

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Špelca Gibičar

**Svobodno delovanje posameznika. Primerjava literarnih oseb v delih Ivana
Cankarja in Franza Kafke**

Diplomsko delo

Ljubljana, 2015

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Špelca Gibičar

Mentor: red. prof. dr. Aleš Debeljak

**Svobodno delovanje posameznika. Primerjava literarnih oseb v delih Ivana
Cankarja in Franza Kafke**

Diplomsko delo

Ljubljana, 2015

Svobodno delovanje posameznika. Primerjava literarnih oseb v delih Ivana Cankarja in Franza Kafke

Obdobje modernistične umetnosti je hkrati tudi obdobje največje in najintenzivnejše ideologizacije moderne družbe, to še posebej velja za 20. stoletje. Temeljna značilnost modernistične umetnosti pa je, da na svoj fragmentarni in popačeni način vendarle predstavlja resničnost, pri čemer razvija pokazatelje družbenih konfliktov in kritične analize. Tako tudi literatura na nek način omogoča predstavljati, uprizarjati, postavljati družbene odnose v vsej njihovi kompleksnosti. Cilj moje diplomske naloge je prikazati ideološki nadzor ter razumevanje svobodnega delovanja posameznika skozi Cankarjeva in Kafkova literarna dela. Za razumevanje pričujoče naloge sem se najprej lotila opisovanja pomena ideologije, svobode ter obdobja modernizma, kar je pripomoglo k lažjemu razumevanju literarnih del ter opredelitve posameznikove svobode. Bolj ko sem se poglobljala v zgodovino in literaturo, tem bolj sem prišla do spoznanja, da je kot ideologija tako tudi svoboda skonstruiran pojem, ki se spreminja skozi zgodovino. Pri tem pa se spreminja tudi posameznikova svoboda oziroma samo razumevanje posameznikove svobode. Konec koncev vendarle ideologija določi svobodo posameznika.

Ključne besede: ideologija, modernistična umetnost, Ivan Cankar, Franz Kafka, svobodno delovanje posameznika.

Free acting of an individual. Comparison of literary personas in works of Ivan Cankar and Franz Kafka

The period of modernistic art is also a period of the biggest and most intense ideologization of modern society, particularly in the 20th century. Fundamental characteristic of modern art is that it in its' own fragmental and disfigure way nevertheless represents reality through which it develops indicators of social conflict and critical analysis. This is how literature makes possible to represent, produce, raise social relations in all their complexity. The goal of my thesis is to show the ideological control and understanding of free acting of the Individual through literary works of Ivan Cankar and Franz Kafka. For this purpose I start with specification of meaning of ideology, freedom and the period of modernism, which helps with understanding of the works and determination of freedom of an individual. With deepening of my studies in history and literature, I came to the conclusion that both ideology and freedom are constructed notions that change through history. And with them freedom of individual and understanding of it also changes. In the end, it is ideology that determines the freedom of an individual.

Key words: ideology, modernistic art, Ivan Cankar, Franz Kafka. free acting of an individual.

KAZALO

1 UVOD	5
2 IDEOLOGIJA	7
2.1 Karl Marx in ideologija	7
2.2 Louis Althusser in ideologija.....	9
2.3 Antonio Gramsci in ideologija	10
2.4 Frankfurtska šola	11
3 SVOBODA.....	14
4 MODERNOST IN KULTURNA INDUSTRIJA.....	16
4.1 Modernistična umetnost	18
5 FRANZ KAFKA (1883 – 1924)	20
5.1 Proces.....	25
5.2 Grad	28
6 IVAN CANKAR (1876-1918).....	32
6.1 Za narodov blagor.....	38
6.2 Hlapci.....	42
7 ZAKLJUČEK.....	46
8 LITERATURA.....	49

1 UVOD

Obdobje modernistične umetnosti je hkrati tudi obdobje največje in najintenzivnejše ideologizacije moderne družbe, to še posebej velja za 20. stoletje. Po Althusserju je ideologija globoko nezavedna, saj se vsiljuje v miselne strukture večine. Podobno kot pri pojmu ideologije, se tudi pri pojmu umetnosti srečamo z družbenim dejstvom, da je namreč njegov pomen odvisen od okoliščin. Temeljna značilnost modernistične umetnosti pa je, da na svoj način predstavlja resničnost, je pokazatelj družbenih konfliktov, ki se jim ne more izogniti nobena družba. Umetnost je tako razumljena kot človeško osvobajanje in samouresničevanje. Predpostavlja osamosvojitve od neposrednih zahtev s strani družbe. Literatura tako na nek način omogoča predstavljati, uprizarjati, postavljati družbene odnose v vsej njihovi kompleksnosti. Tudi Ivan Cankar je bil mnenja, da je umetnost resničnejša od resničnosti. Literarni modernisti, kot Kafka, pa so umetnost pojmovali kot zatočišča pred odtujenim in komercializiranim družbenim življenjem.

V Kafkovih romanih so junaki prav vsi ujeti v svet, kjer vladajo posebna, njim in nam nerazumna pravila, ki pa v bistvu samo odsevajo družbo v realnem svetu, kakor to verjetno občuti avtor. Junaki ta svet sicer razumejo kot napačen, nepošten in nenormalen, a ne najdejo izhoda iz njega, saj je prav to najtežje in v njihovih pogledih celo neizvedljivo. Če ne delujejo skupaj s preostalim kolesjem, prenehajo obstajati. Kafkovim junakom so dovoljena le drobna dejanja, s katerimi ne dosežejo ničesar, kvečjemu spoznanje o nevednosti in lastni krivdi.

Tudi pri Cankarjevih junakih se ves čas pojavljajo občutki tujstva, krivde, nenehne opazovanosti in nemoči v boju z oziroma proti oblastem. Tudi Ivan Cankar je čutil, da je svet okrog njega dokončno definiran in standardiziran. Verjel je, da literatura prenese tudi kar najbolj kompleksno raziskavo procesov oblikovanja t.i. »kulturnih drogirancev«. Lahko ga razumemo kot kritičnega posameznika, ki je v nasprotju z vladajočo ideologijo, in s tem se ga razume tudi kot problematičnega posameznika.

Mene pa zanima ta ideološki nadzor, ki je prikazan v delih Kafke in Cankarja, in ali obstaja možnost osvoboditve od ideologije, kajti obdobje modernistične umetnosti je tudi obdobje največje in najintenzivnejše ideologizacije moderne družbe. Oziroma kdo je avtor umetniškega dela, sam umetnik ali ideologija. Ker sta oba (Kafka in Cankar) tudi sama prisotna v svojih delih, bi to svobodo raziskala preko njunih del. Moj cilj diplomske naloge je preko njunih literarnih oseb prikazati, kako avtorja razumeta svobodno delovanje

posameznikov in kako se le tega lotita. Kot sem že omenila, je temeljna značilnost modernistične umetnosti, da na svoj fragmentaren in popačen način vendarle predstavlja resničnost, pri čemer razvija pokazatelje družbenih konfliktov in kritične analize. Tako bom primerjala ideološki nadzor, ki je prisoten v delih, ter možnosti osvoboditve od ideologije, v kolikor in do katere mere sploh obstajajo.

Izhajala bom iz raziskovalnega vprašanja, kako ideologija vpliva na svobodno delovanje posameznika, ter iz hipoteze oziroma teze, da ideologija zavira svobodno delovanje posameznika, da usmerja posameznika v produktivno delovanje oziroma ga nadzira v delovanju, ter da ločitev od ideologije privede do razkroja celovitosti posameznikove eksistence.

Pri tem pa bom uporabila primarne in sekundarne vire, v katerih bom pregledala dela Ivana Cankarja in Franza Kafke ter avtorje, ki so se ukvarjali s tematiko ideologije, modernistične umetnosti, Ivanom Cankarjem, Franz Kafko in svobodo. Za metodologijo bom uporabila tudi JSTOR, EBSCO, SpringerLink ipd. Med pomožnimi metodami bom uporabila še tekstno kritiko in literarno zgodovino, s posebnim ozirom na tradicijo frankfurtske šole.

Moja diplomska naloga bo sestavljena iz več sklopov, vsi pa se bodo navezovali na osrednjo tematiko naloge. Prvi sklop bo predstavitev ideologije v obdobju modernistične umetnosti, frankfurtske šole in tematike o svobodi, sledila mu bo predstavitev modernistične umetnosti in s tem opis Ivana Cankarja in Franza Kafke. Nato pa bom primerjala literarne osebe avtorjev in v zadnjem delu predstavila svobodno delovanje literarnih oseb.

2 IDEOLOGIJA

Za boljše razumevanje in opredelitev pričujoče diplomske naloge oziroma svobodnega delovanja posameznika moramo najprej pregledati pojem ideologije in njen vpliv na ljudi. Kot vemo, sam pojem ideologija nima enostranskega pomena in ga tudi nikoli ni imel. Tako obstaja nešteto različnih razlag, ki pa se med seboj velikokrat ne dopolnjujejo. Če omenim besede François Châtelet v delu *Zgodovina ideologij* (Erjavec 1988, 11):

Pod ideologije je lahko označen bolj ali manj koherenten sistem podob, idej, etičnih načel, globalnih predstav in kolektivnih dejanj, religioznih ritualov, sorodstvenih struktur, struktur načinov preživetja (in razvoja), izražanj, ki jih sedaj imenujemo umetniške, sistem mitskih ali filozofskih diskurzov, diskurzov organizacije oblasti, institucij, izjav in sil, ki jih te spravijo v igro, sistem, čigar cilj je v srcu neke skupnosti, ljudstva, naroda ali države usmerjati odnose, ki jih individui vzdržujejo s svojimi latentnimi odnosi, s tujci, s naravo, z imaginarnim, s simbolnim, z bogovi, z upi, z življenjem in s smrtjo.

Sama pa se v tej diplomski nalogi ne bom ukvarjala s pojasnjevanjem in prikazovanjem vseh pojmov ideologij, temveč s tistimi, ki so za to nalogo pomembne. Kot omenja Stankovič, gre v osnovi za Marxov koncept, da se ideologija razume kot tista interpretacija resničnosti, ki služi ohranjanju oblasti vladajočih družbenih skupin po različnih dimenzijah, rasnih, spolnih, razrednih, etničnih (Stankovič 2002). Ljudje ideologijo tudi razumemo kot realni svet in jo ne obravnavamo kot objektivni opazovalci, tako lahko le primerjamo koncepte različnih svetov oziroma različne ideologije (Vincent 1995).

2.1 Karl Marx in ideologija

Kot prvega je potrebno omeniti Marxa, saj gre, kot sem že zapisala, v osnovi za njegov koncept. Tako po Marxu (1967, 25) »ne določa zavest življenje, marveč življenje določa zavest«. Po Marxu človek najprej obstaja kot realni individuum, zavest, ideje ter mišljenje pa lahko obstajajo le kot človekov produkt in imajo materialne temelje. Idejno in materialno je bilo za Marxa združeno in brez materialnega ni družbenega, človek kot misleči individuum pa vsebuje oba; mišljenje se kaže kot odsev človekove produkcije sredstev za življenje (Marx 1976). To so bile teoretske predpostavke za Marxovo teorijo o ideologiji. Tako se pri Marxu

ideologija giblje med ekonomsko bazo, temeljem družbe, na njej pa se gradi nadzidava oziroma intelektualni, politični in sociološki procesi (Sparks 2004). Iz tega sledi, da ima v določeni dobi razred z vladajočo funkcijo v ekonomski bazi vladajočo funkcijo tudi nad nadzidavo. Drugače povedano: »Razred, ki razpolaga s sredstvi za materialno proizvodnjo, razpolaga, s tem hkrati razpolaga s sredstvi za duhovno produkcijo, tako da so mu hkrati v povprečju podrejene misli tistih, ki nimajo sredstva za duhovno produkcijo« (Marx 1976, 57). Seveda pa obstajajo tudi misli zunaj prevladujoče ideologije. Marx je tako domneval, da načini produkcije in razmerja moči določajo ideološko moč, da ima vladajoči razred prevladujočo ideologijo, katero pa determinirajo ekonomske razmere. Zavest je tako lahko ideološka, lažna, vendar pa je treba omeniti tudi človekove prave težnje po svobodi in realizaciji človekovih potencialov, kar vpliva na produkcijski način (Marx 1976). Vladajoči razred oblikuje prevladujoče ideje, s katerimi okrepi ter zavaruje svoj položaj v družbi. S tem dominira zavest ter dejanja ostalih družbenih razredov. Ideologija kot določena oblika družbene zavesti skupaj z zakonskimi in političnimi odnosi ustvarja nadgradnjo temeljne (družbene) osnove oziroma superstrukture (Bennett 1982). Za Marxa so temelj družbenega in političnega življenja stvarni pogoji proizvodnje, ki pa so tudi glavno gonilo družbenih sprememb, a se posamezniki zavedajo nasprotij in se borijo za svoje cilje. Ideološke oblike zavesti so pri Marxu izraz interesov posameznih družbenih skupin, razredov (Smelser in Baltes 2001).

Nemška ideologija, Marxova ideja fetišizma in Lukács pojmujejo ideologijo kot napačno ali lažno zavest oziroma možno zavest, s katero vladajoči razred vzdržuje nadvlado nad delavskim razredom. Vladajoči razred ima nadzor nad sredstvi, ki propagirajo ter širijo ideologijo v družbo, ki jo delavski razred vidi kot naravno (Fiske 1982). Tako so zgodnji marksisti ideologijo razumeli kot mehanizem družbenega nadzora, kjer je vladajoči razred vsiljeval svoj pogled na svet, predstavljal pa je tudi splošne interese človekovih izkušenj in potreb. Posamezniki so postali žrtev napačne zavesti, če so sprejeli to ideologijo druge družbene skupine in ponotranjili interese ter samo ideologijo (Croteau in Hoynes 2000, 165). S tem se ohranja »status quo« in izkoriščanje šibkejšega razreda s strani močnejšega. Ideologije so sistemi vrednot, povezani s kulturnim in socialnim kontekstom, ter nezavedno prisotne vsepovsod. Tako lahko rečemo, da svet brez ideologij tako rekoč ne obstaja. Vse, kar počnemo kot svobodni individuumi, so le produkti popularne kulture, ki služijo ideologiji vladajočega razreda in s tem ohranjajo njegovo moč. Stvari so prikazane kot edino možne in

naravne (Stewart 2001, 45). Marx je pripomnil tudi, da je osvoboditev od ideologije vladajočega razreda možna z revolucijo, v kateri bi delavski razred zastopal svoje interese preko revolucionarne zavesti (Croteau in Hoynes 2000, 165).

Pri marksistih se tako ideologija ni ujemala z realnimi interesi delavskega razreda in so jo zato razumeli kot lažno zavest, preko katere so bile ideje vladajočega razreda v družbi sprejete kot nekaj naravnega in normalnega. Iz tega izhaja, da je človeško zavest ustvarila družba (Fiske 2005).

2.2 Louis Althusser in ideologija

Leta 1971 je Althusser razvil bolj rafinirano teorijo ideologije, kjer ideologija ne pomeni zbir idej enega razreda vsiliti drugim razredom, temveč neprestan in vseobsegajoč zbir praks, kjer sodelujejo vsi razredi (Althusser 2000). Čeprav pri tej praksi delujejo vsi razredi, še ne pomeni, da te prakse ne služijo več interesom dominantnega razreda. Fiske meni, da je ta ideologija učinkovitejša od Marxove, saj je globoko vtisnjena v načine življenja ter načine razmišljanja vseh razredov, kar pomeni, da deluje od znotraj in ne od zunaj (Fiske 2005, 180). Tako pri Althusserju ideologija predstavlja doživljene odnose do sveta med ljudmi, družbene vezi ter mehanizem reprodukcije družbe oziroma nujno in neogibno zavest (Erjavec 1988). Althusserja pa je tudi zanimalo, kako to ideologijo, skozi katero doživljamo svet, ponotranjimo oziroma kako določi posameznikov položaj v družbi in kako vstopi v sam posameznikov prostor. Ugotovil je, da so za našo socializacijo in s tem sprejetje prevladujočih idej in vrednot pomembne posebne ustanove, to so ideološki aparati države (IAD). Te pa spadajo v različne skupine: družinske, izobraževalne, kulturne, komunikacijske, pravne, politične, sindikalne in verske (Althusser 2000). V ideoloških aparatih države oziroma v njihovih ritualih in praksah se realizirajo praktične ideologije, kot so moralna, pravna, religiozna, estetska in še druge, te pa imajo tudi svoje specifične zgodovine in so prisotne kot nujni atribut družbenega človeka (Erjavec 1988).

Althusser razume ideologijo kot strukturo, ki jo sprejemamo na način, da se tega ne zavedamo. Tako smo ljudje kot subjekti produkt te strukture in se posamezniki sami na ideologijo odzivamo kot subjekti, kot tisto, kamor nas je postavila ideologija sama, vsiljuje pa nam tudi namišljen svet, v katerem živimo. Kot pravi Eagleton za Althusserja: »Ideologija obstaja samo v in skozi človeški subjekt /.../ Ideologija je osredotočena na subjekt: povzroča,

da vidimo svet nekako naravno usmerjen k nam samim, ki je spontano 'dan' k subjektu; in obratno, subjekt se počuti kot naraven del te realnosti...« (Eagleton 1997, 214). Za Althusserja je ideologija tako medij za produkcijo človeških subjektov, ljudi oblikuje z različnimi vlogami in nalogami v družbi oziroma jih socializira, in ni izkrivljena slika realnosti. Potemtakem družba brez ideologije sploh ne obstaja, kajti družba je kompleksen organizem s kompleksnimi socialnimi procesi. S temi kompleksnimi socialnimi procesi pa nas uči operirati ideologija (Eagleton 1997). Podrejanje pravilom veljavnega reda in vladajoči ideologiji je potrebno za reprodukcije delovne sile in s tem reprodukcije kapitalizma, saj ne zadostuje le reprodukcija materialnih pogojev (Althusser 2000, 61). Ideološki aparati države producirajo strinjanje z vladajočim sistemom in učijo ideologijo (Pušnik 2004).

