

*Tone Smolej*

Slovenska recepcija

Émila Zolaja

(1880–1945)

STUDIA  
Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU  
LITTERARIA

## O knjigi

Metodološko zanimiva je že sama razdelitev monografije, saj avtor najprej preučuje bralsko (pasivno), nato reproduktivno (kritiško) in na koncu še produktivno recepcijo Emila Zolaja na Slovenskem med letoma 1881 in 1945. Najobsežnejši del je posvečen produktivni recepciji oziroma Zolajevim vplivom na slovensko književnost. (...) Čeprav je bila slovenska literarna zgodovina zadržana do Zolajevih vplivov na Cankarja, ker je ta zavračal determinizem, pa je Smolej v njegovih romanih *Tujci*, *Na klancu* in *Hiša Marije Pomočnice* odkril vrsto motivov in tehnik, ki kažejo na njegovo zgledovanje pri francoskem avtorju. Inovativne so tudi Smolejeve raziskave Zolajevih vplivov na slovenski socialni roman (Prežihov Voranc, Tanc). Kot prvi je preučeval vpliv *Germinala* na Finžgarja (*Iz modernega sveta*), ki je v mladosti zavračal Zolaja, pozneje pa priznal, da se je od njega veliko naučil.

Smolejeva monografija odstira nemajhen del zgodovine francosko-slovenskih literarnih odnosov tega obdobja. Je tudi prva slovenska študija, ki v knjižni obliki obravnava recepcijo kakega francoskega pisatelja na Slovenskem.

*Iz recenzije prof. dr. Mibe Pintariča*



ZALOŽBA  
ZRC

STUDIA  
Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU  
LITTERARIA



SLOVENSKA RECEPCIJA  
ÉMILA ZOLAJA (1880–1945)

*Tone Smolej*

Ljubljana 2007

Studia litteraria

*Urednika zbirke:* Darko Dolinar in Marko Juvan

Tone Smolej

Slovenska recepcija Ęmila Zolaja (1880–1945)

*Oblikovanje:* Ranko Novak

*Stavek in prelom:* Alenka Maček

*Izdajatelj:* Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU

*Za izdajatelja:* Darko Dolinar

*Založila:* Založba ZRC, ZRC SAZU

*Za založbo:* Oto Luthar

*Glavni urednik:* Vojislav Likar

*Tisk:* Collegium Graphicum, d. o. o., Ljubljana

*Naklada:* 300 izvodov

Digitalna različica (pdf) je pod pogoji licence CC BY-NC-ND  
4.0 prosto dostopna:

<https://doi.org/10.3986/9789612540159>

Izid publikacije je podprla Agencija za raziskovalno dejavnost RS

CIP – Kataložni zapis o publikaciji  
Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

821.133.1.09Zola E.:821.163.6.09

821.163.6.09\*1880/1945\*:821.133.3.09Zola E.

SMOLEJ, Tone

Slovenska recepcija Ęmila Zolaja (1880–1945) / Tone Smolej. -  
Ljubljana : Založba ZRC, ZRC SAZU, 2007. - (Studia litteraria /  
Založba ZRC, ZRC SAZU)

ISBN 978-961-254-015-9

234607104

# Vsebina

7	Uvod
11	Slovenska pasivna recepcija Zolaja
19	Slovenska reproduktivna recepcija Zolaja
19	I. faza: »Drugi Zola« v <i>Ljubljanskem zvonu</i>
19	<i>Prve omembe</i>
20	<i>Fran Celestin</i>
22	<i>Karel Štrekelj</i>
22	<i>Josip Stritar</i>
28	<i>Fran Svetič</i>
32	<i>Janko Kersnik</i>
33	<i>Sklep</i>
34	II. faza: Zola v <i>Rimskem katoliku</i>
38	III. faza: »Tretji Zola« v slovenski kritiki
38	<i>Tri mesta</i>
40	<i>Štirje evangeliji</i>
42	<i>Sklep</i>
43	IV. faza: Nekrologi, končni obračun
45	Slovenska produktivna recepcija Zolaja
45	I. Afirmacijska faza: Fran Govekar
47	<i>Govekarjeva literarna afirmacija Zolaja</i>
59	<i>Objavljanje Zolajevih del</i>
60	<i>Govekar, Dreyfus in Zola</i>
64	II. Afirmacijsko-negacijska faza: Ivan Cankar
67	<i>Umetnina in Tujci</i>
79	<i>Beznica in Na klancu</i>
98	<i>Zolajevi zgledi v Hiši Marije Pomočnice</i>
120	III. Socialna faza
120	<i>Germinal</i>
151	<i>Polom</i>
157	<i>Zemlja</i>

171	IV. Psihološka faza: Slavko Grum
171	» <i>Za noč ljubezni</i> « in Grum
183	Zaključek
187	Bibliografija
201	Imensko kazalo
207	Summary



# Uvod

**K**NJIGA JE RAZDELJENA NA TRI DELE. V prvem (pasivna recepcija) me zani- ma zlasti tisti bralec, ki o svojem sprejemanju pisatelja nikoli ni spregovoril javno (Link 1976: 98–99), se pravi, da ni denimo pisal kritik. V drugem se osredinjam na kritiško (reproduktivno) recepcijo, saj analiziram vsa slovenska pri- zadevanja za posredovanje primarnega predmeta, kar ustvarja sekundarne recepcij- ske predmete, zlasti kritike in predavanja (Link 1976: 89). Tretji, najobsežnejši del je posvečen produktivni recepciji, avtorjem, ki so bili večinoma Zolajevi bralci in so po branju v svoje delo vpeljevali tipične pisateljeve motive in postopke. Določeno recepcijo, ki izstopa iz omenjenega modela (Zola v času afere Dreyfus), pa bi lahko imenovali kar politično-ideološka.

Pri avtorjih, pri katerih lahko na podlagi nekaterih podatkov ali izjav dokažemo, da so poznali francoskega naturalista (Govekar, Cankar, Finžgar, Tanc, Grum), uporabljam tradicionalni pojem »vpliv«. Upošteval sem vse gradivo, ki mi je bilo na voljo (npr. Govekarjeva korespondenca, Finžgarjevi intervjuji, popis Grumove knjižnice). Če je poznavanje Zolaja težje dokazati (npr. pri Prežihovem Vorancu), pa govorim o »reminiscencah«.

Poudariti velja, da preučujem ne le Zolajev vpliv na slovenske pisatelje, marveč tudi vpliv nemških in avstrijskih kritikov francoskega naturalista na slovenske oce- njevalce. Preučil sem, v kolikšni meri so slovenski dnevniki (pregledal sem dvajset letnikov *Slovenskega naroda* in *Slovenca*) povzemali informacije po avstrijskih ča- snikih.

Ob tem je potrebno poudariti, da ima raziskovanje slovenske recepcije Émila Zolaja večdesetletno tradicijo. Že v dvajsetih letih dvajsetega stoletja jo je očrtal Bratko Kreft (1927/28), ko je omenil Svetičevo kritiko Zolaja, odpor v katoliških krogih ter pohvalne izjave Župančiča in Finžgarja. Po drugi svetovni vojni je kriti- ški sprejem Zolaja popisal Anton Ocvirk (1955). Anton Slodnjak (1963), ki je raz- iskoval zlasti razvoj slovenskega naturalizma, je bežno omenil tudi razmerje med Zolajem in Govekarjem, zglede francoskega naturalista (*Beznica, Nana*) v romanu *V krvi* pa je prvi natančno raziskal Evald Koren (1973). Janko Kos (1987) je prvi

preučeval Zolajeve vplive na Cankarjevo in Prežihovo romanopisje. Franc Zadavec (1968) pa se je prvi ukvarjal z Grumovim sprejemanjem Zolajeve novele »Za noč ljubezni«.

Pričujoča knjiga je nastajala skoraj desetletje. S poglavjem o Zolaju in Cankarju, ki sem ga zasnoval v akademskem letu 1996/97, ko sem študiral na Dunaju, sem diplomiral na Oddelku za primerjalno književnost in literarno teorijo Filozofske fakultete v Ljubljani. Brez Herderjeve štipendije, ki mi jo je omogočil pokojni akad. prof. dr. Jože Pogačnik, bi to raziskavo, za katero sem prejel leta 1998 fakultetno študentsko Prešernovo nagrado, težko končal. Ostala poglavja pa so deli moje doktorske disertacije *Slovenska recepcija francoske naturalistične proze*. Ob tej priložnosti bi se rad zahvalil prof. dr. Evaldu Korenu, svojemu dolgoletnemu mentorju na dodiplomski in podiplomski stopnji, za vso njegovo skrb, ki sem je bil deležen v preteklih letih. Zahvalo sem dolžan tudi ge. strokovni svetnici Majdi Stanovnik in dr. Joži Mahnič, da sta prebrala in komentirala končno verzijo rokopisa. Zahvala gre tudi dr. Miroslavu F. Polzerju, ki mi je pomagal do več štipendij Avstrijskega inštituta za vzhodno in jugovzhodno Evropo, ter francoski vladi, da mi je štipendirala bivanje v Parizu ter obisk ustanove Centre de recherche sur Zola et le naturalisme. Občasno so mi dostop do tujega gradiva iz Münchna, Prage, Budimpešte in Dunaja omogočili tudi asist. Domen Marinčič, dr. Peter Svetina, lekt. Mladen Pavičič in in dr. Rok Stergar, ki me je spodbudil, naj se že vendar lotim končne redakcije dela. Knjige pa ne bi bilo brez podpore prof. dr. Darka Dolinarja in prof. dr. Marka Juvana, urednikov zbirke *Studia litteraria*, ki sta moje raziskovanje Zolaja na Slovenskem spremljala od samega začetka. Za zdaj in za nazaj hvala obema!

Tone Smolej

## Uvod

Seznam kratic večkrat navajanih besedil ali publikacij:

<i>B: Beznica</i>	<i>OC: Œuvres complètes</i>
<i>Com: Comment on meurt</i>	<i>Œ: L'Œuvre</i>
<i>Corr: Correspondance</i>	<i>Pr: Premogar</i>
<i>CZ: Cankarjeva založba</i>	<i>Pl: »Primo loco«</i>
<i>DmG: Dogodek v mestu Gogi</i>	<i>Pol: Polom (1967)</i>
<i>Dpp: Delavčeva pesem o premogu</i>	<i>Pož: Požganica</i>
<i>DoŠ: Doktor Strnad</i>	<i>Puna: Pour une nuit d'amour</i>
<i>DS: Dom in svet</i>	<i>R: Le Rêve</i>
<i>DZS: Državna založba Slovenije</i>	<i>RK: Rimski katolik</i>
<i>(do 1993)</i>	<i>S: Slovenec</i>
<i>E: Edinost</i>	<i>SK: Slučaj Kumberger</i>
<i>G: Germinal (1969)</i>	<i>SM: Slovenska matica</i>
<i>Ims: Iz modernega sveta</i>	<i>SN: Slovenski narod</i>
<i>J 1: Jamnica 1</i>	<i>Sn: Slovan</i>
<i>J 2: Jamnica 2</i>	<i>Soc: »Socijalist«!</i>
<i>J 3: Jamnica 3</i>	<i>Sos: Soseska</i>
<i>KO: Katoliški obzornik</i>	<i>T: Tujci</i>
<i>L: Lukarji</i>	<i>UeL: Um eine Liebesnacht</i>
<i>LD I: La légende dorée</i>	<i>Vk: V krvi</i>
<i>LZ: Ljubljanski zvon</i>	<i>V: Vrata</i>
<i>MK: Mladinska knjiga</i>	<i>Z: Zemlja</i>
<i>N: Nana</i>	<i>ZO: Založba Obzorja</i>
<i>Nk: Na klancu</i>	<i>ZD: Zbrano delo</i>



