanje, zakaj se bo kljub vsemu temu udeležil zborovanja. Odgovor je, ker ga ni strah trpljenja. Darovati življenje za svoje prepričanje nakazuje neomajno zvestobo temu prepričanju. Poraz ali smrt sta znamenje zvestobe ideji, prepričanju. Smrti in pravega poraza torej ni. Ideja, za katero je Jerman po Pirjevcu pripravljen darovati življenje, je, da je človek kot bitje historični subjekt. Toda ko Lojzki prizna, da njegovo ravnanje temelji v strahu pred trpljenjem, že ve, da je njegov družbeni boj brez smisla. Kljub temu si v tretjem dejanju to še skuša prikriti in se prepričuje o človeku, ki da se skriva pod hlapčevsko suknjo. V četrtem dejanju premaga strah pred trpljenjem, pojavita pa se gnus in utrujenost, ker spozna, da ni delal tistega, za kar je bil rojen. Jerman govor na zborovanju začne ironično, občinstvu razloži svoj program boja proti hlapčevstvu in gospodarjem. Jerman na zborovanju počne to, kar je napovedoval župnik – spreminja hlapce v ljudi, vsaj enemu skuša odvezati pamet in roke.

Vrhunec Jermanovega nastopa so znane besede, ki jih je izzvala reakcija občinstva: »Hlapci! Za hlapce rojeni, za hlapce vzgojeni, ustvarjeni za hlapčevanje. Gospodar se menja, bič pa ostane in bo ostal na vekomaj, zato ker je hrbet skrivljen, biča vaje in željan ... (stopi z eno nogo na stol, z drugo pa na mizo.) Hlapci! Med vas bi Kristus ne prišel z besedo, prišel bi z bičem! Norec, ki se je napravil, da bi vam odklepal to pamet devetkrat zaklenjeno - ... Hlapci, obsojeni za hlapce!« (ZD, 2001: 281)

Jermanov govor zborovalcem v krčmi je bil sprva prijazen, prijateljski; v poslušalcih je hotel zbuditi razumevanje, češ da je Bog v slehernem človeku skrit globoko pod hlapčevsko suknjo. Menil je, da so mu hlapci pravzaprav bratje, saj so vsi rojeni od matere in imajo torej isto srce. Prizadel pa ga je vzklík iz občinstva: »Mati umira, on pa boga preklinja.« (ZD, 2001: 281) Ta vzklík je Jermana ranil v srce, ki pa je od materinega srca. Pirjevec razlaga, da po skrunitvi matere Jerman spozna, da si ljudje niso vsi enaki in ustvarjeni za subjekte: »Hlapci niso za hlapce samo vzgojeni, marveč so za hlapce rojeni in ustvarjeni, za hlapce obsojeni [...] hlapčevstvo ni zgodovinski, marveč večnostni pojav.« (Pirjevec, 1968: 77)

Možje v gostilni so se na Jermanov govor odzvali agresivno. Občinstvo – hlapci so se Jermanu postavili po robu šele, ko se je dvignil nadnje kakor Kristus z bičem v roki, kot njihov gospodar. Upor mož se zdi Pirjevcu nenavaden, saj se prej niso upirali nikomur, niti župniku. To kaže, da hlapci ne sprejemajo za gospodarja vsakogar, Jermana torej niso videli v tej luči. Župnik svojo oblast opredeljuje z besedami: »Nikomur, ki je moj kruh, ne gledam v usta, če se je prekrižal, preden je ugriznil; ne vprašam ga za grehe, ne gonim ga v cerkev. Ali eno je potrebno in je ukaz: da pokaže name, kadar ga vprašajo, kdo je gospodar.« (ZD, 2001: 267-268). Župnik s temi besedami jasno pove, da mu je vseeno, ali so njegovi ljudje verni, kar bi sicer morala biti njegova naloga, važno mu je le to, da ga poslušajo, ubogajo in ne ravnaajo po svoji vesti – da torej v njem vidijo in priznavajo svojega gospodarja.

Pirjevec meni, da je vprašanje o hlapcih vprašanje slovenskega naroda. V perspektivi Heideggerjeve filozofije se sprašuje, kaj se dogaja s slovenskim narodnim vprašanjem, ko se razkrije razlika med bistvom in bitjo, ki je obenem razlika med močjo in bitjo. To vprašanje razlaga v okviru Jermanovega razumevanja slovenske zgodovine, o čemer sem že pisala: Jerman je prepričan, da si je slovenski narod v času protestantizma že sam pisal sodbo, a se je po zmagi protireformacije spremenil v smrdljivo hlapčevsko drhal; Jermanu gre sprva za to, da bi ta narod ponovno postal, kar je nekoč že bil – subjekt svobodne akcije. Tu pa se postavi vprašanje: kako Slovenci lahko postanejo svobodni subjekt, če pa so že stoletja hlapci? Historični subjekt lahko postanejo v primeru, da se je pod njihovo hlapčevsko suknjo ohranilo, kar so nekoč že bili. S tem se pokaže, da je slovenski narod kljub vsemu vseskozi bil in se ohranil: »Slovenski narod se je ohranil tako, da je 'hlapčeval'« (Pirjevec, 1968: 88). Pirjevec torej sklepa, da Slovenci sicer smo narod hlapcev, toda da je ravno ta lastnost ohranila naš obstoj.

Obrat iz hlapčevanja v drugačen način bivanja je po Pirjevcu odvisen od moči. Če Jermanova akcija tega obrata ne more narediti, ni bila primerna in prilagojena obstoječemu stanju moči. To Jerman na koncu prizna in veliko nalogo boja proti suženjskemu duhu naroda preda boljšim, vztrajnejšim in močnejšim. Po Jermanovem odhodu ostaneta samo še Kalandar in župnik, ki sta oba predstavnika moči. Jermanov obračun z materjo pa se zgodi v zadnjem dejanju, ko razmišlja o samomoru, ker ga teži krivda, da je kriv materine prezgodnje smrti. Novo življenje je za Jermana povratek k materi. To novo življenje stoji na koncu drame in je zanj že Cankar sam rekel, da ne bo tragičen, ampak resen – novo življenje je torej resnost.

4.2. Psihoanalitične razlage slovenskega narodnega značaja

S pomočjo Pirjevčevih duhovnozgodovinskih razlag slovenskega narodnega značaja oziroma ideoloških predstav o slovenskem narodu sem, izhajajoč iz Cankarjevih *Hlapcev*, razložila Cankarjev pogled na slovenski narod, na zgodovino slovenskega naroda in razloge, zakaj so Slovenci po njegovem mnenju tako podrejeni, neaktivni. V nadaljevanju se bom osredotočila na psihoanalitično razlago tega problema in, opirajoč se na delo Slavoja Žižka *Jezik, ideologija, Slovenci* (1987), poskušala razložiti nacionalno identiteto Slovencev. V omenjenem delu Žižek piše o tem, kako Cankar prikazuje razrešitev, skozi katero se neznosna razcepljenost izbire »potlači« s svojo znamenito triado »Mati-Domovina-Bog«. Pri njem mati nastopa kot nositeljica Ideala-Jaza. Žižek na tem mestu izpostavi vprašanje razmerja Prešeren – Cankar. Pri Prešernovem *Krstu pri Savici* gre za to, da Črtomir izgubi najprej tostransko srečo (svobodo svojega naroda), nato možnost osebne sreče, na koncu pa zaradi Bogomile pristane na krst. Identificira se »natanko z virom svojega totalnega poraza«. Ostale vzporednice med besediloma so še: zunanja sila, ki jo skuša premagati subjekt s svojo akcijo; spoj krščanske religije in posvetne oblasti; v obeh primerih je ženska tista, ki ga pripravi, da svoj poraz naknadno še ponotranji (Žižek, 1987: 36-38).

Po Žižkovem mnenju so *Hlapci* nekakšna ponovitev *Krsta*, vendar je Črtomir v Uvodu bojevit subjekt in v celotnem *Krstu* zmožen normalnega spolnega razmerja, Jerman pa je za razliko od njega »nezrel, sanjač, nezmožen normalnega spolnega razmerja – ker stoji pod znamenjem matere. Zato Jerman nikakor ni enostavno Črtomir v novih okoliščinah.« (Žižek, 1987: 39). Prešernova »resnica« (totalna resignacija, neuspeh poraza v odrešitev) je pri Cankarju le nakazana, a je že potlačena in prav kot njen »simptom« nastopi cankarjevski tip Matere. Pri Cankarju nosilec Ideala Jaza nastopi sama Mati.

Žižek se sprašuje, v čem je smisel žrtvujoče se matere, ki žrtvuje vse za svoje otroke. Trpeče matere ni strah, da bi bila preveč izkoriščana, skrbi jo le, da tega nihče ne bi hotel vzeti v zakup. Mati je vse pripravljena žrtvovati, le svoje vloge žrtve ne (1987: 40-42). Zdi se mi, da bi pomembno vlogo materinskega nadjaza oziroma matere kot nosilke nadjaza lahko povezali z dejstvom o veliki odsotnosti moških v slovenskih družinah, zlasti v 19. stoletju (vojaščina, sezonsko delo, izseljevanje). »Množični nosilec slovenskega naroda kot naroda so bili na Slovenskem še vedno (ob koncu 2. svetovne vojne) kmetje, ki so sestavljali pretežno večino prebivalstva; in narodna inteligenca kot narodna ... je imela prav tu svojo množično podlago« (Urbančič, 1979: 67).

V tej misli je ključna sintagma »kot naroda«, ki ji jo že sam avtor podčrtal. Ta sintagma pomeni, da je kmetska zakoreninjenost igrala odločilno vlogo v nacionalni »interpelaciji«, v ideološkem procesu. Prepoznati se za Slovenca je pomenilo, da si priznal svojo zakoreninjenost v kmetstvu. Žižek izpostavi, da vlogo te ideološke poteze najlepše izpričuje liberalni politični prvak Ivan Tavčar v svojem delu *Cvetje v jeseni*, ki rešitev meščana vidi v vrnitvi na kmete. To vračanje nosi Ideal »kmeta kralja«. Bistvo Žižkove interpretacije slovenskega značaja, bi lahko strnili v naslednjih postavkah:

- Način življenja, v katerem se pomanjkljivo izpolni vloga očeta kot »nosilca Zakona«, kar vodi v ohranitev simbiotskega odnosa mati-otrok. Namesto da bi se odprli v svet in za univerzalno simbiozo, pride do zatekanja k (incestni) domačnosti. Prihaja do izpostavljanja materinskega nad-jaza, namesto normalnega jaza.

Oče je torej v odraščanju otroka premalo prisoten oziroma sploh ni prisoten (delo, izseljevanje, vojaščina). Otrok ima edino oporo v materi in posledično prihaja do prevelike navezanosti v odnosu otrok – mater. V prihodnosti se ti otroci težko odcepijo od matere in namesto, da bi šli na svoje, še vedno ostanejo doma, saj se bojijo novosti, tujosti.

- Iz relativno prevladujoče vloge materinskega nadjaza je moč izpeljati nekaj tipično »slovenskih« značilnosti, kot so apoteoza materinskosti, domačijskosti in njenih simbolov, občutje in nostalgija po zakoreninjenosti, tradicionalnosti, družinska orientacija, zavrti ekspanzivnost in depresivnost, na negacijah zgrajena in nepopolna identiteta moškega, obenem pa uspevanje skoraj obredne dejavnosti, pridnosti in discipliniranosti, ki pa ravno zaradi takšne narave ni dovolj produktivna in ustvarjalna.

Žižek torej slovenski narod opredeli kot sicer priden in discipliniran, a ravno zaradi tega neproduktiven in neustvarjaln, depresiven, preveč navezan na družino in dom in posledično zaprt za nove in tuje reči.

4.3. Psihološke razlage slovenskega narodnega značaja in avtostereotipi o Slovencih

Janek Musek v svoji knjigi *Psihološki portret Slovencev* (1994) predstavlja znanstveno utemeljeno psihološko analizo prevladujočih osebnostnih potez Slovenk in Slovencev. Razbije nekaj predsodkov o nas samih, ki smo jih kot obrambni mehanizem gojili stoletja in predstavi sekvence v zgodovini slovenskega naroda, ki odstopajo od ustaljenih predstav. Musek izpostavi tri slovenske avtostereotipe:

1. da smo introvertni, nagnjeni k depresivnosti;
2. da smo storilnostno naravnani, marljivi, disciplinirani;
3. da sodimo med neagresivne, ponižne in premalo samozavestne narode, da smo hlapčevski narod.

Če na kratko povzamem Muskove ugotovitve o značilnostih slovenskega naroda: Slovenci smo zelo introvertni, med jugoslovanskimi narodi smo pravzaprav najbolj introvertni, kar gre pripisati generacijskem prilagajanju kulturnim in življenjskim razmeram prostora, v katerem živimo. Lahko, da je k temu tudi pripomogla slovenska emigracija, ki je bila na trenutke živahna. Slovenci smo bolj agresivni, dominantni, uporniški, brezobzirni, grobi, sumničavi in sebični. Ne delujemo kot blag, ljubezniv, tolerant in ponižen narod. Psihološka dejstva so torej v nasprotju s stereotipno sodbo. Pri Slovencih se kaže velika mera neiskrenosti; težnja, da se prikazujemo v lepši luči, dajemo odgovore, ki so socialno in kulturno zaželjeni, niso pa povsem iskreni (Musek, 1994: 50-73).

Muskove raziskave so pokazale, da smo Slovenci v mednarodnem nadpovprečju, kar zadeva agresivnost, maskulino obnašanje, dominantnost, uporništvo, odpor zoper avtoritete, težnjo po neodvisnosti.

Od kod torej izhaja tretji avtostereotip, ki smo ga odkrili tudi pri Cankarju?

Slovenci smo v zgodovini dostikrat izpričali uporniški duh, težnjo po neodvisnosti in uveljavljanju (to vidimo, če beremo Valvasorja, zgodovinarje, ki opisujejo spopade in obrambo pred Turki in kmečke upore). Ljudje, ki so dejansko podredljivi in poslušni, se pač ne bodo pritoževali, če bodo potisnjeni v podrejeno vlogo. To jim ustreza, saj je zanje to normalno in pričakovano. Nasprotno pa se bo dominantna oseba, ki jo drugi tlačijo in ponižujejo, temu upirala. In če ji ne bo uspelo, je velika verjetnost, da si bo ustvarila

predstavo, da ji drugi kratijo pravico in svobodo, da jo zaslužujejo in potiskajo v vlogo hlapca. Nad hlapčevsko vlogo se bo torej pritoževal tisti, ki jo zavrača in ne tisti, ki jo sprejema. Slovenci smo kot maloštevilen narod prišli v situacijo, ko svoje težnje po dominiranju in uveljavljanju nismo mogli uresničiti. Drugi, večji narodi so nas potiskali v podrejen položaj. Avtostereotip o podrejenosti in hlapčevanju je torej naravna reakcija na frustrirano težnjo po uveljavljanju (Musek, 1994: 78-82).

Vsak narod ima torej neke zgodbe o zgodovini naroda in o tem, kakšen je narod bil, je in bo. Naše so na nek način prilagojene realnosti naših prednikov – narod pod tujo oblastjo, delavci na tuji zemlji, za katere je bilo v zgodovini najbolje, da so bili pridni, uslužni in izvrševali ukaze. Vloga slovenske matere je prav tako drugačna, če jo primerjamo npr. z ameriško materjo. Slovenska mati je, kot je bilo že omenjeno, požrtvovalna, vse bi naredila za svoje otroke, edino, kar zahteva, je, da oni opazijo in cenijo to žrtvovanje. Slovenski otroci v primerjavi z ameriški relativno pozno odhajajo od doma in še potem, ko odidejo, ostanejo v tesnem odnosu s starši, zlasti materami. Na splošno so matere v slovenski literaturi prikazane kot verne, svetniške. Jerman svojo mater sam označi kot svetnico: »Ne imenujte je, svetnice, s tem oskrunjenim jezikom!«. (ZD, 2001: 281)

V tem poglavju sem predstavila, da je Cankar v *Hlapcih* na svoj narod gledal kot na narod, ki si še ni zmožen sam pisati usode, svoje ljudi je videl kot neodločne, pohlepne, uklonljive – označil jih je za narod hlapcev. Zgodovinsko je upravičeval, da včasih narod ni bil hlapčevski, takšen je postal šele z nasilno protireformacijo, verjel pa je, da se lahko narod spremeni nazaj »iz hlapcev v ljudi«. Ni pa Cankar edini literat, ki je opisoval slovenski značaj in značajsko svetobolje; poleg njega najdemo podobne misli v delih Franceta Prešerna, Simona Gregorčiča, Srečka Kosovela, Antona Aškercia itd. Nekako je v našem zgodovinskem spominu zasidrano prepričanje, da smo Slovenci takšni, kakršne so nas opisovali omenjeni avtorji.

Franc Rode je leta 1993 pred nastopom nadškofovske službe dejal: »Naš zgodovinski spomin moramo spremeniti. Tu je treba spremeniti domala vse. V temeljih. Od Trubarja do Prešerna in Cankarja do danes. Ta nesrečna zavest, v kateri smo doslej živeli, preprosto ni v skladu z zgodovinskimi dejstvi in se nanje ne more opirati. Moramo si izoblikovati novo slovensko zavest, ki bo izhajala iz resnične zgodovine.« S tem je želel povedati, da ni prav, da si zgodovino slovenskega naroda gradimo na podlagi literarnih del in avtorjev, ki so pisali o

naši zgodovini (Prešeren, Cankar itd.). Ne glede na vse je literatura fikcijska in ni vedno v skladu z resnico, zato je potrebno, da zgodovina slovenskega naroda temelji na resničnih dejstvih. Iz predstavljenih spisov Pirjevca, Žižka in Muska je razvidno, da marsikateri avtostereotip, ki ga Slovenci gojimo o sebi, ni resničen. Toda od kod torej potem tolikšna aktualnost Cankarjevih *Hlapcev*, če smo Slovenci že prerasli domnevno hlapčevstvo?

5. Cankarjevi *Hlapci* in analiza uprizoritev

V nadaljevanju se bom osredotočila na Cankarjeve *Hlapce* in uprizoritve le-teh. Najprej bom na kratko razložila temeljne značilnosti Cankarjeve dramatike in sprejem njegovih *Hlapcev* ob nastanku. Uprizoritve *Hlapcev* od krstne izvedbe do leta 2011 bom predstavila s tabelo, ki zajema ime gledališča, kjer je bila drama uprizorjena (z današnjim imenom), ime režiserja, datum premiere in število ponovitev. Poglobljeno se bom lotila analize prvih in pa prelomih, radikalnejših predstav. Vse obravnavane predstave, od leta 1967 naprej, sem si preko posnetkov ogledala, prebrala njihove gledališke liste, vse dostopne kritike, objavljene v domačem časopisju, in pregledala strokovno literaturo, ki se je s tem ukvarjala. Ker do leta 1967 posnetki predstav niso na voljo, sem se opirala na preostale vire. Pri analizi posnetkov sem bila pozorna na več prvin: koliko se režiser drži izvirnika, v čem so odstopanja, kaj izpusti oziroma doda, se v uprizoritev mešajo katera druga Cankarjeva dela; kakšni so scenografija, kostumografija, glasba, jezik itd.

5.1 Cankar in dramatika

Dramatika je stalnica v Cankarjevem opusu, vrsta, h kateri se je neprestano vračal, ji namenjal največ pozornosti in ob njej čutil svoj največji talent. Dramatike ni opustil tudi v najbolj temnih trenutkih, ko ni mogel niti upati na uprizoritve svojih del. Je pa dejstvo, da je zaradi takratne nerazvitosti slovenskega gledališča in nerazumevanja kompleksnosti Cankarjevih dram njegova dramatika lahko potrdila izjemno literarno vrednost šele po avtorjevi smrti, skladno z razcvetom slovenskega gledališkega življenja. Cankar je drame pisal v vseh obdobjih svojega ustvarjanja. *Pohujšanje v dolini šentflorjanski* in *Za narodov blagor, Kralj na Betajnovi* in *Hlapci* spadajo med igre njegovega zrelega obdobja. Cankarjeva dramatika je tako kot ostale zvrsti nastajala v ustvarjalnem dialogu s sočasno in predčasno evropsko literaturo. V zrelem obdobju se je njegov dialog očitneje usmeril k Ibsenu, Strindbergu in Gogolju, obenem pa tudi k novoromantičnim in dekadencijskim pisateljem, od Maeterlincka do Oscarja Wilda. (Pezdirč-Bartol, 2006: 101-102)

Cankarjevo zanimanje za dramatiko sega v njegova mladostna leta. Že v srednji šoli (leta 1892) je zasnoval enodejanko in jo pokazal igralcu, režiserju, prevajalcu in vsestranskemu

gledališkemu delavcu Ignaciju Borštniku, ki mu je svetoval, naj besedilo malo popravi. Poleg tega o začetkih njegove dramatike priča tudi dramatisacija *Rokovnjačev*, katere sta se lotila skupaj s Kettejem, pripravljal pa je tudi prevod Shakespearovega *Hamleta*, ki je premiero na slovenskih odrih doživel leta 1899.

Cankar se je zavedal potrebe po slovenskem gledališču, kjer bi se igrala izvorna slovenska dramatika, tedaj še v povojih. Na začetku 20. stoletja je bil ravno on tisti, ki je na Slovenskem uvedel dramatiko modernega kova (Pezdirc-Bartol, 2006: 103). Slovensko gledališče je bilo v Cankarjevem času na začetku svoje poti. Prednost je dajalo t. i. narodnim igram in igram zabavnega tipa, medtem ko Cankarjeva besedila velikokrat niso bila razumljena in so naletela na nenaklonjenost gledališkega vodstva, posledično pa so prihajala na odre s časovno zamudo, o čemer več v nadaljevanju.

Cankar je dramatici že od samega začetka pripisoval poseben pomen. Bratu Karlu je 24. 9. 1899 zapisal: »Dela imam vse polno, in sicer sem se zopet z vso navdušenostjo prijel dramatike. Na tem polju moram doseči, kar sem se namenil; moram napraviti nekaj mojstrskega. Četudi napredujem ravno v dramatici presneto počasi – to nič ne de. Jaz mislim, da je ravno tukaj moj talent in moja moč.« (Pezdirc Bartol, 2006: 104)

Za Cankarja pa posebnega pomena ni imelo le dramsko pisanje, pač pa tudi gledališka dejavnost. Drame je pisal z mislijo na gledališko uprizoritev in slovensko publiko, kar je tudi sam ves čas poudarjal. Cankarjeva izjava – »Ne v areni literature, v areni življenja sem stal!« (Pezdirc Bartol, 2006: 105) – nam nakazuje, da namen njegovega pisanja nikoli ni bil samo literatura, ampak vedno služba življenju, kritika in hkrati spreminjanje družbe. Na tem mestu je smiselno tudi citirati moto k *Hlapcem*, vzet iz Shakespearovega *Hamleta*: »Namen umetnikov je bil od nekdanj, je ter ostane, da naturi tako rekoč ogledalo drži: kaže čednosti nje prave črte, sramoti nje pravo obličje, stoletju in telesu časa odtis njega prave podobe.«

Kot zapiše Primož Kozak v uvodu dela *Temeljni konflikt Cankarjevih dram*, je njegova dramatika "v vsaki novi zgodovinski situaciji pomenila – in še pomeni – preskusni kamen nazorskih, političnih in estetskih aspektov, križišče – in bojišče – za vsako obdobje reprezentativnih duhovnih in družbenih trendov. Trditi smemo, da njen vsebinski pomen, s tem pa že kar njen obseg raste vzporedno z zgodovinskim dogajanjem in da so začetne, sorazmerno skromne ideološke in formalno estetske kategorije vse do danes v skladu z zgodovinsko skušnjo slovenskega prostora razraščale v vse bolj splošne in hkrati vse bolj temeljne analitične osvetlitve, ki pričajo, da je Cankarjev dramski opus bil in ostaja integralen del našega intelektualnega profila." (Kozak, 1980: 5)

5.2 Drama *Hlapci*

Hlapci so šesta Cankarjeva drama, vrh njegove dramatičnosti. Snovne pobude za nastanek drame segajo v čas po deželnozborskih volitvah leta 1907. Kakor nakazujejo Cankarjeve besede pomladi leta 1908 v Trstu, so mu bili spodbuda za *Hlapce* dogodki na državnozborskih volitvah pomladi leta 1907, ko si je slovenska ljudska stranka izbojevala večino slovenskih mandatov za dunajski parlament. Ob tem dogodku je Cankar dejal: »Posebno jasno se je pokazalo lani in letos, kako lahko je različnim rodoljubom, da zlezejo brez pomisleka pod kuto ... Ljudje, ki bi prisegel nanje, romajo zdaj kar na procesijo v breznačelnost.«

Tovrstne izkušnje so avtorju dale snov za to moralno politično satiro. (Marija Sajko, 2001: 13-15)

Politični položaj na Slovenskem se je po zmagi klerikalne stranke močno spremenil, predvsem v škodo liberalno usmerjenega učiteljstva. Od leta 1908 je katoliški dnevnik *Slovenec* objavljala grožnje naprednim učiteljem: "Ljudstvo kratkomalo ne mara liberalnih 'vzgojevalcev' mladine, ampak hoče krščanske, ki ga ljubijo in umevajo. Brez zakonov vam pokažemo na vrata." (4. januarja 1908). "Kdor je pristaš liberalno-socialnodemokratske struje v učiteljstvu, po naših mislih ne more biti sploh ljudski učitelj. Kdor je član organizacije, ki tako odločno pobija najsvetejša čustva našega naroda, ne sme vzgajati otrok temu narodu." (4. maja 1908). Cankarja je takšno obnašanje vidno razburilo in je javno večkrat ocenil takratne politične razmere, npr. na predavanju o Trubarju maja 1908 v Trstu: "Ravno poslednje dni nam cerkev spet naglas demonstrira, da namerava spraviti vso Avstrijo in kulturo vseh avstrijskih narodov pod jezuitski klobuk. Ljudske šole so že davno pod križem in molkom, zdaj so napadli univerze. Nevarnost, da jadramo s polnim vetrom nazaj v sedemnajsto stoletje, je očitna; tako imenovano napredno meščanstvo pa se ne gane, kvečjemu le časih milo zajavka ter prosi milosti in kompromisa."