Za Althusserja je pogoj za obvladovanje družbene totalnosti, da se ideologija razširi na vsa družbena področja. Tako postane ideologija v 18. stoletju enaka svobodi, hoče osvoboditi ljudi, le da bi jih lahko na ta način izkoriščala. S premišljenimi razlagami je prepričala reveže, naj živijo suženjstvo kot svobodo (Althusser 1980).

2.3 Antonio Gramsci in ideologija

Kot vidimo, je Althusserjeva teorija ideologije kot prakse nadaljevanje Marxove kot napačne zavesti, kjer je še vedno prisotno ohranjanje moči manjšine nad večino z uporabo neprisilnih sredstev. Antonio Gramsci pa je uvedel izraz hegemonija, po katerem lahko ideologijo razumemo kot stremljenje oziroma boj (Fiske 2005, 181). Vidimo, da vladajoči razred ne vlada s pomočjo prisile, ampak s produkcijo strinjanja, s čimer ohranja družbeno kontrolo (Lacey 1998, 113). Gramscijeva teza o hegemoniji pomeni privolitev, ki si jo je treba pridobiti od posameznika ali določene družbene skupine v določenih pogojih. Vladajoče skupine tako ves čas iščejo načine, da bi čim več ljudi sprejelo njihov pogled na svet in njihov način razmišljanja, toda srečujejo se z odpori. Za razširjanje, razumevanje ter samo proizvodnjo teh načinov ter pri uresničevanju prevlade na kulturni ravni vladajoči skupini pomagajo ustanove, kot so šola, vera in mediji (Croteau in Hoynes 2000).

Hegemonija predstavlja kulturna in ideološka sredstva, z njimi pa dominantne skupine v družbi (tudi, a ne samo vladajoči razred) vzdržujejo svoj prevladujoči položaj. To poteka skozi pogajanja, odprto konstrukcijo političnega in ideološkega soglasja, kjer sodelujejo dominantne in podrejene skupine, oziroma »spontanega soglasja« podrejenih skupin, kamor

spada tudi delavski razred. Če uporabimo Ransomove (1992, 150) besede: »Gramsci uporablja koncept hegemonije, da opiše različne načine družbenega nadzora, ki so na voljo dominantnemu družbenemu razredu. Razlikuje med prisilnim nadzorom (coercive control), ki se kaže skozi uporabo sile ali grožnje s silo, in sporazumnim, soglasnim nadzorom (consensual control), ki nastane, ko posamezniki 'prostovoljno' prevzamejo svetovni nazor ali hegemonijo dominantne skupine; asimilacija, ki omogoča skupini, da je hegemonična.« Z uvedbo elementov soglasja in privoljenja se Gramscijeva hegemonija razlikuje od drugih marksističnih teorij ideologije in kulture. Zaradi določenih koncesij, ki so pretežno ekonomskega značaja (povečanje plače, višanje blaginje), podrejene skupine sprejmejo ideje dominantnih skupin, in ne zato, ker bi bile na to napeljane. Hegemonijo pa Gramsci vidi kot eno od oblik družbenega nadzora, ta pa izhaja iz družbenih konfliktov. Pri Gramsciju se tako ideologija živi skozi navade in socialne prakse in ni samo sistem idej, kar pa je podobno Althusserjevi ideologiji, da se širi preko institucij. A pri Gramsciju »/.../ pojem *hegemonija* poudarja, da moč ne pomeni oblast enega razreda nad drugim, ampak je moč razdeljena glede na uspešnost pogajanj med vsemi razredi, ki se borijo med seboj in drug proti drugemu na ekonomskih, socialnih, političnih in ideoloških arenah, v katerih živijo in delajo« (Sturken in Cartwright 2001, 54). S strategijo »zdravega razuma« hegemonija neko ureditev za nas napravi normalno, naravno in zato do nje nismo kritični. In zaradi tega je to, kar razumemo kot zdravorazumsko, le družbena konstrukcija. Enako velja tudi za dojetje naravnega. Hegemonija je tudi proces, ki je v nenehnem nastajanju, saj je potrebno določene vrednote in ideje nenehno utrjevati, da bodo uspešno kulturno prevladovale. Zaradi tega se tudi tiste sile, ki so nasprotujoče vladajočim, vključuje v osnovne prevladujoče ideološke okvire (Gramsci 1974).

2.4 Frankfurtska šola

Tudi frankfurtska šola spada v marksistični tok ter črpa iz njega, a ga tudi kritizira. V frankfurtski šoli poudarek ni na ekonomiji, ampak na ugotavljanju vpliva kulturnih institucij, ki so povezane z nastankom in razvojem kapitalističnih družb oziroma poudarek je na pomenu kulture in ideologije v kapitalizmu. Frankfurtska šola je bila ustanovljena leta 1923 in od takrat je hotela oblikovati teoretično kritiko sodobnega kapitalizma, na podlagi razkritja družbenega nasprotovanja v nastajajočih kapitalističnih družbah. Teoretiki so bili mnenja, da se je za omejevanje človeške svobode, zaupanje v znanstveni, racionalni napredek in

razširitev človekovih svoboščin sprevrglo v zlorabo znanosti in racionalnosti oziroma, kot pravi Adorno, »...skupni učinek kulturne industrije je antirazsvetljenski, kjer, kot sva ugotovila s Horkheimerjem, razsvetljenstvo, to je napredna prevlada tehnologije, postane množična prevara in se spremeni v oviranje zavesti. Zavira razvoj avtonomnih, neodvisnih posameznikov, ki sodijo in se odločajo zavedno in sami zase...« (Adorno 2002, 92).

Kapitalistične družbe so uspeli zvišati ekonomski status velikega dela prebivalstva, razvile so potrošništvo, bolj racionalne in učinkovite oblike družbenega nadzora, ki ga izvajajo moderna država, množični mediji in popularna kultura, s tem pa je moderni kapitalizem uspel preseči nasprotja in krize in obenem dosegel najvišjo stabilnost ter kontinuiteto, kot trdijo frankfurtski teoretiki. Tudi delavci se ne postavljajo proti kapitalizmu, saj jim je ta omogočil boljšo finančno preskrbljenost in s tem možnosti kupovanja stvari, ki si jih želijo oziroma si mislijo, da si jih želijo). Ta ideja, sprejetje kapitalizma s strani delavskega razreda, je osrednja ideja frankfurtske šole. Ta vodilna ideja pa je povezana preko koncepta nepravilnih potreb z blagovnim fetišizmom in kulturno industrijo. Slednja temelji tudi na tem, da so ljudje lahko kreativni in avtonomni oziroma da imajo resnične in prave potrebe in z njimi lahko upravljajo svoje življenje ter razmišljajo in svobodno živijo kot člani demokratičnih skupnosti. Po teorijah frankfurtske šole se v kapitalističnih družbah te prave teorije ne morejo uresničiti, saj da bi sistem obstal, ljudem vsiljuje nepravilne potrebe, ki jih je možno zadovoljiti, npr. s potrošnjo. S tem ljudje mislijo, da so dobili to, kar si želijo, in se ne zavedajo, da prave potrebe niso izpolnjene. Med te spada tudi omejena svobodna izbira različnih znamk potrošniških dobrin in kot drugi primer svobodna izbira med političnimi strankami, katere pa so vse enake, iz česar sledi, da v kapitalistični družbi ni prave svobode. Tako so zakrite prave politične svobode ter prave potrebe po uporabnih izdelkih (Strinati 1995).

Kulturna industrija je zadolžena za nastanek in potešitev nepravilnih potreb oziroma za njihovo vzdrževanje ter tudi za potlačitev pravih potreb. Kulturna industrija pa tako tudi odpravlja grožnje stabilnosti in kontinuitete kapitalizma delavskega razreda. Prave potrebe, drugačna politična razmišljanja in alternativne teorije zakriva tako, da oblikuje okuse in izbiro množic. Adorno je tudi primerjal koncept kulturne industrije s teorijo množične kulture in omenjal, da so za kulturo odgovorne množice, saj jo konzumirajo ter sam okus ljudi določa množično kulturo. Kulturno industrijo razume kot vsiljevanje množične kulture ljudem, ki so jo pripravljani sprejeti, saj je ne dojemajo kot vsiljene. Kulturna industrija po Adornu tako tudi združuje visoko in nizko umetnost. »Resnost visoke umetnosti je uničena zaradi dvoma v

njeno učinkovitost; resnost nizke umetnosti pa izgine zaradi civilizacijskih omejitev uporništv, ki ga je vsebovala, preden je bil družbeni nadzor popoln.« (Adorno 2002, 85). Kulturna industrija kot proces standardizacije daje izdelkom obliko, dobiček pa določa njihovo naravo. Seveda pa ima vsak izdelek tudi nekaj individualnega, s čimer zakrije kulturno industrijsko standardizacijo ter manipulacijo zavesti (Adorno 2002). Adorno je tudi mnenja, da ima kulturna industrija globok in obsežen vpliv in tako poudarja banalnost, praznost in konformizem kulturne industrije ter njenih izdelkov. »Moč ideologije kulturne industrije je tako velika, da je konformizem zamenjal zavest.« (Adorno 2002, 90).

Razprava o množičnih medijih je bila aktualna že konec devetnajstega stoletja, ko sta nastopila film in radio ter se nadaljevala v dvajsetih letih dvajsetega stoletja v okviru delovanja frankfurtske šole (Hall 1982). Teoretiki frankfurtske šole, Teodor Adorno, Herbert Marcuse in Max Horkheimer so izhajali iz marksistične tradicije ter imeli pesimističen pogled na množično kulturo (Bennett 1982). Delovanje medijev so razumeli kot proces obvladovanja množične družbe skozi dominantne ideologije, saj mediji izredno vplivajo na množice oziroma neposredno širijo dominantne ideologije v njihovo zavest. S pomočjo kulturne industrije oblikovane družbe se je pojavil pojem enodimenzionalno občinstvo. V to skupino še posebej spada tisti del javnosti, ki je občutljivejši in dovzetnejši na sporočila množičnih medijev ter ga hkrati množično komuniciranje usmerja. Tako postane realna predstava o strukturi družbe in družbenem podrejanju zamegljena, kar pa ustvarja ter še dodatno krepi lažno zavest delavskega razreda (McQuail 2005).

Tako vidimo, da so v kapitalizmu resnične potrebe ljudi skrite za lažnimi potrebami potrošništva (McQueen 1998), potrošništvo pa je odvisno od množičnega komuniciranja, ki je razumljeno kot manipulativno ter zatiralno. Komercialno množično kulturo usmerjajo ideje nadvladajoče dominantne ideologije (McQuail 2005). Dominantna razredna ideologija je z univerzalno komercialno množično kulturo dosegla monopolni položaj na trgu. Celotna množična proizvodnja s storitvami in idejami se je bolj ali manj podredila kapitalističnemu sistemu (McQuail 1985).

Sodobni kapitalizem potrebuje ljudi, ki sodelujejo brez trenj in v velikem številu; ki si želijo porabljeni čedalje več; njihov okus pa mora biti standardiziran, da se nanj zlahka vpliva in ga je mogoče predvidevati. Potrebuje ljudi, ki se čutijo svobodne in neodvisne, ki se ne čutijo pod vplivom kake avtoritete ali načela ali zavesti, pa vendar

voljno prenašajo ukazovanje, delajo, kar se od njih pričakuje, in se brez trenja včlenijo v socialni stroj; ljudi, ki se dajo usmerjati brez sile, voditi brez voditeljev, pognati brez vsakršnega cilja razen enega; da dobro delujejo, da se gibajo, funkcionirajo, gredo naprej (Fromm 2010, 111).

In iz tega sledi, da nas ideologija uči, da smo svobodni, medtem ko to dejansko nismo. V naslednjem poglavju sledi prav ta tema o svobodi. Vprašanje, kaj svoboda je, kdaj smo svobodni oziroma ali smo s svojim delovanjem, razmišljanjem in ustvarjanjem sploh kdaj svobodni.

3 SVOBODA

V tem poglavju se bom osredotočila na vprašanje subjektive svobode ter opredeljevanje dejanj subjekta, ki je ujet v ideološko realnost. Žižek razume prostor svoje svobode kot »sposobnost, da retroaktivno izberem, kateri vzroki me bodo določali in si tako spremenim lastno Usodo« (Žižek 2010, 169). In svobodo v gesti zavrnitve razume kot nasilno, kajti svoboda je »pristna revolucionarna osvoboditev /.../ neposredno identificirana z nasiljem /.../ kot takim (nasilno gesto zavrženja, vzpostavljanja razlike, risanja ločilne črte), ki osvobaja /.../ Svoboda ni blaženo nevtralno stanje harmonije in ravnovesja, ampak prav nasilno dejanje, ki zmoti to ravnovesje« (Žižek 2008, xlvii). Verjetno tudi zaradi tega »ni nobene dejanske svobode brez neke neznosne tesnobe« (Žižek 1995, 8). Svobodne dejanje pa Žižek razume kot »dejanje *simbolnega samomora*: /.../ ko 'zgubimo vse', ko zberemo celotno simbolno realnost, zavzamemo distanco do nje, se izvržemo iz nje, da bi lahko začeli iz 'točke nič', iz točke absolutne svobode« (Žižek 1990, 77).

Po Frommu se svobodo razume kot nujen pogoj za srečo in krepost. Razume jo kot uresničevanje svojih zmožnosti in izpolnjevanje resnične narave, a v skladu z zakoni svojega bivanja, in ne kot zmožnost samovoljnega odločanja ter odsotnost nuje (Fromm 2002). Po drugi strani pa »svoboda tiči v sposobnosti delovanja po moralnem zakonu. Gre za učinkovito ugotovitev, kako so lahko ljudje svobodni in avtonomni, v kolikor se odrekajo ugodju in s tem iztrgajo – ne le na momente ali v odlogu – zajetosti z naravno-nagonsko (lastne) narave.« (Balažic 1995, 222).

Kot sem že omenila, je kulturna industrija energično izpeljala transpozicijo umetnosti v potrošniško sfero. In »kar zunaj briše kot resnico, lahko znotraj poljubno reproducira kot laž.« (Horkheimer in Adorno 2002, 148). Tako je lahka umetnost predstavljena kot razvedrilo, kot družbena slaba vest resne umetnosti. »Čistost meščanske umetnosti, ki se je utelesila kot carstvo svobode v nasprotju z materialno prakso, je bila od začetka pridobljena z izključitvijo spodnjega razreda, katerega stvára, pravi občosti, je umetnost zvesta ravno z osvobojenostjo od smotrov lažne občosti.« (Horkheimer in Adorno 2002, 148). V tem primeru se osvoboditev razume kot obljava zabave, osvoboditev od misli kot negacije, kot kratkočasje brez potrebe mišljenja, pozaba trpljenja. To je beg pred poslednjo mislijo na odpor. »Formalna svoboda slehernika je zajamčena.« (Horkheimer in Adorno 2002, 162). Svojih misli nikomur ni potrebno zagovarjati, a smo vseeno že zgodaj vključeni v najobčutljivejši instrument družbenega nadzora, v sistem Cerkev, klubov, poklicnih združenj in siceršnjih odnosov. In če si outsider, si največji krivec, le kakšen hud zločin te lahko prekaša (Horkheimer in Adorno 2002). Drugače povedano, odvisen si od oblasti, saj če te ta zavrne, se soočaš z grozo ničevosti, kar je za oblastniški značaj najhujše. Še kazen je boljša od zavrnitve, saj je oblast še vedno s kaznovanim, dokaz za to je kazen (Fromm 2002).

V oblastniških razmerah je najhujši prestop, smrtni greh, upor proti oblastniški vladavini, medtem ko je največja vrlina pokornost. Za pokornost se razume, da oblasti priznavamo »večjo moč in modrost, njeno pravico, da zapoveduje, nagrajuje in kaznuje v skladu s svojimi odredbami« (Fromm 2002, 115). Zaradi prepričanosti o večvrednosti in pravici ter strahu za svoj vpliv oblast zahteva podrejanje in spoštovanje, ki je povezano s prepovedjo o spraševanju glede oblasti ter tudi o njeni presoji. Te pravice posameznik nima. Krivda se pripiše tudi posamezniku, če najde kak razlog za kritiko oblasti, saj je drznost graje že dokaz o njegovi krivdi (Fromm 2002). Tudi nečlanstvo je sumljivo, saj je potrebno, da se posameznik odreče egoizmu ter posveti celoti. Posameznik razume doživljanje samega sebe kot družbeno posredovanega, kot eksponent institucije. Nesodelovanje posameznika se razume tudi kot zlorabljanje ideologije za svoj zasebni interes. Kakor sodelujoči, so tudi distancirani vpleteni (Adorno 2007).

Če omenim besede Tocquevillea: »Tiranija telo pusti na miru in gre naravnost proti duši. Gospodar nič več ne govori: 'Mislili boste tako kot jaz ali pa boste umrli.' Temveč: 'Ni vam treba misliti tako kot jaz; vaše življenje, imetje, vse vam ostaja; a od danes ste med nami tujec.« (Tocqueville v Horkheimer in Adorno 2002, 146). Če tega ne sprejmeš, si obsojen na

ekonomsko nemoč, ki napreduje v duhovno nemoč, kar pomeni samotarstvo, izločenost. Mehanizem ponudbe in povpraševanja v materialni proizvodnji deluje kot nadzor v prid vladajočih. Kapitalistična družba je potrošnike (delavce, uslužbence, kmete in malomeščane) z dušo in telesom zajela tako, da se ne upirajo ter zapadejo ponujenemu. Vse pa poteka preko prevare, saj uspešni podlegajo mitu uspeha ter vztrajajo pri ideologiji, ki jih zaslužnjuje (Horkheimer in Adorno 2002).