# Slovenska pasivna recepcija Zolaja

V TEM POGLAVJU SE BOMO UKVARJALI z nekaterimi dokumenti, ki pričajo o slovenski pasivni (bralški) recepciji Zolaja. Zanimajo nas bralci, pa tudi članki, ki so opisovali branje Zolajevih del v svetu. Na začetku devetdesetih let 19. stoletja se v liberalnem dnevniku *Slovenski narod* pojavljajo vesti o Zolajevih uspehih pri bralstvu ter o visokih nakladah njegovih del:

Znano je, da se nikjer ne proda toliko knjig, kakor baš na Francoskem, in da Francozi ne čislajo svojih pisateljev samo z besedami, nego jih podpirajo tudi dejansko, kupujé njihova dela. Najsijajnejši dokaz tega je Émile Zola. Njegovih del razprodalo se je doslej v francoskem jeziku na tisoče in tisoče, in sicer prodalo se je romana *La Fortune de Rougon* 22000 izvodov; *La Curée* 33000; *Le ventre de Paris* 30000; – *La conquête de Plassans* 22000; *La Faute de l'abbé Mouret* 44000, *Son Excellence Eugène Rougon* 21000; *L'assommoir* 117000; *Nana* 155.000; *Une page d'amour* 70000, *Pot-bouille* 75000; *La joie de vivre* 44000; *Germinal* 80000; – *L'œuvre* 50000; *La Terre* 94000; *Le Rêve* 77000; *La bête humaine* 83000. Kakor smo poročali že zadnje dni, razprodalo se je najnovejšega romana E. Zole, *L'argent*, takoj prvi dan 75000 iztisoč. Ako se pomisli, da so Zolina dela preložena skoro na vse evropske jezike ter razširjena v mnogo tisočih izvodih med narodom, gotovo ni pretirano, ako rečemo, da je É. Zola najbolj poznati moderni pisatelj.<sup>1</sup>

Omenjeni sestavek, ki je bil najbrž povzet po avstrijskem časopisu,<sup>2</sup> je zanimiv, saj bralce časopisa opozarja na velikanske knjižne naklade, hkrati pa našteva celo-

<sup>1</sup> Razne vesti, (Kako kupujejo Francozi knjige?), *SN* 24/75, 4. 4. 1891, 4.

<sup>2</sup> Takole je *Wiener Allgemeine Zeitung* 29. 3. 1891, torej šest dni pred slovensko izdajo, poročala o Zolajevih izdajah: »Nicht weniger als sechshundsechzigtausend Exemplare des neuen Romanes Émile Zola's *Argent* sind in einer Woche verkauft worden. Ein schönes Resultat, mit welchem Zola zufrieden sein kann. Es ist von Interesse, bei dieser Gelegenheit die Zahl der von jedem einzelnen Werke der Serie Rougon-Macquart verkauften Exemplare festzustellen. Das erste Werk: *La Fortune des Rougon* wurde in 22.000 Exemplaren abgesetzt, *La Curée* 33.000, *Le Ventre de Paris* 30.000, *La Conquête de Plassans* 22.000, *La Faute de l'abbé Mouret* 44.000, *Son Excellence Eugène Rougon* 21.000, *L'Assommoir* – 117.000. *L'Œuvre* erzielte dagegen eine Auflage von nur 50.000. Glücklicher Zola, er »sinkt« auf – 50.000! *Page d'amour* wurde in 70.000, *Nana* in 133.000! Exemplaren verkauft. *Pot-Bouille* erzielte 75.000, *La Joie de Vivre* 44.000, *Germinal* 83.000, *La Terre* 94.000, *Le Rêve* 77.000, *La Bête humaine* 83.000 Exemplare. Im Ganzen wurden von Zola, *L'Argent* nicht eingerechnet, etwa 1.075000 Bücher verkauft.«

ten romaneskni cikel Rougon-Macquartovih. *Slovenski narod* se je začel zanimati za Zolaja prav ob natisu *Denarja*. Teden dni poprej je časopis objavil vest o izidu omenjenega romana.<sup>3</sup> V naslednjih letih je bilo objavljeno več člankov, ki so poročali o evropski bralski recepciji Zolajevega dela. *Slovenski narod* je takole poročal o odzivih cambriških bralcev na Zolaja:

Émile Zola je znamenit pojav duševnega življenja našega veka, to mora priznati vsakdor, naj je še takov nasprotnik njegovih spisov in njegovih umetniških principov. Kdor hoče preučiti duševno življenje v naši dobi, ozirati se mora nanj, ker je on v tem oziru uplival več, nego na stotine drugih pisateljev. Naravna posledica tega je, da mora vsaka večja knjižnica nabaviti Zolina dela. V Cambridgeu na Angleškem pristojna vseučiliščnikom pravica, da sami rzsodijo, katera dela je nabaviti za knjižnico in te dni glasovali so o tem, ali naj se kupijo Zolina dela ali ne. Predlog je bil odklonjen, češ, da je Zola »shoking«. Tej angleški pruderiji se smeje ves svet.<sup>4</sup>

Če besedilo primerjamo s poročilom, ki je bilo o tem dogodku natisnjeno štiri dni poprej v *Wiener Allgemeine Zeitung*,<sup>5</sup> lahko ugotovimo, da je slovenski dnevnik sicer manj obveščen, a tudi bolj subjektiven, saj se postavlja na Zolajevo stran.

Za raziskavo bralske recepcije je zanimiva tudi objava pisma, v katerem neka mladenka iz Galaca sprašuje Zolaja, če ji sam priporoča branje svojih del. Zola ji odgovori naslednje: »Dokler mlado dekle ni še omoženo, je pod varstvom svojih roditeljev; če je pa omoženo, pa stori dobro, da vpraša svojega soproga za svet. Moje mnenje je, da lahko čitate moja dela, če Vam to dovolijo Vaši roditelji ali Vaš soprog.«<sup>6</sup>

<sup>3</sup> Razne vesti, (L'Argent), *SN* 24/69, 27. 3. 1891, 4.

<sup>4</sup> Razne vesti, (Angleški dijaki in Zola), *SN* 25/275, 1. 12. 1892, 3–4.

<sup>5</sup> *Wiener Allgemeine Zeitung* 27. 11. 1892 takole piše: »Vor einigen Tagen traten die Hörer der Universität Cambridge zusammen, um über die Frage abzustimmen, ob die Werke Zola's der Universitätsbibliothek einverleibt werden sollen oder nicht. Die Majorität der Studenten stimmte für die Zulassung; allein die Minorität war eine beträchtliche, daß die nach den Statuten vorgeschriebene relative Stimmenmehrheit nicht erzielt werden konnte. Zola kommt in Folge dieses Abstimmungsergebnisses demnächst in die »Stichwahl« an der genannten Universität. Nicht ohne Bosheit bemerkt ein Londoner Blatt, daß jene, welche für die Zulassung gestimmt hatten, Zola's Werk gelesen hatten, die Gegner jedoch, meistens Angehörige von Tory-Familien, Zola nur aus – Referaten ihrer Parteior-gane kannten.«

<sup>6</sup> Razne vesti, (Zola mladi gospici), *SN* 26/223, 29. 8. 1893, 3.

Zolajev odgovor je mogoče prebrati tudi v *Wiener Allgemeine Zeitung* 30. 7. 1893 na strani 7: »Mein Fräulein! So lange ein junges Mädchen nicht verheiratet ist, steht sie unter der Aufsicht ihrer Eltern; und wenn sie sich verheiratet, dann thut sie gut daran, den Rath ihres Gatten einzuholen. Meine Ansicht ist nun die: Sie können meine Bücher lesen, wenn – ihre Eltern oder ihr Gatte es Ihnen gestatten. Empfangen Sie den Ausdruck meiner ergebensten Gefühle. Emile Zola.«

S posebnim zadovoljstvom je uredništvo *Slovenskega naroda* objavilo kritiko Zolajevih del, ki jo je izrekel benediktinski pater Didon: »Primoran sem bil čitati Zolina dela. Naredila so name nenavaden utis, obudila so grozo in občudovanje. Zola zasluži bolj občudovanje nego zaničevanje. Jaz mu ne morem očitati, da bi hotel čitatelja spriditi. On je, ne da bi to vedel, propovednik in kristijan [...]«. <sup>7</sup>

Omenjena kritika je služila *Slovenskemu narodu* kot močan argument zoper protizolajevske zapise v katoliškem časopisju, v katerem menda avtorji pišejo o knjigah, ki jih sploh niso brali. Takšni očitki so leteli na Mahničev *Rimski katolik*, o čemer bomo še pisali, pa tudi na katoliški časnik *Slovenec*, ki je bil že od vsega začetka do Zolaja neprizanesljiv. Že leta 1884, štiri leta po Zolajevi objavi novele »Napad na mlin«, je objavil vest, da naj bi francoski pisatelj ukradel snov za svoje delo pri Lankenuovi »Tamari«. <sup>8</sup> Konec osemdesetih in na začetku devetdesetih je časnik objavil več člankov o sodnih prepovedih Zolajevih del. V Londonu je moral pred sodnika založnik knjig *Nana* in *Lateore* [sic!] Henry Vizetelli [sic!]: »Ko so večerni listi razsodek sodnika [...] objavili, polastil se je velik strah vseh knjigotržcev v slabopovestni ulici Holywell, kjer se slična literatura ponuja v kupovanje. V hipcu izginile so vse knjige Zolove, in knjigarnarji odgovarjali so na vprašanja kupcev, da so knjige razprodane«. <sup>9</sup> Leto dni kasneje je bil neki Zolajev knjigotržec v istem kraju obsojen na štirinajst dni zapora, <sup>10</sup> mnogo kasneje pa je avstralski carinski urad v Vittoriji [sic!] zaplenil nekaj Zolajevih »nenravnih spisov«. <sup>11</sup> Omembe so zanimive, saj lahko na podlagi nekaterih italijanizmov (Vittoria) sklepamo, da je *Slovenčevo* uredništvo vesti povzemalo po italijanskih katoliških časnikih. Vestem pa je pripisovalo tudi takšne komentarje: »Po naših krajih pa Zoline romane nekateri listi priporočajo in celo ponatiskujejo.« <sup>12</sup>

Medtem ko je liberalni časopis z naklonjenostjo poročal o številnih natisih Zolajevih del, se je klerikalni osredotočal zlasti na navajanje prepovedi njegovih del. *Slovenski narod* je spodbujal slovensko pasivno recepcijo, *Slovenec* pa jo je z grožnjami zaviral.

Če želimo očrtati celotno zgodovinsko bralsko recepcijo, moramo vzeti v pretes tudi druge dejavnike t. i. literarnega polja. Informativno povedni dokument je tudi gradivo v knjižnicah. Med prvimi izdajami cikla Rougon-Macquart, ki so še

<sup>7</sup> Razne vesti, (Émile Zola in pater Didon), *SN* 26/181, 9. 8. 1893, 4.

<sup>8</sup> Kako se pišejo izvirne novele, *S* 12/80, 7. 4. 1884, 4.

<sup>9</sup> Zola na Angleškem, *S* 16/203, 4. 9. 1888, 3.

<sup>10</sup> Zolovi romani, *S* 17/23, 28. 1. 1889, 3.

<sup>11</sup> Raznoterosti, Francoz Zola, *S* 19/287, 16. 12. 1891, 3.

