



**IVAN CANKAR
JAN KRMELJ**

HLAPCI

DOKUMENTAREC ZA PRIHODNOST

PO MOTIVIH IZ SATIRIČNE DRAME IVANA CANKARJA *HLAPCI*

VAJA V NEPOSLOŠNOSTI

REŽISER JAN KRMELJ

SLG Celje

Slovensko ljudsko gledališče Celje

Gledališki trg 5
3000 Celje

direktor
MIHA GOLOB

dramaturginja
TATJANA DOMA

lektorica
dr. ŽIVA ČEBULJ

tehnična vodja
ALEKSANDRA ŠTERN

vodja programa
DAŠA SKRT

+386 (0)3 4264 214
dasa.skr@slg-ce.si

vodja odnosov z javnostmi in marketinga
KATARINA PLANTOSAR

+386 (0)3 4264 205
+386 (0)51 651 821
katarina.plantosar@slg-ce.si

koordinatorka in organizatorka
kulturnega programa
URŠKA VOUK

+386 (0)31 670 957
urska.vouk@slg-ce.si

producentka
MOJCA REDJKO
+386 (0)51 241 173
mojca.redjko@slg-ce.si

vodja pravne službe
TJAŠA ŠULIGOJ

+386 (0)40 815 110
tjasa.suligoj@slg-ce.si

blagajna

informatorka-organizatorka
URŠKA ZIMŠEK

strokovna delavka
URŠKA PLANINC

+386 (0)3 4264 208
blagajna@slg-ce.si

Blagajna je odprta vsak delavnik
od 9. do 12., ob sredah tudi
od 15. do 18. ure, ter uro pred
začetkom predstave.

tajništvo

vodja uprave
LEA TOMAN

telefon
+386 (0)3 4264 202

centrala
+386 (0)3 4264 200

e-naslov
lea.toman@slg-ce.si

svet SLG Celje

dr. ŽIVA ČEBULJ

SIMONA POSINEK

BRIGITA TRATNIK

mag. MAJA VOGLAR
predsednica

dr. MARKO ZEBEC KOREN
namestnik predsednice

strokovni svet SLG Celje

LUCIJA HARUM

URBAN KUNTARIČ
namestnik predsednika

MOJCA MAJCEN

ŽIGA MEDVEŠEK

dr. ANTON ŠEPETAVC

www.slg-ce.si

Slovensko ljudsko
gledališče Celje

SEZONA 2025/26

IVAN CANKAR UMETNIK

Gledališki list

Zasedba	4
Lučka Neža Peterlin Pedagogike odpora	6
Dijana Matković Mehanizem podreditve: od Cankarja do Krmelja	16
red. prof. dr. Mateja Pezdirc Bartol Cankarjevi <i>Hlapci</i> med inovativnostjo in družbeno stvarnostjo	28
Jan Krmelj, Dijana Matković, Lučka Neža Peterlin Hlapci, dokumentarec za prihodnost (fragmenti iz besedila)	36
Prvič v SLG Celje	46
Pripravljamo	54
Zasedba in vsebina predstave v angleščini	60

Ivan Cankar, Jan Krmelj

Hlapci, dokumentarec za prihodnost

po motivih iz satirične drame

Ivana Cankarja *Hlapci*

vaja v neposlušnosti

krstna uprizoritev

SOAVTORJI PRIREDBE BESEDILA

Jan Krmelj, Dijana Matković,

Lučka Neža Peterlin in igralska ekipa

REŽISER

Jan Krmelj

DRAMATURGINJA

Lučka Neža Peterlin

SCENOGRAF

Lin Japelj

KOSTUMOGRAFKA

Brina Vidic

AVTOR GLASBE

Vid Greganović

OBLIKOVALEC SVETLOBE IN VIDEA

Domen Lušin

LEKTORICA

Živa Čebulj

ASISTENTKA SCENOGRAFA

Živa Brglez

AVTORICA POEZIJE ANASTAZIJE KOMAR

Eva Stražar

PREMIERA

9. januarja 2026

IGRAJO

IVAN JERMAN, PROFESOR ZGODOVINE

Lovro Zafred

LOJZKA KALANDER, PROFESORICA UMETNOSTNE ZGODOVINE IN FILOZOFIJE

Mojka Končar

ANASTAZIJA KOMAR, PROFESORICA SLOVENŠČINE

Eva Stražar

JUDÍT POMÓČNIK, RAVNATELJICA

Lučka Počkaj

PETER BETAJ, PREDSTAVNIK SVETA STARŠEV, IN ŽUPNIK

Urban Kuntarič

ANKA M. GENI, PROFESORICA SOCIOLOGIJE

Maša Grošelj

MARKO HVAŠTJA, PROFESOR MATEMATIKE

Andrej Murenc

VODJA PREDSTAVE

Saša Kroflič

ŠEPETALKA

Breda Dekleva

LUČNI MOJSTER

Amadej Canjuga

TONSKI MOJSTER

Luka Drmič

DEŽURNI TEHNIKE

Sven Bauman

REKVIZITER

Roman Grdina

OBLIKOVALKA MASKE IN FRIZERKA

Andreja Veselak Pavlič

FRIZER

Jan Herček

GARDEROBERKI

Nika Fartelj, Maja Zimšek

KROJAČICA

Anita Kragelj

ŠIVILJA

Ivica Vodovnik

ODRSKI MOJSTER

Gregor Prah

TEHNIČNA VODJA

Aleksandra Štern

POMOČNIK TEHNIČNE VODJE

Rajnhold Jelen

Za sodelovanje pri uprizoritvi se zahvaljujemo Dijaškemu domu SIC Alme M. Karlin, vodji Alešu Brodu, vzgojiteljema Nikolaju Korenjaku in Tjaši Rovere, dijakinjama Emiliji Dimitrievski in Kaji Kerec ter udeležencem stARTboks Maticu Čatru, Svitu Gorjupu, Mihi Grasselliju, Zali Grögl, Zoji Horjak, Ani Kočnar, Medei Krejač, Lani Krajnc, Sofiji Kurćubić, Lani Lampret, Zari Lukman, Flori M. Mlakar, Anii Muršič, Urbanu Skoku in Miji Šterk.

Pedagogike odpora

... Ta film je nastajal v času pred volitvami, v času, ki se je zdel bolj svoboden, bolj odprt. Takrat sem želel uprizoriti tekst, naslovljen Hlapci, s svojimi učenci in kolegi v šoli. To je besedilo enega naših najboljših, najbolj lucidnih avtorjev, Ivana Cankarja. Zadel je strukturne probleme države, iz katere sem zbežal ...

Jerman

V Cankarjevih *Hlapcih* se metafora hlapca ne ustavi pri političnem ali razrednem kontekstu. Postane način, kako razumeti človeško odvisnost, podrejenost in subtilne psihološke dinamike, ki se v zgodovini pojavljajo znova in znova, še posebej pri manjših narodih, kjer so politične in ekonomske sile zunaj njihovega nadzora. Hlapčevstvo ni omejeno na eno družbeno plast; prevzema različne oblike in pogosto se zdi, da se skriva v vsakodnevnih vzorcih vedenja.

Čeprav je kliše, da je hlapčevstvo slovenska narodna lastnost, to posploševanje ne drži. A zanimivo je, kako se metafora ohranja: ljudje jo prepoznavajo prej v drugih kot v sebi. Cankarjeva subtilnost omogoča, da vidimo vzorce podrejenosti in kritično razmislimo o družbenih strukturah. Sodobna adaptacija *Hlapcev* povezuje preteklost s sedanostjo, opazuje, kako globalni ekonomski in politični sistemi ustvarjajo občutke nemoči, odvisnosti, podrejenosti. Strukture se morda spreminjajo, a bistvo ostaja: posamezniki in države še vedno merijo svoj vpliv proti *drugim*, večjim silam.



Maša Grošelj, Lovro Zafred, Mojka Končar, Eva Stražar, Andrej Murenc

Adaptacija prav tako opozarja na vzporednice med gospodarstvom in ideologijo. Konservativna politika in tržne sile pogosto hodijo z roko v roki; vprašanja pravic, izbire in svobode ostajajo relevantna. Cankarjev svet se v sodobni prizmi ne izgubi, temveč se reflektira in sproži vprašanja o moči, odvisnosti in osebni odgovornosti.

Sodobni Jerman, profesor zgodovine, uporablja privilegije sveta, ki ga izvorni lik ni poznal: stalno službo, svobodo potovanja, dostop do tehnologij. Ustvari dokumentarni film, ki prepleta zgodovinsko podrejenost s sodobno avtonomijo, hkrati pa omogoča refleksijo: kako fenomen hlapčevstva še vedno odzvanja v današnjem svetu. Dokumentarističen, kritičen pogled na resničnost omogoča zabeležiti sedanost natančno, ujame trenutke, ki jih spomin lahko popači, in hkrati omogoča lucidne in duhovite postopke, ki pomagajo razumeti sedanost v njeni polni kompleksnosti.

Cankar *Hlapce* oblikuje v specifičnem zgodovinskem kontekstu, kjer je nadzor vzpostavljen preko subtilnega pogojevanja, službenih obveznosti in tradicionalnih družbenih norm. Učiteljski poklic ni bil privilegij; bil je pogosto idealističen, ekonomsko negotov, nespoštovan.

Sodobna adaptacija iz tega materiala gradi distanco, ki omogoča kritično refleksijo tako zgodovine kot Cankarja samega, hkrati pa preslika aktualne družbene probleme. Dogajanje je premaknjeno v bližnjo prihodnost (leto 2027), kjer sodobni Jerman dokumentira preteklost in njen odmev v sedanosti. Dokumentarni format odpira prostor za neposreden vstop v sedanost: konkretizira like, razkriva njihove motive, a se hkrati izogne stereotipom in klišejem. Jerman svojim učiteljskim sodelavcem ne naroča, naj uprizarjajo Cankarjev original, ampak snema njihove dialoge in interakcije. Ta plast distance ustvarja prostor za kritično refleksijo, omogoča gledalcu, da zazna kompleksnost *Hlapcev* in se izogne eni sami interpretaciji.

Sodobni Jerman se kritično opredeljuje do realnosti in problematičnosti našega časa. Zavzema se za svet, ki je svobodnejši, bolj odprt in vključujoč, nasproti desnim populizmom, ki si prizadevajo za zaprt, izključujoč svet. Odpira vprašanja temeljnih svobod, identitetne avtonomije in pripadanja družbenim slojem. Hkrati opozarja, da retorična skrb desnice za ranljive skupine pogosto ostane nepreverjena v dejanjih. Prostor, v katerem besede in dejanja ne sovpadajo, postane osrednja tema refleksije.

Šola je kot podjetje: če vsi delajo tako, kot je treba, vse štima. Če preveč razmišljaš, se proizvodnja ustavi.

Predstavniki sveta staršev

Napad na izobrazbo in umetnost je pogosto prva frontna linija desničarskih populistov. Umetnost in izobrazba razvijata jezik (ne le besed, ampak tudi same realnosti) in oblast si prizadeva nadzorovati ta diskurz. Podpiranje izobraževanja in umetnosti tako postane antifašistična gesta: omogoča sobivanje z razlikami, učenje drugosti, zavzemanje za manj nasilja in več svobode. V tem kontekstu izobrazba in umetnost predstavljata grožnjo tistim, ki želijo omejevati pogled na svet. Nezaželeno financiranje, brezbriznost do njune vloge in pojav umetne inteligence kažejo na to, kako ključno je kritično naslavljanje teh področij. Dekreti, uvedeni v naši fikciji, neposredno ogrožajo kritično mišljenje in onemogočajo, da bi teme, kot so spol, socialna država, boj proti nasilju ali kritika imperializma, vstopale v vsakdanji diskurz.

Podoben vzorec se odraža v liku Župnika, ki ga adaptacija transformira v Predstavnik sveta staršev, podjetnika, ki simbolizira privatni interes in moč kapitala v javni sferi, kar odraža sodobno realnost: kapital in korporacije pogosto določajo življenje ljudi bolj kot politika. Ironija njegovega odnosa do podrejenih razkriva, kako oblast uporablja ideologijo za ohranjanje moči. Kot je Cerkev nekoč nadzorovala diskurz o življenju in smrti, danes kapital pogojuje preživetje ljudi z dostopom do denarja in dela, kar vodi v prekarizacijo in poslabšanje razrednih razmer.