Tudi šole so podvržene temu in proizvajajo vedno bolj neme ljudi, ki so spretni kot govorniki, predavatelji in še marsikaj, a zamira njihova sposobnost govorjenja med seboj. Pogovor postaja govorjenje iz trebuha. Besede postajajo enake obrazcem oziroma po besedah Adorna je »vsak sam svoj Charlie McCarthy (lesena lutka, ki je govorila iz trebuha; njen avtor, ameriški igravec in zabavljak Edgar J. Bergen (1903-1978))« (Adorno 2007, 152). Tako približno naj bi po Adornu izgledala podoba človeka v družbi množične kulture. Tudi intelektualec se ne more izmuzniti iz tega, saj se mora poleg prisiljenosti prodajati svoje delo na trgu delovne sile tudi v zasebnosti soočati z mehanizmi industrije kulture (Adorno 2007).

Obstaja mnogo teorij o tem, kdaj je nekdo svoboden, med katerimi sem izpostavila tiste, za katere menim, da so za to nalogo najprimernejše. Kajti v skladu z ideologijo posameznik ne more biti svoboden oziroma je po drugi strani spet svoboden na različne načine. Ideologija opredeljuje, omejuje ter kaznuje ob drugačnem mišljenju, dejanju oziroma tudi ob nikakršnem dejanju, ki bi škodilo tej osebi ter družbi. Kot sem že omenila, je največji prekršek posameznika biti outsider. Preden pa se lotim analize literarnih oseb in njihovega svobodno/nesvobodnega delovanja, je potrebno prikazati čas, v katerem so nastala literarna dela.

4 MODERNOST IN KULTURNA INDUSTRIJA

Modernost predstavlja družbene spremembe, ki obsegajo tehnološke napredke in s tem izboljšanje življenjskih pogojev. Modernost pa je tudi prepričanje oziroma globoko zakoreninjena miselna struktura ter ima svoj največji potencial v miselnem preporodu in samoraziskovanju. S prihodom modernosti se je izgubila družbena moč zunanjih avtoritet (kralja, cerkve, države) ter s procesom racionalizacije sprožila rast družbene avtonomije, vse večja specializacija in notranji razvoj umetnosti, znanosti in morale (Debeljak 1999).

Moderni kapitalizem je nadzoroval ljudi in naravo na znanstvenem področju. Tako v modernem industrijskem kapitalizmu in birokratski administraciji ter preko formalnega prava določena družbena delitev dela ter vsak delavec znotraj moderne birokratske organizacije dobi svoja napolnila. S tem se odstrani vse, kar ni v skladu z racionalno produktivnostjo dela. To se zgodi preko delitve dela na materialno in duhovno proizvodnjo. Vsa neuporabna in nekoristna proizvodnja se odstrani, izolira, odločitev za to opravlja moderni kapitalistični način proizvodnje. Kapitalistični trg je tudi pojasnil, kakšen je odnos med umetnikom in občinstvom, kar pomeni, da umetniške proizvodnje v moderni družbeni formaciji postanejo splošen ekonomski dejavnik. S tem, da je materialna baza umetnostne proizvodnje postavljena v ekonomske odnose, dobi tudi drugačen pomen razmerja med proizvodnjo umetnosti ter idejo umetnosti. Samo posredovanje umetniških del med širšo javnostjo pa opravljajo institucije umetnosti, kot na primer založniške hiše, galerije, koncertne dvorane, gledališča, knjigarne in muzeji (Debeljak 1999).

Druga stvar pa je kulturna industrija, ki je ena od značilnosti, kot pravi Debeljak, »kapitalistične mašinerije« (Debeljak 1999, 31). »Adorno in Horkheimer sta trdila, da kulturna industrija resno zavira celovit razvoj individualnega jaza in zagotavlja močno orodje družbenega in političnega nadzora. Medtem ko je fašizem uničil civilno družbo, je kapitalistična kulturna industrija izolirane posameznike spremenila v pasivne gledalce.« (Debeljak 1999, 31).

Habermas razume kulturno proizvodnjo kot možnost človekovega osvobajanja in samouresničevanja. V meščanski kulturi osemnajstega ter devetnajstega stoletja so se razvili družbeni pogoji avtonomne umetnosti (Habermas v Debeljak 1999, 32). Ta avtonomnost umetniških del je temeljila na posameznikovi notranjosti, institucionalizaciji zasebnosti in na umetnostni proizvodnji za kapitalistični trg ter za anonimne člane občinstva. Kult genija je po besedah Hauserja »vseboval prepričanje, da je umetniško delo stvaritev avtorske osebnosti, da osebnost presega tradicijo, teorije in zakone in celo samo delo, da je bogatejša in globlja od dela in se ne more ustrezno izraziti v kakršnikoli objektivni formi« (Hauser v Debeljak 1999, 56). Avtonomna umetnost lahko razpravlja o družbenih normah samih in nima več določenega estetskega ter zunanjega pravila, značilno pa je tudi pomanjkanje neposrednega vpliva, saj z vidika družbe ni dopuščena prekomerna negativna kritika. In: »prav ta avtonomni status umetnosti v moderni meščanski družbi zagotovil umetnostni proizvodnji določeno tržišče v okviru kritične razprave o družbi nasploh.« (Debeljak 1999, 58).

4.1 Modernistična umetnost

Althusser je med marksističnimi filozofi bil prvi, ki je dal umetnosti dvojni pomen, saj po njegovem mnenju umetnost razkriva ideologijo in je tudi sama ideologija »par excellence« (Erjavec 1988, 30), jo hkrati kaže in je tudi sestavni del nje same. Umetniško delo je tako hkrati estetsko in ideološko. S svojimi kritikami in spoznanji v razmerju do ideologije proizvede ideološki učinek. Umetnost na začetku nasprotuje ter ruši funkcije ideologije, s svojim učinkom pa ideologijo tudi razkriva. Potrebno je dodati, da se ta vloga, funkcija umetnosti (ali podrobneje: le del umetnosti), pojavlja od romantike dalje oziroma od razvitega modernizma. Treba pa je tudi omeniti, da umetniško delo izgubi del svoje razkrivajoče vloge, ko ga priznajo kot umetniško. Funkcije razkrivanja ideologije ohranjajo le najbolj trajna umetniška dela. Umetniška dela so bila pogosto manipulirana ter postavljena v polje ideoloških ter idejnih bojov. Velikokrat so jih interpretirali na protisloven in izključujoč način, kar je pa tudi sestavni del ideološkega diskurza in ideologije oziroma ideoloških aparatov (Erjavec 1988). Umetnost je bila dolgo časa ideološki pripomoček, a se to spremeni, ko postane opazovana skozi oči intelektualca ter ideje modernistične umetnosti postanejo spremenljivejše. »Marksizem se tako približuje nekaterim stališčem drugih filozofskih tokov ter poudarja ideje svobode, neodtujenega življenja, svobode posameznika kot pogoja za svobodo vseh itd., ter vrednoti umetnost po eni strani kot ustvarjalnost in po drugi kot pokazatelja družbenih konfliktov, ki se jim ne more izogniti nobena družba.« (Erjavec 1988, 116).

Umetnost modernizma se je pričela z umetniškimi avantgardami v drugi polovici devetnajstega stoletja. Iz umetnostne sfere je stopila v polje uporabne umetnosti, propagande, oblikovanja, v industrijsko oblikovanje itd. V skrajni obliki modernizma se umetniške historične avantgarde ohranijo kot umetniški proizvodi. To polje izven umetnosti privede do tega, da se vrednost pomena avtorjevega izdelka, ki je sicer cenjen, in umetniškega ugleda prenese na ceno izdelka. Ob tem pa izdelek postane del obrobne zgodovinske kulture in ne galerijski eksponat. Izdelek postane minljiv, trenuten oziroma umetniške historične avantgarde se prihodnjim generacijam ne ohranijo kot umetniško prepoznavne (Erjavec 1988). Umetnost se je poskušala izogniti prisilam trga, zakonitostim lastnine in »poblagovljenju« in si je z osamosvojitvijo od tradicionalnih oblik pridobila avtonomnost. A moderna avtonomna umetnost je vseeno odvisna od širše družbe. Umetnost se je zato

institucionalizirala kot avtonomna in tako lahko zagovarjala »človečnosti« v družbi ter izvajala funkcije, ki so v korist družbe kot celote (Bürger v Debeljak 1999, 78).

Kapitalistični način proizvodnje je bil odgovoren za določen razvoj ideologije, s čimer pa je uničil simbolično izražanje ter videnje družbe, ki se je simbolično izražalo skozi tradicionalna umetniška dela. Umetnik je tako ostal brez povezovalne vloge ter pristal na obrobju družbe, kar ga je pripeljalo do proizvodnje razvedril za prosti čas, zabavno literaturo, beg ali pa naturalistično družbeno poročanje brez globljega izziva. Produktivnost umetniškega ustvarjanja v moderni dobi je tako odvisna od kapitalističnega tržišča (ponudbe in povpraševanja znotraj njega) ter od udeležencev pri trgovanju s predmeti, saj za določanje vrednosti dela ni objektivnega merila in tako se mora umetnik podrediti prevladujočim nagnjenjem, vrednotam, okusom in estetskim pogledom kapitalističnega tržišča. Čeprav je postal umetnik v svojih odločitvah bolj avtonomen, njegovi proizvodi ne služijo določenemu namenu, zaradi česar se počuti vse bolj izoliran ter odtujen (Debeljak 1999). Tako dobijo ključno vlogo v moderni dobi posredniške ustanove, ki določajo kvantitativno številčnost občinstva, njegovo družbeno strukturo ter tudi kvalitativni proces selekcije. S tem pa so določili umetnikovo družbeno usodo, ki je odločala, »kdo postane umetnik, na kakšen način se porajajo umetniki, kako so tedaj zmožni prakticirati svojo umetnost, in kako lahko zagotovijo, da se njihovo delo proizvede, predstavi in naredi dostopno javnosti« (Wolff v Debeljak 1999, 83). Korporativne elite s pomočjo izobraževanja, oglaševanja, svetovanja, terapije, trženja in vratarstva programirajo posameznikovo odločanje ter določajo alternativne izbire vsakega posameznika. S tem pa je ovirana svoboda izražanja lastnega okusa (Debeljak 1999).

Modernistična umetnost je zaradi odtujenosti in družbene osamitve dosegla vrh v subjektiviziranju avtonomne umetnosti, kjer so literarni modernisti (Schönberg, Proust, Kafka in Joyce) vsak na svoj način iskali zatočišče pred komercializiranim in odtujenim družbenim življenjem. Znotraj institucije moderne umetnosti pa se je oblikovalo negativno-kritično zavračanje ter nasprotovanje kapitalističnemu »tehnologiziranju« in družbeni racionalizaciji. Zgodovinska avantgarda se je v umetniških delih ukvarjala z obrobnimi stvarmi, kot so neobičajni prostori in osebe, alkoholiki, prostitutke, pohajkovalci idr., kar je pomenilo odkrivanje skrite resnice in negativne posledice krize, povzročene od modernih procesov birokratizacije in razvoja kapitalizma (Debeljak 1999). Torej je temeljna značilnost

modernistične umetnosti, da na svoj način predstavlja resničnost, obenem pa tudi preusmeri pozornost na sebe in s tem na preučevanje svojega lastnega diskurza (Erjavec 1988).

Ker je v modernizmu usmerjenost pogosto uperjena na svoj postopek nastajanja, se spremeni sam jezik sporočanja. Okus ter mnenje publike pa tudi nista pomembna, saj je delo ustvarjeno predvsem za samega avtorja (Erjavec 1988). Te lastnosti lahko pripišemo tudi Ivanu Cankarju ter Franzu Kafki, ki bosta obravnava v nadaljevanju. Oba pisatelja sodita v kontekst modernizma.

5 FRANZ KAFKA (1883 – 1924)

Ena od literarnih osebnosti, ki bo obravnavana v tej diplomski nalogi, je Franz Kafka, ki je ena najbolj znana literarna osebnost v književnosti modernizma. Rodil se je 3. julija 1883 v Pragi v judovski trgovski družini. Bil je najstarejši od šestih otrok, a brata sta kmalu po rojstvu umrla, s sestrami pa se ni predobro razumel. Ker so starši večino časa delali v trgovini, je mnogo časa preživel z dojiljami, varuškami, kuharicami in guvernantami (Kafka 2008). V njegovi duševnosti je neizbrisan pečat zapustil avtoritaren oče Herman, a tudi mati Julija se ni preveč zmenila za otroke. Zaznamoval pa ga je tudi položaj Juda, rojenega na Češkem, ki je bila takrat del Avstro-Ogrske. Kafkova »generacija je bila zadnja pred njenim propadom, kar tudi pomeni, da so bili navzoči že vsi vidiki propadanja tega kraljevega cesarstva. Praga je že v tem času velemesto in Kafka je v njej Žid, ki govori in piše nemško, je pa nenehno obdan s Čehi in češkim okoljem.« (Erjavec 1988, 106). Za ponazoritev Kafkove situacije je verjetno najprimernejša ocena Güntherja Andersa:

Kot Žid ni pripadal ves krščanskemu svetu. Kot indiferenten Žid – kajti tak je bil Kafka od začetka – ni bil to, kar je bil med Židi, kot nekdo, ki je govoril nemško, ni sodil med Čehe. In kot Žid, ki je govoril nemško, ni sodil med češke Nemce. Kot Čeh ni bil ravno Avstrijec. Kot uslužbenec delavske zavarovalnice ni povsem sodil med meščanstvo. Kot sin meščana ne povsem med delavstvo. Toda tudi pri delu se ni dobro počutil, ker se je imel za pisatelja. Toda pisatelj tudi ni bil, saj je posvečal vse svoje moči družini. Toda 'živim v svoji družini bolj tuj kot kak tujec'.« /Pismo zaročenkini očetu./ (Günther v Erjavec 1988, 106).

To so bili tudi razlogi za njegovo osamljenost in odtujenost.

Kafka je kljub svoji šibkosti že zelo zgodaj veliko časa posvetil branju in se odtujil zunanosti ter s pomočjo literature posvetil notranosti. Po očetovi želji je obiskoval nemško govorečo šolo v Pragi, kar je tudi privedlo do pisanja v nemščini. A večina sošolcev je bilo Judov, in ne Nemcev ter Čehov. Obiskoval je gimnazijo in nato študiral pravo na Karlovi univerzi, ki je bila ločena na dva dela, eden za Nemce in drugi za Čeha. Nemški del se je ločeval še na Nemce in Jude. Zaradi tega je imel tudi večino stikov z Judi, ki so bili med njegovimi najboljšimi prijatelji. Za judovsko kulturo se je začel zanimati šele v letih 1911 in 1912, ko je obiskoval judovske predstave v Pragi in se spoprijatelžil z igralci teh iger iz vzhodne Evrope (Eilittä 1999). Leta 1906 je bil promoviran za doktorja prava. Na kazenskem sodišču v Pragi je delal pripravništvo, nato se je zaposlil v Assicurazioni Generali in do upokojitve 1922 bil zaposlen v Uradu za nezgodno zavarovanje delavcev. Nekaj časa je živel v Berlinu, kjer se mu je obnovila tuberkuloza, zaradi katere je bolehal že prej. (Jarc 1931). Za tuberkulozo je umrl 3. junija 1924 na Dunaju (Kafka 1998, 215).

Imel je malo interesa za češko kulturo in češčino in kot je tudi znano, se ni preveč zanimal za politični razvoj svojega časa in ni imel neke močne politične sodbe. A po drugi strani je hotel zapustiti mesto, saj je v Pragi v času habsburškega cesarstva judovski srednji razred živel v pretežni izolaciji od ostalega prebivalstva, bili so ločeni od Čehov ter niso bili povsem povezani z Nemci, več stikov kot z domačimi pa so imeli z Judi iz Dunaja. Vse to, da je bil Jud in nemško govoreči prebivalec iz Prage ter zgodovinske in kulturne okoliščine, v katerih je živel, so vplivale na njegovo socialno identiteto (Eilittä 1999).

Kafkov strah pred svetom, ki se je odvijal okoli njega, razkriva tudi nesposobnost njegovih medčloveških odnosov in družbenih situacij. V svojih dnevnikih omenja, da je podrejen volji drugih oziroma je igralec v življenju, saj posnema druge ljudi in njihovo vedenje. Svoje življenje je okoli leta 1913 začel dojemati kot umetno ustvarjeno, »Alles erscheint mir als Konstruktion.« (Eilittä 1999, 30), tudi ni imel zaupanja v svet, zato ni mogel vzpostaviti bolj pozitivnega odnosa z njim. V svojih dnevnikih tudi velikokrat omenja, da ima le malo vpliva na potek svojega življenja. Zatočišče pred zunanjim svetom, sodelovanjem z drugimi, izgube lastne identitete, je našel v pisanju, v literaturi. To je opazno tudi v pismih. (Eilittä 1999). Pismo Maxa Broda Felice Bauer (15. november 1912): » /.../ - Franz zelo trpi, ker mora biti vsak dan do 2h v pisarni. Popoldne je izmučen, in tako mu za 'obilico vizij' ostane samo noč. To je res žalostno! Ob tem, da piše roman, ki bo zasenčil vso literaturo, ki jo poznam. Kaj bi Franz lahko ustvaril, če bi bil svoboden in v dobrih rokah!« (Kafka 2008, 82). V svojih pismih

Felice Bauer pa omenja svojo nemoč, saj pravi, da mu »manjka moči za uresničitev takšnih trenutnih namer, ne storim nič od vsega tega /.../« (Kafka 2008, 201). Ni sposoben ozmerjati šefa, ne prevrniti mize ali razbiti stekla, da bi spremenil trenutno situacijo. V pismih Felice Bauer (z 20. na 21. december 1912) tudi omenja, da nikakor ne bi mogel opravljati samostojnega dela, saj se je izmikal vsaki odgovornosti. Tudi podpisom se je izmikal, in ko se je podpisal, se je samo z inicijalkami, kar ni dovoljeno. Tako je podpisal tudi najpomembnejše stvari, ne da bi jih prebral. Pri vseh pisarniških zadevah pa ga je vleklo k pisalnem stroju, saj je zanj to predstavljalo še večjo anonimnost (Kafka 2008). Inicialke za imena je uporabljal tudi v svojih delih.