In še Cankarjevo videnje prihodnosti: "Nalogo boja za osvobojenje izpod vsakega duševnega in telesnega jarma je prevzelo že zdavnaj ljudstvo samo. Le ono je dedič in zvesti varuh vseh naših revolucionarnih tradicij, le v njem živi vroča želja, mogočna volja po svobodi." (Marija Sajko, 1996: 17)

Iz navedenega je očitno, zakaj je Cankar za osrednje like *Hlapcev* izbral učiteljski poklic. Motilo ga je, da so se učitelji množično vključevali v Slovensko ljudsko stranko, saj so imeli ti učitelji do tretjino boljše plače in druge materialne ugodnosti. Po drugi strani mu je šlo tudi za obsodbo sistema (Marija Sajko, 2001: 16). S temo volitev in učiteljstva se je Cankar natančneje začel ukvarjati poleti leta 1909. Dramo je pisal v nadškofijskem dvorcu v

Sarajevu od septembra do novembra leta 1909, kjer je bil gost škofa Stadlerja in brata Karla, kar je navidez paradoks, saj je Cankar ravno v nadškofiji napisal satiro na klerikalno družbo. Na tem mestu bi ponovno omenila pismo Schwentnerju iz 9. septembra 1909: "Naredil sem veren portret naših sedanjih nadvse umazanih političnih razmer. Če pride na oder, bodo tulili; in priti mora!" Avtor je bil prepričan tudi o kakovosti drame: "Ta drama je faktično moje največje delo ...". (Dušan Moravec, 1996: 17)

Dramo je najprej želel poimenovati "Novi časi" ali "Nova pota", kasneje "Sužnji", nazadnje pa se je odločil za "Hlapce". Avtor je sam opozarjal na notranjo razpetost besedila med satiro, tragičnostjo in resnostjo, kar kaže, kako je iz satiričnega besedila nastajal veliki tekst, katerega veličino in trajno aktualnost potrjujejo številne kasnejše uprizoritve z vrsto različnih interpretacij (Marija Sajko, 2001: 17-19).

Cankar je 27. februarja 1910 odgovoril dr. Lojzu Krajgherju na njegovo pismo: »O Hlapcih ne morem na dolgo govoriti, ker so mi še preblizu, da bi jih objektivno sodil. Le toliko vem: kadar pišem dramo, je oder pred mojimi očmi. Torej je treba karakterizirati ostro kolikor mogoče. Nariši človeka, izbriši vse detajle – pa imaš karikaturu ostro kolikor mogoče. Nariši človeka, izbriši vse detajle – pa imaš karikaturu, ki je modelu zmirom bolj podobno nego oljnat portret. Gnusna in ogabna polemika, ki se je vnela zaradi 'Hlapcev', mi je znamenje, da sem verno risal. - Upam, da bodo dramo igrali v Pragi, odkoder mi je direktor že pisal. V Ljubljani je preprečila uprizoritev vladna cenzura, ki mi je osumila celih – 62 mest!« (CZ 114)

Cankarjev boj za uprizoritev drame je bil neuspešen. Takoj ko je bila drama napisana (novembra 1909), je odpotoval v Ljubljano in jo želel spraviti na oder. Toda namesto na oder je drama morala v cenzurni postopek, kjer je cenzura našla dvainšestdeset sumljivih mest. Januarja, naslednjega leta, je cenzura dramo na Kranjskem prepovedala, avtor pa se je odločil, da jo bo prostovoljno umaknil z namenom, da bi jo lahko igrali na drugih odrih monarhije (Praga, Zagreb), vendar do tega ni prišlo.

Hlapci so postali poglavitna sestavina našega železnega repertoarja in so že od Cankarjeve smrti temelj slovenskega deleža v repertoarjih naših gledališč. Drama je najprej doživljala negativne kritike, sčasoma pa je prišlo do preobrata v prevladujoče pozitiven odnos kritične in gledališke javnosti do te drame. Za časa življenja Ivana Cankarja so vsa njegova dela na praizvedbo čakala več let. Ogledati si velja le razmik med časom nastanka in praizvedb iger:

Jakob Ruda (1898-1900), *Za narodov blagor* (1900-1906), *Kralj na Betajnovi* (1901-1903); osrednja družbenopolitična drama *Hlapci*, ki obravnava usodno politiko moči, pa za časa avtorjevega življenja zavrlojo cenzure sploh ni bila uprizorjena. Prvič je bila šele po avtorjevi smrti, in še to najprej v Trstu in Zagrebu ter šele nato v Ljubljani, razlika je celih deset let (1909-1919). Kot zapiše Filip Kalan, so Cankarjeve družbene igre na oder prihajale z zamudo, saj so preraščale analitično sposobnost tedanje publike (Kalan, 1980: 286).

Dušan Moravec meni, da je bilo slovensko gledališče v obdobju med 1900 in 1906 za razvoj slovenske dramatike izrazito zaviralno (Moravec, 1980: 148). Med pomanjkljivosti tega obdobja lahko štejemo neurejeno vprašanje vodstva, pomanjkanje sredstev in slovenskih igralcev in režiserjev. Vse se je zapletalo okrog repertoarja, pomembno vlogo pa je odigrala še cenzura (prav tam, 150-157). V teh letih je gledališče vodil Fran Govekar, ki je prednost dajal lahkim, preprostim in zabavnim igram, da bi pritegnil nezahtevno občinstvo. S tem si je nakopal zamero mnogih izobražencev, zlasti Ivana Cankarja, ki je leta 1906 izdal znamenito zbirko družbenih in gledaliških satir z naslovom *Krpanova kobila*. Povod za to polemiko je bil, ko je na odru Deželnega gledališča nastopila *Krpanova kobila* – po zadnji predstavi je nešteta množica spremljala kobilico, ki igra v navadni narodni igri eno glavnih vlog, jo krmila s sladkorjem in drugimi slaščicami. Polemično vznemirjeni Cankar, ki je v dunajskem predmestju čakal že peto leto na izvedbo svoje komedije je zapisal: »V šempeterskem predmestju so venčali Krpanovo kobilo, ki se je vračala iz gledališča; triumfator se je zibal v hlev, simbol pa je ostal na cesti in smrdi še zmerom.« (Filip Kalan, 1980: 283)

V letih od 1906 do 1908 je bil intendant Deželnega gledališča Friderik Juvančič, ki je v tem času dvakrat uprizoril Cankarja in mu odprl pot (v letu 1906 *Za narodov blagor* in leta 1907 *Pohujšanje v dolini šentflorjanski*).

Moravec navaja, da so odlični dramatik drugod v svetu dajali spodbudo za napredek gledališča, pri nas pa je, nasprotno, odlični dramatik stal pred zaprtimi vrati, njegova dela so prihajala na oder z večletno zakasnitvijo ali pa sploh ne; prav zato je ostalo mnogo njegovih dramskih zasnov neizpeljanih. Ta doba je dala največjega slovenskega dramatika, ni pa imela odra, ki bi bil vreden imena Slovensko gledališče – na njem so se vrstila v veliki meri malovredna, po veliki večini tuja dela, uprizarjali so jih tuji umetniki pod vodstvom tujih režiserjev, naši najboljši pa so delali na tujem. »Bila je to doba iskanj, mnogih jalovih prizadevanj in prvih spodbudnih uspehov, četudi ujeta v nepremagljivi splet protislovij. Doba, ki ji daje odtis podoba Ivana Cankarja. Doba, brez katere bi, ob vseh pomislekih in

ugovorih, tudi gledališče na evropski ravni, kakršnega so nam dala leta 1918-1941, ne mogli uresničiti.« (Moravec, 1980: 309). Štefan Vevar navaja, da je po koncu prve svetovne vojne v Ljubljani prišlo do velikega prizadevanja novoustanovljenega gledališkega konzorcija, kjer ima največ zaslug Fran Govekar. Združba si je postavila cilj ponovno postaviti na noge slovensko gledališče v Ljubljani, ki je bilo med prvo svetovno vojno zaprto. Leta 1920 so ljubljansko gledališče poddržavili – dobilo je večjo podporo novonastale države, bilo pa je manj avtonomno kot prej. Dodelijo mu tudi poslopje nekdanjega nemškega gledališča v Ljubljani, današnje ljubljansko Dramo. Začne se obdobje, ki ga je kritik in teatrolog Filip Kalan poimenoval evropeizacija slovenskega gledališča (Vear, 1998: 35). Premik v recepciji Cankarja se zgodi v dobi med letoma 1918 in 1941, ko se gledališče vse bolj razvija in se vedno bolj približuje evropskim merilom (Moravec, 1980: 311). Gledališče se je preobrazilo v trdno zgrajeno ustanovo, ki je omogočila dokončno profesionalizacijo umetniškega ansambla in njegovo umetniško rast. Od leta 1920 do 1922 ga je kot intendant spet vodil Friderik Juvančič, ki je močno spodbujal uprizarjanje dotlej še zmeraj preveč prezrte Cankarjeve dramatike (Vear, 1998: 37-42). Moravec opazi, da je v letih med 1920 in 1926 Cankar doživel prerojenje, pa čeprav so uprizoritve njegovih dramskih del še vedno spremljali umetniški spodrsaljaji in pomisleki, nevredni novega časa. V šestih letih so bile na novo uprizorjene vse Cankarjeve igre, z edino izjemo *Lepe Vide* (Moravec, 1980: 98).

5.3 Tabela uprizoritve *Hlapcev*

V spodnji tabeli navajam uprizoritve *Hlapcev* v slovenskih gledališčih od krstne uprizoritve do leta 2011. Tabela vsebuje ime gledališča, ime režiserja, datum premiere in opombe. V opombah je zapisano, koliko sezon je bila predstava aktivna in koliko ponovitev je doživela, pri nekaterih novejših uprizoritvah pa še, koliko gledalcev je obiskalo predstavo in katere nagrade je predstava dobila. Uprizoritve, ki so v tabeli zapisane s krepkimi črkami, bom v nadaljevanju analizirala.

GLEDALIŠČE	REŽIJA	PREMIERA	OPOMBE
SSG Trst	Milan Skrbinšek	31. maj 1919	<ul style="list-style-type: none"> •Število aktivnih sezon: 1 •Število ponovitev: 1
SNG Drama Ljubljana	Osip Šest	11. december 1919	<ul style="list-style-type: none"> •Število aktivnih sezon: 1 •Število ponovitev: 1
SSG Trst	Emil Kralj	8. februar 1920	<ul style="list-style-type: none"> •Število aktivnih sezon: 1 •Število ponovitev: 1
SLG Celje	Milan Skrbinšek	4. junij 1920	<ul style="list-style-type: none"> •Število aktivnih sezon: 1 •Število ponovitev: 3
Drama SNG Maribor	Valo Bratina	18. september 1920	<ul style="list-style-type: none"> •Število aktivnih sezon: 1 •Število ponovitev: 5 <p>(obnovitev)</p>
Drama SNG Maribor	Valo Bratina	23. september 1922	•Število aktivnih

			sezona: 1 •Število ponovitev: 3
SNG Drama Ljubljana	Milan Skrbinšek	4. oktober 1926	•Število aktivnih sezona: 1 •Število ponovitev: 7
Mestno gledališče Ptuj	Valo Bratina	25. oktober 1926	•Število aktivnih sezona: 1 •Število ponovitev: 2
SLG Celje	Valo Bratina	6. oktober 1927	•Število aktivnih sezona: 1 •Število ponovitev: 2
Drama SNG Maribor	Jože Kovič	6. oktober 1928	•Število aktivnih sezona: 1 •Število ponovitev: 6
Drama SNG Maribor	Jože Kovič	4. oktober 1934	•Število aktivnih sezona: 1 •Število ponovitev: 6
SNG Drama Ljubljana	Ciril Debevec	9. oktober 1934	•Število aktivnih sezona: 1 •Število ponovitev: 9
SNG Drama Ljubljana	Ciril Debevec	2. februar 1939	Nespremenjena predstava iz leta 1934. Število aktivnih sezona: 1 Število ponovitev: 12 (obnovljeno ob 20-

			letnici Cankarjeve smrti)
SLG Celje	Fedor Gradišnik	9. april 1946	•Število aktivnih sezona: 1 •Število ponovitev: 4
SNG Drama Ljubljana	Slavko Jan	11. november 1948	•Število aktivnih sezona: 1 •Število ponovitev: 109
SSG Trst	Jože Babič	17. december 1948	•Število aktivnih sezona: 1 •Število ponovitev: 7
SLG Celje	Fedor Gradišnik	27. marec 1952	•Število aktivnih sezona: 1 •Število ponovitev: 9
Prešernovo gledališče Kranj	Slavko Jan	25. september 1953	•Število aktivnih sezona: 1 •Število ponovitev: 12
Drama SNG Maribor	Vladimir Skrbinšek	20. november 1958	•Število aktivnih sezona: 1 •Število ponovitev: 20
SSG Trst	Branko Gombač	12. februar 1965	•Število aktivnih sezona: 1 •Število ponovitev: 14

SNG Drama Ljubljana	Slavko Jan	7. oktober 1967	•Število aktivnih sezona: 1 •Število ponovitev: 55
SLG Celje	Mile Korun	20. oktober 1967	•Število aktivnih sezona: 1 •Število ponovitev: 27
Drama SNG Maribor	Igor Pretnar	15. oktober 1976	•Število aktivnih sezona: 1 •Število ponovitev: 23
MGL	Dušan Jovanović	11. oktober 1980	•Število aktivnih sezona: 1 •Število ponovitev: 52
SNG Drama Ljubljana	Mile Korun	17. oktober 1980	•Število aktivnih sezona: 1 •Število ponovitev: 55
SLG Celje	Mile Korun	28. september 1990	•Število aktivnih sezona: 1
SSG Trst	Boris Kobal	12. oktober 1990	•Število aktivnih sezona: 1
SNG Drama Ljubljana	Mile Korun	29. september 1995	•Število aktivnih sezona: 2 •Število ponovitev:

			<p>49</p> <ul style="list-style-type: none"> •Število obiskovalcev: 20122 •Število obiskovalcev na gostovanjih: 1186 <p>NAGRADE</p> <ul style="list-style-type: none"> •Emeršič Bojan: nagrada Borštnikovega srečanja (Za vlogo Hvastje.), 27. oktober 1996
Drama SNG Maribor	Samo M. Strelec	13. maj 2005	<ul style="list-style-type: none"> •Število aktivnih sezon: 2 •Število ponovitev: 30 •Število ponovitev na gostovanjih: 1 •Število obiskovalcev: 5723 •Število obiskovalcev na gostovanjih: 400
Anton Podbevšek Teater in Prešernovo gledališče Kranj	Matjaž Berger	15. marec 2010/20. marec 2010	<ul style="list-style-type: none"> •Število aktivnih sezon: 2 •Število ponovitev: 24 •Število ponovitev na gostovanjih: 2 •Število obiskovalcev: 3817

			NAGRADE •druge nagrade (Zmagovalna predstava na 41. tednu slovenske drame, marca 2011.)
SNG Nova Gorica	Miha Golob	6. oktober 2011	•Število aktivnih sezon: 2 •Število ponovitev: 10 •Število ponovitev na gostovanjih: 2 •Število obiskovalcev: 2338

5.4. Analiza uprizoritev *Hlapcev*

5.4.1 SSG Trst – režiser Milan Skrbinšek – premiera 31. maj 1919

Cankarjevi *Hlapci* so bili prvič uprizorjeni šele 31. maja 1919 kot otvoritvena predstava v novoustanovljenem poklicnem tržaškem slovenskem gledališču v režiji Milana Skrbinška. Septembra istega leta je bila drama uprizorjena v Zagrebu, v Ljubljani pa je bila premiera iz tako rekoč »tehničnih« razlogov nekajkrat preložena. Prvo slovensko uprizoritev je drama doživela šele 11. decembra 1919 v Ljubljani v režiji Osipa Šesta.

Družbeno-politični kontekst krstne predstave je bil takšen: poraz Avstro-Ogrske, nastanek samostojne Države Slovencev, Hrvatov in Srbov s središčem v Zagrebu, 29. oktobra 1918, ki je sicer obstajala le nekaj mesecev, a je bila to za Slovence velika prelomnica, saj so si v njej prvič sami vladali. 1. decembra 1918 je bila Država SHS združena s Kraljevino Srbijo v Kraljevino Srbov, Hrvatov in Slovencev, ki se je od 3. oktobra 1929 imenovala Kraljevina Jugoslavija. Do pomladi leta 1919 so Slovenci izgubili avtonomne ustanove in elemente lastne državnosti, ki so jih pridobili v zadnjih mesecih obstoja monarhije in v prvem mesecu po njenem razpadu. Obenem so se ponovno zaostriili odnosi med slovenskimi strankami. Slovenski politični voditelji so se znašli v drugačnih razmerah, ki so se zelo razlikovale od tistih v Habsburški monarhiji. Slovenski narod v jugoslovanski državi, ki je bila centralistično urejena, ni užival nobene ustavnopravne avtonomije (za primer: v začasnem narodnem predstavništvu, ki se je prvič sestalo 1. marca 1919 v Beogradu, so dobili Slovenci med 270 poslanci le 32 poslanskih mest, kar je v slovenski javnosti povzročilo glasno negodovanje). (Peter Vodopivec, 2010: 147).

Posnetek krstne predstave ne obstaja, zato analiza temelji na strokovnem gradivu in dostopnih kritikah. Kritika predstave, ki je 5. junija 1919 izšla v tržaškem kulturnem vestniku *Njiva* (I. letnik, št. 5), je pohvalna: »V Trstu smo srečnejši v tem pogledu; videli smo naše 'Hlapce', dasi še v diletantski, vendar v dobri diletantski uprizoritvi. Igra je pač pisana s tako vrlino, da slušalca in igralca – hočeš nočeš – potegne s seboj, saj je ta igra pravi biser naše dramske umetnosti, toliko kar tiče tehnične strukture, kolikor literarnih vrednost, ki jih je Cankar vložil vanjo [...]. V družbo slovenske inteligence (osobito »naprednega« učiteljstva) trešči novica o klerikalni zmagi pri volitvah. In zdaj se razodene ono, o čemer je učiteljica

Lojzka dejala, da bi bilo bolje, da bi se ne razodelo. Najhujši kričač vpogne prvi svoje hrbtišče. Drugo dejanje nas postavi sredi med 'očiščenje'. Vsi so se že potuhnili pred župnikom, le eden še ne, Jerman. S tem je napovedan boj med njim in predstaviteljem klerikalne stranke, boj, ki se ga Jerman loti očitno s prešibkimi močmi. V tretjem dejanju spoznamo učitelja Jermana bolje, vidimo da ni iz one snovi, iz katere se mesijo junaki ali mučeniki. Le – sanjač ne; slabič. To je pač tragika njegovega značaja, ki jo sam spoznava, ali spoznanje prihaja prekasno. V četrtem dejanju si Jerman s svojim nastopom na zborovanju zapečati svojo usodo. Malodušnost se ga loteva že pred zborovanjem, s svojo nerodnostjo še bolj razjari nahujskano množico, tako da pride do poboja. In tako pride, da Jerman, osamljen, potrj zaradi neuspeha, nasičen gnusa do življenja, slednjič klone ponosno glavo. Vendar ne povsem, tesno špranjo upanja glede nadaljnje usode junaka nam pusti Cankar vendarle odprto. Kam je nameril potem Jerman roko v roki s tovarišico Lojzko svoje korake? -« (prav tam, 15. junij 1919).

Kritika vsebuje torej najprej interpretacijo drame in opis dramskih junakov. Potem se posveti sami uprizoritvi: »Njena prva uprizoritev na domačem odru je izpadla, kakor že omenjeno, dobro. 'Jermana' je igral g. Kralj mestoma prav izborno, le tuintam je popuščal. Ugajal je posebno njegov govor na zborovanju v 4. dejanju, ki je bil že po svoji nervozni intonaciji povsem verističen. Dozdeva se mi samo, da se g. Kralj še vedno bori z jezikom. Šimenčev 'župnik' je bil tak, kakor bi si ga boljšega le težko mogli misliti. Tudi g. Terčič se je dobro vživel v ulogo 'nadučitelja' ter nam ga podal brez večje hibe. Gabrščikov 'Komar' je bil skoro do pičice zadet, ravno tako Martinčevičev 'Hvastja'. Zelo hvaležno ulogo 'Kalandra' je prevzel g. Sila, ter nam ga postavil v maski, kretnjah in govoru brezhibno na oder. Gdč. Kavčičeva nam je s temperamentno igro predočila velesimpatično 'Lojzko'; kakor smo si jo zamislili. Ostale manjše uloge so bile izvedene deloma hvalevredno, deloma manj. Skupna igra je bila mestoma prav dobra, osobito je ugajal prizor v krčmi. Igralci, posebno glavnih vlog, so želi obilo pohvale. Vtis igre na občinstvo, ki je do zadnjega napolnilo gledališče, je bil čim možno najboljši.« (prav tam, 15. junij 1919)

Uprizoritev je bila torej označena za dobro, igralci so dobro odigrali svoje vloge, publika je bila navdušena, kaj več pa iz same kritike ne izvemo. Tedanja kritika se je v največji meri posvečala dramski predlogi (kaj je avtor želel z njo povedati), nekoliko manj pa sami uprizoritvi, kjer poda le splošen vtis predstave, poudari posebej uspele dele in igro igralcev ter dobro sprejetost predstave.

5.4.2. SNG Drama Ljubljana – režiser Osip Šest – 11. december 1919

Šest je *Hlapce* uprizoril leta 1919, ko je bila Jugoslavija stara šele leto dni in ko so ljudje še žalovali za Borštnikom. V času prve uprizoritve *Hlapcev* v Ljubljani sta se režija in igra šele razvijali, prve uprizoritve so se strogo držale dramskih predlog, zato uprizoritvenih presežkov še ni bilo. Žavbi Milojevičeva je označila prve uprizoritve v Ljubljani z izrazoma »stereotipne« in »šablonske« (Žavbi Milojevič, 2012 : 374).

Eden izmed razlogov, da je npr. Šestova predstava označena za »stereotipno« in »šablonsko« je verjetno tudi dejstvo, da je bila predstava uprizorjena slabo desetletje po nastanku drame in zgodovinsko še ni bila toliko oddaljena od situacije, ki jo Cankar opisuje v drami, da bi si lahko režiser privoščil radikalnejše pristope.

Žavbi Milojevičeva navaja, da prva uprizoritev v Ljubljani ni pritegnila posebnega zanimanja (2012: 375). Režiser je v pripravah na uprizoritev zapisal, da bo njegova režija zvesta Cankarju. Poudaril je, da bo to skušal uresničiti z realističnim odrskim prijemom. Zapisal je, da bo dovolilni izid prikazal izrazito satirično, začetek in zaplet konflikta v drugem dejanju pa dramatično, da bodo hlapci razgaljeni. V tretjem dejanju bo jasno zastavil Kalandra in njegovo poslanstvo, materina prošnja bo počasi nakazovala prehod v tragiko. V četrtem dejanju se bo stopnjeval pojem hlapčevstva, v petem dejanju pa bo prikazal junaka kot zlomljenega (Šest, 1919: 79-80).

Osip Šest se je svoje uprizoritve spominjal takole: «Visoke stopnice. Ob straneh in zadaj zavese. Spredaj siv portal s transparentnim trikotom preko vse odprtine odra in ta kaže sceno. Najprej: oddaljeni griči, cerkvena, gostilna. Potem: konferenčna soba: na obeh straneh na stopnicah visoke omare. V trikotu spredaj knjige, šola, zvonec ... Jermanova soba, zastor v ospredju ... zgoraj pokrajina prvega dejanja na jesen ... če služi ilustraciji. Hlapci rastejo, padajo ... gredo navzdol ... Le Jerman, Lojzka in župnik ostanejo ... konec je vizionaren ... hoče luči in zvoka ... Morda nekoč, o priliki, ko nastane potreba ...» (Šest, 1924: 80).

