

Videl pa sem tudi eksperimentalne predstave, celo ekstremnih smeri, Kantorja, Grotowskega, Becka in Maline, Wilsona, Schumana. Ta teater, ki je podredil besedilo drugih izrazilom (Grotowski na primer telesni spretnosti, Wilson spektakularnosti) nikoli in nikjer ni bil prevladajući, namenjen je bil le ozkemu krogu ljubiteljev in je že nekaj let iz mode. Le v naši črni provinci doživlja zapozneno renesanso kot edina možna oblika gledališke umetnosti. Nismo ga znali vključiti v sodobno gledališče, kot je to na primer storil Brook z idejami Grotowskega v svoji sloviti predstavi »US« v prizoru samozajiga budističnih menihov.

V slovenskem gledališču bi kazalo uveljaviti pluralizem idej, saj različnosti bogati, usmerjeno mišljenje in malikovanje kalupov pa siromaši. Če bomo trmasto vztrajali pri protežiranju samo ene, ekstremne gledališke smeri, se nam utegne zgoditi, da bomo prav kmalu igrali ne samo pred naglušnimi, ampak celo pred povsem gluhi in maloštevilnimi gledalci.



Tone  
Peršak

## O Hlapcih in narodu

Neštetokrat je bila že izrečena sodba, da smo Slovenci narod pesnikov. A prav gotovo je res, da smo gledališki narod. Razen morda še Fincev gotovo noben evropski narod ne premore toliko poklicnih, polpoklicnih in amaterskih gledališč glede na število pripadnikov naroda. Za dva milijona nas je, od tega menda okrog milijon in osemsto tisoč znotraj meja ožje domovine. Poklicnih dramskih gledališč imamo šest, ob tem še nekaj polpoklicnih in polživo eksperimentalno gledališče Glej, nekaj avantgardističnih skupin (Predrazpadom, Vetrnica itn.), nekaj lutkovnih gledališč (samo v Ljubljani dve poklicni) in (po evidenci ZKOS) prek petsto dejavnih amaterskih gledaliških družin in 140 lutkovnih gledališč. To pomeni, da v Sloveniji ni trga, in skoraj ne vasi, ki ne bi imela lastne gledališke skupine, a ponekod jih je celo po več, kajti tudi številne osnovne in srednje šole ter fakultete imajo svoje gledališke družine. Ljubljana, ki nima niti tristo tisoč prebivalcev, premore troje poklicnih dramskih gledališč, eksperimentalno, v katerem delajo poklicni igralci, in polpoklicno gledališče z abonmajskim sistemom, dvoje lutkovnih gledališč, nekaj avantgardistično usmerjenih skupin in ob tem še precejšnje število dijaških družin. Mesta te velikosti v ZDA in v razvitih zahodnoevropskih državah lastnih poklicnih gledališč praviloma nimajo. Res je, da je Ljubljana upravno in kulturno središče republike in naroda, toda gledališka podoba tega mesta je vendarle izjemna. Manj kot tristo tisoč prebivalcev ima, od tega nekaj deset tisoč neslovensko govorečih, hkrati pet dramskih gledališč. V Ljubljani torej pride eno dramsko gledališče s polno sezono na manj kot šestdeset tisoč prebivalcev. Gledališki London, ki šteje okrog osem milijonov prebivalcev in ga vsak dan obišče tisoče turistov, ki tudi pogosto zavijejo v gledališče, ima okrog štirideset do petinštirideset gleda-

lišč, kar pomeni eno na približno 178.000 prebivalcev. A London, kot vemo, velja za svetovno gledališko prestolnico. Nič manj pomembni niso s tega stališča podatki o pogostosti in pomembnosti gledališke dejavnosti med NOB. Vsi vemo, da se kaj podobnega še med nobeno vojno ali neposredno med revolucijo ni dogajalo. Slovensko narodno gledališče na osvobojenem ozemlju, gledališke skupine večjih enot, kulturniške skupine brigad, odredov in bataljonov so imele med NOB izredno kohezivno in mobilizacijsko funkcijo, morda celo bolj uspešno kot vse druge oblike propagande. Isto velja za delavska prosvetna društva v času med vojnami, za čitalniške besede in tabore v 19. stoletju, kajti vse te prireditve, ki res niso bile čisto dramsko gledališče, nedvomno sodijo v območje gledališču sorodnih spektakelskih dejavnosti. Po vsem tem lahko upravičeno sklepamo, da je za slovenski narod značilna nenavadno intenzivna nagnjenost h gledališču, tako k igranju kot tudi h gledanju. Gledališče verjetno danes nadomešča ravno tako izjemno številne in pogoste oblike predgledaliških spektakelskih dejavnosti s posebno socialno funkcijo (ljudski plesi, razni ljudski običaji in obredi, pustni običaji, cerkvene slavnosti in procesije, koledništvo itd.) v preteklosti (gl.: Kuret: Praznično leto Slovencev, Filip Kalan: Živo gledališče itn.). Ob tem lahko mimogrede ugotovimo tudi to, da pomen in značaj te nagnjenosti slovenskega ljudstva do spektakelskih oblik igre in izražanja z antropološkega vidika še nista dovolj raziskana; isto velja za pomen, značaj in vlogo tako množičnega gledališkega življenja danes. O teoretični refleksiji in utemeljitvah te prakse je tako rekoč nemogoče govoriti. Zgodovina gledališča se daleč prek pozitivističnega nizanja podatkov in izrazito enostranskih (predvsem ideoloških) interpretacij gradiva še ni prekopala. Ta odsotnost teoretične refleksije morda celo priča o tem, da je naše gledališče po svoji socialni funkciji na nek način in delno še vedno izvorno ljudsko, in da so vzgibi, ki to prakso inicirajo, deloma predumetnostni ali obumetnostni in prav zato bi bila antropološka analiza dogajanja nedvomno izjemno zanimiva. Po drugi strani pa pomanjkanje izrazito teoretične in strokovne refleksije omogoča, da postane gledališka praksa predvsem predmet politično-ideološke obravnave, ki ji pripisuje pomen in značaj, ki ju nedvomno tudi ima, vendar nista odločilna in edina. Antropolog Roger Caillois<sup>1</sup> poudarja: »Jedna civilizacija i unutar nje jedno doba mogu biti karakterisani svojim igrama... Principi igre su žilave i vrlo razgranate opruge ljudske delatnosti... one ostavljaju dubok pečat na razne tipove društva.« Pomen, ki ga Caillois pripisuje igri za posameznika in tudi za skupnost, je razviden tudi iz stavka: »Reci mi šta se igraš, pa ću ti reći ko si.« Caillois deli igre v štiri osnovne skupine. To so tekmovalne ali agonalne igre, igre na srečo (kockanje — alea), igre, ki temeljijo v težnji po simulaciji in mimikriji ali spreminjanju identitete in igre, katerih cilj je ekstaza, omama, in med katere spadajo ples, igranje na vrtiljakih itn. Gre torej za štiri skupine, ki jih na kratko lahko označimo kot: agon, alea, simulacrum in ilinx. Caillois meni, da je za posamezne kulture ali narode značilno, da pri njih prevladujejo ali igre iz prve in druge skupine (agon in alea) ali one iz tretje in četrte skupine (simulacrum in ilinx). V skladu z že povedanim bi potemtakem lahko sklepali, da je za slovenski narod značilna nagnjenost k igram, ki temeljijo

<sup>1</sup> Roger Caillois: Igre i ljudi. Maska i zanos, Drugo izdanje, Nolit Beograd 1979.

v težnji po simulaciji in spreminjanju identitete in ki težijo v doseganje ekstatičnih stanj in omam. Poleg tega je za igre iz teh skupin značilna posebna socialna funkcija, ker so običajno kolektivne narave in razen tega se ob njih oblikuje še posebna skupnost gledalcev.

Vse te na videz puste in statistične ugotovitve nedvomno pričajo, da je razmišljanje o gledališču ter obgledaliških pojavih pri nas hkrati hote ali nehote tudi razmišljanje o narodu in nacionalni zavesti, ki jo tu pojmem kot zavest o pripadnosti narodu, o lastni zaznamovanosti s svojo narodnostjo in tudi kot zavest o vrednih in nevrednih razsežnostih slovenstva. Podatki, ki so sicer le približni, vendar za moj namen zadostni, nedvomno pričajo, da je ena od razsežnosti slovenstva kot obeležja naroda in posameznika posebna nagnjenost do izvorno spektakelske prakse gledališča. Sleherna izjava o slovenskem gledališču je potemtakem hkrati tudi izjava o slovenskem narodu, kolikor seveda ni izrazito strokovna. Upošte-vaje to ugotovitev se lotevam razčlenjevanja polemičnih zapisov, ki so se v zadnjem času pojavili v množičnih občilih in se skoraj praviloma opredeljujejo zoper uprizoritev Cankarjeve drame Hlapci v Drami SNG v Ljubljani in v MGL.

Vesti o tem, da nameravata dve ljubljanski gledališči tako rekoč hkrati uprizoriti isto besedilo, so začele razburjati slovensko javnost lani spomladi. Slišali in brali smo vse mogoče odmeve: od mnenja, da gre za malomarno in tako rekoč izzivalno razmetavanje družbenega denarja, in to v letu stabilizacije, kajti čemu dve uprizoritvi, ko je za seznanjanje občinstva z besedilom vendar dovolj ena, do ugibanj, da gre za nekakšno umetniško tekmo vanje med obema režiserjema (Korun, Jovanović) in gledališkima hišama. Glede neobičajne repertoarne poteze dveh gledališč se je opredelila tudi politika, dokaj strpno, a vendar svareče, češ naj se take stvari ne bi več ponavljale.

Zanimive so bile tudi reakcije ob novici, da nameravajo v Drami študij pričeti s »simpozijem« o Hlapcih. V kuloarjih je bila ta odločitev označena kot megalomanska, snobistična ali vsaj pretirana. A izkazalo se je, da je bila izmenjava mnenj o besedilu in uprizoritvenih možnostih, ki jih Hlapci danes ponujajo, nenavadno plodna, zanimiva in poučna. Bila je ena redkih tehtnih razprav o nekem pojavu s področja umetnosti, ki ni bila obremenjena z nepotrebno polemičnostjo ali s historicističnim ali idejno-spodbudnim balastom. Nato je sledilo poletje in lahko smo se spočili od gledaliških zdrah, zavisti in nezadoščenosti ter si nabrali moči za napeto pričakovanje od začetka sezone do 11. oktobra 1980, ko so v MGL prvič predstavili svojo uprizoritev v režiji Dušana Jovanovića. Šest dni kasneje je bila premiera v Drami. Kritike obeh uprizoritev so bile skoraj brez izjeme pozitivne, čeprav so seveda kritiki, vsak po svoje, omenjali tudi pomanjkljivosti uprizoritev. Po vsem tem šele se je razplamtela vojna, katere kronika želi biti ta spis.

Razni kulturni in politični delavci, a tudi občani, ki se s kulturo ali politiko ne ukvarjajo poklicno, so se začeli javno, pismeno ali ustno opredeljevati zoper obe uprizoritvi. Lahko bi celo rekli, da sta uprizoritvi izzvali pravo kulturno-politično gibanje, kajti napadalnost, ekskluzivnost, a tudi visoka stopnja soglasja o bistvenih stvareh, so glavne značilnosti polemičnih spisov in izjav. Toda, kot rečeno, obe uprizoritvi je kritika dobro sprejela in obema je bilo naklonjeno tudi občinstvo. V obeh igra po nekaj

najboljših in tudi najpopularnejših slovenskih igralcev in zrežirala sta ju ta čas najbolj cenjena slovenska režiserja. Vse to so dovolj tehtni razlogi za to, da skušamo premisliti odzive, ki sta jih uprizoritvi izzvali, in dognati, kaj ti odzivi odklanjajo, za kaj se zavzemajo in kakšno je stališče avtorjev teh spisov in izjav o Cankarju in Hlapcih, o slovenski književnosti in gledališču in ne nazadnje o slovenski kulturi v celoti ter o slovenskem narodu. To so namreč teme, o katerih se v odzivih, posredno ali neposredno, največ govori.

Takoj v začetku želim opozoriti, da namen tega spisa nikakor ni polemika z avtorji odzivov in da je njegovo načelno izhodišče, da upošteva vsako mnenje kot legitimno in enakovredno, kot mnenje, ki neposredno sooblikuje kulturno situacijo slovenskega naroda v tem času. Gre mi zgolj za analizo mnenj. Skušal bom dognati miselno ozadje stališč, ne da bi pri tem obravnavanim stališčem predpostavljaj svoje mnenje kot pravilnejše, vrednejše, bolj sodobno ali kakorkoli pomembnejše. Jasno je, da bo ob določenih vprašanjih treba opozoriti tudi na druge možne odgovore, celo *na lastno mnenje o obravnavanem pojavu, vendar namen te primerjave ne bo zanikanje ali omalovaževanje stališča obravnavanega avtorja, marveč bo njen namen le dodatna osvetlitev vprašanja, opozorilo na drugačne možnosti mišljenja ali čutenja določenega problema*. Zdi se mi, da je bilo na to treba opozoriti, kajti ne bi se rad zapletel v kakršnokoli polemiko na način osebnih diskvalifikacij, medtem ko mi je razpravljanje o vprašanjih, ki bodo obravnavana v tem spisu, vedno ljubo.

Ker je namen tega spisa predvsem analiza polemičnih odzivov na obe uprizoritvi in razmišljanje o vprašanjih, ki jih odzivi zastavljajo in deloma, po svoje, tudi že odgovarjajo nanje, je potrebno v začetku najprej kolikor mogoče jasno imenovati ta vprašanja. Ob podrobnejši branju polemičnih spisov in zapisov izjav se je izkazalo, da je teh vprašanj zelo veliko in da so nenavadno kočljiva. Kot prvo področje, ki ga posredno ali neposredno načenjajo vsi odzivi, lahko omenim vprašanja o razmerju med gledališčem (uprizoritvijo) in književnostjo (predlogo). V ta okvir lahko uvrstim tudi tiste dele odzivov, v katerih avtorji razglabljajo o t. i. režiserskem gledališču, o avtorjih in igralcih kot žrtvah režiserske samopašnosti in se sprašujejo o režiserjevem avtorstvu in o tem, zakaj se v javnosti kot ime avtorja uprizoritve pojavlja ime dramatika in ne ime režiserja. To je seveda eno temeljnih vprašanj estetike in osnovno vprašanje teorije gledališča, kajti gre za vprašanje, ali je gledališče samostojna in drugim enakovredna umetnost ali zgolj poustvarjalna dejavnost.

V drug okvirni sklop sodijo vprašanja, ki zadevajo neposredno Hlapce in prek njih pojmovanje književnosti in umetnosti nasploh. V ta sklop sodi tudi vprašanje o tem, v čem sta po mnenju avtorjev režiserja oškodovala Cankarjevo besedilo in se odmaknila od »očitne« resnice besedila in v čem sta se oddaljila od vzgledne Janove uprizoritve pred triintridesetimi leti. Nadalje sodi sem vprašanje, kako so v polemičnih odzivih pojmovani Hlapci; ali je ob oznakah Cankarjevega besedila še mogoče govoriti, da gre za oznake, ki so primerne književni umetnini, ali pa gre (in kako gre) ponekod že za ukinjanje književnosti tega besedila, torej za oznake, ki sodijo v drugačen govor. V govor, ki vzpostavlja področje, ki ni področje umetnosti in uvršča vanj besedilo kot neumetniški pojav. V



zvezi s tem se seveda postavlja še vprašanje, kako je v obravnavanem gradivu pojmovana celotna književnost, oziroma sploh umetnost kot pojav v družbi in zgodovini.

V tretji sklop sodijo vprašanja o svetu, kateremu avtorji odzivov sporočajo svoje mnenje in ga skušajo prepričati, da govori v njegovem imenu. To je vprašanje o tem, s čim utemeljujejo svoja stališča. Gre za vprašanja o razmerju med umetnostjo in stvarnostjo, predvsem za vprašanje o Hlapcih in slovenskem narodu, oziroma o Hlapcih v družbi, v kateri živimo. Polemika z uprizoritvama namreč v vseh odzivih izhaja iz določenih stališč o slovenskem ljudstvu, o revoluciji in vlogi, ki so jo Hlapci imeli ali jo še imajo za narod, oziroma za revolucionarni proces preobrazbe naše družbe. O vsem tem je mogoče v odzivih razbrati zelo zanimiva stališča, ki med drugim (posredno) pričajo celo o nekakšnem odmiranju naroda ali vsaj narodne zavesti in oblikovanju nove nadnacionalne zavesti, nastajanje katere naj bi bilo usodno povezano s Hlapci.

Tako torej polemični odzivi ne govorijo le o pojmovanju gledališča, ne pogrevajo samo že prastare debate, ali je bilo prej jajce (tekst) ali kokoš (gledališče), marveč pomenijo zanimivo pričevanje o usodi umetnosti v našem času in prostoru in o stanju naroda, ki mu pripadamo, kar potrjuje že izrečeno trditev, da je sleherno mnenje o slovenskem gledališču posredno tudi sodba o slovenskem narodu.

Eno glavnih vprašanj se torej glasi: ali v odzivih še gre za način mišljenja književnosti in gledališča, ki je umetnosti primeren, ali pa gre predvsem za politično-ideološko obravnavo umetnosti, ki je seveda možna, vendar ne more zažeti umetnosti v njeno bit in bitje, razen seveda tako, da jo načelno ali tudi dejansko ukinja. Govor ideologije in politike je (paralelni) stvarnosti umetnosti neprimeren in je izraz notranje nujne politično-ideološkega mišljenja/zavesti o svetu, da si — sama sebi nezadostna — podreja druge oblike zavesti o svetu, se polašča vseh možnih projekcij sveta in se z njimi hrani. Ugotoviti bo torej treba, v katerih izjavah še gre za umetnosti primeren način mišljenja in govora in kje gre že za poskus podrejanja umetnosti in s tem za ukinjanje umetnosti in zanikanje svobode in načel pluralizma, ki jih ni razumeti le kot dopuščanje različnih mnenj znotraj ideološko-političnega mišljenja, marveč tudi kot možnost koeksistence različnih oblik zavesti o svetu in kot možnost enakovrednosti teh oblik zavesti (znanost, umetnost, politično-ideološko mišljenje itn.).

Z vsem tem pa še nisem odgovoril na glavno vprašanje: čemu prav ob Hlapcih toliko hude krvi? Saj smo bili tudi doslej priče uprizoritvam, ki so radikalno umanipulirale predloge. Tako je Mile Korun v uprizoritvi Cankarjeve Lepe Vide v SLG Celje spremenil dramaturško zgradbo predloge (v sezoni 1979/80). Dušan Jovanović je pred desetimi leti sčrtal besedilo Bojana Štiha Spomenik tako radikalno, da je ostalo od celovečerne igre vsega nekaj stavkov. V sezoni 1979/80 pa je z ansablom MGL Schillerjevo Spletko in ljubezen v okviru ene uprizoritve trikrat ponovil, seveda vsakokrat na drug način in zadnjič celo od konca proti začetku. Vendar te uprizoritve niso doživele niti približno tako ostrih in tako številnih odzivov. Čemu ravno Hlapci?

Že 25. septembra je v Primorskem dnevniku o tem pisal Marijan Zlobec: »O dvojni uprizoritvi Hlapcev istočasno se že zdaj lomijo kopja pred-

vsem na račun (ne)potrebnosti takega repertoarnega razkošja, po drugi plati pa se med gledalci in kritiki stopnjuje zanimanje prav zaradi soočanja dveh odličnih gledaliških ansamblov in režiserjev z delom, ki ima v slovenski gledališki zgodovini posebno bogato in dinamično mesto in menda pri njegovi postavitvi še nikoli ni šlo brez polemik, cenzur, prepovedi . . .<sup>2</sup>

Gre potemtakem za posebno naravo besedila, ki že samo po sebi izziva polemike in prepovedi, in za posebno mesto, ki ga zavzema to besedilo med drugimi besedili naše književnosti in pred njimi. To posebnost Hlapcev bo seveda tudi treba raziskati in ugotoviti, kako so jo opredelili avtorji polemičnih odzivov na obe uprizoritvi.

Opozoriti je treba tudi na to, da moj spis ni prvi poskus sinteze gradiva o najnovejših uprizoritvah Hlapcev. Na ta način je bil, vsaj delno, že zamišljen tudi spis Andreja Inkreta Odprto vprašanje Cankarjevih Hlapcev, objavljen takoj po prvih polemičnih reakcijah na uprizoritvi.<sup>3</sup> Že dan pred tem se je problematike na podoben način lotil Marko Juvan v Mladini.<sup>4</sup> Nato je kulturna redakcija Dela priredila okroglo mizo »o gledaliških in drugih razsežnostih problema«, na kateri so sodelovali skoraj vsi glavni »krivci« (oba režiserja, scenograf, dramaturg MGL, umetniški vodja Drame SNG) in literarni zgodovinar France Bernik. Dognanja okrogle mize so bila objavljena 13. XII. 1980.<sup>5</sup> V letošnji drugi številki Sodobnosti pa je izšel še esej Janka Kosa Ljubljanska dramaturgija<sup>6</sup>, ki skuša ugotoviti razmerja obeh uprizoritev do doslej dognanih literarnozgodovinskih ali literarno teoretičnih in kritičnih razlag besedila in se tako najbolj neposredno dotika vprašanja o posebni naravi besedila, ki samo po sebi izziva »polemike, cenzure, prepovedi . . .« (Zlobec). Ko namreč Kos povzema interpretacije Hlapcev, od Zihherlove in Borove do Kozakove, ugotavlja kot osrednji problem vseh razlag nekakšno težko premostljivo razpoko med prvimi štirimi in petim dejanjem, v katerem glavni junak »zlomljen zapusti boj« (Zihherl), zaradi česar je Matej Bor, kot navaja Taras Kermauner<sup>7</sup>, celo predlagal, naj se peto dejanje v celoti črta. Vprašanje petega dejanja pa sta na zelo radikalen način izpostavili tudi obe uprizoritvi in tako rekoč vsi polemični napadi nanju se v največji meri ubadajo prav s prikazom tega dejanja in Jermanovega konca.