Paradoks sodobne izobrazbe se pokaže v tem, da učitelji izgubljajo avtoriteto, starši pa vse bolj posegajo v pouk in ocenjevanje otrok. Ti pritiski niso zgolj posledica osebnih ambicij, ampak odražajo sistem, ki favorizira maksimalno storilnost in rezultate. Če se osredotočamo zgolj na višje ocene, ni presenetljivo, da starši pritiskajo nanje. Problem ni posameznik, temveč sistem, ki onemogoča resen pogovor o tem, kaj izobrazba pravzaprav pomeni: izobrazba ni poslušanje ali kopiranje znanja, pač pa je razvijanje avtonomne osebnosti, kritičnega mišljenja in razumevanje kompleksnosti sveta. Brez tega pogovora ostajamo ujeti v redukcioniistični sistem, ki omejuje svobodo mišljenja in ustvarjalnost.



Mojka Končar

Vzgojili smo generacijo, ki zna govorit samo o sebi. Povsod ironija, vse je »cringe«, samo da nekdo pokaže malo emocije ... Vem, da je resnica nekaj staromodnega, ampak jaz sem pripravljena stat za njo. Če to pomeni, da sem konservativna, potem sem, okej. Revolucija, ki uporablja emoji je pa terapijo, ni vredna debate.

Anastazija Komar

Pri Cankarju je Komar nekdo, ki se ima za liberalca, ker verjame, da bodo liberalci zmagali. Ko se to ne zgodi, se čez noč prelevi v klerikalca. V adaptaciji smo ta lik transformirali v profesorico slovenščine, Anastazijo Komar, ki prilagaja svoja politična stališča predvsem iz birokratskih razlogov. A ko radikalno desna oblast prevzame vlado, se pokaže njen pravi značaj. Anastazija razkriva nevarnost kvaziapolitičnosti. Pred invazivnim dekretom desne vlade v šolski sistem ni bila izrazito leva ali liberalna, zgolj nevtralna. A v trenutku akutne krize nevtralnost ni več opcija. Politična odgovornost pomeni prepričevati hierarhije in avtoritete; Anastazija pa tega v kritičnih trenutkih ne zmore ali ne želi.

Ta problem se povezuje z njenim favoriziranjem klasične literature pred sodobno. Čeprav je v adaptaciji tudi sama sodobna avtorica poezije, ostaja pripeta na kanon: morda zato, ker sodobnosti ne razume ali ker je ne sprejema. V kriznih situacijah ljudje radi iščejo absolutne rešitve in odgovore ter postanejo hlapci tega absoluta. Anastazija reducira kompleksnost literarne realnosti na omejen sklop, to je šolski program, ki zajema le Prešerna, Cankarja in Aškercu.

Fenomen, ki ga razkriva, je univerzalen: ko nekdo ukinja kompleksnost drugemu, ukinja tudi svojo lastno. Paradoks radikalne desnice je prav v tem, da omejevanje pravic in svoboščin drugih zmanjšuje tudi lastno kompleksnost in svobodo. Gre za krivdo, sram in moralistično ideologijo, ki družbo stiska v restriktivne, problematične okvire. Anastazijin primer ilustrira to dinamiko: ko se prepusti absolutnim avtoritetam, ne zgolj dopušča, ampak tudi aktivno omogoča reprodukcijo nasilja in zatiranja, ki izhajajo iz moralistične ideologije.

Ranljivost, ki vam jo očitajo, ni slabost; je moč, ker ne morejo upravljat z njo. Ko se sistem sooči z ranljivostjo, jo želi disciplinirati, racionalizirati, ponižati. Ponižanje je samo odvzem moči. Ne dajte je.

Lojzka

V Lojzki smo združili dva lika (originalno Lojzko in kovača Kalanderja). Pri Cankarju Kalander predstavlja mačističnega, a edinega Jermanovega resničnega soborca, medtem ko je Lojzka v originalu predstavljena pretirano razčustvovano in površno razvita. Adaptacija odpira prostor za kompleksnejše odnose, ki presegajo tiste, prisotne pri Cankarju, kjer so medsebojni stiki pogosto reducirani na kvaziromantična ali hrepenenja polna razmerja. Adaptacija ne izkorišča čustvenega naboja odnosov, temveč ustvarja prostor za emancipacijske, kompleksnejše vezi. Lojzka, profesorica umetnosti, zgodovine in filozofije, tako kot Jerman zagovarja kritičen odnos do zgodovine, osredotočen na to, kaj nas lahko nauči in kako nas oblikuje.

Združitev teh elementov ustvarja fenomen enega odnosa, in sicer radikalnega prijateljstva med Lojzko in Jermanom. To zavezništvo ni pogojeno z neposrednimi transakcijami, temveč temelji na skupnih idealih, in prav ta vez omogoča določeno svobodo tudi v obdobjih, ki skušajo realnost reducirati. Njuno popolno zaupanje v prijateljstvo omogoča vstop v boj, v katerem je poraz sicer verjeten, a kljub temu obstaja prepričanje, da je mogoče zatiralne strukture premagati.

Učitelji nismo neka nevtralna instanca, neka investicija države, njihovi hlapci, nismo in ne moremo bit. Vsako znanje je politično. Vprašanje je samo, ali ta politika omogoča bolj odprt, bolj vključujoč svet z manj nasilja, ali vodi družbo nazaj v neko represijo, v nasilje. Učenje mora imet prazna mesta, mesta, ki jih moraš dopolnit, kompleksno ubesedit razpoke ... Če merimo šole samo po učinkovitosti, bomo vzgojili robote.

Lojzka

Pomembna poanta, ki jo zagovarjata Jerman in Lojzka, je brezpogojno zagovarjanje kritične misli. Gre za opremljanje mladih z raznolikim znanjem že v obdobju šolanja, da zmorejo kritično misliti in se opredeljevati ves čas, ne šele v trenutku krize. Biti politično aktiven ne pomeni zgolj reagirati, ko je prepozno; pomeni stalno razmišljanje, kritično presojo in aktivno delovanje.

Zgodovina ni linearna: svoboščine, ki smo jih izborili, niso samoumevne, temveč zahtevajo neprestano prizadevanje. Isto velja za kreativno svobodo, za pravico do izbire načina življenja, ljubezni, dela. Kritična opredelitev do družbenih razmer, socialnih pravic in razrednega boja je ključna. Te pravice so prve na udaru.

V dobi umetne inteligence in manipulacije z resnico dostop do informacij ne pomeni nujno dostopa do realnosti. Pomembno

je, kdo definira algoritme, kdo oblikuje narative. Kritična misel je nujna, tako v tehnološko naprednih družbah kot tudi v Cankarjevih časih. Prevpraševanje odločitev vsake vlade in oblasti, prepoznavanje pozicij moči in motivov je nujno.

Konkretno: komu koristi, da se na šolah ne poučuje sodobna progresivna družbenokritična literatura? Nikomur, razen tistim, ki želijo cenzurirati del realnosti ali zgodovine. Kritičnost deluje v obeh smereh: enako problematično bi bilo prepovedati branje Svetega pisma. Absoluti in prepovedi so produkt polarizacije in radikalnih časov, ki zahtevajo radikalne pozicije. Brez kritičnega odnosa do politike in sveta je lažje zapasti v ekstremizem. Kritičen pristop omogoča razumevanje, ne izključevanje. Razumevanje politike pa je sociološko: nismo vsi na isti štartni črti, meritokracija je pogosto iluzija, identitarna politika pa včasih služi zakrivanju drugih procesov. Populistične debate temeljijo na predsodkih in manipulaciji dejstev, igrajo na človeške strahove in grešne kozle. Zavest o tem je osnova za razvijanje kritičnega odnosa do sebe, do spomina in interpretacije realnosti. Kompleksnost koristi vsem. Redukcija koristi le nekaterim.

Zgodovina in sedanjost sta neskončno kompleksni, zato je o obeh nujno govoriti kompleksno. In zato je to vaja v radikalni empatiji: razumeti perspektive, tudi če niso tvoje, tudi če misliš, da niso, pravzaprav so.

Jerman

Adaptacija *Hlapcev* ne ponuja enostavnih odgovorov ali moralnih receptov. Uporablja zgodovino kot ogledalo sedanjosti, reflektira strukture moči, odvisnosti in podrejenosti, ki se pojavljajo skozi čas, in postavlja vprašanja o naših osebnih in kolektivnih odgovornostih. Likovni, literarni in dokumentarni elementi se prepletajo, da bi ustvarili prostor za kritično opazovanje sveta, kjer ni linearnih vzrokov in posledic, temveč kompleksni vzorci, ki zahtevajo stalno razmišljanje. V tem smislu predstava ni le adaptacija Cankarja, temveč praksa kritične misli, opomnik, da svoboda ni dana, ampak se je treba nenehno boriti zanjo; da prijateljstva, zavezništva in solidarnostne vezi niso samoumevne, ampak jih gradimo; in da kompleksnost, ki jo prepoznamo v zgodovini in literaturi, ni abstrakcija, temveč orodje za prepoznavanje in izzivanje struktur, ki oblikujejo naš svet. Včasih se zdi, da zatiralne sile prevladujejo, a prav s kritično refleksijo, empatijo in sodelovanjem se odpira prostor, v katerem lahko vsaj delno uresničimo ideje svobode in avtonomije.



Maša Grošelj, Eva Stražar, Andrej Murenc, Lučka Počkaj, Mojka Končar, Lovro Zafred

Mehanizem podreditve: od Cankarja do Krmelja

Ko danes beremo *Hlapce*, nastale pred več kot stoletjem, vidimo besedilo o ljudeh, vpetih v mehanizme oblasti, ki se od Cankarjevega časa niso spremenili – samo izpopolnili. *Hlapci* niso opomin o preteklosti, ampak arhiv prihodnosti, ki se je že zgodila in se bo ponavljala, vsakič v brutalnejši različici. Hlapcev ni več mogoče uprizoriti kot klasično dramo o volilnem boju ali nacionalnem zorenju. Mogoče jih je uprizoriti samo tako, da jih razumemo kot delovanje mehanizma pokorščine in strahu, ki proizvaja subjekt, ki bo služil redu, ne resnici.

Hlapci torej niso zgolj kanonično šolsko branje ali zgodovinska freska nekega predmodernega slovenskega časa, besedilo o narodu, ki bi moral »dozoreti«, pa mu nekako ne uspe, temveč kažejo, da smo prej kot narod posamezniki, ujeti v aparatih oblasti, ki smo jo ponotranjili do te mere, da je postala naša druga narava. Če radikaliziram: pripadnost narodu – za kar si že desetletja prisvajamo pesnike in pisatelje – je strukturno gledano služenje aparatu, ki mu rečemo država. Ta deluje po dekretih EU, EU pa znotraj interesov drugih svetovnih sil.

Toda prav to, da nas bolj kot narodna pripadnost združuje skupno poganjanje oblastnega stroja, nas povezuje s preostankom človeštva, Cankarjeve in Krmeljeve *Hlapce* pa postavlja v register svetovne politične umetnosti, ki razume, uprizarja in izziva stvarnost.

Satirična drama Ivana Cankarja, napisana leta 1910 in prvič uprizorjena šele leta 1919 v Trstu, leto po avtorjevi smrti, je nastala kot neposredni afekt – kot Cankarjev izbruh razburjenja po deželnozborskih volitvah leta 1907, na katerih so zmagali klerikalci. Tedanja cenzura je dramo oklestila kar na dvainšestdesetih mestih; besedilo, ki diagnosticira hlapčevstvo, je bilo treba razkosati, in šele ko je bil avtor mrtev, skupaj z njim pa Avstro-Ogrska monarhija, je bilo dramo mogoče uprizoriti.

Ta zamik – devet let med nastankom in izvedbo – ni naključje, ampak kaže, da *Hlapci* že izvirno niso bili samo »drama o volitvah«, temveč besedilo, ki prepozna strukturo oblasti, še preden ima zanjo ime. Ta kup cenzorskih posegov pove več o naravi moči kot katerakoli uradna zgodovina: oblast ne prenese, da bi nekdo opisal njen notranji mehanizem. In bolj kot neposrednih napadov nanjo se boji tistih, ki razkrijejo, kako deluje.