Od predstave je ohranjena le fotografija iz četrtega dejanja. Z nje lahko razberemo, da je šlo za kulisno scensko postavitvev. Prostor odra, tako imenovano »italijansko škatlo«, je Osip Šest na slovenskih odrih poglobil z novo sobo v ozadju, kar je opazila tudi kritika: »Kar je dala očesu v IV. dejanju poglobitev v prostor z novo posebno sobo, je razdrla slaba gostilniška množica. Cankarja še čakamo.« (Koblar, 1964: 119). O sceni predstave je pisal tudi Mirko Mahnič v zapisniku 26. seje uprave Narodnega gledališča: »Cankarjevi Hlapci: otvoritvena

predstava, eno sobo preslikati v tipično kranjsko izbo, en prospekt s Šmarno goro ...« (Mahnič, 1971: 52).

Slovenski narod je zapisal: »Drama se je snoči uprizorila ob prvi obletnici Cankarjeve smrti; da se predstave naših gorenjih desetisoč ni udeležilo, skoro ni treba še omenjati nalašč. Poglavitne vloge so bile v dobrih, epizodne v slabših rokah, toda vobče se lahko reče, da je bila predstava lepo zaokrožena in da je torej potekla v dostojni obliki.« (13. 12. 1919) Fran Lipah je v kritiki zapisal, da se občinstvo »za igro ni navdušilo, ker je bila tista doba bolj prikladna za 'Tugomera' kot za 'Hlapce', vendar da je predstava več kot dostojno uspela. Izvrsten je bil župnik R. Pregarca, ki ga je igral z dostojanstvom, katerega je znal ta odlični igravec nakazati samo z nekaj ostrimi potezami in zanj tipičnim odsekanim tonom.« Poleg župnika pohvali še Martinčeviča kot Jermana, ki je bil »temperamenten in živ«, za Kalandra je zapisal, da se je kazala pri njem »trdna volja, posnemati naše kmečke ljudi v govorici, v tonu, hoji in gestah«. Pri prvi uprizoritvi so kot dobro odigrani liki omenjeni še mati, Pisek in krčmar. (Fran Lipah, 1948/49: 70)

Tudi v kritikah te predstave je opazno, da so se večinoma ukvarjale z zgodbo drame, s Cankarjem, z njegovim jezikom, precej manj pa s samo uprizoritvijo. Kritike so izpostavljale režiserjevo delo, zanimive scene, navajale imena igralcev in kako so opravili svojo nalogo, odziv publike in kako je bila predstava sprejeta. Šestova predstava je bila označena za dostojno, ni pa doživela večjega uspeha in posebnega zanimanja. Bila je tradicionalno postavljena in zvesta Cankarju, kar ustreza gledališkim omejitvam tistega časa in dejstvu, da je bila časovno blizu dramski predlogi. Šest je sam zapisal, da bo dramo postavil na oder z realističnim odrskim prijemom. Poleg realizma najdemo tudi nekaj simbolizma, vsaj z vidika scenografije. Kot navaja Štefan Vevar, je ravno Osip Šest na ljubljanski oder postavil več uprizoritev in dosežkov evropske ravni, zato je njegov prispevek neprecenljiv. Obiskoval je evropska gledališča, od koder se je vračal z novimi pogledi, rešitvami, idejami, ki jih je pogosto uporabljal pri svojih režijah. Bil je vizualist, ki se je manj posvečal igralcu in notranji režiji (Vevar, 1998: 37-42). Iz Šestove opombe izvemo, da je Cankarjeve *Hlapce* videl kot vizionarsko delo: »konec je vizionaren ... hoče luči in zvoka ... Morda nekoč, o priliki, ko nastane potreba« (Šest, 1924: 80). To njegovo misel si razlagam, kot da čas za uprizoritev *Hlapcev* šele prihaja.

5.4.3. SNG Drama Ljubljana – režiser Ciril Debevec – 9. oktober 1934

Kratek oris družbeno-politične situacije v tridesetih letih: 3. oktobra 1929 se je Kraljevina SHS preimenovala v Kraljevino Jugoslavijo. Uradno so bile prepovedane vse politične stranke. Aleksander I. Karađorđević je tega leta ukinil vidovdansko ustavo in razpustil narodno skupščino. S tem je uvedel tako imenovano šestojanuarsko diktaturo, z namenom da bi končal vse ostrejši politični boj med avtonomistično-federalističnimi narodnopolitičnimi zahtevami nesrbskih narodov z jugoslovanskim unitarizmom in centralizmom na eni in veliko srbsko hegemonistično politiko na drugi strani, ki je zaznamovala politično življenje v prvem desetletju Kraljevine SHS. Državno ozemlje je bilo razdeljeno na devet banovin. V času diktature so bile odpravljene oblasti in njihove samoupravne pristojnosti, na čelo novonastalih banovin so bili imenovani državni uradniki – bani, ki jih je imenoval kralj. 3. septembra 1931 je izdal oktoirano ustavo, s katero je želel ponovno spremeniti režim v demokratično smer. Zaradi njegovega nasprotovanja unitaristični politiki v Zagrebu so načrtovali izvedbo atentata nanj, ki se je izvršila leta 1934. V letih 1931-33 je protestantno delovanje zajelo tudi ljubljansko univerzo. Demonstrirali so proti avtoritativnemu režimu, proti grožnjam po ukinitvam posameznih fakultet ter za politične svoboščine in priznanje narodnih pravic. (Peter Vodopivec, 2010: 192-205)

Iz gledališkega vidika trideseta leta, po navajanju Dušana Moravca, veljajo za drugo fazo evropeizacije slovenskega gledališča, ki ji je pot utiral ravno Ciril Debevec (1980: 255). Gledališče se je v tem času začelo vse bolj razvijati in je počasi ujelo korak z Evropo.

Žavbi Milojevićeva navaja, da je za uprizoritve nekako od leta 1928 do 1953 temeljna vrednota zvestoba dramskemu besedilu, režiser vanjo ne sme vplesti preveč svoje interpretacije. Interpretacije se začnejo pomikati v smer Jermanovega osebnega problema (2012: 375). V tem obdobju se je razumevanje besedila začelo pomikati v bolj osebno, intimno raven Jermana, zato se posledično na to upirajo tudi uprizoritve.

Ciril Debevec je kot namen svoje režije zapisal: »Kadar kaj režiram, imam vedno samo en poseben namen, in sicer vedno isti namen: postaviti delo na oder v čim boljši in jasnejši obliki, to se pravi čim bolj podobno tisti sliki, ki jo nosim o delu v svojih mislih in svojih čustvih. Drugih namenov nimam«. Na vprašanje, kako se počutijo igralci ob snovanju predstave, je režiser odgovoril: »Če se ne motim, prav dobro. Mislim, da čutijo podzavestno, da je to tako naše, kakor redkokdaj kaj in da predstavljajo našega človeka v vseh njegovih

lepota in vseh grdotah, v vsem njegovem trpljenju in njegovem nerodnem, usmiljenja vrednem veselju. Igralci čutijo instiktivno, da je bil Cankar sam doslej naš največji režiser.« (1934/35: 29).

Če izhajamo iz te Debevčeve misli, se je režiser torej bolj kot z zunanjo režijo ukvarjal z duhovno podobo Cankarjevega dela. Iz zapisov je razvidno, da je na Cankarja gledal kot na velikega mojstra, na samo delo pa kot pomemben dokument, ki dobro priča o slovenskem narodnem značaju, tako dobrih kot tudi manj dobrih značajskih lastnostih Slovencev.

Štefan Vevar je za Debevca zapisal, da je v zgodnjih tridesetih letih poglobil slovensko dramsko režijo in prenesel njeno težišče od zunanje teatralike na notranjo ekspresivnost. Zanj je bila značilna zlasti ekspresionistična in simbolistična dramatika, prepletena s čarobno intimno atmosfero (1998: 89). Moravec je Debevčeve težnje v gledališču opredelil kot težnje po »intimnem gledališču, duhovni realizem, svojevrsten domala asketski stil [...] harmonično odrsko dogajanje, ki ni terjalo nobenih vnanjih učinkovitosti, težišče v besedi in igralcu, nadtalno odrsko atmosfero, ki je [...] rada zavajala v grozotnost, demoničnost, misticizem« (1980: 286).

Iz kritik in zapisov režiserjev je opazno tudi, da so si v tem obdobju prizadevali za čim bolj realističen prikaz življenja. Slavko Jan je za Debevčovo uprizoritev zapisal, da je potrebno »ustvariti žive, naše odrske podobe« (Jan, 1948: 50). Tudi scenografija je označena kot realistična.

Z režiserjem je sodeloval znameniti scenograf tistega časa Ernest Franz. Koblar je sceno označil kot preveč poudarjeno simetrijo in predlagal boljšo rešitev, in sicer, da bi prostor obrnili za 45 stopinj. Motilo ga je tudi to, da je koncentracija vsebine preveč poudarila koncentracijo prostora, pri tem pa je zanemarila gledalčev občutek o življenju in svetu za odrom. Je pa pohvalil scensko iluzijo v tretjem in četrtem dejanju (Koblar, 1965: 207).

Kritike Debevčeve predstave so bile sicer zelo pozitivno naravnane: »Predstava je bila izvrstna in režiserju g. Cirilu Debevcu gre zasluga, da smo gledali 'Hlapce' z napetim in do zadnjega prizora premiersko živim zanimanjem. Vsa inscenacija je brez vsakega umetničenja, realistično naravnana, slovensko domača, odrski praktična, hkrati lepa« (Govekar, 1934: 3). Mrzel je kot splošen vtis predstave zapisal: »Občinstvo je delo sprejelo z navdušenim obravnavanjem in posebej C. Debevca kot Jermanu ni štedilo aplavza« (1998: 45).

Ludvik Mrzel je v *Gledaliških kritikah* zapisal, da je Jerman, ki ga je Debevec sam igral, »dal glasovno in igralsko poudarek suhega, zagrenjenega razumnika – revolucionarja, tako da so intimne vezi, ki ga priklepajo na mater in dekle, ostale skoraj nevidne«. Za župnika je zapisal, da ga je Debevec predstavil v čisto novi interpretaciji, »v ostrih, realistično živih in karakteristično slovenskih črtah« in mu »odvzel tradicionalni patos in gloriole nečesa izvenčloveškega in ga postavil v sredo reči in ljudi, človeka, kakršnen konkretno živi pri nas«. Za Hvastjo je povedal, da morda v tej drami kar največ velja, je edini »dosleden do kraja, on si edini ostane zvest, kakor je samo zemlja nespremenljiva in trajna. »Potokar je bil kot Komar realistično neposreden, Gregorin (nadučitelj), Daneš (zdravnik), Pianeki (župan), so dali zanimive like, ki so nekajkrat spominjali na obraze iz »Pohujšanja«. Plut (pijanec Pisek) in Sancin (kmet Nace) sta z občutenjem podoživela dva tipa iz ljudskega življenja, Cesar pa je s široko gesto podal Kalandra. Kakor za prosojnim zastorom se v tem svetu moške borbe in poraza javljajo ženski obrazi, učiteljice Lojzke (Boltarjeva), Geni (Medvedova), Minka (Gabrijelčeva), županova Anka (V. Juvanova), Jermanova mati (Rekarjeva), Kalandrova žena (P. Juvanova)« (1998: 45).

Iz kritik tretje analizirane uprizoritve *Hlapcev* je razvidno, da se je režija premaknila v realizicizem, režiser je želel na odru prikazati čim bolj realne, žive, realistične podobe dramskih junakov. Novost pri Debevcu je bil premik k ekspresionistični in simbolistični dramatik, zlasti glede scene, ki je pri njem delovala čarobno, nadzemeljsko, intimno. Predstava je bila označena za izvrstno, realistično naravnano in domačo, igralska zasedba je predstavo dobro odigrala.

5.4.4. SNG Drama Ljubljana – režiser Slavko Jan – 11. november 1948

Janova uprizoritev je bila druga uprizoritev *Hlapcev* po drugi svetovni vojni in je v primerjavi z uprizoritvami, ki so ji časovno blizu, izstopala po številu ponovitev (imela je kar 109 ponovitev).

Jugoslavija je leta 1945 dobila novo ime in se je imenovala Demokratična federativna Jugoslavija (DFJ). Ko je na volitvah v ustavodajno skupščino 11. novembra 1945 zmagala Ljudska fronta (nosilec Josip Broz Tito), je ustavodajna skupščina razglasila republiko in spremenila ime države v Federativna ljudska republika Jugoslavija (FLRJ). Slovenija se je v tem času imenovala Ljudska republika Slovenija. V Sloveniji se je začela kolektivizacija in podržavljanje zemlje tujcev, cerkva, bank, podjetij. Jugoslavija je bila centralistično urejena. (Peter Vodopivec, 2010: 305-318)

V gledališču v tem obdobju prevladuje socrealizem in neorealizem, pridružujejo pa se mu že nove eksperimentalne, modernistične in v marsičem avantgardne odrske poetike (Štefan Vevar, 1980: 51). Prva leta po drugi svetovni vojni prinesejo velike spremembe. Država se prvič v zgodovini zaveda pomena nacionalnega gledališča, mu prizna status ustanove posebnega družbenega pomena in ga tudi podpre. Po drugi strani pa je v gledališču čutiti močan pritisk ideologije, ki se kaže v manjšem repertoarju, prevladujoči dramski literaturi tako imenovanega socrealizma, politika prevzame posebno vodstvo nad gledališčem in se opazneje kot kadar koli prej naseli v slovenskem gledališču. Evropski tok ujame v petdesetih in šestdesetih letih in začne držati korak tudi z novimi in najnovejšimi smermi in tokovi evropske gledališke umetnosti. Slovensko gledališče se ponovne obrne k starejši slovenski dramatik simbolizma in ekspresionizma, zlasti k Ivanu Cankarju. Pariški uspeh Cankarjevih *Hlapcev*, ki jih je režiral Slavko Jan, in postavil na oder v realistični koncepciji leta 1948 in s katerimi je Drama gostovala v Parizu leta 1956, dokazuje, da je slovenska drama v tradicionalističnem slogu dosegla evropsko in svetovno raven.

Analiza te predstave temelji na dostopnih kritikah o predstavi in gledališkemu listu SNG Drame Ljubljana za gledališko leto 1948-49. Drama je bila pripravljena z namenom počastitve za spomin 30-letnice Cankarjeve smrti.

Režiser Slavko Jan je na referatu na razčlembeni vaji 25. 8. 1948 o *Hlapcih* spregovoril takole: »Pričenjamo z vajami za slovensko politično tragedijo, ki jo bomo pripravili za spomin 30-letnice našega največjega dramatika. O pomenu gledališča za vzgojo domače

dramatike, kakor tudi o pomenu domače dramske tvornosti za razvoj gledališča smo v zadnjem času že večkrat razpravljali na urah naše kritike. Naš repertoar govori jasno o tem. Prav ob dramatičnem ustvarjanju I. Cankarja, ki v svojih sedmih dramskih delih z redko sposobnostjo in z brezobzirno roko biča in razgalja vso pokvarjenost tedanje slovenske družbe ter njene najbolj značilne zastopnike in ki z visoko umetniško silo pokaže vso gnilobo časa, v katerem je rasla naša malomeščanska družba v zadnjih desetletjih pred prvo svetovno vojno, se razvija slovenska odrska umetnost. Gre za obdobje, ko je na Slovenskem še vplival socrealizem – izpostavljena je protimeščanska tendenca Cankarja. Pred nami se vrsti dolina šentflorjanska s svojimi oblastniki in pokvarjenci, s svojimi siromaki in popotniki in z drugimi izrazitimi predstavniki naše družbe, ki so vsi plod in izraz malega, politično, kulturno in gospodarsko zatiranega naroda. S to dolgo vrsto človeških tipov je slovenski igravec postavljen pred nalogo: ustvariti žive, naše odrske podobe. Kako težavne in bogate in hvaležne zahteve za igralca in za druge gledališke delavce za našega režiserja. Vsi ti ljudje govore naš jezik v najčistejši podobi in obliki. Zgodovinski pomen Cankarjeve dramatike za slovensko gledališče je ravno v ustvarjanju in oblikovanju lastnega gledališkega izraza«. (1948/49: 50)

Režiser je zapisal, da bo posvetilo na začetku drame iz *Hamleta* služilo kot osnova za prijem njegove uprizoritve, in sicer: »Namen umetnikov je bil od nekdaj, je, ter ostane, da naturi tako rekoč ogledalo drži: kaže čednosti nje prave črte, sramoti nje pravo obličje, stoletju in telesu časa odtis njega prave podobe.«

Jan poudarja, da bo njegova uprizoritev »ostala samo Cankarju zvesta, če bo objektivno poudarila kovača Kalandra in oba delavca in z njimi simbole nastopajočih ljudskih množic, kar je v duhu proletarske tendenčnosti socrealizma (konec 4. in prizor 5. dejanja) ter ne tendenčno napihnila zgolj Jermanov tragični zlom, katerega razumemo in s katerim sočustvujemo. Ta načelni pogled bomo skušali uresničiti z realistično odrski prijemom, zavedajoč se, da je ekspozicija v 1. dejanju bodisi z Jermanovo ljubeznijo, bodisi s čakanjem na volitveni izid ter takoj po izidu značilno preobrat v prepričanju »hlapcev«, izrazita (satira): da je začetek in zapletek konflikta v 2. dejanju zelo dramatičen, da so »hlapci« v tem dejanju razgaljeni (satira); da je v 3. dejanju jasno zastavljen Kalandar in njegovo poslanstvo, kakor je tudi z župnikovim svarilom in s prošnjo matere jasen moment zaviranja, ki prehaja v tragiko. V 4. dejanju se stopnjuje pojem hlapčevstva naših podob, ter v vrhuncu razširi z vso dramatičnostjo na ves narod, takoj sledi padec s Kalandrovim grozljivim nastopom: »Jaz sem Kalandar, kovač, kdo bi rad še kaj vedel?« - V 5. dejanju je naš junak zlomljen in vpleten v

ostro bolečino (misel na samomor – Goličavo je značilna za vse dejanje) ter se zaradi nemoči oddalji od množice ter preda njeno borbo v roke zdravim in krepkim, ki prihajajo. Kalandrov pomen sega v prihodnost, junak sam pa ob koncu odvrže bolečino in gre očiščen v novo življenje.« [...] »Če se nam posreči izluščiti in ponazoriti vsebino drame ter postaviti naše osebe kot resnične ljudi in ne karikature, bomo izvršili osnovno našo gledališko-umetniško dolžnost. Značaji oseb so splošno in prav poznani, da se mi zdi odveč jih detajlno analizirati. Zasedba je bila na široko razpravljana in posebno pretehtana po vseh članih vodstva Drame in upravniku.« (1948/49: 53-54).

V diskusiji o Cankarjevih *Hlapcih* je Jan v *Obzorniku* povedal še to, da je Cankar »naš največji dramatik. Poudaril sem naš. Problematiko svojega časa, naših takratnih ljudi in njihova življenja je tako izvirno občutil in podal s tako bolečino in veličino svojega genija, da bo za vedno ostal v središču slovenskega ustvarjanja. Je tedaj čudno, da mora biti stremljenje vsakega našega gledališkega človeka: igralca, režiserja in inscenatorja, da preizkusi svojo kreativnost prav v Cankarjevih dramah? V njih bo našel najširše možnosti, da razburi svojo fantazijo in jo presahne s svojim razumom in čustvom. Celo galerijo naših ljudi bo odkril: od županov, dacarjev, štacunarjev, doktorjev Grozdov in Grudnov, oblastnikov do Hvastij, cerkovníkov, ekspeditoric, županij, lepih Vid, Matild in Grudnovk, pa Jermanov, Maksov, Ščuk itd. sami predstavniki našega tedanjega življenja, zapisanega z žgočo satiro, ki sega še v naš čas.« (Obzornik, 1949: 62-63)

V *Obzorniku* so se vsi kritiki strinjali, da je bila predstava kvalitetna, tisti najbolj pozorni pa so opazili tudi pomanjkljivosti, manj uspele scene, in sicer ko tovariši odpeljejo Jermana skozi razbesnelo gnečo vaščanov in prizor med nadučiteljem in Komarjem v šolski knjižnici, ko čistita knjige – prizor pa je podan preveč psihološko nerodno (1949: 62-63). Za to predstavo se je sicer v časopisih, kritikah pisalo, da je šele z njo Cankar dosegel kar najbolj široko popularnost.

Predstava je torej doživela dober uspeh, bila je označena za kvalitetno in ravno z njo je Cankar dosegel širšo popularnost v slovenskem prostoru, na slovenskih odrih, pri slovenski publiki in kritiki. Priljubljenost med občinstvom je očitno bila pomembna za kanonizacijo. Režiser si je, podobno kot že prej Ciril Debevec, prizadeval za realistični prikaz drame in želel je ustvariti žive odrske podobe. Zgodovinski prikaz Cankarjeve dramatike je videl v ustvarjanju in oblikovanju lastnega gledališkega izraza, kar nakazuje, da se je režija že začela nekoliko osamosvajati in prikazovati dramo v sodobni luči, saj je lahko le na tak način režiser na oder postavil žive figure.

5.4.5. SNG Drama Ljubljana – režiser Slavko Jan – 7. oktober 1967

Šestdeseta leta prinesejo nov sodobnejši zamah, ki ga imenujemo druga evropeizacija. Sočasni gledališki modernizem domuje v eksperimentalnih in alternativnih gledališčih tistega časa (npr. Oder 57, Ad hoc idr.). Modernizem si je po teh gledališčih utrl pot v slovenska institucionalna gledališča. V osrednjem slovenskem dramskem gledališču je sledila kriza, ki je v valovih in nihanjih trajala do srede osemdesetih let. Do krize je prišlo zaradi revolucionarnih sprememb, ki jih je prinesel modernizem. Namesto gledališča igralca in besede je modernizem vpeljal gledališče režiserja, giba, telesa in potencirane ansambelske igre, gledališče, ki ni več zvesto vizualizaciji literarne predloge, ampak oder, ki si jo jemlje zgolj za izhodišče in spodbudo. Dramska predloga je za režiserja le še vir navdiha. Glavne umetniške težnje in smeri so eksistencialna drama, gledališče absurda, antidrama, neoavantgarda, avtopoetika, anganžirana drama itd. (Štefan Vevar, 1998: 56-58)

Slavko Jan je *Hlapce* režiral že tretjič; prvič jih je leta 1948, drugič pa leta 1953. Josip Vidmar je označil Janovo uprizoritev iz leta 1953 za najboljšo (do tistega časa) uprizoritev tega dela na slovenskih odrih, za to predstavo iz leta 1967 pa je povedal, da v marsičem zaostaja za njo. Kot razlog za to je navedel poizkus nekakšne modernizacije odrske podobe (Delo, 9. 10. 1967), o čemer bom pisala v nadaljevanju. Zupančič pa o predstavi pravi takole: »Režiser je v neki meri vztrajal pri svoji nekdanji uprizoritveni zamisli, hotel pa je slediti tudi sodobnejšemu gledališkemu izrazu.« (Zupančič, 1967: 37) in pa »Nekdanje notranje slogovne sklenjenosti današnja predstava nima, v njej je čutiti različne sloge in strujanja. [...] Tako se dovolj klasicistično zamišljena predstava ni mogla hkratno preleviti v nov scenski ambient.« (Zupančič, 1967: 38).

Žavbi Milojevičeva za uprizoritve od leta 1958 in 1967 zapiše, da je v predstavah nakazan odmik od realizma. Uprizoritve se začnejo umikati stran od zgodovinskega vidika *Hlapcev*, režiserji skušajo iskati točke, misli, ki so v danem kontekstu in obdobju aktualne (2012 : 376).

Posnetek predstave kaže, da gre za klasično, tradicionalno postavitve Cankarjevega dela, ki se vsebinsko v večji meri ne odmika od izvirnika, vsebuje le redke vsebinske in idejne premike. Predstava se drži izvirnika, popolnoma upošteva govor dramskih oseb in vse zapisane didaskalije – glede gibanja dramskih oseb, njihovega govora, intonacije, mimike, gestike itd. V uprizoritvi torej ne prihaja do izpuščanja posameznih elementov izvirnega

besedila niti ne do dodajanja česar koli.

Prizorišče se med dejanji minimalno spreminja. Scena je sestavljena iz skrinj in klečalnikov, s katerimi režiser gradi vse prizore – gostilniški vrt, šolsko knjižnico, krčmo, Jermanovo izbo, gostilniško sobo. Jan je želel slediti sodobnejši zamisli in modernizacija se najbolj kaže v scenografiji, in sicer v simboličnih elementih – skrinji in klečalniku, s katerima je želel simbolno prikazati, kako so se dramski junaki pripravljene nenehno podrežati. Vidmar je omenjena dva simbolna elementa kritiziral, da sta z »nespremenljivim in kratko malo neokusno simboličnim ozadjem nezadostna in s svojo primitivno simboliko moteče vsiljiva« (Delo, 9. 10. 1967). Predstava je v osnovi sicer realistična, minimalistična scena pa je izrazito simbolistična in nakazuje gledališki premik v smeri novih smeri in tokov. Po mojem mnenju je bila ta scena nekoliko neprimerna za sicer realistično igro. Je bil pa verjetno namen režiserja s tem še bolj prikazati sporočilo drame.