Večina njegovih del je bila namenjena sežigu, kar je zapisal v svojem testamentu, a jih je Kafkov prijatelj, pisatelj Max Brod, dal urediti ter jih izdal. Za časa življenja je bilo objavljenih le nekaj krajših zgodb: *Opazovanje* (1913), *Kurjač* (1913), *Preobrazba* (1915), *Sodba* (1916), *V kazenski koloniji* (1919), *Vaški zdravnik* (1919/20), *Gladovalec* (1924) Enega od razlogov, zakaj ni bilo objavljenih več del, je omenil Anton Janko v spremni besedi k *Ameriki*: »Kafkov dvom o pomembnosti oziroma relevantnosti umetniške literature, saj se mu zdi, da ni več zmožna dajati veljavnih odgovorov na vprašanja, ki si jih je zastavljal sam in ki jih je postavljala čas« (Kafka 1984). Tako so bili šele po njegovi smrti izdani najznamenitejši romani, ki pa so nedokončani: *Proces* (pisal leta 1914, izdan leta 1925), *Grad* (pisal v letih 1921-22, izdan 1926) in *Amerika* (pisal v letih 1911-1914, izdan 1927) (Kafka 1986). Za Kafko ti trije romani predstavljajo magično trilogijo oziroma trilogijo samote, saj sestavljajo celoto, kjer je prikazana zgodba o posameznikovih blodnjah po sovražnem svetu. Max Brod pa je k temu skupaj s svojimi knjigami o Kafki izdal še njegove dnevnike, aforizme ter pisma (Erjavec 1988).

Ker so Kafkova besedila posredovana skozi sanjski, polbudni ter tudi nebudni svet in se zaradi tega realna izkušnja pojavlja prelomljeno in deformirano, je tudi v besedilih manj očitnejša modernistična usmerjenost v stvarno sedanjo resničnost. Kljub temu pa je resničnost Kafkove proze sodobna, saj je zmeraj sočasna in sedanja. (Kos v Erjavec 1988). Kafka v svojih delih izraža drugačen odnos do sveta in skozi tega odnos do umetnosti. Po lastnem mnenju pri njegovih delih ne gre za simbole, temveč aluzije (Erjavec 1988). Frommove besede pa so: »K., bi lahko rekli, pričanja sanje z zavestjo, da je 'ujet'. Kaj pomeni 'ujet'? To je zanimiva beseda, ki ima dvojni pomen. (Gre namreč za nemško besedo VERHAFTET, ki pomeni tako aretirati kot ustaviti.) Ujet biti lahko pomeni biti aretiran, lahko pa pomeni tudi

biti zaustavljen v lastni rasti in razvoju.« (Fromm v Erjavec 1988, 108-109). Grünther Andres je Kafkovo odtujitev v umetnosti verjetno ocenil najbolj jasno, saj pravi, »da Kafka v umetniških delih in z umetniškimi sredstvi prikazuje isti fenomen odtujitve človeka v svetu, kot je tisti, o katerem piše Marx v Kapitalu.« (Erjavec 1988, 114).

A Erjavec se je spraševal: »Ali tako na primer delo Franza Kafke zvesto odraža realnost poznega kapitalizma in je torej avtentična ideologija ali izraz ideologije svojega časa ali pa je le odraz izkrivljenega mišljenja, ki ne vsebuje nikakršnega pomembnega humanega značaja več in je zato lahko le predmet eliminacije?« (Erjavec 1988, 19). To bom tudi poskusila razjasniti v nadaljevanju diplomske naloge. En odgovor je že sam Kafka podal v pismu Felice Bauer (iz 2. na 3. januar 1913): »Roman sem jaz, moje zgodbe sem jaz /.../« (Kafka 2008, 252). V nadaljevanju piše, da se s pisanjem drži pri življenju in če izgubi pisanje, bo izgubil tudi vse drugo (Kafka 2008).

Kot sem že omenila, Kafka v svojih delih za osebe uporablja inicijalke, kot npr. Joseph K. in zemljemerec K.. Tako bralci lahko le ugibamo prava imena oziroma mogoče eno ime pripada različnim osebam. Razumemo jih lahko tudi kot številke in le kot predstavnike človeškega rodu v sodobni družbi. Telegrafska okrajšava pa po besedah Alenke K. Mohar (2008, 87) »birokratizira človekovo identiteto in človeka zmanjša na delujoče, neprepoznavno in zlahka zamenljivo bitje v svetu seznamov in evidenc.« To velja tudi za glavno osebo v Preobrazbi, Gregorja Samso. Čeprav poznamo njegovo ime, je to uporabljeno le do preobrazbe, ko deluje še kot trgovski potnik, a ga nato ne kličejo več po imenu, le enkrat iz ogorčenja. Gregor je za družino postal »pošast«, »žival«, »ono«, »velikanska rjava maroga«, »stari govnač«. Tudi strežnica poroča o Gregorjevi smrti brezosebno: »Lejte no, poginilo je; tamle leži, popolnoma je poginilo« (Kepic Mohar 2000, 87). Smrt Josepha K.-ja kaže razčlovečenje subjekta, saj zaznamuje smrt brezimnika. Kafkove literarne osebe so povsem nemočne. Ne samo, da jim usoda menja imena in daje vedno nove identitete, sami niso zmožni aktivno posegati v svet, čeprav si tega želijo. »Svet, v katerem se je znašel, ni več svet razumnih pravil, je svet 'drajne', svet, v katerem se ne da ničesar vnaprej predvidevati, se nad ničimer čuditi.« (Kepic Mohar 2000, 88). V delih so literarnim osebam dovoljena le drobna dejanja oziroma nedejanja, saj do prelomnega dogodka lahko le čakajo in jim je neuspeh obsojen že vnaprej. Sama dejanja se vrtijo v brezizhodnem krogotoku, ki ne vpliva na spreminjanje njihovega položaja v svetu. »Edina in največja sprememba je smrt, a tudi to pričakajo povsem mirno, spokojno – kot bi bili umrli že davno pred tem.« (Kepic Mohar 2000, 88–89).

V Kafkovih delih lahko opazujemo posameznikova razmerja z ljudmi, ki ga obkrožajo, kot na primer družina, ki je kot varno zatočišče razpadla, ter odnos med moškim in žensko, ki je reduciran le na telesnost. Če povzamem, ljudje so si med sabo tuji. Drugo razmerje, ki je prisotno v delih, pa je razmerje med posameznikom in oblastjo, ki zastavlja pravila za življenje ter si jemlje pravice, s katerimi uravnava življenje ljudi. Oblast pa tudi s svojo nerazpoznavnostjo terja vedno večjo razvidnost od svojih podložnikov. Literarne osebe dojemajo svet kot sovražen, saj ga nočejo in ne znajo razumeti, zaradi te nevednosti in prikritosti oblasti (Kepic Mohar 2000, 90). O tem drugem razmerju bom še pisala v nadaljevanju.

Tudi prostor, v katerem se gibljejo glavne osebe, nam prikazuje njihova notranja občutja, njihova omejena delovanja ter posameznikovo omejenost in nesvobodo. V prostorih imamo občutek zaprtosti. A tudi zunanost je prikazana kot nek zaprt prostor, saj na osebe padajo megla, sneg ter gost in vlažen zrak. Vse to nam nakazuje nezmožnost delovanja posameznika ter pomanjkanje zraka, saj se subjekt počuti omejenega in zaradi tega nemočnega. Ob tem pa je še človeška eksistenca zaprta v krog tesnobe ter stiske. In ne samo, da so prostori omejeni, tudi dogajalni prostori so geografsko nedoločeni. V Kafkovih delih so prisotni kraji brez imen, kar nam da občutek nadčasovnosti ter nedefiniranosti glede nacionalnosti in zgodovinskosti prostora. Zunanji prostori v romanih so ponavljajoči, podobne so si hiše, ceste se oddaljujejo, ničemur ne približujejo in vodijo v neznano. V ospredju ni prikazan prostor, temveč posameznikovo prebijanje skozi ta prostor, njegovo gibanje skozi lastno usodo ter nemoč v boju z njo. Junaki živijo v neresničnem svetu, kjer samo tavajo in sveta okoli sebe ne gradijo, s svojo akcijo sveta tudi ne spreminjajo, zato je vse brez smisla. In ker je oblast vseprisotna, je dogajalni prostor nadresničen. Vsa ta pot, iz vasi do grada, z banke do sodišča, iz kraja v kraj, ..., v nesmiselnem svetu prikazuje junakovo nemoč in edini možen odziv v tej situaciji. Iz vsega tega vidimo, da so posamezniki v prostoru spremenjeni v ujetnike (v prenesenem ali pravem pomenu besede), po drugi strani pa je vedno znova prikazan občutek odprtosti, nakazane so rešitve, več različnih izhodov, možnosti spremembe in nova upanja (Kepic Mohar 2000, Vokač 1988).

Kafko pa se razume tudi kot preroka, ki je razkril naš svet, svet, kjer je človek na razpotju, saj mogočne sile omejujejo njegovo svobodo in odločanje. To veličino boja je Kafka prikazal v svojih delih, ki odzrcalijo ideologijo videnja in prerokbe. Tako prikazuje človekovo spoznanje, da se meje svobode oddaljujejo. S tem pa ob branju Kafkovih besedil dobimo

občutek tesnobe in izgubljenosti. V besedilih je veliko protislovnega, nedoločenega, nedorečenega oziroma vse je odtujeno in nelogično. Tudi oblast je nesposobna in podkupljiva (Vokač 1988).

5.1 Proces

Roman *Proces* je Kafka začel pisati leta 1914, a je izšel leta 1925, šele po pisateljevi smrti. Kot vsa druga Kafkova dela, je tudi roman *Proces* doživel in še doživlja najrazličnejše razlage, od vizije samote preganjanega obtoženca do kritike birokratizma v stari Avstriji. Roman so interpretirali tudi psihoanalitsko, biografsko, religiozno, v navezi na filozofijo ter filozofe (Kierkegaard, Camus) in na še več načinov. Jaz pa se bom obravnave romana lotila iz vidika posameznikove svobode oziroma njegove nesvobode.

Roman ponazarja »zapleteno medsebojno povezanost oblastniške in humanistične vesti« (Fromm 2002, 128). Glavni junak, Josef K., je discipliniran in urejen bančni uradnik, ki se znajde v nenavadnih okoliščinah, saj ga nekega jutra aretirata dva neznanca. A česa je obtožen, mu ne pojasni nihče. Čeprav je prijet, je hkrati tudi svoboden, saj ga po besedah nadzornika jetništvo ne sme ovirati pri njegovem običajnem življenju in poklicu (Kafka 1998, 15). Kljub temu se pojavljajo nevidni zapleti, ki so posledica skrivnega sodišča. K. svojo voljo do dela v službi prenese na proces, saj želi na vse načine izvedeti čim več o svojem procesu, vzroki tega nesporazuma pa ga ne zanimajo. Vsa njegova dejanja so obsojena na neuspeh, tako vsako nadaljnje dejanje potrjuje le nesmiselnost njegovega boja. Celotno dogajanje v romanu je posvečeno K-jevemu poskusu zagovarjanja svojega neznanega zločina pred skrivnostnim sodiščem, o katerem ne ve ničesar, ne pozna zakonov in ne postopkov. Počuti pa se tudi krivega, a tudi vzroka za to ne pozna. Zato išče pomoč pri slikarju Titorelliju, ki da K.-ju pojasnilo: »Saj tako spada vse k sodišču.« (Kafka 1998, 122). Slikar mu omenja tudi metodi, ki bi bili primerni za njegov problem, in obe metodi »preprečujeta, da bi bil obtoženec obsojen.« In K.-jeve besede na to: »'Preprečujeta pa tudi, da bi bil zares oproščen'«. »'Dojeli ste jedro stvari,'« je rekel slikar tiho.« (Kafka 1998, 131).

Pomoč išče tudi pri zaposlenih ženskah na sodišču, obenem pa poskuša biti še naprej deloven in zanesljiv v banki ter piše poročila, a na proces to ne vpliva. Sam ugotovi, da je »vse torej tudi po tej strani nesmiselno« (Kafka 1998, 125). Nasvete mu daje tudi odvetnik:

Edino prav je, če se človek sprijazni z razmerami, kakršne so. Celo ko bi bilo mogoče izboljšati posamezne reči – to pa je nespametna prazna vera, - bi v najboljšem primeru dosegli kaj za prihodnje procese, sebi samim pa bi neizmerno škodili s tem, ker bi prebudili posebno pazljivost zmeraj maščevalnih uradnikov. Samo ne zbujati kake pozornosti! Treba je ostati miren, celo tedaj, če se človeku vse do kraja upira! Poskušati je treba in sprevideti, da ta veliki sodni organizem vedno nekako ostaja v ravnotežju in da tedaj, če na svojem mestu samostojno nekaj spremeniš, odmakneš sebi samemu pod izpod nog in padeš v globino, medtem ko veliki organizem lahko za to majhno motnjo na drugem kraju – saj je vse med seboj v zvezi – ustvari nadomestek in ostane nespremenjen, če ne postane še bolj zaprt, še pazljivejši, še strožji, še slabši, in to je celo prav verjetno. Treba je torej prepustiti delo odvetniku, namesto, da ga motimo (Kafka 1998, 99).

O sodišču ter o samem procesu sprašuje tudi nadzornika. Ta mu poda odgovor oziroma rešitev, saj bi ga lahko rešilo le spoznanje resničnega vzroka svojega občutka krivde. »Če zdaj ne odgovorim tudi na vaša vprašanja, pa vam le lahko svetujem, mislite manj na nas kakor na to, kaj se bo zgodilo z vami, mislite rajši več nase.« (Kafka 1998, 13). Tudi zaporniški duhovnik mu skuša dopovedati, da svoj moralni problem lahko reši le on sam, a ga K. razume le še kot enega oblastnika, ki bi mu lahko pomagal. Misli namreč, da je duhovnik nanj jezen, kar je tudi edino, kar ga skrbi. Njun pogovor se konča z duhovnikovimi besedami: »Zakaj naj bi torej hotel kaj od tebe? Sodišče noče ničesar od tebe. Sprejme te, če prideš, in odpusti te, če odideš.« (Kafka 1998, 178). Tu je prikazana humanistična vest, saj je vsak človek odgovoren za svojo življenje oziroma nihče ne more človeku postavljati moralnih zahtev (Fromm 2002).

Pravih dejanj pa ni nezmožen samo Joseph K., ampak celotni mehanizem sveta, saj se sodišče ob neprestanem delovanju ne more rešiti obtožnic, a ničesar ne razreši. Ta dejanja so prav za prav nedejanja. K. se postopoma zave, da za njega ni rešitve. Na večer pred njegovim enaintridesetim rojstnim dnevom ga dva moža odpeljeta v zapuščen kamnolom, kjer ga eden od njiju zabode. In tudi takrat, ko se je šlo za njegovo življenje, ni bil sposoben konkretnega dejanja: »K. je zdaj natančno vedel: njegova dolžnost bi bila, da bi nož, ki je nad njim šel iz roke v roko, sam prijel in zabodel. Tega pa ni storil, ampak je obrnil še prosti vrat in pogledal okoli« (Kafka 1998, 183). K. ves čas ni razumel svoje vesti, kar ga je privedlo v smrt. V trenutku usmrtitve komaj začuti pomanjkanje ljubezni, vere ter svojo neplodnost (Fromm 2002).

Tudi prostori, ki so omenjeni v *Procesu*, pripomorejo k vzdušju zaprtosti in omejitve posameznikove svobode. Joseph K.-jev dom predstavlja ena sama soba, v kateri ne preživi veliko časa. V sodniških pisarnah, sodni dvorani in odvetnikovi pisarni, katere po prijemu vse pogosteje obiskuje, se Joseph K. počuti zatoхло. Junakovo svobodno gibanje je skozi majhne, nizke, vlažne prostore omejeno, primanjkuje tudi zraka ter svobode oziroma rešitve. Ta prostorna tesnoba se seli iz zunanosti v junakovo notranjost. K mračni brezizhodnosti pa še pripomore temačnost sob, saj je skozi majhna okna dostop svetlobe zatiran (Kepic Mohar 2000).