Cankar je s *Hlapci*, kot tudi z drugim svojim delom, tudi esejističnim, izkazoval izjemno natančno, intuitivno branje svojega okolja, v času, ko še ni bilo teoretskih orodij, s katerimi smo vajeni danes misliti delovanje družbene moči, tudi razredne antagonizme. Vemo sicer, da je poznal Marxov *Komunistični manifest*, ker ga omenja najmanj v svojem govoru *Slovenci in Jugoslovani* (1913), zaradi katerega je moral za osem dni v zapor, saj tedanji oblasti njegove ideje o vsejugoslovanski povezavi, kritika razrednega zatiranja Slovencev in habsburške monarhije, kakopak niso bile povšeči. Marxa je Cankar torej poznal, a ne do te mere, da bi ga lahko zares ponotranjil – kar je imel ponotranjeno, je bilo, v skladu z njegovim časom in okoljem, bolj krščanstvo. Toda ko pravim, da v njegovem času ni bilo teoretskih orodij za razumevanje tega, kar je s *Hlapci* artikuliral, merim posebej na dejstvo, da jih je napisal pred koncepti, ki so nam jih za mišljenje delovanja oblasti dali Foucault, Bourdieu in Arendt. Pred Foucaultem je bilo Cankarju jasno, da oblast ni samo vertikalna struktura – kralj, vlada, cerkev –, temveč tudi razporeditev odnosov med nami, ki določajo poglede, norme, tišine, navade in moralo, ki se razrašča po celotnem družbenem telesu. Pred Bourdieujem je Cankar razred razumel kot nekaj,



Urban Kuntarič, Mojka Končar, Lovro Zafred, Lučka Počkaj, Eva Stražar, Andrej Murenc, Maša Grošelj

kar je vpisano v telo, v govorico, v držo, v ponižno zaupanje avtoriteti. Tako kot je tudi pred Arendt razumel, da se družbeno zlo rojeva iz poslušnosti: iz pridnih, spodobnih ljudi, ki se uklonijo v imenu miru in reda, ne da bi sploh videli, čemu so se uklonili.

Cankar torej ni bil moralni »prerok naroda«, ampak nekdo, ki je delovanje družbe zaznaval intuitivno in izjemno natančno, v skladu s kasnejšimi dognanji s področja sociologije in politične teorije, toda s pomembnim razločkom – večina njegovih moralnih izvajanj se, intimno in javno, oblikuje znotraj in proti krščanstvu. Krščanstvo je pri Cankarju moralna ekonomija hlapčevstva: sistem, ki greh prevede v krivdo, krivdo v poslušnost, poslušnost v red. *Hlapci* pri Cankarju ni psihološko šibek človek, temveč produkt strukture, v kateri je poslušnost moralno nagrajena, odklon pa kaznovan kot greh. To je predteoretska verzija artikulacije cerkvene oblasti, ki jo bomo pozneje razumeli kot eno izmed institucij, ki kolonizira notranje življenje subjekta in s tem oblikuje tudi družbo.

Če se iz Cankarjevega časa premaknemo v našega, vidimo, da je moralni aparat v veliki meri zamenjal proceduralni aparat. Ali drugače: cerkveno nasilje je zamenjalo birokratsko nasilje. Današnja oblast redko govori v jeziku greha in kazni, bolj v jeziku protokolov, pravilnikov, strokovnih mnenj, priporočil in diskurzov dozdevne skrbi.

Nedavni primer Škofijske gimnazije Vipava – kjer so izbranemu zborovodji po uspešnem razgovoru in prvi vaji odpovedali zaposlitev, ko je ravnatelj od »nadrejenih« izvedel, da »ne morejo zaposliti nekoga, ki je poročen z moškim« – je kot predstava, odigrana po *Hlapcih*, izvornih, ali po adaptaciji Jana Krmelja. Pri odpovedi sodelovanja z učiteljem gejem ni šlo za spektakel, kričanje, dramo. Zgolj telefonski klic, birokratsko hierarhijo in proceduralni ukaz institucije, ki pod krinko vrednot reproducira diskriminacijo. Ravnatelj ni nastopil kot subjekt, temveč kot posrednik aparata; šola ni nastopila kot skupnost, temveč kot organ, ki izvršuje neimenovano voljo; cerkev ni nastopila kot duhovna instanca, temveč kot struktura oblasti. To ni incident: to je hlapčevstvo v čisti obliki, posodobljeno v jezik 21. stoletja. Nasilje, ki se predstavlja kot skrb; izključitev, preoblečena v strokovnost; oblast, skrita za nevtralnostjo postopka.

Režiser Jan Krmelj svoj in Cankarjev čas razume tako intuitivno kot formalno in teoretsko. Eden najostrejših in najinteligentnejših slovenskih avtorjev svoje generacije – nedavno je neki kritik po ogledu ene od Krmeljevih predstav upravičeno zapisal, da gre za »najbolj bleščeče pismenega avtorja ta trenutek« – v *Hlapcih* ne išče zgolj sodobnih aktualizacij, temveč prelom v sami formi političnega gledališča. Krmelj razume, da oblast danes deluje večmedijsko, zato jo mora tudi gledališče razkrivati večmedijsko. Današnje gledališče mora delovati kot razpoka – mesto, kjer se različne forme in pripovedne strategije srečajo in nadgradijo. Krmeljevi postopki prehajanja iz odra v video, iz fikcije v dokument, iz zgodbe v arhiv in nazaj v živo telo niso estetske geste, temveč politična orodja, saj gledališče ne more več graditi varnih, narativno zaprtih svetov, če hoče govoriti o resnici. Video, ki je sicer aparat nadzora, Krmelj obrne v prid motilcem novega reda: Jerman in Lojzka beležita spreminjajočo se realnost, dokumentarni film pa v tem kontekstu postane sredstvo legitimacije in orodje upora.

V enem izmed svojih javnih nastopov je Foucault rekel, da mora biti v »družbi, kakršna je naša, politično udejstvovanje usmerjeno v kritiko institucij, ki se predstavljajo kot nevtralne in neodvisne; kritizirati in napasti jih moramo tako, da razkrijemo politično nasilje, ki se je vedno udeleževalo skoznje, da bi se mu lahko zoperstavili«. To Krmelj zelo dobro razume. Z rabo različnih medijev počne v gledališču tisto, kar je Foucault počel s teorijo: razkriva, da nič ni nevtralno in da nič ne deluje samo od sebe. Gledališče v *Hlapcih* ne nastopa več kot zatočišče ali kot varni prostor umika, temveč kot laboratorij, v katerem aparat pokaže svoje notranje delovanje. Gledalec v tej estetiki ni zaščiten; je izpostavljen. Uvid, da je tudi njegovo gledanje del aparata, je neprijeten, a nujen, da razbije iluzijo nevtralnosti. Vsi smo udeleženi; vsi smo del istega delovanja; vsi smo hkrati igralci, izvajalci in gledalci.

V središču priredbe je še vedno šola, ki je – podobno kot na primer zapor; pri tej analogiji bi nas Foucault nedvomno podprl – institucija, ki z nasiljem proizvaja specifične subjekte: nauči nas vstajati ob določeni uri, sedeti v predpisanih držah, molčati, ko je treba molčati, ponavljati, kar je treba ponavljati. Šola se predstavlja kot prostor znanja, skrbi in vzgoje, v resnici pa je tovarna hlapčevstva – aparat za oblikovanje poslušnega subjekta. Ni naključje, da se prav ob vprašanju izobraževanja in šolskega sistema skozi vso moderno zgodovino lomijo politična kopja.



Lovro Zafred, Mojka Končar, Urban Kuntarič



Mojka Končar, Lučka Počkaj, Lovro Zafred, Eva Stražar

Ko v predstavi zazveni državni dekret, ga gledalec ne prepozna kot fikcijo. Je preveč podoben dokumentom, ki krožijo po naših dejanskih šolah, bolnišnicah, ministrstvih. Je hladen, birokratski, na videz strokoven. Nikjer ni vidnega nasilja, nikjer ni kričanja – prav zato je nasilje popolno. Trik delovanja oblasti skozi institucije je v tem, da se predstavljajo kot nevtralne: kot prostori skrbi, strokovnosti, pravil in postopkov. Nevtralnost je vedno maska; pod njo se skriva politično nasilje. Še več, ne le, da pokorno sledimo od zunaj naloženim pravilom, temveč smo nasilje sistema ponotranjili do te mere, da ga izvajamo tudi sami – brez zavedanja, da to ni naša volja. Šolski sistem proizvaja subjekte, ki se naučijo, kako misliti v mejah dopustnega, kako ne misliti preveč, kako se izogniti konfliktu. Skratka: kako biti ne samo nemoteči za oblast, temveč delovati v njen prid. *Hlapci* so drama o učiteljih, ker je učitelj prvi delavec v aparatu resnice – tisti, ki prenaša normo, ne pa svobodno misel.

Vsak učitelj, podoben Jermanu, ali navsezadnje Lojzki, ni produkt šolskega sistema, ampak njegova anomalija. Ne deluje znotraj institucije, ampak proti njej. Povedano s Cankarjem: »*Kar napravi človek plemenitega in velikega, ne napravi kot »koristen ud družbe«, temveč izven družbe in proti nji.*« (Knjiga za lahkomišelné ljudi). In ker takšni učitelji niso proizvod institucije, marveč delujejo proti njej, je prvo, kar izgubijo, institucionalna podpora in zaščita. In vendar gesta Jermana in Lojzke ni junaška, je zgolj vztrajanje pri resnici v okolju, ki želi imeti mir. V družbi, ki se bojuje za normalnost, je odklon najbolj nevarna oblika mišljenja in delovanja.

Ena ključnih dimenzij nove priredbe *Hlapcev* je radikalno prijateljstvo, ki ga zavestno vzpostavi Jerman in Lojzka – koncept, ki presega romantiko in družino kot osnovno celico družbe, v kateri se naposled, kot v vsaki skupnosti, reproducira dominantni red. Radikalno prijateljstvo je politična forma intimnosti, ki se ne podreja nobeni družbeni vlogi. V njem ni ekonomije recipročnosti, ni pogodbe, ni izmenjave kapitalov. Je prostor, kjer dva subjekta proizvedeta misel, ki moti red. Razmerje med Jermanom in Lojzko v Krmeljevi uprizoritvi je odnos, ki nekaj proizvaja, čeprav paradoksalno ne koristi ničemur – še najmanj njima. Oblast takšnega razmerja ne more uokviriti: ne more ga prevesti v zakon, pogodbo, identiteto. Zato ni nevaren zgolj njun upor, temveč tudi sam potencial takega prijateljstva – možnost odnosov, ki odpirajo nove načine političnega delovanja, kar sva želela s Krmeljem nakazati.

V adaptaciji novo tematiko vpeljujeva tudi z Jermanovim umikom v tujino. Ta za nenaivnega misleca, kot je Jerman, ni obljubljena dežela miru in občega blagostanja, temveč zgolj izstop – začasno zatočišče. Jerman ve, da ne obstaja nič takega, kot je svoboda, ampak le začasen izhod iz enega oblastnega aparata v drugega: premik v okolje, v katerem smo varni le toliko časa, dokler ne pristanemo na radarju nove, a v svojem temelju iste oblasti.

Jerman ne odide zato, ker bi verjel v boljše institucije drugje, temveč zato, da za trenutek vdihne. V nasprotju s Cankarjevimi *Hlapci*, v katerih Jerman propade, je pri Krmelju njegov propad najverjetneje zgolj odložen.

Hlapci, od njihovega nastanka do novih adaptacij, ne ponujajo modela političnega programa, temveč pozicijsko etiko. Ne povedo nam, kako naj glasujemo, katere slogane naj vzklikamo, kateri strani naj pripadamo, niti v katero od tujin naj pobegnemo. Pokažejo nam, kaj se zgodi, ko subjekt zavrne, da bi bil upravljan skozi krivdo in strah, in ko namesto tega tvega nezaščitenost. Krmeljeva uprizoritev ni sodobna zato, ker bi v dramo vnašala aktualne teme, temveč zato, ker *Hlapce* vrne tja, kjer so bili napisani – v srce konflikta med subjektom in aparatom. Razgrne, da politični konflikt ni najprej boj med strankami ali ideologijami, ampak boj za resnico. Ne resnico kot metafizično danost, ampak kot rez v strukturo, ki želi ostati nedotaknjena.

Etika nezaščitenosti, ki se izriše v tej uprizoritvi, ni poziv k heroizmu, temveč k doslednosti in natančnemu branju institucionalnega nasilja. Ne zahteva, da postanemo mučenci ali da razsujemo vse institucije. Zahteva, da prenehamo verjeti v zaščito, ki jo te institucije obljubljajo, in začnemo gledati, kaj v resnici počnejo. Zahteva, da se odrečemo udobju, v katerem se lahko zatečemo v cinizem (»vsi so isti«) ali v sentimentalnost (»moramo biti bolj prijazni«). Zahteva, da sprejmemo, da bo odklon vedno nosil posledice – a nas to ne sme ustaviti pri javnem delovanju in povezovanju.