Ilustracija 1: Scenska postavitve s klečalniki in skrinjami

Postavitve s skrinjami in klečalniki bi označila za neuspešno, saj je še posebej v posameznih prizorih na kupu preveč skrinj in protagonistov ter je opazno, kako morajo dramske osebe paziti na skrinje in se posledično gibljejo po prostoru nesproščeno. Scena je torej igralcem pripravila marsikatero zagato in jim odvzemala njihov naravni prostor. V prvem dejanju je te elemente Jan še posebej izkoristil – dramske osebe se, kot označi Vidmar, »neduhovito simbolično selijo s skrinj na klečalnike, na katerih kajpada ne morejo vztrajati« (Delo, 9. 10.

1967). S tem je po Vidmarjevem mnenju vzel prvemu dejanju ogromno naravne moči in udarnosti. Vasja Predan pa je sceno označil za »simbolno-groteskne asociacije, od skrinj, ki naj bi bržčas simbolizirale našo meščansko, ali malomeščansko, ali malomestno, ali domačijsko mentaliteto, od klečalnikov, ki utegnejo asociirati naše pobožništvo ali klečalnost ali religioznost, do oblačil ali delov oblačil, razpetih na okviru v ozadju, ki spet lahko zbujajo različne misli in pomisleke od tega, da smo ljudje pač mehkužni, cunjasti ali kaj drugega s tem v zvezi« (Ljubljanski dnevnik, 10. 10. 1967). Poleg skrinj in klečalnikov so v predstavi prisotni še nekateri drugi rekviziti: kozarci, čaše, knjige, slika itd.

Dramske osebe nosijo kostume, oblačila v duhu Cankarjevega časa, tako da tudi na tem mestu predstava ni bila aktualizirana in postavljena v leto 1967, temveč v Cankarjev čas. Ženski liki imajo večinoma spete lase v figo, oblečene pa nabrane srajce in daljša krila ali obleke; moški pa elegantne hlače, srajco s kravato ali metuljčkom, na glavi pa cilinder. Med predstavo se jim kostumi menjajo.

Glasbeni vložki v predstavi niso prisotni.

Igra je bila odigrana zelo dobro, še posebej pa so v pozitivni luči izstopale vloge Jermana (Lojze Rozman), župnika (Stane Sever), Lojzke (Mojca Ribič) in Kalandra (Bert Soltar). Jerman je bil v Rozmanovi izvedbi odigran odlično – prepričljiv, odločen, edino, kar zmoti je to, da Jermanov zlom ni prikazan kot zlom, saj je Jerman pred zlomom enak Jermanu po zlomu. Na tem mestu se sprašujem, ali je bil takšen prikaz namen režiserja ali ne. To je opazil tudi Vidmar, ki je v *Delu* zapisal, da je bil Jerman sicer odlično odigran, kot njegovo največjo pomanjkljivost pa je izpostavil, kar sem sama opazila, da se ni dobro kazala razlika med Jermanom pred zlomom in Jermanom po zlomu (Delo, 9. 10. 1967). Mirko Zupančič navaja, da je Jermanova interpretacija (v Rozmanovi izvedbi) nakazovala nove možnosti. »Otresla se je leporečnega romantičnega zanosa in se skušala dokopati do jedra Jermanove osebnosti.« (Naši razgledi, 21. 10. 1967).

Odlično je bil odigran tudi župnik, njegova pojava je bila ravno takšna, kakršno je opisal Cankar: »visok, rejen, ponosen«. Vidmar je zapisal, da se se napetost med Jermanom in župnikom ni stopnjevala, kot bi se morala. Soigralci niso kazali nekega strahu ali nelagodnosti, pač pa le svojo klečeplaznost (Delo, 9. 10. 1967).

Vidmar na koncu označi predstavo, kljub začetni vsiljivi simboliki, za dobro zaokroženo in solidno prikazujočo dragoceno in silno besedilo, ki nakazuje našo nekdanjo bedo (Delo, 9. 10. 1967).

Ljubljanski dnevnik piše: »Eno je nedvomno: sinočnja predstava, ki jo je premiersko občinstvo toplo sprejelo, ne bo vznemirjala duhov, tako kot se je to zgodilo nekaterim prejšnjim upodobitvam Cankarja. A nemir je pogostoma zanesljivo znamenje ustvarjalnega iskanja in spoznavne plodnosti. Umetnost se ji ne bi smela ogibati. Tudi ob jubileju ne« (10 . 10. 1967).

5.4.6. Drama SNG Maribor – režiser Igor Pretnar – 15. oktober 1976

Za režiserja Igorja Pretnarja je bila to njegova prva uprizoritev Cankarjevih *Hlapcev*. Predstavniki gledališča so na predpremierni konferenci povedali, da so se za to predstavo odločili zaradi gledališke kakovosti in aktualnosti. V Sloveniji so v povojnem času potekala trenja med zagovorniki centralizma in federalizma. Slovenski politiki so se v teh sporih omejevali predvsem na položaj Slovenije v Jugoslaviji in še niso razmišljali o osamosvojitvi Slovenije. Paralele med Cankarjevim tekstom in letom 1976, zaradi česar so izpostavili aktualnost besedila, so bile torej parlamentarne stranke, ideološke delitve, nacionalna ideja idr.

Miroslav Slana je zapisal: »Režiserjev cilj v *Hlapcih* je razkrivanje notranje intimne in čisto človeških silnic, poglobljanje medsebojnih človeških odnosov ljudi, ki doživljajo svoje psihične travme. Gre tedaj za nasprotja v družbi in intimnem doživljanju človeka, pri čemer je režiser pridušil zunanje-aktualno, parolatsko komponento, ki nima v današnjem času prave resonance, saj je odmaknjena v zgodovinske sfere.« (Dnevnik, 14. 10. 1976)

Tudi Žavbi Milojevičeva navaja, da se je v uprizoritvah po letu 1967 interpretacijska ost premaknila k Jermanu in njegovim osebnim problemom (2012: 376).

Pri ogledu posnetka sem že takoj opazila, da je predstava za pol ure krajša od vseh ostalih analiziranih uprizoritev, ki sem si jih ogledala, tako da sem sklepala, da je režiser črtal in krajšal Cankarjev izvornik, kar se je ob analizi potrdilo. Skrajšani so bili posamezni dialogi, monologi, replike dramskih oseb, posamezne replike so bile pomešane, niso si sledile po vrstnem redu, kot jih najdemo v izvorniku, mestoma je bil zamenjan besedni red v stavkih, posamezne besede so se nadomeščale z novjšimi besedami (npr. zaradi vašega nehanja je bilo nadomeščeno z zaradi vašega vedenja), verjetno z namenom zamenjati starinske besede z novjšim in razumljivejšim izrazjem.

Scenografija Mirka Lipužiča se je med dejanji nekoliko spreminjala. V prvem dejanju so bile na prizorišču tri mize in ob njih stoli, v ozadju pa knjižne police, nad njimi pa slike avtorjev – Cankarja, Tavčarja, Aškerca. Predvidevam, da so v knjižnih policah, pod slikami omenjenih avtorjev, bile njihove knjige. Vse avtorje nato v drugem dejanju Komar in nadučitelj omenjata, ko »čistita« knjižnico pohujšljivih knjig. Ko se odločita, da določenega avtorja ne bodo več imeli v knjižnici, odstranita njegovo sliko in njegove knjige.

V drugem dejanju knjižne police s knjigami in slikami ostanejo, tri manjše mize pa nadomesti ena daljša miza. V tretjem dejanju sta dve mizi in omara s knjigami, v četrtem dejanju, ki se odvija v krčmi so na prizorišču štiri mize s stoli, v petem dejanju pa materina postelja, na kateri leži umirajoča mati in miza spredaj. V vseh dejanjih, razen v tretjem (ko so zatemnjena), v ozadju visijo bela, velika, močnejša, gola, deformirana človeška bitja, ki delujejo grozljivo. Po mojem mnenju so želeli s trupli še bolj nazorno prikazati deformirano, grozljivo, popačeno tedanjo družbeno-politično situacijo in nelagodje Slovencev v Socialistični federativni republiki Jugoslaviji.



Ilustracija 2: Gola deformirana človeška bitja v ozadju

Kostumografija Alenke Bartl ni imela namena aktualizirati. Kostumi dramskih oseb so posneti po Cankarjevem času, zelo podobni kostumom iz Janove uprizoritve iz leta 1967. Ženske imajo spete lase v figo, oblečene pa srajce z nabranimi ovratniki, dolga krila, obleke, moški so imeli elegantne hlače, srajce s kravatami.

Instrumentalna glasba je prisotna samo na začetku prvega prizora prvega dejanja, ko Anka pred Jermanom poplesuje, sicer pa glasbenih vložkov v predstavi ni.

Predstava je bila odigrana čisto povprečno, če ne celo podpovprečno. Jerman (Boris Kočevar) je nastopil neprepričljivo, brezvoljno, že na začetku uprizoritve je odigral popolnoma žalosten, potr, naveličan dramski lik. Edini prizor, ki ga je odigral bolj odločno, glasno, prepričljivo je bil prizor v krčmi, ko je nagovoril »hlapce«. Tudi župnik (Marjan Bačko) in Kalandar (Rado Pavalec) sta bila odigrana neprepričljivo. Med dramskimi osebami ne bi mogla izpostaviti nobenega navdušujoče odigranega lika. Zelo zmoti tudi občasno tikanje med Jermanom in župnikom, ki ga izvirnik ne pozna. Tu se mi poraja vprašanje, ali je želel s tem režiser pokazati na vse večjo enakovrednost med tema dramskima nasprotnikoma.

Nov prijem v predstavi je bil prizor, ko Lojzka (Milena Muhič) pride Jermanu povedat, kaj je rekla Anka (Anica Sivec): Lojzka in Jerman si kažeta hrbet, vmes pa se kaže Anka v luči reflektorja in sama govori svoje replike, preostali del odra pa je zatemnjen. Menim, da je bil ta odrski pristop uporabljen v duhu novih modernističnih teženj.

Kritik Pretnarjeve predstave ni bilo veliko. V *Delu* je Jože Snoj označil režijo Igorja Pretnarja za »zamudno, nespakljivo in pusto«, s čimer se strinjam. Kritika omenja, da je predstava »pripeljala že na rob amaterizma: Cankarjevo že tako dovolj problematično vzvišeno dikcijo v recitiranje, šibko vnanjo napetost te Cankarjeve drame v zastoje s tiradami prek mrtvo nelagodnih statistov ali prek praznega prostora, ki se ni in ni mogel napolniti z vzdušjem ...« (Delo, 20. 10. 1976).

Zdi se mi, da je predstava v tej režiji in izvedbi zbrisala kakovost Cankarjevega dela.

5.4.7. MLG – režiser Dušan Jovanović – 11. oktober 1980

Za režiserja Dušana Jovanovića je bila to prva uprizoritev Cankarjevih *Hlapcev*.

Osemdeseta leta je zaznamovala smrt jugoslovanskega predsednika Josipa Broza Tita, po kateri je izbruhnila gospodarska kriza. Zaradi postopnega mehčanja slovenskega političnega prostora so se poleg uradne oblasti, z vodilno Zvezo komunistov na čelu, začeli javno pojavljati posamezniki in skupine, kritični zlasti do nenadzorovane moči Jugoslovanske ljudske armade. Nastajala so mirovna, filozofska in druga civilnodružbena gibanja. Vedno pogostejše so bile zahteve po demokratizaciji družbe in države, krepitvi slovenske državnosti, potekala je tudi razprava o spremembi slovenske ustave. Leto 1980 predstavlja pomembno prelomnico v razvoju jugoslovanskega socialističnega gospodarstva. Navidezne uspešnosti je bilo konec in kljub nasprotnim prizadevanjem političnega vrha je kriza po smrti Josipa Broza Tita privrela na dan. Glavni vzroki krize so bili zadolženost, zastarela tehnologija, primanjkljaj v trgovinski in plačilni bilanci ter ogromne razlike v razvoju. (Vodopivec, 2010: 407-415)

Osemdeseta in devetdeseta leta so čas razcveta tradicionalnega gledališča. V tem času so nastali številni novi odri (Moje gledališče, produkcija Cafe teatra, Gledališče dva obraza, gledališka produkcija KUD Franceta Prešerna itd.). Svojevrsten fenomen slovenskega gledališča so številni festivali, ki so velika obogatitev slovenskega gledališkega življenja. Mednje spada mariborsko Borštnikovo srečanje, kranjski Teden slovenske drame itd. Raznolikost v slovenskem gledališču priča o visoki stopnji razvitosti te umetniške discipline v slovenski družbi. (Vevar, 1998: 72)

Slovenska dramatika na prelomu stoletja je zelo plodna in se giblje med modernizmom, postmodernizmom in tradicijo, tematsko in slogovno je zelo raznolika in se zato izmika posplošenim opredelitvam in tipologizaciji (prav tam, 1998: 81). Z Dušanom Jovanovićem nastopi v slovenskem gledališču dramatik in režiser, ki dosledno izpelje emancipacijo uprizarjanja od literarne predloge ter ustvari gledališče deziluzionizma in gole estetike. Tej je tuja kakršna koli vsebina, saj temelji na antidrami, parodiji in groteski, v glavnem pa ji gre za potujevanje, šokiranje in provociranje, za odrsko učinkovito spodnašanje zgolj hlinjene iluzije v totalnem gledališču (Vevar, 1998: 80).

Jovanovićeve uprizoritve *Hlapcev* je prva, kjer samostojnejša režija odstopa od Cankarjevega izvornika. Uprizoritev izvorniku sicer sledi, vendar dodaja veliko drugega gradiva. Prizor

Anke (Marjeta Gregorač) in Jermana (Janez Hočevar), ki je v drami postavljen na začetek prvega dejanja, se v uprizoritvi odigra šele po sedemnajstih minutah. Na začetku Jerman umirjeno razlaga Kalandru (Franc Markovčič) svojo politično pot (Cankar: avtobiografski spis *Kako sem postal socialist*). Pripoveduje mu o tem, kako je živel kot študent, da mu je bila že takrat blizu poezija in Prešeren, da se za politiko ni menil itd. Pripovedovanje Jermana Kalandru se prepleta s šolskim procesom, učitelji berejo učencem odlomke iz šolskih beril, jih poučujejo o moralnih, religioznih nalogah, o dolžnostih, ki jih imajo pridni in hvaležni otroci, o veri itd. Režiser torej uvaja v Cankarjevo besedilo obsežne odlomke iz pedagoških beril tistega časa, zglede verske vzgoje, zgodovine, zemljepisa, kemije, fizike itd. Med Cankarjeve dramske osebe tako uvaja deset šolarjev in rekonstruira tedanje učne ure. S tem režiser razkriva ozadje miselnosti in morale učiteljstva, ki se hitro prilagaja političnim spremembam zaradi boljšega življenja. Edino Jerman izmed učiteljev ne poučuje učencev kot ostali, ampak z njimi vadi Župančičevo *Pesem mladine*, ki je polna vitalizma. Ta Jovanovičeva odrska etika je v primerjavi s predhodnimi dramskimi uprizoritvami popolna novost. Po mojem mnenju se je Jovanović odločil vpeljati otroke zato, da bi pokazal, da je nanje najlažje vplivati in jim oblikovati mišljenje.

Šele po Jermanovem pripovedovanju se začne igra, kakršno poznamo v Cankarjevem besedilu – s srečanjem Anke in Jermana. Vendar tudi odtlej v dogajanje posegajo prizori pouka, ubogljivih otrok, ki brez premisleka ponavljajo snov za učitelji. Ti izseki iz učnih ur prikazujejo mehanizem vzgoje svobodnih oseb v hlapce. Vzporedni komentarji otrok besedilo razširjajo v razne politične, religiozne, etične in zgodovinskorazvojne teme. V prvem in drugem dejanju se otroški komentarji izmenjavajo z govorom dramskih oseb, v tretjem in še bolj v četrtem dejanju pa se govori mešajo in postanejo moteči, vzdušje postane nekoliko grozeče, strašno, depresivno. V drugem dejanju, ko Komar in nadučitelj v knjižnici odstranjujeta neprimerne knjige in ko omenita določenega avtorja, predstava to podpre s citiranjem otrok – npr. ko omenita Prešerna, učenka deklamira del Črtomirjevega govora iz *Krsta pri Savici* itd.

Prizorišče se s svojo tesnobljostjo uprizoritvi zelo prilega. Prizorišče je pogreznjeno v mrak, svetlobo dajejo le majhne svetilke. Scena je vseskozi enotna, nekakšna predavalnica s tribunami. Scenografka Marija Štih je oblikovala enotno prizorišče za vse prizore – učilnico, zbornico, knjižnico, Jermanovo izbo, krčmo. Je pa prizorišče zgoraj pregrajeno, tako da se ti prostori širijo še na ono stran oken, izza katerih se občasno vidi, kako si učitelji menjajo kostume, »menjajo svojo suknjo«.



Ilustracija 3: Scenska postavitve s tribunami – prostor nekakšne predavalnice

Kostumografsko (Meta Sever) si drama ni prizadevala za modernizacijo. Oblačila so iz Cankarjevega časa. Učenci nosijo nekakšne šolske uniforme v rjavo-belih kombinacijah – dekleta krila in srajce, fantje pa hlače in srajčke ter naramnice. Moški nosijo elegantne hlače, srajce, ženske nabrane srajce ter dolga krila. Glasbena spremljava (delo Darijana Božiča) vseskozi učinkovito poudarja posamezne prizore. Skozi celotno predstavo učenci tudi sami prepevajo.

Predstava je bila odlično odigrana. Jerman (Janez Hočevnar) je »preigral vrsto razpoloženj in stanj, ki pa jim je bilo v osnovi čutiti isto vročično razdraženost in nezadoščenost, pa naj je šlo za prostodušno vero in zaupljivost ali za zagrizeno, že kar postavljaško trmoglavost« (Naši razgledi, 24. 10. 1981, str. 20). Jerman sprva mirno in razumno pripoveduje Kalandru in tovarišem, kako je postal socialist, zatem je zgrožen nad poučevanjem svojih učiteljskih kolegov, kasneje pa nastopa kot trmast, odločen lik (v pogovoru z župnikom in na pripravah na predavanje v krčmi), proti koncu drame pa vedno bolj deluje kot nevrotik. Barbara Habič je Jermana označila za spočetka »umirjeno ironičen, ves čas pa notranje prizadet in prizadeven, trden, pa vendar neskončno krhek in zlomljiv, pol notranje moči v govoru v gostilni in na koncu nevrotično-konfuzen in nebogljen, zlomljen in pohojen, a še vedno

dostojanstven v svoji ranljivosti in nesreči« (Mladina, 23. 10. 1980, str. 34-35).

Jermanov preobrat se zgodi v krčmi tedaj, ko ne le omenijo njegovo umirajočo mater (Vera Per), temveč jo k predavanju negibno celo prinesejo. Tedaj Jerman ponori, vse povprek zmerja in enemu izmed učencev celo zagrozi s pištolo. Tu je režiser v Jermanu poudaril zlom, ki je že na meji norosti.

Jermanovo mater na shod prinese Pisek (Marko Simčič), čigar značaj in vloga se večkrat spremenita. Pijanec Pisek je v predstavi prehodil pot od šolskega sluga, strežnika bolne Jermanove matere, do hudobneža, ki se znaša nad otroki.

Konec predstave bistveno spreminja izvirnik drame. Jerman se ustrelj, sedeč v materinem invalidskem vozičku. Njegov najljubši učenec, ki se je očitno iztrgal iz te nasilne vzgoje »ljudi v hlapce«, steče k njemu, mu vzame pištolo, ga objame in uporno ponavlja Župančičeve verze: »Mi gremo naprej, mi gremo naprej ...«. Jermanovo upanje »pa če le enemu odvežem roke in pamet, bo dovolj plačila« se je torej uresničilo. Učenec, v katerega Jerman najbolj verjame, na začetku uprizoritve prinese med sošolce luč, nato mu jastreb kljuva jetra. Juvan v kritiki zapiše, da ravno ta metafora postavlja Jermanovo, otrokovo (in slehernega nadaljnjega kulturonestva) usodo v območje tragičnega prometejstva. Nagačen jastreb ostaja prisoten ves čas na prizorišču, kar ponazarja »evokacijo šolske zaprašnosti in okostenelosti« (Mladina, 11. 9. 1980, 36-37).

5.4.8. SNG Drama Ljubljana – režiser Mile Korun – 17. oktober 1980

Uprizoritev *Hlapcev* v režiji Mileta Koruna je v SNG Drami v Ljubljani doživela premierno uprizoritev 17. oktobra 1980, manj kot teden dni za Jovanovićevo. Glede na to, da sta si predstavi časovno zelo blizu, bom po analizi obeh predstav na kratko spregovorila tudi o primerjavi med uprizoritvama.

Mile Korun se je drugič lotil Cankarjevih *Hlapcev*. Sodeloval je z Meto Hočevnar, avtorico likovnega, scenografskega in kostumografskega dela predstave. Prizorišče je razdeljeno na dva prostora, ki ju prepolavlja visoka bela stena. Na levi strani je prostor krčme, kjer prostor zapolnjujejo bele mize in klopi, na desni strani je klanec (aluzija na Cankarjevo povest *Na klancu*), zamejen s strmim zidom, v katerem je ozko okno in se v poševni perspektivi izteka v ozadje odra. Prostor je odprt in zračen. Nad njim je dekorativen oblak iz prosojne, bele tkanine. Svetloba je prosojna. Sama scenska postavitvev je odlična, zlasti ob izidu volitev in srečanjem župnika z učiteljskim zborom konec prvega dejanja in ob shodu v krčmi v četrtem dejanju. Učitelji, ki čakajo na izid volitev, so pomenljivo pritisnjeni ob zid. Temu sledi paradoksalen prihod župnika pod dežnikom; po razglasitvi volitev se namreč ulije močan dež. Dogodki v Jermanovi sobi in gostilni so postavljeni v prostor, ki ga tvorijo isti elementi. Visoka bela stena je odigrala odlično vlogo kot nekakšna ločnica med zborovalci in sovražno razpoloženo množico.

Kostumografija ni želela aktualizirati – moški nosijo elegantne hlače, srajce, ženske daljše obleke z raznimi naborki. Glasbenih vložkov v predstavi ni.

Predstava se začne z Ankinim (Polona Vetrlih) vzklikom »Mogočno vzdignil si svobode prapor, potisnil si sovraga v brezna žrelo ...«, ki se v dramski predlogi nahaja šele na koncu prvega dejanja, ko Anka to zakriči iz lope po razglasitvi »črne« zmage. Temu Ankinemu vzkliku pa sledi materin (Duša Počkaj) klic »Franc!«, ki pa je iz sicer petega dejanja postavljen na sam začetek. Od izvirnika se razlikuje tudi začetni prizor v krčmi med Jermanom (Radko Polič) in Piskom (Boris Juh), ko mu Pisek govori, da je z njim, da je na njegovi strani, da je Jerman pravi mož itd., česar izvirnik ne pozna. Zatem se krčma izprazni, Jerman ostane sam in tako se začne prizor med Jermanom in Anko, njegovo nesojeno ljubeznijo. Anka je sitna in pusta, skoraj takšna, kot očita Jermanu, da je to on. Potem se igra nadaljuje z učiteljskimi figurami, ko pričakujejo izid volitev. V vlogi učiteljice Minke se znajde Majda Potokar, ki dobro odigra komično nebogljeno spogledljivko, rahlo

alkoholizirano in prestrašeno žensko, v vlogi učiteljice Geni nastopi Milena Zupančič, ki cinično apostrofira napake in moralo drugih, a ni sama od njih nič boljša. Komarja zelo prepričljivo odigra Polde Bibič, nadučitelja Daniel Benedičič, ki dobro odigra komično zmes nervoznega predstojnika in prestrašenega konformista, zdravnik je v vlogi Daret Valiča. Zanimivo se mi je zdelo, da je vlogo Lojzke odigrala Štefka Drolc, ki bi bila lahko svojemu ljubimcu Jermanu (Radko Polič) mati po razliki v letih med njim. V sklepnem prizoru prvega dejanja, ko se ob razglasu rezultata volitev zabliska in začne deževati, nori Nace pa zapoje »miserere«, učitelji se stisnejo v kot k steni na desni strani prizorišča, da bi tam odrecitali znano pesem o narodu in njegovih sveti volji.

V tretjem dejanju sem opazila odstopanje v prizoru, ko Jerman prosi mater za blagoslov in odpuščanje, saj je Korun premaknil prizor iz finala Cankarjevega izvornika na konec tretjega dejanja. Mati je odigrana hladnokrvno, do sina je ledena, neusmiljena, neizprosna.

Četrto dejanje je zahvaljujoč scenski postavitvi in osvetlitvi odlično prikazalo nasprotujoča si pola, ko na desni razsvetljeni polovici odra gledamo Jermana in njegove podpornike, na levi temni, neosvetljeni polovici odra, na drugi strani stene, pa Jermanove nasprotnike, ki se šele, ko jih Jerman ozmerja s hlapci, začnejo nasilno približevati desnemu delu.