Andrej Inkret skuša v svojem spisu razložiti svoje pojmovanje sodobnega gledališča, svoj odnos do vprašanja o razmerju med gledališčem (uprizoritvijo) in literaturo (predlogo) in tako pojasniti svoje kriterije, na podlagi katerih oblikuje svoje kritične sodbe, med drugimi tudi sodbi o obeh uprizoritvah Hlapcev. Po uvodnih opombah, kjer pravi, da njegovi »odstavki nimajo namena polemizirati z navedenimi stališči, še manj pa

<sup>2</sup> Primorski dnevnik 25. IX. 1980, št. 221, str. 4; Marijan Zlobec: Ljubljansko kulturno pismo. V Ljubljani dvakrat Cankarjevi »Hlapci«.

<sup>3</sup> Delo 31. X. 1980, št. 256, str. 25; Andrej Inkret: Odprto vprašanje Cankarjevih Hlapcev.

<sup>4</sup> Mladina 30. X. 1980, št. 44, str. 36—37; Marko Juvan: Hlapci in naše gledališče danes.

<sup>5</sup> Delo 13. XII. 1980, št. 267, str. 20; Okrogla miza Avtonomnost izvirnega ustvarjalnega dejanja.

<sup>6</sup> Sodobnost 1981, št. 2, str. 113—128; Janko Kos: Ljubljanska dramaturgija. Hlapci 80.

<sup>7</sup> Gledališki list Drama SNG Ljubljana 1980/81, št. 2, str. 12; Taras Kermauner.

popravljati tisto presojo, ki sem jo zapisal v kritičnih poročilih neposredno po dvojni premierski predstavi Hlapcev,« obravnava predvsem troje po njegovem mnenju ključnih vprašanj: »Vprašanje dramskega teksta«, »Vprašanje ‚spremenjenega‘ Cankarja« in »Odgovor Cankarjevemu izzivu«. To so torej vozlišča, o katerih se je po Inkretovem mnenju treba opredeliti v zvezi z gledališko aktualizacijo Cankarjevega besedila. V zadnjem delu svojega spisa pa posredno opozarja tudi na to, v čem je tista posebnost obeh uprizoritev, ki je izzvala tako številne polemične odzive: »Že iz navedenega pa nedvoumno sledi, da smo priča povsem samosvojevima, to je avtorskima predstavama, ki jima je Cankarjevo besedilo zgolj snov, ki jo v teatru oblikujeta v skladu z lastno zamisljivo, se pravi v skladu s svojim razumevanjem in s svojim razreševanjem njegovih dramatičnih antagonizmov. Ne more biti dvoma, da se pri tem oba režiserja izneverjata ‚črki‘ Cankarjeve pisave ter svoje ‚branje‘ udejanjata tudi na njen rovaš. To seveda — strogo vzeto — pomeni, da v Mestnem gledališču ljubljanskem in v ljubljanski Drami ne gledamo ‚avtentičnega‘ prikaza pomembne dramske umetnine iz slovenske književnosti, pač pa Jovanovićevo in Korunovo variacijo ‚na temo‘ Hlapcev.« Inkret potemtakem kot razloge za nezadovoljstvo dela gledalcev (posredno) navaja to, da gre v obeh primerih za t. i. režisersko gledališče, ki ga precej podrobno opredeli v prvem delu svojega spisa (»Vprašanje dramskega teksta«), ne da bi se pri tem do takšnega gledališča potrjevalno ali kakorkoli drugače opredelil, čeprav se zdi, da vendarle razume takšno pojmovanje gledališča kot normalno in primerno. Tako sklepam iz njegovih pojasnil, zakaj prihaja v gledališču »do čisto posebne mobilizacije besedila v novem kontekstu«, s katerimi se — sicer dokaj previdno — tudi že približa opredelitvi narave in ontološkega statusa gledališke umetnosti, ki »je ekskluzivno ‚aktualna‘, sočasna umetnost, saj traja natanko toliko, kot traja predstava od prvega dviga do zadnjega spusta zavese«.

Namen okrogle mize, ki jo je organiziralo Delo, je bil očitno predvsem v tem, da bi razjasnila sporna vprašanja in morda celo preprečila nadaljnje polemike. Tako vsaj lahko sklepamo po stavkih, ki pojasnjujejo, zakaj in kako je do okrogle mize prišlo. Seveda pa se tak namen le redko posreči. Umetniško prakso je nemogoče tako dokončno razjasniti, da ne bi več spodbujala novih vprašanj. Okrogla miza Dela je nadaljnjo polemiko celo spodbudila, in »razjasnitve« so postale avtorjem odzivov dodatne teme in vprašanja, glede katerih so se očitno čutili poklicane, da se do njih opredelijo.

Za konec uvodnega dela tega spisa pa je treba omeniti tudi to, da precej nesporazumov z obema uprizoritvama izhaja preprosto iz tega, da posamezniki površno gledajo predstavo. Ko namreč avtorji polemičnih odzivov polemizirajo z interpretacijo besedila v obeh uprizoritvah, očitno večkrat pozabljajo ali pa so preprosto prezrli pomembne režisersko-dramaturške ali igralske poudarke. Značilen primer je omenil Dušan Jovanović med Okroglo mizo Dela, ko je govoril o neprimernem razumevanju konca njegove uprizoritve: »Ne strinjam se z ugotovitvijo, da je finale Hlapcev v MGL spremenil poglobitno Cankarjevo sporočilo... Nasprotno: mislim, da je ravno krik tistega otroka, nedvoumen citat iz Župančiča, ki ga pove ta ‚mali Jerman‘, popolnoma nedvoumen in jasen. Prizor je tak: otroci pojejo dve pesmi. Ena skupina poje Jermanovo pesem ‚Mi gremo naprej...‘,

druga župnikovo. ‚Mali Jerman‘, ki mu gre na jok spričo smrti njegovega učitelja in vzornika, ponavlja besede iz Župančiča . . . Ne morem razumeti, da tega finala nihče ne razlaga kompleksno, v gledališki optiki uprizoritve same, ampak mu mnogi celo pripisujejo nihilizem. Naša gledališka kritika in dober del publicistike nista sposobna ugotoviti, kaj gledališka predstava v resnici sporoča . . .«

Res je zelo zanimivo, da je izmed vseh kritikov to pomembno značilnost konca uprizoritve v MGL poudarila samo Barbara Habič v Mladini: »tu se prepleta pasivno pedagoška varianta s pesmijo Mi gremo naprej, mi gremo naprej,«<sup>8</sup> čeprav je očitno prav tu, kot v gledaliških uprizoritvah običajno, iskati temeljne podatke o sporočilu uprizoritve. Prav ta konec namreč na izrazito razviden gledališki način posreduje sporočilo, ki ga avtorji odzivov (npr. Potrč<sup>9</sup>) pripisujejo Cankarju, da je Jerman sicer odstopil, odpovedal, a da je svoje poslanstvo predal drugim . . .

(Se nadaljuje)

<sup>8</sup> Mladina 23. X. 1980, št. 43, str. 34—35; Barbara Habič: Revizija Cankarjevih Hlapcev.

<sup>9</sup> Naši Razgledi 21. XI. 1980, št. 22; Ivan Potrč: Za Jermanovo podobo, za Cankarjevo podobo.

## O Hlapcih in narodu

(nadaljevanje)

### I. O RAZMERJU MED LITERATURO IN GLEDALIŠČEM



Tone  
Peršak

Ko Andrej Inkret pojasnjuje svojo kritiško prakso, posveti precejšen del spisa »problematiki, ki se v modernem gledališču razpira na liniji med dramskim tekstom in njegovim ‚prikazovanjem‘ na odru«. Mile Korun se je v okviru Okrogle mize Dela prvič oglasil v zvezi z istim vprašanjem: »Obnavljajo se nekatere zelo zastarele, že davno preživete miselne tendence. Če gledam načelno, pa zastavljajo vse te kritike temeljno vprašanje o odnosu med literaturo in gledališčem. Vprašanje, kdo je komu podrejen. Zame je to vprašanje sicer razrešeno. Praksa zadnjih petnajstih let je pokazala, da se je med literaturo in gledališčem odprl zelo širok miselni prostor za nujne različne interpretacije istega dela. Vsak gledališki akt seveda že sam po sebi govori o natanko določenem odnosu do stvari. Gledališče si je v teh letih s svojo avtohtonostjo priborilo svoj prostor, svoje dolžnosti in tudi pravice. Da je problem avtohtonosti gledališča pri nas na neki način razrešen tudi v širšem smislu, dokazuje med drugim usmerjeno izobraževanje. Gledališče je v njem dobilo svoj prostor kot poseben predmet v umetnostni vzgoji, nič več izključno povezan z literaturo, literarno zgodovino itd., ampak kot poseben, specifičen umetnostni predmet.«

Korunovo mnenje opozarja na bistvene razsežnosti polemike. Po eni strani polemični odzivi obnavljajo spor, ki se je zdel vsaj nekaterim gledališčnikom in celo šolstvu že razrešen, in to po petnajstih letih borbe gledališča za »svoj prostor«. Pred petnajstimi leti pa so v Drami SNG v Ljubljani igrali Pohujšanje v dolini šentflorjanski v režiji Mileta Koruna, ki v intervjuju za Teleks<sup>9</sup> pravi takole: »Če primerjam, kaj se je 1965. leta dogajalo z našim Pohujšanjem v dolini šentflorjanski, ki smo ga uprizorili v Drami, in kaj se dogaja z gledališkim dojemanjem Cankarja danes, moram reči, da se je veliko spremenilo. 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.«

Se je Korun v svoji sodbi, izrečeni pred obema premierama Hlapcev, zmotil? Kaj pomeni, da se vprašanje o razmerju besedilo — uprizoritev tako radikalno obnavlja po petnajstih letih borbe gledališča za »svoj prostor«? Je bila ta borba neuspešna ali celo neutemeljena in izid zgolj navi-

<sup>9</sup> Teleks 10. X. 1980, št. 41, str. 14; Manca Košir—Mile Korun: Režija in terapija



dezen? Ali o tem, da ima gledališče »svoj prostor« in da je avtohtona umetnost, sploh ni mogoče govoriti? Če bi bilo to res, bi morali priznati, da je hierarhično razmerje med literaturo in gledališčem nespremenljivo, kot trdijo avtorji polemičnih odzivov (Torkar, Ahačičeva, Mahnič, Mevlja, Lampič). Vendar to tudi pomeni, da ti ljudje pojmujejo gledališče in literaturo nedialektično, kot nekaj, kar je enkrat za vselej določeno. Toda takšno mnenje o gledališču se je uveljavilo pravzaprav šele v 18. in 19. stol. kot v zakon spremenjeno meščansko pojmovanje gledališča (Hegel, Freitag, Ibsen). A že ob koncu 19. stol. je prišlo do reakcije na dosledno zanikanje samostojnosti gledališča in to celo med dramatikami (Strindberg, Maeterlinck) in ne le med gledališkimi praktiki (Antoine, Meiningenovci). Očitno torej odgovor na vprašanje o razmerju med gledališčem in literaturo ni tako preprost in a priori jasen.

Medtem ko se avtorji polemičnih odzivov vsi odločno opredelijo glede tega vprašanja, pa se kritiki opredeljevanju tega odnosa tako rekoč praviloma izognejo. To je celo do neke mere presenetljivo, kajti navajeni smo, da se slovenski gledališki kritiki v svojih zapisih običajno bolj posvečajo razčlenjevanju predloge in skušajo drugim dodati še svojo interpretacijo in nato s stališča te interpretacije ovrednotijo uprizoritev. Ob Hlapcih so se kritiki odrekli analizi besedila. Ukvarjali so se samo z uprizoritvijo. Tako Berger v Naših razgledih<sup>10</sup> omeni besedilo le nekajkrat na način primerjave z uprizoritvijo. Opozarja na stavke, ki so izpuščeni itn. Poleg tega razčlenjuje uprizoritveno zamisel in igralsko interpretacijo glavnega junaka. Tudi Majda Knap se v svoji kritiki<sup>11</sup> uprizoritve v MGL komaj dotakne razmerja med uprizoritvijo in predlogo. Poleg tega ona razume to razmerje kot odnos uprizoritve do uveljavljenih interpretacij besedila in tako že opozarja na glavno področje polemike, ki se je razplamtela kasneje: »Pa se je izkazalo, da prvi Hlapci v režiji Dušana Jovanovića nikakor niso taki, da bi jih lahko kjerkoli predvajali. Da so povsem drugačni od številnih dosedanjih uprizoritev, ki jih je igra doživela od nastanka pred 71 leti doslej in da nam povsem na novo izgovarjajo Cankarjev obup nad slovenstvom, pripravljenim na nenehno udinjanje oblastnikom.« Knapova torej opozarja na odmik Jovanovićeve zamisli od doslej znanih branj predloge in poudarja, da je uprizoritev manj poudarila Cankarjev »zgodovinski optimizem« in bolj njegov »obup nad slovenstvom«, čeprav sam Jovanović, kot sem že omenil, sodi, da je v koncu uprizoritve poudaril tudi optimistično značilnost konca drame. Lojze Smasek začena kritiko uprizoritve v Drami takole: »Tudi Korunova režijska postavitve Cankarjevih 'Hlapcev' v ljubljanski Drami je posegla v izvorni tekst, poskrbela za črte, za drugačno razporeditev prizorov, za sporočilnost, ki se razlikuje od tistega, kar je bilo na tem področju do sedaj znano, posebej še od teden dni starejše uprizoritve istega dela v Mestnem gledališču ljubljanskem . . .«<sup>12</sup> Kot vidimo, tudi Smasek ugotavlja, da uprizoritev v Drami izhaja iz pojmovanja gledališča, ki samo sebe opredeljuje kot avtonomno glede na književno predlogo, vendar se glede tega

<sup>10</sup> Naši razgledi 24. X. 1980, str. 584; Aleš Berger: Mestno gledališče ljubljansko. Ivan Cankar: Hlapci.

<sup>11</sup> TV dnevnik 12. X. 1980 (fotokopijo tipkopisa hrani Center za dokumentacijo na AGRFT v Ljubljani).

<sup>12</sup> Večer 21. X. 1980, št. 246, str. 6; Lojze Smasek: Sanjske podobe iz stvarnosti.

pojmovanja Smasek ne opredeli. Opozarja le, da gre za isto pojmovanje gledališča kot v Jovanovičevi uprizoritvi v MGL. Zdi se, kot da so se vsi kritiki odločili, da se o vprašanju, ob katerem so se tako prizadeto ustavili vsi avtorji polemičnih odzivov, ne bodo opredeljevali, marveč bodo obravnavali stvari takšne, kakršne pač so. To so jim (npr. Inkretu) kasneje avtorji polemičnih spisov (Mevlja, Lampič)<sup>13</sup> celo očitali kot pristránost in pristanek na »carstvo režiserjev«.<sup>14</sup>

Tudi France Vurnik<sup>15</sup> je ugotovil, da se nekateri prizori uprizoritve v Drami, kot tudi tiste v MGL, »odmikajo od Cankarjevega besedila«, vendar je on že tudi pojasnil, da v bistvu ne gre za »pomensko odmikanje« od Cankarjevega besedila, marveč za odmik od »zdrave idejne interpretacije« (Moravec), »kakršno je prinesla uprizoritev v režiji Slavka Jana jeseni leta 1948 v Drami«. S tem tudi Vurnik opozori, da v opredelitvah razmerja med gledališčem in literaturo v resnici sploh ne gre za to razmerje, marveč za razmerje med gledališčem in na poseben način dognanimi in enkrat za vselej določenimi interpretacijami (resnicami) besedil. V polemičnih odzivih na uprizoritvi avtorji zastavljajo vprašanja v večini primerov na ta način. V bistvu jim potemtakem sploh ne gre za literaturo kot umetnost, katere bistvena bivanjska značilnost je prav v tem, da omogoča vedno nova »branja«. Vsi pravzaprav izločajo besedilo iz sveta umetnosti in ga uvrščajo v neko drugo področje stvarnosti. Avtorji s svojimi stališči celo posredno zanikajo literarno (= umetniško) naravo Hlapcev.

Zelo obširno se z vprašanjem razmerja med gledališčem in literaturo ukvarja dramatik Igor Torkar v svojem kritičnem odzivu. Problem označi kot vprašanje »odnosa ‚režiser—dramatik‘ in kot vprašanje, ki »že vrsto let razburja gledališke ljudi po vsem svetu«, in na katerega režiserji običajno odločno odgovarjajo, da imajo vso pravico do intervencij v besedilu, ker le na ta način lahko uveljavijo svoje »videnje« besedila. Torkar se strinja z režiserji, »da niti dva bralca, ki bereta kako igro, ne razumeta povsem enako vseh njenih prizorov«, in zato ne ugovarja, »če tudi režiser po svoje razume dramatikov tekst.« Torkar potemtakem »svobodno gledališče« utemeljuje na podlagi večsmiselnosti literarne umetnine ali simbolne narave znakov, uporabljenih v književnem delu. Simbolnost razumem tu kot poudarek tistih znakov, ki niso do kraja prevedljivi in razložljivi. Pisatelj Torkar ve, da avtor konstruira literarno delo kot sistem znakov tako, da vsak uporabljeni znak funkcionira v več plasteh ali ravneh in tako nobena razlaga ne more v celoti razkriti sistema (dela). Problem je, po Torkarjevem mnenju, pravzaprav v tem, zakaj javnosti uprizoritev ni posredovana s podpisom režiserja, oz. zakaj je v gledališkem listu kot avtor še vedno naveden dramatik. Toda Torkar omenja tudi drugo možnost, s katero do neke mere celo zanika pravkar navedeno lastno sodbo. Pravi namreč, da »Gledališča — ki niso priglášeno eksperimentalna — morajo poleg problemskih predstav — seznanjati gledalce in predvsem vsakokratne prihajajoče mlade generacije z verodostojnimi teksti slovenskih dramatikov, kajti tudi nekaj tekstov sodi

<sup>13</sup> Delo 8. XI. 1980, št. 262; Janez Lampič: Odprto vprašanje Cankarjevih Hlapcev in Delo 22. XI. 1980, št. 274; Dušan Mevlja: Odprto vprašanje Cankarjevih Hlapcev.

<sup>14</sup> Delo 22. XI. 1980, št. 274, str. 22—23; Igor Torkar: Carstvo režiserjev.

<sup>15</sup> Ljubljanski devnik 20. X. 1980, št. 288, str. 4; France Vurnik: »Hlapci« v ljubljanski Drami. Dušenje Jermana.

v kulturno umetniško zakladnico Slovencev, s katero smo dolžni bogatiti duhovno podobo mladih generacij.« Torkar očitno piše o dveh vrstah gledališč in o dveh vrstah besedil. Na eni strani so »priglašeno eksperimentalna gledališča«, ki se do predlog lahko vedejo svobodno, jih po svoje spreminjajo in uprizarjajo, na drugi strani pa so gledališča, katerih dolžnost je posredovati gledalcem »verodostojne tekste slovenskih dramatikov«, torej gledališča, ki imajo nekakšno muzejsko ali spomeniško-varstveno vlogo. Namen slednjih je vzdrževanje dognanih vrednot in ne ustvarjanje novih. Podobno delitev izpelje Torkar tudi znotraj literature z oceno, da »tudi nekaj tekstov sodi v kulturnoumetniško zakladnico Slovencev.« Očitno po njegovem mnenju nekatera besedila na neki način prerastejo svojo literarnost, ki jo je označil kot simbolnost, in postanejo nadliterarne enosmiselne vrednote posebnega družbenega pomena. Tem vrednotam je zavezano neeksperimentalno gledališče, ki na ta način omogoča družbi, da se utemejuje ob lastnih dosežkih, ustvarjenih v preteklosti.

Tudi Joža Mahnič<sup>16</sup> se le retorično sprašuje, ali je potrebno in koristno intervenirati znotraj dramaturške strukture besedila: »Ali ni Cankar sam po sebi dovolj življenjski in tudi sodoben (koliko je med nami, žal, tudi danes ljudi brez vsakršne hrbtnice!), oblikovno izrazno pa dovolj mojstrski in razviden, da je nedopustno in nepotrebno vsako moderniziranje in dodajanje?« Skupaj z Mahničem odgovarjam, da Cankar tak je. Toda na ta način pojmovani Cankar gledališča sploh ne potrebuje. Vsak od nas ga lahko bere doma. Učitelji so nas že davno poučili, kako pravzaprav moramo brati Cankarja. Kolikor je gledališče na svetu samo zato, da posreduje gledalcu že znano resnico besedila in že zdavnaj odkrito oblikovno mojstrstvo pisatelja, bo še tako zvesta uprizoritev vedno le prikrila in nezadostno poudarila nekatere odlike teksta in mu tako celo škodovala. V nadaljevanju se Mahnič sprašuje: »Ali naj je gledališče namenjeno avtentičnemu prikazovanju pomembnih dramskih umetnin ali tehnično artističnem poizkušanju in razkazovanju režiserjev in igralcev?« Na vprašanje je odgovorjeno spet z vprašanjem samim. Na eni strani gre za »avtentično prikazovanje pomembnih dramskih umetnin«, torej za dejavnost, ki je označena s pojmi, ki opozarjajo na vrednost te dejavnosti (avtentično, pomembno, umetnine). Na drugi strani je dejavnost, ki jo označujejo negativni pojmi: tehnično, artistično poizkušanje in razkazovanje. Že ta označitev kaže, da ti dve možnosti nikakor nista enakovredni. Druga je očitno nekaj manjvrednega in celo bolnega, kajti beseda razkazovanje opozarja na ekshibicionizem, ki velja za duševno motnjo. Ker po Mahničevem mnenju obe uprizoritvi Hlapcev pomenita uresničenje te druge možnosti, lahko sklepamo, da je Mahnič početje obeh režiserjev razglasil za bolezen, a njiju za bolnika. Tak zaključek ni presenetljiv. Pomeni pa, da tudi on gledališče in Cankarjevo delo obravnava, ne kot umetnost, marveč kot dejavnost družbeno-politične narave. S tega stališča je njegova oznaka obeh režiserjev razumljiva. Ronald Laing<sup>17</sup> meni, da družba (= politika) vse, kar ni v skladu z njenimi zahtevami in predstavami o družbeno koristnem, a tudi ni kriminal,

<sup>16</sup> Delo 25. X. 1980, št. 251; Joža Mahnič: Cankarjevi Hlapci prosto po Jovanoviću in Cankarjevi Hlapci pod Korunovim vodstvom.