O procesu pravzaprav ne izvemo nič konkretnega, saj je Joseph K. obtožen, a se ne ve, zakaj. Stražnika, ki sta ga prijela, mu ne moreta pojasniti obtožbe, saj sta zadolžena le za aretacijo. Sodišče, ki daje ukaze za aretacijo, je nepoznano, in tako so vzroki spet neznani. In ob vsakem novem približanju k delovanju sodišča (k oblasti), se poveča tudi razdalja med njima in med njim ter ljudmi. Zgodba prikazuje neznano oblast, ki je obtožila človeka, in ta se čuti krivega, saj ni ugodil oblasti, a oblast je tako zunaj njegovega dosega, da se ne more braniti, saj ne more izvedeti, česa je kriv. Srečuje le ljudi, ki so povezani s sodiščem in so vsi nevedni, njihov zasebni svet in medčloveški odnosi se spreobrnejo v javen, brezčuten in hkrati neoseben svet. Izgublja pa se tudi človečnost, saj odvetnik z obtožencem ravna kot z živaljo: »To ni bil nikak klient več, to je bil odvetnikov pes« (Kafka 1998, 135). In čeprav gre za notranje doživetje, so vsi dogodki navidez resnični. Po Frommu roman izraža bogoslovno stališče, ki je najbliže Calvinovem nauku. Pravi, da je »človek preklet ali odrešen, ne da bi razumel razloge. Edino trepeti lahko in se prepusti božji milosti. Bogoslovni nazor, ki ga vsebuje ta razlaga, je Calvinovo razumevanje krivde, ki pomeni skrajno vrsto oblastniške vesti.« (Fromm 2002, 129). A roman se razlikuje od Calvinovega Boga v tem, da so oblastniki v romanu pokvarjeni in prostaški, in ne veličastni ter dostojanstveni.

Ta vidik je prispodoba K-jevega upora proti oblastnikom. Čuti, da so ga strli, in počuti se krivega, a jih tudi sovraži, ker sluti, da so brez slehernega naravnega načela. Ta zmes podpodrejanja in upora je značilna za veliko ljudi, ki se izmenoma podrejajo in upirajo proti oblastem, zlasti proti ponotranjeni oblasti, svoji vesti. /.../ Toda K-jev občutek krivde je hkrati odziv njegove humanistične vesti. Odkrije, da je bil zaprt (»arrested«), da je bil torej zaustavljen v svoji rasti in razvoju. Čuti svojo praznoto in jalovost. Kafka v nekaj stavkih mojstrsko opiše jalovost K-jevega življenja (Fromm 2002, 129).

Ena od razlag, ki jo podaja Zoran Gluščević, je, da *Proces* prikazuje Kafkov proces proti samemu sebi, saj se Kafka kljub svoji vesti ni poročil z zaročenko, ki je zanosila, in to le, da bi obdržal svojo svobodo. Sam sebe je obtoževal in bil kriv pred seboj ter zaročenko, za kar ni bilo nobenega sodišča. »Tako je v romanu K. kriv, a tega, da je kriv, se ravno ne da dokazati v sodnem procesu.« (Erjavec 1988, 109). Tudi Michel Carrouges poudarja, da je Kafka julija leta 1914 pretrgal zaroko, septembra pa je prijatelju Brodu že bral prvo poglavje *Procesa* (Erjavec 1988, 109).

Glavna tema romana je neskončno stremljenje do svobode, pri čemer ga ovira oblast oziroma v mojem primeru ideologija. Seveda so mu, kot sem že omenila, do neke mere ponujene rešitve, a do končne svobode nikoli ni in ne bo prišel. Ravno to poseganje v red obstoječega sveta ter stremljenje k resnici, bistvu in ustvarjanju sveta, v katerem sta bistvo in bivanje skladna, so tudi temeljni ustroji junaka iz tradicionalnega romana. Razlika s slednjimi je v tem, da je roman *Proces* proti junaku kot svobodnemu subjektu, ki s svojimi dejanji omogoča spremembe, kajti v našem primeru je junak spoznan za krivega in usmrčen, ni zmožen svobode, kaj šele spremembe sveta (Pirjevec v Kafka 1986).

5.2 Grad

Tudi roman *Grad* ni bil objavljen v času Kafkovega življenja. Čeprav ne poznamo končne usode zemljemerca K.-ja, nam roman daje občutek največje dovršenosti od vseh Kafkovih romanov. Glavna tema romana je junakova nemoč doseganja svojih ciljev v svetu oziroma uprizoritev sveta, kjer ni več razumnih pravil in kjer se ljudje ne morejo več nad ničemer čuditi ter ničesar predvidevati vnaprej. Obstaja tudi druga varianta zaključka, ki jo je dodal Max Brod. Dodal pa je tudi odlomke, ki jih Kafka ni vključil (Kafka 1986). Po Brodovih besedah naj bi Kafka nameraval zaključiti roman tako, da naj bi K.-jevemu nemirnemu romanju ter celotni borbi za doseg bivanja v vasi bilo to tik pred smrtjo dovoljeno, ki »mu je čisto na koncu opravičilo njegovo bivanje od rojstva do smrti. Ne morda *odrešenje* (Faust, osnova Wagnerjevih oper!), pač pa samo *opravičenje življenja* – to je ena osnovnih idej Kafkovih pesnitev.« (Jarc 1931, 391).

Zemljemerec K. je prišel v samotno vas z namenom postati tamkajšnji zemljemerec. Nad to vasjo pa vlada mogočna oblast v bližnjem gradu. Glavni junak vdre v življenje v vasi. Da bi si lahko dobil pravico za bivanje v vasi, se mora tujec K. odpraviti na grad grofa Westwesta. Ta

grad je hkrati blizu in daleč in nadzira vso delovanje v vasi. Kljub vztrajanju, poizkusom za pridobitev legitimacije, je ves K.-jev trud neuspešen, tudi vse prošnje so mu odbite in v nestrpnem pričakovanju, ki traja leta in leta se mu ne posreči noben načrt. Prav za prav sploh ne ve, kdo je izrekel sodni ukaz. Grad ima značilnost nedostopnosti oziroma brezmejnih labirintov in brezkončnih hodnikov. Tudi ljudje so kolektivni subjekt, saj pripadajo gradu, čeprav niso njegov del, ter se ravnaajo po ukazih gradu. K. se počuti odtujenega od gradu, saj poskuša z racionalnimi predstavami razumeti ta svet, o katerem je neveden in obenem zmeden. Vendar pa so od gradu odtujeni tudi meščani: »Vsi stiki so le navidezni, vi pa jih imate zaradi svoje nevednosti za resnične.« (Kafka 1986, 130). Ker se K. čuti izobčenca, z vsemi željami stremi k pridobitve legitimacije od najvišje oblasti. S tem bi pred ljudmi lahko opravičil svoje bivanje in svoje rojstvo. »Nedvomno je na postanek tega motiva prvobitno vplivalo celotno, stalno nastrojenje umetniškega tvorca in tako je Kafkov problem tudi problem pesnikove osebnosti v odnosu do družbe. In za osvetljevanje labirinta in nerešljivih zamotanosti v dejanju in nehanju umetniških genijev, tedaj za psihološko 'proučevanje' take osebnosti, je Kafkov odnos do sveta dragoceno gradivo.« (Jarc 1931, 393).

Tudi v romanu *Grad* je svet prikazan kot resničen, ni nikakršnih izmišljotin. Prikazan je na način, ki nam vzbuja grozo pred njim. Vasica je sicer del gradu, a hkrati ločena od njega. »Cesta, glavna cesta v vasi, namreč ni držala h grajskemu hribu, ampak le v njegovo bližino, potem pa je kakor nalašč zavila, in čeprav se ni oddaljila od gradu, se mu tudi približala ni.« (Kafka 1986, 77). Ni konca in ni kraja majhnih hiš z majhnimi okni. Grad, sedež oblasti, je kot labirint, v katerem se zlahka izgubiš. »Majhna okna, navidezne meje, odprtost vrha, ki tako kot stopnice opozarja na povezanost tostranstva in onostranstva, zatohel zrak – vse omejuje svobodo človeka, ga zapira v ciklično brezizhodnost, ki ji ni mogoče ubežati.« (Kepic Mohar 2000, 94). Pisarne, uradi in čakalnice so zaprašene in temačne, prostori, »kjer vladajo neizprosni, zagonetno molčeči ali pa varljivo zgovorni, zlohotni uradniki vseh vrst, načelniki, pisarji, odvetniki, sluge, vratarji. Vsi brezosebni, slepi v službi nevidnega poglavarja.« (Jarc 1931, 391). Ta nevidni poglavar ima popolno oblast nad ljudmi in K. ga išče vse življenje. V romanu *Grad* se ta oblast imenuje »milost«, medtem ko v romanu *Proces* 'zakon'. Tako je v obeh delih obravnavan proces, o katerem pa vzroka krivde ne izvemo (Jarc 1931). Pravzaprav je zemljemerec K. prišel v grad kot tujec, ki je vdrl v tuj svet, kjer hoče najti sebe in dom, a ne najde ne enega in ne drugega. Še na koncu ostaja tujec (Kepic Mohar 2000). Ves čas pa je tudi v spopadu z gradom, v katerega mu ne uspe priti, ter vasjo, kjer se

ne more udomačiti. Poseben pomen ima grajsko naročilo za opravljanje dela, kar lahko razberemo iz besed vaškemu županu: »Naštel vam bom nekaj od tega, kar me zadržuje tu: žrtve, ki sem jih vzel nase, da sem šel od doma, dolgo, težko potovanje, utemeljeno upanje, da me bodo tu sprejeli, to, da sem popolnoma brez premoženja, to, da zdaj ne morem najti doma ustreznega dela.« (Kafka 1986, 132). Zemljemerčev cilj je tako najti nov dom, delo ter smisel v življenju, ampak ne spozna, da svojih ciljev tukaj ne bo dosegel. Ne zaveda se absurdnosti tamkajšnje birokracije in odtujenosti ter ne dojame, da so tam drugačna pravila, ne razume krčmaričinih besed: »Zavedajte se, da ste tu med vsemi najbolj nevedni« (Kafka 1986, 116). In še več: »Niste iz gradu, niste iz vasi, nič niste. Žal pa ste vseeno nekaj, tujec, ki je odveč in povsod napoti, človek, ki so zaradi njega neprestani prepiri, ki je zaradi njega treba pregnati dekli iz sobe, človek, ki so njegovi nameni neznani, človek, ki je zapeljal našo predrago Friedo in ki mu jo je žal treba dati za ženo.« (Kafka 1986, 110). To so tudi osnovni motivi v Kafkovih delih: zvedeti resnico o samemu sebi, brezuspešno delovanje in na koncu kot edini izhod iz blodenj in zamenjav žrtvovati samega sebe. Na koncu se junak prepusti usodi in ne stori ničesar več, niti ne poskuša več vplivati na potek dogodkov, saj tudi takrat, ko se je trudil, ni bil uspešen. A neaktivne niso le glavne osebe v Kafkovih besedilih, ampak tudi stranske.

Tudi tukaj nam Kafka o junaku ali o svetu okrog njega ne pove ničesar. Vse, kar o junaku izvemo, je že prisotno v prvem stavku romana: »Bil je že pozen večer, ko je prišel K.« (Kafka 1986, 69), kar nam naznanja, da je junak prisoten ter da ga Kafka naziva z inicialko osebnega lastnega imena. S tem pa prikazuje birokratizacijo človeške identitete, kar je prikazano tudi z opisom strogega ter zapletenega uradovalnega sistema med gradom in vasjo. Sporazumevanje med vaščani in uradniki poteka le preko drugih uradnikov ter njihovih služabnikov, ki pa so iz vrst vaščanov. Tudi sam Grad je sestavljen iz številnih pisarn, kjer vrata iz ene pisarne vodijo le v drugo in tako naprej (Pirjevec v Kafka 1986, 11). Skozi nepovezane odlomke oziroma preko junakovega nepreglednega in neskljenjenega dojetanja se bralcu odkriva svet in okolje ter junak sam in njegova notranjost.

K.-jeva dejanja skozi roman ničesar ne spremenijo, a vseeno vztraja pri razjasnitvi svojega položaja. Tako so njegova dejanja obsojena na neuspeh, enako kakor pri Josephu K.-ju. Razmišlja pa tudi o svobodi in o tem, da »hkrati ni nič bolj nesmiselnega, nič bolj obupnega kakor ta svoboda, to čakanje, ta nedotakljivost« (Kafka 1986, 161). Svobodo omenja tudi na gradu, kjer je težko dosegljiva: »Tu je segal sneg do oken pri kočah in spet pritiskal s svojo

težo na nizko streho, zgoraj na hribu pa je vse svobodno in lahko molelo navzgor, vsaj zdelo se je tako, če si gledal od tod.« (Kafka 1986, 75). O svobodi oziroma omejenosti lahko beremo tudi v pismu:

Pismo se je glasilo: »Spoštovani gospod! Kakor vam je znano, ste sprejeti v graščinsko službo. Vaš najbližji predstojnik je župan v vasi, ta vam bo tudi natančno povedal vse o vašem delu in o plači in njemu boste tudi odgovorni. Kljub temu pa vas tudi jaz ne bom izgubil iz oči. Barnabas, ki vam je prinesel to pismo, bo od časa do časa povprašal pri vas, da bo zvedel za vaše želje in jih sporočil meni. Videli boste, da vam bom zmeraj pripravljen ugoditi, kolikor je to mogoče. Dosti mi je za to, da imam zadovoljne delavce.« (Kafka 1986, 87–88).

Kot je razvidno iz pisma ter nam v nadaljevanju tudi besedilo samo nakazuje, je junak prikazan kot svoboden, v smislu svoje volje ter želje. Ampak hkrati je razumljen kot majhen delavec, ki mu je predstojnik le vaški župan. K. je prikazan kot napadalec, ki se bojuje za samega sebe, v čemer je imel tudi pomoč drugih moči, v katere je lahko verjel, čeprav jih ni poznal. Kot sem že omenila v poglavju o ideologiji, je treba ljudem ugoditi, da svobodno, po svoji volji sprejmejo ideologijo oblasti. Tako so tudi v romanu »oblasti ugajale K.-jevim željam od vsega začetka v nebitvenih stvareh /.../ in mu jemale možnost majhnih, lahkih zmag« ter »gotovost za nadaljnje večje boje.« (Kafka 1986, 117–118). A K.-ju se je uspeh dopustil le v vasi, s čimer so ga oblasti razvajale in hkrati slabile ter s tem onemogočile vsak boj (Kafka 1986). Na koncu je le dojel svojo nesmiselnost, toda stremljenja za bivanje v vasi ni opustil.

Po svoji volji sem prišel sem in po svoji volji sem se tu trdno oprijel tal /.../ Sicer so me tu sprejeli za zemljemerca, to pa je bilo le na videz, igrali so se z menoj, in vendar, koliko obzirnejše je to, nekako sem pridobil na velikosti, in to že pomeni nekaj, tu imam, naj bo vse še tako neznatno, že nekaj dom, službo in resnično delo, imam zaročenko, ki mi, če imam druge opravke, odvzame poklicno delo, poročil se bom z njo in postal občan, poleg uradnega razmerja do Klamna imam še tudi osebno razmerje do njega, ki ga doslej seveda ni bilo mogoče izkoristiti (Kafka 1986, 240).

Ko so po K.-jevem mnenju vsi pretrgali vsako zvezo z njim, se mu je zdelo, da je svobodnejši kot kdajkoli prej. Domneva tudi, da si je svobodo izbojeval sam in da ga nihče več ne more pregnati. K. pa je imel svoje mnenje tudi o oblasti: »Spoštovanje do oblasti vam je tu

prirojeno, vse življenje vam ga še naprej vlivajo na najrazličnejše načine in od vseh strani, in tudi sami pomagate pri tem, kakor le morete. Vendar v bistvu ne pravim ničesar proti temu; če je kaka oblast dobra, zakaj bi je človek ne spoštoval.« (Kafka 1986, 226). V romanu je med drugim prikazano, kaj se zgodi, če oblasti ne spoštujete. Čaka te najhujša kazen, izključitev iz družbe, prepoved izgovarjanja družinskega imena ter slab glas, kakor se je pripetilo Amalijini družini (Kafka 1986).

Roman *Grad* nam prikazuje, kar sem že omenila v prvih poglavjih, in sicer kako veliko moč ima oblast, kako ljudje ponotranjijo ideologijo oblasti ter so omejeni v svobodnem delovanju. Na koncu pa še kazen, ki te doleti, če ne spoštujete oblasti. Prikazana je tudi teorija svobode oziroma kako K. razume svobodo, saj na koncu vendarle misli, da je svoboden.

6 IVAN CANKAR (1876-1918)

Tudi Slovenci so sledili srednjeevropskim in zahodnoevropskim kulturnim tokovom ter pokazali kulturno umetniško ustvarjalnost. Eden od predstavnikov tistega časa na področju literature je bil Ivan Cankar, ki se je usmerjal po vzoru evropske moderne in je svoje prve knjige objavil na koncu 19. stoletja (Prunk 2008, 78).

Ivan Cankar se je rodil 10. maja 1876 na Vrhniki. Kot osmi otrok od dvanajstih se je rodil v obrtniško družino očetu Jožefu in materi Neži. Osnovno šolo je začel obiskovati leta 1882 na Vrhniki, realko pa leta 1888 v Ljubljani. Po maturi leta 1896 je začel študirati tehniko na Dunaju, a se je prepisal na slavistiko ter študij kmalu opustil. Na Dunaju je ostal 11 let, medtem se je večkrat vračal domov, med drugim leta 1897, ker mu je umrla mati. A že naslednje leto je odšel nazaj na Dunaj ter do leta 1909 živel v predmestju Ottakring pri Löfflerjevih. Preživil je se s pisanjem. Ko se je leta 1909 vrnil iz Dunaja, je nekaj časa živel pri bratu v Sarajevu in se nato preselil v Ljubljano na Rožnik, kjer je živel sedem let. Zaradi predavanja Slovenci in Jugoslovani je bil obsojen na sedem dni zapora. Ob izbruhu prve svetovne vojne je bil pozvan k vojakom v Judenburg, a so ga zaradi slabega zdravja kmalu odpustili. 11. decembra 1918 je v Ljubljani umrl za pljučnico. Pokopan je na ljubljanskih Žalah v tako imenovani grobnici moderne, kjer so pokopani še Josip Murn, Dragotin Kette in Oton Župančič (Grafenauer 2013).