Peto dejanje je postavljeno v nekakšen iracionalen, magičen prostor, v prostor slovesa. Dogajanje je postavljeno v psihiatrično bolnišnico, Jerman je zvezan na posteljo in oblečen v prisilni jopič. Scenska postavitvev je tu prav tako odigrala odlično vlogo. Vurnikovo mnenje je, da se navezuje na vizijo sveta, da ima svet določeno nadzorstvo nad seboj, župnik je v tem delu podan razdvojeno, svet je torej nekakšna norišnica, kjer se razpletajo usode, kakor Jermanova, v razrušenem, vendar v velike mrežaste stene zajetem prostoru (1980: 3). Dejanje se zaključuje, ko Jerman prime Kalandrovo roko in izreče znamenito misel: »Ta roka bo kovala svet!«

Oba glavna akterja – Jerman in župnik – sta bila odlično in prepričljivo odigrana. Jermanova razpoloženja se menjajo od odločnega, mirnega, celo do histeričnega, nasilnega (ko župnika oškropi z vodo), na koncu pa bolj ko ne neaktivnega (v norišnici). Župnik je prikazan kot odločna oseba, ki se tudi sama znajde v dvomih, vendar si pred tem zatiska oči. Jermanovo dejanje se mu zdi dejanje pogumnega človeka in ga na nek način tudi podpira, na kar nakazuje, ko v tretjem dejanju pride k njemu v civilni opravi.

Vurnik je zapisal, da je režiser Mile Korun »interpretiral Cankarjeve Hlapce izvirno, a hkrati skrajno natančno, zgradil je predstavo, ki je vseskozi dosledna osnovni zamisli, tako da tudi

konec, kjer izpade del Cankarjevega teksta, ne izzveni kot nasilje nad Cankarjem« (1980: 4).

Korunova predstava je bila prav tako kot Jovanovićeva zelo odmevna. Najradikalnejši del uprizoritve je bil konec, ko v petem dejanju Jermana gledamo v psihiatrični bolnišnici, oblečenega v prisilni jopič. Konec izpusti tudi del materine smrti, tako da konec ostaja odprt in prepuščen naši razlagi.

5.4.8.1. Primerjava Jovanovićeve in Korunove uprizoritve

Ob primerjavi obeh uprizoritev se izkaže, da imata režiserja zelo različna pristopa do istega teksta. Skupno jima je to, da se podrobneje ukvarjata z Jermanovim problemom, z utemeljevanjem njegovega zloma, resignacije, odpovedi umika in njegove nadaljnje usode, ki jo obe prikazujeta z radikalnim koncem – s smrtjo. Pozornost se je iz družbene preusmerila na individualno območje, na psihološko in moralno analizo Cankarjevih dramskih likov v *Hlapcih*, zlasti Jermana ter preko njih na možnost oziroma nezmožnost družbenega učinkovanja z vidika zgodovinske izkušnje. Drami sta si torej podobni v razumevanju glavnega junaka in njegove usode. Vseeno pa sta si v določenih vidikih uprizoritvi povsem različni in bi lahko rekli, da *Hlapci* s tem dokazujejo, da isto dramsko besedilo celo v istem času ne vodi k enakim uprizoritvam in da je očitno še mnogo odprtih možnosti za uprizoritev.

Obe predstavi nakazujeta Jermanovo brezizhodnost in nesmiselnost; v Korunovi režijski predelavi Cankarjevega besedila so tercijalke Jermana zadušile v umobolnici, pri Jovanoviću pa je Jerman revolver uporabil kar sam in se ustrelil. Oba prikaza Jermanove brezizhodne situacije sta vsekakor znamenje časa osemdesetih let, v kateri se je znašla Slovenija – gospodarska in politična kriza, ideološke delitve, želja po demokraciji in samostojnosti naroda.

Režiserja sta ustvarila svoj pogled na razrešitev Jermanovega problema in konec drame odtujila Cankarjevemu izvirniku. Po premieri je bilo tako dostikrat brati in slišati, da če Jovanoviću in Korunu Cankar sam po sebi ni dovolj dober in če ga hočeta preseči, naj ga raje pustita na miru in naj napišeta nekaj svojega izvirnega, pa se nihče ne bo vznemirjal. Ob obeh predstavah se je sprožil plaz kritik glede tega, koliko lahko režiser sploh posega v avtorjevo delo: »Včasih je bila v zavesti publike živa ena in edina različica uprizarjanja Cankarja. Danes se mi zdi, da je gledališka družba že tako odprta, da ni več ene zakonitosti.« (Peršak, 1981: 412) in »enakopravno sodelujeta in soustvarjata literatura in oder« (prav tam). Režiserja nista več popolnoma sledila Cankarjevi dramski predlogi, s čimer se nakazuje, da se je v tem obdobju začelo uveljavljati gledališče kot samostojna umetnost oziroma uprizoritev kot umetniško delo, ki sicer v prvi vrsti izhaja iz literature, vendar ni tej literarni predlogi podrejena. »Oba sta se odmaknila od avtentičnega Cankarjevega besedila, pa ne samo z običajnimi režijskimi črtami, ampak že kar s posegi, ki bolj ali manj spreminjajo njegovo notranjo sestavo.« (Kos, 1981: 113).

Uprizoritvi sta od predhodno analiziranih torej prvi, ki sta si dovolili svobodnejši režijski pristop in modernizirano odrsko postavitev. Dramsko predlogo sta obe modernizirali in aktualizirali, režiserja sta iskala tiste plasti v besedilu, ki so važne v nekem splošnem človeškem smislu in z menjavo države, vladavine, režima ne izgubijo svoje osti. Oba režiserja sta želela predstaviti tiste točke Cankarjevega teksta, ki nas še danes nagovarjajo z enako močjo, kot so nagovarjale tedaj. Svojo odrsko postavitev je v aktualni luči želel predstaviti zlasti Jovanović, ki je dramsko predlogo izvirno dopolnil z dokumenti Cankarjeve dobe in s tem predstavi dodal neko novo vrednost, ki se je brez problema preslikala v čas osemdesetih let. Scensko, kostumografsko in glasbeno sta si predstavi popolno nasprotje, kar nakazuje, da je Cankarjevo besedilo možno interpretirati na nešteto različno načinov, četudi v istem časovnem obdobju. Največja podobnost med uprizoritvama je torej v svobodnejšem režijskem pristopu, premiku iz družbene v intimnejšo plast in radikalnem prikazu Jermanovega zloma, ki mu ne preostane drugega kot resignirana vdanost v usodo in nenazadnje smrt.

5.4.9. SNG Drama Ljubljana – režiser Mile Korun – 29. september 1995

Korunova uprizoritev *Hlapcev* je prva uprizoritev po razglasitvi samostojne Slovenije. Slovenija je postala samostojna 25. junija 1991. Dan po razglasitvi samostojnosti je Jugoslovanska ljudska armada napadla Slovenijo in s tem se je začela tako imenovana desetdnevna vojna, v kateri je zmagala Slovenija. Evropska unija je Republiko Slovenijo priznala sredi januarja 1992, OZN pa jo je med svoje članice sprejela maja 1992. V tem času je bil predsednik Milan Kučan, in to dva mandata (1992-1997 in 1997-2002).

Leta 1995 se je Korun lotil že svoje tretje režije Cankarjevih *Hlapcev*. Razvidno je, da se je rad vračal k uprizarjanju Cankarjevih dram, nekatere je režiral celo večkrat, vedno v nekem novem pogledu. Vse njegove uprizoritve, ki sem jih že obravnavala, so nedvomno prinašale nove razlage in aktualne umestitve Cankarjevih *Hlapcev*. Radikalno so posegale v izvornik drame, tako da spodbujajo razmislek o gledališču, drami in svetu nasploh. Gledališka predstava je bolj kot kar koli zavezana minljivosti, a Korunovo ustvarjanje se je v slovensko gledališče trajno zapisalo. Kot je rekel Igor Lampret v televizijskem intervjuju na RTV-ju, ki so ga predvajali pred Korunovo uprizoritvijo *Hlapcev* iz leta 1980, je značilnost Korunove režije, da »predstave same postanejo center, dogodek«. Po njegovi prejšnji uprizoritvi v osemdesetih letih je prišlo do velikih sprememb: padel je berlinski zid, komunizem se je sesul v prah, v naši neposredni bližini se je odvijala vojna, Slovenci smo končno dobili svojo državo. Saša Mihelčič, ki v tej uprizoritvi odlično odigra Lojzko, je v svojem diplomskem delu zapisala, da je Korun, ko so snovali to predstavo dejal, da bo zanimivo igrati *Hlapce* po padcu berlinskega zidu, ona pa da takrat ni prav dobro vedela, kaj to pomeni. Zapiše, da je Korun videl Jermana kot »sanjača, idealista, češ da je iluzorno verjeti v takšnega junaka v svetu, kjer živimo«, njej pa se je zdelo, da je Jerman videl boljšo sliko sveta, ni pa znal pomagati sebi in tako so ga ljudje zlomili (Mihelič, 1998: 5).

Petra Pogorevc po predstavi zapiše: »V času, ko politiki ne izbirajo sredstev v boju za oblast, Cerkev pa v imenu ljudstva vehementno zahteva ponovno uvedbo verouka v šolski sistem, režiserju *Hlapcev* pač ni potrebno s prstom kazati na njihovo nadčasovno problemsko poanto. V dvojni vlogi režiserja in dramaturga Korun zato zgolj zvesto sledi Cankarjevi dramski predlogi ter skrbno in večje umešča v prostor poetičnost in čustveni naboj njegovega jezika.« (Delo, 2. oktober 1995).

Korunova uprizoritev *Hlapcev* iz leta 1995 je klasična, tradicionalna, dramske predloge ni želela aktualizirati in je v primerjavi z režiserjevo predhodno predstavo iz osemdesetih let neprimerljivo manj radikalna.

Scena (delo scenografke Janje Korun) se minimalno spreminja. Prizorišče je prostorno, zazidano s treh strani, vanj pa vodijo iz zadnje stene ogromna vrata. Prizorišče ostaja vseskozi enako, menjajo se le rekviziti na njem. V prvem dejanju na odru lahko opazujemo v ozadju velika vrata, na levi strani drevo, na desni pa stole pod nekakšno stojnico. Drugo dejanje, ki se odvija v knjižnici, sceno sestavljata dve mizi in stoli okrog njiju, s stropa pa visi živalsko okostje. Tretje dejanje – prostor Jermanove izbe – je sestavljeno iz svetle zavese v ozadju, v ospredju pa sta na levi in desni strani mizi in okrog stoli, na sredini pa kavč. Četrto dejanje – prostor krčme – sestavljajo velika vrata in ogromno stolov. Prizorišče petega dejanja je enako kot v tretjem dejanju, saj gre tudi tu za prostor Jermanove izbe.



Ilustracija 4: Prizor iz začetka 1. dejanja, ko učiteljice razpravljajo o volitvah



Ilustracija 5: Prizor iz 2. dejanja – v šolski knjižnici



Ilustracija 6: Prizor iz 3. dejanja – pogovor med Jermanom in Kalandrom v Jermanovi sobi



Ilustracija 7: Prizor iz 3. dejanja – župnik na obisku pri Jermanu



Ilustracija 8: Prizor iz konca uprizoritve, ki nam pušča odprt konec

Kostumi (prav tako delo Janje Korun) so zgodovinski, postavljeni v čas dramskega izvirnika. Preobrat naprednih učiteljev v nazadnjaške po razglasitvi »črne« zmage je opazen tudi v kostumih. V prvem dejanju imajo namreč vsi učitelji in učiteljice (z izjemo Hvastje) svetla, preprosta oblačila – moški svetle hlače, srajce, ženske rožasta dolga krila in svetle srajce, medtem ko so od drugega dejanja naprej vsi oblečeni temnejše in elegantnejše. Prejšnjo svetlost kostumov torej, razen pri Jermanu, zamenja črnina, s čimer se s kostumografskega vidika dobro prikaže, kako so vsi učitelji razen Jermana zamenjali svoje prepričanje.

Intenzivnejših glasbenih vložkov v predstavi ni, je pa med koncem enega in začetkom drugega dejanja prisotna instrumentalna glasba, ki jo je izvajal Slovenski godalni kvartet.

Od vseh prizorov se mi je zdel najzanimivejši prizor v tretjem dejanju, ko župnik pride na obisk k Jermanu, le-ta pa si v lavorju umiva noge. Jerman sedi na kavču ves droban, ob njem pa sedi župnik, ki je enkrat širši od njega. Na koncu mu župnik še poda brisačo, da si obriše stopala. Sklepam, da so s tem prizorom želeli prikazati mogočnost župnika in njegovo nadrejenost. Pozornost si vsekakor zasluži tudi peto dejanje, kjer je nazorno prikazan Jermanov zlom in razmišljanje o samomoru. Revolver si že prisloni h glavi, a pride tisti hip Lojzka, ki mu ga vzame iz rok in položi v predalnik. »Novo življenje« je v predstavi prikazano čisto na koncu, ko Jerman in Lojzka sedita na kavču, on strmi v prazno, ona pa ga hrani z juho. Igralka Saša Mihelčič, ki je v predstavi odlično odigrala Lojzko v svojem diplomskem delu zapiše, da ona sama pri tovrstnem koncu predstave vidi »možnost njegove sprave, sprave s samim seboj, s svetom s tem tudi sprave v odnosu do matere, kar lahko pomeni veliko zmago nad samim seboj in trdnost za polnejše življenje.« [...] »Predstava ima odprt konec. Če pomislim, bi bilo zanimivo gledalce vprašati, kako so pri sebi zaključili zgodbo.« (Mihelčič, 1998: 5).

Kritika je samo uprizoritev, igro in igralsko zasedbo označevala za odlično. Med igralskim ansamblom so vsekakor izstopali Jerman (Gregor Bakovič), župnik (Polde Bibič), Komar (Jernej Šugman) in Lojzka (Saša Mihelčič). Zasedba Jermanove vloge je zelo pomenljiva – igralec Gregor Bakovič je s svojo drobnostjo, po mojem mnenju, popolnoma v nasprotju s predstavo o tem, kakšen bi Jerman moral biti. Predstava je zvesto sledila Cankarjevemu izvirniku, v primerjavi s predhodno Korunovo uprizoritvijo ni izpuščala in dodajala besedila.

5.4.10. Drama SNG Maribor – režiser Samo M. Strelec – 13. maj 2005

Samo M. Strelec se je v tej uprizoritvi prvič spopadel s Cankarjevimi *Hlapci*. Predstava nosi naslov *Hlapci.pdf*. Uprizoritev je izmed vseh, ki sem jih obravnavala v svoji analizi, najbolj aktualizirala Cankarjevo klasično dramo.

Režiser, dramaturg in scenograf predstave Samo M. Strelec je pred premiero v gledališkem listu Drame SNG Maribor spregovoril o drami in povedal, da se po njegovem mnenju Slovenci v sto letih niso veliko spremenili in da Cankarjevi *Hlapci* še vedno ostajajo zanimivi. Režiserja je predvsem zanimalo, kaj je mogoče še najti vznemirljivega v starem besedilu – z nekaterimi Cankarjevimi tezami morda res ne moremo več najti vzporednic, številne teme in ideje v drami pa so še danes zelo aktualne. Zanimalo ga je predvsem, kdo se je v današnjih časih še pripravljen boriti za svoje ideale, kaj šele, da bi se lotil česa takšnega, kot se je Jerman. Glavna razlika med prejšnjim in zdajšnjim stoletjem je po Strelčevem mnenju v tem, da so ljudje včasih počeli, kar so mislili, zdaj pa mislijo eno, govorijo drugo in počnejo tretje (Strelec, 2005: 21-27). *Hlapci* so bili napisani po volitvah v nekdanji Avstro-Ogrski, vendar so v današnjih časih aktualni glede na zadnje politične spremembe pri nas in tudi zadnje politične spremembe pred letom 2005 (zlasti vključitev v Evropsko unijo leto pred tem). Nekatera politična, etična, moralna prepričanja se zlahka iz Cankarjevih časov zamenjajo s prepričanji kasnejših in zdajšnjih časov. Strelčeva uprizoritev je nastala v času demokratizacije in ko se je izkazalo, »da tudi demokracija ni to, kar smo si idealistično predstavljali v letih osamosvajanja in prehoda v večstrankarski sistem« (Peršak, 2005: 4).

Strelčeva interpretacija Cankarjevih *Hlapcev* je precej svobodna. Poleg članov domačega ansambla je režiser pripeljal še gostujoče igralce, ker so potrebovali kar šestindvajset igralcev. Predstava je bila zamišljena tako, da so bili na oder vabljeni tudi gledalci. Oder je bil ves čas razsvetljen, mikrofoni pa odprti za gledalce, ki bi se lahko kadar koli pridružili igralcem in vključili v samo igro, vendar tega v uprizoritvi, ki sem jo analizirala, ni bilo.

Uprizoritev ima precej odstopanj od Cankarjevega izvornika. Črtanih je precej replik, obenem pa je dodano veliko drugega gradiva, ki ga bom predstavila v nadaljevanju. Besedje in skladnja sta mestoma posodobljena.

Prvi del predstave po estetiki in igri spominja na kakšno slovensko televizijsko nanizanko. Začetno pozornost občinstvu zbudi v črno oblečen Jerman (Tadej Toš), ki na stolčku zgolj s

palicami navidezno odigra solistično bobnarsko točko, česar seveda ni v Cankarjevem izvorniku. Temu sledi prizor slovesa med Jermanom in Anko, ki jo odigra moški igralec (Vojko Belšak), a govori v ženskem spolu. Prizor med njima, ki je v drami čisto na začetku prvega dejanja, se tu pojavi šele po osmih minutah predstave. Sledi prizor z Geni (Alenka Cilenšek) in Minko (Mirjana Šajinović), ki pojeta v mikrofona. Na odru imata v zavojčku hitro hrano, ki jo potem jejo vse nastopajoče učiteljice. Za tem se na oder pripelje tovornjak z agitacijsko podobo župana in napisom »Saj se poznamo«. Ko je razglašena zmaga liberalcev, se vrti Golica, vsi plešejo, se veselijo, proslavljajo. Zdravnik govori hrvaško, česar Cankarjev izvornik ne pozna. Ko poštar razglasi, da je vse črno, se mu iz torbice usujejo črne kroglice, ki preplavijo oder. Za tem se spet odigra Golica, na to pa cerkveni zvonovi. Kasneje iz kombija Anka in študent igrata rokersko ameriško pesem. Oster volilni politični preobrat nakaže glasba, ki se iz prejšnje hardrokovske angleške pesmi spremeni v pesem o Marijinem vnebovzetju. Čisto na koncu prvega dejanja sledi temeljito čiščenje in loščenje tal. V drugem dejanju, ko v knjižnici prebirajo pohujšljive knjige, na zavesah visi podoba cesarja Franca Jožefa in enako veliki Kristus na razpelo. Knjige mečeta kar v zelen zabojnik za smeti. Na najvidnejše mesto tokrat Komar (Gojmir Lešnjak) in nadučitelj (Peter Boštjančič) postavita knjigo kardinala Ratzingerja – *Uvod v krščanstvo*. Vmes vključijo še trenutno znane pevce, avtorje, literate (npr. Jana Plestenjaka, Janeza Drnovška, Draga Jančarja ...), s čimer se navezujejo na aktualno stanje. Jerman je v pogovoru z župnikom (Matjaž Tribušon) ves čas tiho, le kima in se mu smeji. Tretje dejanje se začne s posnetkom na platnu. Dejanje napove projekcija vožnje starega mercedesa s počitniško prikolico v mesto. V vozilu so za voznikovim mestom Kalandar, ob njem sedi Jerman, zadaj pa mati. Jerman je neprestano tiho, vse njegove replike iz tretjega in četrtega dejanja govori mati in to v ženskem spolu. Sklepam, da je z Jermanovim molkom režiser želel še bolj poudariti sinovo navezanost na mater oziroma njegovo uboganje matere – očitno mati lahko odgovarja kar v njegovem imenu. Kalandar govori z južnjaškim naglasom. Znameniti monolog o hlapcih v krčmi mati odpoje po melodiji *Zdravljice*, zatem pa se sezuje, obrne in sredi odra v stilizirani pozi Križanega umre. Zanimiva je izbira *Zdravljice*, ki govori o naši samostojni državi. Tu se mi poraja vprašanje, če je morda režiser z izbiro te pesmi in z načinom materine smrti želel pokazati, da naša država ni več tako samostojna kot je bila, s tem ko smo se vključili v Evropsko unijo. Šele po njeni smrti, v petem dejanju, Jerman prvič v predstavi spregovori. Jermanov govor po materini smrti si razlagam, kot da lahko sam spregovori šele, ko matere ni več – prej je v njegovem imenu govorila ona in se odločala namesto njega. Šele sedaj, ko je mati umrla, je postal Jerman subjekt in lahko govori v svojem imenu in zagovarja svoje

mnenje. Jerman v tem dejanju koplje »grob«. Ko po župnikovih nepopustljivih besedah, obsedi v grobu, pride Lojzka in mu prinese ozelelo sadiko, ki predstavlja slutnjo novega upanja. Primeta se za roke, začne snežiti in odideta.



Ilustracija 9: Začetni prizor Jermana, ko izvaja navidezno bobnarsko točko



Ilustracija 10: Jerman in Anka (ki jo igra moški)



Ilustracija 11: Prizor iz 1. dejanja, ko učiteljice govorijo o volitvah



Ilustracija 12: Prizor iz 1. dejanja, ko na oder v kombiju pride Komar



Ilustracija 13: Prizor iz konca 4. dejanja, ko mati v krčmi po govoru umre v stilu križanega



Ilustracija 14: Končni prizor med Anko in Jermanom

Scena, za katero je poskrbel režiser sam, je precej prazna. V prvem dejanju je najprej na odru zgolj miza za namizni tenis, ki ga igrata Jerman in Kalander. V nadaljevanju dejanja sceno sestavljajo plastični stoli in kombi. Premori med posameznimi dejanji so opazni, ves čas je gledalcem na očem, kako igralci podirajo staro sceno in gradijo novo. V drugem dejanju se v ozadju odra spustijo rešetke, poleg tega je na sceni še velik zelen smetnjak, kamor Komar in nadučitelj mečeta knjige. V nadaljevanju drugega dejanja je na sceni ogromen križ. Tretje dejanje se ne odvije na odru, ampak, kot že omenjeno, na projekciji. Četrto dejanje je, kar se tiče scene, popolnoma prazno, v petem dejanju pa Jerman koplje grob na odru.

Kostumografka Belinda Škarica je poskrbela za moderne kostume in tudi s tega vidika je predstava želela aktualizirati. Dramske osebe niso nosile oblek iz Cankarjevega časa, temveč moderna oblačila iz leta uprizoritve. Kostumi so prilagojeni sedanjosti. Tako Jermana lahko gledamo v črnih oprijetih hlačah in črni majici, Anko v temnih kavbojkah, beli srajci in sončnih očalih, Geni nastopi kar v trenirki in športni kapi, Komar nosi srajco s havajskim potiskom, celo poštar ima klasično uniformo svojega poklica v današnjem času – črne hlače, rumeno polo majico in črno pisemsko torbico itd. Osebe med predstavo menjajo kostume, zlasti učitelji se zamenjajo bolj športna oblačila, oblačila za prosti čas za elegantnejše kostume.

Glasbeni vložki so prisotni skozi celotno predstavo in so delo skladatelja Mitja Vrhovnika Smrekarja. Na začetku predstave, ko Jerman in Kalander igrata namizni tenis, je predvajana pesem ameriškega rap izvajalca Nelly-ja z naslovom Hot in here (Its gettin hot in here (so hot), so take off all your clothes, I am gettin so hot, I wanna take my clothes off). Ko je razglašena zmaga naprednjakov, se predvaja Golica. Kasneje iz kombija, ki se pred razglasitvijo zmage, pripelje na oder, Anka in študent igrata rokarsko ameriško pesem. Glasba učinkovito poseže v dogajanje in nakaže oster volilni politični preobrat, ko se iz prejšnje hardrokovske angleške pesmi spremeni v pesem o Marijinem vnebovzetju, ki jo pojejo otroci, Komar pa jim dirigira. Glasba je tudi nadaljnje prisotna skozi celotno predstavo; ko se v tretjem dejanju projecira vožnja z avtom, nas spremlja instrumentalna glasba, prav tako, ko Lojzka iz prikolice govori Jermanu itd.

Med dramskimi osebami bi izpostavila vlogo matere (Veronika Drolc), ki je v tej uprizoritvi predstavljena drugače v primerjavi s prejšnjimi uprizoritvami, in odnos mati – Jerman. V predhodnih uprizoritvah je bila mati predstavljana kot stara, uboga, požrtvovalna, v dolgem krilu z ruto na glavi. Pri Strelcu pa nastopi mati kot mlajši lik, oblečena v elegantno črno obleko v prvih dejanjih in v belo obleko na shodu v krčmi. Tu je mati predstavljena kot

vitalnejši drugi jaz uporniškega idealista in zdi se, kot da je sam lik matere kot nosilke dobrega in požrtvovalnega že presežen. Jerman je večinoma tih, zadržan, nemo interpretira svojo vlogo in se šele po materini smrti odpre, spregovori in tudi na koncu sprejme odločilno roko Lojzke. Strelec ji je pripisal posebno vlogo, saj mati govori vse sinove replike v tretjem in četrtem dejanju.