Eva Stražar, Urban Kuntarič, Lučka Počkaj, Mojka Končar

Cankarjevi *Hlapci* med inovativnostjo in družbeno stvarnostjo

Cankar je imel izjemen občutek za analizo družbene situacije na Slovenskem kot tudi zmožnost za generalizacijo njenih zakonitosti, pri čemer je vedno izhajal iz svoje neposredne stvarnosti, iz sveta, v katerem je živel. V dramski opus je zaobjel politično situacijo na Slovenskem, gospodarske in socialne razmere kot tudi moralno stanje takratne družbe. Čeprav je Cankar velik del življenja preživel na tujem, je zunanja snov v dramskem opusu vedno vzeta iz domačih krajev in prinaša družbenopolitično razsežnost, pa naj gre za volitve, razdor v stranki, bankrot ljudi na podeželju, gradnjo železnice, Cukrarno, meščanske norme ..., kar pa ima znotraj posamezne drame različno funkcijo, lahko predstavlja sprožilni moment dramskega dogajanja, glavni ali stranski motiv, oblikuje dramski prostor ipd. Cankar je napisal sedem dramskih besedil, kar obsega približno desetino njegovega celotnega opusa, vendar pa predstavlja prav dramsko pisanje izjemno pomemben prispevek k razvoju slovenske literature, saj je bila slovenska dramatika pred nastopom Ivana Cankarja med vsemi tremi literarnimi zvrstmi najmanj razvita in se je šele s Cankarjevimi dramami priključila evropskim literarnim tokovom. Cankar je v slovensko dramatiko uvajal dramske žanre, ki jih slovenska dramatika prej ni poznala, hkrati pa je njegova dramatika tudi inovativna prelomnica s prevladujočo realistično poetiko druge polovice 19. stoletja. Cankarjeva dramatika je nastajala v kratkem obdobju med letoma 1897 in 1911, ki ga zato lahko opredelimo kot obdobje pospešenega razvoja slovenske dramatike.

Cankar je dramo *Hlapci* napisal leta 1909, ideja nove drame, šeste po vrsti, pa je v Cankarju dozorela že v času bivanja na Dunaju. Zunanjo snov oziroma pobudo za dramsko dogajanje je Cankar dobil leta 1907, ko so bile na Slovenskem državnozborske volitve (na katerih je na listi socialnih demokratov kandidiral tudi Cankar, a v parlament ni bil izvoljen): po zmagi klerikalne stranke so se v časopisu *Slovenec* v začetku

leta 1908 pojavljale grožnje vsem, ki se ne bodo odrekli svoji misli. Dramo pa je Cankar pisal v Sarajevu: v času od 9. 9. 1909 do 10. 11. 1909 je bil namreč gost sarajevskega nadškofa Stadlerja, pri katerem je služboval njegov brat Karl. Natančnim datumom ter poteku nastajanja drame lahko sledimo iz pisem, ki jih je Cankar iz Sarajeva pošiljal svojemu založniku Lavoslavju Schwentnerju: Cankar je dolgo razmišljal o naslovu: »Najprej sem mislil ›Novi časik, ali ›Nova pota« – pa bi bilo oboje nekako filistejsko. Morda bi Ti sam uganil kaj krepkejšega. Konec bo resen, toda ne tragičen.« (Cankar 1971: 227) Ko je končal četrto dejanje, se je odločil za naslov *Hlapci*. 26. 10. 1909 je napisal Schwentnerju: »Ta drama je faktično moje največje delo. Delal sem na nji intenzivno cele tri mesece, zato pa je zgrajena od kamna. V prvih dveh aktih prevladuje satira, v tretjem se pričinja tragika.« (Cankar 1971: 228) Cankarjevi lastni pogledi na dramo nam bodo v nadaljevanju v pomoč tudi pri njeni interpretaciji.

Sredi novembra 1909 se je Cankar vrnil v Ljubljano in Schwentner je poskrbel, da je drama konec januarja 1910 izšla v knjižni izdaji. Zlasti katoliške revije so dramo razumele kot napad na učiteljski poklic, zato so učitelje pozvale k protestu. (Moravec 1969: 159) Deželna vlada je zaradi protesta učiteljev dramo izročila cenzurnemu svetu, ki je uprizoritev prepovedalo z utemeljitvijo, da je v besedilu kar 62 odstavkov, ki so nevarni za javni mir in red. *Hlapci* so tako svojo krstno uprizoritev doživeli šele po Cankarjevi smrti leta 1919, in sicer maja v Trstu, septembra v Zagrebu in 11. decembra, ob prvi obletnici avtorjeve smrti, tudi v Ljubljani. Krstno postavitve v Slovenskem gledališču v Trstu je režiral Milan Skrbinšek, ki je velik del Cankarjevega opusa uvrstil na repertoar tega gledališča, kritike pa so bile naklonjene zlasti igralcem, prav tako so poudarile, da Cankarjev namen ni bil prikazati omahljivosti učiteljskega poklica (Moravec 1969: 182–183). Pobude za hrvaško uprizoritev je dal režiser Branko Gavella, za prevod pa je prosil Zofko Kveder, ki je živela v Zagrebu, uprizoritev v osrednjem hrvaškem gledališču je doživela štiri razprodane predstave ter zelo različne odzive v tisku: od navdušenja do odklanjanja, da gre za tendenčno dramo brez umetniške vrednosti in da Cankar sploh ni dramatik. Na kritike se je odzvala Zofka Kveder, ki je v obrambo prijatelju razložila ozadja *Hlapcev* kot tudi vlogo Cankarja v slovenskem javnem življenju (Moravec 1969: 190–195). Uprizoritev v ljubljanski Drami je režiral Osip Šest, doživela pa je za tisti čas neverjetnih devetnajst ponovitev, uprizoritev je bila deležna pohvalnih kritik, še vedno pa se je večkrat pojavila misel, da to ni najboljša Cankarjeva drama, a vsekakor vredna uprizoritve



Lovro Zafred, Lučka Počkaj, Eva Stražar, Maša Grošelj

(Moravec 1969: 199–201). V več kot stotih letih se je pokazalo, da je imel Cankar prav, ko je ob nastanku zapisal, da je drama faktično njegovo največje delo.

Hlapci imajo klasično zgradbo v petih dejanjih, Cankar pa se z njimi vrača k realistično–naturalistični dramaturgiji prvih iger, razen konca: ta je mistično iracionalen, dramsko dogajanje nima fabulativne zaokroženosti, saj konec ostaja odprt. Dogajanje je izjemno zgoščeno, dialog ekonomičen, vsaka replika je na svojem mestu, zato je Cankar upravičeno menil, da je »drama zgrajena od kamna« in da se ne sme nobena replika odstraniti. V besedilu nastopa veliko dramskih oseb, in sicer 19 poimensko navedenih, ob tem pa še kmetje, kmetice in delavci, ki pripomorejo k ustvarjanju množičnosti posameznih prizorov. Cankar s pomočjo dramskih oseb razrešuje lastne moralne, socialne in družbene dileme, zato so dramske osebe nekakšni generalizirani nosilci različnih življenjskih principov, idej in vrednot, pri čemer imajo poleg glavnih oseb izjemno težo tudi stranske osebe. Te je Cankar natančno oblikoval, nekatere imajo velik učinek na dogajanje in idejo drame kljub majhni količini replik in pojavljanja na odru, saj problematizirajo držo in mišljenje glavnih oseb in nas vedno znova sprašujejo, kdo ima prav, kdo je junak našega časa.

Cankar je v citiranem pismu zapisal, da »v prvih dveh aktih prevladuje satira«, in res je podobno kot v komediji *Za narodov blagor* prisotna družbena kritika, katere zunanji okvir je čakanje na izid volitev. Na vrtu pred županovo krčmo v podeželskem trgu smo najprej priča ljubezenskemu prepirčku Jermana in Anke, nato pa se zbirajo učitelji Minka, Geni, Komar, Hvastja, Lojzka ter zdravnik, župan in nadučitelj, njihove pogosto citirane izjave so že skoraj ponarodele – takšna je Jermanova: »Narod si bo pisal sodbo sam; ne frak mu je ne bo in ne talar!« ter misel Geni: »Nazadnjaštvo je dobro, naprednjaštvo je dobro, najboljša pa so pečene piške!« (Cankar 1969: 11) Izid volitev sproži zaplet drame, kar Cankar ubesedi izjemno zgoščeno, saj poštar prispe z novico: »Vse! Vse! Vse!« in doda »Črno!« (Cankar 1969: 18)

Slovenska inteligenca, ki jo v drami predstavljajo učitelji, čez noč spremeni svoje politično prepričanje in se prilagodi zahtevam nove oblasti, ki jo predstavljata župnik in nadučitelj; zvest svojim načelom in prepričanju ostane le Jerman. Družbena kritika in prevrednotenje prepričanja se nadaljujeta v šolski knjižnici, kjer učitelji izločajo knjige, ki pohujšujejo; sprememba oblasti tako vodi v idejno prevrednotenje narodovih duhovnih dosežkov. Nova oblast zahteva, naj bo učitelj zvest hlapec in naj opravlja svoje delo, kot mu ukaže gospodar. Ker si Jerman še naprej

prizadeva za ustanovitev izobraževalnega društva, to oblast razume kot nepokorščino.

V tretjem in četrtem dejanju pa se perspektiva, s katero so prikazani dogodki, spremeni, kot je zapisal Cankar sam, »se pričanja tragika«, v ospredje namreč stopi Jerman in njegova notranja razdvojenost, tragična perspektiva intelektualca, zvestega sebi in svojim pogledom, ki želi ljudstvo dvigniti iz zaostalih razmer ne glede na posledice, svoje poslanstvo oblikuje v geslo »iz hlapcev napraviti ljudi«, kot pove v znamenitem pogovoru z župnikom, ki predstavlja vrh konflikta in soočenje njunih različnih, a legitimnih življenjskih principov. Kljub grožnjam s premestitvijo v hribe na Goličavo ter dobronamernemu župnikovemu prigovarjanju, naj odneha, Jerman vztraja in organizira zborovanje v krčmi. Četrto dejanje je tako v celoti oblikovano okoli izvedbe zborovanja, v središču pa je Jermanov govor, ki se zaključi z besedami: »Hlapci! Za hlapce rojeni, za hlapce vzgojeni, ustvarjeni za hlapčevanje! Gospodar se menja, bič pa ostane in bo ostal na vekomaj, zato ker je hrbet skrivljen, biča vaje in željani!« (Cankar 1969: 54–55) ter končnega spoznanja, da ljudje ne potrebujejo sprememb, ne želijo znanja ter so zadovoljni v svoji hlapčevski vdanosti. Cankarju uspe ustvariti prepričljivo atmosfero množičnega, glasnega in čustveno napetega dogajanja, kjer se prevračajo mize, razbijajo kozarci, ljudje se upirajo in Jermana kamenjajo, do končnih vzklikov: »Ubijte ga!« Jermana pred linčanjem rešita Kalander (fizična moč) in župnik (oblast).

Jermanov upor proti novi oblasti in duhovni zaostalosti naroda je tako končan že s četrtrim dejanjem, prav tako je znana nadaljnja usoda, to je premestitev na Goličavo, zato se pojavi vprašanje, zakaj Cankar sploh potrebuje peto dejanje. Odgovor se skriva v liku matere, saj Jerman ni prikazan le skozi prizmo javnega delovanja, temveč tudi skozi intimno doživljanje, kjer ima večjo težko kot ljubezenski zapleti z Anko in prebujajoča se čustva do Lojzke prav odnos z materjo. Cankar je tako v *Hlapcih* z minimalnimi in ekonomičnimi sredstvi prikazal izjemno zapleten odnos do matere, saj njena vloga obsega tri replike, dva nastopa brez besed in mistični glas ob koncu drame. Mati je ves čas v ozadju, je izrazito stranski lik, a ves čas navzoča kot temeljno ozadje Jermanove notranje razpetosti. Mati povzroči spornost samega dejanja, ko se junak zlomi sam v sebi ob spoznanju, da ima njegov boj tudi negativne posledice in se mora spopasti z vprašanjem odgovornosti za svoja dejanja. »Nikjer ni tako viden pisatelj zasuk iz družbene kritike in satire k esencialnim vprašanjem človekovega vztrajanja v življenju.« (Bernik 2006: 375)



Lučka Počkaj

Ob zavesti, da je možno, kot mu je potrdil zdravnik, da je s svojim ravnanjem skrajšal materino življenje, pa čeprav samo za trenutek, se Jermanov boj z drugim (župnik, oblast, ljudstvo) prevesi v boj znotraj Jermana samega (boj med dolžnostjo in ljubeznijo do matere ter lastnimi vzgibi). Jerman ne prenese dejstva, da je grešil zoper mater, zoper njeno ljubezen, kazni, ki si jo naložijo Cankarjeve osebe, pa je pogosto nesorazmerno velika v primerjavi s storjenim grehom. Družbeno kritiko in javno delovanje zamenjajo temeljna razmišljanja o človekovem bivanju. S tem je povezano tudi vprašanje, kaj Jermana žene v akcijo, je to res gnev in razočaranje nad breznačajno družbo, ki proda prepričanje za košček kruha, ter skrb za ljudstvo in njegov napredek ali pa je to posledica neke notranje nuje, razreševanja lastnih nezavednih konfliktov in frustracij.

