

KRALJ NA BETAJNOVI IN HLAPCI IVANA CANKARJA KOT MATURITETNO BRANJE

Za maturitetno branje Cankarjevih dram *Kralj na Betajnovi* in *Hlapci* je v članku poleg interpretativne in primerjalne analize oziroma sinteze predlagana še nova metoda literarne interpretacije, tj. obravnava dram s pomočjo začetka in konca. Tako je raziskava Cankarjeve (dramske) poetike, v kateri izstopajo lastnosti, ki še danes delujejo aktualno in presežno (reformatorski čut, odprtost za znano in neznano, zvrstna prepletenost, posebno razmerje med erosom in tanatosom, iskrenost, inovativnost), posodobljena z analizo več elementov. Ti so: opis začetnega dogajalnega prostora in pomembnih predmetov ali dramskih oseb v njem, prvi prizor, naslov, primerjava odprtega in zaprtega konca ter osvetlitev kvalitete in večpomenski obeh dram.

Ključne besede: Cankarjeve drame, poetika, začetek drame, naslov, odprti in zaprti konec drame

Za maturitetni sklop 2020 z naslovom *V svetu Cankarjeve dramatike*¹ so izbrane štiri drame: *Za narodov blagor* (1901), *Kralj na Betajnovi* (1902), *Pohujšanje v dolini Šentflorjanski* (1908) in *Hlapci* (1910). Te drame niso samo kvalitetne Cankarjeve drame, ampak predstavljajo steber slovenske dramatike že od njihove prve objave in uprizoritve pri nas. Zavedam se, da literarnovedno dejstvo o kvaliteti Cankarjevih dram ni vedno dovolj močan vzgib za poglobljeno branje mladih bralcev, zato bom v nadaljevanju predstavila nekaj možnosti za njihovo aktualizacijo v novem tisočletju, hkrati pa bom nakazala nekaj novih poti interpretativno analitične obravnave besedil. Osnovno vprašanje, ki me bo v primerjalni analizi in sintezi vodilo, je: kako brati in gledati Cankarjeve drame danes, več kot sto let po njihovi objavi in uprizoritvi?

¹ Študija je nastala v sklopu raziskovalnega programa št. P6-0265, ki ga je sofinancirala Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna. Osnova te študije je bila tudi podlaga za moja predavanja na seminarjih za maturitetni sklop iz slovenščine 2020.

Ker so štiri drame vsebinsko in formalno bogate in bi njihova pestrost zahtevala obsežnejši članek, sem podrobno analizirala le dve, *Kralja na Betajnovi* (1902) in *Hlapce* (1910); njuna interpretativna in primerjalna analiza z novimi pristopi naj bo spodbuda za podobno obdelavo dram *Za narodov blagor* in *Pohujšanje v dolini Šentflorjanski*.

Vrednost in aktualnost štirih dram Ivana Cankarja (1876–1918) danes smiselno presojamo, če jih najprej postavimo v poetološki in zgodovinski kontekst, torej v okvir Cankarjeve poetike in čas nastanka, nato pa jih analiziramo in interpretiramo tudi po novih, sodobnih poteh; ena izmed njih je raziskovanje začetkov in koncev dram. Cankarjevimi dramam se lažje približamo, če poznamo njegovo poetiko, ki jo nakazuje že prva Cankarjeva knjiga, pesniška zbirka *Erotika*. Ta in njegove *Vinjete* ter Župančičeva *Čaša opojnosti* so napovedale začetek novega literarnega gibanja pri nas – moderne. *Erotika* je nakazala več poetoloških lastnosti, temeljnih za Cankarjevo celotno ustvarjanje, torej tudi dramatiko: izrazito subjektivnost, zavestno prestopanje meja uveljavljene po/etike, nagnjenost k posebni estetiki (tudi estetiki grdega), novoromantično čustvenost, bogato domišljijo, velik delež avtobiografičnosti in empatičnosti, smisel za ritmičnost in celo muzikalčnost povedi ter razkošne opise, odločno tendencioznost, aforistično reflektivnost in ironijo. Vse te značilnosti lahko prepoznamo tudi v prvi pripovedni knjigi *Vinjete* (1899), v kateri je v črtici Epilog avtor programsko napovedal prestop iz realistično-naturalistične smeri v simbolizem, dekadenco, impresionizem in socialni (socialistični) realizem, ki so se mešale v prefinjeni spoj različnih literarnih smeri, usmeritev, načinov in oblik (Kermauner 1974, Zupan Sosič 2018: 205).

Naštete lastnosti *Erotike* so se zarisovale tudi v Cankarjeve drame, ki so prav tako kot ostala avtorjeva besedila plod posebne poetike, zaradi katere je Cankar odstopal od takratnih (slovenskih) literarnih standardov, medtem ko z nekaterimi značilnostmi deluje netradicionalno tudi v tem trenutku. Naj te posebej izpostavim: reformatorski čut, odprtost za znano in neznano, zvrstna prepletenost, posebno razmerje med erosom in tanatosom, iskrenost, inovativnost. Prvo lastnost, reformatorski čut, je Cankar omenil že v znanem pismu Zofki Kveder 1900, v katerem oznanja svoje slovo od dekadence, saj se je odločil za prenovo v družbenem in literarnem smislu. Pred Cankarjevo dramatiko so slovenski prostor zasedale tri dramske vrste (Koruza 1997: 19–20); komedija Linhartovega modela, kmečka igra in meščanska drama. Ni čudno, da si je Cankar na vse načine prizadeval reformirati dramsko tradicijo z novimi dramskimi vrstami oziroma žanri, npr. družbenokritično komedijo (*Za narodov blagor*), družbenokritično dramo s primesmi kriminalke (*Kralj na Betajnovi*), farso in tragikomedijo (*Pohujšanje v dolini Šentflorjanski*), satiro, tragedijo in dramo z odprtim koncem (*Hlapci*). Druga lastnost je tesno povezana s prvo, saj je dramatik poskušal v svoje drame zajeti splošno znane probleme in zagate (npr. krvoločnost kapitalizma, strankarski boj, konformizem, v vseh obravnavanih dramah) ter neznanе ali celo tabuizirane teme (družinsko nasilje v *Kralju na Betajnovi* in delno v *Hlapcih*, netradicionalna erotika, npr. voyerizem v *Pohujšanju*).