<sup>12</sup> Prav tam.

danes v NUK, so *Umetnina* (*L'Œuvre*, Charpentier, 1886), *Sen* (*Le Rêve*, Charpentier, 1888), *Človek zver* (*La Bête humaine*, Charpentier, 1890) ter *Denar* (*L'Argent*, Charpentier, 1891). Poleg romanov najdemo tudi prvo izdajo *Eksperimentalnega romana* (*Le Roman expérimental*, Charpentier, 1880). Ohranjena je tudi originalna izdaja trilogije *Lourdes. Rome. Paris* (Charpentier, 1894–1898). Pri tem velja poudariti, da je bil izvirni Zola dostopen le omejenemu krogu frankofone elite, medtem ko je nemške prevode lahko sprejemalo večje število bralcev. Vendar je potrebno dodati, da sta v NUK-u ohranjena le dva starejša prevoda: *Osem novel* (*Acht Novellen*. Autorisierte deutsche Ausgabe von Wilhelm Lilienthal. Berlin: Verlag des Bibliographischen Bureaus, 1893) ter *Germinal* (Deutsch von C. von Wallerstein. Dresden: Berthold Sturm's Verlag, 1899). Na tako majhno število je gotovo vplivala tudi cenzura, saj vemo, da sta bila *Nana* (dve izdaji) in *Zemlja* (*Mutter Erde*) v nemškem prevodu Armina Schwarza (Budapest: Grimm, 1881 in 1884 oziroma 1888) na ne ravno prijetnem seznamu *Catalogus Librorum in Austria Prohibitorum* (Einsle 1896: 158). Nakupe knjig pa je budno spremljala tudi Cerkev, ki se je zgražala nad možnostjo izposojanja nekaterih Zolajevih del, češ da je na indeksu prepovedanih knjig. Teolog Aleš Ušeničnik (1897: 311) je takole pisal: »V Novem mestu in Ljubljani so se zasnovale knjižnice, kjer se dobivajo "romani" na posodo. Slišali smo, da se nahajajo v rokah naše mladine celo Dumas, Bourget, Mantegazza. Daudet in Zola pa sta med mladino priznana ljubljenca. Da so mnogi teh pisateljev na "indeksu", kdo se zato dandanes še méni?«.

Bralstvo se je začelo bolj zanimati za izvirnega Zolaja šele v drugi polovici osemdesetih let devetnajstega stoletja, znatno pa ob njegovem koncu, kar potrjujejo tudi objave reklam. Januarja 1901 je *Laibacher Zeitung* objavil naslednje obvestilo:

Neuer Roman  
Arbeit  
von  
Émile Zola  
beginnt soeben in der Halbmonatschrift  
»Aus Fremden Zungen«  
zu erscheinen.  
Abonnements nimmt entgegen Ig. v. Kleinmayr & Fed. Bamberg's Buchhandlung  
Laibach, Congresplatz<sup>13</sup>

Le nekaj mesecev kasneje je ista knjigarna objavila še reklamo za francosko izdajo romana *Delo* kar v francoščini:

<sup>13</sup> *Laibacher Zeitung* 12, 15. I. 1901, 97.



## SLOVENSKA PASIVNA RECEPCIJA ZOLAJA

Vient de paraître!

Émile Zola

Travail

Prix K 4.20.

En magasin:

Ig. v. Kleinmayr & Fed. Bambergs Buchhandlung  
in Laibach<sup>14</sup>

Kdo so bili Zolajevi bralci na Slovenskem? Najustreznejše gradivo za študij bralske recepcije so gotovo odlomki iz zasebne korespondence, ki se zdijo kot poročila o branju. Pisci sporočajo dopisovalcu o svoji bralski izbiri, ki je vsaj v slovenskih primerih večinoma posledica osebnega zanimanja ali pa reakcija na negativno kritiko. Za rekonstrukcijo takšnega bralca so deloma zanimivi tudi spomini, ki se dotikajo seznama mladostnih čtiv.

Odlomek iz korespondence Frana Levca je zanimiva sočasna izjava Zolajevoga bralca. Josipu Staretu namreč opisuje knjige, ki jih je prebiral v letu 1886: »Bral sem med tem časom tudi nekoliko Zola in George Ohneta (*Die Damen von Croix-Morte*); zlasti zadnji me je silno užgal.«<sup>15</sup> Zapis dokazuje, da je Levec francoske pisatelje prebiral v nemških prevodih. Bolj kot naturalist, o katerem se sicer ne izrazi, ga je vznemirjal sentimentalni Ohnet, ki ga je priporočal tudi v nekem drugem pismu Staretu.<sup>16</sup> Kot je razvidno iz knjige *Mojega življenja pot* Vladimirja Ravniharja, so Zolaja konec osemdesetih let brali tudi gimnazijci: »Dumas-jeve romane smo požirali, dokler ni prišel na površje Zola s svojo strujo« (Ravnihar 1997: 22).

Nekoliko kasneje je tega francoskega pisatelja prebiral tudi slovenska moderna. Oton Župančič je denimo Francu Dergancu leta 1896 priporočal revijo *Die Zeit*, s katero je tedaj sodeloval tudi Zola.<sup>17</sup> V omenjeni reviji je mogoče najti Zolajev zagovor zdravnika Edouarda Toulousea, ki je skušal dokazati povezavo med talentom in nervozo.<sup>18</sup> Leto dni kasneje pa je Župančič zaupal Ivanu Cankarju naslednje: »Letos sem čital tudi prvič Zolaja. Popolnoma me je pridobil zase. On pohujšljiv! Veselje do življenja, do dela, ta nauk sem čital jaz v njem in to naj bi bilo narodu škodljivo čtivo?«<sup>19</sup>

<sup>14</sup> *Laibacher Zeitung* 91, 22. 4. 1901, 757.

<sup>15</sup> F. Levec, Pismo Josipu Staretu, 12. 7. 1886, *Pisma II*, 89.

<sup>16</sup> Isti, Pismo J. Staretu, 21. 8. 1887, *prav tam*, 94.

<sup>17</sup> O. Župančič, Pismo Francu Dergancu, 18. 1. 1897, *ZD II*, 10.

<sup>18</sup> E. Zola, Die Enquête des Doctor Toulouse, *Die Zeit* 26, 12. 1896, 204–206.

<sup>19</sup> O. Župančič, Pismo Ivanu Cankarju, 5. 1. 1898, *ZD II*, 28.

Leta 1898 je francoskega pisatelja prebiral tudi Josip Murn, ki je z Dunaja prinesel mnogo knjig »novih modernih«. V beležnico si je zapisal tudi naslova dveh Zolajevih del: *Nana* in *Lourdes* (Pirjevce 1954: 364). Le Kette Zolaja najbrž ni bral, saj v pismu Cankarju izjavi, da ne ljubi naturalizma v romanu.<sup>20</sup> O Cankarjevem branju Zolaja bomo govorili v posebnem poglavju.

Zolaja so v prvi polovici dvajsetega stoletja prebiral mladi, levičarsko usmerjeni intelektualci. Rudolf Golouh je moral dobro poznati Zolajevo delo, ko je leta 1905 za ime svojega lista izbral prav *Germinala*. Pisci so se očitno povsem vživeli v Zolajevo zgodbo, saj se je eden od sodelavcev, Renato Šiglić, celo podpisoval s psevdonimom Souvarine, imenom anarhista iz *Germinala* (Golouh 1966: 10).<sup>21</sup> Francoskega pisatelja je prebiral tudi starosta slovenske socialdemokracije Henrik Tuma, saj je zapisal, da je sam »teoretičen anarhist v zmislu Tolstoja, Ibsena, Zola in Nietzsche-a.«<sup>22</sup>

Bratko Kreft (1971: 608) se je po petih desetletjih natančno spominjal, da se je z Zolajem ukvarjal v šolskem letu 1925/26, saj »ga je takrat na novo odkrila sovjetska in nemška levičarska kritika kot velikega socialnega pisatelja reporterja o razmerah v meščanski družbi«. Zola spremlja Krefta (1936: 79) tudi na ladijskem potovanju v Grčijo:

Na omarici poleg postelje leži Zolajev *Germinala* in Balzacov *Oče Goriot*. To sta moja najintimnejša sopotnika. Od časa do časa listam po njih in berem poglavja brez reda. *Germinala* sem prebral že dvakrat, kljub temu sem ga vzel na pot. Če ležiš v postelji v svoji kabini in ti drugujeta taki dve knjigi, te nenadoma pograbi želja, da bi se z nekom pogovoril. Marsikaj bi rad povedal, marsikatero misel bi rad izmenjal.

Ob tem velja poudariti, da so konec tridesetih let nadebudnim skojevcem na sestankih odsvetovali Zolaja, češ da ni čisto na liniji.<sup>23</sup>

Branje Zolajevih literarnih del se omenja tudi v slovenski književnosti. Marca leta 1883 je Pavel Turner uredniku *Ljubljanskega zvana* Levcu poslal pismo, v kate-

<sup>20</sup> D. Kette, Pismo I. Cankarju, 20. 6. 1897, *ZD* 2, 105.

<sup>21</sup> Čeprav so menda avstrijske oblasti *Germinala* po letu dni ukinile, je v dunajski Nacionalni knjižnici ohranjen primerek časopisa z istim naslovom iz leta 1907, strani so večinoma prazne, saj ob člankih piše »sequestrato«.

<sup>22</sup> H. Tuma, Pismo Lojzu Kraigherju, 28. 5. 1907, *Pisma*, 212.

<sup>23</sup> Iz pogovora avtorja z Marjeto Vasič junija 1996.

rem mu ponuja svoje ugotovitve o evropski civilizaciji in o ženstvu.<sup>24</sup> Zdi se, da je ta opažanja združil v noveli z zanimivim naslovom »Tri gracije. Slika iz stolice madžarske«. Turner, ki je bil svetovljan in znan pedagog, je opisoval, kako so vzgajali tri hčerke grofa Hiusaghyja. Poudaril je, da so bili dekletom duhovna hrana najnovejši francoski romani, zlasti Zolajevi:

Dotični pariški romanokuharji in njihovi posnemovalci pobirajo tedaj vsakatero gnjilobe velikomestnega socialnega življenja, ter jih s svojo bujno fantazijo in gorečo besedo tako »ukusne« pripravljajo, da se vse namodno ženstvo o tej dušni hrani naslaja in krepečja za »praktično« življenje. Kdo bi se torej čudil, da je to namodno in blagorodno ženstvo v pornografiji tako grozno zvedeno, v ojkonomiji pa tako strašno nevedno?! (Turner 1883: 585)

Turner je krivil takšno branje za moralni propad deklet iz omenjene madžarske družine, saj so jih vzgojili v razvajene kokete, nesposobne za vsakdanje življenje. Po očetovem propadu in samomoru hčerki skupaj s svojo materjo končata v različnih evropskih javnih hišah. Vodilni slovenski pedagog, ki je – kot vemo iz njegovih *Spominov iz mojega življenja* – Pariz in Francijo zelo dobro spoznaval zlasti v letu 1874, je že na začetku osemdesetih let uporabil motiv branja Zolaja, hkrati pa je obsodil njegove opise velemestnega življenja, ki da lahko kvarno vpliva na bralstvo.

Manj znano dejstvo je, da je motiv branja francoskega naturalista vključila v svoje leposlovno delo »Usoda ka-li« Marica Nadlišek, ki je bila znana kot nasprotnica slovenskih in tudi francoskih naturalistov:

Če govore v omikani družbi o modernih pisateljih, je neizogiben – Zola. Tudi mi smo se ga lotili; Bogdanovič, domači hčeri ter »ljubitelj lepih umetnostij« so hvalili njegov izredni talent in dovršeno umetnost, do katere se je popel v pripovedovanju. Gospa Poljakova ga je pobijala, trdeč, da piše Zola prerad le grdo realnost, dasi je lepe vender-le še nekaj na svetu. »Da hoče on vzbuditi s svojim podrobnim opisovanjem gnus do strasti, kakor pravite, gospod doktor, s tem ga še niste opravičili; kajti on opisuje stvari, katerih mi niti ne poznamo, in nam tudi ni treba vedeti vseh onih pariških podlostij. Jaz vsaj nisem mogla še nobene njegove knjige do konca prečitati,« je dejala oduševljeno gospa Poljakova. »Saj res,« se oglasi Grudnovka, »kako se človek naveliča tistih njegovih podrobnostij, njegove repe, karfijola!« (»Usoda ka-li«: 569)

V devetdesetih letih postane branje Zolaja atribut za karakterizacijo literarne osebe. Najdemo ga tudi v zgodnji noveli Lojza Kraigherja »Malči«: »Podnevi je hojeval po mestu in zunaj njega, polegala po tivolskem gozdu na mehkem mahu in čital, čital po cele ure. Ves Zola mu je ležal tiste čase v – želodcu« (»Malči«: 292). Kasneje ta lik prizna svojemu dekletu Malči, da prebira francoske romane zlasti, ko

<sup>24</sup> P. Turner, Pismo F. Levcu, 9. 3. 1883. Citirano pri Vratuša (1941: 35).

misli nanjo: »Ah, ko bi ti vedela, ljubica, kako krasno mamljivo popisujejo Francozi – ljubezenske prizore.« (»Malči«: 294). Na koncu se mladi par razide, saj se moški najbrž preveč svobodno zgleduje po francoskih vzorih.