Jermanova mati ima v literarni zgodovini različne interpretacije, od poveličevanja njene ljubezni do opozarjanja na problematičnost njunega medsebojnega odnosa. Njena vloga pa ni vezana zgolj na prikaz spornosti dejanja in s tem razcepljenosti Jermanove osebnosti, temveč je še dodaten in odločilen moment pri razkrivanju spoznanja, da sama akcija, torej aktivni princip delovanja, ni nujno zadosten smisel človekovega bivanja. Jerman, nekonformistična dramska oseba, zvesta sebi in svoji resnici, doživi poraz na dveh ravneh: čeprav Jerman dela v dobro ljudstva in iskreno verjame v spremembe, doživi družbeni poraz – ljudje njegovega napredka ne potrebujejo, poražen pa je tudi na zasebni ravni, saj kljub dobrim namenom s svojim dejanjem prizadene najdražjo mu osebo.

Velika dela evropske literature so prav tista, ki prikazujejo temeljne paradokse življenja, od tod njihova nadčasovnost in večna aktualnost. In čeprav je za *Hlapce* značilna klasična, tradicionalna dramska forma, v njej nastopa netradicionalni junak. Cankar ne ponavlja tradicionalne sheme, kjer imamo junaka, ki propade, njegova ideja pa zmaga. Kot je opozoril že Dušan Pirjevec, tradicionalni junaki končajo v odpovedi, smrti ali samomoru, čeprav so še tako plemeniti, na koncu propadejo, propad pa je le fizični polom, a v resnici moralna zmaga: za tradicionalnega junaka je ideja tako visoko vredna, da je zadnjo pripravljen darovati tudi življenje. (1986: 117) Cankarjevi *Hlapci* pa kažejo na razkroj evropskega literarnega junaka, saj je Cankar na strani življenja in ne ideje. V *Hlapcih* imamo dramsko osebo, ki spozna nezadostnost akcije in lastno nezadostnost ter kljub življenjskim porazom in misli na samomor vztraja. Od tod tudi Cankarjeva uvodoma zapisana misel, da bo konec resen, toda ne tragičen. Prav ob koncu se Jermanovi pogledi najbolj

zbližajo s stališči Lojzke in učitelja Hvastje, ki svoje življenjske izkušnje in modrosti povzame z besedami: »Prepričanje je kakor smetana – kaj bi z njó, če mleka ni?« ter »Kaj izprašuje drevó v samoti: čemu rasti? Raste, doraste, strohni ... Bog sam vé, čemu ga je bil tja postavil.« (Cankar 1969: 59–60) Ob tem ostaja odprto vprašanje, ali je prepričanje značilnost mladosti, njenih sanj in idealizma, medtem ko je odraslost stvar kompromisa in prilagajanja, saj v središču ni več prepričanje, temveč življenje samo: so *Hlapci* drama o odraščanju?

Hlapci so večno aktualni prav zato, ker izpostavljajo temeljna vprašanja človekovega bivanja: kaj prinese zvestoba sebi in svojim načelom, kaj nas žene v upor, so sanje zgolj slepilo, kako nadaljevati, če dobra dejanja povzročijo negativne posledice, ali je delovanje dovoljšen smisel človekovega bivanja, sta gospodar in hlapec edina bivanjska principa ... Ob teh in podobnih vprašanjih vsako obdobje znova išče odgovore in razrešuje etične dileme, kar kažejo tudi uprizoritve *Hlapcev* v več kot stotih letih. *Hlapci* sodijo med največkrat uprizorjena Cankarjeva dramska dela, največkrat so se z njimi soočili režiserji Milan Skrbinšek (leta 1919, 1920, 1926), Valo Bratina (leta 1920, 1922, 1926, 1927), Slavko Jan (leta 1948, 1953, 1967) in Mile Korun (leta 1967, 1980, 1990, 1995). V novem tisočletju so bili *Hlapci* uprizorjeni šestkrat, in sicer v režiji Sama M. Strelca (2005), Matjaža Bergerja (2010), Mihe Goloba (2011), Sebastijana Horvata (2015), Janeza Pipana (2017) in Maje Kleczewske (2021). Njegova drama pa tudi danes »naturi takorekoč ogledalo drži«, kot je rekel že Shakespearjev *Hamlet*, pri katerem si je Cankar sposodil uvodni moto k drami.

Viri in literatura

BERNIK, France 2006: *Ivan Cankar*. Maribor: Študentska založba Litera.

CANKAR, Ivan, 1969: *Hlapci*. *Zbrano delo* 5. Ljubljana: DZS. 5–65.

CANKAR, Ivan, 1971: *Pisma II*. *Zbrano delo* 27. Ljubljana: DZS.

GOSTIŠEVA, Nevenka idr. (ur.), 1967: *Repertoar slovenskih gledališč 1867–1967*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej.

MORAVEC, Dušan, 1969: *Opombe*. Ivan Cankar: *Zbrano delo* 5. Ljubljana: DZS. 135–203.

PEZDIRC BARTOL, Mateja, 2018: *Dramatika*. Aljoša Harlamov (ur.): *Ivan Cankar: literarni revolucionar*. Ljubljana: Cankarjeva založba. 142–199.

PIRJEVEC, Dušan, 1986: *Hlapci, heroji, ljudje*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Red. prof. dr. Mateja Pezdirc Bartol je literarna zgodovinarica in redna profesorica za slovensko književnost na Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. V svojem raziskovalnem delu se osredotoča zlasti na sodobno slovensko dramatiko, na tem področju je tudi doktorirala.

Hlapci, dokumentarec za prihodnost (fragmenti iz besedila)

Jermanovi komentarji

i

Snemam zato, ker spomin laže: zapomniš si to, kar ti pomaga preživet, kar ti pomaga vzdržat. Država si zapomni tisto zgodovino, ki ji pomaga vladati, stati inu obstati. Ampak na filmu je vse zabeleženo, zapomni si še preveč, vse nianse, pokašljevanja, poglede v tla. Film je že v osnovi nasprotje poslušnosti; najbrž tudi vsaka druga umetnost. Je dokaz, je dokument nekega trenutka, nekega telesa, ki je v nekem trenutku obstajalo in pričalo času.

Kolege mi je uspelo brez večje težave prepričati, da pred kamero najprej preberejo in v naslednjih dneh na neki način tudi odigrajo prizore iz Cankarjevih Hlapcev. Prvi prizor, ki smo ga snemali, je bil dialog med Hvastjo in Komarjem; to je trenutek tik pred volitvami, v katerem Komar, na tej točki še naprednjak in liberalec, Hvastji očita konservativnost in ga zasmehuje zaradi religioznosti. V Cankarjevi zgodbi je Komar pred volitvami prepričan, da bodo zmagali naprednjaki, in se tudi predstavlja kot njihov pripadnik; čez noč postane zaprisežen zagovornik nasprotnega. Tisti trenutek je nenavadno sovpadal s časom pred dejanskimi volitvami v državi, v kateri smo bili. Ampak to dejstvo smo nekako ignorirali, kot da v tem originalu ne bi videli sodobnosti, ki jo živimo.

ii

Pred volitvami je to zvenelo kot distopija. Ampak čas ni ravna črta, čas je fluiden: ponavlja se, dela zavoje, prekinitve, nič fiksnega ni na njem, prehaja. Učenke in učenci to vejo, zdi se mi, da je novim generacijam to že nekako jasno: živijo v oknih, v več zaslonih naenkrat, več identitet imajo že zaradi vseh profilov, ki jih upravljajo. Svoboda, priborjena v nekem trenutku, ni nikoli samoumevna. Walter Benjamin je pisal, da preteklost zasveti

v trenutkih nevarnosti; in ti trenutki so trenutki, v katerih lahko zgodovino zares razumemo, ko je vse transparentno, vse je jasno – in to ravno zato, ker lahko razumemo več perspektiv kot samo svojo, omejeno. Če je čas ravna črta, če potuje v eno smer, je to državni čas, čas, ki mu nekdo vlada; tisti, ki ima več denarja, ima tudi več časa. To je čas učnih načrtov, čas, ki ga definira neka institucija, neka politika. In po volitvah je oblast ugrabila čas: sedanost je začela potovati nazaj.

iii

Zgodovina ni nekaj, kar bi lahko došli v eni šolski uri: v nas se naseli kot šum, zapolni našo pozornost. Zgodovina je statika, ki jo slišimo na radiu. Walter Benjamin je pisal o Angelu zgodovine, ki vzvratno leti v prihodnost. Zdi se mi, da je ta angel danes v buffer coni, v nekem vmesnem prostoru, da lebdi, da se je zataknil. Ne premika se, hibernira: zgodovina se predvaja pred njegovimi očmi kot slab instagram-live posnetek, zamrzuje, glitcha. In vsak glitch je neko grobišče. Vsak izbris kritične misli, ki spremlja napredovanje zgodovine, napredovanje časa, skrije neko truplo. Če posplošiš ali popreprostiš zgodovino, lahko kratenje delavskih pravic preimenuješ v debato o produktivnosti in talentu; brez emancipatornih bojev se ti lahko zgodi, da spremeniš genocid v debato o slovnici.

Zgodovina in sedanost sta neskončno kompleksni; zato je o obeh nujno govoriti kompleksno. In zato je to vaja v radikalni empatiji: razumeti perspektive, tudi če niso tvoje, tudi če misliš, da niso, pravzaprav so.

iv

Cankar jim je rekel hlapci: služabniki, oprode, sužnji, ki si želijo biti sužnji. Danes poslušnost ne izgleda kot dobresedno klanjanje. Pokaže se v smejanju na sestankih, v izpolnjevanju razporednic in obrazcev, v vpisovanju ocen. Žižek pravi, da je ideologija najmočnejša, ko misliš, da si ironičen. In nekdo drug, ne vem, kdo je to prvi rekel, no: ironija je pesem ptice, ki je vzljubila svojo kletko. In to je poslušnost z nasmehom; človek poklekne, še preden mu nekdo reče, da mora poklekniti.

v

Brez študij spola je zgodovina laž. Če iz zgodovine izbrišeš ženske in kvir osebe, cel spekter, če izbrišeš kolonizirane skupnosti, če izbrišeš nasilje imperijev, delavski boj, kaj sploh ostane? Nekakšna parada zmagovalnih uniform, ki odkrivajo svet in se čudijo, da znajo tudi ljudje na drugih kontinentih misliti, čeprav je edina



Mojka Končar, Urban Kuntarič, Lovro Zafred

razlika ta, da je bila Evropa boljša v razvijanju orožja, imela je bolj sofisticirane, bolj brutalne stroje za ubijanje. In še vedno jih ima: samo zato je lahko bogatejša in bolj napredna.

Zgodovina brez zgodovine nasilja je neka preobleka starih moških, ki sejejo strah in trepet na svojih konjih, tankih in dronih. Zgodovina je virus, nasilje je virus. Ampak vsako izbrisano življenje nekje pusti neko sled, v zgodovini ni nič pozabljeno: moja naloga ni, da učim o nekih fiktivnih herojih, pokazati moram razpoke, izbrisane perspektive, nedokončanosti, paradokse /

Lojzka Kalandar

i

Sovraštvo do umetnic in umetnikov ni toliko kulturno ali razredno, kolikor je ontološko: umetnica, v najširšem smislu, analizira, razstavlja in preoblikuje pomen tega, kar drugi zgolj uprizarjajo, brez njihovega dovoljenja in onkraj njihovega dosega. To je izjemna oblast nad pomenom, nad tem, kar imenujemo resnica.

Politiki umetnic ne marajo, ker si želijo enake oblasti nad pomenom, nad resnico – ne iz potrebe po dajanju pomena in razkrivanju resnice, temveč iz potrebe po oblasti. To je morda edina resnična fronta med umetniki in politiki.