Cankar je bil aktiven tudi v politiki. Leta 1907 je bil na listi socialdemokratske stranke kot kandidat za državnega poslanca. Čeprav je v Ljubljani nastopil na volilnih shodih ter dobil veliko podpore, ni bil izvoljen. Poleg političnega udejstvovanja je tudi predaval, znana so npr. njegova predavanja v Trstu Slovensko ljudstvo in slovenska kultura. Prvo Cankarjevo predavanje v Trstu leta 1907 je bilo delavcem kot odkrito sporočilo pisateljevega prepričanja in nazorov namenjeno tržaškim. Hkrati je to tudi neposreden kulturnopolitični manifest, v katerem Cankar odpre vprašanje o razmerju družbe do njegovega dela in do kulture nasploh, o pomembnosti in usodi zgodovinskih reformatorjev, od kmečkih upornikov do protestantov, o Prešernovem delu in pozitivnih pridobitvah naše kulture, o pomenu delavstva za razvoj kulture ter o socialni in politični svobodi, ki kulturo šele omogoča. Beseda kultura dobi v predavanju širši okvir in se nanaša na odgovorno politično, socialno in nacionalno življenje nasploh. Cankarjevo manifestno predavanje je vzbudilo precejšnje zanimanje, ker je med drugim prikazalo živopisno razstavo prigod iz narodove preteklosti in opisalo dogodke iz sodobne stvarnosti (Grafenauer 2013).

Politično modrost o usodi Slovencev, njihovem odnosu z drugimi južnimi Slovani, o bodoči federalistični državi jugoslovanskih narodov in o propadu Avstrije je izrazil v člankih in govorih. Napisal pa je tudi veliko umetnostnih, literarnih ter kritičnih člankov, s katerimi je vplival na javni okus med Slovenci. S tem postal edini zagovornik slovenskega impresionizma (Vidmar 1968).

Ivan Cankar je pomembna osebnost na področju literarne, kulturne in politične zgodovine. Še danes je dobro znan kot političen mislec, ali kot pravi Vidmar (1968, 1169): »Vsi vemo, da je bil Cankar slovenski patriot, da je bil socialist, da je bil sovražnik tedanje ječe narodov, avstro-ogrske monarhije, da je videl narodno rešitev Slovencev ali naroda proletarcev v socializmu in v jugoslovanski državni skupnosti, ki naj bi bila urejena kot federacija enakopravnih narodov. Vse to je bil v srcu, v govoru in seveda v pismu«.

Cankarja poznamo kot osrednjo osebnost slovenske moderne književnosti, kot pisatelja, ki je v svojih delih opisoval socialne krivice, zlaganost različnih slojev in struktur takratne družbe, a tudi kot pisatelja, ki je izjemno globoko spoštoval in občudoval svojo mater, svojo domovino in Boga. Iz njegovih del lahko vidimo, da je bil neusmiljen kritik, a je svojo vero upiral v razum ljudstva in narodno bodočnost (Vidmar 1968). V umetnosti se je najprej preizkusil kot pesnik s pesniško zbirko *Erotika* (1899), vendar je ljubljanski škof Jeglič

pokupol vse dosegljive izvode in jih sežgal. dal požgati. To dejanje je v katoliškem in liberalnem tisku sprožilo polemiko in vsi so bili mnjenja, da se ne more opravičiti z ničemer (Cankar 1967, 256). Cankar je Erotiko preuredil in jo še enkrat izdal leta 1902, a *Dunajskih večerov* (najizzivalnejšega dela) ni spremenil. Že v dunajskem obdobju se je preusmeril v pripovedništvo, najprej se je oprijel črtice. Izdal je 9 zbirk črtic (*Za križem, Moje življenje, Podobe iz sanj* itn.). Med najbolj znane povesti in romane pa lahko štejemo *Na klancu, Martina Kačurja, Hlapca Jerneja in njegovo pravico*. Roman *Na klancu* je podoba Cankarjeve družine in mladosti. V tem delu prikazuje narodovo revščino in propadanje. Tu je prikazana tudi nemoč v boju za boljše življenje. Tematika se nato nadaljuje v povesti Martin Kačur, kot izhod iz brezupa v izobraževanju in socialnem prebujanju ljudstva, kjer se mladi učitelj v želji, da bi prebudil oziroma izobrazil zaostalo ljudstvo, sooča z ovirami. V povesti *Hlapec Jernej in njegova pravica* pa nam Cankar prikazuje socialno problematiko na kmetih (Štefe 2011).

Ivan Cankar pa je znan tudi kot dramatik in med njegova najpomembnejša dramska dela sodi komedija *Za narodov blagor*, v kateri smeši predstavnike buržoazije, saj govorijo o narodovem blagru, a skrbijo le za svoje koristi. Med drugimi dramatičnimi deli so drama *Kralj na Betajnovi*, ki prikazuje gospodarsko propadanje slovenske vasi, satira *Pohujšanje v dolini šentflorjanski* in drama *Hlapci*, kjer so upodobljene slovenske politične razmere v prvem desetletju 20. stoletja (Štefe 2011).

To so le nekatera bolj znana dela, saj je Cankarjev opus zelo obsežen, pester, tako po vsebini kot načinu pisanja. Obsega vrsto pesmi, sedem dram in okoli petsto proznih spisov, med katerimi je najverjetneje petindvajset daljših (nad petdeset strani). Med krajše spise pa se šteje kakih 90 člankov, polemik in govorov ter 370 tekstov, ki predstavljajo čisto literaturo. Med te spadajo najrazličnejše vrste spisov, kot so

kratke, subjektivne, meditativne črtice, razpoloženja, dolg seznam psiholoških in objektivnih pripovednih stvari, naslonjenih na domače življenje, na Vrhniko in Ljubljano, in drugih, ki govore o Dunaju, se pravi o Ottakringu. Med vsemi temi spisi jih je veliko socialno ilustrativnih in tudi tendenčnih, nekaj jih je narodnoizpovednih, toda tu so tudi moralno, politično, literarno in socialno satirični spisi, in to v relističnem načinu, v stilizaciji, v groteskni stilizaciji, pa tudi v fantastičnem žanru, ki je Cankarju posebno ljub zaradi široke svobode, kakršno omogoča avtorju. Znatno je

število avtobiografskih in tudi neposredno izpovednih tekstov, srečamo pa se v tej množici izbrušenih drobcev tudi s potopisom, z umetnostnim esejem (Petkovškov obraz) (Vidmar 1968, 1171).

Kot vidimo, je Cankarjevo ustvarjanje zelo obsežno. Vsa ta dela predstavljajo stilistične variacije od začetnih naturalističnih poskusov do realizma, simbolistike, alegorije, humorne ali pošastne groteske, pa do sanjske fantastike, katere vse je težko razvrstiti, saj se v enem in istem delu pogosto pojavljajo različni slogi. Tudi njegova pisateljska pot je obsežna, v grobem jo lahko razdelimo na tri stopnje, in sicer »predigro, dunajsko dobo in dobo po vrnitvi v domovino« (Vidmar 1968, 1171).

Cankar se je leta 1899 preselil v siromašno delavsko predmestje Dunaja, kjer je prebival skoraj enajst let (1899-1909). Eden od vzrokov, zakaj je ostal in ustvarjal tako dolgo zunaj domovine, je bilo njegovo uporništvu in trpljenje ob iskanju resnice ter svoje umetniške individualnosti, tudi značajske neprilagodljivosti. V tem času je ustvaril večino svojih najboljših del, kajti to je bilo najbolj plodno obdobje v njegovem življenju. Tako lahko v pisateljevih delih vidimo »tragično doživljanje sveta človeka, ujetega v strast in trpljenje, in misel, da je do Boga mogoče priti samo skozi zavest greha – prek trpljenja, kesanja in očiščenja« (Avsenik Nabergoj 2004, 96). V delih lahko opazimo tudi kritiko domovinskega duhovnega in kulturnega stanja ter moralne razkrojenosti, pa pisateljevo prizadetost zaradi izkoreninjenosti iz domovine (Avsenik Nabergoj 2004).

Cankar se je na Dunaju soočil z moderno obliko pisanja, kar je pomenilo izziv slovenski tradicionalni književnosti. S to novo obliko modernega sloga se je lotil tudi iskanja tiste zadnje resnice, ki bo človeka osvobodila krivde in trpljenja oziroma ukvarjal se je z vprašanjem o smislu življenja. »Cankar v svojih delih ves čas govori, da nezmotljivi glas resnice človeku govori po vesti, ta pa ne samo da se človeka zmore dotakniti, temveč ga hočeš nočeš tudi popolnoma obvladuje«. (Avsenik Nabergoj 2004, 97). Cankar je na Dunaju pridobil stike z evropsko literaturo in poskušal uresničiti svoje pisateljske načrte v novem okolju, kjer je imel duhovno zavetje in svobodo za ustvarjanje. Tako je lahko v tujini neodvisno in neobremenjeno pisal moderno literaturo po evropskem vzoru, po drugi strani pa pasivno protestiral proti domovini, ki ga ni priznala. Zaradi nepoznavanja in nerazumevanja moderne evropske literature na Slovenskem je bil Cankar deležen negativnih ocen svojih del. Kritike so očitale pomanjkanje pozitivne ideje, nejasnost, nerazumljivost, neizvirnost ter bile

tudi užaljene zaradi pisateljeve kritike slovenskih kulturnih, socialnih in političnih razmer. Po teh kritikah ter uničenju Cankarjeve pesniške zbirke *Erotike*, je Cankar spoznal, da slovenska kultura še ni dovolj zrela za sprejemanje modernejših evropskih literarnih tokov (Avsenik Nabergoj 2004).

Ena od tem je bila razočaranje nad slovensko »visoko družbo« in slab položaj umetnika v domovini, saj je bil mnenja, da slovenska družba ni dovolj razvita za sprejemanje prave umetnosti. »Umetnost v slovenski družbi je le kratkotrajna politična zabava v politično korist posameznikov, od katere umetniki nimajo kakšnih gmotnih koristi, zato so slovenski umetniki prisiljeni oditi v tujino.« (Avsenik Nabergoj 2004, 100). Kljub temu pa Cankar ni opustil pisanja, še več, kot sem umenila, to bivanje na Dunaju pomeni pisateljeva najustvarjalnejša leta.

V njegovih delih je opazen tudi pesimizem, neprijazen odnos do življenja, kar izhaja iz njegovega osebnega tujstva na svetu. Zaradi tega je prisotna tudi njegova subjektivnost, poetična subjektivnost, ki ga občasno zavaja v sentimentalnost. S tem naj bi po mnenju Vidmarja (1968, 1170) »v prozi za desetletja zaustavil razvoj objektivnega pripovedništva, ki so ga morali po Tavčarju na čisto novih temeljih zgraditi šele Prežihov Voranc, Miško Kranjc in Ciril Kosmač«. Vendar svojo subjektivnost opravičuje takole: »V noveletah sem si vzel večjo svobodo, kakor doslej vsakdo drugi, - to je vsa moja krivda... Da pa ima 'subjektivna' umetnost veliko opravičenost, - da v naših časih celo daleč prevladuje, - to je znano. Skoro vsi moderni 'črtičarji' so 'subjektivist' ... Popolna 'objektivnost' v umetnosti pa je sploh nesmisel.« (Vidmar 1968, 1173). O njegovem umetniškem delovanju in pisanju lahko beremo tudi v pisem bratu iz leta 1900. Tako v enem pismu piše o pisanju: »Tudi zaradi denarja moram pisati in – čudno! – kar pišem za denar, je navadno najboljše, ker sem prisiljen svoje misli energično koncentrirati ter jih pregnantno izraziti; ako se mi ne mudi, stvar preveč razblinim in zaidem bogve kam...« (Vidmar 1968, 1172). Spet drugič o delu Tujci: »Napisati sem mislil kratko, krepko novelo, a zdaj pišem dolgo povest. Raztegnil nisem vsebine prav nič nenaravno – toda jaz nisem prijatelj dolgoveznih romanov, najrajši povem svojo reč na kratko.« (Vidmar 1968, 1172). Iz teh pisem lahko razberemo, da je nagnjen k kratkim oblikam pisanja, o odporu zoper šolski odmerjenosti in potrebi po oblikovnem pritisku, kar v njem stopnjuje koncentracijo o zavedanju svoje slabosti (Vidmar 1968).

Kot lahko vidimo, je bilo Cankarjevo življenje doma težko ter otroška leta in mladost čas lakote, bede, bolezni in ponižanja. In to čustvo je opazno v Cankarjevi zgodnji prozi kot tožba nad življenjem, v času na Dunaju pa Cankar dozori v socialno zavest in v obtožbo družbe. Skozi svoja dela se je dokazoval, kako ima prav, boril se je proti vladajoči konvencionalni zavesti. Ni mogel nehati pisati in ni mu šlo za preprosto ustvarjanje literarnih besedil, ampak je z vsakim novim delom nadaljeval staro oziroma iskal odgovore na vprašanja iz prejšnjih del. Sam sebi je bil največji kritik (Rupel 1976).

Kljub simbolistični miselnosti pa Cankar ni živel v zaprtem prostoru, marveč je neposredno spremljal pojave in dogodke tistega časa v domači in svetovni javnosti, v življenju in politiki, se zanimal za ideje, ki so krožile po Evropi, in bil še posebno dojemljiv za estetske težnje in stilne novosti, ki so takrat preplavljale umetnost in literaturo. V tem pogledu je bil vnet zagovornik novega in oster nasprotnik zastarelih pojmovanj v našem leposlovju, publicistiki in kritiki. Ker mu ni bilo vseeno, kaj sodobniki pišejo o njegovih delih, je na napade na svoje knjige odgovarjal v polemični in leposlovni obliki (Cankar 1967). Po Cankarjevem mnenju ljudje ne vidijo, kar se jim hoče povedati, saj je svet okrog njih dokončno definiran in standardiziran. A Cankar se s tem ni hotel zadovoljiti, ni bil zadovoljen o predstavitvi problemov v različnih poročilih, zato se je lotil predstaviti te probleme preko literature. »Lahko bi rekli, da je verjel, da je literatura mesto oziroma da literatura prenese tudi kar najbolj kompleksno raziskavo procesov oblikovanja t.i. 'kulturnih drogirancev'« (Rupel 1976, 1023). Literatura je medij, ki prikazuje človeške odnose v vsej njihovi kompleksnosti. In prav v umetnosti se lahko izpostavljajo problemi, katerim se ljudje v vsakdanjem življenju izogibajo. Cankar meni, da je umetnost »nekakšna moderna modifikacija tradicionalne literarne zavesti, ki je menila, da je mogoče slovensko družbo uresničevati predvsem s pomočjo literature – zaradi znanega pomanjkanja Slovencem lastnih družbenih institucij« (Rupel 1976, 1035–1036). Zaradi tega je Cankar tudi prepričan, da je umetnost resničnejša od resničnosti, saj je klasična sociologija iz ljudi naredila »kulturne drogirance« in ljudje delujejo po kulturnih vzorcih (Rupel 1976).

Kot rečeno, posebno mesto v Cankarjevem delovanju predstavlja dramatika, ki jo bom obravnavala v tej diplomski nalogi. Vsi motivi ciklov, ki sem jih omenila že prej, so prisotni v Cankarjevi dramatici ter v njej tudi dosežejo svojo najvišjo realizacijo. Privlačila ga je že na začetku pisanja, leta 1899. Vedel je, da je nadarjen umetnik in se zavedal svojih slabosti, kar opazimo v njegovem pismu: »Spet sem se z vso navdušenostjo prijel dramatike. Na tem

polju moram ... napraviti nekaj mojstrskega ... Jaz mislim, da je ravno tukaj moj talent in moja moč.« (Vidmar 1968, 1182). Bil je prvi v naši literaturi, ki je obvladal komedijo, dramo ter nekako tudi tragedijo. Vidne sledove v njegovem delu pa je zapustilo tudi fin-de-sièclesko dekadentstvo, a je vseeno obravnaval probleme svojega ter našega življenja. »Kljub temu pa je v njegovih dramah vrsta živih oseb, ki bivajo z nami tako trajno, da spadajo k naši živi kulturni sredini. Dve ali tri med njimi pa niso samo podobe naših ljudi, marveč so prave monumentalne dramske inkarnacije življenjskih moči. Taka sta vsekakor Kantor in župnik iz *Hlapcev*.« (Vidmar 1968, 1186). Lahko rečemo, da je dramski cikel eden izmed vrhov njegovega ustvarjanja ter naše literature. Čeprav je danes njegova dramatika odrsko uspešna, so bili tudi časi, ko je bilo v gledaliških uprizorjanje Cankarjevega dramskega dela tvegano (Vidmar 1968).

6.1 Za narodov blagor

Za narodov blagor je satirična komedija, ki jo je Cankar napisal v dunajskem predmestju Ottakring pri Löfflerjevih. Na odru je bila prvič uprizorjena v Pragi, v Sloveniji pa komaj po šestih letih od njenega nastanka. Ena od utemeljitev, zakaj drama ni bila prej prikazana na odru, je izjava Frana Milčinskega, ki jo omenja Govekar v pismu Vidicu na Dunaj. Iz pisma bi naj bilo razvidno, da je Milčinski Govekarju dejal, da se bo morda drama uprizorila v januarju, a se ni in utemeljitev za to je: »Milčinski se boji, da bo igra propadla, ker je bajé ‚Buchdrama‘ [!]. igra je – tako je rekel Mil. – pisana duhovito, zanimivo, a brez dejanja in brez vlog [!]. Repertoarna igra gotovo ne bo. (20. December 1900, NUK, Ms 934.)« (Cankar 1967a, 369).

Okolje in razpoloženje, v katerih je nastala drama, opisuje Cankar v Jubileju takole: »V tesni mrzli izbi, visoko v predmestni ulici, izgubljeni v morju cesarskega mesta, bolan, zgodaj postaran, sem pisal svojo drugo dramo, žolča in sovraštva polno.« (Cankar 1967a, 353). Komedija spada med duhovite, humorne, politične satire in obravnava moralno ali idejno plat politike (Vidmar 1968, 1179).