Zvrstna prepletenost kot tretja lastnost ni temeljna samo za Cankarjevo dramatiko, ampak za vse zvrsti, v katerih je ustvarjal, tj. pripovedništvo, pesništvo, dramatika in esejistika. Cankar je začel svojo umetniško pot kot pesnik, a čeprav ni več pisal pesmi, je še vedno ostal pesnik, kar je vidno v posebnem občutju za ritem, zgoščenost in pesniško estetiko; ta pojav v njegovi literarni dejavnosti imenujemo lirizacija,² medtem ko bi posebno nagnjenost k razpravljalnosti in kroženju okrog jedra problema lahko pripisali esejizaciji. V dramatiki so tako prisotni tudi ostali Cankarjevi talenti, torej lirski, epski in kritično-esejistični nadarjenost, medtem ko je svojo dramsko občutljivost, predvsem posebno nagnjenje za vizualnost, prav tako znal prenašati v vse ostale zvrsti. Bil je tudi prvi, ki je na poseben način združil temo ljubezni in smrti, v obravnavanih dramah najbolj inovativno prav v *Hlapcih*. Ta četrta lastnost je tesno povezana s peto, iskrenostjo, saj še do Cankarja prej ni nihče tako iskreno upovedoval ljubezni in smrti ter njune pomenljive povezanosti, prav tako ne ostalih občutljivih tem. Šesto lastnost Cankarjeve poetike – inovativnost – bi lahko razumeli kot skupni imenovalec vseh naštetih petih lastnosti, saj je Cankar zaradi posebne poetike v slovensko dramatiko vnesel toliko novosti kot pred njim še nihče drug; v nadaljevanju jih bom lahko omenila le nekaj.

Približevanje Cankarjevim dramam skozi poetološke značilnosti je klasična poteza, ki ji bom zaradi aktualizacije in sodobnega branja ali gledanja dram v nadaljevanju pridružila novo³ metodo literarne interpretacije, tj. obravnavo dram s pomočjo začetka in konca, ki prevetri in obogati analizo in sintezo. Začetek in konec drame sta namreč v vsakem literarnem besedilu hitro opazna in pomembna položaja. Analiza začetkov in koncev je že uveljavljena poteza v svetovni teoriji pripovedi, pri nas pa še ne (Zupan Sosič 2017: 138). Da bo analiza čim bolj samostojna, najprej nekaj vprašanj: Kako si razlagate oba začetka v drami (glej motivacijski list 1)? Kakšna se vam zdita oba dogajalna prostora, opisana v didaskalijah; v prvi drami je to prehodna soba, v drugi gostilniški vrt? Kako bi se sami počutili v takih prostorih? Katere besede in kateri pomeni se vam zdijo pomembni v obeh začetkih dram? Kako didaskalije vplivajo na bralčev vstop v obe drami? Zakaj sta začetna prizora podobna? Kaj oba napovedujeta? Ali se njuna napoved v nadaljevanju dram uresniči, predvsem pa v njenem koncu? Kako si razlagate oba naslova dram? Ali se vam zdita primerna oz. kakšna bi vi izbrali? Kaj ste začutili ob prvem in kaj ob drugem koncu drame ter zakaj? Kako konca drame vplivata na vaše razumevanje obeh dram?

² Lirizacija in esejizacija sta vrsti digresije v dramatiki. Proces preoblikovanja drame z vnosom lirskih prvih oziroma približevanje dramskega gradiva liriki ali liričnosti na različne načine (Zupan Sosič 2017: 336) je lirizacija, medtem ko je esejizacija vrsta digresije, odmik v smeri rahljanja dramskega jedra, ko se to z vnašanjem esejističnih prvih prekinja, preusmerja ali preoblikuje (Zupan Sosič 2017: 324). Za obe lastnosti izpišite/označite odlomke iz dram, prav tako razložite ostale značilnosti Cankarjeve poetike v vseh štirih dramah.

³ Pri nas prvič uvajam novo metodo začetka in konca pri razlagi dram; v tujini se ta metoda večinoma uporablja pri analizi pripovedi, npr. Sternberg, Bridgeman, Richardson, Torgovnick.