Umetnice na vsakem koraku ponižujejo, tako ljudje – ker v njih vzbujajo nelagodje – kot tisti, ki jim vladajo; oboji zato, ker je ponižanje oblika odvzema moči. Ampak ker umetnica operira v domeni, ki jim je nedostopna in jo je težko ponižati, udarijo tam, kjer je njihova moč izvršljiva: skozi birokracijo, skozi referendum, dekrete, z ukinitvijo, preusmerjanjem, zavlačevanjem sredstev.

Prizor, ki sledi, prizor, v katerem predstavnik sveta staršev igra Župnika iz Cankarjevega originala, je bil posnet, preden je Jermanov video zaokrožil po spletu. Potem ko so Jermana odpustili, so bile možnosti (in pripravljenost kolegov) zelo omejene; z Jermanom sva morala na tej točki predati trde diske, kamero in računalnik v šolsko oskrbo. Hvastja naj bi vse te materiale izbrisal.

ii / 15. september 2026

Jerman

Če pomisliš, ko si bila ti dijakinja, kako si ti razumela znanje, kaj ti je bilo takrat pomembno?

Lojzka

Ko sem bila v njihovih letih, sem verjela, da je znanje nekaj objektivnega, skoraj svetega; potem pa sem ugotovila, da je vsako znanje politično. Problem ni v tem, da bi učenke in učenci premalo ali preveč razmišljali; svet jih pač noče niti poslušati, noče razumeti, kako razmišljajo. Ne učimo jih razmišljati, ne dopustimo jim tega; učimo jih ubogat slovnico neke resničnosti, ki jih izključuje.

Jerman (bere iz dekreta)

»Učitelji se morajo vzdržati izražanja osebnih političnih stališč med poukom. Učilnica ni prostor za aktivizem ali identitetno politiko. Naloga učitelja ni »odpiranje debat«, temveč posredovanje preverjenega znanja in vzgoja hvaležnosti do domovine.«

Lojzka

Učitelji nismo neka nevtralna instanca, neka investicija države, njihovi hlapci, nismo in ne moremo biti. Vsako znanje je politično. Vprašanje je samo, ali politika, ki se vanj vpisuje, omogoča bolj odprt, bolj vključujoč svet z manj nasilja, ali vodi družbo nazaj v neko represijo, v nasilje. Učenje mora imeti prazna mesta, mesta, ki jih moraš dopolniti, kompleksno ubesediti razpoke ... Če merimo šole samo po učinkovitosti, bomo vzgojili robote.

Jerman

Walter Benjamin je napisal, da je vsak dokument civilizacije tudi dokument barbarstva. Vsaka razpredelnica, vsak učni načrt, vsaka seja v zbornici, barbarstvo v excel tabelah.

Lojzka

Ja, mogoče ljudje res hočejo biti poslušni – nekateri ljudje, mogoče ... In to izhaja iz želje po varnosti, iz želje po občutku, da sploh še obstaja neka prihodnost. Ampak svoboda ni v tem, da nimaš ničesar povedati. Otroci so še preveč mirni, preveč sprejemajoči, halo, a sploh kdo vidi, v kakšnem svetu odrasčajo? In dekret od njih zahteva, da nehalo postavljati vprašanja.

Če znaš vprašati »zakaj?« in situacijo analizirati, si mogoče že na pol svoboden. Ampak če znaš vprašati »kako je do tega prišlo, komu je nekaj namenjeno, kdo ima od nečesa korist?«, potem si lahko že nevaren, nevaren za oblast. Tudi napačna vprašanja je treba znati postavljati, v njih se mogoče celo odpre prostor, v katerem se lahko zgodi nekaj novega.

German

Kaj se ti zdi protiutež večnemu vračanju enakega, večnemu vračanju zgodovine? Večno vračamo mrtve avtorje ...

Lojzka

Mene zanima sedanjost. Rada bi sedanjost, vsaj eno minuto resnične sedanjosti, kjer nihče ne igra vloge, ne meri časa, ne meri znanja, ne meri učinkovitosti in ne definira teles drugih. Sedanost je tista, o kateri je najtežje govoriti, vsak politik govori o prihodnosti, ampak prihodnost definiramo tukaj, zdaj, v tem trenutku. Potreba po nekem fiktivnem napredku ... Kaj sploh je napredek? Napredek je privedel do izčrpavanja regij celotnih kontinentov, do genocidov ... Ne znamo se soočiti s sedanjostjo.

German

Posnela sva izjavo pred volitvami, kaj pa zdaj? Takrat te je bilo strah in zdaj se je uresničilo to, česar si se bala.

Lojzka

Če me je bilo prej strah, sem zdaj faking besna. Prej si omenil Benjamina. Spomnim se citata, da je takrat v svojem času »začutil kontrast, ki je bila dorasla sili fašizma«. Prej se mi je zdelo, da se mogoče sploh nima smisla s tem ukvarjat, zdaj pa kot da sploh ne morem it s šole, da je moja odgovornost tukaj. Zdaj nimamo ničesar izgubiti, ker smo že izgubili vse pravice, tako da se moramo boriti.

German

Predsednik sveta staršev je zadnjič rekel, da je šola tovarna in da moramo mi kot profesorji samo izvajati učni načrt.

Lojzka

Okej, se bom poskusila odzvati kar z njegovo metaforo. Če bi bila šola tovarna, potem je umetnost okvara v mašineriji, napaka, in to je nekaj dobrega, nekaj nujnega, zato ker se samo v napakah pokaže nekaj, kar je zares človeško, ne v normalnosti, ampak v tej nenormalnosti, ki je v vsakem od nas. In moj predmet ... Ljudje so polni predsodkov ... Ja, umetnost pač ni uporabna, ne na dobeseden način, in to je dejstvo, ampak uporabna ni zato, ker noče biti uporabna, v tem je njen upor, njena političnost, in konec koncev tudi potencial ljubezni, potencial empatije, novih perspektiv.

German

Financiranje umetnosti se je znižalo za 75 %, Cankarjeva nagrada zaradi ene kritične izjave ni več doma na Vrhniki ...

Lojzka

Ni me strah samo kaznovanja, ekonomskega, kakršnega koli. Strah me je tega, da govorim v prazno, da so neki algoritmi že določili, kaj bo slišano in kaj spregledano ... Da je ljudem zares vseeno, ali verjamejo v to ali v kaj drugega.

German

Ampak iz jeze in strahu ne moreš večno črpati moči za boj. Kje najt smisel in energijo za borbo na dolgi rok?

Lojzka

V dijakih, čist enostavno. To niso neki papirji, to so ljudje, ki se jih ne da premikati po dekretih. Mogoče v nekaj sodelavcih tudi iščem nekakšen smisel, pa v tem, da se zavedam, v kakšni situaciji bodo dijaki, če mene več ne bo tu.

German

Nekaj sem se spomnil. Prebrala bova nekaj iz *Hlapcev*.

Lojzka

Neeee, nehaj že s temi *Hlapci* /

German

Samo en prizor s kovačem Kalandrom.

Lojzka

On je totalen mačist, ne morem tega brat.

German

Subverzivno je, da ga ti bereš!

iii / Lojzkin govor na šolski proslavi, 21. oktober 2026

Dober večer. Sem Lojzka Kalander, profesorica filozofije in umetnostne zgodovine. Oblekla sem si to, da ne bo dvoma, da razumem jezik rituala. Danes praznujemo. In praznovati pomeni vedeti, kaj praznujemo.

Danes slavimo »red«. V imenu reda je prišel dekret, za katerega ste danes že slišali. Dekret, ki zagotavlja, da je nevtralen, ki varuje pred »ideološkimi eksperimenti«, varuje pred

»zmedo«, varuje pred vprašanji, ki rušijo oblast. Dekret, ki varuje pred govorom o identiteti, o zgodovini dinamik moči, povezanih s spolom, razrednim bojem; ki varuje pred kritično mislijo. Cenzura kot pedagoška skrb, učni načrt kot evangelij. Knjige naj postanejo pastelne, zgodovina brez krvi, umetnost brez telesa, učilnice brez sveta.

To ni red. To je tišina, v kateri raste strah, in to je prostor, ki je odprt za nasilje in izključevanje tistih, ki nimajo moči. Oblast, oblast ...

Oblast se ohranja s prelaganjem krivde; in krivda vedno potuje navzdol, k nezaščitenim. Krivda ni resnica, krivda je dolg do oblasti. Ta vlada nagovarja najšibkejše, v svoji propagandi jih naslavlja, v resnici pa zanje naredi najmanj. Ta oblast je kot vračanje zgodovine: nacizem v preobleki birokracije, politiki, ki sodobno umetnost označujejo za »izrojeno«.

Vsak dolg je fiktiven. Jaz tej oblasti ne dolgujem ničesar, še najmanj pa poslušnosti. In nihče nikoli ne dolguje ničesar nobeni oblasti. Zavrnitev plačila je točka preloma. Danes ga ne plačam. Zato vam povem: v teh razmerah ne bom več učila, zato, ker me ta sistem sili, da izdajam svoj poklic. Onemogoča mi biti pedagoginja – človek, kakršen sem. Nekateri boste jezni name, nekateri boste žalostni, tretji mi boste zamerili in rekli, da sem zbežala, da sem vas zapustila, »Zakaj nisi pri dodatnem pouku delila prepovedanih vsebin?«

Ampak poseč po moči pomeni služiti moči. Prej ali slej postaneš njeno orodje, pa če imaš še tako dobre namene. Najbolj natančen opis svobode, ki se ga zdajle spomnim, je zavrnitev sodelovanja. Ne hraniti stroja nasilja s svojo prisotnostjo. In tak izstop ni resignacija, ni poraz. Je sabotaža mehanizma, ki iz naše pozornosti dela elektriko za lastni pogon.

Včasih največ narediš s tem, da izstopiš: ne dovoliš, da te sistem uporablja kot dokaz, da je vse v redu. Nisem človek, ki bo dekor demokracije v nedeljo, medtem ko v ponedeljek praznijo knjižnice, brišejo vsebine, brišejo sodobnost! In vam, učencem, govorijo, da država ve bolje kot vi, kdo ste in kaj želite.

Problem pravzaprav vidijo v vas. Vi razmišljate preveč ali premalo, ali pa »narobe«. Ohranite svojo glavo. Ta glava, ta roka, vaša roka bo kovala svet. Ranljivost, ki vam jo očitajo, ni slabost; je moč, ker ne morejo upravljati z njo. Ko se sistem sooči z ranljivostjo, jo želi disciplinirati, racionalizirati, ponižati. Ponižanje je samo odvzem moči. Ne dajte je.

Starši, razumem vašo skrb. Tudi jaz imam rada red. Ampak red brez resnice je samo laž. »Nevtralnost«, ki jo zahtevajo, pomeni: ne sprašuj in ne izstopaj. Pokori se, ne bodi drugačen, bodi tak, kot od tebe zahteva nekdo drug: nekdo, ki ima moč.

Učitelji nismo delnice, ki prinašajo dobiček; smo ljudje z odgovornostjo do vaših otrok, ne do strahu. Učinkovitost brez misli in brez kompleksnosti vzgaja samo ubogljive stroje, ki so popolni objekti za oblast.

In vem, Judit, program mora naprej. Ampak program ni vreden, če ne prenese enega resničnega trenutka sedanjosti. To je ta trenutek. Jaz sem ga prispevala, zdaj ste pa vi na vrsti. Ko boste slišali besede, kot so »mir«, »red«, »normalnost«, poslušajte, kdo jih izgovarja in komu jih namenja. Če mir pomeni, da mora biti nekdo drug tiho, to ni mir, je nasilje, izključitev. Če red pomeni prepovedovanje vprašanj in črtanje vsebin, to ni več šola.

Zato odhajam. Zato je to moje slovo. Ne zato, ker bi obupala nad vami, ampak zato, ker verjamem v vas. Vem, da je čas, ki smo ga preživeli skupaj, naredil dovolj, da boste ohranili kritično misel, domišljijo in srce. Trenutni čas nas kliče, tiste, ki še mislimo, tja, kjer je problem. In problem zagotovo ni v vas, ni v meni. Zame tu več ni prostora.

In za prostor se ne tekmuje: teritorij naj imajo kapitalisti. Mi prostor odpiramo, čeprav z odhodom. Morda z vrnitvijo, ko bo to mogoče. Če kdaj dvomite, si zapomnite to: svoboda ni samoumevna. Znova in znova si jo je treba priboriti. Branja vam ne morejo vzeti. Vprašanj vam ne morejo vzeti. Razmišljanja vam ne morejo onemogočiti, ne še.