<sup>17</sup> R. D. Laing: Podeljeno ja. Politika doživljaja, Nolit (Sazveda št. 57) Beograd 1977.

razume kot bolezen. V meščanski družbi je tudi umetnost pojmovana kot nekaj obrobnega, nekonstruktivnega. Umetnik, čeprav toleriran, je ponavadi razumljen kot neke vrste duševni bolnik ali bolniku vsaj zelo podoben primer. Zvestobo družbeno uveljavljeni interpretaciji Hlapcev razume Mahnič kot družbeno konstruktivno dejavnost, nezvestobo in težnjo gledališča po ustvarjanju kot bolezen.

Vprašanje o razmerju med gledališčem in literaturo pravzaprav samo delno pripada področju mišljenja umetnosti. O tem priča tudi to, da ga politika razume kot politični problem. V referatu, ki ga je na programski seji RK SZDL Slovenije 21. I. 1981 bral Mitja Ribičič,<sup>18</sup> sta obe uprizoritvi označeni kot »požigalsko dejanje« in »pačenje« Cankarja. V referatu je poudarjeno: »Zato ne smemo dopustiti, da nam maličijo Ivana Cankarja. Med vsemi drugimi kulturnimi razlogi, ki so splošno umljivi, tega ne moremo dopustiti kot Cankarjevi dediči, saj ga moramo braniti pred pačenjem mi, če ga ne znajo braniti tisti, ki so za to poklicani«. Če razčlenimo navedene stavke, najpoprej ugotovimo, da vzpostavljajo dvoje skupin (»mi« in »tisti, ki so za to poklicani«). Najbrž lahko sklepamo, da so »tisti« ljudje, ki se ukvarjajo s kulturo. »Mi« so pa oni, ki jim je Mitja Ribičič bral referat, se pravi člani RK SZDL, torej ljudje, ki se ukvarjajo s politiko, ali politiki. Ribičičevo izjavo bi lahko razumeli tudi kot napoved, da bo usmerjanje in vodenje kulture vzela v svoje roke politika, kolikor bo menila, da kultura sama za to ni sposobna. Politika tu pripisuje sebi višjo stopnjo vedenja o rečeh kulture, kot jo pripisuje kulturi sami. Zato je razumljivo, da se referat opredeli tudi glede početja, ki ga obsoja, in razloži svoje stališče: »O vsem tem ne bi govoril samo zaradi tega, ker naša mladina in tudi drugi v gledaliških sedanjih časih sploh ne vidijo več izvirnega Cankarja. Tak popravljalški odnos do Cankarja tudi kaže, kako malo mar nam je v bistvu naša kulturna dediščina, s kakšno objestnostjo se je lotevamo in počnemo z njo vse, kar se nam ljubi. Preprečiti moramo, da bi se drznili tudi z drugimi oblikami naše kulturne dediščine ravnati tako kot s Cankarjem«. Vlogo gledališča opredeli referat kot nalogo, naj posredujejo sodobnemu občinstvu »izvirnega Cankarja«, se pravi literarne vrednote preteklosti, ne da bi se samo opredelilo glede teh vrednot. Gledališče je tu pojmovano kot poustvarjalna dejavnost, katere namen je razsvetljevanje in vzgoja, a dodatna naloga ohranjanje »kulturne dediščine«. Res pa je, da je Mitja Ribičič v svojem govoru izrazil tudi strpnejše stališče do sodobne kulture: »Vsi vedo, da je pri nas svoboda resnična, da nam marsikaj na področju televizije, filma, književnosti in gledališča ni prav, a da svoje kritike nikdar ne uveljavljamo z administrativnimi ukrepi«. To razumem kot zagotovilo, da navidezne grožnje ni razumeti kot napoved politike trde roke v kulturi, marveč kot napoved, da se bo politika tudi v prihodnje načelno opredeljevala do pojavov v kulturi in jih tudi razlagala, a da nima namena izvajati kakršnihkoli pritiskov.

Tudi režiserka Draga Ahačič<sup>19</sup> zagovarja dosledno zvestobo tekstu. Ahačičeva meni, da je do nespoštljivega prirejanja dramskih besedil prihajalo samo v dobah, ki so bile gledališko neplodne in nepomembne. Za

<sup>18</sup> Delo 22. I. 1981, str. 5 (ponatis referata).

<sup>19</sup> Delo 27. XII. 1980; Draga Ahačič: Avtonomnost izvirnega ustvarjalnega dejanja.

primer navede priredbe Shakespeara v Franciji v začetku 18. stol., zamolči pa dejstvo, da je velik del Shakespearovih besedil, kot sodi literarna zgodovina, nastal na isti način. Veliki Anglež je kot vodja igralske družine za svoje uprizoritve spreminjal in dopolnjeval besedila predhodnikov, nato pa so igre (celo v več različicah) izšle pod njegovim imenom.<sup>20</sup> Seveda Shakespeare ni zaradi tega nič manj genialen, čeprav je menda celo Hamlet nastal po starejši in manj dognani predlogi (D'Amico). Ravno tako tudi Sofokles in Evripid nista manj pomembna zato, ker sta po Aishilu znova obdelala motiv Elektre. V resnici je bil torej tudi za velika gledališka obdobja značilen sproščen odnos do predlog in ob uprizoritvah je prihajalo do vedno novih priredb in novih besedil z isto temo. Ahačičeva pa sodi, da je slovensko gledališče trenutno v »jarku« in to predvsem po zaslugi režiserjev, ki ne spoštujejo nedotakljivosti predloge.

Enako odklonilen do obeh uprizoritev in nepopustljiv v opredeljevanju razmerja med gledališčem in literaturo je Vlado Kozak.<sup>21</sup> Pri tem ga niti malo ne moti, da niti ene niti druge uprizoritve sploh ni videl, saj je že leta 1965, zaradi uprizoritve Cankarjevega Pohujšanja v dolini šentflorjanski v Korunovi režiji, nehal hoditi v gledališče. Videl je le nekaj odlomkov na TV, in to mu zadošča za oceno, da v uprizoritvah sploh ne gre za »Cankarjeve ‚Hlapce‘«. To tembolj obžaluje zato, ker »sumi«, »da je bila večina gledalcev današnje televizije, takrat ko so igrali v Drami Cankarjeve ‚Hlapce‘ še v otroških vrtcih ali pa je deloma že pomrla tista generacija, katera jih je nekoč gledala, ko so jih igrali na klasičen način... Za nas bi bilo že to nekaj, da bi vsaj zvedeli za ‚Hlapce‘ in iz njih za Cankarjev testament.« Vlado Kozak torej pojmuje gledališče kot ustanovo, katere namen je igranje besedil »na klasičen način«, kar pomeni isto kot Ribičičeva zahteva po ohranjanju »kulturne dediščine«. Gledališče potemtakem po njegovem mnenju ni umetnost, marveč je zgolj poustvarjalna dejavnost, katere namen je posredovanje tradicionalnih interpretacij velikih besedil. Toda v tem mnenju se vendarle skriva paradoks. Predvsem v sodbi, da pripadniki mlajše generacije sploh več nimajo priložnosti za srečanje s »klasično«, izvirno resnico besedila. Vemo namreč, da ima vsak Slovenec pravico Hlapce tudi prebrati in si ustvariti lastno sodbo o sporočilu besedila. Očitno pa Kozak misli, da je edino gledališče tisto, ki lahko uveljavi »klasično« interpretacijo Hlapcev. To pa pomeni, da tudi s »klasično« interpretacijo nekaj ni v redu, saj očitno ni odvisna zgolj od besedila samega. Leta 1948 je gledališče dognalo resnico besedila do ravni klasičnosti in, kot sklepam po Kozakovem spisu, je to lahko storilo samo gledališče. A danes naj bi gledališče le še obnavljalo že dognano resnico in se tako izneverilo zmožnosti, s katero si je l. 1948 omogočilo tako zgleden podvig. V preteklosti je potemtakem slovensko gledališče še (lahko) bilo ustvarjalno, danes to več ne sme biti. Za Kozaka je bila preteklost očitno drugačna, boljša od sedanjosti, ki jo označuje kot čas »mode«, »gangsterske nasilnosti«, »razkroja misli, čustev in besede«, »absurda« in »iz nemoči rojenega cinizma in nihilizma«.

<sup>20</sup> Silvio D'Amico: Povijest dramskog teatra, Nakladni zavod MH Zagreb 1972, str. 171.

<sup>21</sup> Delo 2. XII. 1980, št. 281; Vlado Kozak: Hlapci mode.



Janez Lampič priznava obema režiserjema, da »sta že lep čas pojem visoko zagnane, samozavestne ter inovacijsko usmerjene režije«. Sprašuje pa se: »Kdo ima prav: J. Mahnič, ki se zavzema za zvestobo umetniškemu besedilu in avtentično predstavo Cankarja, ali Jovanović in Korun, ki mu vsak po svoje delata silo.« V zvezi z Inkretovo »obrambo« obeh uprizoritev se sprašuje: »Ali ni bil Cankar potemtakem dramatik slabše vrste, če ni vreden poustvarjalčevega zaupanja?« To na videz zgolj načelno vprašanje je v resnici le retorično. Samo nekaj vrstic niže namreč Lampič uvrsti Hlapce med »nedotakljive umotvore« in meni, da bi besedila, kot so Hlapci, mogli imenovati »estetske aksiome«.

Vsaj omeniti moram, da vsi avtorji polemčnih odzivov tako rekoč obidejo nekatera dejstva. Tako na primer tudi to, da gledališča (umetniška vodstva) pri nas samostojno oblikujejo svoj repertoar. Sleherno umetniško vodstvo razmišlja o repertoarju dolgoročno; najmanj za čas ene sezone, ki jo skuša oblikovati tako, da bo sezona izpovedno in stilno kolikor toliko enotna. Tudi če je repertoar sestavljen eklektično, je za to odločitvijo določena postavka o naravi in vlogi gledališča. Se pravi, da bi bilo prej kot obratno mogoče reči, da je pravzaprav literatura (dramatika) odvisna od gledališča. Dramsko delo je lahko z literarnega stališča še tako pomembno, če se gledališče zanj ne odloči, ker morda ne uvidi, s čim bi to delo lahko vznemirilo občinstvo v dvorani, besedilo gotovo ne bo igrano. Razcvet slovenske dramatike v zadnjih letih je (tudi) posledica tega, da se gledališča zdaj češče odločajo za slovenska besedila. Aktualnost Hlapcev I. 1980 je vzpostavilo gledališče, ki jih je uprizorilo na tak način, da so vznemirili javnost. Možno je seveda tudi ravno nasprotno: Leta 1976 je bilo Pohujšanje uprizorjeno v Mariboru in v MGL, pa nobena od teh dveh uprizoritev ni doživela posebnega odziva. Korunova v Celju ga je. Kvaliteta besedila sama po sebi torej za uprizoritev še nič ne pomeni. Pomembno je, kaj prispeva gledališče.

Opozoriti moram še na stališče enega najmlajših slovenskih gledaliških kritikov in publicistov, na stališče, ki se od vseh doslej povzetih razlikuje, na esej Marka Juvana, objavljen v reviji Mladina. V prvem delu spisa piše Juvan,<sup>22</sup> da ga ne zanimajo zagonetke, »ki že od Cankarjevih časov dražijo kritike in literarne znanstvenike«, temveč »predvsem dva zelo različna uprizoritvena pristopa do istega teksta, ki sta zanimiva kot dve različni odrski poetiki, še bolj pa, ker implicirata dvojje različnih izhodišč, umetniških in ideoloških pogledov zdajšnje ‚slovenske‘ zavesti na, kot vse (zanimanje) kaže, osrednjo slovensko dramo«. Za Juvana je potemtakem vprašanje razmerja med uprizoritvijo in predlogo ad acta. Njegov pristop sam po sebi predpostavlja ustvarjalno svobodo gledališča, a literaturo kot snov (mythos), ob kateri se realizira gledališče kot umetnost, ki se utemeljuje v odru in uprizoritvenem procesu. S tem se Juvan bliža tisti teoretični opredelitvi gledališča, ki razume bit(je) gledališča v vzajemnem delovanju prostora (oder) in igralca in predpostavlja, da je besedilo pomembno predvsem kot govor igralca in scenarij (shema) dejanja, ki se aktualizira šele v interakciji vseh v proces vključenih dejavnosti. Juvan se tako odločno opredeljuje za teoretično (in kritiško) izhodišče, ki ga v knjigi Teorijske

<sup>22</sup> Mladina 30. X. 1980, št. 44, str. 36–37; Hlapci in naše gledališče danes.

osnove modernog evropskog i klasičnog azijskog pozorišta<sup>23</sup> Tvrtko Kulenović označuje kot najprimernejši pristop k oblikovanju teorije (in prakse) gledališča. S tem si Juvan omogoči izrazito gledališko razčlemba obeh uprizoritev.

Kar zadeva teoretične opredelitve razmerja med gledališčem in literaturo, se bomo ustavili predvsem pri sodobnih, čeprav bi lahko začeli tudi z Lessingom, kajti iz njegovega razmišljanja o posebnosti gledališke umetnosti in o njeni različnosti od literature in slikarstva je razvidno, da se je avtor Hamburške dramaturgije in Laokoonta že zavedal, da je gledališče samostojna umetnost in nikakor ne zgolj prevajanje literarnih umetnin v vidno-slušni medij. Nasprotniki tega mnenja bi se seveda lahko sklicevali na Hegla ali kakšno drugo avtoriteto, ki pojmuje gledališče zgolj kot način prezentiranja literature, toda s takšnim pojmovanjem bi nujno morali prevzeti tudi Heglovo tezo o koncu umetnosti in druge trditve največjega filozofa meščanske Evrope.

Vprašanje o razmerju med gledališčem in literaturo je eno ključnih vprašanj teorije gledališča in ontološkega statusa te umetnosti, ker vodi neposredno k vprašanju, ali gledališče sploh je (ustvarjalna) umetnost ali pa je zgolj poustvarjalna veččina. Ob tem se takoj zastavi vprašanje, na katerega opozarja Lessing, ko ugotavlja, da se gledališče po svoji naravi razlikuje od književnosti, ki je umetnost časa, in od slikarstva (umetnost prostora). Za gledališki jezik je značilno, da se njegova sporočila oblikujejo v prostoru in času hkrati. Kot proizvod tega spajanja in kot osnovna prvina gledališkega jezika tako nastopi gib. Lessing je torej gledališče razumel kot posebno umetnost in bil utemeljitelj moderne teorije gledališča. Kot je razvidno iz plemičnih odzivov na obe uprizoritvi Hlapcev pri nas te stvari še niso razrešene. To je razumljivo, saj v slovenskem gledališkem prostoru o teoriji gledališča še ni mogoče govoriti. Za naš gledališki prostor še vedno velja mnenje Tvrtka Kulenovića, da novoveška Evropa zelo dolgo ni razvila teorije gledališča, ker je pojmovala gledališče kot poustvarjalno veččino in ga obravnavala v okviru teorije drame. A te stvari so dialektično povezane. Ker do nedavnega gledališču nismo pripisovali narave umetnosti, tudi nismo razvili teorije gledališča. Kajti danes je že jasno, da v svetu, v katerem obstaja umetnost kot posebna oblika zavesti o svetu, obstaja vedno tudi znanstvena refleksija umetnosti. Težnja teorije je pojasniti, razložiti umetnost in jo tako na neki način ukiniti, vendar s svojim prizadevanjem teorija umetnost tudi konstituira. Kjer torej ni teorije umetnosti, tudi umetnosti ni, oziroma (umetniška) dejavnost tu ni pojmovana kot umetnost in izpolnjuje drugo (neumetnostno) funkcijo ter je v službi neke druge oblike zavesti o svetu. To je do nedavnega pri nas veljalo tudi za literaturo, ki je pomenila način in dokaz nacionalne zavesti Slovencev in pričala o enakovrednosti našega jezika. Bila je, kot tvorba jezika, nekaj svetega. Kot posrednik (način bivanja) literature je bilo tudi gledališče deležno te svetosti, čeprav je hkrati izvrševalo tudi bolj profane naloge.<sup>24</sup> Kot sveta seveda literatura in gledališče nista mogla (smela) biti podvržena znanstveni refleksiji in tovrstni pristopi h gledališču so še vedno dokaj nepriljubljeni. Kljub temu pa se je

<sup>23</sup> Biblioteka Thalia, Svetlost — Izdavačko preduzeće Sarajevo 1975.

<sup>24</sup> Sodobnost 1981, št. 1, str. 15; Taras Kermauner: Anketa Sodobnosti XVII. Slovensko gledališče danes.

v okviru tega spisa treba posvetiti tudi teoretičnim opredelitvam razmerja med gledališčem in literaturo.

Andrej Inkret<sup>25</sup> razume intervencije v besedila kot znamenje aktualnosti gledališča in njegove zavezanosti sedanjosti. V skladu s sodobno teorijo gledališča ugotavlja, da uprizoritev »ne more biti le zrcalen refleks, ‚dobe-seden‘ prenos teksta na odrske deske, pač pa celovita avtorska mobilizacija spektakelskega gradiva, s katerim tudi dramski tekst šele začenja svoje gledališko življenje.« Inkret potemtakem opredeljuje gledališče kot samostojno in samostojno umetnost, zavezano času, v katerem se dogaja, in po načinu bivanja različno in neodvisno od književnosti.

Tudi režiserja obeh uprizoritev se s svojo prakso in teoretičnimi opredelitvami izrekata za gledališče kot neodvisno ustvarjalno dejavnost. Jovanović je v okviru okrogle mize Dela izjavil: »Zagovarjam avtonomnost, avtohtonost gledališča, pri čemer pojmem uprizoritveno dejanje tako, da v njem enakopravno sodelujeta in soustvarjata literatura in oder. Vsaj v tistem gledališču, ki gradi na temelju literature. Možen je seveda tudi teater brez nje.« Po eni strani Jovanović očitno razume gledališče na podoben način kot Lessing. Vendar se mu zdi potrebno poudariti enakopravnost odra in literature. S tem se tudi on približa teorijam, ki jih obravnava v svojem delu Kulenović. V teh teorijah je gledališče pojmovano kot samostojna in celo najpopolnejša umetnost, v katero so kot enakovredne vključene prvine (tudi) drugih umetnosti, vendar ne druge umetnosti. Gledališče torej ni iz raznih umetnosti sestavljena umetnost, marveč je sinteza prvin, ki se (lahko) pojavljajo tudi v drugih umetnostih. Pomebno je tudi Jovanovićevo opozorilo, da gledališče lahko obstaja tudi brez literature, kar pomeni, da tisto temeljno gledališko mora biti nekje drugje in nekaj drugega, ne literatura in ne v nji. Zoja Skušek-Močnik vidi ta temelj (podstat) v spektakelski funkciji gledališča, oz. v spektakelski naravi te umetnosti.<sup>26</sup>

V okviru iste okrogle mize je prišlo tudi do polemike med Miletom Korunom in literarnim zgodovinarjem Francetom Bernikom. Polemika se je začela s Korunovo tezo, da je Cankar »napisal igro« (razen literature), »ni pa napisal predstave« (raven gledališča), ki je »nekaj v temelju novega, nekaj, kar je v kreativnem smislu drugačno od besedne predloge, kar je povsem nov fenomen«. To izjavo lahko razlagamo predvsem s stališča njegovega zadnjega dela. Predstava je nov fenomen po tem, kako se pojavlja, biva. Literarno delo biva (se pojavlja) v besedah in pomenih besed; uprizoritev (gledališče) biva v gibih, zvokih, barvah itn. Do besede pride v gledališču pozneje, a njen pomen opredeljuje zvok (ton, jačina tona in njegova dinamika). Poleg tega v gledališču pomene sporočajo tudi geste, gibi, mimika, barva luči itn. Se pravi, tudi če gledalec pride v gledališče predvsem poslušat besedilo, to ne bo več besedilo, ki je zapisano v knjigi, marveč bo to besedilo, ki ga ustvarja igralec . . .

Bernik je Korunovi tezi ugovarjal: »misel, da gledališče ustvari v temelju novo delo, najbrž ne bo povsem natančna«. Po njegovem mnenju je gledališče »odvisno od literature« in: najprej je »literatura, potem je gleda-

<sup>25</sup> Delo 31. X. 1980, št. 256, str. 25; Andrej Inkret: Odprto vprašanje Cankarjevih Hlapcev.

<sup>26</sup> Gledališče kot oblika spektakelske funkcije (esej: Gledališče in družbena funkcija spektakla), DDU Univerzum Ljubljana 1980.

lišče, ne pa narobe«. Njegovo stališče je istovetno s stališči avtorjev polemičnih odzivov.

Korun je Berniku odgovoril, da včasih ni bilo tako. Kot primer je navedel Shakespeara in »vrsto vzgledov iz modernega gledališča«, v katerem često »najprej naredijo predstavo«, in tako opozoril na uprizoritve in besedila, ki nastajajo na podlagi gledališkega navdiha. Na to je Bernik odgovoril: »Toda sedaj govorimo o Cankarju.« S tem je poudaril, da je treba razlikovati med uprizarjanjem besedil drugih avtorjev in igranjem Cankarjevih iger. Cankarjevim je pripisal drugačen značaj in pomen in jih odvojil od literature nasploh. Če je namreč s Cankarjevimi teksti drugače kot s Shakespearovimi, potem pač lahko sklepamo, da Cankarjevi niso zgolj literatura, ali da so to na nek drugačen način.