Začetek drame

Kot uči teorija pripovedi, da velja za tradicionalni začetek pripovedi običajno opis dogajalnega prostora (Zupan Sosič 2017: 140–141), je tudi za dramo značilno, da se ta opis nahaja v začetnih didaskalijah. Prostor, ki se opisuje na začetku, bo praviloma glavni dogajalni prostor, oseba v njem osrednja literarna oseba, opisani predmeti pa pomembni za temo ali zgodbo skozi celotno besedilo. Tako kot moramo biti pri branju pripovedi pozorni na sekundarno besedilo (npr. predgovor, uvod), ne smemo pri branju drame pozabiti na pomen didaskalij. Začetne didaskalije (glej Motivacijski list 1) opišejo dogajalni prostor v drami *Kralj na Betajnovi* kot prehodni prostor, vmesnik med gostilno, trgovino in domačo izbo. Čeprav je pol domača, pol gostilniška soba namenjena za intimnejše goste, se vendarle ti ne morejo počutiti povsem domače, saj so stalno izpostavljeni prihodom strank, ki lahko tudi slišijo njihove bolj osebne pogovore. Bralec naj bi v tovrstnem prostorskem vzdušju začutil napetost, nesproščenost, celo tesnobo. Gostilna in trgovina sta namreč povsem profana, tudi banalna prostora kapitala, v katerih je človek pomemben le toliko, kolikor plača; tudi prijaznost, ki jo ljudje uživajo v teh prostorih, ni povsem naravna, pač pa posledica poslovne uslužnosti. Poleg atmosfere, ki jo nudi tovrstna izbira začetnega prostora, so zelo pomembne še slike. Na stenah so izobešene lovske⁴ in pivske slike, ki potrjujejo povprečnost, celo vulgarnost prostora in izbire prostorske opreme, hkrati pa napovedujejo eksplozivno zmes same drame: nasilja in alkohola (alkoholna omama zavira jasen pogled na stvari). Za to razpoloženje je pomemben predmet kozarec (raziščite, kje in kako se pojavlja v celotni drami). Ne samo da se z vinom omamljata oba Krneca, vino deluje kot cenena surovina, celo podkupnina, saj ga Kantor ponuja različnim ljudem, ki jih hoče pridobiti na svojo stran. Najbolj perverzno – kot odkupnina za Bernota – učinkuje na koncu drame, ko Kantor ukaže Francki, naj Bernotu pred obsodbo naliže kozarec vina. Čeprav ve, da je njen zaročenec nedolžen in da mu je skupnost naprtila Kantorjevo krivdo, mu brez besed odnese kozarec vina na njegovo zadnjo pot, Kantorju pa celo pove, da ga je izpil in da ga pozdravlja. Trkanje s kozarci vina je tudi sklepno dejanje *Kralja na Betajnovi*, celo dejanje potrditve Kantorjeve primernosti za sedanjji in bodoči položaj, ki ga bodo potrdile volitve.

Dogajalni prostor v drami *Hlapci* je manj tesnoben, a vseeno kaže na pritlehnost in majhnost. Gostilniški vrt namreč po eni strani pomeni prostor sprostitve in manj obvezujoče komunikacije, po drugi strani pa to, kako se pomembne stvari – volitve – razkrivajo na povsem neprimernem prostoru, kot je gostilna, zato že na začetku pridobijo konotacije nečesa banalnega, manipulatorskega in konformističnega. Ker je okolica opisana kot majhna in prijazna (npr. prijazna bela hiša z malo verando, mala lopa), smo potem bralci še toliko bolj osupli, ko zmaga (za glavne dramske osebe na začetku drame) nezaželena stranka, torej klerikalna, in ta začne, ne preveč prijazno, obračunavati s svojimi nasprotniki. Pomembna beseda v začetnih didaskalijah

⁴ Lovske slike napovedujejo lovsko puško, glavno sredstvo kriminalnega zapleta. Bernot v lovski opremi jo namreč pozabi v kotu, Kantor pa jo skrivaj vzame in z njo ustrelj Maksa Krnca.

Hlapcev je plot (raziščite njeno prisotnost, pomen in vlogo v tej drami,⁵ primerjajte jo s prejšnjo dramo), ki že na splošno pomeni delitev, omejenost, neodprtost za napredek. Najbolj presenetljivo, torej dramsko učinkovito, pa deluje postavitev prvega prizora v to okolje. Ljubezenski prizor se namreč dogaja v za intimnost povsem netipičnem okolju, saj gre za javni prostor, ki že tradicionalno ni primeren za izpovedovanje pravih ljubezenskih čustev. Podobnost med obema prizoroma je pogled s končne točke, s točke ohlajanja ljubezni; v *Kralju na Betajnovi* je Francka že zaročena, v *Hlapcih* Jerman spoznava Ankin hlad, znak za njuno slovo. Prve besede v replikah se v obeh dramah ukvarjajo z refleksijo ljubezni in poskušajo rešiti, kar se rešiti ne da. Bližanje osebnega poraza napoveduje tudi družbeni poraz, ki se bo izpeljal skozi dramo tako, da bo osebno postalo politično, kar je postalo znana parola šele kasneje, v drugi polovici 20. stoletja, v feminističnem in levičarskem diskurzu (*the personal is political*).

Naslov

K interpretaciji začetkov spadajo tudi razlage naslovov. Te niso pomembne samo za sestavljanje naših bralnih vtisov, ampak tudi za dinamiko branja. Gre za neke vrste ugibanja, ki krepijo bralno radovednost, pomembno kategorijo bralske koncentracije, predvsem mladih bralcev, medtem ko je potrjevanje svoje hipoteze o naslovu skozi celotno dramo podobno iskanju indicev⁶ ali ključev v zapletenem primeru, kar dela naše branje zanimivo. Ne samo branje kriminalke (*Kralj na Betajnovi* vsebuje tudi elemente kriminalke), tudi ostalo branje naj bo organizirano tako, da se bralci počutijo kot detektivi, ki počasi, sproti in poglobljeno iščejo indice ter jih sestavijo v končni razplet. Naslovi namreč ne vodijo bralnega procesa samo s sporočilom, na kaj se pri branju osredotočimo, ampak ponudijo tudi jedro (Zupan Sosič 2017: 146), okrog katerega bomo organizirali interpretacijo. Obstaja splošno pravilo, po katerem se približujemo knjigi s pričakovanjem, kako bomo oblikovali interpretacijo glede na primernost naslova, saj prav naslovi običajno ponujajo ključ za razlago zgodbe oziroma namig, kakšno zgodbo bomo prebrali. Pri izbiri naslova ali podnaslova izhaja avtor iz potrebe, da čim bolj zgoščeno ponudi osnovno informacijo o vsebini tega teksta (referencialna vloga), pritegne pozornost bralca (konotativna funkcija) in izrazi svojo lastno osebnost (ekspresivna zmožnost – Katnić-Bakaršič 2001: 269). Naslov je namreč svojevrsten tekst teksta, njegov povzetek in mesto »privijanja« besedila.