V Kreftovem romanu *Človek mrtvaških lobanj* (1929) prebira Zolaja tudi čedna gospodinja. Priporoča ji ga mladi Leon, ki jo občuduje in želi iztrgati kolportažne romane iz njenih rok.

Z naklonjenostjo je branje Zolaja v svojem romanu *Novo mesto* (1930) opisal Miran Jarc. Barbič denimo pripoveduje prijatelju Bohoriču o svojih najljubših avtorjih, med katerimi je tudi Zola.

# Slovenska reproduktivna recepcija Zolaja

## I. faza: »Drugi Zola« v *Ljubljanskem zvonu* (1881–1890)

**P**REUČEVANJE SLOVENSKEGA KRITIŠKEGA sprejema francoskega naturalizma se je pričelo na začetku štiridesetih let dvajsetega stoletja, ko je Anton Vratuša zapisal, da je *Ljubljanski zvon* v času Levčevega uredništva gledal na francoski naturalizem kot na nekaj slabega in škodljivega. Bolj natančno se je zlasti omemb in kritik Ęmila Zolaja v tej reviji lotil Anton Ocvirk (1955: 200–201). Stritarjevo kritiko francoskega pisatelja je denimo označil za »neusmiljeno in krivično obsodbo«, ki je na Slovenskem za dolgo časa ovrednotila naturalizem kot nekaj »estetsko manjvrednega, etično grdega«. Medtem ko se Ocvirk s tujimi vplivi na Stritarjevo kritiko Zolaja ni ukvarjal, pa je takšno raziskavo najti v Koblarjevih Opombah k pisateljevemu *Zbranemu delu*. Koblar opozarja na večino člankov o Zolaju nemških (R. Kaufmann) in francoskih (O. Mirbeau) avtorjev, ki jih je poznal slovenski kritik. Na to raziskavo se je navezoval tudi Jože Pogačnik (1978), ki je ob primerjavi Stritarjeve in Brunetièrove kritike Zolaja ugotovil, da sta sicer oba cenila pisateljev talent, zavračala pa sta koncepcijo njegovih oseb. V nadaljevanju nas bo zanimala zgodnja faza slovenske kritiške recepcije »drugega Zolaja«, se pravi zlasti avtorja *Rougon-Macquartovih*.

### Prve omembe

Ko je leta 1881 Fran Levec prevzel uredništvo revije *Ljubljanski zvon*, je imel že formirano obzorje, ki ni bilo pretirano naklonjeno francoski književnosti, zlasti ne sodobni. Vemo, da je sredi osemdesetih let istočasno bral Zolaja in sentimentalnega Georgesa Ohneta, ki ga je povsem navdušil.<sup>25</sup> Zato nas ne more čuditi dejstvo, da se prav v času Levčevega urednikovanja prvič v kakem slovenskem besedilu in dokaj negativno omenja Zola.<sup>26</sup> Leta 1882 namreč Miroslav Malovrh poroča o novi reviji najmlajše hrvaške književne generacije *Svjetlo*: »V vseh spisih in razpravah

<sup>25</sup> F. Levec, Pismo Josipu Staretu, 12. 7. 1886, *Pisma II*, 89.

<sup>26</sup> Zolajevo ime se na Slovenskem sicer prvič pojavi že leta 1878, ko *Laibacher Zeitung* ponatisne članek »Alkoholizem v Parizu« avstrojudovskega publicista Maxa Nordaua, kjer je govor tudi o *Beznici*. Nordau primerja Gervaisin boj z alkoholom kar z Jakobovim bojem z angelom.

se hoče držati – "realističkoga pravca". Kakor iz tega programa razvidno, hočejo nekateri nadarjeni ljudje s tèm listom ugledati pot – tistemu francoskemu realizmu, ki ga goji Émile Zola. Po našem mnenju je to neumestno in škodljivo.«(Malovrh 1882: 318)

Levec ni bil naklonjen Malovrhovim poročilom, zato si je prizadeval, da bi ga zamenjal Josip Stare,<sup>27</sup> ki je ponudbo očitno sprejel in leta 1883 začel objavljati poročila o hrvaških književnih novostih. V enem od njih poroča o romanopisju Evgenija Kumičića, ki je veljal za »hrvaškega Zolaja«:

Vešč opazovalec prirode in ljudij pripoveduje realistično in sam priznava, da se je ugledal v francoskega naturalisto Emila Zolo; ali zato naj nihče ne misli, da so njegove pripovedke podobne tistim Zolovim, v katerih čitamo najgnjusnejšo stran razuzdanega pariškega življenja, marveč ravno omenjeni najnovejši Kumičićev roman je (kakor nekateri Zolovi) poln prelepih vzgledov ter nam podaje toliko lepih nauk, da bi ga smela izdati vsaka katoliška družba. (Stare 1883: 540)

Staretovo poročilo se nekoliko razlikuje od Malovrhovega, saj Zolaju vendarle priznava, da je mogoče v njegovih romanih prepoznati tudi moralne nauke, hkrati pa posnemanja njegove književnosti ne označi za škodljivo.

## Fran Celestin

Leta 1883 je Levec objavil spis Frana Celestina »Naše obzorje«, v katerem je avtor orisal obzorje svojih sodobnikov. Zanimali nas bodo zlasti navedki Zolaja v tej razpravi, ki vse doslej niso bili ustrezno ovrednoteni. Marja Boršnik (1951: 171) je domnevala, da je Celestin poznal delo francoskega pisatelja iz sanktpeterburške revije *Vestnik Evropy*, kamor je Zola pošiljal med letoma 1875 in 1880 nekatere razprave iz »Literarnih dokumentov« (»Documents littéraires«), »Naturalističnih romanopiscev« (»Les Romanciers naturalistes«), »Eksperimentalnega romana« (»Le Roman expérimental«) ter nekaj novel. Prispevki so izhajali pod splošnim naslovom »Pariška pisma« (Triomphe 1937: 755). Glede na način citiranja pa se zdi, da je Celestin omenjene Zolajeve članke prebiral v – nam nedostopni – knjižni izdaji (*Parizskie pisma. Iz literatury i žizni*. T. I. St. Petersburg, 1878).

Celestin omenja Zolaja zlasti v zvezi z vplivom Walterja Scotta na Josipa Jurčiča. Čeprav navaja tudi Balzacovo navdušenje nad Scottom, pa analizo začini z Zolajevo izjavo, češ da je škotski pisatelj le dober dekorater, ki ga zdaj najrajši bero mlada

<sup>27</sup> F. Levec, Pismo Josipu Staretu, 2. 2. 1883, *navedeno delo*, 67.

dekleta (Celestin 1883: 320). Gre za Zolajevo misel iz članka o Balzacu (»Naturalistični romanopisci«),<sup>28</sup> ki je v *Vestniku Evropy* izšel januarja 1877 (Triomphe 1937: 758). S takšnim citatom je Celestin opozoril, da je na tekočem s sodobno kritiko, ki je Scotta sodila strožje kot navdušeni predhodniki. Sicer pa Celestin Jurčiču priznava, da je bralstvu omogočil pogled na kmeta »v plastični realnosti«. Jurčič pa je nasploh ustvaril mnogo literarnih tipov, zato ga je Celestin proslavil z naslednjim Zolajevim citatom: »Brezsmrtnost gre tvoriteljem živih ljudij, onim, katere navdušuje življenje, kateri rišejo življenje.« (Celestin 1883: 322)

Na podlagi analize nekaterih vodilnih slovenskih pisateljev Celestin ugotavlja, da slovensko obzorje ni ravno široko, zato priporoča realizem ter z njim kritiko življenja. Življenje samo ponuja mnogo gradiva, zlasti življenje trgov in malih mest. Celestin našteje dva morebitna ugovora, da namreč takšni opisi ne sodijo v literaturo ter da je samo lepota namen leposlovja. Ob tem problemu brez komentarja ponovno navaja Zolaja: »Ni res, da je samo lepota brezsmrtna, življenje je še bolj brezsmrtno. Jezik more izginiti, estetika premeniti se, vzor biti drug; ali glasovi človeške duše, resnični glasovi radosti ali gorja so večni« (Celestin 1883: 454). Navedek je Celestin povzel po Zolajevem eseju o Alfredu de Mussetu (»Literarni dokumenti«),<sup>29</sup> ki ga je Stasulevič, urednik *Vestnika Evropy*, objavil maja 1877 (Triomphe 1937: 758).

Citati iz Zolaja po našem mnenju niso le naključni navedki, ampak imajo posebno vlogo v Celestinovem besedilu. Njihov izbor priča, da se je slovenski kritik zlasti navduševal nad teksti, ki so obračunavali z romantično estetiko. Scott naj bi bil torej povsem neživljenjski romanopisec, romantični Musset pa bo po Zolaju nesmrten zlasti zato, ker je veliko ljubil in veliko jokal. V presečišču Celestinove in Zolajeve publicistike je najti obračun z romantično estetiko ter poziv k novi (realizem/naturalizem). Poudariti velja, da se je Celestin pri Zolaju zgledoval tudi pri pripravi svojega eseja, saj je natančno analiziral in komentiral nekatere pesmi slo-

<sup>28</sup> Citat navajamo v celoti: »Byron jette toujours un vif éclat, tandis que Walter Scott n'est plus guère lu que par les pensionnaires. Je parle pour la France. Il est très curieux de voir le fondateur du roman naturaliste, l'auteur de *La Cousine Bette* et du *Père Goriot*, se passionner ainsi pour l'écrivain bourgeois, qui a traité l'histoire en romance. Walter Scott n'est qu'un arrangeur habile, et rien n'est moins vivant que son œuvre.« (»Les Romanciers naturalistes«: 50)

<sup>29</sup> Citat navajamo tudi v izvorniku: »D'ailleurs, il n'est point vrai que la beauté seule soit immortelle, la vie est plus immortelle encore. Une langue disparaît, une esthétique se transforme, un idéal se déplace; tandis que le cri humain, la vérité de la joie ou de la douleur est éternel.« (»Documents littéraires«: 330)

venskih avtorjev, tako kot je francoski kritik ocenjeval denimo Théophile Gautiera ali Victorja Hugoja.

## Karel Štrekelj

Levčev učenec Karel Štrekelj je v svoji razpravi o »Novejših pisateljih ruskih« načel pomembno vprašanje razmerja med ruskim realizmom in sočasno francosko književnostjo. Štrekelj (1884: 562–563) poudarja, da je Turgenjev živel v prijateljstvu s »poglavarji moderne realistične in naturalistične šole« (brata Goncourt, Daudet, Flaubert, Zola). To sintagmo (»die Häupter der modernen, realistischen und naturalistischen Schule«) je Štrekelj povzel po knjigi *Iwan Turgenjew. Eine literarische Studie* (1884) nemškega kritika Eugena Zabela, ki ga je v nadaljevanju tudi citiral: »Kar pa Turgeneva za zmerom izključuje iz kroga Zolovega in njegovih učencev, kamor so ga površno uvrstili, to je njegova čista, zdrava fantazija. On pozna grdo ravno tako, kakor naturalisti, ali grdo ni mu priraslo k srcu, ne veseli ga vedno in vedno brodit po njem; on ne strmi v preprostost, da bi jo v dolzih in širokih prizorih kazal« (Štrekelj 1884: 558).<sup>30</sup> Navedeni Zabelov citat je skoraj istočasno doživel znaten odmev – kar je pomembno za primerjalno recepcijo Zolaja – tudi v hrvaški reviji *Vijenc* (Barbarič 1983: 85). Štrekelj je s sopostavljanjem Zolaja in Turgenjeva načel pomembno dilemo, ki se bo vse do moderne pojavljala kot načelna alternativa: ali Rusi ali Francozi (Barbarič 1983: 84). Štrekelj je favoriziral prve, saj je skladno z Zabelom povzdignil Turgenjeva, ki da, v nasprotju z Zolajem, prikazovanje grdega uporablja le »za kontrast proti lepemu«.