Korun se je v nadaljevanju pogovora še enkrat vrnil k načetemu vprašanju in omenil, da v bistvu nobena gledališka uprizoritev ne more v ničemer bistveno prizadeti literarnega dela, ker nikakor ne more načeti njegove literarne eksistence: »res je tudi to, da se Cankarjevemu besedilu, kakor je na voljo v knjigi, prav nič ne pozna, da sta ga Jovanović in Korun priredila ‚po svoje‘. Drama kot literatura ostaja vedno nedotaknjena.« V tej trditvi Korun spet izhaja iz postavke, da drama v gledališču ne biva na način literature. Drama je v gledališču samo še del, ena od plasti uprizoritve. Spremeni se v govor igralca in v scenarij (program) nekaterih vidnih in slušnih prvin uprizoritve. Tekst lahko služi uprizoriteljem tudi kot spodbuda ali navdih za razmislek o temeljnih vprašanih življenja. O tem govori Korun v reviji Teleks: »Zdi se mi, da Cankar podobno čuti svet, kot ga čutim sam in mi zato omogoča, da se bolj razkrijem in manifestiram.« Korun tu razume svoje delo kot ustvarjanje (preoblikovanje stvarnosti, odzivanje nanjo), a Cankarjevo besedilo kot del stvarnosti, na katero se odziva. S tem se približa marksistični opredelitvi umetnosti in ustvarjanja,<sup>27</sup> ki pravi, da umetnik proizvaja, ustvarja, spreminja, bogati, širi objektivno stvarnost in tako vzpostavlja z njo človeški, družbeni svet. To pomeni, da sleherna umetnina dopolni stvarnost in postane del človeku dostopne stvarnosti. Za naslednjega umetnika je dokončana umetnina že del stvarnosti, na katero se odziva in jo preoblikuje. Tako je v bistvu nemogoče, da bi Korun še enkrat poustvaril Hlapce na ravni literature, ker se ne more odzivati zgolj na Hlapce, marveč se nujno odziva na svet v celoti s stališča, ki ga omogočajo Hlapci. A ravno tako bi izhodišče lahko pomenila revolucija sama po sebi, neka pesem, umor v kateri od slovenskih vasi, usoda v Južnoafriški uniji ali katerikoli pojav objektivne stvarnosti. Korun tako posredno opozarja, da gledališče v bistvu sploh ne more poustvarjati literature. Če hoče biti tej literaturi še tako zvesto, vedno uprizarja literaturo že kot del (človeške) stvarnosti in nikakor ne samo po sebi. Tvrtko Kulenović sodi, da prve poskuse osvobajanja evropskega gledališča izpod jarma literature zasledimo šele ob koncu 19. stol. predvsem v praksi Wagnerja, Appie in v simbolistični dramatiki Strindberga, Maeterlincka itn. Predvsem za gledališče 20. stol. je po Kulenovičevem mnenju značilen upor zoper nadvlado drame (Craig, Artaund, Grotowski itn.). Reformatorji so iskali utemeljitve za svoj odpor tudi v preteklosti. Zglede so našli pred-

<sup>27</sup> Gl. Marksizem i umjetnost (antologija teoretičnih razprav, uredil Vjekoslav Mikecin), založba Komunist, Beograd 1972.

vsem v klasičnem azijskem gledališču, kjer beseda ni na začetku, oz. pred vsemi drugimi prvini uprizoritve, marveč je enakovredna z njimi. Drama je v klasičnem azijskem gledališču (No, Kathakali itn.) pojmovana kot govor igralca, ki mu pripada osrednja vloga. Kulenović se tudi vprašuje, zakaj zahodni svet postavlja literaturo (dramo) nad gledališče in zakaj klasični vzhodni ne, in to razlaga kot posledico potrebe po nečem trajnem kot ene temeljnih razsežnosti evropskega mišljenja. Gre za težnjo po obvladanju stvarnosti tudi na ravni časa, za težnjo po »podaljšanju« sebe v prihodnost, kar se kaže v težnji po vzpostavitvi »večnih« vrednot, v utemeljevanju sedanjosti v preteklosti in prihodnosti in v pojmovanju sedanjosti kot boja za lepšo prihodnost. Zahodni duh išče »stebre, ki bi jih bilo mogoče zabiti v neustavljivi tok časa«, piše Kulenović; vzhodni duh razume ta tok kot neukinljivo resnico, katere del je tudi sam. »Edino, kar je v umetnosti gledališča stalno in trajno, edino, kar je mogoče zapustiti v dediščino potomcem, je drama. Zato ima za evropsko tradicijo sama drama lahko naravo Dela, medtem ko ima vse drugo, kar sodeluje v tej umetnosti, in kar je po svoji naravi prehodno, minljivo, ‚dveurno‘, lahko samo naravo dodatka, ‚okrasa‘«. Zahteva po zvestobi gledališča literaturi je potemtakem izraz človekovega strahu pred minevanjem in težnje po obvladanju sveta (časa), torej izraz volje do moči. Zahteva po nadvladi literature v gledališču, ki je po svoji naravi (minljivost) in strukturi najbolj v skladu z naravo sveta, je potemtakem v zvezi z glavnimi značilnostmi mišljenja novoveške Evrope, katerega bistvena razsežnost je volja do moči. Priznanje samorodnosti in samostojnosti gledališča pa pomeni (tudi) pristanek na resnico lastnega bivanja, na minljivost in smrtnost. Takšno razumevanje pomeni stik z lastno bitjo in omogoča katarzo, ki jo razumem kot zblizanje z lastno bitjo (strah) in z bitjo in minljivostjo drugega (sočutje).

Da bodo opredelitve avtorjev polemičnih odzivov še bolj jasne, bom povzel še Derridajevo razlago težnje po nadvladi literature v gledališču.<sup>28</sup> Derrida piše, da osnovo tega pojmovanja pomeni »teološka struktura«. Beseda ima po tem razumevanju »funkcijo demiurga« in vse, kar ni beseda, naj bo še tako učinkovito in pomembno, v okviru tradicionalnega evropskega gledališča nima pogojev za uveljavitev svoje moči in pomembnosti, ker mora služiti besedi in biti njen okras. Derrida piše: »Oder je teološki po tem, ker na njem vlada beseda, volja besede, se pravi načrt nekakšnega prvobitnega logosa, ki, ne da bi pripadal odru, vlada temu odru od daleč. Oder je teološki po tem, ker njegova struktura predpostavlja, v skladu s tradicijo, naslednje vrvine: najprej avtorja-ustvarjalca, ki, odsoten in od daleč, nadzoruje in izbira . . . režiserje in igralce, ki . . . predstavljaajo like in s tem, kar govorijo, bolj ali manj neposredno, prenašajo sporočilo ustvarjalca«. Derrida to razume kot skrajno negativen princip, ker je tako gledališče odvojeno od svojega »afirmativnega bistva, od svoje ‚vis afirmativa‘«. Očitno tudi on razume evropsko gledališče kot pojav, ki je zanemaril svojo lastno naravo. Na ta način je gledališče izgubilo svoj smisel in, kot pravi Zoja Skušek-Močnikova, prikrilo svojo resnico in temelj, ki je v njegovi spektakelski funkciji. Po mnenju Skušek-Močnikove se je to zgodilo že pri Aristotelu, ki je menil, da je gledališče »zmerom že spektakel«, da je

<sup>28</sup> Povzeto po Kulenovičevi razčlembi in navedkih iz spisa *Écriture et la différence* (Paris 1970).



torej spektakel sam po sebi razumljivi temelj, podstat gledališča in šele na podlagi tega pojmovanja trdil, da je najvažnejši element gledališča (ki je že spektakel) *mythos* (= literatura). Ker je s časom ta prikrita resnica gledališča povsem izginila iz zavesti ustvarjalcev in gledalcev, se je gledališče v celoti podredilo literaturi in tako izgubilo tudi svojo katarzično zmožnost. V ospredje je stopila zgodba. Glavno načelo je postalo načelo iluzije in identifikacije, ki že samo po sebi opozarja na nepremostljivo razliko med dvorano (= stvarnost) in odrom (= fikcija). Zato seveda tudi ne pride do katarze, kajti na odru prikazana zgodba ni več aktualizacija vse obvladujoče zakonitosti sveta, usode, marveč je zgolj še posamični izmišljeni primer. Zato ne izzove strahu in sočutja v prvotnem pomenu besede in seveda tudi tragedija ni več možna. Ko govori Dušan Jovanović, da je treba v gledališču ponovno vzpostaviti za vse veljavni etos, govori v bistvu o nujnosti ponovne vzpostavitve tragedije in katarze, ki pomeni zavest o lastni minljivosti in biti in zavest o minljivosti in biti sočloveka.

Vse kaže, da razmišljanje o avtonomnosti gledališča ni samo izraz nekakšne rušilne samovolje, kot ga radi označujejo zastopniki nasprotnega stališča, marveč je v tesni zvezi z bistvenimi ontološkimi vprašanji človeka in umetnosti. Poleg tega je nedvomno bliže marksističnim opredelitvam človeka kot ustvarjalca in umetnosti, ki se bistveno razlikujejo od stališč, ki predpisujejo umetnosti propagande ali muzejsko restavratorske in preteklost potrjujoče naloge.

## I./1. REŽISERSKO GLEDALIŠČE

V zvezi z vprašanjem o razmerju med gledališčem in literaturo je tudi vprašanje o t. i. režiserskem gledališču. O tem piše tudi Kulenović, ki pa o režiserskem gledališču ne sklepa a priori kot avtorji polemičnih odzivov. Po njihovem mnenju obstajata tako rekoč samo dve možni obliki gledališča: gledališče, ki je zvesto literarni predlogi in ga vsi označijo kot pravo in vredno, in režisersko gledališče, ki se do predloge obnaša nespoštljivo in išče nekakšno svojo resnico.

Najobširneje skušata razložiti režisersko gledališče Torkar in Ahačičeva. Oba opredeljujeta problem tudi zgodovinsko. Tako piše Torkar: »Zgodovina sodobne režije se prične marca 1887 v Franciji. Povezana je z imenom André Antoine, ki je ustanovil Svobodno gledališče«. Tudi Torkar potemtakem sodi, da se je ob koncu 19. stol. v evropskem gledališču začel preobrat v znamenju odpora zoper nadvlado literature. Vendar on misli: »ni dobro vse, kar počno po svetu. Močna osebnost ve, da je enačba: inozemsko modno iskateljstvo je enako umetniška kvaliteta le redkokdaj matematično točna«. Torkar očitno sodi, da je režisersko gledališče nekaj tujerodnega, nekakšen negativni vpliv tujine in nikakor ne logična posledica razvoja slovenskega gledališča, ki je, po njegovem mnenju, samo po sebi očitno zavezano literaturi in tako bolj v skladu s svojim bistvom (zvestoba literaturi) kot zahodnoevropsko gledališče (Torkar med zgledi režiserskega gledališča navaja samo režiserje in teoretike z zahoda), le da je zapeljano od slabih zgledov. Krivi za to so režiserji, ki se vzorujejo po tujcih. Po njihovi krivdi je slovensko gledališče, kot piše Ahačičeva, trenutno v eni svojih neuspešnih in ustvarjalno neplodnih faz.

Podobno misli tudi Joža Mahnič, le da je v svoji oceni še strožji. Ob koncu svojega spisa odločno zahteva: »Menim, da mora režiser ostati zvest in spoštljiv do temeljnih sestavin in bistvenih resnic uprizorjenega dela in ne sme podajati svoje in svoje generacije življenjske filozofije in odrske vizije.« V tej oceni preseneča razširitev področja prepovedanega. Gledališče mora biti zvesto literaturi, in ker je ta literatura pretekla (nastala v preteklosti), mora biti gledališče zavezano preteklosti. Ne le režiserjev nazor, tudi nazor generacije (sedanjega časa) ne sme vplivati na uprizoritev. Ne glede na dvom, da je tej zahtevi sploh mogoče ugoditi, moram opozoriti, da se tudi skoznjo kaže zanikanje posebne narave literature. Prepričan sem, da ni književne umetnine, ki bi jo bilo mogoče enkrat za vselej razložiti. Literatura ni nekaj preteklega. Vsaka generacija literarno umetnino drugače razume in v tem razumevanju izrazi samo sebe. Kolikor ni tako, najbrž delo ni umetnina.

Tudi Janez Lampič razglasi režisersko gledališče (avtorske režije) za »moderno, nemara celo modno iznajdbo«, ki »se niti po subjektivnem občutku laičnih ljubiteljev teatra ne more trajno obdržati«, a kot neprimerno plodnejšo možnost predlaga »zasluženo zaupanje« in »spoštljivo uprizarjanje« avtorjev, kot je Cankar. Dušan Mevlja toži: »Zdaj je pač doba 'kreativnih' režiserjev in režiser je despot v gledališču.« Vendar Mevlja ne nastopa le v imenu obrambe nedotakljivosti besedila, marveč tudi v imenu gledališča, v katerem ima glavno besedo igralec. Tako se Mevlja približa pojmovanju, ki utemeljuje gledališče v igralcu in igri, podobno kot npr. Korun, Peter Brook ali Kulenović. Zato seveda Mevlja v bistvu manj polemizira z režiserjema in bolj z Inkretovim spisom Odprto vprašanje Cankarjevih Hlapcev. Tudi on je seveda zoper režisersko gledališče, vendar predvsem s stališča obrambe igralca.

Iz spisa, v katerem Andrej Inkret opredeljuje razmerje med gledališčem in literaturo, lahko razberemo tudi njegovo sodbo o gledališču, ki jo avtorji polemičnih odzivov (predvsem Mevlja in Lampič) ocenjujejo kot izraz podpore režiserskemu gledališču. Inkret ocenjuje »nespoštljiv« odnos do preloge kot nekaj samo po sebi umevnega in utemeljenega v aktualnosti gledališče, oz. v njegovi zavezani sedanjemu času. To mnenje je diametralno nasprotno Mahničevemu, ki zahteva, naj bo gledališče zavezano literaturi in preteklosti. Ker govori Inkret predvsem o klasičnih delih, a po drugi strani o vpetosti gledališča v sedanjost, ki se do klasike obnaša sproščeno in v skladu s svojo novo senzibiliteto, tudi opravičuje in razume prirejanje besedil kot samo po sebi umevno. Sodi pa tudi, da je pravi avtor v gledališču režiser. To je razvidno tudi iz uvoda v kritiko Korunove uprizoritve v Drami,<sup>29</sup> kjer piše, »da sta uprizoritvama «v odločujoči meri dajali pečat režijski interpretaciji, in ki sta torej obe minili v znamenju kreativnega, avtorskega pojmovanja gledališke umetnosti. V tem smislu so dvojni Hlapci nedvomno razveljavili dvome o smotrnosti 'ponavljanja' enega in istega dramskega besedila na dveh ljubljanskih odrih hkrati.« Inkret torej razlikuje med kreativnim, avtorskim gledališčem in tistim, ki se slepo zvesto in spoštljivo vede do predloge. Tisti, ki lahko v gledališče vnese kreativnost in avtorstvo, je predvsem režiser. Vendar to ne pomeni, da je Inkretovo

<sup>29</sup> Delo 21. X. 1980, št. 247, str. 8; Andrej Inkret: Cankarjevi Hlapci pod Korunovim vodstvom.

pojmovanje režiserskega gledališča res takšno, kot ga razumejo in napadajo avtorji polemik.

Mile Korun je v več spisih in intervjujih opredelil gledališče predvsem kot umetnost igre. Tako pravi v intervjuju v reviji *Scena*,<sup>30</sup> da bistvo gledališča, igre, režije »skrito v sposobnosti igralca, da se »PREOBRAZI, PREOBLIKUJE«. S to sodbo ni mogoče uskladiti sodb, da je Korun eden glavnih predstavnikov režiserskega gledališča, kar trdijo avtorji polemičnih odzivov. Korun razume svoje delo kot izrazito avtorsko, kreativno dejavnost. Takšno pojmovanje je blizu Inkretovemu in že navedeni marksistični opredelitvi, kajti Korun razlaga svoje delo kot odzivanje na stvarnost v nekakšnem eksistencialnem pomenu besede: »Režija mi ni služba, ki jo opravljam, in ki gre samo do polovice vame, ampak je to delo, ki me pretrese in presune, do konca, da se v določenih trenutkih čutim, kje sem.«<sup>31</sup> Ko dela (režiranje) v gledališču, se sooča s temeljnimi vprašanji svoje eksistence, z bitjo, se pravi, da mu režija pomeni zavest o tem, da je zavest o biti. Zato tudi lahko izjavi, da mu pomeni režija neke vrste srečo, »zdravljenje ran«, ki jih človek dobi v vsakdanjem življenju, ko kar naprej pozablja na temeljno resnico, da je, in da je minljiv. To pozabljanje biti povzroča v njem »čudno praznino . . . In to praznino, se mi zdi, da režija zdravi,« meni Korun. Vse to pa ne pomeni, da je Korun zastopnik režiserskega gledališča, avtorji polemičnih odzivov razumejo kot gledališče diktature režiserja, v katerem je igralec zgolj režiserjeva lutka, a besedilo samo tema, ob kateri se »razkazuje« režiser. Korun postavlja v središče in temelj gledališča igro, ki jo razume tudi kot eno glavnih razsežnosti režije. Na tej podlagi razume svoje delo kot avtorsko in ustvarjalno sodelovanje v skupinskem ustvarjalnem procesu. Čeprav je pri nas res režiser tisti, ki mora spodbujati vse druge in včasih nastopati celo kot nekakšen valpet (a to je problem naše delovne morale in inštitucij in ne problem režiserjeve oblastiželjnosti), nikakor ni mogoče trditi, da je Korun predstavnik režiserskega gledališča, kajti njegovo pojmovanje gledališča je bistveno drugačno od mnenj predstavnikov te smeri.

Analiza Jovanovičevih izjav opozarja, da se tudi on zavzema predvsem za gledališče kot skupinsko ustvarjalno dejavnost, ki ne bo »samovoljen akt režiserja, ki tiranizira in zlorablja uboge igralce, kot hoče vlogo režiserja prikazati dobršen del naše kritike, ampak je predvsem izraz zavesti celotnega ansambla, njegove politične naravnosti, potrebe po estetski revoluciji in po stvareh, ki so neposredno povezane z njegovo izkušnjo.«<sup>32</sup>

Očitno je nekoliko površno, če kar načelno razglasimo oba režiserja Hlapcev za tipična predstavnika režiserskega gledališča in glavna krivca za to, da je slovensko gledališče »v jarku«. Da bo vprašljivost teh sodb in njihovih utemeljitev še bolj očitna, je treba razložiti režisersko gledališče še s stališča teorije gledališča. Na začetku svoje knjige govori Kulenović o treh možnih teoretičnih modelih gledališča. Režisersko gledališče kot poseben pojav povezuje z analitičnim modelom, ki je pomenil prvi resni teoretični in praktični rezultat odpora zoper nadvlado literature v gledališču. Po tem pojmovanju vsebuje gledališče prvine vseh drugih umetnosti in s svoje strani

<sup>30</sup> *Scena* 1979, št. 2; Radoslav Lazić: Paradoks o režiseru.

<sup>31</sup> Iz intervjuja v *Teleksu*; gl. op. št. 9.

<sup>32</sup> Tone Peršak: Pogovori z režiserji, Knjižnica MGL 77, 1978, str. 224—225.

dodaja še umetnost igre. Znotraj tega »Gesamtkunstwerka« je potem seveda mogoče pripisati glavno vlogo katerikoli sestavini; npr. glasbi (Wagner), likovni razsežnosti (Appia) in seveda tudi literaturi, čeprav je res, da se je ta model že izoblikoval predvsem iz odpora zoper nadvlado literature v gledališču. Tak panoptikum lahko uredi v smiselno celoto samo režiser in zato je razumljivo, da so glavni zagovorniki tega modela hkrati tudi zagovorniki režiserskega gledališča, ki je v Evropi prevladovalo v prvi polovici 20. stol. (kartelisti, Piscator, Farrault, tudi Brecht, Reinhardt, Mejerholjd itn.). Pomanjkljivost tega modela in režiserskega gledališča je predvsem v tem, da ne omogoča združenja vseh prvin v igri igralca, ki v bistvu vzpostavlja, omogoča in osmišlja vse druge plasti. Pomanjkljivost oznak gledališke poetike obojih Hlapcev pa je predvsem v tem, da avtorji polemik obe uprizoritvi uvrščajo v režisersko gledališče, ne da bi pojasnili, kaj jim ta pojem pomeni. Očitno z njim označujejo vse nasprotno od literarnega gledališča, v katerem vlada odsotni avtor besedila in za katerega je značilna, kot meni Derrida, tradicionalna teološka struktura. Takšno pavšalno označevanje je neumestno, kajti premislek Korunovih in Jovanovičevih izhodišč in Kulenovičeve razlage režiserskega gledališča dokazuje, da gre za zelo različne stvari. S stališča vizije gledališča, iz katere izhajata obe uprizoritvi, je treba potemtakem odločno zavrniti mnenje avtorjev polemičnih odzivov, da gre za režisersko gledališče. Po drugi strani pa pavšalnost in apriornost teh oznak opozarjata na načelno pomanjkljivost in vprašljivost polemičnih odzivov, ki se vsi po vrsti zavzemajo za nadvlado literature v gledališču. Takšno pojmovanje sem, s pomočjo Kulenovića in Derridaja, verjetno že dovolj pojasnil. Gre očitno za obnovo meščanskega pojmovanja umetnosti.

Pred kratkim mi je bilo očitano, da pogosto uporabljam pridevnik meščansko ali meščanski, ne da bi bilo jasno, kaj mi ob označevanju sodobnih pojavov ta pridevnik pomeni. Ne gre za zgodovinsko razlago, čeprav je gotovo treba upoštevati tudi to, ker je današnje meščansko povezano z zgodovinskim meščanskim, ki je bilo vse do polovice 19. stol. nedvomno napredno. Vsi radi označimo Hegla kot zadnjega in največjega sistematika novoveške filozofije, a hkrati tako rekoč za ideologa meščanske revolucije, ki je uveljavila novi red in vizijo človeka kot svobodnega subjekta. Temu meščanskemu pojmovanju sveta je pripadalo tudi pojmovanje gledališča kot zgolj medija, skozi katerega se na poseben način prezentira poezija (Hegel). Danes meščansko ni več progresivno, marveč je ravno nasprotno, regresivno. Meščansko ni več usmerjeno v prihodnost, temveč v preteklost, v oboževanje tradicije. Meščansko mišljenje mi potemtakem pomeni način mišljenja, ki se ozira nazaj, v pretekle vrednote in išče možnosti za utemeljitev samega sebe v preteklosti in se zavzema za trajne in neminljive vrednote, da bi vsaj na videz presešlo minljivost vsega, kar je. Interpretacija Hlapcev iz l. 1948 je z današnjega stališča nedvomno že tradicionalna, čeprav je izšla iz nemeščanskega razrednega razumevanja predloge. Sklicevanje na to interpretacijo, naj se še tako razredno utemeljuje, je po svoji naravi meščansko, ker je usmerjeno v tradicijo in preteklost in vzpostavlja nekakšne stalne, nespremenljive in nežive vrednote in kriterije. S tem primerom pridevnika meščansko seveda nisem v celoti pojasnil, sem pa, upam, vsaj opozoril na eno njegovih temeljnih razsežnosti, ki je pomembna za razumevanje tega pojma znotraj tega spisa.