Naslova obeh dram sta zelo premišljena, Cankar ju je »našel« tik pred izidom, za *Kralja na Betajnovi* je vprašal za nasvet založnika Schwentnerja, *Hlapce* (1910) je celo nameraval nasloviti *Novi časi* (Moravec 1969: 138); kasneje da podoben naslov svojemu romanu *Novo življenje*. Oba napovedujeta temo obeh dram, zato

⁵ Razmislite o vlogi plotu v Motivacijskem listu 2, 3. točka.

⁶ Indic ali znamenje vodi k nekemu sklepu. Po Pierceovi tipologiji (Zupan Sosič 2017: 331–332) je namig, ki je po eni strani dinamično povezan z individualnim predmetom, po drugi pa s smislom ali pominom na osebo, ki ji kot znak služi, npr. dim je znamenje ognja.

je dobro preveriti njuno natančno semantiko. V *Slovarju slovenskega knjižnega jezika* ima beseda kralj vsaj dvojni pomen: vladarja in nekoga, ki je zaradi določenih sposobnosti najpomembnejši v svojem okolju. Tudi besedo hlapec označuje dvojna semantika: to je stalno najet moški za pomoč pri kmečkem delu, lahko pa ima tudi slabšalni pomen za tistega, ki je pretirano vdan nadrejenim. Kralj je beseda, ki se večkrat pojavi v prvi drami, hlapec pa je osrednja beseda druge drame (zasledujte kje in kako se pojavljata besedi kralj in hlapec v obeh dramah). Ker obe besedi tvorita klasični model hierarhije oblasti (kralj – hlapec), se obe pojavita v obeh dramah, problematizacija odnosa obeh členov pa je gonilna sila, katere vzvod predstavljajo volitve. V obeh dramah so v središču dogajanja volitve in vse, kar vedno spremlja boj za oblast: volitve so namreč sprožilni element za raziskovanje delovanja mehanizma oblasti. Z naslovom *Kralj na Betajnovi* postavi Cankar v naslov poimenovanje glavnega lika, kar ne bi imelo simbolne vrednosti, če bi obsegal naslov samo priimek, tj. Kantor. Nasprotno pa z naslovom *Hlapci* še ne pove, kdo je glavni lik. Čeprav je to lahko učitelj Jerman, bi lahko iz naslova skleпали, da gre za kolektivnega junaka, brezimeno množico, ki ji je podoba posodil učiteljski stan ob nastanku drame. V tem smislu so tudi razlage v preteklosti poskušale ublažiti jezo nekaterih učiteljev, ki so menili, da se z dramo blati njihov poklic, saj niso razbrali simboličnosti hlapčevstva vseh ljudi, preprosto rečeno kar slovenskega naroda v določenem zgodovinskem trenutku, tj. leta 1907, ki pa je seveda časovno in prostorsko raztegljiv in zato univerzalen.

Prav to leto se zdi Dolarju (2017: 147) pomembno za ideološki antagonizem, ki se je v slovensko identiteto zasidral konec 19. stoletja, utrdil pa s splošnimi volitvami 1907 in ki mu kljub novim podobam in preoblikam ni videti konca. Čeprav je minilo že več kot 110 let in živimo v drugačni državi, se zdi, kot da je stalnica še vedno ta spor. Leta 1907 so bile prve volitve⁷ na Avstro-Ogrskem na podlagi splošne volilne pravice (v nasprotju z dramo *Kralj na Betajnovi*, kjer gre za državnozbornske volitve), seveda samo za moške, saj je bila splošna volilna pravica za ženske uveljavljena pri nas šele leta 1945. Zmagovalne Slovenske ljudske stranke se je takrat oprijela oznaka »klerikalci«, saj je bila močno povezana s katoliško cerkvijo, poražene Narodno napredne stranke pa oznaka »liberalci«. Zakaj se je Cankar sploh lotil teme volitev in boja za oblast? Veliko je razmišljal o grožnjah »klerikalcev«, ki so se pojavljale po njihovi zmagi, največ v glasilu *Slovenec*, in so napovedovale odpovedi služb vsem drugače mislečim, o njih je predaval v Trstu (*O Trubarju*, 1908), v svoj koledarček si je že zapisal naslov *Učitelji in Slovenec* (Moravec

⁷ Volitve so bile za Cankarja pomembne, saj je na njih tudi sam kandidiral, vendar ne na listi dveh največjih nasprotnikov, pač pa na listi Jugoslovanske socialno-demokratske stranke, za takratne razmere skrajne levice. Že iz te odločitve je jasno, da si umetnik ni prizadeval podpreti ene ali druge stranke, kar spet ne pomeni, da sta bili enakovredni (kot v popularnem sloganu vsi so isti, levi in desni). Prej mu je šlo za to, da bi razgradil samo polje silnic, znotraj katerih sta se spopadali, sam okvir, ki je vklepal in zamejeval njune konfliktno politične poglede (Dolar 2018: 146–148). Če analiziramo Cankarjevo kritiko obeh strank v obeh dramah, spoznamo, da je vendarle strožja do klerikalne stranke, citat o Cankarjevi književnosti iz *Hlapcev* (1969: 23) pa potrjuje skepsa do obeh: NADUČITELJ: /.../ Tukaj pa je nekaj Cankarja. KOMAR: Ven z njim! *Zaluča knjige na tla in jih odsume z nogo*. Ta še liberalec ni, temveč ...vrag vedi kaj!

1969: 137–140). A vendar si drame ni zamislil samo kot kritike klerikalcev, ampak kot analizo mehanizma oblasti in z njim povezanih naslednjih pojavov: napredek, svoboda, konformizem, hlapčevstvo, neetičnost, leporečenje oziroma frazarjenje (vse pojave poskušajte razložiti v obeh dramah).