Tanja Lesničar – Pučko je v kritiki glede predstave zapisala, da so pomanjkljivosti predstave: preobilje sodobnih prijemov, tudi filmskih, ki so skoraj že stalnica slovenskih gledališč, večnih replik v hrvaščini, uporabe mikrofонов, ilustrativne emotivnosti glasbe ter izrabljanja scenskih elementov. Sicer je predstavo pohvalila, da je dobro odigrana, a raztrgana, razdrobljena zaradi neprimerno uporabljenih elementov. Pograjala je tudi igralca Tadeja Toša v vlogi Jermana, ki je svoje replike povedal zelo po štajersko, s čimer se strinjam (Dnevnik, 17. 5. 2005).

Če povzamem, je uprizoritev aktualizirana, uporablja največ tehnološki pomagal med vsemi analiziranimi predstavami – projiciranje posnetka na platno oziroma snemalni odseki znotraj uprizoritve. Na določenih mestih so na odru predvajali le vnaprej posnete ali le tehnično posredovane filmske in televizijske podobe. Režiser je s sceno, oblačili, govorom predstavo torej vključil v sedanjik, sicer »z mislijo na dramo Ivana Cankarja, a brez strahospoštovanja do literarnega mita« (Pezdir, 2005: 10). V drami je prepletal prvine Cankarjeve klasike z aktualnimi medijskimi govoricami. Režiser uporabi izrazito avtorski pristop k literarni predlogi, izvorniku, ki ga sicer ne spreminja, ga pa postavlja v konkreten kontekst. Glasba, kostumi in primeri so vzeti iz sodobne politike in širšega družbenega življenja. Žavbi Milojevićeva zapiše, da je opazno »razumevanje uprizoritve kot samostojnega umetniškega dela in desakralizacija *Hlapcev*, nova pa je predvsem uporaba tehnologije (drugačne kot doslej) za doseganje različnih odrskih učinkov« (2012: 378).

5.4.11. SNG Nova Gorica – režiser Miha Golob – 6. oktober 2011

Režiser Miha Golob se je prvič spoprijel z uprizoritvijo *Hlapcev*, dramaturško podporo sta mu nudila Ana Kržišnik in Krištof Dovjak. Uprizoritev je zelo tradicionalna, klasična, dramske predloge ne želi spreminjati in aktualizirati. Arhaična ostaja tudi njena odrska podoba.

Scena, delo Petre Veber, se skozi celotno predstavo minimalno spreminja. Narejena je po »plečnikovo«, saj kopira Peklensko dvorišče v Križankah. Vseh petnajst protagonistov sedi za mizo, pokrito z belimi prti. Po tleh in ob stenah je seno. Prostor deluje temačno, skrivnostno. Protagonisti nemo sedijo in sedeč za dolgim omizjem spominjajo na prizor z zadnje večerje. Scena je minimalistična – uporaba prtov, knjig, rekvizitov, svetlobne spremembe in poudarki z lučmi. Zadnji prizor, ko Jerman doživlja svojo osebno dramo (v soočenju z Nazarencem in samopogubno mislijo), je postavljen v očiščen prostor brez omizja, scena pa je v tem zadnjem dejanju najbolj razsvetljena.



Ilustracija 15: Prizor iz 1. dejanja – postavitve protagonistov za mizo



Ilustracija 16: Prizor iz zadnjega dejanja, ki se scensko najbolj razlikuje od ostalih



Ilustracija 17: Prizor iz krčme – Jerman govori hlapcem, ki nosijo maske

Glede kostumov (delo kostumografke Nine Holc) predstava ni skušala aktualizirati. Kostumografka je izbrala zgodovinsko veristična oblačila – zgodovinske, socialno, poklicno in značajsko pomenljive kostume. Vsi dramski junaki nosijo kostume v črno-beli kombinaciji. Moški imajo hlače, srajce; ženske krila, srajce, obleke. Vsi imajo na desni strani prsi pripet rdeč nagelj, s čimer so v predstavo vnesli simbolizem, saj nagelj predstavlja simbol slovenstva.

V predstavi so prisotni tudi glasbeni vložki skladatelja Vaska Atanasovskega, in sicer narodno-zabavni valček, citat sakralnih orgelskih harmonij in subtilnejši atmosferski poudarki, ki spremljajo celotno predstavo, zlasti menjavo prizorov.

Tudi jezikovno se predstava ni oddaljevala od dramske predloge. Mestoma so bile kakšne besede nadomeščene z drugimi, zamenjan je bil besedni red. Dramski junaki so se trudili naravno govoriti Cankarjev arhaični jezik in slog.

Predstava se ne začne s prvim prizorom med Jermanom (Kristijan Guček) in Anko (Maja Nemec), ampak s Piskovim (Tomislav Tomšič) krikom »Hlapci« in z motom iz *Hamleta*. Oder je medtem še neosvetljen. Ko se razsvetli, zagledamo na odru dolgo mizo, pogrnjeno z belim prtom, za njo pa sedeče vse protagoniste. Skozi celotno predstavo ostajajo večinoma vsi ves čas prisotni na odru. Pisek si že na začetku za mizo nadene belo burkaško masko, kakršne si kasneje v v krčmi, kjer Jerman zboruje, nadenejo še nekateri drugi protagonisti. Po mnenju Slavka Pezdira je s tem Piskovim dejanjem na plan udarila prilagodljivost večine udeležencev omizja (Delo, 3. 11. 2011). Tokrat torej v krčmi namesto razjarjene drhali gledamo silhuete z belimi maskami. Na koncu predstave je zelo opazno, da je šibko prikazano materino umiranje (Mira Lampe Vujičić) in pa njegovo razmišljanje o samomoru. V predhodnih uprizoritvah (zlasti predstave iz osemdesetih let) posvečajo ogromno pozornosti ravno prikazu Jermanovega zloma, bolečine, kesanja zaradi materine smrti, v tej predstavi pa je to šlo kar mimo nas.

Andrej Gombač je po premieri zapisal: »Cankarjevi Hlapci, predsinočnjim premierno uprizorjeni na velikem odru SNG Nova Gorica, so praviloma dobra izbira. V tem času – najboljša. Le stežka bi v domači in svetovni dramatikki našli besedilo, ki bi se tako ujelo s predvolilnim vzdušjem današnje Slovenije«. Pokritiziral je potisnjenost dogajanja pregloboko v oder in omenil, da bi bila bolj razgibana režija dobrodošla. Zdelo se mu je, da so nekatere ključne misli izgovorjene površno in mimogrede (Primorske novice, 8. oktober 2011).

Kritiki so predstavo označevali za neizvirno, neinovativno. »Ob zvestobi besedilu in arhaizirani odrski podobi ne kaže posebnih namer po problemski aktualizaciji.« (Pezdir 2011: 15). Omenjali so, da arhaični jezik in slog na več mestih ni rabljen naravno in da »Cankarjevo besedilo [...] zazveni zaprašeno« (Jurca Tadel, 2011: 7). Kritiki so si zastavljali vprašanje, ali predstava z nenehno prisotnostjo vseh protagonistov na odru več pridobi ali več izgubi. Zdelo se jim je, da bi bila predstava lahko učinkovitejša, sploh ker se je lepo ujela s časom uprizoritve.

6. Grafi uprizoritev *Hlapcev*, *Kralja na Betajnovi*, *Pohujšanja v dolini šentflorjanski* in *Za narodov blagor*

Kvalitativno analizo pomembnejših uprizoritev *Hlapcev* dopolnjujem s količinsko analizo uprizoritev ostalih Cankarjevih dram. Za vsako dramo sem izdelala dva grafa, ki prikazujeta, koliko in kdaj se je posamezna drama uprizarjala. Prvi je dvodimenzionalni stolpični graf, ki na x osi prikazuje leto uprizoritve in na y osi število ponovitev v posameznem letu. Drugi je tridimenzionalni stolpični graf, ki na x osi prikazuje število različnih uprizoritev iste drame v različnih gledališčih, na y osi število ponovitev in na z osi leto uprizoritve. Iz tridimenzionalnega grafa je bolj razvidno, koliko različnih uprizoritev je bilo v posameznem letu in koliko ponovitev je le-ta uprizoritev doživela. Dvodimenzionalni stolpčni graf prikazuje vse uprizoritve in ponovitve skupaj.

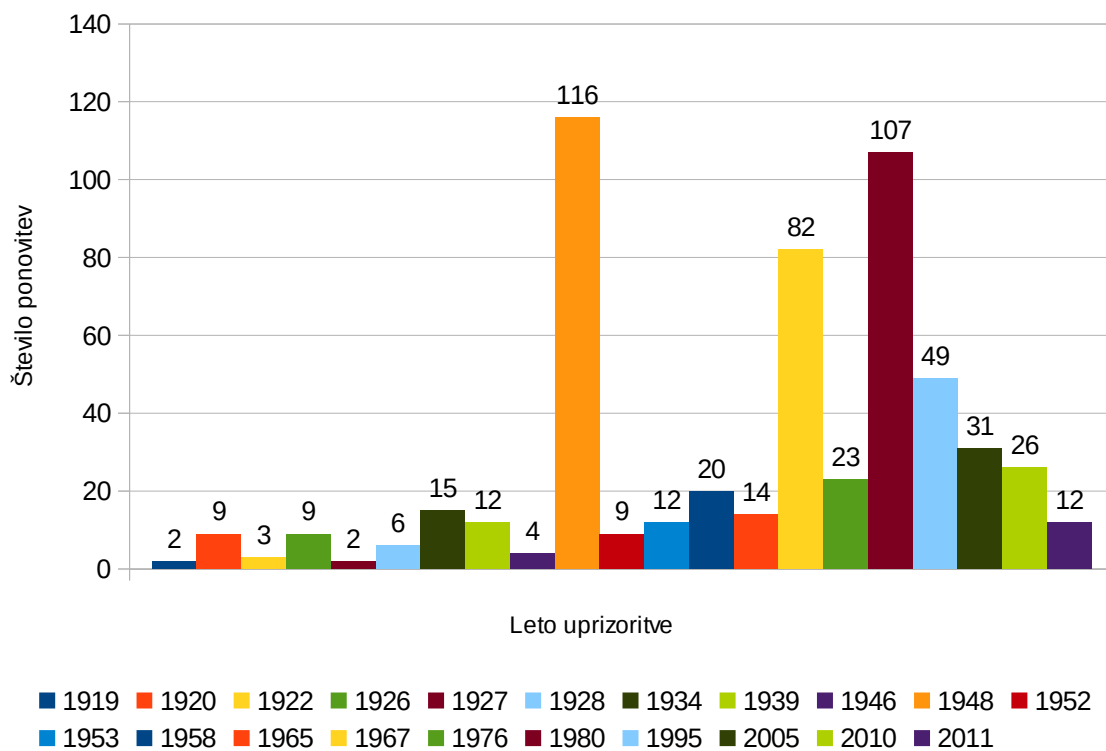
Za nekatere uprizoritve podatki o ponovitvah niso bili na voljo, tako da sem te uprizoritve iz grafičnega prikaza izpustila, na kar tudi sproti opozarjam.

6.1. Grafa uprizoritev *Hlapcev*

S spodnjima grafikonoma prikazujem vse uprizoritve *Hlapcev* od krstne uprizoritve do leta 2011, z izjemo dveh uprizoritev iz leta 1990, za kateri podatki o njihovih ponovitvah niso bili dostopni. Vsega skupaj so bili *Hlapci* do leta 2011 uprizorjeni 31-krat.

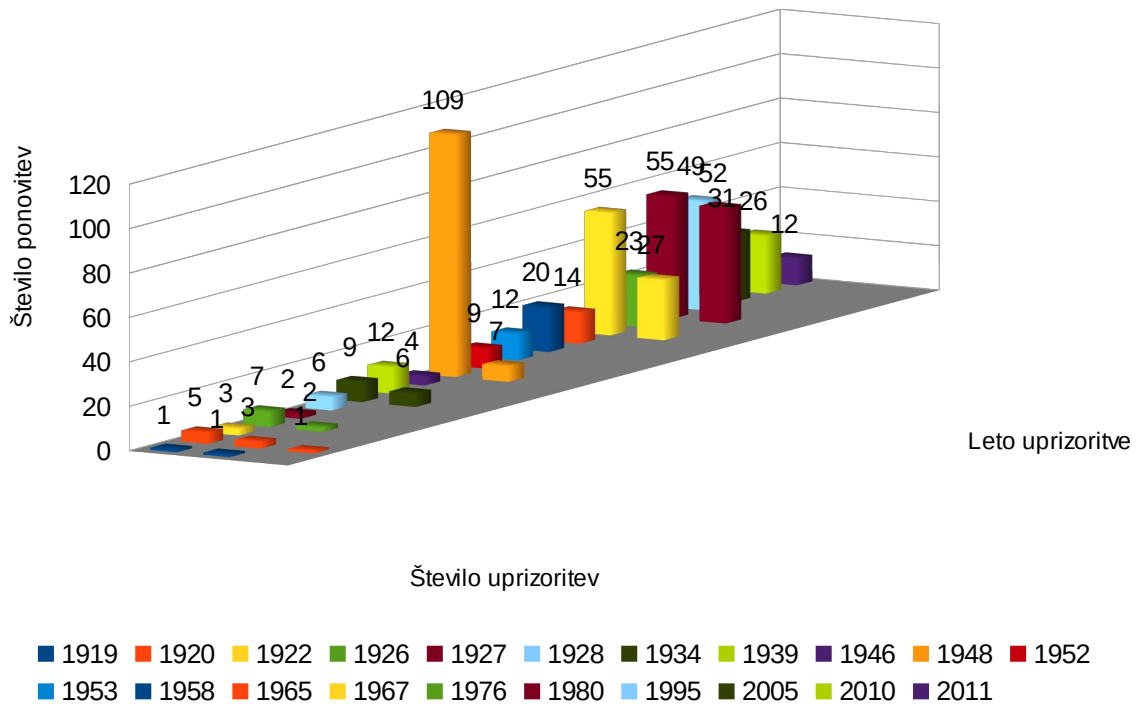
HLAPCI

Graf ponovitev



HLAPCI

Graf uprizoritev in ponovitev



Iz grafov je razvidno, da *Hlapci* v novejših časih doživljajo več ponovitev, kot so jih na svojem začetku. Razlog za to verjetno tiči v nerazvitosti tedanjega gledališča; kvalitetnejše predstave so, v času prve svetovne vojne, v obdobju med vojnoma in v času druge, doživljale manj ponovitev, ker niso imele širše publike. Po drugi svetovni vojni se situacija opazno izboljša. Največ ponovitev je dosegla Janova uprizoritev iz leta 1948 – kar 109 ponovitev. Leta 1948 sta bili dve uprizoritvi *Hlapcev* – prva v Janovi režiji, druga pa v režiji Joža Babiča, ki je doživela le 7 ponovitev, kar je občutno manj v primerjavi z Janovo. Janova uprizoritev je bila že v sočasni kritiki označena za zelo dobro in je požela pozitivne kritike. Njena uspešnost se kaže tudi s tem, da so z njo gostovali v Parizu leta 1956, iz česar lahko sklepamo, da se je slovensko gledališče v povojnem času začelo približevati razvitejšim evropskim gledališčem. Druga letnica, ki na grafu izstopa, je 1980. V tem letu sta *Hlapce* na oder postavila dva režiserja; Dušan Jovanović (njegova predstava je doživela 52 ponovitev) in Mile Korun (55 ponovitev). Ti dve predstavi sta veljali za najbolj odmevni in radikalni, saj

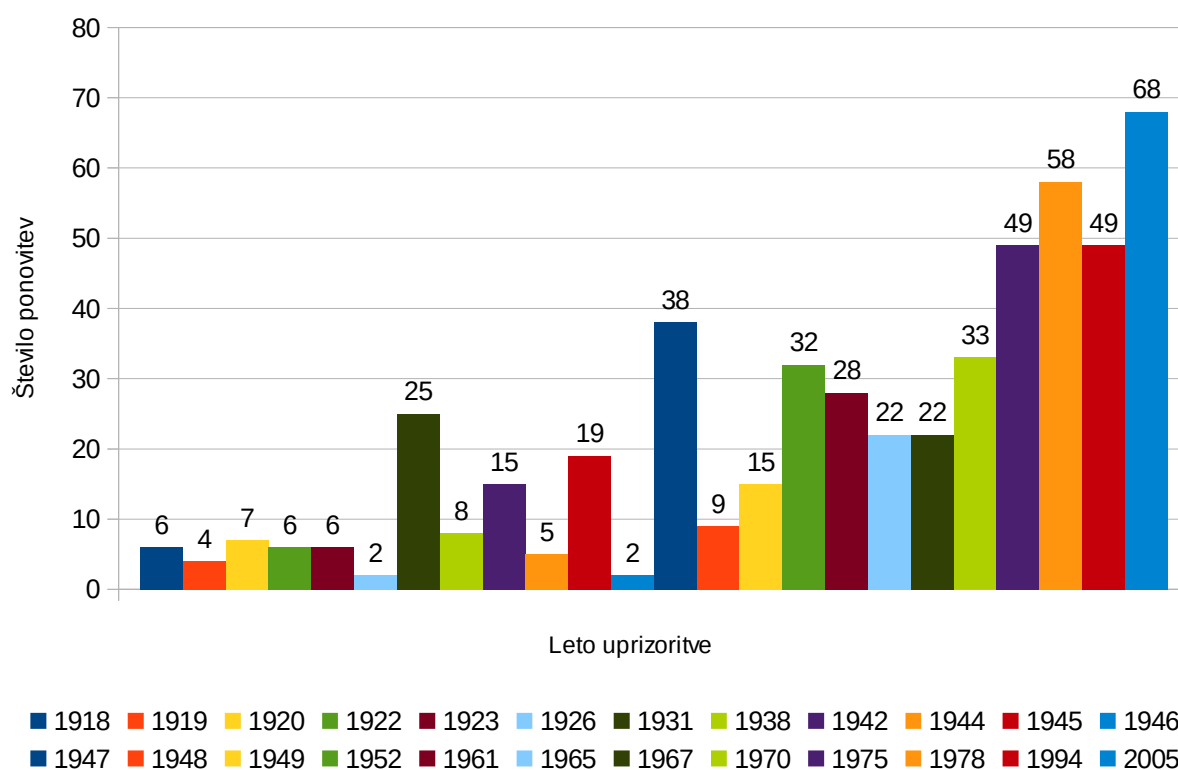
se v tem času v slovenskem repertoarnem gledališču uveljavljajo smeri modernizma, kar je pripeljalo do odmika predstav od dramske predloge, režiserji se začnejo osamosvajati in jim izvirniki služijo kot vir navdiha. Na odru prikažejo svojo interpretacijo teksta. Zgodovinsko in družbeno so se osemdeseta leta popolnoma prilegala *Hlapcem*. V Sloveniji je nastopila gospodarska in politična kriza, ljudje so si želeli demokracije in samostojnosti; situacija pa se je dolga leta kazala kot brezizhodna. In ni teksta, ki bi to brezizhodnost lahko boljše prikazal kot ravno *Hlapci*.

6.2. Grafa uprizoritev *Kralja na Betajnovi*

S spodnjima grafikonoma so prikazane vse uprizoritve drame *Kralja na Betajnovi* do leta 2011, z izjemo uprizoritev, za katere ni bilo dostopnih podatkov o ponovitvah, in sicer uprizoritve iz leta 1904, 1908, 1913, 1949, 1961 in 1987. Vsega skupaj se je *Kralj na Betajnovi* do leta 2011 pojavil na slovenskih odrih 37-krat.

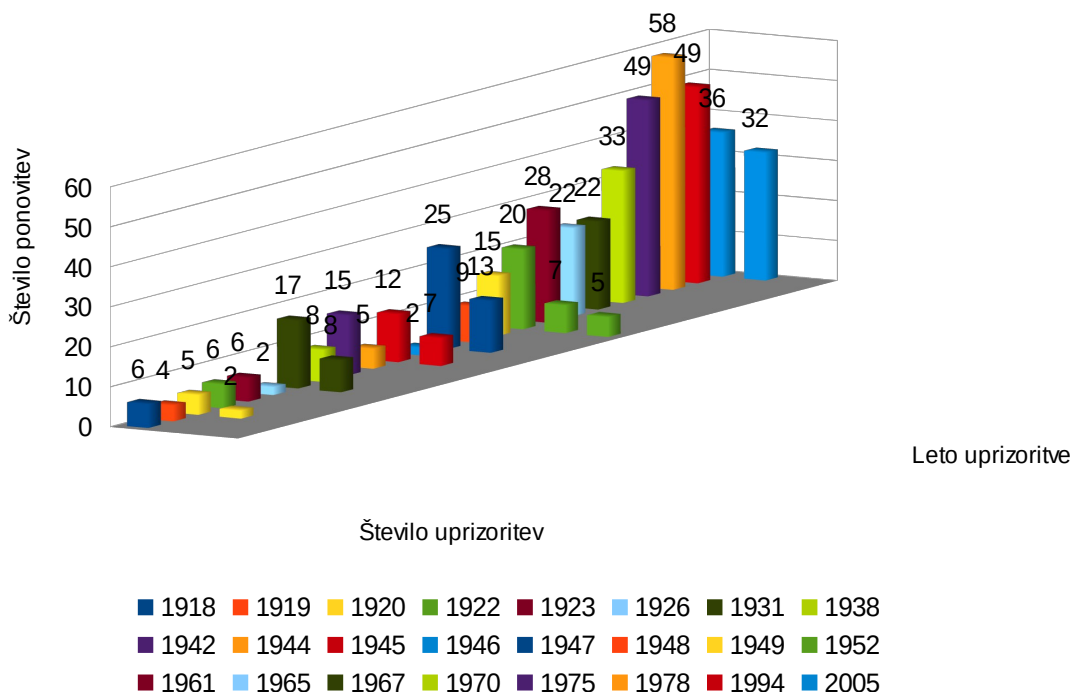
KRALJ NA BETAJNOVI

Graf ponovitev



KRALJ NA BETAJNOVI

Graf uprizoritev in ponovitev



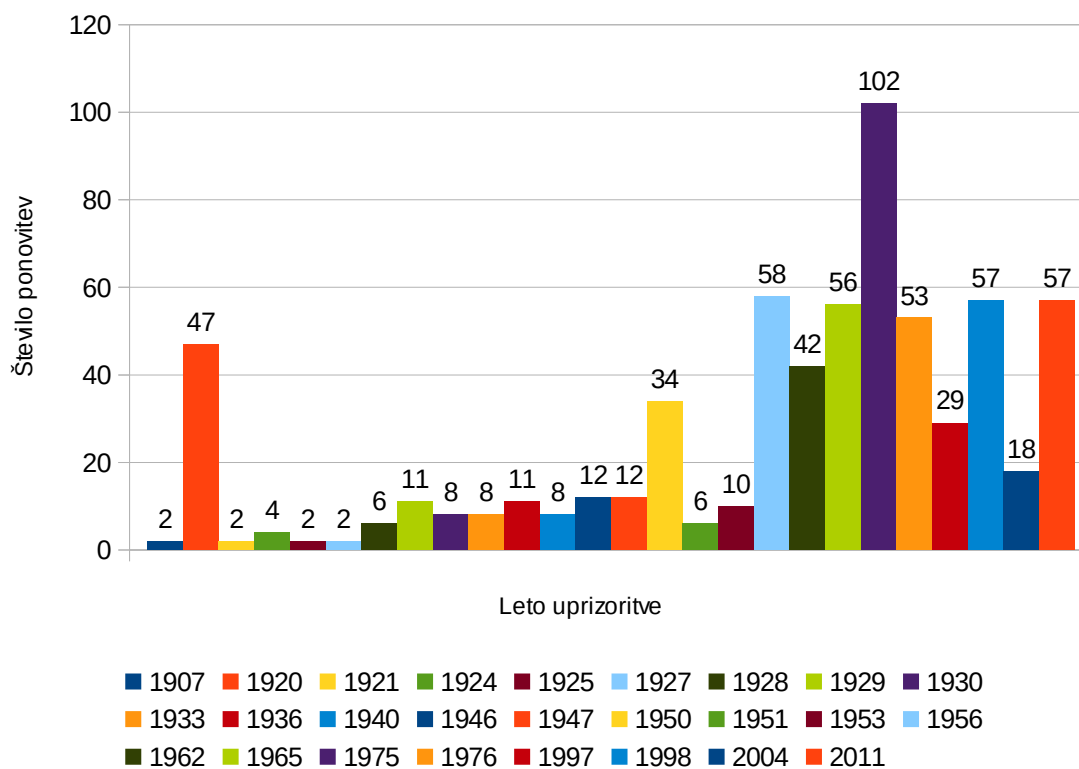
Tudi iz grafov o uprizoritvi *Kralja na Betajnovi* je razvidno, da drama doživlja vse več ponovitev na slovenskih odrih in da se je nekje do 60. let na odrih pojavljala skoraj vsako leto, potem nekoliko manj pogosto, vendar pa so novejšje uprizoritve doživljale več ponovitev. Največ ponovitev je doživela uprizoritev iz leta 1978, v režiji Dušana Jovanovića. Postavitev drame na oder v teh letih je bila po mojem mnenju zelo dobra odločitev, saj se je glede na brezizhodno situacijo Slovenije v tem času ter politično in gospodarsko krizo drama zelo prilegala tedanjim razmeram in so se gledalci našli v njej. Druga predstava, ki je za Jovanovićevo doživela največ ponovitev, je bila leta 1975, v režiji Jožeta Vrhunca. Razlogi za njeno aktualnost v tem času in množično obiskanost so verjetno isto kot pri Jovanovićevi predstavi.