## I./2. VPRAŠANJE IGRALCEV

Čeprav je očitno, da mnenj, ki uvrščajo obe uprizoritvi v režisersko gledališče, ne moremo sprejeti, se je treba vseeno še nekoliko pomuditi ob njih, ker iz teh mnenj avtorji polemičnih odzivov izpeljujejo tudi trditve, da oba režiserja manipulirata z igralci in jih izkoriščata. O tem piše Igor Torkar v zvezi z uprizoritvijo v MGL, da so igralci, »kljub navedenim (tekstualni dodatki) in še drugim režiserjevim oviram ustvarili nekaj nadpovprečnih figur . . . čeprav je moral Hočevar zaradi režiserjevega ‚videnja‘ premagati največ težav. Proti koncu predstave jih je premagoval že z očitnim naporom.« Te »režiserjeve ovire« razumejo avtorji polemik kot dokaz, da gre za režisersko gledališče. Tako misli Mevlja, da obe uprizoritvi pripadata tej vrsti gledališča (»režiser je despot v gledališču«) in se sprašuje: »Kdo pa v taki režiji sploh vpraša igralca, kako dojema tekst in svojo vlogo? Igralec je v taki režiji zgolj objekt režijskega projekta, in če misli po svoje, zaide v neizogiben spor s ‚kreativno‘ režijo . . . Pravo pot bo našlo ‚moderno‘ gledališče le takrat, ko bo igralec postal spet subjekt, enakopraven ustvarjalec . . . in ne le lutka ‚kreativnih‘ režiserjev.« Očitke te vrste sta delno že zavrnila oba režiserja sama. A zanika jih tudi vsakdanja praksa gledališča, saj vemo, da lahko igralec, ko se odpre zavesa, če se ne strinja z režiserjevim konceptom vloge ali uprizoritve v celoti, že z minimalnimi spremembami v tonu, gibanju, ritmu in tempu bistveno spremeni interpretacijo lika. Po drugi strani ima v gledališču vsak igralec pravico zavrniti vlogo, če se ne strinja z besedilom, z režiserjevo zamisljijo, ali če meni, da je vloga zanj premajhna.

Vsakdo, ki spremlja slovensko gledališče v zadnjih desetih letih, ve, da je npr. Radko Polič odigral vrsto odličnih vlog prav v uprizoritvah, ki jih je režiral Mile Korun. Najbrž nihče ne bo trdil, da je Poliča zapeljal, z njim manipuliral ali ga posilil Korun. Polič tudi sam izjavlja, da s Korunom dobro sodeluje in govori o Korunu in sebi celo kot o nekakšnem ustvarjalnem paru, iz česar sklepam, da se najbrž tudi strinja z njegovimi izhodišči in pristopom do besedil, a predvsem z njegovim pojmovanjem igre in načinom dela z igralcem. Isto velja najbrž tudi za Majdo Potokarjevo, Lojzeta Rozmana ali Iva Bana in še za koga, ki je v sodelovanju s Korunom izoblikoval pomembne vloge. Po drugi strani Janez Hočevar, odkar spet igra v gledališču, sodeluje pretežno z Jovanovičem. Slednji je Mestnemu gledališču celo postavil pogoj, da bo režiral Hlapce samo, če bo igral glavno vlogo Hočevar. Po tem sklepam, da spet ne gre za manipulacijo z igralcem, marveč za spoštovanje tega igralca in zelo visoko sodbo o njegovem delu, a verjetno tudi za določeno stopnjo strinjanja glede temeljnih vprašanj gledališča, igre in odnosa do predloge.

## I./3. VPRAŠANJE O AVTORSTVU

V polemičnih odzivih in kuloarskih diskusijah se pojavlja tudi vprašanje, zakaj se režiser ne podpiše kot avtor uprizoritve, če radikalno spremeni in po svoje interpretira besedilo. Tudi Mitja Ribičič je v svojem referatu izjavil: »Če pa kakšen režiser sodi, da je Cankar slab pisatelj, da ga



mora preurejati in popravljati, naj se podpiše kot avtor svoje predstave.« Postavka, da intervencije v besedilu izražajo sodbo uprizoriteljev, da je besedilo slabo, je vprašljiva. Skupaj z Inkretom namreč lahko ugotovimo, da gre v priredbah največkrat za velike klasične tekste, ki nudijo zanimiva izhodišča za moderne in na današnji čas odzivajoče se uprizoritve. Intervencije pomenijo neke vrste usklajevanje in izraz težnje uprizoriteljev, da se ob temi besedila čimbolj temeljito odzovejo stvarnosti, ki jo živijo. Uporaba klasičnega besedila ni znamenje slabega teksta, marveč nasprotno; dokaz njegove univerzalnosti in aktualnosti. Tudi Lampič in Mevlja sodita, da »bi bilo oportuno, če gledališče, ki po Inkretovi razlagi uprizarja ‚svojo polemiko Cankarjeve drame‘, ne bi natisnilo v gledališkem listu in na plakatu običajnega sporočila: Ivan Cankar: Hlapci, temveč: POLEMKA Z DRAMO IVANA CANKARJA HLAHCI. Tako bi gledalci vsaj vedeli, kaj bodo gledali in kaj lahko od uprizoritve pričakujejo, obenem pa bi bili tudi pravičnejši od Cankarja« (Mevlja). Igor Torkar pa piše, naj se režiser, ki spreminja besedilo, »ne skriva za avtorjevim imenom. Pogumno naj s svojim imenom prevzame odgovornost, ne samo za režijo, ampak tudi za tekst.« Poleg tega tudi on, kot Mahnič, misli, da je režisersko poseganje v tekst nekaj bolnega, in sodi, da bi bilo treba poklicati na pomoč Freuda in raziskati, od kod ta potreba gledališčinikov po svobodnem ustvarjanju in odzivanju na stvarnost. Za Torkarja je to očitno bolezen (kompleksi). Sicer pa Torkar primerja režiserja z dirigentom, ki tudi nima pravice spreminjati partiture, na podlagi katere dirigira.

Tako polemike postavljajo troje vprašanj: Ali je težnja po ustvarjanju bolezen? Zakaj ni režiser podpisan kot avtor uprizoritve? Ali je funkcija režiserja res istovetna z dirigentovo?

Ne da bi zanikal pomen dirigentovega dela, moram poudariti, da dirigiranje in režija nista istovetna niti po funkciji in namenu niti po naravi dela. Koncert dejansko pomeni prevod glasbenega dela iz grafičnega zapisa v zvok, ki je edini realni način bivanja glasbene umetnine. Drama, natisnjena v knjigi (in brana), pa že biva kot literarna umetnina. Razlik med načinom bivanja drame (literature) in glasbene umetnine tu gotovo ni treba popisovati. Gledališki uprizoritvi pa je drama del obstoječe stvarnosti (snovi), ki jo uprizoritveni proces preoblikuje v (novo) umetnino. Režiserjevo delo se tako bistveno razlikuje od dirigentovega. To je razvidno že iz prepreprostega dejstva, da režiser ob posamičnih aktualizacijah (ponovitvah) uprizoritve ne sodeluje, medtem ko dirigent dirigira vsak koncert. Po odnosu do predloge, ne po tehnologiji dela, bi prej lahko primerjali delo režiserja z delom skladatelja, ki piše opero ali balet po besedilu drugega avtorja, ali z delom slikarja, ki slika po nekem literarnem motivu. Dosej ni še nihče očital Leonardu, ker se je podpisal pod svojo Zadnjo večerjo, niti Mozartu, ker pri Figarovi svatbi ni kot soavtorja navedel Beaumarchaisa. Delno bi lahko primerjali tudi delo režiserja in koreografa baletne uprizoritve. Po drugi strani pa je zanimivo, da pri filmu tako rekoč nikoli ni bilo sporno, kdo je avtor filma. Podpisan je vedno režiser in ne avtor scenarija, čeprav je seveda res, da sta si film in gledališče po pomembnosti in odločilnosti deležev igralcev in režiserja zelo različna.

Običaj, da je kot avtor uprizoritve naveden dramatik, je očitno dediščina časov, ko je bilo gledališče še pojmovano kot zgolj način prezentiranja poezije. Kolikor mislimo, da je gledališče umetnost, ki nastaja iz

delovanja igralca v prostoru, pa je prav, da uprizoritve ne podpiše niti režiser niti dramatik, kajti uprizoritev je kolektivno dejanje. Samo v antiki je bilo pravzaprav mogoče govoriti o nespornem avtorstvu, saj je bil npr. Aishil avtor teksta in igralec, a opravljal je tudi delo režiserja, čeprav je seveda režija v glavnem bila dana že v strukturi uprizoritve in besedila, ki jo je antično gledališče povzelo po ritualu. Po vsem navedenem lahko sklepamo, da je spraševanje, zakaj uprizoritve ne podpiše režiser, v bistvu nesmiselno, ravno tako kot to, če jo podpiše avtor literarne predloge.

Na vprašanje, ali je težnja po ustvarjanju izraz boleznii, je bilo v tem spisu že odgovorjeno.

(Konec prihodnjič)



Branko  
Hofman

## Pesmi

PESNIKOVA  
LJUBEZEN

Vzemi me, hranilka človeških sanj,  
na palubo, pokrito z valovi.  
Sol na tvojih prsih naj me razje,  
z zaničevanjem izdolbi mojo samoto,  
nasuj žerjavico v usta —  
hočem te.

Tvoji milini in smehu se odrekam,  
slutnji, ki raste v cvet,  
tudi s temne strani neba, če me zavržeš,  
se bom vračal v lužno svetlobo,  
ki muči slepce.

## O Hlapcih in narodu

(nadaljevanje in konec)

Tone  
Peršak



### II. VPRAŠANJE HLAPECEV KOT VPRAŠANJE KNJIŽEVNOSTI IN UMETNOSTI NASPLOH.

Da bosta uprizoritvi glede na predlogo dokaj samostojni, so opozorile že najave premier, predvsem v zvezi s premiero v MGL.<sup>33</sup> Tako je Dnevnik s povzetkom režiserjeve izjave na tiskovni konferenci opozoril, da skuša uprizoritev poudariti tudi razsežnosti, ki so v besedilu manj prisotne, in da je ta odločitev zahtevala cepljene besedila z dodatki. Svojo odločitev je Jovanović utemeljil s težnjo po »neobremenjenem« branju besedila in z željo, da uprizoritev naj ne bi obnavljala »tega, kar je ta Cankarjev tekst kulturno, gledališko, literarnozgodovinsko in politično doslej že ustvaril v naši zavesti«, in označil to prizadevanje kot »možnost, da Cankarja na neki način revitaliziramo, kajti v dobesedni interpretaciji, ki jo hranimo v spominu, se najbrž ‚Hlapci‘ ne morejo več ponavljati«.

Ta stališča so kasneje postala glavne tarče napadov v polemičnih spisih. Ob izhodišču, da je besedilo za uprizoritev zgolj pretekst, predvsem stališče, da je treba literarno predlogo dopolniti, ker bo le tako uprizoritev lahko zares aktualna in mnenje, da je Cankarjevo besedilo z doslej znanimi interpretacijami nekako izčrpano, in da je na tej ravni možno zgolj še obnavljanje, medtem ko je za revitalizacijo Hlapcev nujno treba besedilu to in ono dodati.

Kritiki so seveda opazili sproščen odnos uprizoritve do predloge in tudi opozorili na oddaljitve od uveljavljenih interpretacij besedila. Tako sluti Barbara Habič v Mladini revizijo Hlapcev v MGL najbolj v tem, da, »čeprav literarno-teoretično Hlapci niso tragedija, jih začitimo kot tragično dogajanje«. Glavno zaslugo za to pripisuje igri Janeza Hočevarja. To opozorilo je pomembno zato, ker potrjuje Jovanovičeva prizadevanja po vrnitvi tragičnosti v gledališče, ki so vse bolj opazna v njegovih izjavah in tudi v njegovi dramatiški in gledališki praksi. Hkrati pa to pomeni, da so protesti in polemiki odzivih uperjeni tudi zoper prizadevanja po restituciji tragedije in s tem zoper nazor, ki obravnava stvarnost kot svet, v katerem je tragedija možna.

Na Jermanovo spoznanje »tragične resnice brezsmiselnosti akcije in nihilizma (župnikove) oblasti« opozarja tudi Jernej Novak:<sup>34</sup> »Jermanova

<sup>33</sup> Dnevnik 10. X. 1980, št. 278, str. 5; Jutri prva premiera v Mestnem gledališču ljubljanskem. Nov pogled na »Hlapce«; Delo 10. X. 1980, št. 238, str. 9; A. I. (Andrej Inkret): Izvirno besedilo bo razširjeno z dokumenti. Cankarjeve Hlapce režira Dušan Jovanović — predstava se ozira tudi k problemom otrok.

<sup>34</sup> Dnevnik 13. X. 1980, št. 281, str. 4; Jermanovo izročilo.

subjektivistična akcija je s tem doživela svojo moderno usodo: postala je hrana totalitarnega režima...»

Po vsem tem se je očitno treba vprašati, v čem je tragičnost uprizoritve v MGL (in tiste v Drami SNG) in kako se uprizoritvi odzivata na stvarnost, ker so prav tu skriti razlogi za polemične napade. Vladimir Kralj (Dramaturški vademekum) opisuje tragedijo kot pričevanje o brezizhodnosti in neuresničljivosti človekovega vzvišenega hotenja v neprimernem svetu. To hotenje je v tesni zvezi z idejo (idealom), ki jo junak zastopa in v njenem imenu spreminja svet ter nazadnje tragično propade. Aristotel, ki je delno še vpet v antično pojmovanje sveta kot celote, o izdvojenem bistvu ali idealu sploh ne govori. Omenja pa tragični značaj junaka, tragično situacijo, v kateri se junak znajde, in tragično zmoto, ko junak napačno oceni položaj in svoje zmožnosti in tako povzroči lastno in ponavadi še nesrečo svojih bližnjih ali celotnega polisa. Za nas je najbolj pomembno vprašanje, v kakšnem svetu se lahko pojavlja tragedija; o tem pišejo Lukacs, Steiner, Goldmann itn. Tragično ni možno v svetu, kjer zavest še ni razslojena na različne oblike, marveč obstaja kot enotna in celovita zavest o svetu kot celoti in enoti. Tragedija tudi ni možna v povsem razslojenem svetu, v katerem je parcialni pristop (način zavesti) k stvarnosti uveljavljen kot edini možen. To najbolj velja za evropsko novoveško mišljenje sveta, znotraj katerega si sicer različni načini mišljenja prizadevajo za totalitarizacijo, vendar tako, da razglašajo svoj enostranski pristop za najbolj pravičen in edino veljaven. Tragedija je možna v svetu, ki je sicer že odprt (razslojen), vendar je v njem še živa zavest o možni celoti in enotnosti, ali v svetu, v katerem je takšna zavest ponovno prisotna. Takšno možnost ponuja predvsem marksistična vizija komunizma in svobodnega človeka. Težnja po ponovni uveljavitvi tragedije tako po eni strani izvira iz marksizma, po drugi strani pa iz spoznanja, da svet vse bolj tone v razslojenost in odtujenost, da si posamezne oblike zavesti vedno bolj prizadevajo nadvladati druge oblike, in da je umetnost edina, ki lahko prezentira vizijo sveta kot celote in enote. A zato je treba ponovno doseči možnost tragičnega občutja sveta, uveljaviti v umetnosti etos kot osrednje stališče in tako omogočiti katarzo kot način soočanja z lastno in tujo bitjo. Polemiko z uprizoritvama Hlapcev lahko potemtakem razumemo tudi kot polemiko s težnjo po restituciji tragedije, po uveljavitvi etosa v umetnosti in po restituciji katarze ter s težnjo po ponovni uveljavitvi umetnosti kot družbeno relevantne (avtonomne) dejavnosti, ki ne bo več odrinjena na rob družbenih interesov, marveč bo zadevala človeka v najbolj temeljnih razsežnostih bivanja.

Lojze Smasek piše o uprizoritvi v Drami SNG,<sup>35</sup> da je bila »vlažno, hladno, neusmiljeno slovenska« (narodna — op. Peršak), a hkrati »dramatično nizanje podob iz neke univerzalnosti«; torej ne več samo narodna, temveč univerzalna, ne da bi univerzalnost prikrila narodnost besedila. Tudi ta razširitev referenčnega prostora je eden od razlogov za polemične odzive, katerih avtorji pripisujejo Hlapcem in še nekaterim tekstom narodotvorni in narodnoobrambni pomen. Po njihovem mnenju so nekatera literarna dela posebna in v njih se potrjuje posebni značaj slovenskega naroda, ki se je svojčas lahko uveljavljal samo na način književnosti (in jezika)

<sup>35</sup> Večer 21. X. 1980, št. 246.

in skozi njo. Vidmar in Pregelj sta sodila, da slovenski narod lahko in mora postati prvi med evropskimi narodi po svoji kulturnosti, a Ljubljana »nove Atene«. Ko sta uprizoritvi Hlapcev tako opazno poudarili univerzalne (nacionalne) reference besedila, sta, po mnenju avtorjev polemik, posredno zanikali ali vsaj zmanjšali pomen tez o posebnosti besedila in naroda. Uprizoritvi sta s tem slovenski narod uveljavili kot enakovreden drugim narodom in tekst kot enakovreden drugim (univerzalnim) literarnim umetninam. S tem pa uprizoritvi zanikata mnenje, da se slovenski narod lahko uveljavlja le kot posebno kulturni narod in ne kot subjekt, ki je v celoti gospodar lastne usode. Protesti zoper razširitev referenčnega prostora Hlapcev potemtakem izvirajo tudi iz že preseženih stališč o slovenskem narodu in pričajo o nekakšnem kompleksu majhnosti, o težnji po nesvobodi in o občutku lastne (nacionalne) nezadostnosti in nepopolnosti.

France Vurnik<sup>36</sup> meni, da je Korun še kar »zvesto sledil Cankarjevemu besedilu, da je le Piskove in Nacetove intervencije iz četrtega dejanja prenesel v drugo dejanje, v šolo, z radikalnejšimi potezami pa je spremenil konec drame,« torej problematično peto dejanje. Omenja tudi, da se Kalandar Borisa Cavazze »ni skladal z naravo uporniškega kovača, ki bo koval svet,« se pravi z uveljavljeno interpretacijo te vloge kot simbola proletarske revolucionarnosti. Tudi Dimitrij Rupel<sup>37</sup> opaža, da je Korun »razširil« Piskovo vlogo in »deloma spremenil tudi konec igre, vendar meni, da »je bila predstava klasična, opore za režijo je iskala v odnosih znotraj Cankarjeve drame«. Iz kritike uprizoritve v MGL<sup>38</sup> pa je razvidno, da Rupel dopušča radikalno (novo) branje besedila, medtem ko mu »pretirano« spreminjanje strukture predloge ni všeč. Zato sodi, da je pisatelj predloge za to uprizoritev pravzaprav režiser in ne Cankar, da posegi in dodatki kažejo režiserjevo težnjo po »nazorskem opredeljevanju« in da so v škodo uprizoritvi, ker zavirajo in motijo njen potek, in ker je »med osnovo in dodatki . . . nastal nesporazum«. Tako se Rupel do neke mere strinja z avtorji polemičnih spisov, vendar se do uprizoritve ne opredeljuje polemično, marveč kritično.

V zvezi z uprizoritvijo v MGL moram omeniti tudi Inkretovo mnenje o novostih v interpretacijah vlog. Predvsem sodbo o Hočevarjevi interpretaciji Jermana kot »modernega intelektualca, nenehoma razpetega med vero in voljo pa med dvom in obup«, in o igri Judite Hahnove, ki je svojo vlogo podala »jasno, z neizrekljivo trdo zahtevnostjo.«<sup>39</sup> Tako predstavljeni vlogi sta bistveno različni od predstav in zahtev tradicionalnih razlag besedila. Poudarjanje Jermanovega dvoma je v temeljih razmajalo mit o Jermanovem bojevitim značaju, utemeljen na dveh, treh udarnih citatih. Interpretacija matere pa zadeva v sentimentalne šolske razlage Cankarjevih mater in skoraj da uveljavlja eno možnih psihoanalitičnih razlag teh likov (represivni značaj materinske ljubezni). V kritiki uprizoritve v Drami SNG piše Inkret takole: »Jermanov problem je v Korunovi uprizoritvi problem Jermanove individualne drame: njegove ljubezenske priklenjenosti na ta svet in nje-

<sup>36</sup> Dnevnik 20. X. 1980, št. 288, str. 4; Hlapci v ljubljanski Drami. Dušenje Jermana.

<sup>37</sup> Teleks 24. X. 1980, št. 43, str. 12—13; To bi morali videti, slišati, prebrati.

<sup>38</sup> Gl. op. 37.

<sup>39</sup> Delo 14. X. 1980, št. 241, str. 8; Andrej Inkret: Cankarjevi Hlapci prosto po Jovanoviču.



govega brezupnega gnusa nad njim.« Ne gre torej več za dramo skupnosti, marveč za dramo posameznika. Kritiko zaključuje s sodbo, da pomeni uprizoritev »silovito, grozljivo, do kraja odčarano gledališče«. Oznako povzemam zato, ker so v nji uporabljeni izrazi, ki pripadajo tragiškemu gledališču (brezup, silovitost, grozljivost, odčaranost). Inkret torej označi tudi uprizoritev v Drami kot tragično. Tragedija (predvsem antična) opozarja na brezizhodnost, nerazrešljivost človekovega položaja v svetu, a takšno sporočilo je nujno v nasprotju z interpretacijami, ki dokazujejo »zgodovinski optimizem« Hlapcev.