Zdaj pripravljam satirično farso: spravi bom na oder tisto ljubljansko družbo, o kateri pravijo, da je cvet naše inteligence, kvintesenca slovenske kulture in poklicana vodnica v naših literarnih in političnih – predvsem političnih – težnjah. Karikiraj sem jako malo in tega niti treba ni bilo. Kdor piše pri nas po resnici, pravijo, da karikira;

to ni nič čudnega, zakaj življenje tam doli je res strahovita farsa. (K. Slancu, 22. marca 1900, Pisma II, 334.) (Cankar 1967a, 254).

Cankar s to satirično komedijo napravi resnični prodor do prave dramske teme in tudi prodor v našo politično resničnost. S to temo se je ukvarjal že okrog leta 1893, ko je tudi spoznal, »kako prazno in ničevno je politično mišljenje in ravnanje našega razumništva, kako brezpomembni so naši voditelji in v kako puhlih frazah se izraža vsa njihova modrost. In še kako je njihovo početje brez načel in brez morale, posvečeno samo osebnim koristim in v izjemnih primerih kvečjemu koristi stranke.« (Vidmar 1968, 1183). V komediji je vse to podano nazorno in plastično, prvič je prisoten tudi upornik gospodarjem tega sveta, kar pa predstavlja tudi Cankarjevo osebno uporništvo (Vidmar 1968).

Povod za komedijo je bil razkol v klerikalni stranki, »dezertiranje« Gregoriča in Koblarja, ustanovitev Slovenskega lista in še druge takratne stvari. Da bi osmešil Gregoriča in Šušteršiča, se je lotil obeh strani oziroma vsega naroda (Pisma III v Cankar 1967a, 404-405). Tudi v pismu Govekarju omenja, da je v komediji nasprotoval, kritiziral fraze ter frazerje, »ki imajo danes pri nas vso oblast v roki« (Vidmar 1968, 1178). »Komedija je naperjena proti najbolj korumpiranemu sloju našega naroda: proti znanim, takoimenovanim ‚liberalnim‘ politikom, proti njih politiki in njihovim ‚nazorom‘. Prihaja mi vroče kadar pomislim, koliko ti ljudje škodujejo...« (Pisma II v Cankar 1967a, 369). Poleg medsebojnih razmerij, soodvisnosti med osebami in revolucionarne vsebine so v tej drami predstavljena tudi družbeno kritična dejanja.

Viden je že tudi premik iz *Romantičnih duš*, v katerih sklicevanje na narod omogoča zasebno korist, medtem ko v *Blagru* sklicevanje na narod pomeni vzpostavljanje manjšine nad večino in socialno izkoriščanje ter način vzpostavljanja moči. Tu Cankar prikazuje vsako človečnost in obstoj človeka v družbi kot nič, tudi sama služba narodu je nič oziroma vse, kar ostaja zunaj Grozdovega blagra, je zanj neobstoječa. Edino, kar šteje, je moč, ki je edina človekova legitimacija. Iz tega mišljenja je izločen užitek, kajti Grozd od svoje moči zasebno nima veliko, saj življenja ne uživa, »moč ne zagotavlja njegovi družini ničesar prijetnega in ugodnega, /.../ niti ne omogoča, da bi za širši ali ožji krog svojih soljudi karkoli naredil ali pomenil – razen da jih ima v oblasti.« (Kozak 1980, 68–69). Grozd pa ima veljavo le takrat, kadar igra, je podrejen in v tej igri laže in vara oziroma tako dolgo, kako dolgo je odvisen od svojega okolja (Kozak 1980).

Cankar v tej drami pokaže »to, kar odločno pozna in odklanja: Da se družba konstituira hierarhično na osnovi izkoriščanja nacionalne ideje.« (Kozak 1980, 75) Cankarjeva dilema je, da sam prisega na nacionalnost, hkrati pa tudi prepozna njeno zlorabo.

Sam je kar najbolj Slovenec, hkrati pa spoznava, da je slovenstvo – ker je v rokah Grozdov, pravzaprav Slovencem v pogubo. Ne gre namreč samo za to, da se malomeščanstvo poslužuje nacionalne ideje za lastno oblast, pač pa za to, da se jih sploh more posluževati. Skratka, da je nacionalna ideja sama take narave, da je mogoče iz nje kovati kapital. Se pravi, - tako se zdaj zastavlja Cankarju problem – ni zadosti, da ga poiščemo v njegovi laži, treba je spremeniti samo idejo, ki malomeščanstvo omogoča. Operacija je seveda radikalna in seže daleč v moderno zgodovino Slovencev (Kozak 1980, 76).

Ena od tem, ki je prikazana v drami, je tudi zoperstavljanje teoriji, ki trdi, da naj bi bila umetnost, in to še posebej literarna, sama zase ter brez cilja in nalog oziroma »'umetnost za umetnost' in ,radi umetnost'« (Cankar 1967a, 378). Ker je Cankar posegel po idealih, ga je slovenska kritika obsojala, tako delo so vzeli sovražno. A Cankar »ne veruje v resničnost one morale, ki pravi: ‚Znanost je za višje sloje, ljudstvu je treba vere, pa prime bika naravnost za rogove.‘ (delo Etbina Kristana, 'Rdeči prapor')« (Cankar 1967a, 378–379). Cankar kritizira delovanje politikov, ki bi naj delali za narodov blagor, a delajo le za svojo dobrobit. Poleg ošabnosti voditeljev pa prikazuje še naivnost ljudi ter ljudi, ki služijo voditeljem za svojo korist in vede slepijo ljudstvo. Kot pravi žurnalist Ščuka: »da človek živi, - če živi s pomočjo laži ali resnice, je naposled vseeno. Sredstvo je sredstvo.« (Cankar 2013a, 13). In nadaljuje:

/.../ In ničesar ne sme človek videti in ničesar si ne sme želeti ... Ali jaz vidim, kako gremo vsi skupaj navzdol, v neskončno blato, jaz vidim, da so nam laži in fraze vzele še tisto malo, kar smo imeli dobrega in krepkega v sebi. Kdor bi gledal to življenje od daleč, bi se mu smejal; kdor ga mora živeti in je pošten, je najbolje, da se obesi ... Ničesar si ne sme človek želeti, ničesar želeti! ... Ali jaz bi rad gledal ljudi, ki bi govorili brez strahu in brez ozirov in brez sebičnosti; rad bi gledal ljudi, ki bi pljunili pod mizo, preden bi izgovorili eno tistih fraz, od katerih zdaj živimo in ki so cilj in konec vsega našega neumnega in brezpomembnega delovanja ... In to bi vendar ne bilo tako težko! – Samo oči bi bilo treba odpreti ... Nič drugega bi ne bilo treba: -

samo oči odpreti, dokler jih prah popolnoma ne zapraši ... Zrak bi se izčistil, in mi vsi bi dihali ... dihali ... /.../ No, daleč je do tega ... (Cankar 2013a, 21).

Cankar je pisal z zaničevanjem. Ironično smeši celotno dramo: »Vsaka beseda je ironija, vsak stavek sarkazem, vsaka oseba karikatura, vsaka trditev laž« (Cankar 1967a, 380). Ne norčuje se le iz narodnih voditeljev, temveč tudi iz strankarskega časopisja. Grozd ustanovi nov list in novo stranko, da bi izpodrinil Grudna, oba pričakujeta tudi denarna sredstva. A najodkritejši ničvrednež je žurnalist Ščuka, ki piše neresnico, čeprav pozna sredstva, s katerimi se slepi narod. Saj zato je od Grozda tudi plačan (Cankar 1967a). Grozd Ščuki: »Žurnalist ne sme imeti prepričanja! /.../ Vi ste v moji službi, to sem vam hotel povedati. Uvažujem vas, ker ste nadarjen človek; ali rabíte to nadarjenost, kakor vam je plačana. Na ta način bo vse v redu. Brzdajte se in glejte, da me ne spravite v položaj, ki bi bil siten ne meni, temveč vam. Tako je torej reč končana.« (Cankar 2013a, 6). In še: »Tudi vi, Ščuka, si zapomnite, da ste moj sluga, moj hlapec in drugega nič! Jaz vem dobro, da ste te dni zelo kolebali. Na Grudnovem pragu se še poznajo vaše stopinje. Ali jaz tega ne trpim. Vi ste moja roka, del mojega telesa ... Odvezal se mi je čevelj, gospod Ščuka, - sklonite se ter dokažite svojo vdanost! ... Ščuka se skloni in zaveže Grozdu čevelj.« (Cankar 2013a, 44). Kot je tudi razvidno iz drame, Grudnovka omenja reformatorja, ki ga je Grozd spodil iz službe, saj je živel ekscentrično ter dal natisniti neprimerno vsebino. A pisal je tudi knjige, ki niso bile nikoli natisnjene. Na koncu se še sprašujeta, če je to sploh resnica, saj dokazila za zapisane knjige ni (Cankar 2013a, 22).

V drami osvoboditev predstavlja Ščuka s svojim tveganim dejanjem, ko izreče resnico Grozdovega sveta. To dejanje odvede Ščuko do odkritja in konstruiranja resničnega nosilca socialne stavbe (Kozak 1980).

Ščuka se je opogumil in napisal obvestilo:

Jaz ne govorim za tiste ljudi, ki niso več ljudje s krvjo in mesom, temveč številke v tolpi; ne za tiste ljudi, ki se jim zde fraze o narodovem blagru, o narodovih idealih, o avtoritetah, tradicijah, zakonih in tako dalje svete in nedotakljive. Zakaj to niso več ljudje, temveč številke v tolpi, brez življenja in brez ponosa ... Za tiste govorim, ki jim je ljubša cinična resnica nego blagoslovljena laž

In naprej:

Doktor Grozd bi bil rad minister ali vsaj dvorni svetnik, - za narodov blagor. Tudi doktor Gruden bi bil rad minister ali vsaj dvorni svetnik, - tudi za narodov blagor. Vse, dragi moji, vse za narodov blagor. Kdor dandanes javno laže, - laže za narodov blagor. Kdor govori javno resnico, - ga smešijo in preganjajo ter naposled uničijo, - za narodov blagor! – In za narodove ideale; - ta narod ima namreč ideale – in koliko idealov! Le prestopi se nerodno na cesti, pa stopiš idealu na kurje oko! In kakšni boji se bijejo za te ideale! Ti, dragi moj, nimaš nobenih idealov, niti ne veš, kaj so ideali, tudi tvoj prijatelj jih nima. Ali ti in tvoj prijatelj skupaj se imenujeta narod ter imata ideale! In za te vajine ideale se borita doktor Grozd in doktor Gruden. Doktor Grozd bi dal za te vajine ideale svojo nečakinjo in doktor Gruden svojo ženo ... Za te ideale in za narodov blagor! (Cankar 2013a, 60).

Ideja Cankarjeve komedije je prikazati, kako hinavsko je vsako delovanje za javni blagor ter da so poštene le ljudje, ki delajo zase in se ne vtikajo nikamor. Cankar zaničuje »prvaštvo« ter hoče le splošno enakost vseh posameznikov (Cankar 1967a, 389). Ščuka Gorniku: »/.../ V vsakem človeku je nekaj človeka, resnično! In kadar se ta človek vzbudi - ! Kadar se vzbudi v hlapcih gospod, v sužnjih kralj! Dragi moj, kadar ne bo več 'naroda'; kadar bodo samo ljudje, sami svoji, predrzni in ponosni;... kralji v cunjah! Takrat ne bo več tega naroda, ki caplja na različnih uzdah, ki je naprodaj za groš, za uslužen smehljaj!« (Cankar 2013a, 39). V tej komediji je Cankar preko Ščuke prikazal razkroj celovitosti posameznikove eksistence.

6.2 Hlapci

Hlapci so družinska, socialna in etično-politična drama. V tej drami se Cankar ukvarja z vprašanjem o svobodi, ljubezni, stanovitnosti ter izrabi oblasti. Nekateri so jo razumeli kot žaljivo in predrzno persiflažo učiteljstva, kar je tudi privedlo do protesta učiteljske zveze in cenzure, ki je preprečila uprizoritev drame. Zaradi tega je bila drama na odru prvič prikazana leta 1917 v Trstu in v Ljubljani še le po dramatikovi smrti. V drami pa so opazne tudi izkušnje Cankarjeve kandidature na volitvah leta 1907 za socialdemokratsko stranko. Tako je kritične osi usmeril na volilni čas, ko so bili intelektualci oziroma učitelji razumljeni kot hlapčevsko uslužni ter politično nenačelni. Hlapčevstvo ni prikazano le na nacionalnem in socialnem

področju, ampak se hlapce razume kot slovenski rod in hlapčevstvo je ena od njegovih značilnosti (Kozak 1980).

Poleg represivnega sistema, ki vlada med hlapci, kajti kdor ne uboga, je izločen, je tudi vidna avtorepresija. Avtorepresija sodi v naravo človeškega bitja, je vir hlapčevstva »in zagotavlja, da je človek to, kar je, namreč suženj.« (Kozak 1980, 136). Hlapci so na avtorepresiji zgradili svojo samozavest ter jo utemeljujejo kot moralno vrednoto, ogroža pa jih vsak, kdor jim hoče to odvzeti. Narod je hlapčevstvo sprejel oziroma ponotranjil kot njegovo samo naravo in verjame veri ter župniku, ki ga v njegovem početju potrjujeta. Poglavitna zapoved se glasi: »Pokori se, ne upiraj se« (Cankar 2013, 31). Kdor se ravna tako, mu bodo grehi odpuščeni, drugi bodo deleni smrti. Podobno kot pri Ščuki »kralje v cunjah« (Cankar 2013a, 39), želi tudi Jerman spremeniti hlapce v ljudi, same oblasti ne želi in jo kot nadmoč pravzaprav hoče ukiniti (Kozak 1980). Po Jermanovih besedah so vsi oblastniki enaki, besede vseh so enake, »kakor da govore iz enih ust.« (Cankar 2013, 26). Župnik pa je prepričan o njegovi nezmožnosti spremeniti hlapce v ljudi, saj mu pravi: »Namerili ste se hlapce v ljudi izpreobračati; pot je težavna in gre v kolobarju, nikoli je ne boste premerili do konca ... nihče je še ni.« (Cankar 2013, 32). Dalje pravi:

Prepričanje, naziranje, mišljenje, vera in kolikor je še teh besed – ne vprašam vas zanje. Kajti ena beseda je, ki je živa in vsem razumljiva: oblast. Živa je od vekomaj, vseh besed prva in zadnja. Pokôri 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. – Prišel sem, da vam to povem, preden se vam izpolni sodba, ki jo sami zahtevate. Moja duša bo čista (Cankar 2013, 31).

V *Hlapcih* samo Jerman zavestno vztraja pri svojem prepričanju, vsi drugi pa se svobodno odločijo za distanciranje od svoje pameti, za odpoved sebi ter zavestno prepustitev župniku. Sami pa vedo, kaj so izbrali in kaj pomeni odločitev za hlapčevstvo, v čemer so enaki Jermanu, saj se tudi Jerman zaveda v kaj se je podal Župnik zahteva in vztraja, da se tudi Jerman odpove svobodi, resnici ter dejanju, ki tvorijo Jermanovo osebnost. Za župnika biti hlapec pomeni red sveta oziroma edina možna oblika socialnega življenja. S tem pa je vsakomur določeno delo in vloga, saj lahko družba le tako živi kot družba (Kozak 1980). Po Komarjevih besedah: »Kdor ni z ljudstvom, je zoper ljudstvo. Kako bi vodil mladino, kdor sam hodi po krivih potih? Ljudstvo bi se samo zatajilo, če bi izročalo svojo mladino odrodnim

ljudem, da jo napolnijo z duhom, ki ni duh ljudstva. Bil bi ... tako rekoč ... kulturni samomor ...« (Cankar 2013, 17). Podobno naj bi po župniku vsak opravljal naloge, ki so mu dodeljene:

Zavedati se mora. – Ker verujem, da spoznanje ni samo na jeziku, temveč da je tudi srca prešinilo, se mi zdi, da ni potreba obilo nadaljnjih naukov. Rad bi še rekel: učitelj ostani za svojim plotom, za tistim, ki sta mu ga postavila cerkev in ljudstvo. To se pravi, da naj se ne ukvarja s takimi stvarmi, ki niso njegov posel in za katere ga ljudstvo ne plača. Ako bi gospodar ukazal hlapcu, da naj mu zmlati pšenico, pa bi jo zapalil namesto zmlatil – kaj ne bo gospodar poklical biriče, da vklenejo hudobnega hlapca? Tak hlapec je učitelj, ki naj bi k veri in Bogu vodil mladino, pa jo pohujšuje. – In zdaj vas vprašam: /.../ 'kdo med vami je tisti, ki zbira malopridneže, pijance in nečistnike v brezbožno društvo ter gradi gnezdo nejeveri in Antikristu?'« (Cankar 2013, 20).

Po drugi strani pa župnik sebi in drugim sam določi vlogo v organiziranem sistemu, sistem pa izloči vsakogar, ki teh nalog ne opravlja. Slednje zahteva župnik tudi sam od sebe, saj sam po sebi ni nasilen, ampak se identificira s svojo vlogo oblasti, ki jo ima nad drugimi (Kozak 1980). »Svobodnemu samoizboru je stopila nasproti institucija, ki biva kot svet. Zdaj nima Jerman več posla z lažnivimi, demoraliziranimi in odvrtnimi nadučitelji, Komarji, župani, Minkami, pač pa z resnico, ki je za njegovo pojmovanje sebe in človeškega ustroja sploh usodna: Svet se dogaja in se lahko dogaja samo kot organiziran sistem, ki pa je po svoji naravi zmeraj in povsod negacija svobodnega samoizbora, utemeljenega na pameti« (Kozak 1980, 150). A Jerman vztraja pri pameti, kar pa je pot v smrt, saj lahko obstaneš le, če se prepustiš hlapčevstvu. In Jerman se je odločil, da bo ostal zvest sebi in svoji resnici, zaradi česar ga je sistem uničil. Zato na nek način tudi zmaga (Kozak 1980, 151–153). »Na drugi strani stoji svet, urejen kot sistem, ki svobodo in samoodločanje zanika, a ta sistem je tisti, ki ljudem zagotavlja kruh, se pravi obstoj, se pravi življenje.« (Kozak 1980, 152).