Čprav je bil Cankar do oblasti kritičen in satiričen že v romanu *Martin Kačur* (1906) s podobno tematiko, je dramo cenzura⁸ prepovedala, uprizorjena pa je bila šele po njegovi smrti (1919), medtem ko je natisnjena različica doživela večinoma negativne kritike. Ker je Cankar *Hlapce* cenil kot svojo najboljšo dramo, ga je kljub poznavanju slovenske kritike in njene omejenosti celotno dogajanje v zvezi z njo potrlo in ker drame niso uprizorili niti izven Slovenije, kot so mu najprej obljubljali, je s takšnimi razmerami polemiziral v eseju *Bela krizantema* (1910). Kako je Cankar znal tudi v najbolj mučnih trenutkih ohraniti smisel za humor kot vodilo lastnega optimizma, dokazuje podatek, da je razpisal nagrado za tistega, ki bi v *Hlapcih* označil vseh 62 mest, ki jih je oblast oklicala za sumljiva – ta podatek je pomemben tudi za razbijanje stereotipa o Cankarjevi malodušnosti oziroma trpnosti. Med vsemi Cankarjevimi dramami je ravno drama *Hlapci* obveljala za najbolj odprto; Mateja Pezdirc Bartol (2018: 182) meni, da je ta drama literarno delo, ki ni nikoli do konca prebrano in da ima zaradi vseh kvalitet enak status kot npr. za Angleže Shakespearov *Hamlet*, iz katerega si je Cankar izposodil uvodni moto. Milejšo usodo je doživela drama *Kralj na Betajnovi* (1902), čeprav je tudi ta prejela veliko negativnih kritik, med katerimi je bila najbolj krivična Govekarjeva kritika, ki je sicer hvalila nekatere literarne kvalitete Cankarjeve drame, a ji je očitala neuprizorljivost – kar je za dramo seveda najbolj negativna značilnost, pogubna za uprizoritev. Kljub vsem zapletom je bila drama čez dve leti uprizorjena (Moravec 1968: 278–298) in pospremljena z ugodnimi kritikami.

Konec drame

Ni naključje, da je bralski občutek o tem, ali je literarno besedilo zadovoljujoče ali ne, precej odvisen od konca. Bralci po navadi predvidevajo, da bo avtor na koncu povedal svoje najboljše ali ključne misli, in zato pripisujejo zadnjim stranem posebno vrednost. Po Forsterjevi delitvi (1978: 93–94) se konci še danes imenujejo zaprti in odprti: zaprti konec ima zaključek, odprti pa je brez njega. Vloga odprtih koncev (Reising 2002: 328) ni samo razbijanje kontinuitete dela, v katerem se pojavljajo, ampak tudi v nadaljevanju estetske (narativne) logike besedila, saj nekonvencionalna ali alternativna besedila, kakršni so *Hlapci*, predvidevajo odprti konec. Najlažje bom razložila subverzivnost odprtega konca s primerjavo zaprtega konca v *Kralju na Betajnovi*. Preden oba konca vzporejam, naj zastavim še nekaj

⁸ Cenzura je takrat prepovedala še nekaj dram, med njimi tudi Govekarjevo *Grča*. Enaka situacija je vsaj navidezno zbližala oba dramatika, čeprav Cankar ni mogel pozabiti, da mu je Govekar skoraj šest let vztrajno zavračal uprizarjanje dram in da se je moral v tem času odreči pisanju dramatike ter da je na vse načine prispeval k negativnim kritikam njegovih dram. Slovensko situacijo glede cenzure so kritizirali tudi tuji kritiki, npr. Josip Koren (Moravec 1969: 171–172) v reviji *Savremenik*, v kateri je izrazil zaprepačenost, da slovenska javnost na cenzuro ne reagira.

uvajalnih vprašanj, na katera bom le delno⁹ odgovorila v nadaljevanju tako, da bom izhajala iz Motivacijskega lista 2, zbiralnika pomembnih citatov. Kako se razvija ideja nasilnega boja za oblast v prvi drami in kako v drugi oblastniki kažejo svojo moč? Kakšen pomen ima v prvi drami pretep med Pepčkom in Francjem? Kako Maks privije Kantorjevo vest, da prizna umor svojega bratranca? Kako reagira Maks, ko se Kantor spet postavi na noge in še bolj neizprosno pove, da bo gazil preko trupel? Opišite trenutke »Kantorjeve slabosti«, v katerih namerava priznati umor Maksa Krnca. Zakaj se Kantor odloči za nadaljevanje svojega kraljevanja?

Drama *Kralj na Betajnovi* že na začetku (vidno iz didaskalij) napove nasilni boj za oblast, v katerem Kantor za dosego svojega cilja – biti kralj – uporablja vsa sredstva (»Rekel sem, da ne maram plota in ne vesti, če mi je kamen na poti, ga brcnem vstran«, Cankar 1969: 45). Kantorjevo prepričanje, da je več vreden in močnejši od drugih, sta v tej drami literarna kritika in zgodovina, npr. A. Robida in J. Kos, največkrat povezovala z idejo nadčloveka pri Nietzscheju, tudi z njegovo voljo do moči. Cankar je Nietzschejevo filozofijo vsaj delno poznal, tudi delo *Tako je govorili Zaratustra*, a vendarle je vprašljivo povezati krutega in brezobzirnega kapitalista, danes bi mu rekli tajkun, s konceptom nadčloveka. Če je rahlo problematična že navezava na ničejanstvo, pa je povezava Kantorja z nadčlovekom dokaj posplošena, o čemer je pisal npr. M. Kos (2003: 173–178), saj je Nietzsche prav ta koncept razlagal precej odprto, predvsem pa v triadi njegovih temeljnih pojmov nadčlovek, volja do moči, večno vračanje (npr. Urbančič 1999: 375–444).