## Josip Stritar

Najpomembnejše besedilo o Zolaju iz let Levčevega urednikovanja pa so gotovo nekateri deli Stritarjevih »Pogovorov«. France Koblar (1956: 437–441) je ugotovil, da se je Stritar zgledoval pri članku »Die literarische Krise in Frankreich« Richarda Kaufmanna. To tezo je vzpodbudil pisatelj sam, ko je zapisal, da se je »kot otrok pirha« razveselil članka, ki je izšel na velikonočno soboto (torej 4. 4. 1885) v

<sup>30</sup> Navajam tudi nemški izvirnik: »Was Turgenjew aber ein für allemal aus dem Kreise Zola's und seiner Schüler heraustreten läßt, dem ihn eine oberflächliche Betrachtung einreihen könnte, ist seine wahrhaft keusche, gesunde Phantasie. Er kennt das Häßliche gerade so gut wie die Naturalisten, aber es geht nicht in ihm auf, er hat keine Freude daran, das unreine Element immer wieder aufzurühren, wenn es einen festen Bodensatz bilden will, er starrt nicht das Gemeine an, um es mit breiter Umständlichkeit festzuhalten.« (Zabel 1884: 189–190)



časopisu *Wiener Allgemeine Zeitung*. Kljub takšni izjavi je potrebno reči, da se Stritar le na treh mestih nekoliko izraziteje zgleduje pri Kaufmannu. Slovenski avtor po njegovem članku omenja Mirbeaujevo kritiko, hkrati pa so v obeh zapisih zelo sorodno opisani liki iz *Germinala*. Tudi misel o francoščini, ki z naturalisti slabi, bi lahko povzel po Kaufmannu.

V svoji korespondenci Stritar omenja še dve reviji, ki sta v istem času objavili razprave o Zolaju.<sup>31</sup> Medtem ko je za genezo »Pogovorov« manj pomemben članek »Plaudereien über Romandichtung« Rudolfa von Gottschalla, pa je potrebno več pozornosti nameniti recenziji *Germinala* v reviji *Die Gegenwart*, saj je Stritar zapisal, da gre za »misli mojim enake. Samo da je povedano vse malo bolj vodeno«,<sup>32</sup> o čemer se doslej še ni pisalo.

**DESKRIPCIJA.** Izjemno zanimiv je Stritarjev nazorni prikaz Zolajeve deskripcije, saj za zgled izbere kar opis kmetije. Sam bi bralca popeljal, najbrž skladno s slovensko pripovedovalsko tradicijo, »v kako hišo, pač v najčednejšo, morebiti k samemu županu, da nas seznanis s tem poštenjakom« (Stritar 1885: 287), medtem ko bi Zola bralca popeljal kar k svinjaku:

Prej smo imeli samó neke nedoločne, nejasne pojme, zdaj vemo, kaj je prav za prav svinják. Prej smo videli samó lupino, zdaj smo prišli stvari do samega jedra. Same vnanjosti smo videli prej, zdaj smo spoznali pravo bistvo svinjákovo. Pokaže nam naš vodník raztrgano streho, prešteje nam vsa rebra, ki ji molé iz okajene slame in mahú rastočega po nji. Razkazuje nam stene, stare deske, vse poke, vse grče po njih; zarujavele žeblje, s katerimi so pribite, in lišaj, ki se razprostira po njih. (Stritar 1885: 287)

Omenjeni odlomek bi lahko poimenovali kar pastiš, saj Stritar zavestno karikira osebni slog naturalista, pri čemer uporablja njegove bistvene in značilne sestavine. Omenja vlogo sončne svetlobe (»Ta svetloba, tí svíti in odsvíti, ki plešejo po rjavi gnojnici.«) ter akustične (»In pa ta godba! Jeden kruli, drugi cvili, tretji renči«) in zlasti olfaktorne dodatke, ki jih takole komentira: »A kaj pa še duhovi in smradovi! Tu moram pa že čisto molčati, ko ti Zola s svojim »razvitim, omikanim, finim« nosom našteje vrsto duhov in njihovih »odličic«, zlasti pa neprijetnih, zopernih, ostudnih brez konca in kraja. Mi Slovenci smo sploh na to stran proti gosposkim Francozom pravi gorjanci!« (Stritar 1885: 288). Z omembo Zolajevega nosu se je Stritar priključil mnogim podobnim zapisom v francoski književnosti. Edmond de Goncourt je denimo v *Dnevniku* zapisal, da ima pisatelj nos lovskega psa, ki ga vtisi, občutja in poželenja na konici delijo v dve živahno premikajoči se nozdrvi,

<sup>31</sup> J. Stritar, Pismo F. Levcu, 13. 7. 1885. *ZD* 10, 137.

<sup>32</sup> *Prav tam*.

poleg tega pa je to nos, ki raziskuje, odobrava in obsoja. Njegove opise vonjev, ki izpuhtevajo iz opisovanih krajev, so sodobniki že leta 1880 poimenovali kar odorografija (Solda 2000: 7). Ko je Stritar omenjal »zoperne smradove«, je imel najverjetneje v mislih »odorografijo« cest in beznic v romanu *Beznica*. Sam Zola je v predgovoru zapisal, da gre za prvi roman o ljudstvu, ki ne laže in ima vonj ljudstva. Čeprav so ga nekateri kritiki obtoževali, da s takšnimi opisi vonjav žali delavce, se je Zola zagovarjal, da je skušal le opozoriti na dejstvo, v kolikšni meri je potrebno očistiti predmestja umazanije (Solda 2000: 66).

Nekoliko kasneje Stritar povzema detajlni opis pralnice v Zolajevi *Beznici* in omenja tudi tamkajšnje vonjave:

Kako je tu popisano najprej prostorje z vsemi potrebnimi napravami vred, potem pranje samó, kako izpira ta, kako drgne ona, ožema tretja i. t. d. Vsako posebe vidi bralec, kako se drži – in prav čudno se drže – in kako se giblje; vse različne glasove čuje tvoje uho, in – kar ni najzadnje – nos tvoj duha vse tiste čudne duhove, kakeršnih je polna taka naprava; vlažnosti, zaduhlosti in plesnobe duh, mokrega perila, mila duh in – razgretih, potnih ženskih životov! (Stritar 1885: 478)<sup>33</sup>

Stritar, ki se sprašuje, koga vse neki to zanima, kakšen namen ima tako natančno, tako obširno popisovanje, z veseljem poudarja, da se je v Franciji že začela reakcija »proti temu sramotnemu in nesramnemu početu glasovitih naturalistov«. Med kritiki navaja zlasti Octava Mirbeauja, vendar njegovih misli, zaradi strahu pred očitki plagiatorstva in kompilatorstva, ne povzame, češ da ga citira že Kaufmann. Gre za naslednji odlomek, ki ga navajamo v prevodu:

»Utrujeni smo,« pravi Octave Mirbeau v članku, ki je zbudil pozornost, »od informacij, dokumentov in natančnosti pri opisovanju v naturalističnih romanih. Siti smo jih, zbujajo nam gnus, ki nas draži k bruhanju. Potem ko smo se te nove oblike veselili kot dokončne evolucije književnosti, (književnosti, ki pa na koncu ugaja le kratkovidnim, književnosti, ki na človeških bitjih ne vidi drugega kot gumbe in gube na krilih, na drevesu pa liste in šteje svetlobne reflekske na listih), si zdaj želimo nekaj drugega. (Kaufmann 1885: 1)

<sup>33</sup> Gre za opis iz prvega poglavja: »Vzdolž perilnikov na obeh straneh osrednjega prehoda sta se vlekli dve vrsti žensk. Perice so imele razkrite vratove, do ramen razgaljene roke in privzdignjena krila, tako da si lahko videl njihove barvaste nogavice in visoke čevlje na vezalke. Divje so udrihale s perlačami, se glasno smejale, se obračale, da so si lahko skozi trušč zavpile kako besedo, in se sklanjale nad svoje perilnike; okornih, zardelih in kadečih se teles, do kože premočene, ko da bi jih ujel naliv, so klafale, kvantale in klobuštrale.« (*Beznica*: 74)

Kljub zgražanju pa Stritar vendarle pohvali Zolajevo deskripcijo in njegov slog: »Zola je, in to mora priznati najhujši nasprotnik njegov, Zola je talent, kakršnega morebiti svet še ni videl do sedaj. Kako on opazuje in opisuje stvari, to je čudovito« (Stritar 1885: 289).

LITERARNE OSEBE. Od deskripcije prehaja Stritar k Zolajevi zasnovi literarnih oseb. Slovenski kritik skuša izničiti pisateljeve izjave, da kaže svet, kakršen je v resnici:

Ali da so vsi ljudje taki, da ni nobenega, ki bi bil kaj prida, to ni res, to je grda laž. In vendar bi moral človek tako soditi po tvojih romanih, po katerih vlada in se šopiri samo lopovstvo, sama nevarnost, sama nesnaga! Tvoja *Nana* kaže nam zgolj gnilobo in smrad v višjih stanovih, tvoj *Pot-Bouille*<sup>34</sup> samó nemarnost in malopridnost pri meščanih, tvoj *Asommoir* [sic!] surovost in podlost pri delavcih. (Stritar 1885: 290)

Ob tem postane Stritar biblično moralističen: »Če je vsa Francoska taka Sodoma, tedaj pa res ni drugega vredna, nego da jo žveplen ogenj z neba pokončá, da se od nje ne okužijo ostale dežele.« (Stritar 1885: 290). Poudariti velja, da je Stritar omenjeno misel šest let kasneje ponovil v svoji zbirki »Drobiž«, ki v sto petintridesetih štirivrstičnicah omenja glavne dogodke svojega ustvarjanja. Enainštirideseta je vezana na misli iz »Pogovorov«:<sup>35</sup>

<sup>34</sup> V zvezi z romanom *V kipečem loncu* je potrebno omeniti obsežno recenzijo Alberta Wolfa, ki je izšla v *Wiener Allgemeine Zeitung* 28. 4. 1882: »[...] die Typen des Bürgerthums, die Zola zeigt, leben nicht unter uns, sie sind die Ruinen einer vergangenen Epoche und einer anderen Kaste. Paris hat einen solchen Mittelstand niemals gehabt und wird ihn wohl niemals haben.« Čeprav se oba kritika lotevata istega romana, je Stritarjeva sodba moralistična, Wolfova pa kulturnozgodovinska.