Vaše roke bodo kovale svet.

Jan Krmelj

soavtor priredbe besedila, režiser

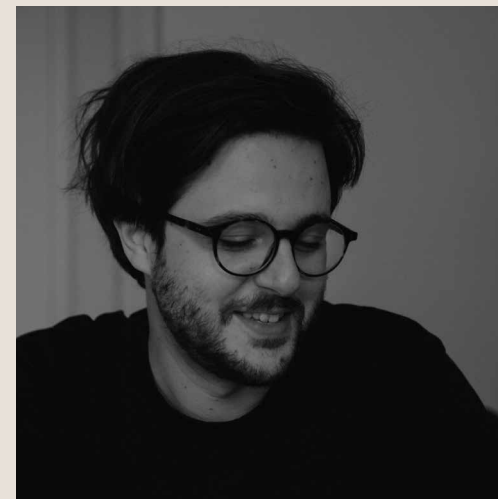


Foto Edze Ali

Jan Krmelj (1995), samozaposlen v kulturi, režiser, pisatelj. V svojem delu raziskuje hibridne in večmedijske uprizoritve.

Razvija avtorske predstave, ki prepletajo dokumentarne postopke, spekulativno dramaturgijo in zvočne pokrajine. Prejel je Boršnikovo nagrado za režijo predstave *Razpoka* (Boršnikovo srečanje, 2024); predstava je prejela tudi nagrado za najboljšo scenografijo, avtorsko glasbo in dve nagradi za igro. *Razpoka* je bila uvrščena v tekmovalni program festivala 58. edicije festivala Bitef. Prejel je nagrado primorskih gledališč tantadruj za predstavo *Ubesedovanje*. Predstavi *Ubesedovanje* (SNG Nova Gorica, 2024) in *Proslava* (SNG Maribor) sta bili uvrščeni v tekmovalni program Boršnikovega srečanja, *Proslava* tudi v program festivala Dubrovačke ljetne igre (2021). Predstava *Za praznino / Jok kamere* (Flota, 2019) je

bila uvrščena v ožji krog izbora predstav mednarodnega programa festivala Theatertreffen–Stückemarkt 2020.

Režiral je predstave *DRŽAVA* (avtorski projekt, Maska in Cankarjev dom, 2025); Rose Sélavy: *NAFTA* (Miniteater, 2025); Pier Paolo Pasolini: *Ubesedovanje* (SNG Nova Gorica, 2024); Rose Sélavy: *Razpoka* (MGL, 2023); Gregor Strniša: *Žabe* (MGL, 2022); Falk Richter: *Izredne razmere* (MGL, 2021); Max Frisch/Jan Krmelj: *Požigalci* (SNG Drama Ljubljana, 2021); Ivor Martinić/Navid Fadaee Nazer/Mojca Marič: *Proslava* (SNG Maribor, 2020); *Antifone* (osmo/za, Zavod Delak, 2019); *Za praznino / Jok kamere* (FLOTA/MGLC, 2019); *Triadni balet* (FF UL/Sokolski dom Tabor, 2019); Fernando Arrabal, Katja Markič, Tibor Hrs Pandur, Jan Krmelj: *UTOPIA, Arheologija raja* (SNG Drama Ljubljana, 2016) in druge.

Dijana Matković

soavtorica priredbe besedila



Foto Nejc Fon

Dijana Matković je pisateljica, avtorica odmevnega romana *Zakaj ne pišem*, urednica družbeno angažirane platforme Disenz in prevajalka. Njeno delo je prepoznano kot ena ključnih intervencij mlajše generacije avtorjev, ki osebne izkušnje ne obravnava kot intimno izpoved, temveč kot politično polje, kjer se razred, jezik, afekt in oblast nenehno prepletajo. Roman *Zakaj ne pišem*, večkrat ponatisnjen in nominiran za nagrado kresnik, razgrinja vpliv razrednih pogojev na možnost ustvarjanja ter javnega in zasebnega delovanja; po knjižni predlogi nastaja tudi film.

Za svoje delo je prejela nagrado Mesta žensk za »neomajno angažiranost pri razširjanju literarnega prostora ter

krepljenje kritične in politične misli«. Kot novinarka je v pogovorih s sodobnimi misleci razvila specifičen analitični jezik, ki preseka razliko med osebnim in družbenim. Knjiga intervjujev, ki izhaja v tem obdobju, nadaljuje njeno preučevanje političnih razmerij moči in različnih oblik odpora.

V aktualnih projektih se posveča raziskovanju revolucionarnega potenciala ljubezni ter razvija koncept etike nezaščitenih: vprašanje, kako se moč in oblast kažeta ter kako se lahko razvežeta v intimnih odnosih, ki so vedno tudi predpogoj širših političnih sprememb. Gre za avtoričin premik od sociološke in avtofikijske analize sistemskih struktur k filozofskemu razmisleku o tem, kako intima deluje kot laboratorij političnih možnosti.

Lučka Neža Peterlin

soavtorica priredbe besedila, dramaturginja



Foto Mateja Gašperlin

Lučka Neža Peterlin (1998) je avtorica, dramaturginja in producentka, ki ustvarja na presečišču dokumentarnega, literarnega in performativnega. Njeno delo izhaja iz pozornosti do robnih pozicij, tišine in več-kot-človeških perspektiv, ki jih razume kot prostor političnega mišljenja in umetniške etike.

Leta 2025 je na 55. Tednu slovenske drame prejela nagrado za mladega dramatika za besedilo *Jagnje*, v katerem preizkuša možnosti ekocentričnega pogleda v sodobni dramski pisavi. To raziskovanje umešča v širši kontekst kolektivnih in interdisciplinarnih procesov, ki jih razvija znotraj gledališča, vizualnih in performativnih umetnosti ter dokumentarne prakse.

V središču njenega ustvarjanja je vprašanje, kako lahko umetnost deluje kot orodje redistribucije glasu in prostora: ne preko reprezentacije, temveč z vzpostavljanjem pogojev za slišnost. Ta usmeritev je izrazita tudi v njenem avtorsko-režijskem prvencu *Now, Suddenly, I Was a Creature of Vice* (Zavod Maska, 2025), zasnovanem na dokumentarnem gradivu, ki preizprašuje družbene mehanizme stigme ter načine izrinjanja posameznikov in skupnosti z roba vidnosti.

Umetnost razume kot prostor premisleka o krhkosti, upor in etiki odnosa. S svojim delom se zavzema za nehierarhične ustvarjalne procese ter vztraja pri počasnosti, občutljivosti in politični lucidnosti kot oblikah odpora proti spektaklu in kapitalističnim logikam.

Brina Vidic

kostumografka



Foto Tadej Hrastovec

Brina Vidic (1994, Ljubljana) deluje na presečišču modnega oblikovanja, kostumografije in grafičnega oblikovanja. Leta 2021 je magistrirala iz oblikovanja oblačil in tekstilij, po študiju pa je razvila modno znamko BRENCHA, s katero se je predstavila na letošnjem tednu mode v Ljubljani.

V svojem delu raziskuje, kako historične vplive postaviti v dialog s sodobnostjo ter s tem ustvarjati nove vizualne pomene. Posebej jo zanima odnos med človekom in oblačilom, kako se s kostumom ali oblačilom preoblikuje tudi človekova prezenca, energija in izraz. Sodelovala je z različnimi umetniki, glasbeniki ter kulturnimi institucijami doma in v tujini.

Njeno delo zaznamujejo subtilni detajli, premišljen oblikovalski jezik in občutek za pripoved z materialom in podobo.

Vid Greganović

avtor glasbe



Foto Primož Korošec

Vid Greganović je DJ in glasbeni producent, primarno v kolektivu SBO, za katerega je ustvaril večino glasbe in zvočnih podpisov, od zgodnje izdanih skladb kompilacije MMXV (*Sara Bezovšek, Tipi so pičke, Sanski Božič*), do obeh albumov, *TRANS* in *Nemoč*. V zadnjih desetih letih je sodeloval s številnimi glasbenimi izvajalci, umetniškimi iniciativami, oblikoval zvok za videe, v teatru pa se njegova glasba prvič pojavi v predstavi *Gibanje*, kjer je v režiji Juša A. Zidarja uporabljena glasba skupine SBO. *Hlapci* Jana Krmelja v SLG Celje so njegov prvi avtorski gledališki projekt. Kreativno najraje raziskuje temne kotičke lastnega poganstva, v zvok poskuša spraviti svoje kreativne tesnobe in dvome, žanri ga ne zanimajo, obstaja samo iskrena degradacija sebe, ki se poskuša preobraziti v inspiracijo. Svoboda, smrt.



Lučka Počkaj, Mojka Končar, Lovro Zafred

Teater v etru

SLG Celje in Radio Slovenija – Program Ars
Ivan Cankar

Na klancu

gledališko–radijska priredba z neposrednim
radijskim prenosom

AVTORICA PRIREDBE BESEDILA, REŽISERKA
Tatjana Doma

REŽISER RADIJSKEGA PRENOSA
Alen Jelen

NEPOSREDNI RADIJSKI PRENOS
26. januarja 2026 na Malem odru

S simbolističnim romanom *Na klancu* (1902) je Ivan Cankar postavil literarni spomenik svoji materi in vanj zapisal zgodovino svoje domačije. V pismu Ani Lušinovi, ki ga je 6. avgusta 1902 poslal z Dunaja, je zapisal: »Za prihodnjo 'Matico' sem napisal daljši roman *Na klancu*. To je spomenik moji materi – in takega spomenika še ni imela kmalu človeška mati. Postavil sem ga z veliko ljubeznijo.« Ženska je osrednji lik v kar sedmih Cankarjevih romanih in to velja tudi za roman *Na klancu*, Cankar pa je prvi slovenski pisatelj, ki je žensko prikazal kot pomembno individualno bitje in je v svojih delih razbijal ženske in moške stereotipe. V romanu so številni avtobiografski elementi: odraščanje v revnem delavskem okolju Vrhnike, Cankarjev oče je bil krojač, ki je obrt opustil, ko so na Vrhniki odprli trgovino s konfekcijo, in nato zapustil družino, kot jo zapusti Tone Mihov. Prav tako je Cankarjeva mati zelo težko preživljala veliko družino, Ivan Cankar pa je bil, kot Lojze, zelo nadarjen in mu je finančno pomagala vrhniška gospoda.

Z romanom je Cankar dosegel prvi večji uspeh pri bralcih, dr. Ivan Robida pa ga je označil za »umotvor, kakor jih imamo Slovenci malo, kakor jih se ne najde bogvekoliko tudi ne med drugimi, večjimi srečnejšimi narodi«.

Roman je sestavljen iz osmih poglavij, ki opisujejo Franckino življenje od rane mladosti do smrti. Tokratna priredba Cankarjevega romana se osredotoča na Francko in njeno doživljanje sveta, lastne usode in usode njenih otrok. Tek za vozom, ki je opisan v prvem poglavju, se v romanu ponavlja kot simbol nezmožnosti preseganja življenjskih omejitev, ki jih v Franckinem primeru določa revščina. Francka je ujeta v spone okolja in družbe, ne glede na trud in železno voljo do življenja, se iz spon revščine ne morejo izkupati ne Francka ne njeni otroci. Lojzetu, srednjemu otroku, sicer uspe nadaljevati šolanje, kar bi mu omogočilo prestop v višji družbeni razred, vendar se iz spon revščine vseeno ne more rešiti. Francka se zaveda, kako pomembna je izobrazba, ki bi sinu Lojzetu odprla vrata v boljše življenje, vendar brez družbene podpore, sama finančnega bremena sinovega šolanja ne zmore. Izkaže se, da je družba tista, ki bi lahko posamezniku omogočila preboj v višji socialni razred. Klanec je kraj, kjer prebivajo reveži, kraj, od koder se ne moreš rešiti. Tudi tisti, ki so klanec poskušali zapustiti, Franckin mož, Tone Mihov in Franckini trije otroci, Tone, Lojze in Francka, se ne uspejo rešiti iz primeža revščine.

Cankar je bil oster družbeni kritik in izrisovalec družbenih krivic in neenakosti, in čeprav se nam zdi začetek 20. stoletja popolnoma drug čas, je tudi današnja družba zaznamovana s socialnimi stiskami, družbeno determiniranostjo in neenakostjo. Tako Cankarjev roman *Na klancu* ostaja kritika mehanizmov družbenega in ekonomskega zatiranja deprivilegiranih slojev prebivalstva. Cankar je v romanu ostro izpostavil izkoriščevalsko razmerje med delavci in kapitalisti, slabe delovne razmere, revščino in nezaposlenost.