Pomembno pri njegovih filozofskih razlagah je to, da nadčloveka nikoli ni razumel kot udejanjenje ideje v podobi konkretne zgodovinske osebe (Safranski 2010), celo Zaratustra je bil napačno razlagan kot njegov model. Nadčlovek v Nietzschejevi kompleksni in subverzivni filozofiji namreč pomeni most k novemu človeku, proces, v katerem bo v prihodnosti sedanjí človek, ki ga filozof ne ceni preveč in ga zato na nekaterih mestih imenuje kar črv, nadomeščen z nadčlovekom, ki nikakor ne bo vseboval bistvenih sestavin že obstoječega človeka, tj. duhovne praznosti, lenobe (neustvarjalnosti) in strahu. Kantor s svojo notranjo praznino, neobčutljivostjo za lepoto, duhovno bogastvo in umetnost nikakor ne more biti primer nadčloveka, saj je tudi njegova volja do moči vezana le na goli mehanizem vladanja, ne pa na ustvarjanje novih vrednot. V smislu kritičnega mimetičnega slikanja konkretnih odnosov kapitalistične oblasti se drama tudi zaključí, saj je Kantor samo povzpetniški in neetični kapitalist, ne pa primer nadčloveka: dvakratni morilec, družinski nasilnež in sociopat še poveča svojo oblast in nekaznovano kraljuje¹⁰ naprej.

⁹ Napovedujem le delne odgovore, saj je v interpretativni analizi in sintezi bolje odpirati vprašanja, kot pa z natančnimi razlagami ali dokončnimi odgovori zamejiti nadaljnja branja.

¹⁰ Del družbene odgovornosti za Kantorjevo kraljevanje nosijo tudi sokrajani in družbene institucije, ki zgolj ustvarjajo videz reda in pravice, v resnici pa dopuščajo nasilje in trgujejo z zločincem (Mislej v Pezdirc Bartol 2018:171). Sama menim, da zaradi te perverzne logike tudi ustaljene besede sprevrtajo svoje pomen, npr. oblast je poimenovana kruh, previdnost pa je evfemizem za podkupljivost in koristoljubje.

Nazdravljanje Betajnovcev z zločincem predstavlja nedvoumni zaključek te drame, ki se kot zaprti konec povsem razlikuje od t. i. odprtega konca v *Hlapcih*. Že na začetku te študije in svojega branja ste najbrž ugotavljali, kaj pomeni ta kratek končni prizor, v katerem nastopajo tri prvine – materin in Lojzkin glas ter Jerman –, ki ga še enkrat osvetljuje na koncu našega razmišljanja. Končni prizor nosi posebno moč zaradi nepričakovanosti, presenetljivost pa zaradi večpomenskosti in nerazrešljivosti. Ker je celotna drama tragična kritika političnega vetrnjaštva in manipulativne oblasti, na kratko kar hlapčevstva,¹¹ ter spopada med družbenim in osebnim, bi vsaka preveč pozitivna rešitev Jermanovega problema lahko delovala kar površinsko, čeprav skoraj mistični (fantazmatski) prizor na koncu lahko interpretiramo tudi mimo običajne logike, v duhu simbolistične poetike (primerjajte in razložite še konec v stripu D. Stepančiča in A. R. Roze). Predlagam celo razlago konca dveh perspektiv, Jermanove in Kalandrove; Jerman namreč postavi Kalandra za svojega »naslednika«, kar močno spominja na konec romana *Na klancu*. K večpomenskosti razlage odprtega konca lahko veliko prispeva tudi interpretacija župnika, ki se lahko razteza od trdnega in neomajnega apostola oblasti¹² do potrpežljivega (katoliškega) misleca. Jermanova etična dilema – nadaljevati s svojo misijo reformatorstva ali kloniti zaradi ljubezni do umirajoče matere – je namreč močno odvisna od župnika, dokaj enakopravnega nasprotnika. Tako kot se zastavlja Jermanu etično vprašanje, ali ne bo zaradi njegovega delovanja umrla mati nekaj dni prej, se zastavlja tudi vprašanje, koliko je etično kakršno koli ugibanje (tudi župnikovo), če je Jermanova ideja napredka pospešila materino smrt. Etično pa je najbrž tudi vprašanje, ali je življenje še vredno življenja, če utajimo svoje srce?

Vira

Cankar, Ivan, 1968: *Kralj na Betajnovi*. Zbrano delo, 4. knjiga. Ljubljana: DZS.

Cankar, Ivan, 1969: *Hlapci*. Zbrano delo, 5. knjiga. Ljubljana: DZS.

¹¹ Poleg tega da ne dobimo jasnega odgovora na to, kako se zaključi Jermanova zgodba, nam Cankar v dramo tudi ni vgradil jasnega odgovora na vprašanje, kaj smo Slovenci. Tudi sama menim podobno kot Dolar (2017: 157–158), da ta odgovor ni Slovenci smo hlapci. Najprej zato, ker je avtor postavil to ostro in ekstremno diagnozo predvsem z namenom, da bi se v nas zganilo tisto malo srca, kar ga je ostalo, torej računa na našo empatijo (več o njej Zupan Sosič 2017: 102–111). Ta določitev – Slovenci smo narod hlapcev – ki se je skozi desetletja širila kot fraza, pa je vprašljiva tudi zaradi mazohizma in uživanja v samoposovanju ter prikritega čestitanja, da smo tako širokega duha, da lahko sebe očrtnimo bolj, kot bi nas utegnili drugi. Ker je to reklo skozi zgodovino izgubilo veliko prvotnega naboja, ga Dolar (2017: 158) imenuje krepelo, s katerimi eni Slovenci udrihajo po drugih Slovencih, obetajoč si kakšno točko v političnem in vsakršnem obračunavanju.