V spisu Odprto vprašanje Cankarjevih Hlapcev piše Inkret, v zvezi z uprizoritvijo v MGL, v kateri se Jerman ustrelji, da režiser v finalu »ni mogel do kraja slediti Cankarju . . . Tisti trije kratki (materini in Lojzkini) vzkliki so bili očitno premalo, da bi bilo z njimi mogoče prepričljivo ponazoriti čudežen preobrat v Jermanovi usodi, materin ‚blagoslov‘ vse preveč presenetljiv, da bi mogel odtehtati poprejšnji Jermanov obup, premagati njegovo misel na smrt.« Inkret sodi, da uprizoritelji v Drami in MGL očitno niso mogli »slediti Cankarjevemu nedorečenemu, komajda slutenjskemu upanju, tudi v Korunovem razumevanju Hlapcev so morali prevladati destruktivni elementi Jermanovega lika; v obeh uprizoritvah se njegova usoda izteče v bolezi, blaznosti, smrti . . .« Inkret omenja tudi spremembe v zasnovi vloge kovača Kalandra, ki je v obeh uprizoritvah predstavljen kot »bolj ali manj molčeč rezoner od strani«, »ki v tem kontekstu ne more več odigrati odločujoče vloge, ker je to pač v prvi vrsti Jermanov kontekst«. Tako Inkret navaja večino novosti, ki so izzvale ogorčene proteste avtorjev polemičnih odzivov.

Tudi Janko Kos v razpravi Ljubljanska dramaturgija razmišlja, v čem se uprizoritvi oddaljujeta od tradicionalnih interpretacij besedila, ki so postale uradno sporočilo o Hlapcih. Kos piše, da sta uprizoritvi »satirična, kritična in že kar silovita obtožujoča podoba socialno-politične stvarnosti« in v tem skladni z interpretacijami predvojne kulturne levice (Ziherl, Bor), vendar se od njih oddaljita z odločno ukinitvijo »zgodovinskega optimizma«. S tem pa ukinjata tudi »splošno družbeno perspektivo, pri čemer je misliti predvsem na razredno-politično perspektivo.« Uprizoritvi sta torej optimistično interpretacijo (drama o družbi, ki se bo nujno spremenila v dobro družbo) zamenjali z interpretacijo, ki prezentira Hlapce kot dramo o posamezniku in družbi, ki posameznika uniči, si ga podredi ali ga razglasi za bolnega. Po Kosovem mnenju prikazujeta uprizoritvi svet kot absurden in brezperspektiven. Tako ju razumejo tudi optimizma željni avtorji polemičnih odzivov in ju napadajo v imenu »zgodovinskega optimizma«, ki je v razlage umetnosti vdrl iz politično-ideološkega mišljenja sveta, v katerem pomeni eno temeljnih postavk.

Takšno cepljenje ukinja umetniško bitje umetnine, a tudi v zares učinkovito sredstvo politike je ponavadi ne uspe spremeniti. Razen v izjemnih okoliščinah; npr. med revolucijo, ki ni samo politično-ideološki pojav, marveč je totalno ustvarjalno dejanje (poiesis) in doživetje. V revoluciji se na ravni življenjske prakse dogaja isto kot v najbolj intenzivnem stiku z umetnostjo: človek se polno zaveda svoje biti in biti sočloveka. Zato revolucija pomeni najvišjo možno stopnjo svobode, življenje s smrtjo. To stanje pa ne more biti trajno in podrejanje literature ali gledališča političnim

ciljem danes pomeni nasilje nad umetnostjo kot posebno obliko zavesti o svetu.

Tudi Rapa Šuklje<sup>40</sup> je kot »bistveno novost« uprizoritve v Drami navedla to, »da je postal družbeni spopad notranja tragedija slovenskega intelektualca.« Glavne značilnosti intelektualca so: dvom, kritično gledanje lastnega in tujega početja ter odločitve, ki so (običajno) v nasprotju z odločitvami večine. Po neprilagodljivosti in osamljenosti med mlinskima kamnoma politične in prakse vsakdanjega življenja (»kruh«) je Jermanova usoda tipična usoda evropskega intelektualca, ki predstavlja razum(evano) brez moči (oblasti). Proletarec in revolucionar Kalandar (moč in zdravi razum vsakdanje prakse) se župniku ne zdi tako pomemben kot Jerman. Prav Jermana, intelektualca, ki ni nič (neopredeljenost) in je ravno zato živi dokaz druge možnosti (je zunaj običajne delitve v družbi) hoče župnik upogniti ali ubiti, spraviti v red (mu določiti mesto v družbi), zato ker ta ne pristaja na parcialno (odtujeno) udeležbo v svetu. Obstoj sloja intelektualcev res pomeni dokaz o razslojenosti družbe in odtujenosti večine, vendar hkrati pomeni dokaz o težnji po totalnem in avtentičnem odnosu do sveta kot celote. Ko avtorji polemičnih odzivov napadajo takšno interpretacijo Jermana, v bistvu posredno tudi sami skušajo omejiti ta lik v nekakšen kalup napredno mislečega ideologa, ki funkcionira na eni sami ravni. Jerman v teh zahtevah ni razumljen kot celovit svobodni človek, marveč kot odtujeno in na eno samo (čeprav pomembno) funkcijo zreducirano človeško bitje.

Drugo možno raven razmišljanja o težnjah polemičnih napadov omogoča psihološka analiza Jermana. Koruna je tudi tokrat zanimala predvsem psihološka (in eksistencialna) situacija posameznika v represivni družbi, ki uveljavlja družbeni interes na račun privatnih in osebnih interesov, spreminja posameznika v funkcijo sistema in uveljavlja normo nadjaza (superega) zoper jaz (ego). Tako se nadjaz spreminja v lažni jaz. Pri večini ljudi neopazno in neboleče, ker sistem dopušča določene ventile, omejena področja, znotraj katerih je na videz mogoče uveljavljati lastni (pravi) jaz: umetnost, šport, konjički, moda, alkoholizem, narkomanija itn. Seveda so tudi te nadomestitve le način manipulacije z ljudmi (reklama, moda, organizacija prostega časa) in mnogim ne zadoščajo. Zato posamezniki v težnji po avtentičnem načinu bivanja prihajajo v spor z družbo, zapadajo v krizna stanja (nasprotje med osebno in veljavno etiko), psihoze itd.

Uprizoritev Hlapcev v Drami prikazuje svet kot izrazito represivno družbo. Večina nastopajočih je s takšno naravo družbe v skladu; tudi Komar, Pisek, Nace, Geni in Minka so z vidika represivne družbe funkcionalne vloge. Problematičen je samo Jerman, ki skuša živeti (biti) avtentično. Ostati hoče svobodna osebnost (jaz) in tako zaide v usodni spor z družbo, ker se ne podredi njenim osnovnim načelom. Od tod njegova tragičnost (osamljenost, izobčenost in tragični konec). Nasprotovanje tej interpretaciji je izraz težnje po ukinitvi Jermanovih prizadevanj za uveljavitev lastnega jaza (osebnosti). Avtorji polemik zahtevajo zoženje te vloge na funkcijo bodoče družbe, ki je v Hlapcih prisotna kot projekt. Toda družba (stvarnost) Hlapcev je zgolj vzporedna stvarnost, ki je, čeprav podobna slovenski družbi

<sup>40</sup> Naši Razgledi 21. XI. 1980, št. 22; Hlapci.

v določenem času, vendarle fiktivna in zato je tudi Jermanov projekt bodoče družbe fiktiven. Zahteve v polemičnih spisih so potemtakem tudi izraz represivnosti in pomenijo zanikanje umetnostne biti besedila in obeh uprizoritev. Jerman namreč naj ne bi bil več dramski karakter, temveč prototip revolucionarja, enoplastni vzgled in prvi v vrsti enakih, ki so mu sledili. S tem te interpretacije ukinejo Jermanovo posebnost in njegovo avtentično osebnostno problematiko in krizo. Jerman jih zanima le kot funkcija (današnje) družbe. O tem priča tudi to, da avtorji polemičnih odzivov enačijo Jermana s Cankarjem, ki ga je del literarne in politične zgodovine tudi že spremenil v funkcijo današnje družbe (politike).

Ivan Potrč se zoper uprizoritev pritožuje v imenu preteklosti, časa revolucije, o katerem piše: »bilo je, kakor da nista še nikoli bili neka igra in neka današnjost tako druga z drugo.«<sup>41</sup> Omenil sem že, da je bilo v času revolucije takšno razmerje možno, ker je revolucija pomenila doživljanje celote in enotnosti sveta. Ko pa je revolucija prenehala biti neposredno dejanje in doživljanje celote življenja in smrti, je tudi dojemanje sveta kot celote odpadlo in umetnost se je osamosvojila kot vzporedna stvarnost ali posebna oblika zavesti o svetu. Zato je razumljivo, da sta Potrča uprizoritvi razočarali. Z interpretacijo Jermana kot človeka, ki si (tudi) prizadeva za čutenje celote in enosti, a tragično propade, ker je svet nepreklicno razslojen in razcepljen, sta nujno zadeli v rano Potrčevega razočaranja nad tem, da svet ni več celota. Revolucija je bila veliko in nevarno dejanje, a bila je tudi opojna, ker je omogočala nenavadno intenzivno čutenje življenja. Zato čuti Potrč prikaz Hlapcev kot potvorbo predloge, čeprav gre le za to, da je prikaz v skladu z današnjim časom in ne s preteklostjo.

Mitja Ribičič je v svojem referatu zelo ostro obsodil obe uprizoritvi in ju označil kot »požigalsko dejanje« in pačenje Cankarja »v imenu svojih avantgardističnih tendenc v umetnosti«. Po njegovem mnenju so glavna napaka obeh uprizoritev očitno »avantgardistične tendence« režiserjev, po čemer sklepam, da napada uprizoritvi v imenu tradicije in Cankarjevega dela kot »kulturne dediščine«, ki je zanj nedotakljiva. Da sta se uprizoritvi izneverili »temeljnim sestavinam in bistvenim resnicam« Hlapcev, piše tudi Joža Mahnič. Zdi pa se, da njega pravzaprav moti izrazita gledališkost uprizoritev, zaradi katere je »literarnost« (milozvočnost jezika in tradicionalna sentimentalna in idejno zelo pravilna razlaga Cankarjevih likov) potisnjena nekoli v ozadje. Uprizoritvi v MGL očita »brezizhodno pesimističen« konec, o katerem sodi, da je posledica »menda edino možne sodobne filozofije«. Očitno tudi on ni opazil dvojne narave tega konca (prepletanje župnikove in Jermanove pesmi), ki opozarja, da ostaja družba še naprej represivna, a da ostaja živ tudi upor. Mahnič tako sklepa zato, ker uprizoritev ne povzema tradicionalnih razlag besedila, ob tem pa prezre nova izrazito gledališka sporočila z isto vsebino. V nadaljevanju piše o igralcih, ki jim občinstvo »prizadevno ploska«, čeprav iz »naravne oziroma besedilu ustrezne igre« večkrat zaidejo »v pretiravanje, napetost, kričanje in hysterijo«. Mahnič torej protestira zoper slog igre. Zavzemanje za »naravno« igro priča, da Mahnič razume umetnost kot posnemanje, in ker je taka igra

<sup>41</sup> Naši Razgledi 21. XI. 1980, št. 22; Ivan Potrč: Za Jermanovo podobo, za Cankarjevo podobo!

po njegovem mnenju »ustrezna besedilu«, je to najbrž posnemanje posnemanja (*literature*). V besedilu (posnetek stvarnosti) so namreč prisotne »bistvene resnice« in funkcija igre (poustvarjalna umetnost) je v tem, da te resnice čimbolj natančno prezentira. Gledališče torej ni ustvarjanje, marveč je zgolj posnemanje posnemanja, kar pomeni, da je tudi literatura manj od stvarnosti in resnice, ki se razkriva deloma tudi skozi literaturo. Umetnost je torej v celoti manj od tistih oblik zavesti, ki pomenijo neposredno dožemanje resnice. To velja tudi za Cankarja, če pojmujemo njegovo delo kot literaturo. Zdi pa se, da Hlapci, po Mahničevem mnenju, niso običajna literatura, marveč so kanon, podan v literarni obliki. Zato ni čudno, da razume Jovanovićevo in Korunovo režijo kot nespoštljivo in kot izraz ekshibicionizma, medtem ko besedilo označuje z izrazi, ki nimajo z umetnostjo nobene zveze. Tako pravi, da Hlapci pričajo o avtorjevi »družbenopolitični resnicoljubnosti in neizprososti, o duševni globini in nrvstveni tenkočutnosti.« Zato tudi odločno zavrača dodatke v uprizoritvi MGL. Dopustil bi kvečjemu spis Kako sem postal socialist, katerega avtor je Cankar.

Uprizoritev v Drami se mu je zdela spočetka bolj zvesta avtorju. Ujezil pa ga je prikaz odnosa med Jermanom in Lojzko in razmerja med župnikom in Jermanom, v katerem slednji ni več »človeško spoštljiv«. Jermanovo vedenje označuje kot »nevrotično pretiravanje«. Ta nevrotičnost neprilagodljivega posameznika, ki ga represivna družba izobči in pritira v bolezen, Mahniča zelo moti. On si želi takšno uprizoritev, ki bi potrjevala njegovo vero o stvarnosti, ki se sama iz sebe razvija v vedno boljši svet, da bi na koncu postala raj. Zato je razumljivo, da je neprizivno tragično peto dejanje Mahniča »do kraja . . . razočaralo«. Interpretacija tega dejanja se mu zdi »sugestivna«, vendar »pretirana in enostranska« in »daleč od Cankarjevega pojmovanja in namer.« Brezizhodne tragičnosti ne more sprejeti, ker se mu zdi, da gre tu le še za »do kraja ubitega zasebnika, ne pa še vedno za zaupljivega borca«. Mahnič torej pogrša »zgodovinski optimizem«. Tragičnost Jermana, posameznika v represivni družbi, ga ne zanima; on zahteva potrditev svoje vizije sveta. Od umetnosti zahteva podreditev ciljem in idealom, ki so zunaj nje in apriorni. Zato meni, da režiser »ne sme podajati svoje in svoje generacije življenjske filozofije in odrske vizije«. To pomeni ukinitve ustvarjalne in celo državljanske svobode režiserja, ki mu Mahnič predpisuje popolno podreditev kolektivni viziji in družbeni (politični) resnici.

Igor Torkar potem, ko načelno opredeli in zavrne režisersko gledališče in kritike večine »poklicnih kritikov«, ki so po njegovem mnenju napisali »le obnovo dogodkov na odru in obnovo režijskih domislekov«, poda tudi možni vzorec kritične sodbe o obeh uprizoritvah, ki ju označuje kot plod bolezni obeh »režiserjev, travmatiziranih od svojih osebnih »videnj in »travm«. Tudi on stori z režiserjema pravzaprav isto kot represivna družba v uprizoritvah (in v besedilu) z Jermanom. To vztrajno ponavljanje represivnega modela na vseh ravneh obravnave Hlapcev nenavadno zgovorno priča, kako aktualni sta obe uprizoritvi.

V svojih kritičnih refleksijah očita Torkar Jovanoviću »preveč individualistično vrinjenje otrok v Cankarjevo dramo«, ker za to »ni v Cankarjevem tekstu nikakršnih namigov ali izpodbud«. Kot drugo veliko napako navede Jovanovićevo »videnje« Jermana, čigar vedenje oceni kot »modni



šok«. V sklepnem prizoru uprizoritve MGL je opazil Torkar predvsem optimistično »šlus poanto«: »Otrok objema mrtvega Jermana in za gledalce nikakor pretresljivo, temveč mučno ponavlja: Mi gremo naprej . . . mi gremo naprej . . .« Ni pa opazil (ali vsaj ne omenil) druge komponente in zato lahko končuje svojo kritiko z učinkovito obsodbo, da ta »režiserjeva domislica . . . za ščepec diši po konformizmu« in deluje »kot cenena agitka izpred dveh, treh desetletij.«

Uprizoritvi v Drami očita stilno neenotnost, meglenost in neustrezno zasedbo in interpretacijo vloge Lojzke. Meni namreč, da »v Cankarjevem tekstu ni izpodbude za materinsko Lojzko«. Torkar se torej ne strinja z Jankom Kosom,<sup>42</sup> ki je Jermanov odnos do Lojzke ocenil kot del njegovega Ojdipovega kompleksa: »njegov odnos do Lojzke je očitno odnos do ženske-matere. Mislim seveda, da Lojzka na koncu nadomesti mater . . .« Tudi psiholog Leopold Bregant misli podobno,<sup>43</sup> le da po njegovem mnenju Lojzka to doseže kot ženska-ljubica z določenimi lastnostmi, ki omogočijo ta prehod. Očitno besedilo ponuja možnosti tudi za psihoanalitično interpretacijo odnosa do Lojzke, ki jo Torkar zavrača. Bregant je opozoril tudi na psihološko neprepričljivost naknadno spremenjenega konca Hlapcev, na katerega se sklicujejo avtorji polemik: »Zaključek dogajanja in Jermanov odhod z Lojzko ter njegov vzklík: ‚Za novo življenje blagoslovi,‘ je psihološko težko razložljiv in slabo utemeljen«. Cankar je namreč pred tem »tankočutno podal pogoje samomora«, saj »z vso umetniško inventivnostjo do podrobnosti dosledno opisuje in podaja tri temeljna določila samomora«. Konec besedila torej le odpira določena vprašanja in omogoča tudi uprizoritve, ki vztrajajo v občutju sveta, ki je značilno za celotno besedilo in upoštevajo prvotno (pisateljevo) zamisel konca. Tembolj zato, ker je psihološko tak konec očitno bolj v skladu z naravo celotnega besedila.

Torkar, ki tudi prvim štirim dejanjem uprizoritve v Drami očita stilno neenotnost, oceni peto dejanje kot pravi kompendij napak. V tem dejanju je psihoanalitična interpretacija besedila najbolj nazorna in tudi Torkarja očitno najbolj moti odločitev za tak prikaz. Po tem lahko sklepamo, da bi si tudi on želel družbeno-konstruktivno interpretacijo, v skladu s tradicionalnimi razlagami teksta. Zanimiv je tudi njegov očitek, da je režiser že spet uporabil »šablonski črni dežnik«, kar po Torkarjevem mnenju skupaj z »režiserjevo terapijsko filozofijo« priča o upravičenosti »opozorila nekega kritika, da postaja Korun večkrat plagiator samega sebe«. Korun je svoje stališče v zvezi s temi očitki že pojasnil in skupaj z njim lahko še enkrat vprašam: zakaj tudi režiser, podobno kot slikar (v seriji slik), pesnik (v ciklu pesmi) ali pripovednik (v ciklu novel ali romanov), ne bi smel v več uprizoritvah raziskovati problema, ki se mu zastavlja v stiku s stvarnostjo? Za Torkarja gledališče ni ustvarjalna umetnost in režiser ne avtor, marveč samo lutka v rokah odsotnega avtorja (dramatika), ki skozenj sporoča svojo sveto besedo. Takšno mnenje odseva težnjo po teološki ureditvi sveta (Derrida), ki nikakor ni v skladu s težnjo po ustvarjalni svobodi na vseh področjih. V okviru Okrogle mize Dela je Lado Kralj posredno opozoril, da dve tako različni, a hkrati kvalitetni uprizoritvi pomenita neposreden

<sup>42</sup> GL Drama SNG Ljubljana 1980/81, št. 2; str. 13.

<sup>43</sup> GL Drama SNG Ljubljana 1980/81, št. 2, str. 17.



dokaz o avtohtonosti in avtonomnosti gledališke umetnosti in o njeni neodvisnosti od literarne predloge. Zato so branilci teze o gledališču kot zgolj poustvarjalni umetnosti morali iznajti vse mogoče napake in samovoljnosti uprizoriteljev, s katerimi bi lahko dokazali nevzdržnost v praksi izpričane resnice gledališča. V ta namen so segali tudi po očitkih politične narave, namernem spregledovanju očitnih gledaliških znakov, moralnih obsodbah itn.

## II./1. VPRAŠANJE HLAPECV KOT LITERARNE UMETNINE

Očitki o nezvestobi besedilu in Cankarju razkrivajo tudi pojmovanje književnosti, ki ni v skladu z dognanji literarne teorije o načinu bivanja in o strukturi književne umetnine in ne s teorijo (estetiko) recepcije književnosti. Tudi po tej plati so polemični odzivi vpeti v izrazito tradicionalistično pojmovanje literature, ki niha od razlag umetnosti kot mimesis do sakraliziranja literature, ki je bilo značilno za slovensko mišljenje književnosti in jezika v preteklosti. Od tod izvira tudi hierarhiziranje književnih del. Nekatera dela so razglašena za posebno pomembna, ker so bližja skriti resnici (ideji slovenskega naroda, ideji revolucije itn.) in tako po mnenju avtorjev polemičnih odzivov na neki način presegajo lastno literarno naravo in prehajajo na raven posebnih vrednot.

To je opazno tudi v Bernikovem odločnem odgovoru na Korunovo omembo Shakespeara v okviru Okrogle mize Dela (»Toda sedaj govorimo o Cankarju.«), ki mu pomeni dokaz za trditev, da je literatura pred gledališčem. Cankar je potemtakem več kot Shakespeare in, po Bernikovem mnenju, lahko služi kot nezavrnjiv dokaz za njegovo tezo, medtem ko Shakespeare ne more biti dokaz za nasprotno trditev. Podobna stališča polemičnih spisov je v okviru iste Okrogle mize omenil Marko Slodnjak, ko je opozoril na enačenje besedila z avtorjem (»Govorimo o Hlapcih pa rečemo Cankar, govorimo o Jermanu pa rečemo Cankar«), kar je izraz težnje po kanoniziranju del avtorja, ki je bil že razglašen za preroka, medtem ko se v tekst, ki je »neverjetno neusmiljeno in kruto besedilo«, nihče zares ne poglobi. To je razumljivo, kajti takšna poglobitev bi verjetno opozorila na vprašljivost polemičnih argumentov. Avtorjem polemik zadošča »nekakšna posvetnična podoba slovenskega dramatika in pisatelja Ivana Cankarja«.