6.3. Grafa uprizoritev *Pohujšanja v dolini šentflorjanski*

S spodnjima grafikonoma so prikazane vse uprizoritve in ponovitve le-teh za dramo *Pohujšanje v dolini šentflorjanski*, z izjemo šestih uprizoritev, za katere nisem dobila podatka o njihovih ponovitvah, in sicer uprizoritve iz leta 1919, 1983, 1985, 1986, 1991 in 2001/02. *Pohujšanje* se je na slovenskih odrih do leta 2011 pojavilo 39-krat.

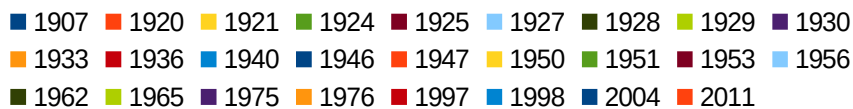
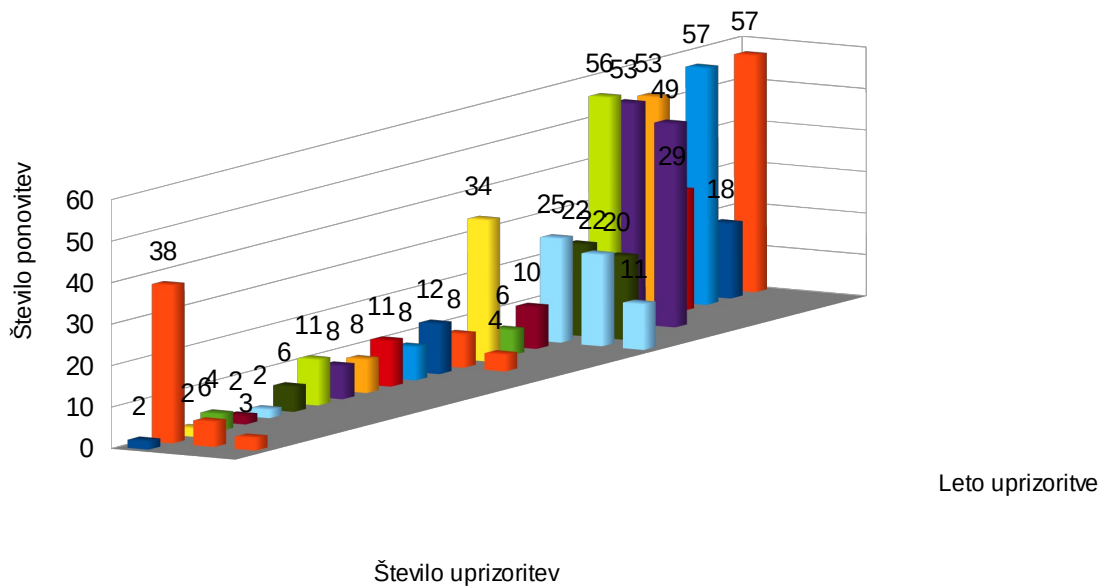
POHUJŠANJE V DOLINI ŠENTFLORJANSKI

Graf ponovitev



POHUJŠANJE V DOLINI ŠENTFLORJANSKI

Graf uprizoritev in ponovitev



Iz grafov je razvidno, da se je tudi *Pohujšanje* na slovenskih odrih nekje od leta 1920 pa do petdesetih let pojavljajo skoraj vsako leto, v novejših časih pa postaja vedno bolj aktualno in uprizoritve doživljajo veliko ponovitev. Največ ponovitev je doživela predstava v režiji Mileta Koruna leta 1976 – 57 ponovitev. Sledi ji predstava iz leta 1965, prav tako v Korunovi režiji – 56 ponovitev. Leta 1975 sta *Pohujšanje* na oder postavila dva režiserja in oba doživela precej ponovitev – Voja Soldatović (53 ponovitev) in Žarko Petan (49 ponovitev). Razvidno je, da je bila drama med gledalci najbolj priljubljena in obiskana nekako okrog leta 1975, kar je časovno zelo blizu najbolj obiskanim predstavam *Hlapcev* in *Kralja na Betajnovi*. *Pohujšanje* je v novejšem času vedno bolj aktualno. Razlogi za to so verjetno v tem, da je drama eno izmed najbolj zapletenih Cankarjevih del in je dolgo časa celo veljala za Cankarjevo najmanj razumljivo delo. V preteklosti, zlasti ko gledališče še ni bilo dovolj razvito, je *Pohujšanje* predstavljalo trd oreh za režiserje. Je pa zanimivo, da je ena izmed prvih uprizoritev iz leta 1920, doživela kar 47 ponovitev, kar je ogromno za ta čas.

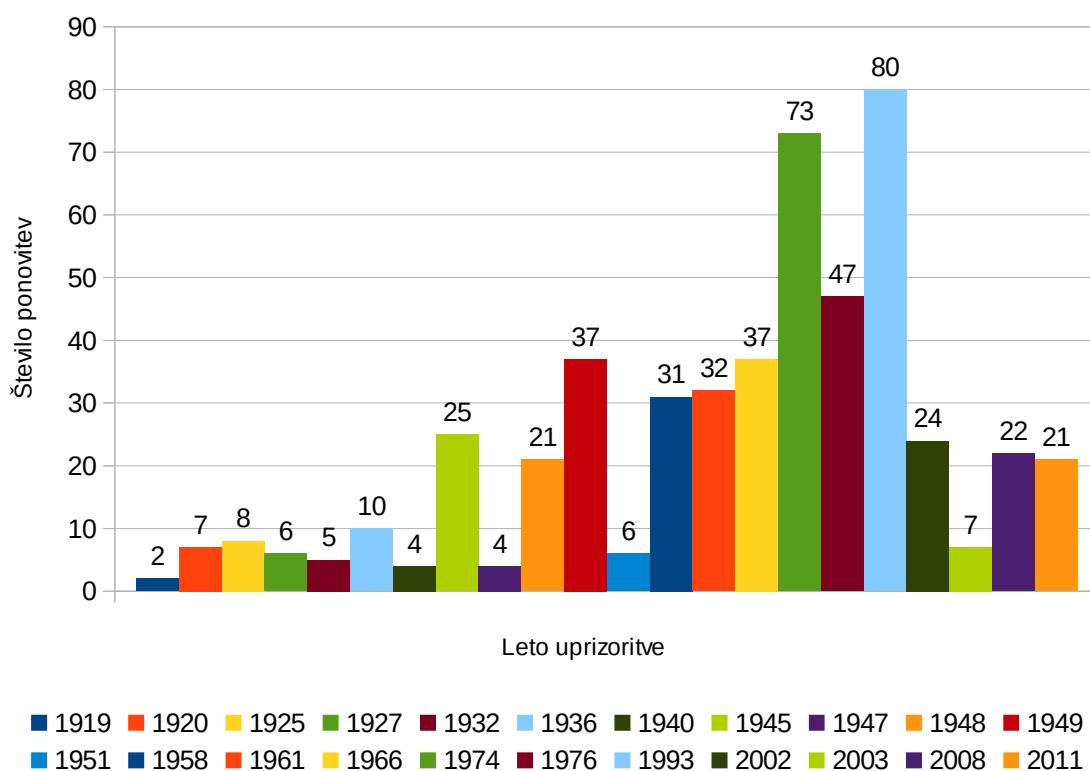
Pohujšanje je v novejšem času, po mojem mnenju, priljubljeno zato, ker daje režiserjem mnogo možnosti za različne interpretacije, saj je Cankar z njo postavil prve modele modernizma.

6.4. Grafa uprizoritev *Za narodov blagor*

S spodnjima grafikonoma prikazujem vse uprizoritve in ponovitve le-teh za dramo *Za narodov blagor* do leta 2011, z izjemo uprizoritev iz leta 1916, dveh uprizoritev iz leta 1920, uprizoritev iz leta 1962, 1964, dveh uprizoritev iz leta 1985 ter uprizoritev iz leta 1986 in 2008, za katere ni bil dostopen podatek o njihovih ponovitvah. *Za narodov blagor* se je na slovenskih odrih do leta 2011 pojavil 35-krat.

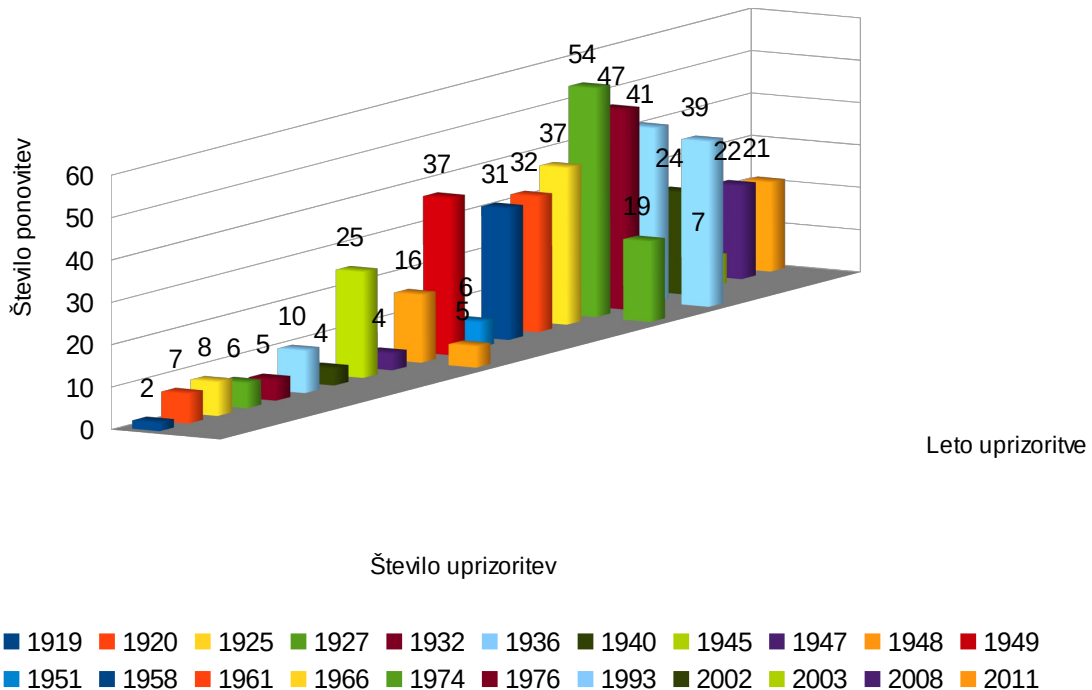
ZA NARODOV BLAGOR

Graf ponovitev



ZA NARODOV BLAGOR

Graf uprizoritev in ponovitev



Tudi pri *Blagru* je opazno, da je drama še vedno aktualna in je bila kar 4-krat uprizorjena na slovenskih odrih v novem tisočletju. Največ ponovitev je doživela predstava iz leta 1974, v režiji Mirana Herzoga – 54 ponovitev. Sledi ji uprizoritev v režiji Aleša Jana iz leta 1976 – 47 ponovitev.

Iz dinamike grafov je razvidno, da so vse Cankarjeve družbeno-politične drame doživljale največ ponovitev v osemdesetih letih oziroma v letih pred tem. Cankar je v svojih dramah očitno res zelo dobro opisal občečloveško problematiko slovenskega naroda, ki postane aktualna predvsem v obdobjih, ko se Slovenija znajde v težkih, brezizhodnih političnih, družbenih in gospodarskih situacijah. Po mojem mnenju so bile njegove drame in uprizoritve le-teh v osemdesetih letih tako obiskane, ker se je občinstvo poistovetilo z njimi, v Cankarjevih likih so našli sami sebe, obenem pa upanje, da je brezizhodno situacijo mogoče preseči in postati samostojen narod.

7. Zaključek

V diplomskem delu je bilo predstavljeno in dokazano, da je slovenski kanonični avtor Ivan Cankar po več kot stotih letih v slovenskem prostoru in na slovenskih odrih še vedno aktualen. Za boljše razumevanje je bil na začetku diplomskega dela prikazan razvoj kanona in primerjava Cankarja s svetovno znanim kanoničnim avtorjem Williamom Shakespearom, kjer sem prikazala, da med avtorjema lahko potegnemo številne vzporednice, zlasti glede njunega izbora nadčasovne motivike in tematike, kritičnega pogleda na svet in družbo, v kateri sta živela, njune poglede na gledališče in uprizarjanje dramskih tekstov ipd. Zatem je bil predstavljen pojem hlapčevstva, ki naj bi simboliziral duševno in psihološko karakteristiko Slovencev, saj naj bi se Slovenci imeli za narod hlapcev oziroma so nas tako opisovali številni literati, med njimi najopazneje prav Ivan Cankar. Predstavljene so bile tri razlage slovenskega narodnega značaja – duhovnozgodovinska (Pirjevec), psihoanalitična (Žižek) in psihološka (Musek), s katerimi je bilo dokazno, izhajajoč iz Cankarjevih *Hlapcev*, da se razlogi, da naj bi bili pohleven, ponižan, hlapčevski narod, skrivajo v naši neslavni zgodovini. Zlasti Musek je nastopil proti označitvi hlapčevskega naroda, saj je s svojimi psihološkimi analizami dokazal, da smo Slovenci med drugim tudi agresiven narod, kar je bilo v naši zgodovini večkrat dokazano.

Iz tabele uprizoritev *Hlapcev* je razvidno, da drama vedno znova zbuja veliko zanimanje tako publike kot tudi gledališke kritike. Začetne uprizoritve zvesto sledijo dramski predlogi in se ne oddaljujejo od izvirnika, kasneje pa se začne interpretacijska ost premikati iz družbene k osebni, intimni. Zlasti po letu 1967 je opazno, da se uprizoritve med seboj začnejo zelo razlikovati – režiserji težijo, da ob istem tekstu dokažejo svojo drugačnost in posebnost. Verjetno so predpostavljali, da so nedavne uprizoritve ostale v spominu, vsaj kritikov, če že ne gledalcev, in so želeli s svojimi uprizoritvami napraviti premik v razumevanju in prikazu tega dramskega dela. Prvi analizirani uprizoritvi iz leta 1919 sta zelo zvesti izvirniku. Razloge za to lahko iščemo v tedanji nerazvitosti gledališča, režije in igre ter časovni bližini dramske predloge, ki je onemogočala radikalnejše postavitve. Prve uprizoritve so ravno zaradi teh vidikov označene za »šablonske« in »stereotipne«. Pri Debevčevi uprizoritvi iz leta 1934 in Janovi iz leta 1948 se začne kazati premik k realističnem prikazu in realistični dramski postavitvi. Oba režiserja si prizadevata, da bi na oder postavila čim bolj žive, realistične podobe dramskih junakov, obenem pa oba želita še ostati zvesta Cankarju. Janova

uprizoritev iz leta 1967 je še vedno klasično, tradicionalno postavljena, premik k modernizmu naredi v scenografiji (skrinje in klečalniki kot nekakšni simbolni elementi hlapčevskega naroda). Pretnarjeva uprizoritev iz leta 1976 prav tako ne prinaša novosti, velja za klasično, tradicionalno. Glasbeni vložki v teh uprizoritvah niso prisotni. Kot odmevnejši in radikalnejši vsekakor veljata obe uprizoritvi iz leta 1980 – Jovanovičeva in Korunova. Pri obeh se kaže samostojnejša režija, mestoma so opazna odstopanja in dodajanja v primerjavi z dramsko predlogo. Jovanović nastopi s popolnoma novo odrsko estetiko, ko na oder med protagoniste vpeljuje deset šolarjev, z dodatki iz tedanjih šolskih učbenikov pa uprizoritev še bolj aktualizira in postavlja v čas osemdesetih let dvajsetega stoletja. Jovanovičeva postavitev *Hlapcev* je prva, kjer celotno predstavo zelo učinkovito spremlja glasba. Ob primerjavi obeh dram iz osemdestih let se izkaže, da se *Hlapcev* res lahko lotimo režirati na različne načine, saj sta bili uprizoritvi postavljeni na oder z manj kot tedenskim zamikom, pa sta si vseeno popolnoma različni – imata različna uprizoritvena pristopa, implicirata dvoje različnih izhodišč in umetniških ter ideoloških pogledov slovenske zavesti osemdesetih let. Podobni sta si zlasti v razumevanju glavnega junaka Jermana in njegove usode, kar obe postavljata v ospredje. Pri obeh uprizoritvah je konec radikalen, Jermanov zlom je pri Jovanoviću prikazan kot norost glavnega junaka, ki ji sledi samomor z revolverjem, pri Korunu pa pristanek v norišnici in zadušitev. Ob premieri obeh uprizoritev so se razvnele številne polemike, koliko sme uprizoritev sploh odstopati od dramskega teksta in mnogi kritiki so očitali Jovanoviću in Korunu, da sta dramsko predlogo preveč predelala in osamosvojila. Korunova postavitev *Hlapcev* iz leta 1995 je v primerjavi s predhodno bistveno manj radikalna, gre za klasično postavitev, ki pa nam ponuja odprt konec. Najbolj aktualizirana je Strelčeva uprizoritev iz leta 2005, ki uporablja največ tehnoloških pomagal med vsemi analiziranimi uprizoritvami; dramo aktualizira z vidika kostumografije, scenografije, glasbe, govora, dodaja ji aktualno gradivo tedanjega časa. Zadnja obravnavana uprizoritev iz leta 2011 je tradicionalno, klasično postavljena, zvesta Cankarjevemu izvorniku tudi kar se tiče arhaičnega jezika, tako da iz analiz ne moremo izpeljati sklepa, da novejša ko je uprizoritev, aktualnejši pristop bo imela. Golob je dokazal, da lahko v letu 2011 še vedno postavimo na oder *Hlapce* v njihovi arhaični podobi, ne da bi bila uprizoritev preživeta – drama se še vedno prilega današnjemu času.

Dramske tekste beremo in gledamo izhajajoč iz svoje življenjske, družbene, socialne, psihološke izkušnje – v sedanjem času. *Hlapce* danes gledamo kot prisposodbo družbe, v kateri živimo. Npr. znano Janovo uprizoritev so tedanji gledalci gledali in dojemali kot

napoved in potrditev revolucije, v osemdesetih letih Korunovo in Jovanovićevo uprizoritev kot diagnozo, da projekt ni uspel, Strelčevo kot zavedanje, da nam niti demokracija ni prinesla tega, kar smo si predstavljali in želeli. Danes nam *Hlapci* nazorno prikazujejo, kako je prihodnost slovenske skupnosti odvisna od tega, kaj bomo Slovenci naredili sami s seboj. Interpretacija *Hlapcev* vedno znova omogoča gledališko diagnozo stanja slovenske družbe in *Hlapci* so zato resnično eno temeljnih besedil slovenskega gledališča.

Dokazala sem, da je Cankar še v današnjih časih živ avtor in hkrati tudi klasik. Njegovi *Hlapci* že s kolektivnim subjektom v naslovu kličejo k nacionalni interpretaciji, pa tudi naslovi, ki jih je Cankar pred tem premišljal – *Nova pota*, *Novi časi* – asociirajo na razlago, da gre za nove čase pravičnosti. Citati, kot so: »narod si bo pisal sodbo sam« ali »ta roka bo kovala svet«, so krasili predvojne misli leve kritike, medvojne in povojne mitinge in proslave. Cankarjevi *Hlapci* torej niso le dokument. Res je, da so Cankarjevi *Hlapci* v prejšnjih zgodovinskih obdobjih pomenili nekaj drugega, vendar živijo še vedno v naši sedanjosti in bodo skoraj gotovo živeli tudi v prihodnosti.

8. Seznam virov in literature

Berger, Aleš, 1995: O nejunakih in komarjih: prva premiera v ljubljanski Drami. *Delo*, 2. 10. 1995.

Beršadska, Marianna: Ivan Cankar in slovenska dramatika v letih 1918-1965. *Simpozij o Ivanu Cankarju*. Ljubljana: Slovenska matica: 1977. 116-125.

Bloom, Harold: *Zahodni kanon*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 2003.

Bobrownicka, Maria: Iz problematike Cankarjevega dramskega oblikovanja. *Simpozij o Ivanu Cankarju*. Ljubljana: Slovenska matica: 1977. 109-115.

Cankar, Ivan: *Pohujšanje v dolini šentflorjanski*. Ljubljana: DZS, 1993 (Zbirka Klasje).

Cankar, Ivan: *Za narodov blagor*. Ljubljana: DZS, 1997.

Cankar, Ivan: *Hlapci*. Ljubljana: DZS, 2001.

Cankar, Ivan: *Hlapci*. Ljubljana: Delo: Študentska založba, 2006 (Zbirka Domača branja).

Cankar, Ivan: *Kralj na Betajnovi*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2013.

Curtius, Ernst Robert: *Evropska literatura in latinski srednji vek*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 2002.

Debevec, Ciril: O režiji in njenih nalogah: s posebnim ozirom na diletantske odre. *Drama: mesečna revija za ljudske igravce*. Letn. 1., št. ½ (1933). 6-7.

Debevec, Ciril: *Gledališki zapiski*. Ljubljana: Tiskovna zadruga, 1933.

Debevec, Ciril, 1933/34: Razgovor o »Hlapcih«. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana* 4. 26-29.

Dovič, Marijan: Sodobni pogledi na literarni kanon in njegovo družbeno vlogo. *Dialogi*, letnik 39, št. 1/2. Ljubljana, 2003. 18-44.

Dovič, Marijan: *Sistemske in empirične obravnave literature*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU: 2004.

Dovič, Marijan: Kanonizacija »odsotnega« avtorja. *Primerjalna književnost*. Letn. 28, posebna številka (junij 2005). 73-80.

Fowler, Alastair: *Kinds of literature: an introduction to the theory of genres and modes*. Oxford: Clarendon Press, 1985.

Govekar, Fran, 1934: Cankarjevi »Hlapci«. *Slovenski narod*, 3. 12. 1934. 3.

Grandovec, Helena, 1980: Jerman se vrača k sebi. Politično, vendar brez spolitiziranosti. *Večer*, 2. 10. 1980.

Herrnstein-Smith, Barbara: *Contingencies of value: alternative perspectives for critical theory*. Cambridge, London: Harvard university press, 1988.

Hladnik, Miran: Ne, na Parnas pa že ne!. *Seminar slovenskega jezika, literature in kulture*. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovanske jezike in književnosti Filozofske fakultete, 2001. 115-138.

Inkert, Andrej, 1967: Ivan Cankar, Hlapci. *Tribuna*, 30. 10. 1967.

Jan, Slavko, 1948/49: »Hlapci« Ivana Cankarja. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana* 3. 50-57.

Javornik, Marjan, 1967: S Cankarjem v predsezono. *Delo*, 3. 10. 1967.

Javornik, Marjan, 1967: Korunovi »Hlapci«. Ob premieri Cankarjeve drame v SLG Celje. *Delo*, 24. 10. 1967.

Javoršek, Jože: Shakespeare in politika. *Shakespeare pri Slovencih*. Ljubljana: Slovenska matica, 1965. 49-67.

Juvan, Marko: *Imaginarij Kersta v slovenski literaturi: medbesedilnost recepcije*. Ljubljana: Revija Literatura: 1990 (Zbirka Novi pristopi).

Juvan, Marko, 1980: *Oblikovanje gledališke estetike. Primer Koruna in Jovanovića*. Mladina, 11. 9., št. 37, 36-37.

Juvan, Marko: Teorije medbesedilnosti. *Primerjalna književnost*, Letn. 13, št. 1. Ljubljana: Slovensko društvo za primerjalno književnost, 1990. 27-45.

Juvan, Marko: *Domači Parnas v narekovajih: Parodija in slovenska književnost*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 1997 (Zbirka Novi pristopi).

Juvan, Marko: *Intertekstualnost*. Ljubljana: DZS, 2000.

Juvan, Marko: *Literarna veda v rekonstrukciji: uvod v sodobni študij literature*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 2006.

Juvan, Marko: Ideologije primerjalne književnosti: perspektive metropol in periferij. *Primerjalna književnost v 20. stoletju*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2008. 57-91.

Jurak, Mirko: *Zapisi o Shakespearu (Notes on Shakespeare)*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1995.

Kalan, Filip: *Živo gledališko izročilo*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1980.

Kermauner, Taras: *Cankarjeva dramatika*. Ljubljana: [samozaložba], 1979.

Koblar, France: Shakespearov dramski in pesniški slog. *Shakespeare pri Slovencih*. Ljubljana: Slovenska matica, 1965. 121-175.

Kos, Janko, 1981: Ljubljanska dramaturgija. Hlapci 1980. *Sodobnost* 29/2. 113-128.