¹² Celotna retorika drame temelji na eni besedi, ki jo razkrije župnik v osebnem pogovoru z Jermanom: to je oblast. (Razložite citat »Kajti ena beseda je, ki je živa in vsem razumljiva: oblast.« v Motivacijskem listu 2). Logično je, da te temeljne besede kot predstavnik oblasti, ki svojo oblast na prižnici zavija v znatno bolj privlačne besede, ne more povedati vsem, lahko jo zaupa le na štiri oči, ko jo razkrije kot prikrite sinonime in metafore drugih besed. S tem jo razkrinka kot nadpomenko za nadrejenost in podrejenost, za hlapce in kralje. Tako tudi odkrito potrdi, da je vsaka govornica nazadnje le govornica oblasti in da ni druge ali drugačne govornice.

Literatura

- Dolar, Mladen, 2017: Novi časi, stari časi. Damijan Stepančič, Andrej Rozman – Roza: *Hlapci: ko angeli omagajo*. Bevke: Škrateljč (Zbirka Cankar v stripu). 146–171.
- Forster, Edward Morgan, 1978: *Aspects of the novel*. Cambridge: King's College.
- Katnić-Bakaršić, Marina, 2001: *Stilistika*. Sarajevo: Ljiljan.
- Kermauner, Taras, 1974: Spremna beseda. Ivan Cankar, *Hiša Marije Pomočnice*. Ljubljana: Mladinska knjiga. 99–113.
- Koruza, Jože, 1997: *Slovenska dramatika od začetkov do sodobnosti*. Ljubljana: Mihelač.
- Kos, Matevž, 2003: *Poskusi z Nietzschejem. Nietzsche in ničejanstvo v slovenski literaturi*. Ljubljana: Slovenska matica.
- Moravec, Dušan, 1968: Opombe. Ivan Cankar: *Kralj na Betajnovi, Pohujšanje v dolini Šentflorjanski, Dodatek*. Zbrano delo, 4. knjiga. Ljubljana: DZS. 177–381.
- Moravec, Dušan, 1969: Opombe. Ivan Cankar: *Hlapci, Lepa Vida, Dodatek*. Zbrano delo, 5. knjiga. Ljubljana: DZS. 135–267.
- Pezdirč Bartol, Mateja, 2018: *Dramatika. Ivan Cankar, literarni revolucionar*. Ljubljana: Cankarjeva založba (ur. A. Harlamov). 143–201.
- Reising, Russel, 2002: Loose ends; Aesthetic closure and social crisis. Brian Richardson (ur.): *Narrative dynamics. Essays on time, plot, closure, and frames*. Ohio: The Ohio State University. 314–329.
- Safranski, Rüdiger, 2010: *Nietzsche: biografija njegovega mišljenja* (prev. T. Virk). Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.
- Urbančič, Ivan : Spremna beseda. Življenje in delo F. Nietzscheja, Nauk modernega Zarastre. V: Nietzsche, Friedrich: *Tako je govoril Zarastura*. Ljubljana: Slovenska matica, 1999. Prev. J. Moder. 375–454.
- Zupan Sosič, Alojzija, 2017: Narrative empathy in two novels by Ivan Cankar. *Problemi slov'janoznavstva* 66. 102–111.
- Zupan Sosič, Alojzija, 2017: *Teorija pripovedi*. Maribor: Litera.
- Zupan Sosič, Alojzija, 2018: Romani. Ivan Cankar, *literarni revolucionar*. Ljubljana: Cankarjeva založba (ur. A. Harlamov). 201–235.

Priloge

MOTIVACIJSKI LIST 1: Začetka in konca dram

I. *Kralj na Betajnovi*, Zbrano delo, 4. knjiga, str. 9 in 66.

1) Začetek drame:

Pol domača, pol gostilniška soba za intimnejše goste. Na desni (od ogledala) steklene duri v štacuno, zadaj na levi zagrinjalo v domačo izbo, na levi vrata na hodnik in na stopnice, ki vodijo v zgornje domače izbe. Zadaj na sredi gostilniška kredenca s kozarci itd., na steni kljuka. V kotu na levi malo pogrnjena mizica, na desni večja štirioglasta nepogrnjena miza, spredaj belo pogrnjene gostilniške mize; lovske in pivske slike na stenah.

Za malo mizico zadaj na levi Francka plete; Maks hodi po sobi in stopi časih k veliki mizi zadaj, kjer ima svoj kozarec. Iz domače sobe zadaj se glasi klavir.

MAKS: Res, Francka, veliko se je spremenilo v tem času, ko sem se potepal po svetu. Obogateli ste in jaz sem berač, vagabund.

FRANCKA: Saj greš še lahko študirat, Maks. Oče bi ti dal denarja, je rekel.

MAKS: Tvoj oče? Francka, ali misliš, da mora biti človek lump, če ima zakrpane hlače in nepočesane lase? Mnogo sem izgubil, Francka, življenje, prihodnost, vse take lepe reči sem izgubil. In tebe. Ali za vse to sem dobil nekaj drugega, kar ima tudi svojo ceno: ponos vagabunda.

FRANCKA: Nisem te hotela žaliti, Maks.

2) Konec drame:

KANTOR: /.../ Pot do trona je nerodna – gaziti mora človek do kolen v krvi in v solzah. Vsi so hudodelci – ubijajo duše in ubijajo telesa. Kdor hoče naprej, mora naprej, mora breniti vstran vsak kamen, ki mu je na poti, mora, če je treba, preko trupel, mora preko gorkih človeških trupel. Kdor mi očita neusmiljenost, je sam preslaboten, da bi bil neusmiljen, in njegova čednost je hinavstvo.«

ŽUPNIK: Res je!

KANTOR: Prijatelji, to je pot, po kateri hodim. Ni me strah in ne sram in z jasnim čelom stojim pred vami. *Vzdigne kozarec*: Kdor mi more kaj očitati, naj govori, naj ne trči z mano.