Ekonomske nasilje, ki ga doživlja Francka, je danes enako. Vladajoči razred, ki mu diktirajo želje kapitala, ne deluje v dobro posameznika in skupnosti, ampak ljudem vsiljuje reforme, katerih cilj je ukinjanje socialnih transferjev za najranljivejše in omogočanje prekanjnih delovnih razmerij, ki vodijo v nesigurnost in neodvisnost.

»Zazdelo se ji je, da ne doide nikoli voza in nikoli židane rute in da bo zmerom vse tako pusto in žalostno. Če bi tekla do konca sveta in do konca življenja, bi ne dohitela voza ne židane rute, ne maslenega kruha.«

Ivan Cankar

HIŠA MARIJE POMOČNICE

po motivih romana iz Ivana Cankarja
Hiša Marije Pomočnice

molitev za (od)rešitev
krstna uprizoritev

REŽISERKA
Živa Bizovičar

PREMIERA
10. aprila 2026

Novembra 1899 se je Cankar kot časnikar nastanil v dunajskem delavskem predmestju Ottakring pri ločeni šivilji Albin Loeffler, ki je preživljala štiri otroke. S tedaj dvanajstletno hčerjo Steffi se je pozneje zaročil, najraje pa je imel hudo bolno Amalijo, ki je morala v bolnišnico, kjer je kmalu umrla. Pisatelj jo je večkrat obiskal in vtisi s teh obiskov so botrovali kratkemu romanu *Hiša Marije Pomočnice* (1904), enemu od vrhuncev njegovega proznega ustvarjanja. *Hiša Marije Pomočnice* je pripoved o štirinajstih neozdravljivo bolnih deklicah, njihovih strahovih, trpljenju in upanju, o tistem junaštvu šibkih, ponižanih in razžaljenih. Skupaj z romanom *Gospa Judit* in nekaterimi krajšimi pripovedmi sodi v Cankarjevo hrepenenjsko prozo: romaneskno zgodbo ozarja dekliško hrepenenje po čistejšem, lepšem življenju; tega ogroža zunanji svet, spomini na bivanje doma s prizori vele mestnega pekla, zlorab, nasilja, sovraštva, prevar, izkrivljene spolnosti. Cankar jih opisuje

z naturalistično, kirurško natančno zaznavo, ki jo mehčata impresionistično pretanjeno podajanje snovi in simbolistično iskanje presežnega. Bolečina sveta se zarisuje na občutljivih doraščajočih dušah, že zazrtih v onstransko svetlobo.

Najbolj nedoumljive zastopnike sveta odraslih vidi v starših, ki jih prav tako individualizira in obtoži odgovornosti za prezgodnje umiranje hčera. Pri tem ne štedi s črnimi barvami in mračnimi liki. Kljub temu se izogne družbenemu obračunu in zaključi roman z religiozno vizijo, prikazujoč smrt kot vesel majniški izlet, ki bo povedel male trpinke v bleščeče naročje Kristusa, ženina ... S tem bolj poglobi krivdo odraslih, kakor bi jo mogel z novimi naturalističnimi dokazi in detajli. Cankar pa s takim zaključkom ni mogel izčrpati vsega, kar je vedel o trpljenju otrok, zato je ta motiv ponovno obravnaval v povesti *Življenje in smrt Petra Novljana* (1904), romanu *Nina* (1906) in posameznih spisih, ne da bi se ga bil mogel umetniško osvoboditi – ostal je eden njegovih pglavitnih umetniških problemov.

Dekleta v hiralnici pod skrbstvom nun čakajo na smrt, rešene pred krutim zunanjim svetom. V njihovo intimno podoživljanje lastnih življenj, v pretehtavanje njihove teže in posledično vrednosti, vdirajo prihodi njihovih družin in meščanskih obiskovalcev. Ti si s svojo pobožno karitativnostjo blažijo lastne grehe – svoje življenje brišejo skozi, njihovo trpljenje uporabljajo za odrešitev svojega. Avtorski projekt to jemlje za izhodišče, hkrati pa vzpostavlja, da dekleta v tej enklavi ustvarjajo lastno skupnost, ki s preigravanjem travmatičnih spominov morda celo omogoča njihovo razrešitev.

Uprizoritev s potenciranjem ekspresionističnih in simbolističnih elementov razpira emotivne svetove umirajočih deklet z vizualnim in glasbeno-zvočnim izrazom. Njihova poškodovana telesa so kontrastna njihovem jasno artikuliranemu notranjemu svetu, čas umiranja pa postane čas izpovedi, ki pa ne odrešuje notranjih grehov, temveč grehe zunanjega sveta. Njihov zaupnik s tem postane kip Jezusa Kristusa, ki nemo posluša njihove tožbe, molitve in želje, ki se počasi cepijo od materialnih k svetim ...

»Zunaj pa je bil mraz in je bila noč; življenje, zaničevano in zaničevanja vredno, je šlo mimo in je rožljalo z molkom.« (*Hiša Marije Pomočnice*)



Mojka Končar, Lovro Zafred

Ivan Cankar, Jan Krmelj

LACKEYS, a documentary for the future

after the motifs from Ivan Cankar's
satirical play *Lackeys*

exercise in disobedience
world premiere

CO-AUTHORS OF THE ADAPTATION

Dijana Matković, Lučka Neža Peterlin,
Jan Krmelj and the cast

DIRECTOR

Jan Krmelj

DRAMATURG

Lučka Neža Peterlin

SET DESIGNER

Lin Japelj

COSTUME DESIGNER

Brina Vidic

COMPOSER

Vid Greganović

LIGHTING AND VIDEO DESIGNER

Domen Lušin

LANGUAGE CONSULTANT

Živa Čebulj

ASSISTANT TO SET DESIGNER

Živa Brglez

ANASTAZIJA KOMAR'S POETRY AUTHOR

Eva Stražar

OPENING NIGHT

9 January 2026

CAST

IVAN JERMAN, HISTORY TEACHER

Lovro Zafred

LOJZKA KALANDER, ART HISTORY AND PHILOSOPHY TEACHER

Mojka Končar

ANASTAZIJA KOMAR, SLOVENIAN TEACHER

Eva Stražar

JUDÍT POMÓČNIK, HEADMISTRESS

Lučka Počkaj

PETER BETAJ, PARENT REPRESENTATIVE IN THE SCHOOL BOARD,
AND PARISH PRIEST

Urban Kuntarič

ANKA M. GENI, SOCIOLOGY TEACHER

Maša Grošelj

MARKO HVASTJA, MATH TEACHER

Andrej Murenc

STAGE MANAGER

Saša Kroflič

PROMPTER

Breda Dekleva

LIGHTING MASTER

Amadej Canjuga

SOUND MASTER

Luka Drmič

PROPERTY MASTER

Sven Bauman

FRONT-OF-HOUSE

Roman Grdina

MAKE-UP ARTIST AND HAIRDRESSER

Andreja Veselak Pavlič

HAIRDRESSER

Jan Herček

WARDROBE MASTERS

Nika Fartelj, Maja Zimšek

TAILOR

Anita Kragelj

SEAMSTRESS

Ivica Vodovnik

HEAD OF CONSTRUCTION

Gregor Prah

TECHNICAL MANAGER

Aleksandra Štern

ASSISTANT TECHNICAL MANAGER

Rajnhold Jelen

We would like to thank the SIC Alma M. Karlin Student Residence, head manager Aleš Brod, educators Nikolaj Korenjak and Tjaša Rovere, students Emilija Dimitrievski and Kaja Kerec, as well as stARTbox participants Matic Čater, Svit Gorjup, Miha Grasselli, Zala Grögl, Zoja Horjak, Ana Kočnar, Medea Krejač, Lana Krajnc, Sofija Kurćubić, Lana Lampret, Zara Lukman, Flora M. Mlakar, Ania Muršič, Urban Skok, and Mija Šterk.

Ivan Cankar's dramatic oeuvre includes *Romantic Souls* (1897), *Jakob Ruda* (1900), *For the Good of the Nation* (1901), *The King of Betajnova* (1902), *Depravity in St. Florian Valley* (1907), *Lackeys* (1910), and *Beautiful Vida* (1911). Due to censorship, *Lackeys*, a tragic drama conceived as a political satire, had to wait until 1919 for its premiere. The story begins with election results that prompt most progressives to suddenly adapt their political convictions to the new authorities. Only the teacher Jerman remains steadfast in his principles. Through his public work, he strives to turn the "lackeys" back into people, yet discovers that the lackeys are even more zealous than their masters.

The contemporary adaptation by Jan Krmelj, Dijana Matković, Lučka Neža Peterlin and the cast deconstructs Cankar's *Lackeys* and reassembles it as a collective space of doubt and resistance. In 2026, history teacher Ivan Jerman is filming a documentary at a secondary school to mark the anniversary of Cankar's birth. His experiment soon collides with political reality: elections bring victory to a radically conservative party, and the school receives a ministerial decree banning "inappropriate" liberal teaching content. Overnight, the language of education becomes the language of control and erasure.

As Jerman and his colleagues recreate scenes from Cankar's *Lackeys* for his film, reality and fiction begin to merge until they are indistinguishable. Through his camera, Jerman documents the normalization of fear and the banality of evil. When bureaucratic jargon and hierarchical authority replace empathy, critical thought, and the desire to understand reality in all its complexity, Jerman finds an ally in Lojzka Kalander, a philosophy and art history teacher. Together, they reflect on friendship and rebellion in increasingly brutal times within an ever more restrictive environment. Teachers' meetings turn into ideological tribunals, into debates between violence and empathy, where violence inevitably prevails. The school becomes a model of the state: a system that speaks the language of democracy while betraying its meaning.

What Jerman captures is both a record of societal radicalization and his own personal story; it is the story of losing his job in the pursuit of intellectual freedom. What he shows us as a fictional future is, in truth, a document of a very real present: a hybrid portrayal of obedience, censorship, and the slow erosion of critical thinking.

The production explores the ruptures between stage and screen, memory and event, mythology and the present. *Lackeys* becomes a ritual of lost solidarity, a hallucinatory pedagogy

seen through the eyes of Jerman and Lojzka. It becomes an act of reading and reconstruction through the prism of our elusive contemporaneity, ideological manipulation, the demonization of art, the rewarding of silence, and the spread of guilt in an era marked by the rise of the radical right. At its core lies a pressing question: how and why has critical thinking become dangerous to political systems that treasure manipulation and profit above human life and equality?

What does it mean to be a lackey today? Not a feudal serf, nor one of Cankar's submissive figures with bowed heads, but a modern individual who speaks the language of security, follows the rules, lives by the algorithm, and accepts everything as long as it guarantees comfort and convenience—a person who kneels before being asked.

At the heart of *Lackeys* lies the question of how systems reproduce obedience as a historically shaped and socially rewarded pattern. Capitalism and patriarchy function as interdependent structures, embedded in education, law, labour, and relationships. Being a lackey is not merely a social position—it is a learned behaviour, a nurtured obedience, often disguised with irony. It is a mask worn so long that it becomes indistinguishable from the face itself.

Sponzorji in partnerji v sezoni 2025/26

GLAVNI
MEDIJSKI
POKROVITELJ

VEČER 80let

GLAVNI
RADIJSKI
POKROVITELJ

ŠTAJERSKIVAL 
radio molega srca

MEDIJSKI
POKROVITELJ

novi tednik **radio celje**

PARTNERJI

citycenter
Vse najboljše


Glavač


CANKARJEVA
KAVARNA • SLAŠČICARNA • RESTAVRACIJA


FABRIKA PIVA

 **SVET KNJIGE**


televizija celje

Artoptika, Broadway NYC Fashion

Celjski mladinski center

Lekarna Apoteka pri teatru

Mladinska knjiga Celje

Oaza 2.0

Osrednja knjižnica Celje

SVB, d.o.o., PE Domača štacuna

Turistično informacijski center Celje

Z vašo pomočjo smo še uspešnejši. Hvala!

Gledališki list SLG Celje

letnik 75, sezona 2025/26
števila 4

izdajatelj
SLOVENSKO LJUDSKO
GLEDALIŠČE CELJE

za izdajatelja
MIHA GOLOB

urednica
TATJANA DOMA

lektorica
dr. ŽIVA ČEBULJ

fotograf predstave
UROŠ HOČEVAR

oblikovalci
Studio Ljudje

Vse pravice pridržane.

Celje, Slovenija
januar 2026

Ustanoviteljica gledališča je Mestna občina Celje.

Program finančno omogoča
Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije.