Janko Kos piše v eseju Ljubljanska dramaturgija, da so pripadniki »predvojne levice« (Ziherl, Bor) skušali besedilo »podrediti idejam ortodoksnega marksizma in nekaterim temeljnim postavkam socialističnega realizma.« Ziherl je razlagal Hlapce kot »predvsem razredno-politični boj zoper klerikalno oblast v meščanski družbi«. Takšna interpretacija je enostranska, saj upošteva samo eno plast dogajanja in zato je mogoče, da podredi besedilo kriterijem, ki ne pripadajo področju umetnosti. To pa interpretu omogoča, da zavrne peto dejanje, v katerem »nebogljene, izčrpani izobražene« (Jerman) »zlomljen zapusti boj«. Ziherl torej obsodi Jermana kot slabotnega intelektualca in poveljca »kovača Kalandra, ki je utelešenje delavskega razreda«. Bor je celo predlagal črtanje petega dejanja, medtem ko ga je Vidmar razglasil za ponesrečeno in Jermanov konec kot »skoraj

beden«. Teh interpretov ni zanimala psihološka in ne dramaturško-strukturalna notranja logika besedila. Zanimalo jih je samo to, ali besedilo potrjuje zunaj besedila dognano resnico o svetu in zgodovini, v imenu katere so celo predlagali manipulacije z besedilom, ki bi bile neprimerno hujše, kot so intervencije v spornih uprizoritvah. Avtorji polemičnih spisov v glavnem vsi sprejemajo tak način mišljenja, ki ukinja avtonomnost umetnosti in jo v celoti podreja politično-ideološkemu načinu mišljenja.

Na takšnem razumevanju besedila se je utemeljevala revolucija, kot piše Ivan Potrč, ki poudarja, da so se zanj in njegovo generacijo »Hlapci končevali s četrtim dejanjem . . . kakor da bi znenada ne vedeli več, kam z Jermanovo žalostjo . . . zatrpeli pa s tem zadnjim dejanjem nismo več.« Kljub sožitju je torej tudi takrat šlo za podrejanje umetnine zunaj umetnostnim težnjam in zavračanje tistih njenih razsežnosti, ki niso bile v celoti skladne s temi težnjami. Tako razumljeni Hlapci so osmišljevali akcijo in v tej rabi izgubljali svoj umetnostni značaj. Obe uprizoritvi pa sta poudarili posebno (vzporedno) naravo stvarnosti Hlapcev in zato ne preseneča Potrčeva tožba, da tako uprizorjeni Hlapci ne posredujejo smisla. Njegov glavni očitke je uperjen zoper to, da so Hlapci uprizorjeni kot umetnina, ki omogoča vedno novo branje in vedno nov prikaz (preoblikovanje) objektivne stvarnosti.

Mitja Ribičič uvršča Hlapce v področje »kulturne dediščine«, se pravi, da razume to besedilo in druge »naše klasične tekste« na podoben način, kot spomenike pretekle materialne kulture in nedotakljiva področja naravnih parkov, ki so namenjeni oddihu in opajanju nad naravo in samim seboj. V imenu takega pojmovanja »izvirnega Cankarja« apelira na člane RK SZDL: »Preprečiti moramo, da bi se drznili tudi z drugimi oblikami naše kulturne dediščine ravnati tako kot s Cankarjem.« To razumem kot zahtevo, naj gledališče posreduje klasična besedila tako, da bo gledalcu omogočilo stik s preteklostjo, ki je bila čas boja in revolucije, katere spomenik so Hlapci, ki so tako prestavljeni z ravni žive literature na raven nedotakljivih spomenikov, svetinj in relikvij, ki so materialni dokaz naše pretekle slave in opomin nam, naj bomo vredni potomci slavnih dedov. Najbrž je popolnoma logično, da Mitja Ribičič kot politik misli o Hlapcih in o gledališču politično, saj še nismo dosegli stopnje, ko bi lahko mislili svet kot celoto in bi bilo mišljenje vseobsežno. Slabše je to, da tako mislijo ljudje, ki pripadajo sferi kulture in tako sami ukinjajo avtonomnost umetnosti kot oblike zavesti o svetu.

Tudi Vlado Kozak razlaga Hlapce kot nekaj, »kar je nekoč dajalo smisel našemu življenju in bilo potokaz na naši poti naprej.« Kozak piše: »Zame so bili Cankarjevi 'Hlapci' naša vseočiščujoča velika narodna maša. Nekaj, kar je bil Njegoševim Črnogorcem 'Gorski vijenac', ki so ga znali skoraj vsi na pamet, iz katerega so živeli in črpali svojo narodno moč, da so lahko sploh ostali narod.« Hlapci so torej zanj metafizična vrednota, ki daje življenju smisel, kaže ljudem pot v prihodnost in jih zavezuje za določen način življenja. Hlapci zanj potemtakem niso le dokaz o obstoju in enakovrednosti slovenskega naroda drugim narodom, marveč so skrivnostna sila, ki narod združuje (ustvarja), so torej bistvo, ki omogoča narodu, da je (bit), da se zaveda tega, da je, in da spozna svoj obstoj kot pomemben in utemeljen v transcendenci (smisel). S tem je tekst vzpostavljen kot svet,

iz stvarnosti v transcendenco odmaknjen ideal, kot moč, ki je neskončno več od človeka. Gre za tradicionalno humanistično vizijo sveta, katere posebnost je v tem, da je vloga bistva dodeljena literaturi, umetnosti, ki je Heglu pomenila samo eno od stopenj približevanja stvarnosti k transcendenci. Ta vizija v bistvu obnavlja klasično dualistično shemo sveta, katere posledica je odtujenost človeka, ki sam sebe podreja transcendenci, deluje v njenem imenu za neki prihodnji svet (pot naprej) in ne zase. Hkrati pa Kozak trdi, da je sedanost slabša od preteklosti, ko so Hlapci še vsem Slovincem pomenili bistvo. Ob tem se nam mora zastaviti vprašanje, ali potemtakem z oboževanjem Hlapcev le ni bilo nekaj narobe? Kajti če se je pot naprej odvijala po diktatu transcendence (Hlapcev) in pripeljala do slabše sedanosti, je bilo s potjo nekaj narobe in najbrž tudi z bistvom. Bistvo se je že s tem izkazalo kot nebistvo, kot zgolj literatura. Vendar tudi Kozaka muči nostalgija po preteklosti, ko je še živel v senci bistva in zato danes, ko se mora sprijazniti vsaj z določeno stopnjo svobode (osamljenosti, neutemeljenosti in tudi nesmisla), toži po časih, ko je še imel cilj (pot naprej) in smisel, ki ga je opredeljeval in tudi omejeval.

Morda manj radikalno, a zelo podobno označuje Hlapce Janez Lampič. Tudi on razglasi Cankarjeva besedila za »nedotakljive umotvore« in tako za nekaj posebnega glede na drugo književnost, se pravi za nekaj, kar ni samo literatura (umetnost), za katero je značilno, da je »neizogibno podvržena zakonu spreminjanja«, medtem ko bi Cankarjeva dela »mogli imenovati estetske aksiome«. Tudi ta oznaka opozarja, da gre za umetnosti neustrezen način mišljenja.

Vsak poskus vrednotenja umetnosti z vidika zgodovinske (znanstvene) ali politične resnici pomeni nasilje in ukinjanje umetnosti. O tem piše v Eseju o gledališču<sup>44</sup> Dimitrij Rupel, ki se sklicuje na Ingardnova, Schutzova in Lotmanova dognanja, da umetnost biva bistveno drugače kakor katerikoli drug pojav v stvarnosti. Kljub temu Rupel opaža, da pri nas preprosto ni mogoče preprečiti vedno ponavljajočih se primerjav umetnosti z »zgodovinsko resničnostjo«, v imenu katere »iz vseh koncev Slovenije prihajajo nezaupnice slovenski umetnosti in tudi gledališču«. Sodi tudi, da je treba te nezaupnice resno upoštevati, kajti »za temi grožnjami in zahtevami je družbena resnica, ki je morda še vsa meglena, ki pa je seveda ‚resnična‘.« Očitno Rupel meni, da bi mišljenje, ki se kaže skozi te »nezaupnice«, nekoč lahko uspelo izriniti umetnost in tako zmanjšati obseg in oblike človekove in narodove svobode za eno temeljnih oblik zavesti o svetu.

Omeniti je treba tudi to, da bi uspešno prekvalificiranje Hlapcev z literarne na višjo raven metafizične vrednote verjetno povzročilo ukinitve pomembnosti Hlapcev za slovensko gledališče. Besedilo bi z enkrat za vselej dognano in nedotakljivo razlago postalo za režiserje in igralce nezanimivo. V bistvu gre torej vsem tem eksegetom za nekakšno okamenitev še vedno živega besedila.

V polemikah napadih na uprizoritvi je bilo le malokrat izrečeno mnenje, ki bi ga lahko označili kot literaturi primeren način govora, medtem ko so uprizoritvi vzpostavili tak odnos do predloge. Režiser in dramaturg uprizoritve v MGL sta na tiskovni konferenci pred premiero pojasnila, da

<sup>44</sup> Sodobnost 1981, št. 2, str. 136.

sta skušala »brati besedilo čim bolj neobremenjeno in ne ponavljati ter ohranjati tega, kar je ta Cankarjev tekst kulturno, gledališko, literarnozgodovinsko in politično doslej ustvaril v naši zavesti«. Gre za predpostavko, da je literaturi ustrezen samo neobremenjen način branja, ki želi odkriti v umetnini svojo novo resnico. Jovanović je poudaril, da je tudi uprizoritev »odprt projekt« ali »ena možnih interpretacij«. Podobno mnenje so v okviru Okrogle mize Dela izrazili tudi Mile Korun, Lado Kralj in Meta Hočvar, ki je opozorila še na en način zlorabljanja Hlapcev, na citiranje nekaterih Jermanovih izjav, ki sta jih literarna zgodovina in skozi njo politika razglasili za edino veljavno resnico tega besedila. Tudi to je znak nasilja nad dramo. Tistih, ki se s temi citati okoriščajo, seveda drama (umetnost) ne zanima, zanima jih samo pragmatična uporabnost citata.

Tudi kritika se je do tega vprašanja v glavnem ustrezno opredelila. Rapa Šuklje je v Naših razgledih opozorila, da je v naravi literarne umetnine, da izziva različna pojmovanja, in dodala: »skorajda vsak Slovenec si v duhu uprizarja svoje Hlapce«. Lojze Smasek je v kritiki uprizoritve v MGL zapisal, da Hlapci niso več »igra o nekdanjem liberalizmu in klerikalizmu (kolikor je sploh kdaj za koga bila)«, se pravi, da tradicionalna idejno-spodbudna interpretacija več ne zadošča. Stanje v družbi v določenem zgodovinskem trenutku bistveno opredeljuje branje literarnega besedila in zato nobene interpretacije ni mogoče razglasiti za edino in večno veljavno. Isto trdi v spisu Odprto vprašanje Cankarjevih Hlapcev Andrej Inkret, ki poudarja, da je tudi t. i. avtentično branje, imenovano »Cankar ,sam po sebi« nujno »le ‚žrtev‘ natanko določene predstave, ki ima pač svojo notranjo logiko in svoje notranje meje.« S podobnega stališča izhaja v svojem eseju Ljubljanska dramaturgija Janko Kos, ki navaja in enakopravno presoja cel niz interpretacij Hlapcev.

V kritikah in polemičnih odzivih je večkrat izrečeno tudi mnenje o naravi umetnosti nasploh, o njeni funkciji in odnosu do drugih oblik mišljenja sveta. Janko Kos opozarja, da je Zihlerl s svojo interpretacijo Hlapcev »poskušal (besedilo) podrediti idejam ortodoksnega marksizma in nekaterim temeljnim postavkam socialističnega realizma«, se pravi, da je izhajal s stališča, da literatura (umetnost) ne more biti enakopravna idejno-političnemu mišljenju, in da je že po svoji naravi bolj oddaljena od resnice in zato nesamostojna in nezavezujoča. Resnici se lahko približa samo tako, da se čimbolj podredi politično-ideološkemu mišljenju in se tako odpove lastni naravi, da torej preneha biti umetnost. »Ortodoksno marksistično« mišljenje umetnosti se torej — na ravni ideologije — skoraj v celoti izenači s Heglovim mišljenjem umetnosti. Podobno mislijo tudi avtorji polemičnih odzivov, ki napadajo sodobno slovensko gledališče (Kozak, Torkar, Lampič, Mahnič, Ahačičeva) in sodobno slovensko kulturo nasploh in zastopajo stališča, ki so meščanskega izvora in vpeta v tradicionalni humanistični način mišljenja umetnosti in sveta (Hegel, Platon). To velja tudi za trditev, da je bilo besedilo vedno pred gledališčem (tudi Bernik), kajti v resnici za vse prvotne oblike gledališča (antično, srednjeveško, klasično azijsko, elizabetinsko) velja ravno nasprotno. Šele po renesansi, ko se je dokončno uveljavilo pojmovanje umetnosti kot nečesa, kar je drugo od stvarnosti (izmišljeno) in tako za stvarnost v bistvu nepomembno, a hkrati, zaradi



sugestivnosti, primerno za propagandne namene, se je tudi v pojmovanju gledališča zgodila bistvena sprememba. Za sporočanje idej je najbolj primerna pisana beseda, ki je trajna in tako je literatura postala najvišje cenjena umetnost, ker se je skozi njo mogoče najbolj približati ideji (Hegel). Igra, ki je bila prej v gledališču izrazito v ospredju (igralec je bil prvotno svečenik), je postala nebistvena, ravno tako gledališče kot topos. V ospredje je stopil tekst (zapis resnice), vse drugo se mu je moralo podrediti. Tako avtorji polemik v bistvu branijo tradicionalno humanistično (meščansko) podobo sveta, katere značilnost je tudi vsesplošno hierarhiziranje. Pojmovanje umetnosti kot manjvredne dejavnosti priča o pojmovanju sveta, ki ne glede na to, na katero resnico se sklicuje, zanika enakopravnost, svobodo in ustvarjalnost. Umetnost pojmujejo kot nekaj neresničnega, razen v primerih, ko se odpove lastni naravi in se podredi ideologiji ali znanosti in tako zadovolji norme hierarhično mislečih; sicer s tem neha biti umetnost, čeprav jo je poslej treba brati, gledati in uprizarjati z »zasluženim zaupanjem« in »spoštljivo (Lampič), ker se je zblížala z resnico. Ker je tako premaknjena zunaj človeške stvarnosti v svet transcendence in je nespremenljiva (Lampič), jo je mogoče spoznati kot vodilo in smisel. Zato Kozak meni, da bi že predvajanje enega ali dveh posnetih prizorov Janove uprizoritve iz l. 1948 razjasnilo vse. Resnica (ideja) bi čutno zažarela in tudi mi vsi bi jo spoznali. Kozak pripisuje besedilu in Janovi uprizoritvi magično moč ideala, ki bi ga morali vsi oboževati in zato ni čudno, da označi obe današnji uprizoritvi za cinični in nihilistični. Cankar je zanj prerok in njegovi (zapisani) besedi pripisuje naravo blagovesti, ki jo je dovoljeno posredovati samo na določen način kot »božjo« besedo v okviru maše. S tem je na videz umetnost poveličana, a v resnici je podrejena, kajti resnica, ki jo sporoča, ni samo njej imanentna, marveč je vanjo vložena od zunaj, iz političnoideološkega mišljenja.

Zdi se, kot da gre za podoben položaj umetnosti kot v dobah, ko se je umetnost šele oblikovala iz predhodnih oblik (ritualov itn.). Vendar ni tako. Umetnost se je kot posebna oblika zavesti pojavila med razpadom totalitete, ko je bil spomin na totaliteto (mit) še živ in so bile prvotne oblike umetnosti še v veliki meri izraz čutenja in mišljenja celote. Danes na videz podobne zahteve izhajajo iz težnje po podreditvi umetnosti drugim oblikam zavesti in resnici, ki je znanstvena, filozofska ali ideološka. Že v antični Grčiji se je začel in delno celo dokončal proces desakralizacije (od Homerja do antičnega romana, od Aishila do Menandra) in tako je že Platon zanikal vrednost umetnosti z ozirom na resnico, uvrstil umetnost pod filozofijo in znanost in jo, kot zapeljivo laž, celo pregnal iz svoje dobro urejene države. Nekaj podobnega pravzaprav predlaga Vlado Kozak, ki razglasi vso sodobno slovensko umetnost za »akulturno frontalno motnjo« in želi, da bi idejnospodbudna (brechtovska) umetnost izrinila sodobno slovensko.

Ogledati pa si je treba tudi nasprotno stališče. Leta 1972 je v Beogradu izšla antologija teoretičnih razprav Marksizam i umjetnost (založba Komunist), v kateri je marksistično pojmovanje umetnosti podano kot koncept, ki obravnava umetnost ne kot obliko spoznavanja »objektivne stvarnosti«, temveč kot novo stvarnost, ki je že proizvedena s pomočjo ustvar-



jalne predmetne dejavnosti.<sup>45</sup> Umetnina torej ni »odraz objektivne stvarnosti«, temveč je njen sestavni del oziroma preoblikovana stvarnost, ki s svojim specifičnim jezikom govori o nečem, česar ni bilo niti objektivno niti subjektivno. Umetnik proizvaja, ustvarja, spreminja, bogati in »širi« objektivno stvarnost in tako »vzpostavlja z njo človeški (družbeni) zgodovinski svet«. To pomeni, da umetniško ustvarjanje pomeni neposredno odzivanje na stvarnost, oziroma preoblikovanje objektivne stvarnosti. Umetnost potemtakem pomeni aktivni ustvarjalni odnos do sveta v prvobitnem pomenu te besede. Pomeni preoblikovanje (dotlej znane) in ustvarjanje (genezo nove) stvarnosti in je tako v najtesnejši zvezi s pojmom in vizijo ustvarjalnega svobodnega človeka.

»Vrijedna djela u područjima koja smo upravo nabrojali karakteriše namime postojanje unutarnje koherencije, skupa nužnih odnosa između raznih elemenata«<sup>46</sup> piše marksistični filozof in sociolog L. Goldman. Kolikor se bližamo literarni umetnini, kot so Hlapci, je torej naša naloga iskanje koherence med spornim petim in prejšnjimi dejanji. Ko pa preberemo, da je Matej Bor celo predlagal, naj se peto dejanje v celoti črta, nam mora biti jasno, da k besedilu ni pristopal kot h književni umetnini. Obe uprizoritvi pa sta skušali že v prvih dejanjih odkriti tiste značilnosti Jermanovega vedenja, ki se v petem dejanju ali že ob koncu četrtega razrastejo v njegov osebni zlom. Ker gre za depresijo in zlom osebnosti (odločitev za samomor), je treba razloge iskati v labilnosti te osebnosti in to sta obe uprizoritvi tudi storili in ravno zato jima seveda očitajo Jermanovo nevrotičnost itd. Iz tega spet sledi, da avtorji polemičnih spisov polemizirajo z eminentno umetniško težnjo uprizoriteljev po notranji koherenci uprizoritve.

Dimitrij Rupel piše v Eseju o gledališču takole: »Marsikdo (in marsikateri marksist) si od umetnosti želi, da bi ilustrirala njegov pogled na svet, njegovo stališče. Zdi se, da umetnost takšne ilustracije (razen v določenih primerih, ko si je med drugim prislužila grajo tudi s strani marksistov, tudi s strani samega Marxa — glej znamenito pismo Lassalu) ni sposobna . . . Problem je v tem, da je svet, ki ga prinaša; postal vse manj zanimiv.« Ob tem se moramo vprašati, zakaj se je to zgodilo potem, ko se je umetnost že podredila ideologiji? Najbrž zato, ker je po tej podreditvi v umetninah od umetnosti ostal samo še zunanji videz, stil, medtem ko je posredovana resnica (vsebina, sporočilo) bila že znana, stara. Bila je samo še obnovitev, povzetek stališča, ki je bilo avtentično izoblikovano v neprimerno bolj ustreznem področju mišljenja. Zato je taka umetnost nepomembna, sicer uporabna, a v bistvu samo okras ideološkega mišljenja. To je tudi prava vsebina zahtev po »podružbljenju umetnosti«, ki jih v svojem eseju omenja Rupel. Ko postane umetnost podrejeni način mišljenja in uporabno sredstvo propagande, se spremeni v nekakšno porabno vrednost in zato je logično, da politika zahteva »podružbljenost« takšne umetnosti. Hkrati s tem pa zahteva, naj se umetnik ne konstituirava več kot izjemni posameznik, in naj se v celoti podredi normam o načinu življenja in vedenja, ki veljajo za večino, in zakonom, ki veljajo za vso (predvsem materialno) proizvodnjo. Ta redukcija pomena umetnosti uvršča umetnost na isto raven z vsemi dru-

<sup>45</sup> Povzetek po prevodu Borisa Grabnarja v Delu 22. I. 1981 v okviru spisa o M. Mc Luanu.

<sup>46</sup> Marksistička filozofija XX. veka, Nolit — Beograd 1980, str. 373.

gimi dobrinami in oblikami proizvodnje, ker pa je njena neposredna (pragmatična) uporabna vrednost neugotovljiva (na videz celo nepomembna), je seveda umetnost poslej tudi materialno in statusno slabo stimulirana. Po drugi strani pa takšno pojmovanje omogoča tudi razne izpade zoper umetnost in umetnike, ki se še niso v celoti podredili modelu družbenokoristnega (uporabnega) delavca, kajti »umetnost je postala družbeni ujetnik in je le pogojno na svobodi. ‚Jetniški red‘ in disciplino izvaja družba s pomočjo raznih posvetovalnic in komisij, pa tudi s pomočjo žirij in nagrad«. Vse to je možno zato, ker se je umetnost odpovedala avtonomiji in se podredila kriterijem drugih oblik mišljenja. »Umetniki (ki se še niso v celoti podredili — op. Peršak) so tako rekoč delikventi, ki potrebujejo nadzorstvo družbe, razne kontrolne mehanizme in varnostne ukrepe«, piše Rupel. Tako je Mahnič razglasil oba režiserja za ekshibicionista, Torkar za bolnika, ki bi ju bilo treba psihoanalizirati in Kozak za nihilista in cinika. Za politično mišljenje je sprejemljiva samo vnaprej opredeljena umetnost. Od tod ločevanje na dela, ki sporočajo (politično in zgodovinsko) resnico, in na dela, ki je ne sporočajo. To se kaže v odnosu do Hlapcev, v zvezi s katerimi zahteva politika pomensko okamenitev (izraz iz psihiatrije). Resnica Hlapcev je zanj enkrat za vselej določena in Hlapci so tako spremenjeni v neke vrste literarni fosil. Polemični spisi torej odsevajo težnjo po dokončni ukinitvi literature kot umetnosti in ne le težnjo po ukinitvi njene avtonomije.