VSI: *vstanejo in trkajo z njim*: Vsi smo z vami« Bog vas živi, Kantor!

II. *Hlapci*, Zbrano delo, 5. knjiga, str. 9 in 65.

1) Začetek drame:

Na vrtu pred županovo krčmo. Na desni prijazna bela hiša z malo verando. V ozadju zeleno pobarvan nizek plot, za plotom cesta. Na levi v ospredju mala lopa. Mize pod drevjem in na verandi.

Jerman in Anka pred lopo na levi

JERMAN: Komaj da te pozdravim, se ti mudi drugam. To svojo ljubezen občutim že kakor grbo ali kakor kozavo lice ali zakrpano suknjo. Ne upam si predte z njo. Zato bom rajši govoril o vremenu.

ANKA: Ali si povst!

2) Konec drame:

MATERIN GLAS *iz izbe*: Franc!

LOZKIN GLAS *od zunaj*: Franc!

Lojzka iz ozadja, v plašč ogrnjena

JERMAN: Slišala si! Duša, dekle, žena! Daj, da naju blagoslovi! *Z njo proti levi.*

MOTIVACIJSKI LIST 2: Citati iz dram

I. *Kralj na Betajnovi*, Zbrano delo, 4. knjiga, str. 22, 25, 45, 66.

- 1) ŽUPNIK: Je že tako božja volja, da so na eni strani premožni, na drugi pa siromašni ljudje! Ničesar vam ne morejo očitati.
KANTOR: Ničesar ne, da! To je samo odločnost in moč: kdor je močan, hodi navzgor, bojazljivci in slabiči drsajo navzdol. Ničesar mi ne morejo očitati, ali vendar mi očitajo, – to je tista senca, ki hodi pred mano.
- 2) PEPČEK: Je rekel, da me bo ubil.
ŽUPNIK: O joj!
KANTOR: Kaj si rekel?
PEPČEK: Kaj sme?
KANTOR: Ali ne veš, da bi te zaprli, če bi ga ubil?
FRANCELJ: Zaprli?
KANTOR: Zaprli, zaprli! Zato se ne sme ubijati. /.../
- 3) MAKS: Kar sem nameraval, sem dosegel. Zdaj imate plot, ki ne morete preko njega. Imate vest, ki vam trka na okno. Imate noge vkovane. To sem nameraval.
- 4) KANTOR: /.../»Pot do trona je nerodna – gaziti mora človek do kolen v krvi in v solzah. Vsi so hudodelci – ubijajo duše in ubijajo telesa. Kdor hoče naprej, mora naprej, mora brcniti vstran vsak kamen, ki mu je na poti, mora, če je treba, preko trupel, mora preko gorkih človeških trupel. Kdor mi očita neusmiljenost, je sam preslaboten, da bi bil neusmiljen, in njegova čednost je hinavstvo.«

II. *Hlapci*, Zbrano delo, 5. knjiga, str. 11, 29, 32, 43, 44, 54, 62.

- 1) JERMAN: Narod si bo pisal sodbo sam; ne frak mu je ne bo in ne talar!
- 2) ŽUPNIK: /.../ Rad bi še rekel: učitelj ostani za svojim plotom, za tistim, ki sta mu ga postavila cerkev in ljudstvo. /.../ Tak hlapec je učitelj, ki naj bi k veri in Bogu vodil mladino, pa jo pohujšuje.
- 3) JERMAN: /.../ Besede so bile dolge, ukaz pa je bil kratek: postavi se na glavo, kakor velevata vreme in čas. Ali jaz ostanem rajši na svojih poštenih nogah. /.../ Jerman *se okrene*: Poznam molitvico. Čast učiteljeva zahteva, da bodi danes bel in jutri črn, kakor ukazuje gospodar. Nadalje še zahteva, da imej glavo na voljnem konopcu, zato da se lahko s pridom priklanja

na vse štiri strani; in tudi zahteva, da bodi koleno ne od kosti, temveč od testa, zato da klekne sredi ceste v blato, če je prilika in ukaz. In naposled še zahteva, da imej učitelj zaklenjena usta, ključ do ključavnice pa obešen na šolske duri. Znam jo gladko, to molitvico.

ŽUPNIK: /.../ Kajti ena beseda je, ki je živa in vsem razumljiva: oblast. Živa je od vekomaj, vseh besed prva in zadnja. Pokori se, ne upiraj se, je poglavitna zapoved; vse drugo je privesek in olepšava. Kdor se ravna po tej zapovedi, mu bodo grehi odpuščeni; kdor jo prelomi, bo smrti deležen.

- 4) ŽUPNIK: Namerili ste se hlapce v ljudi izpreobračat; pot je težavna in gre v kolobarju, nikoli je ne boste premerili do konca ... nihče je še ni.
JERMAN: Pa če je ne premerim do konca – hodil sem, kamor je držala moja pravična pot.
- 5) JERMAN: /.../ Hlapci! Za hlapce rojeni, za hlapce vzgojeni, ustvarjeni za hlapčevstvo! Gospodar se menja, bič pa ostane in bo ostal na vekomaj, zato ker je hrbet skrivljen, biča vaje in željan!
- 6) JERMAN: Jaz ne bom več zboroval. Ne bi rad hudega slovesa. Glej, napravljen sem na pot ... daj mi roko! *Pogleda njegovo roko.* Za dve moji! Ta roka bo kovala svet ... Ne, jaz ne bom več zboroval. Vi, ki imate v srcu mladost in v pesti moč, vi glejte! Ob vaših plečih bo slonelo življenje, moja so opovedala ... star sem in zaspan ...

MOTIVACIJSKI LIST 3: Konec drame *Hlapci*. Damijan Stepančič, Andrej Rozman – Roza, 2017: *Hlapci: ko angeli omagajo*. Bevke: Škratelj (Zbirka Cankar v stripu), 144–145.