Korun, Mile: *Režiser in Cankar*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1997 (Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega, zv. 125).

Kozak, Primož: *Temeljni konflikti Cankarjevih dram*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1980.

Kralj, Vladimir: Esej o Shakespearovi dramaturgiji. *Shakespeare pri Slovencih*. Ljubljana: Slovenska matica, 1965. 26-48.

Kreft, Bratko: *Dramaturški fragmenti*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1965.

Lehmann, Hans-Thies: *Postdramsko gledališče*. Ljubljana: Maska, 2003.

Lesničar – Pučko, Tanja, 2005: Za hlapce rojeni. *Dnevnik*, 17. 5. 2005.

Mahnič, Mirko: *Upanje: iz dnevnika gledališkega lektorja*. Maribor: založba Obzorja, 1971.

Mermolja, Ace, 1981: Izvirno branje Cankarjevega teksta in igra vrhunske umetniške vrednosti. *Primorski dnevnik*, 15. 3. 1981. 9.

Mihelič, Saša: Hlapci : diplomska naloga. Ljubljana, 1998.

Milohnič, Aldo: *Teorije sodobnega gledališča in performansa*. Ljubljana: Maska, 2009.

Moravec, Dušan: Shakespeare pri Slovencih. *Shakespeare pri Slovencih*. Ljubljana:

Slovenska matica, 1965. 176-315.

Moravec, Dušan: *Slovensko gledališče Cankarjeve dobe*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1974.

Moravec, Dušan: Cankarjeva misel o poslanstvu gledališča. *Simpozij o Ivanu Cankarju*. Ljubljana: Slovenska matica: 1977. 170-176.

Moravec, Dušan: *Slovensko gledališče od vojne do vojne*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1980.

Moravec, Dušan: Spremna beseda in opombe. *Ivan Cankar, Dela: 5*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1985.

Moderndorfer, Vinko: *Vaja zboru*. Ljubljana: Založba Tespis: 1998.

Mrzel, Ludvik: *Gledališke kritike (1933-1939)*. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1998.

Musek, Janek: *Psihološki portret Slovencev*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče, 1994 (Zbirka Forum).

Novak, Jernej, 1990: Cankarjevi »Hlapci« v režiji Mileta Koruna. Od konca ideje k drami bivanja. *Dnevnik*, 2. 10. 1990.

Novak, Jernej, 1995: Korun in mladi: pogled na oder. *Slovenec*, 3. 10. 1995.

Partljič, Tone: *Komedije*. Ljubljana: Slovenska knjiga: 1990.

Pavis, Patrice: *Gledališki slovar. Dictionnaire du Theatre*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1997.

Pavis, Patrice: *Sodobna režija*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2012.

Peršak, Tone: *Pogovori z režiserji*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1978.

Peršak, Tone, 1981: O Hlapcih in narodu. *Sodobnost* 29/3. 310-317.

Peršak, Tone: Prihodnost Slovenije: vprašanja o nacionalni identiteti, kulturi in nacionalnem interesu. *2000: revija za krščanstvo in kulturo*, št. 177/178/179 (2005). 5-40.

Pezdir, Slavko, 2005: Hlapci na svoji zemlji. *Delo*, 17. 5. 2005.

Pirjevec, Dušan: *Ivan Cankar in evropska literatura*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1964.

Pirjevec, Dušan: *Hlapci, heroji, ljudje*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1968.

Pogačnik, Jože: Nasprotje v enotnosti (Jerman in Kalander). *Simpozij o Ivanu Cankarju*. Ljubljana: Slovenska matica: 1977. 233-251.

Predan, Vasja, 1967: Ivan Cankar: Hlapci. *Ljubljanski dnevnik*, 10. 10. 1967.

Predan, Vasja, 1995: Sled odrskih senc: gledališki dnevnik 1995-96 (1). *Sodobnost*, 30. 11. 1995.

Predan, Vasja: *Slovenska dramska gledališča*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1996.

Ubersfeld, Anne: *Brati gledališče*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2002.

Rak, Peter, 2005: Hlapci v novi preobleki. *Delo*, 11. 5. 2005.

Ravnjak, Vili: *Gledališče kot stvarnost in iluzija*. Maribor: Slovensko narodno gledališče, 2005.

Slodnjak, Anton: Skrivnost Pohujšanja v dolini šentflorjanski. *Simpozij o Ivanu Cankarju*. Ljubljana: Slovenska matica: 1977. 102-108.

Smasek, Lojze, 1980: Hlapci z ozadjem. *Večer*, 14. 10. 1980. 6.

Šest, Osip, 1919: O sceničnem ozadju. *Dom in svet: zabavi in pouku*. Letn. 37, št. 2. 79-80.

Tavčar, Ivan: *Cvetje v jeseni*. Tržič: Učila international, 2004 (Zbirka Žepna knjiga).

Tadel Jurca, Vesna, 2010: Saj res: kdo je danes gospodar in kdo hlapec? *Pogledi*, 7. 4. 2010. 9.

Toporišič, Tomaž: *Ranljivo telo teksta in odra*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2007.

Toporišič, Tomaž: *Levitve drame in gledališča*. Maribor: Aristej, 2008 (Zbirka Dialogi).

van Peer, Willie: Ali – ali? Ideologija in estetska kakovost v književni kanonizaciji. *Primerjalna književnost*. Letn. 22, št.1. Ljubljana: Slovensko društvo za primerjalno književnost: 1999. 1-17.

Vevar, Štefan: *Slovenska gledališka pot*. Ljubljana: DZS, 1998.

Vidali, Petra, 2005: O poljubnosti igralca in gledalca. *Večer*, 18. 10. 2005.

Vidmar, Josip, 1967: Ivan Cankar: Hlapci. Premiera v Drami ob začetku jubilejnega leta slovenskega gledališča. *Delo*, 9. 10. 1967.

Vidmar, Josip: *O Ivanu Cankarju*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1976.

Vidmar, Josip: Tri Cankarjeve orientacije. *Simpozij o Ivanu Cankarju*. Ljubljana: Slovenska matica: 1977. 7-12.

Vodopivec, Peter: *Od Pohlinove slovnice do samostojne države*. Ljubljana: Modrijan, 2010.

Vurnik, France, 1980: Cankar je znova Cankar. *Delo*, 6. 10. 1980.

Vurnik, France, 1996: Cankarjevi Hlapci v novi postavitvi Mileta Koruna. *Dvatisoč*, 30. 11.

Zadravec, Franc: Ivan Cankar o ideji in tendenci v literaturi. *Simpozij o Ivanu Cankarju*. Ljubljana: Slovenska matica: 1977. 32-38.

Žavbi Milojević, Nina: Uprizoritve Hlapcev Ivana Cankarja od začetkov do danes. *Slovenska dramatika*, 2012. 373-380 (Zbirka Obdobja).

Žižek, Slavoj: *Jezik, ideologija, Slovenci*. Ljubljana: Delavska enotnost, 1987 (Zbirka Družboslovje).

Slavko Jan: *Hlapci*. SNG Drama Ljubljana: 1976. (DVD)

Igor Pretnar: *Hlapci*. SNG Drama Maribor: 1976. (DVD)

Dušan Jovanović: *Hlapci*. Mestno gledališče ljubljansko: 1980. (DVD)

Mile Korun: *Hlapci*. SNG Drama Ljubljana: 1980. (videokaseta)

Mile Korun: *Hlapci*. SNG Drama Ljubljana: 1995. (DVD)

Samo Strelec: *Hlapci*. Drama SNG Maribor: 2005. (DVD)

Miha Golob: *Hlapci*. SNG Nova Gorica: 2011. (DVD)

Priloga

Priloga A – Tabela uprizoritev Kralja na Betajnovi

GLEDALIŠČE	REŽIJA	DATUM PREMIERE	OPOMBE
SNG Drama Ljubljana	František Lier	9. januar 1904	Število aktivnih sezon: 1
SSG Trst	/	1908	Število aktivnih sezon: 1
SNG Drama Ljubljana	Anton Verovšek	25. marec 1913	Število aktivnih sezon: 1
SNG Drama Ljubljana	Danilo	17. december 1918	Število aktivnih sezon: 1 •Število ponovitev: 6
SSG Trst	Milan Skrbinšek	11. januar 1919	Število aktivnih sezon: 1 •Število ponovitev: 4
Drama SNG Maribor	Rado Železnik	19. junij 1920	Število aktivnih sezon: 1 •Število ponovitev: 5
SLG Celje	Milan Skrbinšek	28. april 1920	Število aktivnih sezon: 1 •Število ponovitev: 2
SNG Drama Ljubljana	Milan Skrbinšek	11. december 1922	Število aktivnih sezon: 1 •Število ponovitev: 6
Drama SNG Maribor	Valo Bratina	2. oktober 1923	Število aktivnih sezon: 1 •Število ponovitev: 6
Mestno gledališče Ptuj	Mirko Kaukler	16. maj 1926	Število aktivnih sezon: 1 •Število ponovitev: 2

SNG Drama Ljubljana	Ciril Debevec	26. september 1931	Število aktivnih sezon: 1 •Število ponovitev: 8
Drama SNG Maribor	Jože Kovič	14. november 1931	Število aktivnih sezon: 1 •Število ponovitev: 17
Drama SNG Maribor	Jože Kovič	13. december 1938	Število aktivnih sezon: 1 •Število ponovitev: 8
SNG Drama Ljubljana	Jože Kovič	20. junij 1942	Število aktivnih sezon: 1 •Število ponovitev: 15
Slovensko narodno gledališče na osvojenem ozemlju	Matej Bor	20. februar 1944	Število aktivnih sezon: 1 •Število ponovitev: 5
Prešernovo gledališče Kranj	Franjo Bratkovič	21. november 1945	Število aktivnih sezon: 1 •Število ponovitev: 7
Slovensko ljudsko gledališče Celje	Fedor Gradišnik	15. september 1945	Število aktivnih sezon: 1 •Število ponovitev: 12
Mestno gledališče Ptuj	Hinko Košak	17. oktober 1946	Število aktivnih sezon: 1 •Število ponovitev: 2
SSG Trst	Jože Babič	23. december 1947	Število aktivnih sezon: 1 •Število ponovitev: 13
SNG Drama Ljubljana	Milan Skrbinšek	18. januar 1947	Število aktivnih sezon: 1 •Število ponovitev: 25
Prešernovo gledališče Kranj	Peter Malec	11. december 1948	Število aktivnih sezon: 1 •Število ponovitev: 9
Mestno gledališče Ptuj	Polde Dežman	1949	Število aktivnih sezon: 1

Drama SNG Maribor	Fran Žižek	1. november 1949	Število aktivnih sezon: 1 •Število ponovitev: 15
Gledališče Koper	Hinko Košak	3. oktober 1952	Število aktivnih sezon: 1 •Število ponovitev: 7
SNG Drama Ljubljana	France Jamnik	28. november 1952	Število aktivnih sezon: 1 •Število ponovitev: 20
Mestno gledališče Ptuj	Peter Malec	20. december 1952	Število aktivnih sezon: 1 •Število ponovitev: 5
SNG Nova Gorica	Hinko Košak	21. oktober 1961	Število aktivnih sezon: 1
SNG Drama Ljubljana	Slavko Jan	27. december 1961	Število aktivnih sezon: 1 •Število ponovitev: 28.
Slovensko ljudsko gledališče Celje:	Juro Kislinger	23. april 1965	Število aktivnih sezon: 1 •Število ponovitev: 22
Drama SNG Maribor	Slavko Jan	25. februar 1967	Število aktivnih sezon: 1 •Število ponovitev: 22
SNG Nova Gorica	Jože Babič	20. februar 1970	Število aktivnih sezon: 1 •Število ponovitev: 33
SNG Drama Ljubljana	Janez Vrhunc	15. marec 1975	Število aktivnih sezon: 1 •Število ponovitev: 49
MGL	Dušan Jovanović	27. september 1978	Število aktivnih sezon: 1 •Število ponovitev: 58
SSG Trst	Mario Uršič	18. december 1987	Število aktivnih sezon: 1

Prešernovo gledališče Kranj	Mile Korun	16. marec 1994	<p>Število aktivnih sezon: 2</p> <ul style="list-style-type: none"> •Število ponovitev: 33 •Število ponovitev na gostovanjih: 16 •Število obiskovalcev: 11009 •Število obiskovalcev na gostovanjih: 7406 <p>NAGRADE</p> <ul style="list-style-type: none"> •Ban Ivo: nagrada Borštnikovega srečanja (Za vlogo Kantorja.), 28. oktober 1994 •Šugman Jernej: nagrada Borštnikovega srečanja (Za vlogo Maksa.), 28. oktober 1994
SNG Nova Gorica	Jaša Jamnik	9. junij 2005	<p>Število aktivnih sezon: 3</p> <ul style="list-style-type: none"> •Število ponovitev: 34 •Število ponovitev na gostovanjih: 2 •Število obiskovalcev: 7967 •Število obiskovalcev na gostovanjih: 442
MGL	Zvone Šedlbauer	7. april 2005	<p>Število aktivnih sezon: 2</p> <ul style="list-style-type: none"> •Število ponovitev: 32 •Število obiskovalcev: 7933 <p>NAGRADE</p> <ul style="list-style-type: none"> •Funkl Mojca: Dnevnikova nagrada za umetniški dosežek (za vlogo Francke)

Priloga B – Tabela uprizoritev Pohujšanja v dolini šentflorjanski

GLEDALIŠČE	REŽIJA	DATUM	OPOMBE
Drama SNG v Ljubljani	Leon Dragutinović	21. december 1907	•Število aktivnih sezon: 1 •Število ponovitev: 2
Slovensko gledališče v Trstu	Milan Skrbinšek	17. maj 1919	
SLG v Celju	Milan Skrbinšek	7. maj 1920	•Število aktivnih sezon: 1 •Število ponovitev: 3
Drama SNG v Ljubljani	Osip Šest	20. maj 1920	•Število aktivnih sezon: 1 •Število ponovitev: 38
Drama SNG v Mariboru	Milan Skrbinšek	25. november 1920	•Število aktivnih sezon: 1 •Število ponovitev: 6
SLG v Celju	Stanislav Gradišnik	4. maj 1921	•Število aktivnih sezon: 1 •Število ponovitev: 2
Drama SNG v Mariboru	Valo Bratina	5. oktober 1924	•Število aktivnih sezon: 1 •Število ponovitev: 4
SLG v Celju	Stanislav Gradišnik	6. oktober 1925	•Število aktivnih sezon: 1 •Število ponovitev: 2
Okrajno gledališče v Ptujju	Valo Bratina	14. marec 1927	•Število aktivnih sezon: 1 •Število ponovitev: 2
Drama SNG v Ljubljani	Milan Skrbinšek	26. september 1928	• Število aktivnih sezon: 1 •Število ponovitev: 6

Drama SNG v Mariboru	Jože Kovič	2. oktober 1929	•Število aktivnih sezon: 1 •Število ponovitev: 11 •
Opera SNG v Ljubljani	Ciril Debevec	11. maj 1930	•Število aktivnih sezon: 1 •Število ponovitev: 8
Drama SNG v Ljubljani	Osip Šest	17. september 1933	•Število aktivnih sezon: 1 •Število ponovitev: 8
Drama SNG v Mariboru	Jože Kovič	3. oktober 1936	•Število aktivnih sezon: 1 •Število ponovitev: 11
Drama SNG v Ljubljani	Osip Šest	23. september 1940	•Število aktivnih sezon: 1 •Število ponovitev: 8
Drama SNG v Mariboru	Fran Žitek	12. oktober 1946	•Število aktivnih sezon: 1 •Število ponovitev: 12
PG v Kranju	Franjo Bratkovič	6. februar 1947	•Število aktivnih sezon: 1 •Število ponovitev: 8
SLG v Celju	Fedor Gradišnik	18. april 1947	•Število aktivnih sezon: 1 •Število ponovitev: 4
Drama SNG v Ljubljani	Slavko Jan	2. december 1950	•Število aktivnih sezon: 1 •Število ponovitev: 34
Okrajno gledališče v Ptuju	Franjo Blaž	27. oktober 1951	•Število aktivnih sezon: 1 •Število ponovitev: 6

Slovensko gledališče v Trstu	Jože Babič	28. november 1953	•Število aktivnih sezon: 1 •Število ponovitev: 10
PG v Kranju	Miloš Mikeln	21. april 1956	•Število aktivnih sezon: 1 •Število ponovitev: 11
SNG Drama Ljubljana	Molka Viktor	13. oktober 1956	•Število aktivnih sezon: 1 •Število ponovitev: 22
MGL	Jože Tiran	14. oktober 1956	•Število aktivnih sezon: 1 •Število ponovitev: 25
SLG v Celju	Juro Kislinger	2. marec 1962	•Število aktivnih sezon: 1 •Število ponovitev: 22
Drama SNG v Mariboru	Milan Herzog	4. oktober 1962	•Število aktivnih sezon: 1 •Število ponovitev: 20
Drama SNG v Ljubljani	Mile Korun	15. maj 1965	•Število aktivnih sezon: 1 •Število ponovitev: 56
MGL	Žarko Petan	9. oktober 1975	•Število aktivnih sezon: 1 •Število ponovitev: 49

Drama SNG v Mariboru	Voja Soldatovič	10. oktober 1975	<ul style="list-style-type: none"> •Število aktivnih sezon: 1 •Število ponovitev: 53
SLG v Celju	Mile Korun	19. marec 1976	<ul style="list-style-type: none"> •Število aktivnih sezon: 1 •Število ponovitev: 53
Opera in balet SNG Maribor	Iko Otrin	9. december 1983	<ul style="list-style-type: none"> •Število aktivnih sezon: 1
AGRFT	Barbara Hieng	8. junij 1985	<ul style="list-style-type: none"> •Število aktivnih sezon: 1
SSG v Trstu	Jože Babič	28. februar 1986	<ul style="list-style-type: none"> •Število aktivnih sezon: 1
SMG	Martin Kušej	26. oktober 1991	
Drama SNG Maribor	Samo M. Strelec	17. januar 1997	<ul style="list-style-type: none"> •Število aktivnih sezon: 1 •Število ponovitev: 28 •Število ponovitev na gostovanjih: 1 •Število obiskovalcev: 8145 •Število obiskovalcev na gostovanjih: 839
MGL	Mile Korun	25. september 1998	<ul style="list-style-type: none"> •Število aktivnih sezon: 2 •Število ponovitev: 57 •Število obiskovalcev: 17695 •Število obiskovalcev na gostovanjih: 442

Opera in balet SNG Maribor in CD Ljubljana	Matjaž Farič	11. januar 2001/5. marec 2002	
SNG Nova Gorica	Diego de Brea	27. maj 2004	<ul style="list-style-type: none"> •Število aktivnih sezon: 2 •Število ponovitev: 16 •Število ponovitev na gostovanjih: 2 •Število obiskovalcev: 3806 •Število obiskovalcev na gostovanjih: 338 •NAGRADE •Kumar Aldo: nagrada Borštnikovega srečanja (nagrada za glasbo; 2004)
Slovensko mladinsko gledališče	Vito Taufer	6. marec 2011	<ul style="list-style-type: none"> •Število aktivnih sezon: 4 •Število ponovitev: 42 •Število ponovitev na gostovanjih: 15 •Število obiskovalcev: 8554 •Število obiskovalcev na gostovanjih: 3438

Priloga C – Tabela uprizoritev Za narodov blagor

GLEDALIŠČE	REŽIJA	DATUM PREMIERE	OPOMBE
Deželno gledališče Ljubljana	V. Taborsky	1916	
SSG Trst	Milan Skrbinšek	16. april 1919	•Število aktivnih sezon: 1 •Število ponovitev: 2
SSG Trst	Emil Kralj	4. marec 1920	•Število aktivnih sezon: 1
SNG Drama Ljubljana	Osip Šest	16. september 1920	•Število aktivnih sezon: 1 •Število ponovitev: 7
Slovensko ljudsko gledališče Celje	Stanislav Gradišnik	18. november 1920	•Število aktivnih sezon: 1
SNG Drama Ljubljana	Milan Skrbinšek	11. november 1925	•Število aktivnih sezon: 1 •Število ponovitev: 8
Drama SNG Maribor	Jože Kovič	8, marec 1927	•Število aktivnih sezon: 1 •Število ponovitev: 6
Drama SNG Maribor	Jože Kovič	1. oktober 1932	•Število aktivnih sezon: 1 •Število ponovitev: 5
SNG Drama Ljubljana	Bojan Stupica	24. september 1936	•Število aktivnih sezon: 1 •Število ponovitev: 10
Drama SNG Maribor	Jože Kovič	25. november 1940	•Število aktivnih sezon: 1 •Število ponovitev: 4
SNG Drama Ljubljana	Bojan Stupica	17. oktober 1945	•Število aktivnih sezon: 1 •Število ponovitev: 25
Slovensko ljudsko gledališče v Celju	Fedor Gradišnik	22. november 1947	•Število aktivnih sezon: 1 •Število ponovitev: 4

Prešernovo gledališče v Kranju	Franjo Bratkovič	7. februar 1948	•Število aktivnih sezon: 1 •Število ponovitev: 5
Drama SNG Maribor	Edo Verdonik	27. oktober 1948	•Število aktivnih sezon: 1 •Število ponovitev: 16
SNG Drama Ljubljana	Slavko Jan	16. oktober 1949	•Število aktivnih sezon: 1 •Število ponovitev: 37
SSG Trst	Slavko Jan	21. april 1951	•Število aktivnih sezon: 1 •Število ponovitev: 6
SNG Trst	Cesar	1952	
SNG Drama Ljubljana	Mile Korun	17. oktober 1958	•Število aktivnih sezon: 1 •Število ponovitev: 31
Lutkovno gledališče Ljubljana	Igor Pretnar	21. februar 1961	•Število aktivnih sezon: 1 •Število ponovitev: 32
MGL	Pretnar	1962	
SNG Nova Gorica	Hinko Košak	10. oktober 1964	•Število aktivnih sezon: 1
Slovensko ljudsko gledališče v Celju	Mile Korun	7. oktober 1966	•Število aktivnih sezon: 1 •Število ponovitev: 37
MGL	Miran Herzog	23. januar 1974	•Število aktivnih sezon: 1 •Število ponovitev: 54
SSG Trst	Mario Uršič	9. oktober 1974	•Število aktivnih sezon: 1 •Število ponovitev: 19
SNG Drama Ljubljana	Aleš Jan	17. december 1976	•Število aktivnih sezon: 1 •Število ponovitev: 47
Slovensko ljudsko gledališče v Celju	Vinko Möderndorfer	22. marec 1985	•Število aktivnih sezon: 1
Drama SNG Maribor	Milan Herzog	1. oktober 1985	•Število aktivnih sezon: 1

SSG Trst	Jovanović	17. oktober 1986	<ul style="list-style-type: none"> •Število aktivnih sezon: 1
SNG Drama Ljubljana	Boris Kobal	29. september 1993	<ul style="list-style-type: none"> •Število aktivnih sezon: 1 •Število ponovitev: 41 •Število obiskovalcev: 14059
MGL	Mile Korun	30. september 1993	<ul style="list-style-type: none"> •Število aktivnih sezon: 2 •Število ponovitev: 39 •Število obiskovalcev: 11214 <p>NAGRADE</p> <ul style="list-style-type: none"> •nagrada Boršnikovega srečanja (Velika nagrada.), 28. oktober 1994 •nagrada Boršnikovega srečanja, 28. oktober 1994 •Avbelj Jožica: nagrada Boršnikovega srečanja (Za vlogo; Helene.), 28. oktober 1994 •Korun Mile: nagrada Boršnikovega srečanja (Za režijo predstave.), 28. oktober 1994
Slovensko ljudsko gledališče Celje	Želmir Mesarić	18. oktober 2002	<ul style="list-style-type: none"> •Število aktivnih sezon: 1 •Število ponovitev: 23 •Število ponovitev na gostovanjih: 1 •Število obiskovalcev: 5520 •Število obiskovalcev na gostovanjih: 241
Šentjacobsko gledališče	Tijana Zinajić	8. april 2003	<ul style="list-style-type: none"> •Število aktivnih sezon: 1 •Število ponovitev: 7 •Število obiskovalcev: 963
Drama SNG Maribor	Sebastijan Horvat	21. november 2008	<ul style="list-style-type: none"> •Število aktivnih sezon: 1 •Število ponovitev: 22

			<ul style="list-style-type: none"> •Število ponovitev na gostovanjih: 4 •Število obiskovalcev: 5161 •Število obiskovalcev na gostovanjih:1290
Mestno kino Ptuj	Polde Bibič	21. september 2008	•Število aktivnih sezon: 1
Šentjakobsko gledališče	Jure Novak	29. oktober 2011	<ul style="list-style-type: none"> •Število aktivnih sezon:1 •Število ponovitev: 19 •Število ponovitev na gostovanjih: 2 •Število obiskovalcev: 3049.

IZJAVA O AVTORSTVU

Manja Pranjč izjavljam, da sem avtorica diplomskega dela z naslovom: *Cankarjeva dramatika med klasiko in aktualnostjo*, ki sem ga napisala pod mentorstvom red. prof. dr. Marka Juvana.