<sup>35</sup> V drugi polovici devetnajstega stoletja je bilo v Evropi še nekaj takšnih satiričnih verzifikacij o Zolaju. Theodor Fontane se je v svoji pesmi »Nur nicht loben« (»Aus der Gesellschaft) takole obregnil ob francoskega pisatelja: »Po mojem je sreča bila, / da balad ni ustvarjal Zola.« (»Ein Glück, so hab' ich oft gedacht, / Daß Zola keine Balladen gemacht.«). Kasneje je nastal tudi naslednji sonet Friedricha Haßlwanderja z naslovom »An Emile Zola«, ki je bil objavljen v Roseggerjevem mesečniku *Heimgarten* leta 1887: »Du suchst in farbengrellen Lebensbildern / Verkomm'ner Menschen grauensvolles Sein, / Erhellst von keinem fernen Hoffnungsschein, / Mit des Talentes ganzer Kraft zu schildern. // Doch Du verschmähst, mit Künstlergeist zu mildern, / Und was Du dichtest, es ist blos gemein, / Entsetzlich, jammervoll, unschön, allein, / Nicht bessern wird's die Menschen, nur verwildern. // Ein Dichter bist Du, der sich eifrig müht / Mit Bildern, welche nur die Menschheit schänden — / Des Scheußlichen Copist, ein roh Gemüth! // Doch ein Triumph wird bald und schmählich enden; / Denn wessen Herz für echte Kunst noch glüht, / Wirft, was Du schreibst, mit Ekel aus den Händen.«

Če res francoski so ljudje  
vsi, kakor ta Zolà nam pravi;  
Atlantsko pride naj morjé  
ter vso zalego ti odpravi! («Drobiž»: 278)

Zanimivo, da Stritar zavrača tudi francoski narod, ki bi po njegovem mnenju moral Zolaja zapoditi čez svoje meje: »ta narod, če tudi ni takšen, kakeršnega delaš ti, bliža se svojemu propadu, in naših simpatij je nevreden. Dà, ko je človek bral zaporedoma nekoliko Zolovih romanov, pristudi se mu napósled celó sam jezik francoski!« (Stritar 1885: 290)

SOCIALNA MOTIVIKA. Stritar (1885: 291) piše, da mu je izobražen in razsoden znanec priporočil *Germinal*: »Ako hočete pravično soditi Zolo, berite prej njegovega *Germinala*«. Strinja se, da je strašna beda premogokopov v severni Franciji »velikanski predmet, največjega pisatelja vreden«. Toda *Germinal* je zanj razočaranje:

Bralec vidi pred seboj té neizrečeno nesrečne, duševno in telesno nesrečne ljudi; moške in ženske, odrasle in otroke in – z gnusom se obrne od njih, ne more drugače! In ta človek trdi v svoji predrznosti, da je hotel s svojim popisovanjem vzbuditi usmiljenje do teh nesrečnih ljudi, in nevoljo proti njih zatiralcem. Gorjé siromakom, če bodo imeli take zagovornike! (Stritar 1885: 291)

Ob teh mislih je kasneje celo Celestin (1887: 91) zapisal, da pač resnica ni vselej estetska, hkrati pa je pisca »Pogovorov« opozoril, da krščanska ljubezen takšnega gnusa ne pozna. Pri opisih oseb bi se lahko Stritar dejansko zgledoval pri Kaufmannu, kjer so tudi omenjeni rudarski otroci:

Deloma je želel opisati grozno, živalsko skupno življenje rudarskega prebivalstva v pusti skrupnosti brez ozira na spol in moralo, deloma pa izprijenost otrok, ki imajo še mnogo let do pubertete. To je storil s takšno brutalnostjo, ki je doslej ni dosegel niti on niti kdo od njegovih posnemovalcev, ki so jim blizu škandalali. (Kaufmann 1885: 2)

V recenziji *Germinala* izpod peresa Theophila Zollinga je Stritar lahko prebral naslednje misli: »Vtis, ki ga pusti ta knjiga, je depresiven. V njej vidimo, kako kolosalni talent zaradi ljubezni do napačnega umetniškega principa uniči najlepši učinek svoje mogočne pesnitve in zatone v gnusno in grdo. Tudi pretirani pesimistični osnovni ton ne zbuja ugodja« (Zolling 1885: 219). Zolling je zavrnil tudi Zolajeve opise oseb, češ da je zanimivo, da pisatelj, ki najraje opisuje človeka z živalskim nagonom, skoraj počloveči uboge živali. Roman je označil za boj med kapitalom in delom, hkrati pa se je spraševal, ali se bo Étienнова vizija morda res kdaj udejanila.

Medtem ko je bil Kaufmann do rudarske tematike v literaturi zadržan, pa ji je bil Zolling bolj naklonjen. Tudi Stritar ni nasprotoval socialnemu romanu, niti motiviki revščine, marveč zgolj naturalističnim opisom. Vzor njegovega socialnega romana je bil verjetno Eugène Sue, ki je iz delavcev ustvaril like, privlačne tudi za aristokracijo in buržoazijo. Do konflikta med rudarji in lastniki rudnikov pa se Stritar pravzaprav ne opredeljuje.

KRITIKA NEMŠKIH PREVODOV. Stritar meni, da je jezik, v katerem piše Zola, izjemno malo podoben Fénélonovemu ali Dumasovemu. Ker se mnogo besed zaman išče v Littréjevem slovarju, je Zolaja izjemno težko brati v izvirniku: »In tebi, ki si bral Zolov roman v prevodu, pravim: Ti ne véš, kaj je pravi Zola; kajti, kar piše in kakor piše tá mož, ne more se besedoma povedati v nobenem drugem jeziku, razven v francoskem; a kaj pa še v pošteni, snažni slovenščini« (Stritar 1885: 285). Hkrati pa odsvetuje nemške prevode: »Zola v nemški obliki ni Zola« (Stritar 1885: 483). Do takšnih zaključkov je Stritar prišel po pogovoru z znancem, ki je poznal *Germinal* le v nemškem prevodu:

Ko sem s tistim možem zopet govoril o priporočevanem romanu, nisva dolgo časa mogla se umeti. Knjiga, o kateri sva govorila, bila je ista in zopet druga. Napósled se reši stvar tako: prijatelj moj je bral svojega *Germinala* v nemškem prevodu, jaz pa v pravem, nepokvarjenem originalu! In na to mu podam tisto rumeno knjigo govoreč. Tu imate pravega *Germinala*. In ko mu pokažem nekaj mest v knjigi, mož ni mogel najti pravih besed, da bi primerno izrazil svoj gnus in svojo nejevoljo. (Stritar 1885: 291–292)

Stritarjev znanec je verjetno prebiral nemški prevod Ernsta Zieglerja, ki je izhajal v časopisu *Die Presse* od 25. 11. 1884 do 28. 3. 1885. Ziegler, ki je živel več let v Parizu, je stopil v stik z Zolajem leta 1882. Dve leti kasneje mu je francoski pisatelj dal izključno pravico za prevajanje *Germinala* v nemški jezik. Zolajev roman je v nemškem prevodu izhajal skoraj istočasno v časopisih *Die Presse*, *Hamburgischer Correspondent*, *Frankfurter Zeitung*, *Posener Zeitung* ter *Agramer Zeitung*. Ziegler je zato menil, da še nobenega romana ni bralo na dan izida toliko ljudi. V resnici je omenjene časnike prebiral vsaj 300.000 bralcev (Bachleitner 1993: 273–274), tudi v pretežno slovanskem okolju (Póznanj, Zagreb). Zieglerjev prevod se je torej v *Die Presse* iztekel v času, ko je Stritar že pripravljaj gradivo za svoje »Pogovore«.

Chevrel (2003) ugotavlja, da avstrijski prevajalec ni bil natančen pri prevajanju rudarskih terminov, izločil pa je tudi nekatere prizore iz seksualnega življenja rudarjev (npr. spolnost Maheujevih) in njihovih nadzornikov. Tudi znameniti prizor, ko rudarske žene počasi kastrirajo truplo mrtvega trgovca Maigrata in nato njegov ud nataknejo na palico (približno 40 vrstic), je povzet z nevtralnimi stav-

kom: »Sie spien auf die Leiche, verstümmelten dieselbe und stießen sie mit den Füßen« (Pljuvale so na truplo, ga brcale in izmaličile).<sup>36</sup> Ziegler je bil previden tudi pri političnih sestavinah romana, saj je izpustil Souvarinove izjave, da je potrebno zažgati vsa mesta in pokositi ljudstvo, ker bo šele potem morebiti zrasel boljši svet,<sup>37</sup> pa tudi maščevalne izjave levičarskega župnika Ranviera. Spremenjeni pa so tudi Étienнови politični govori.

Iz navedenega sledi, da je Stritar že v letu izida upravičeno opozarjal na razlike med francoskim izvirnikom ter Zieglerjevim prevodom. Poudariti velja, da je istega leta prevod doživel kritiko tudi v *Revue contemporaine littéraire, politique et philosophique* (Bachleitner 1993: 277).

## Fran Svetič

Fran Svetič je Zolajev naturalizem prvič omenil že v svojem nekrologu Victorju Hugoju.<sup>38</sup> Drugega maja 1888 pa je v slovenskem klubu na Dunaju imel predavanje o naturalizmu, ki je – kot je poročalo tedanje časopisje – zelo zanimalo poslušalce, saj »so sledili jako pazno tej razpravi in konec govora čestitali govorniku od vseh strani.«<sup>39</sup>

Čeprav je Svetič na dunajski univerzi študiral tudi francoščino,<sup>40</sup> se je moral o Zolaju poučiti kje drugje. Sam je na koncu razprave »Naturalizem«, ki je kot pisna verzija predavanja izšla istega leta tudi v *Ljubljanskem zvonu*, izdal svoj vir: Zöllingov podlistek »Émile Zola und der Naturalismus«, ki je izhajal oktobra 1881 v

<sup>36</sup> *Die Presse*, 38/48, 18. 2. 1885, 1.

<sup>37</sup> *Prav tam*, 37/352, 24. 12. 1884, 1.

<sup>38</sup> F. Svetič, Viktor Hugo, *LZ* 5, 1885, 678.

<sup>39</sup> Dopisi, *SN* 21/103, 4. 5. 1888, 3.

<sup>40</sup> Kot je razvidno iz vpisnic, ki smo jih pregledali v Arhivu dunajske univerze (Nationale, Franz Svetič), je Svetič že od zimskega semestra 1879/80 študiral na Dunaju, najprej šest semestrov klasično filologijo, v sedmem, osmem in devetem semestru, ki jih je absolvirал med letoma 1882 in 1886, pa tudi moderno jezikoslovje. Za nas je zlasti pomembno, da je poslušal tudi predavanja iz francoske književnosti. Pri utemeljitelju dunajske romanistike, Adolfu Mussaffi, je opravljal seminar iz Molièrovega *Ljudomrznika* ter vaje iz *Pesmi o Rolandu*, vodilni raziskovalec francoske književnosti Ferdinand Lotheissen pa mu je predaval zgodovino francoske književnosti v 16. in 18. stoletju. Lotheissen je sicer imel v osemdesetih letih večkrat najavljena predavanja z naslovom »Geschichte der französischen Literatur in der neuesten Zeit«, vendar je glede na profesorjevo bibliografijo odveč pričakovati, da bi omenjal tudi naturaliste.

*Neue Freie Presse*.<sup>41</sup> Naša raziskava je odkrila, da je Zollingov delež bistveno večji, kot je bil Svetič z referencami pripravljen priznati.