Jerman je pomen življenja dojel, ko je šlo za sočloveka (za mater), saj se je tu šlo za obstoj, za kruh, proti čemur se je bojeval in mater potisnil v prezgodnjo smrt, zaradi česar se je zavedal, da je bil njegov boj prazen in negativen. Namerava napraviti samomor, a situacijo reši Lojzka (Kozak 1980).

Jerman: /.../ Nova resnica je obsenčila svet, izkušen človek mi jo je razložil: hlapčuj, da bo napojen in nasičen, ter nič ne izprašuj, kdo ti je gospodar in kaj ti ukazuje!

Hlapci, ki so se radovoljno prodali, pa so bolj goreči od gospodarja samega. Gospodar se prekriža, hlapec moli rožni venec; gospodar moli očenaš, hlapec opravlja devetdnevnicu. Bolj skrbnih varuhov nima neumnost; noč in dan stoje pred njenimi durmi, da je ne zaloti beseda od zunaj ter ji ne zmoti vernega srca /.../ (Cankar 2013, 40).

V tej drami Cankar prikazuje »narod kot socialno grupo, ki se utemeljuje na nacionalni ideji« (Kozak 1980, 168). A ta ideja je bila zlorabljena od ljudi, ki jih je poslanstvo nacionalne ideje vezalo v enoten socialnomoralni sistem. Postala pa je tudi orožje za pridobivanje oblasti in zasebne lastnine, kajti skrb je le na njihovem blagru in materialnem obstoju (Kozak 1980). Satirična volja se spet zbudi ob takratnih političnih dogodkih v Sloveniji, kjer slovensko naprednjaštvo doživi dvojni poraz, politični ter moralni. A ne znese se le nad političnim dogodkom, temveč tudi nad neznačajnostjo in poniglavo breznačelnostjo razumništva. Hkrati je to tudi drama o usodi intelektualca, ki je izjemen ter zvest samemu sebi. Sicer ne kapitulira kot njegov literarni predhodnik Martin Kačur, a je opazna nekakšna nemoč, ki ne vodi nikamor. Drama je oster napad in sodba na vse oblasti oziroma strani, tako na liberalizem kot na klerikalizem ter še zlasti na moč, ki za njima stoji, cerkev. »Sodba, ki pri vsej črnogledosti kaže pot naprej k osvoboditvi delovnega življenja. Tako je ta drama Cankarjev veliki politični credo in njegov veliki obračun z domačo politiko. Kljub presenetljivi šibkosti glavnega junaka in nekaterim sentimentalnim prizorom je drama zmeraj razburljiva, porazna in hkrati osvobajajoča. Je pa tudi zadnje Cankarjevo delo s politično snovjo.« (Vidmar 1986, 1185).

7 ZAKLJUČEK

V diplomski nalogi sem hotela prikazati svobodno oziroma nesvobodno delovanje posameznika, kakšen vpliv na posameznika ima ideologija, in ali se je od ideologije mogoče osvoboditi. Ker je ta tema prisotna v delih Kafke in Cankarja, sem se odločila za primerjavo njunih literarnih oseb. Oba sta se v življenju počutila kot tujca. Cankar je tujstvo občutil v slovenskem načinu življenja in tudi v tujini ni občutil pripadnosti. Vendar pa je treba omeniti, da je prav ta način življenja, ki je v avtorju vzbujal tujstvo, tudi pripomogel k njegovemu ustvarjanju. Za Kafko pa je znano, da je bil tujec na svetu, saj se ni mogel uskladiti z načelom življenja, čeprav je k temu stremel in v njem videl smisel. Velik vpliv na to odtujenost pri Kafki je imela pripadnost judovskemu rodu. Oba avtorja pa sta občutila tudi neko krivdo, ki je metafizičnega vzroka in značaja. Prav to tujstvo, stremljenje k nečemu novemu in s tem bojevanje proti ideologiji in oblasti, je pripomoglo do razumevanja subjektive svobode oziroma nesvobode.

Preden sem se lotila primerjave literarnih oseb, sem pregledala morebitne pojme za diplomsko nalogo. Tako sem začela z obravnavo ideologije, svobode ter modernosti, saj sta v ta čas postavljena oba avtorja. Nato pa je sledil opis življenja avtorjev in seveda dela. Ker je njun literarni opus zelo velik, še posebej pri Cankarju, sem si pri vsakem izbrala dela, iz katerih sem pridobila vsebine za diplomsko nalogo ter skozi ta dela kritično prikazala obravnavo ideologije.

Kljub osamljenosti je Kafka iskal družbo. Tema v njegovih delih je svet nesvobode in laži, zaradi tega je pisateljev odnos do sveta negativen, kar pa hoče spremeniti. Kafko lahko razumemo tudi kot preroka, saj je s prikazovanjem birokratskega sistema prikazal tudi totalitarni sistem našega časa ter človekovo stisko v njem. Zaradi te stiske ter ideološkega utesnjevanja se je Kafka bojeval proti vsaki ideologiji. S tem pa je prikazal tudi nesvobodo in človekov propad med spopadi s postavo (Vokač 1988). Čeprav opus romanov pri Kafki ni obsežen, je pomembna, velikanska osebnost v literaturi. Skozi svoja dela je prikazal nesmiselnost in nemoč subjektov. Dovoljena so jim le majhna dejanja, s katerimi ne spremenijo ničesar, spoznajo zgolj svojo lastno krivdo.

Po Cankarjevem mnenju pa je svet okrog njega dokončno definiran in tudi junaki v Cankarjevih delih se v boju proti oblastem počutijo nemočni. Zaradi tega se je tega boja lotil preko literarnih del, v katerih kritično in kompleksno prikazuje vladajočo ideologijo. Zato so

ga razumeli kot problematičnega posameznika. Ta boj je lepo prikazan v delih *Za narodov blagor* in *Hlapci*.

Pri obeh avtorjih je za subjekte značilna nezmožnost akcije, ki bi privedla do resnice. A vseeno je opazna razlika, saj so pri Cankarju subjekti bolj hrepenenjski, opazno je večje stremljenje k sreči. Tudi vzroki za nesrečno življenje so različni, tako pri Kafki ti niso znani, medtem ko je pri Cankarju nasprotovanje ideologiji razvidno jasneje. To vse pa privede do različne obsojenosti na neuspeh. Pri obeh avtorjih so junaki pravzaprav nejunaki, kajti vsako dejanje je že vnaprej obsojeno na propad, prepuščanje usodi se razume kot edina akcija. Ves čas pa je prisoten tudi občutek opazovanosti, nemoči, tujstva, krivde.

Kot sem že omenila, so subjekti v diplomski nalogi omejeni na vseh področjih, v prostorih, na prostem, še posebej pa v svojem delovanju ter lastni duševnosti. Posamezniki so postali trgovsko blago oziroma stvar, orodje, katerega zmožnosti niso pomembne in je ves pomen zunaj posameznika, zaradi tega pa je prisoten tudi občutek odtujenosti. Prepustijo se toku drugih, ki so na istem kot oni sami, vsi skupaj potujejo k cilju, ki pa se ga sploh ne zavedajo (Fromm 2002). Kot rečeno, je ideologija po Marxu nezavedna ter prisotna povsod, kar pa privede do tega, da je individuum le produkt popularne kulture. Stvari so prikazane kot edino možne. Po drugi strani pa je po Marxu od ideologije možna osvoboditev, in sicer z revolucijo. Tudi Althusser je mnenja, da družba brez ideologije ne obstaja. Je kompleksen organizem s kompleksnimi socialnimi procesi. Operirati s temi kompleksnimi socialnimi procesi pa nas uči ideologija. Po Althusserju je ideologija hotela osvoboditi ljudi, da bi jih lahko izkoriščala. Povedano drugače, dala jim je verjeti, da so svobodni in se odločajo svobodno. Glavna ideja frankfurtske šole pa temelji na tem, da so ljudje lahko kreativni in avtonomni oziroma da imajo resnične in prave potrebe in z njimi lahko upravljajo svoje življenje ter razmišljajo in živijo svobodno kot člani demokratičnih skupnosti. A v kapitalističnih družbah se te prave potrebe ne morejo uresničiti in za obstanek sistema se ljudem vsiljujejo neprave potrebe. Skratka, vse teorije privedejo do ugotovitve, da svobode ni. Saj je tudi po teoriji svobode ta le iznajdba ideologij.

Tudi preko literarnih oseb je razvidna svobodna odločitev v smislu strinjanja ali nestrinjanja z oblastjo. Temu pa sledijo pozitivne in negativne sankcije. Če deluješ, kot ti narekuje ideologija in se svobodno odločaš na podlagi njene ponudbe, ohranjaš obstoječ sistem. Če pa se odločiš proti ali sploh ne sodeluješ v sistemu, te ideologija privede do razkroja celovitosti

posameznikove eksistence. Kot je prikazano v literarnih delih, ali z ideologijo sodeluješ ali se z njo bojuješ, konec je vedno enak, nobeden od literarnih junakov ne zmaga. Vsi so pod nadzorom, in če se temu uprejo, bodo kaznovani. V tem primeru je kazen smrt, izgnanstvo ter tudi neobstoje.

Ob vsem tem pa je potrebno omeniti še, da je tudi sam položaj pisateljev tvegan in dostikrat nepriznan. Dober primer je Cankar, katerega dela včasih niso hoteli natisniti ali uprizoriti na odru. Konec koncev odločitev za uprizoritev dela ni v celoti umetnikova, ampak je tu še polno drugih dejavnikov. Pomembno pa je povpraševanje družbe in dovoljenost tematike. Kot lahko spremljamo današnje dogajanje po svetu, ne le, da se umetniška dela zavrača, tukaj so še korupcije ter druge stvari.

8 LITERATURA

1. Adorno, Theodor W. 2002. *The Culture Industry: selected essays on mass cultur.* London, New York: Routledge.
2. --- 2007. *Minima moralia. Refleksije iz poškodovanega življenja.* Ljubljana: Rdeča zbirka.
3. Althusser, Louis. 1980. O ideologiji. V *Ideologija in estetski učinek*, ur. Zaja Skušek Močnik, 317-322. Ljubljana: Cankarjeva založba.
4. --- 2000. *Izbrani spisi.* Ljubljana: Založba/*cf.
5. Avsenik Nabergoj, Irena. 2004. *Ivan Cankar med domovino in tujino.* Dostopno prek: <http://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:DOC-CCOTPL9R/?query=%27contributor%3dAvsenik+Nabergoj%2c+Irena%27&pageSize=25&fformattypeserial=article&fUDC=Knji%C5%BEevnost> (20. 1. 2015).
6. Balažic, Milan. 1995. *Gospodstvo.* Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.
7. Bennett, Tony. 1982. Theories of the media, theories of society. V *Culture, society and the media*, ur. Michael Gurevitch, Tony Bennett, James Curran in Janet Woollacott, 30–56 . London, New York: Routledge.
8. Cankar, Ivan. 1967. *Zbrano delo. Prva knjiga.* Ljubljana: Državna založba Slovenije.
9. --- 1967a. *Zbrano delo. Tretja knjiga.* Ljubljana: Državna založba Slovenije.
10. --- 2013. *Hlapci.* Ljubljana: Študentska založba. Dostopno prek: Biblos lib.
11. --- 2013a. *Za narodov blagor.* Ljubljana: Študentska založba. Dostopno prek: Biblos lib.
12. Croteau, David in William Hoynes. 2000. *Media/Society: Industries, Images and Audiences.* California: Pine Forge Press.
13. Debeljak, Aleš. 1999. *Na ruševinah modernosti. Institucija umetnosti in njene zgodovinske oblike.* Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.

14. Eagleton, Terry. 1997. Ideology and its Vicissitudes in Western Marxism. V *Mapping Ideology*, ur.Slavoj Žižek, 179–227. London, New York: Verso.
15. Eilittä, Leena. 1999. *Approaches to personal identity in Kafka's short fiction : Freud, Darwin, Kierkegaard*. Helsinki: Academia scientiarum Fennica.
16. Erjavec, Aleš. 1988. *Ideologija in umetnost modernizma*. Ljubljana: Partizanska knjiga.
17. Fiske, John. 1982. *Introduction to Communication Studies*. London, New York: Methuen.
18. --- 2005. *Uvod v komunikacijske študije*. Ljubljana: FDV.
19. Fromm, Erich. 2002. *Človek za sebe. Psihološka raziskava etike*. Ljubljana: Amalietti & Amalietti.
20. --- 2010. *Umetnost ljubezni in življenje*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
21. Grafenauer, Ivan. 2013. *Cankar, Ivan (1876-1918)*. Dostopno prek: <http://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi155071/> (10. januar 2015).
22. Gramsci, Antonio. 1974. *Izbrana dela*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
23. Hall, Stuart. 1982. The rediscovery of 'ideology': Return of the repressed in media studies. V *Culture, society and the media*, ur. Michael Gurevitch, Tony Bennett, James Curran in Janet Woollacott, 56–90. London, New York: Routledge.
24. Horkheimer, Max in Theodor W. Adorno. 2002. *Dialektika razsvetljenstva*. Ljubljana: Studia humanitatis.
25. Jarc, Miran. 1931. Franz Kafka. *Dom in svet* 44 (7/9): 389–393.
26. Kafka, Franz. 1984. *Amerika*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
27. --- 1986. *Grad*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
28. --- 1998. *Proces*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
29. --- 2008. *Pisma Felice Bauer 1912-1913*. Ljubljana: Študentska založba.

30. Kepic Mohar, Alenka. 2000. Trije Kafkovski romaneskni svetovi: primerjava med romani Galjot Draga Jančarja, Raza Ferija Lainščka, Stari pil Vlada Žabota ter romanoma Proces, Grad in novelo Preobrazba Franza Kafke. *Jezik in slovstvo* 45 (3): 85–96.
31. Kozak, Primož. 1980. *Temeljni konflikti Cankarjevih dram*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
32. Lacey, Nick. 1998. *Image and Represation – Key concepts in Media Studies*. London: Macmillan.
33. Marx, Karl. 1976. *Izbrana dela v petih zvezkih, zv. 2*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
34. McQuail, Dennis. 1985. *Mass Communication Theory: an introduction*. London, Beverly Hills, New Delhi: Sage.
35. --- 2005. *McQuail's Mass Communication Theory*. London, Delhi: Sage.
36. McQueen, David. 1998. *Television: a media Student's guide*. London: Arnold.
37. Prunk, Janko. 2008. *Kratka zgodovina Slovenije*. Ljubljana: Založba grad.
38. Pušnik, Maruša. 2004. *Trčenje pomenov – komuniciranje in kulturna konstrukcija mej*, Doktorska disertacija. Ljubljana: FDV.
39. Ransome, Paul. 1992. *Antonio Gramsci: A new introduction*. London, New York: Harvester, Wheatsheaf.
40. Rupel, Dimitrij. 1976. Ivan Cankar in postavljanje družbenega sveta. *Sodobnost* 24 (12): 1023–1039.
41. Smelser, Neil J. in Paul B. Baltes. 2001. *Internacional Encyclopedia of the Social and Behavioral Science*. Amsterdam, Paris, New York, Oxford, Shanor, Singapore, Tokyo: Elsevier.
42. Sparks, Chris. 2004. *Political Theorists in Context*. London, New York: Routledge.
43. Stankovič, Peter. 2002. Slovarček ključnih besed in pojmov. V *Coolture – uvod v kulturne študije*, ur. Aleš Debeljak, Peter Stankovič, Gregor Tomc in Mitja Velikonja. Ljubljana: Scripta.

44. Stewart, Colin, Marc Lavelle in Adam Kowaltzke. 2001. *Media and Meaning – an Introduction*. London: British Film Institute.
45. Strinati, Dominic. 1995. *An introduction to theories of popular culture*. London, New York: Routledge.
46. Sturken, Marita in Lisa Cartwright. 2001. *Practices of looking: an introduction to visual culture*. Oxford, New York: Oxford University Press.
47. Štefe, Tomaž. 2011. *Ivan Cankar – največji mojster slovenske besede*. Dostopno prek: http://www.kam.si/veliki_slovenci/ivan_cankar_najvecji_mojster_slovenske_besede.html (9. december 2014).
48. Vidmar, Josip. 1968. Premišljevanje o Ivanu Cankarju. *Sodobnost* 16 (12): 1196–1201.
49. Vincent, Andrew. 1995. *Modern Political Ideologies*. Oxford: Blackwell.
50. Vokač, Zlata. 1988. Skrivnostni svet Aleksandra Grina in Franza Kafke. *Slavistična revija: časopis za jezikoslovje in literarne vede* 36 (1): 41–59.
51. Žižek, Slavoj. 1990. Roberto Rossellini: Dejanje, svoboda, samomor. V *Beseda, Dejanje, Svoboda*, ur. Miran Božovič, 64–92. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.
52. --- 1995. »Nedeljivi preostanek« I: Schelling z Lacanom. *Problemi* 33 (3): 5–41.
53. --- 2008. *For They Know Not What They Do*. London, New York: Verso.
54. ---2010. *Začeti od začetka*. Ljubljana: Cankarjeva založba.