Omeniti moram, da se ne zavzemam za avtonomijo umetnosti glede na stvarnost, kot bi radi ta pojem interpretirali nasprotniki te zahteve. Vse oblike zavesti (umetnost, znanost, politično-ideološko mišljenje) so samo parcialne interpretacije stvarnosti. Gre potemtakem za neodvisnost ene od oblik zavesti od drugih oblik. Umetnost je eden od načinov preoblikovanja stvarnosti (ustvarjanja); podobno kot je tudi znanstveni ali politično-ideološki način mišljenja. Če hoče biti umetnost ustvarjalna/avtonomna, mora biti zavezana stvarnosti, praksi, življenju, vendar neodvisna od drugih oblik zavesti. Če pa kot kriterij lastne resnice sprejme resnico drugih oblik zavesti, je res samo še posnemanje ali povzemanje že dognane podobe (interpretacije) sveta. Samo avtonomna umetnost lahko pomeni posebno podobo/vidik stvarnosti s posebno funkcijo v človeški stvarnosti. Umetnost verjetno predvsem s funkcijo ohranjanja vizije totalitete sveta (zveza s strukturo in funkcijo mita in rituala) in s katarzično funkcijo. Zanikanje avtonomnosti umetnosti pomeni tako, ne glede na pozitivna načela, na katera se avtorji polemičnih spisov sklicujejo, izraz težnje po zoženju področja človekovega izražanja (zavesti, mišljenja) in s tem po omejitvi človekove svobode in je v izrazitem nasprotju z Marxovo zahtevo po ustvarjalnem svobodnem človeku.

### III. O NARODU

Vprašanje o narodu je v zvezi s polemiko o Hlapcih vsekakor utemeljeno, kajti tudi vsi avtorji polemičnih odzivov vpostavljajo zvezo med uprizoritvama in usodo slovenstva. Poleg tega je slovenska književnost, predvsem Cankarjeva in Prešernova, kot najvišja možna oblika samouresničenja slovenskega jezika, dolgo pomenila dokaz in edino zares veljavno in učinkovito obliko slovenske nacionalne zavesti. Danes s slovensko literaturo očitno ni več tako. Vse več je očitkov, da ni več v skladu s svojo funkcijo

v zvezi z narodom in zato je družba ali vsaj nekateri njeni predstavniki do umetnosti vedno bolj stroga in je že marsikaj razglasila za zmoto in nekulturo, seveda v imenu tradicionalnega pojmovanja slovenske literature in nje-  
ne funkcije.

Inkret ugotavlja, da je osrednji problem »v Korunovi uprizoritvi problem Jermanove individualne drame«. Ne gre torej več za dramo občestva, ampak za dramo posameznika, člana skupnosti. Problem se je z nacionalne in ideološke ravni preselil na eksistencialno raven posameznika. Dijakinja Milena Breznik se s takšno interpretacijo ne strinja: »Slovenec bi moral predstavljati Slovenca, ne pa takole...«<sup>47</sup> Nje potemtakem v uprizoritvi Hlapcev ne zanima človeška problematika, marveč tipska problematika slovenstva, o kateri večina sodi, da ni več aktualna na tak način, kot jo v zvezi s Cankarjem razlagajo tradicionalne interpretacije.

Tudi Marko Juvan ugotavlja v svojem eseju, da uprizoritev v MGL »z velikimi ambicijami odgovarja in vprašuje o problemih, ki so vznemirjali slovenske intelektualce od, recimo, Vidmarja do Pirjevca, o razmerjih med kulturo in družbenim redom, med individualnim uporom in revolucijo, med zasebnim in političnim, med človeško in nacionalno odgovornostjo«.

V odgovoru na anketo Dela o slovenski kritiki se je tudi Primož Kozak mimogrede dotaknil Hlapcev: »Veliko ljudi soglaša s predstavama, veliko ljudi jima nasprotuje, veliko jih sprejema eno in odklanja drugo: sam sodim mednje. O Cankarju govorimo, razpravljamo, pišemo, cel obsežen kompleks Cankarjeve problematike je čez noč zaživel v naši zavesti, znova je zganil — narahlo sicer — celo problem naše današnje identitete.«<sup>48</sup>

To vprašanje pa je utemeljeno tudi s širšega vidika, kajti danes se nam vprašanje o obstoju in identiteti naroda zastavlja tudi na ravni politično-ideološkega mišljenja in tudi na ravni refleksije vsakdanje prakse (vprašanje jezika, migracije, emigracije itn.). Naša družba v bistvu temelji na dveh načelih: na načelu proletarskega internacionalizma in na načelu suverenosti in enakopravnosti narodov. Teorija in praksa politike skušata obe ti načeli združiti v eno. O tem piše v reviji Start Janez Stanič, ki primerja sovjetsko in jugoslovansko razlago proletarskega internacionalizma:<sup>49</sup> »Sovjetsko tumačenje sastoji se u shvaćanju proletarskog internacionalizma kao nadnacionalnog načela, a jugoslavensko stavlja u prvi plan suverenitet, samostalnost, nezavisnost i odgovornost pred vlastitom radničkom klasom«. Stanič navaja tudi del govora Josipa Broza Tita na Devetem kongresu ZKJ 1. 1969: »Suprotstavljanje interesa socijalizma u svijetu autentičnim nacionalnim interesima predstavlja vještačku dilemu koju mi odbacujemo. Poznato je da se reakcionarne klase, u borbi protiv socijalizma, služe suprotstavljanjem nacionalnog interesa — klasnom i internacionalnom. Na drugoj strani vidimo pokušaje suprotstavljanja klasnog i internacionalnog nacionalnim interesima.« Navedene misli pričajo, da je dilema internacionalizem ali (pozitivni) nacionalizem še vedno živa tudi pri nas. Značilnost naše usmeritve je v tem, da združuje oba principa in izhaja iz prepričanja, da so narodi z razvito nacionalno

<sup>47</sup> Delo 21. X. 1980, št. 247, str. 8; Gledalci o premieri. Hlapce sem videla dvakrat, Cankarja ne.

<sup>48</sup> Delo 7. II. 1981, str. 19; Tema tedna: O slovenski kritiki. Strah in groza slovensko-kapitalskih gosi pred resničnimi umetniki.

<sup>49</sup> Start 31. I. 1981, št. 214, str. 78; Raskrsnice proletarskega internacionalizma.

zavestjo možni tudi v socializmu. S tem je deloma korigirana prvotna teza, da so nacije tvorba in značilnost razredne meščanske družbe in da bodo z revolucionarno ukinitvijo meščanskega razreda in mišljenja odmrle. Vendar je dilema še živa. Veliko se piše o ohranjanju kulturnih spomenikov, o zavzemanju za čisto in lepo slovenščino, o odmiranju slovenskega naroda, o pomanjkanju nacionalne zavesti, o pretiranem oboževanju tujih zgledov itn. O tem piše tudi Jože Snój v oceni ene od oddaj televizijskih Kulturnih diagonal:<sup>50</sup> »Stara modrost je, da narod, ki ne goji in ne spoštuje svoje preteklosti, še ni narod, ni več narod ali pa dolgo ne bo več narod«. Spoštovanje lastne preteklosti je izraz kolektivnega spomina, ki pomeni zavest skupnosti o sebi kot o narodu. V slovenskem odnosu do materialnih spomenikov nacionalne preteklosti odkriva Snój tako rekoč »samouničevalsko« prizadevanje Slovencev, ki »smo se dolga stoletja mučili«, da bi postali narod, da to spet prenehamo biti. Nato piše, da je v okviru omenjene oddaje sociolog Mišo Jezernik to razlagal kot »pojavnost diskontinuitete s preteklostjo, ki praviloma zajame v prihodnost zazrtega revolucionarnega in porevolucionarnega človeka.« Ob tej verjetno pravilni oznaki se vseeno postavlja vprašanje, ali ni čudno, da ta »pojavnost diskontinuitete« pri nas tako dolgo traja. Očitno s slovensko nacionalno zavestjo tudi danes ni čisto tako kot pri drugih narodih. Oblikovala se je predvsem na ravni literature in kot da se še vedno ni v celoti izselila s te ravni. O tem priča tudi razglašanje literature za »kulturno dediščino« naroda in hkrati pomanjkanje nacionalne zavesti na drugih ravneh. Če se je namreč narod z revolucijo osvobodil in se realiziral kot kolektivni subjekt in gospodar svoje usode, kot moč in zavest o tej moči, potem literatura ni več edini in predvsem ne najustreznejši medij (in način) nacionalne zavesti. Umetnost je lahko še vedno narodna, vendar hkrati avtonomna. Končno je res lahko predvsem umetnost in tako posredno tudi dokaz o obstoju in svobodi naroda. Svobodni narod se je namreč potrdil in se še potrjuje na več ravneh, ki so za takšno samopotrjevanje ustrežnejše. Dejstvo, da se obe uprizoritvi do sebe (gledališča) in predloge (literature) obnašata na osvobojen način, priča tudi o ustreznih oblikah nacionalne zavesti. To, da sta izzvali toliko polemičnih napadov, pa priča, da očitno z narodom ali vsaj z nacionalno zavestjo še ni vse tako, kot bi pričakovali. Avtorji namreč zahtevajo, naj uprizoritelji Hlapce še vedno upoštevajo kot »narodno mašo«, se pravi kot najvišjo obliko nacionalne zavesti in kot način občevanja z najsvetejšim, bistvom naroda. Po drugi strani pa se zdi, kot da se v pojmovanju Hlapcev kot relikvije in nadliterarne vrednote kaže prekvalifikacija besedila (že pri Zihierlu) na raven predvsem proletarsko-internacionalistične zavesti.

Lojze Smasek piše v svoji kritiki, da je bila uprizoritev v Drami »neka-ko vlažno, hladno, neusmiljeno slovenska«, hkrati pa tudi »dramatično nizanje podob iz neke univerzalnosti«. V tej oznaki je čutiti misel o kritičnem odnosu uprizoritve do »slovenstva«, kar pomeni, da uprizoritev ni več apriori (nekritično) afirmativna, marveč je do naroda že kritična. Takšno stališče lahko razumemo kot višjo stopnjo nacionalne zavesti in kot izraz zrelosti naroda. Če bi torej šlo avtorjem polemičnih odzivov res samo za vprašanje naroda in nacionalne zavesti, bi morali biti z obema uprizoritvama zadovoljni.

<sup>50</sup> Delo 18. II. 1981, št. 39, str. 9; Razpadajoča Ljubljana.



Vendar oni pišejo o Cankarju predvsem kot o spodbujevalcu razredne zavesti. Obe razlagi sta se že prej prepletali druga z drugo, v zadnjem času pa vse bolj prevladuje druga. To bi lahko razumeli tudi kot soglasje s teorijami, ki razlagajo narod kot zgodovinski pojav, ki se je v določenem zgodovinskem obdobju pojavil in bo v nekem drugem izginil. Verjetno smo res tudi pri nas že priče postopni redukciji pomena naroda in narodnosti. Vprašanje pa je, kaj se ob tem dogaja z vrednotami, ki so bile doslej izrazito vezane na narod(nost). Ideološka zavest se v marsičem razlikuje od nacionalne, tudi v tem, da se želi uveljaviti na vseh ravneh življenja, tudi na privatni in osebni ravni. Zato je tudi bolj agresivna do drugih oblik mišljenja. Podrejanje umetnosti narodu kot najvišji vrednoti je za umetnost manj omejujoče in zavezujoče kot podrejanje politično-ideološki viziji in zato ni čudno, da je razcvet narodov v Evropi spodbudil tudi razcvet nacionalnih umetnosti, medtem ko izrazite uveljavitve totalitarističnih ideologij (nacionalsocializem, stalinizem) razvoj umetnosti običajno zavrejo. Kot rečeno, tudi nekateri polemični odzivi na uprizoritvi pričajo, da gre avtorjem za podreditev umetnosti takemu načinu mišljenja. V ta sklop sodijo tudi vsi očitki, uperjeni zoper interpretacijo Kalandra v obeh uprizoritvah Poleg tega Mahniča moti, da je Jerman v uprizoritvi v Drami na koncu »strt in fizično komaj živ«, in da »Jermanske idejno tako pomembne besede, Ta roka bo kovala svet . . . izzvene komaj slišni in v prazno, brez odmeva v sočasnost in brez uperjenosti v prihodnost«. Tak konec ne spodbuja »vere v pravično družbo«, meni Mahnič, ki očitno veruje v klasični model proletarca, ki bo izvedel svetovno revolucijo in ustvaril pravično družbo. Mahnič torej pripisuje Hlapcem predvsem funkcijo spodbujanja vere v proletarsko revolucijo in jih tako tudi prekvalificira s prvotne nacionalno-afirmativne ravni na raven proletarsko-internacionalistične propagande. Jermanov zlom zgolj s stališča nacionalne zavesti namreč sploh ne bi bil problematičen. Podobno razmišlja tudi Ivan Potrč, ki piše, da kot mlad revolucionar z Jermanom v petem dejanju ni bil zadovoljen, tembolj pa ga je navduševal »Cesarjev Kalandar«, kajti »na Kalandrovih plečih je začela rasti mlada socialistična domovina«. Tudi on je torej razumel Kalandra kot pravzor klasičnega proletarca, ki bo osvobodil ljudstvo in mu zagotovil svobodo in napredek. S tem je postal ta lik in prek njega tekst temelj (transcendca), ki zagotavlja prihodnost in smisel »socialistični domovini.« Narod pri tem sploh ni omenjen. Za to ideološko interpretacijo je značilno, da ne upošteva besedila kot celoto, temveč samo tiste prvine, ki potrjujejo njeno tezo, in da citira posamezne izjave kot dokaze za svojo resnico. Tak interpret torej ne razlaga besedila kot organsko strukturo in ne išče resnice v celotni situaciji drame kot rezultanto vseh vključenih hotenj in sil.

Jerman zelo veliko govori o narodu, in to v različnih situacijah različno. V drugem dejanju pravi, da je bila polovica poštenih Slovencev v času protireformacije pobita, a druga polovica, da je pobegnila; kar je ostalo, je bila sama drhal. »In mi smo vnuki svojih dedov,« končuje drugo dejanje Jerman. V tretjem dejanju pa sodi, da so njegovi sonarodnjaki vendarle »pod suknjo ljudje, po božji podobi ustvarjeni? In da bodo poslušali človeka, pa četudi ne pojdejo za njim?« V četrtem dejanju jih razglasi za »Hlapce! Za hlapce rojene, za hlapce vzgojene, ustvarjene za hlapčevanje!«, ki imajo »pamet devetkrat zaklenjeno.« A že v prvem dejanju je izrazil vero v narod, ki



»si bo pisal sodbo sam; ne frak mu je ne bo in ne talar!« Že te navedbe kažejo, da Jerman intenzivno in veliko, vendar zelo neenotno razmišlja o narodu. Do naroda se opredeljuje izrazito subjektivno, odvisno od trenutnega razpoloženja in zato je zelo težko dognati njegovo resnično stališče o narodu. Seveda pa Hlapci niso le igra o Jermanu, marveč so igra o narodu kot celoti. Za razumevanje drame tako niso nič manj pomembne Kalandrove, župnikove, Komarjeve ali Minkine izjave o narodu. Šele iz skupnega delovanja vseh teh stališč je mogoče povzeti resnico Hlapcev. Izločitev ene same izjave pomeni v bistvu potvorbo besedila ali vsaj metodološko napako.

Kar precej časa je tudi v naši politiki prevladovalo mnenje, da narodi umirajo. O tem piše Dušan Bilandžić:<sup>51</sup> »Cjelina društvenih odnosa i razvoja dovela je do toga da je ozbiljno bilo postavljeno i pitanje organizacije vrha federacije . . . Godine 1964. SKJ pravi zaokret o kojem javnost malo zna. Tada su Josip Broz Tito, Edvard Kardelj i Veljko Vlahović iznijeli misao da se Jugoslavija mora preurediti na temelju razvijenog federalizma . . . Veljko Vlahović upozorio je SKJ da se ne zanosi iluzijama kako će nacije skoro nestati: one će postojati i kad bi komunizam pobjedio u cijelom svijetu. Ratne generacije smatrale su da su nacije odmah poslije revolucije počele odumirati. Realnost je bila sasvim drukčija.« Če torej upoštevamo polpreteklo politično zgodovino, nas opisano Potrčevo razumevanje Hlapcev ne more presenetiti. Po VIII. kongresu ZKJ je bilo pri nas stališče o narodih dokončno korigirano. Tudi zamisel o uvedbi kolektivnega vodstva je bila rezultat iskanja rešitve problema, »kako organizirati jugoslavenski vrh u uvjetima sistema samoupravljanja i višenacionalne zajednice, kad društvo — htjelo — ne htjelo — mora težiti pretvaranju revolucionarne diktature u demokratsku samoupravnu strukturu. Ne može društvo biti vječno u situaciji revolucionarne diktature, shvaćeno onako kako je bila postavljena u revoluciji i neposredno nakon nje«. Revolucionarna diktatura proletariata je izraz tradicionalnega marksističnega pojmovanja oblasti in organizacije družbenega življenja po revoluciji. Toda tak koncept v bistvu nima z izvorno marksistično vizijo porevolucionarne družbe nič skupnega. Revolucija naj bi pomenila ukinitve vseh razredov in vzpostavitev brezrazredne demokratične družbe. Konceptu diktature proletariata ustreza tudi zahteva po nadrejenosti enega načina mišljenja vsem drugim načinom in po nadrejenosti proletarskega interesa vsem drugim interesom. Zagovorniki takšne organizacije družbe leta 1964 niso izumrli in njim demokracija (enakopravnost različnih mnenj, enakopravnost nacionalne zavesti razredni zavesti itd.) ne ustreza v celoti. Od tod zadržanost v preteklost in visoko mnenje o že preseženih stališčih. Vse to pa so tudi značilnosti nekaterih polemičnih odzivov na uprizoritev Hlapcev, ki zahtevajo podreditev umetnosti političnoideološkemu mišljenju in posredno tudi podreditev nacionalnega interesa razrednemu.

Takšno stališče je najbolj opazno v spisu Vlada Kozaka, ki zelo ostro obsoja kulturno in s tem posredno tudi politično situacijo v naši družbi, ki dopušča pluralizem idej in, kot je poudaril Mitja Ribičič, ne preprečuje avantgardizma v umetnosti z administrativnimi ukrepi. Kozak bi si nekaj takega očitno želel. Od tod njegov klic po »Kalandru« (pravzor klasičnega proletarca — diktatura proletariata), ki bi »rešil Cankarjevo kulturno dedišči-

<sup>51</sup> Start 31. I. 1981, št. 314, str. 31—32; Kamo vodi kolektivno rukovodstvo.

no.« Z veliko nostalgijo govori Kozak o preteklosti (podobno Potrč in tudi Mahnič), ko je imela njegova generacija možnost gledati pravoverno Janovo uprizoritev Hlapcev. V klicu po »Brechtovem ‚Dobrem možu iz Sečuana‘«, ki naj pride in pripelje s seboj »svoje mesečnoglave rumene otroke«, je vsakor čutiti koncept, ki je blizu sovjetski viziji proletarskega internacionalizma, kajti Kozak očitno razume Brechta kot avtorja, ki je navdihoval proletarsko revolucijo, a omemba Dobrega moža iz Sečuana in njegovih otrok nedvomno vzpostavlja zvezo z vzhodnimi pojmovanji socializma. Čeprav Kozak imenuje Hlapce »vseočiščujoča velika narodna maša«, je očitno, da mu gre v bistvu za nadnacionalno vizijo.

Vprašati se je treba še o nostalgiji po časih revolucije in obnove. Če je namreč dobro in z resnico skladno samo tisto, kar se je dogajalo med revolucijo, ko narod še ni bil (do kraja realiziran) narod in je bila socialistična ureditev šele v fazi nastajanja, in če je vse po revoluciji tuje, napačno in nevredno, pomeni to, da Slovenci tudi danes nismo narod, in da tudi z nami kot socialistično družbo nekaj ni v redu. Očitno smo se, ko smo se osvobodili, tudi izrodili in izkazalo se je, da nismo to, kar smo želeli postati in biti, da nismo subjekt, marveč še vedno zgolj objekt. S tem v zvezi je tudi vprašanje svobode. Ali je dejanska svoboda bila in mogla biti samo v boju za svobodo in je zmaga (konec boja) pomenila hkrati že konec svobode, ki pomeni avtentičen in totalen način bivanja? Če smo zdaj spet objekt in tuji sami sebi (pod zahodnim vplivom — Kozak, in odtujeni lastnemu bistvu — Mahnič) je namreč očitno možnost avtentičnega bivanja bila realizirana in dovršena že v boju zanjo. Morda težnja po ideološki kontroli nad umetnostjo pomeni izumljanje sovražnika, ki bi spet omogočil boj. Toda ta težnja po totalitarizaciji ene oblike zavesti o svetu nad drugimi je v nasprotju z načeli demokracije (pluralizem) in Marxove vizije brezrazredne družbe in svobodnega človeka. Del boja za demokracijo in svobodo je potemtakem tudi boj za avtonomnost umetnosti in znotraj nje za avtonomnost gledališča, kakor tudi boj za avtonomnost in enakopravnost naroda in nacionalne zavesti znotraj ali ob ideji socialističnega internacionalizma, ki upošteva suverenost narodov in dežel. Razežnosti polemike o Hlapcih so potemtakem globlje in širše, kot se na prvi pogled zdi.