Svetič uvodoma poudarja, da je pri večini bralcev naturalizem na slabem glasu. Po njegovem mnenju ima vsaka stvar pravico do obstajanja, tudi naturalizem, ki se je že tako razširil, da njegovega vpliva ni mogoče tajiti, a hkrati dodaja, da ni pristaš naturalističnega nauka, nasprotuje le ozkosrčnemu obsojanju. Naturalizem ima za »zanimiv pojav v slovstvu, ki je vreden resnega razmotravanja« (Svetič 1888: 360). Namen Svetičevega spisa je torej nepristranska sodba o Zolajevem naturalizmu. Pomen njegovega prispevka k umevanju Zolaja na Slovenskem je potrebno videti zlasti v dokaj natančnem povzemanju pisateljevih nazorov, večinoma iz dela »Eksperimentalni roman«. Svetič poudarja, da Zola zavrača vse romanopisje, ki je nastajalo na podlagi pisateljeve domišljije:

*V naturalističnem romanu, ki sloni ves na podlagi opazovanja in analize, so pa uvéti drugačni. Domišljija se odpravi, romanopisec samó nahajaj, ne pa izumljaj; piši logično, in ne izmišljaj; samó pripoveduj, kar vsak dan vidi in doživlja, kar se godí na ulicah. Povest ne bódi samó obraz življenja, temveč življenje samó. Pripovednik bódi vésten fotograf, ki pa mu ni smeti nikdar popravljati podobe; odréci se megleni domišljiji, zbiraj samó dejanja, ki bodo že záse govorila.* (Svetič 1888: 363)

Svetič poudarja, da mora biti roman »znanosten«: »Do zdaj, pravi [Zola], se je samó opazovalo; treba je pa tudi *poskusov*, kateri nam kažejo življenje od novih strani« (Svetič 1888: 364). Eksperimentalni pripovednik naj si izvoli posebne razmere, tja pa naj postavi ljudi z določenimi značaji. Te misli je najti v prvem poglavju Zolajevega »Eksperimentalnega romana«.<sup>42</sup>

Svetič poudarja tudi Zolajevo zgledovanje pri eksperimentalni medicini Clauda Bernarda ter Tainovi filozofiji. Sicer pa strne temeljne Zolajeve ideje v naslednjem odlomku: »[P]remišljevatí in preiskavatí je dušne in telesne bolezni, ozirati se je na prirodino osnovo, temperament, in na vpliv podédovanja; in pri vsem je postopati v soglasji z znanostjo sedanje dóbe« (Svetič 1888: 364). Kasneje celo zagovarja sta-

<sup>41</sup> Gre za ponatis istoimenskega poglavja iz Zollingove knjige *Reise um die Pariser Welt*. Omenjeno besedilo je najti v drugi knjigi na straneh od 103 do 118.

<sup>42</sup> Navajamo izvirno besedilo: »L'observateur chez lui donne les faits tels qu'il les a observés, pose le point de départ, établit le terrain solide sur lequel vont marcher les personnages et se développer les phénomènes. Puis l'expérimentateur paraît et institue l'expérience, je veux dire fait mouvoir les personnages dans une histoire particulière.« (»Le Roman expérimental«: 1178)

lišče, da opisovanje bolezní pač ni leposlovčeva, temveč zdravnikova stvar (Svetič 1888: 409).

V »povestnem vencu« Rougon-Macquartovih »vse zgodbe 'zvirajo 'z bolezní ene«. Svetič poudarja, da Zola spremlja potomce družíne v različna okolja in z njimi eksperimentira. Takole opiše romaneskni dogajalni prostor:

Pelje nas v ministrov salon, v zbornico, h konjskim dirkam, na trg, kjer se próda živež [...]. Pelje nas v kováčnico, kjer ima dovolj prilike za mojstersko popisovanje. Iti moramo dalje ž njim v rastlinják [...] in poslušati pisatelja, ko nam razklada botaniške svoje znanosti. Vêde nas dalje v velik bazar, kjer nam razkazuje blagó in razlaga, kako se izpečáva. Zopet potem nas postavi na deželo, sredi zarastlega parka in nam pripoveduje idilo, ki se ondu godí. Popisuje nam preprosto vaško življenje, riše rúdnik in slika delavce, kako živé in trpé; vêde nas nazaj v Pariz, v slikarnico, in potem zopet na kmete itd. (Svetič 1888: 403)

Lahko bi rekli, da je Svetič v teh vrsticah povzel ključne prizore iz vsaj devetih Zolajevih romanov (*Njegova ekselenca Eugène Rougon, Nana, Trebuh Pariza, Beznica, Pri ženski sreči, Greb abbéja Moureta, Germinal, Umetnina ter Zemlja*).

Posebno pozornost je naklanjal Zolajevi olfaktornosti, saj pisatelj pove »ne samo, kakšno je vse to po zunanje, marveč tudi, kakšen ukus ima, in zlasti, kako diši« (Svetič 1888: 403). Navaja pa tudi, da more bralec v cvetličnjaku »dihati mlačni, zaduhli, z maméčim vonjem napolnjeni zrak.« Skratka, svoj »mikrokozem« nalislika Zola prav mikroskopično.

Med posameznimi osebami je omenil skupno mater Adelajdo Fouque, ki se je bila »telesno poškodevala, dobila krč in je sčasoma oslabéla na umu. Njeno nadlogo so podédovali otroci in otrók otroci« (Svetič 1888: 402). Junakinjino sicer vihravo življenje je Svetič dokaj omilil, saj je ljubimca Macquarta razglasil za njenege drugega moža. Tudi Gervaisino zgodbo je ublažil, saj kljub dokaj natančnemu povzemanju vsebine ni omenil ljubezenskega trikotnika med Gervaise, Lantierom in Coupeaujem. Nesrečo slednjega naj bi iz maščevanja povzročila neka ženska, v resnici pa mu spodsne s strehe, ker ga pokliče hčerka Nana. Tudi Gervaisin konec je blažji, saj se Zolajeva junakinja »v obupu tudi pijači udá in kmalu revno umrè« (Svetič 1888: 403). Vtis imamo, da je *Beznico* nemara poznal zgolj iz gledališke predelave, v kateri povzroči Coupeaujev padec Virginija, Lantierova žena.

Na prvi pogled se zdi zanimiv Svetičev oris literarnih oseb: »Zolove osebe imajo samó zunanje, živálje življenje, samó živce, čute, mesó in kri; popisuje nam jih le



životopisno, dušeslovno ne. Volja, misli, strasti v porájanji – vse to nam je zakrito« (Svetič 1888: 407). Omenjeni navedek je povsem prepisan od Zollinga: »Sie sind ganz Außenseite, haben nur Nerven, Sinne, Temperament, Fleisch und gehen ganz im animalischen Leben auf. Der Wille, die Gedanken, die Leidenschaften in ihrem Entstehen – das Alles ist unsichtbar.«<sup>43</sup>

Prikupne značaje Zola po Svetičevem mnenju opisuje le površno. Junaki njegovih povesti so torej »zavržena ali vsaj slabotna človeška bitja. Ciklus *Rougon-Macquartovih* je prava Sodoma in Gomora: »[M]ed blizu tisoč osebami, ki nastopijo, najti ni niti pet pravičnih ljudi« (Svetič 1888: 407). To izjavo, ki se navezuje na Abrahamove prošnje, naj Bog prizanesse Sodomi, če je tu vsaj deset pravičnih (1 Ms 18), je najti tudi pri Zollingu: »In sämtlichen neun Romanen, die etwa tausend Charaktere und Typen zählen, fände man nicht einmal die fünf Gerechten, die zu Sodoms Errettung genügt hätten.«<sup>44</sup> Svetič se dotakne tudi junakov, ki pa niso »nič drugega nego stafaža in stafaža preplavlja dejanje« (Svetič 1888: 408). Misel, da so junaki le postranski okras, je najti tudi pri Zollingu: »Die Figur wird zur Staffage, und diese erdrückt die Handlung.«<sup>45</sup>

Podobno kot Stritar pokaže Svetič več navdušenja za Zolajevo deskripcijo:

Zola je kolorist med pisatelji, moč njegova so slike. Ves roman *Une page d'amour* bistveno ni nič drugega nego popis pariškega mesta, katero nam kaže v petih raznih, velicih podobah, polnih življenja in barv in plastičnih obrazov. Krasen je n. pr. popis velikanskega danjenja, ki je uvod romanu *Pariški trebuh*. Slika, katera je na konci te povesti, napravi mogočen vtisk kakor veličasten finale. (Svetič 1888: 408)

Omenjeni odlomek mnogo dolguje Zollingu:

Man lese einmal die langen, für manchen Geschmack viel zu langen Naturbeschreibungen, z. B. die fünf Schilderungen von Paris aus der Vogelschau und bei wechselnder Beleuchtung (*Page d'amour*) oder die grandiose Morgendämmerung, die den *Bauch von Paris* einleitet, oder das Tableau, worin dieser Roman wie in einem vollen Accord ausklingt.<sup>46</sup>

<sup>43</sup> Theophil Zolling, Émile Zola und der Naturalismus, *Neue Freie Presse*, 7. 10. 1881, 3. Navajamo še prevod: »So čisto pozunanjeni, imajo le živce, čutnost, temperament, meso in se povsem pretapljajo v animalično življenje. Volja, misli, porajajoče se strasti, vse to nam je nevidno.«

<sup>44</sup> Zolling, *prav tam*, 8. 10. 1881, 2. V prevodu: »V vseh devetih romanih, ki štejejo okoli tisoč značajev in tipov, ni mogoče najti niti pet pravičnih, ki bi zadoščali za rešitev Sodome.«

<sup>45</sup> *Prav tam*, 7. 10. 1881, 3. Še prevod: »Figura je stafaža, ki zaduši dejanje.«

<sup>46</sup> *Prav tam*. Prevod: »Človek bere dolge, za marsikak okus predolge opise narave, npr. pet opisov Pariza iz ptičje perspektive ter pri spreminjajoči se svetlobi (*Page d'amour*). Ali pa

Svoj pogled na Zolaja Svetič vendarle zaključuje z dokaj naklonjenimi besedami: »Pripoznati je, da je Zola navzlic svojim čudnim leposlovnim nazorom vendarle *velik pesnik*. Nekatere epizode v njegovih romanih so polne v resnici poetičnega duha, pravi biseri. Biser nam je pa drag, najdimo ga bodisi med listjem ali med slamo, v smetéh ali v gnôji.« (Svetič 1888: 410)

Svetič je torej poznal Zolajeve teoretske spise, vsebino *Beznice* je verjetno navajal prek dramske predelave, označitve literarnih oseb in opisov pa prepisal kar iz Zollingovega članka, zato se je težko strinjati s Koblarjevo mislijo (1960–71: 563), da gre za najtehtnejšo razpravo o naturalizmu. Stritarjevo, sicer zelo osebno branje, ki se z dednostnim vprašanjem ne ukvarja, je gotovo bolj izvirno. Res pa je Svetičev članek nepoučenim sodobnikom odkril mnogo podatkov o Zolajevem naturalizmu.

## Janko Kersnik

Kersnikova recenzija Aškerčevih *Balad in romanc* (1890) je zanimiva apologija realizma. Avtor meni, da je Fantazija, Zenova hči, izgubila ideal, svojega ljubimca, s katerim je gospodarila in vladala v brezmejni svobodi. Tolstoj, ki je nekoč znal spajati idealizem s čistim realizmom, se je čez noč spremenil »v nagega naturalista, iz slikarja v – fotografa, iz živega modrijana – v nerazumnega tajnostnega moralista.« Med drugimi, najbrž prav tako naturalisti in fotografi, omenja tudi Ibsena, Scheffla, Ebersa ter seveda Zolaja. Recenzija je zanimiva, saj pisec ponuja tudi svojo različico realizma:

Slikati opisovati vse, kakeršno je vse v resnici, a vendar opisovati to le tako in v takem vzporedu in v taki zvezi, da mora vzbujati estetično zadoščenje, hrepenenje po nekaj nedosežnem, skratka – da mora ustvarjati ideal v gledalci, v čitatelji samem: torej ne golo življenje – golo resnico samo, ampak golo resnico pod zlato prozorno tančico idealizma (Kersnik 1890: 637).

Slovenski realisti so se konec osemdesetih let torej sklicevali na idealistični realizem, ki z Zolajevim naturalizmom ni imel dosti skupnega. Ob tem velja poudariti, da je podobno tančico v naturalizmu pogrešal tudi Theodor Fontane. Ko je prebiral Zolajev roman *Vzpon Rougonovih*, je zapisal, da življenje nikakor ni takšno, če pa bi bilo, bi bilo nujno ustvariti idealizirajočo tančico Lepote (»der verklärende Schönheitsschleier«),<sup>47</sup> kar pa sploh ni potrebno, saj je lepota vedno

veličastni svit, ki uvaja roman *Trebuš Pariza*, ali pa tableau, v katerem ta roman izzveni kot v polnem akordu.«

<sup>47</sup> Podobno besedno zvezo je najti tudi v *Estetiki* Friedricha Theodorja Vischerja (1851: 53). Če pri Fontaneju »der verklärende Schönheitsschleier« po potrebi idealizira in olepša re-

prisotna. Pravi realizem bo vedno poln lepote, saj Lepo pripada življenju tako kot Grdo.<sup>48</sup>

## Sklep

Slovenci smo se torej z Zolajem po zaslugi *Ljubljanskega zvona* prvič srečali na začetku osemdesetih let devetnajstega stoletja prek hrvaških posrednikov in ruskih prevodov. Celestin je v članku »Naše obzorje« citiral nekaj pisateljevih misli po ruskem prevodu *Pariških pisem* z namenom, da bi podkrepil svoje zavračanje romantične estetike, Štrekelj pa se je lotil primerjave Turgenjeva in Zolaja, ki se je pojavljala tudi v kasnejšem desetletju. Najpomembnejši spis so Stritarjevi »Pogovori«, v katerih je pisec celo parodiral Zolajev slog. Če se je pohvalno izrazil o pisateljevi deskripciji, pa je zavračal njegove literarne osebe, pri čemer se je zgledoval pri R. Kaufmannu. Stritar je zanimiv tudi kot kritik nemških prevodov Zolaja, saj se je zavedal njihovih pomanjkljivosti. Poudariti velja, da je dobro poznal nemške kritike *Germinala*, tudi T. Zollinga, ki je sicer s svojim zgodnejšim spisom znatno vplival na kasnejši članek Frana Svetiča.

Z Zolajevim delom smo se Slovenci podrobneje seznanili ob pisateljevem ustvarjalnem vrhuncu. Leta 1885, ko je izšel njegov *Germinale*, smo že dobili prvo kritiko tega romana, tri leta kasneje pa tudi pregled njegove teorije. Vendar je bila slovenska publicistika do Zolaja, čigar talent je sicer cenila, zadržana. Tudi neposrednih vplivov na domačo književno produkcijo, ki bi jo lahko vzpodbudili omenjeni članki, v tem času ni zaznati. *Ljubljanski zvon*, ki je v osemdesetih letih devetnajstega stoletja tako kritično pretresal francoskega naturalista, je šele desetletje kasneje na široko odprl vrata prav tistim pisateljem, na katere je vplival Émile Zola.

alnost, pa pri Vischerju »der verklärende geistige Schleier« skriva nepopolnost umetnine, kakršna je pač v primerjavi z realnostjo.

<sup>48</sup> T. Fontane, Pismo Emilie Fontane, 14. 6. 1883, *Der Ehebriefwechsel*, 309.

## II. faza: Zola v *Rimskem katoliku*

Anton Mahnič je leta 1889 ustanovil revijo *Rimski katolik*, v kateri se je skoraj v vsakem letniku loteval tudi literarnih problemov. Leta 1890 je, denimo, objavil razpravo »Naši realisti pa realizem«, v kateri je kot »sovražnik nedoločenih pojmov« skušal razložiti svoje poglede na realizem, ki ga je definiral kot naziranje, po katerem se človek opira na tisto, kar realno biva. Umetnik mora jemati življenje za podlago, vendar ne nižje realnosti. Mahnič namreč nasprotuje opisovanju življenja, kakršno je, saj umetnost ni nekaj vsakdanjega. Če slikar zvesto upodablja naravo, zakaj potemtakem ne dajemo prednosti fotografu. Vsak umetnik mora realizem združevati z idealizmom, katerega podlaga so verske resnice, ki jih imenuje tudi ideje in so misli božjega razuma, odsev njega pa se nam kaže po razodetju. Mahnič nadalje omenja Zolaja in Turgenjeva kot predstavnika drugačnega realizma, katerega bistveni znak je negacija vsega realnega: »Negacija lepega; saj ti realisti ne opisujejo nego grde strani človeškega življenja, njim ni nič na svetu realno, nego kar je vmazano; povsod vidijo samo blato, kaker vidi črv le gnjilobo, v kateri se pase.« (Mahnič 1890: 263–264)

Na omenjeno razpravo se je odzval Fran Celestin, ki je poudaril, da je idealistom, realistom in naturalistom skupno posnemanje življenja. Od njegove fotografske točnosti najbolj beži idealizem, najbolj pa se ji približuje naturalizem. Med njima pa je realizem, ki sicer ne teži k najvišjemu, a je blizu življenja. Ne išče »blata«, vendar slika kot nasprotje dobremu tudi slabosti. V realistični umetnosti prepoznamo samega sebe. Celestin poudarja, da je Mahnič zmešal pojme in je za realizem označil tisto, kar je značilnost naturalizma: »Naturalizem zastopa v svojih delih in ga teoretično najbolj brani, kakor vemo, Émile Zola. On nabira »les documents humains« ter si na osnovi nabranega zida potem svoje romane. Ali on greši, kedar išče teh »človeških dokazov« le – ali večinoma le – v negativnih človeških svojstvih, v njegovih slabostih, strastih in pokvarjenosti.« (Celestin 1891: 43)

Celestin ugotavlja, da je Mahnič namenoma pomešal realizem z naturalizmom, da bi lahko obračunal s slovenskimi pisatelji, ki pa so vendarle realisti. Naturalistov na začetku devetdesetih na Slovenskem po Celestinovem mnenju še ni: »Kdor je prečital le jeden njegov roman ali razpravo, mislim, da rad prizna, da pri nas ni nikdo ni mislil pisati, kakor zahteva v obče E. Zola.« (Celestin 1891: 43)

Mahnič je še v istem letniku *Rimskega katolika* napisal odgovor z naslovom »Realizem in naturalizem«. Celestinu očita, da ga ni prav razumel, čeprav je izhajal iz evropske kritike, ki naturalizem istoveti z realizmom. Pri tem navaja Wolfa, Gold-

manja ter Previtija, ki so vsi enačili realizem z naturalizmom. Besedi naturalizem in realizem imata nedoločen pomen, zato Celestin nima pravice vsiljevati svoje določbe.

Podrobneje se velja zaustaviti pri omenjenih Mahničevih virih, zlasti ker je doslej slovenska literarna zgodovina te avtorje označevala kot »manj važne« ali »že tedaj nepomembne« (Ocvirk 1955: 210). Omenjenim avtorjem v resnici ne moremo pripisati velikega pomena, čeprav so nekateri zanimivi, saj pričajo o srednjeevropski katoliški recepciji naturalizma. Mahnič se je zgledoval – kot pisec in urednik – pri bavarsko-avstrijskem mesečniku za cerkvena in cerkvenopolitična vprašanja, znanost in umetnost *Die katholische Bewegung in unseren Tagen*, v katerem so ga zlasti navduševali članki Athanasa Wolfa, ki je že leta 1889 objavil članek o Mladonemcih in realizmu, v katerem ugotavlja, da je realistični šoli edino Lepo realno, edini ideal pa realizem, se pravi zvesto portretiranje gole narave (Wolf 1889: 446). Wolf tudi postavlja vprašanje, če sme pesnik opisovati tudi grdo, obsceno in grešno, ne da bi poezija prenehala biti poezija. Odgovor je jasen: delo pesnika, ki le rije po umazaniji in grehu, zvesto opisuje življenje, a ne podaja Lepega, ne moremo označiti za poezijo (Wolf 1889: 447). Podobno je z idealom, ki ga mora imeti vsaka poezija: »Ideali so jedro vse poezije, če bi se pesniku vzelo ideale Boga, nesmrtnosti, modrosti, potem bi njegova poezija bolešno životarila.« Wolf (1889: 446) pa navaja Littréjevo definicijo realizma: »Réalisme c'est l'attachement à la reproduction de la nature sans idéal« (Realizem je privrženost reproduciranju narave brez idealaj), ki jo povzema tudi Mahnič (1891: 117). V svojem članku Wolf (1889: 445) omenja tudi Zolaja, ki pa ga napačno označi za Flaubertovega predhodnika. Sicer pa je Mahnič prav od Wolfa prevzel pomensko izenačevanje realizma z naturalizmom. Wolfov članek »Realizem pred sodiščem« govori o modernem literarnem toku, ki da je poznan pod pridevkoma naturalističen ali realističen (Wolf 1891: 24).

Bistveno bolj nadarjen kritik naturalizma je bil Karl Goldmann s svojim delom *Grebi naturalizma. Estetske raziskave (Die Sünden des Naturalismus. Aesthetische Untersuchungen)*, v katerem je poudarjal, da je naturalizem nasprotje idealizma. Medtem ko pomeni idealizem vzpon (v resničnosti živečega) osebkaj k ideji ter dvig od realnosti k idealu, pa je definicija naturalizma ravno obratna, saj se želi ideal, nerealno, premestiti v resničnost. Goldmann se natančno ukvarja tudi s tematiko naturalizma, ki da vidi in sliši le, kar drema v mračnih globinah in kar se boji slepeče dnevne luči. Naturalisti preučujejo vse od sodomije, lezbičnosti, posilstva, krvoskrunstva, kar zvajajo na dednost, slabo vzgojo ali živčnost. Zdi se, da Goldmann tu aludira na Zolaja, čeprav ga imensko ne omenja. Natančno pa bi se mogel Mahnič pri Goldmannu poučiti o Zolajevi eksperimentalni metodi, saj jo avtor dokaj

natančno opiše, poudarjajoč, da bo v prihodnosti osebni element pesnika povsem izginil iz njegovega dela, pesnik bo zvesto slikal le tisto, kar se v vsakdanjem življenju dogaja in kar lahko vsakdo od nas doživi. Goldmann res združuje realiste in naturaliste v enoten pojem »naturalisti«, Tolstoja npr. označuje za velikega ruskega naturalista. Poudarja pa nekatere razlike med ruskimi in francoskimi naturalisti, kar prevzema tudi Mahnič (1891: 119). Prvi slikajo podrobnosti v človeku, drugi pa podrobnosti zunaj človeka, kar pomeni, da jih zanima vpliv zunanjih okoliščin na razvoj značaja.

Podobna naziranja je najti tudi v knjigi *O dekadenci v italijanski misli (Della decadenza del pensiero italiano, 1885)* Luigija Previtija. S pomočjo tega avtorja skuša Mahnič dokazati ničnost Celestinove označbe Zolaja za naturalista, saj ga Previti prišteva k francoskim realistom.

Mahničev učenec Ignacij Kralj je leto kasneje v *Rimskem katoliku* objavil spis »Slovenski roman«, v katerem je obravnaval tudi naturalistični ali veristični roman, ki da prikazuje le nesreče, grozne katastrofe, zapeljevanje v nečistost, prešuštvo, dvoboje, umore in samomore. Kralj (1892: 16) poudarja, da o plemenitem in dobrem v teh romanih »ni duha ne sluha, kaker bi ga ne bilo na svetu«. Podobno kot že Celestin tudi Kralj meni, da takšnih romanov Slovenci še nimamo, saj nismo »še tako globoko padli, da bi kdo te smradne romane načeloma branil« (Kralj 1892: 17). Drugače pa je po Kraljevem mnenju pri Hrvatih, kjer Evgenij Kumičić jasno zagovarja Zolaja. Slovenski pisec tako povzema njegovo razpravo »O romanu«, ki je ob izidu zbudila precejšnjo polemiko, saj se je Kumičić tesno navezal tudi na Zolajeve teoretične spise (Gacoin-Marks 1995/96). Kralja je najbolj zmotila naslednja izjava: »Rafael slikao je Madone, Ribera izranjene starce, a Vereščagin slika trule lješine na bojnom polju. Feuillet opisuje nevine djevojčice, Turgenjev Marije Nikolajevne, a Zola pijance u luđnici. Jedan pisac ne može nam sve prikazati, nu sve se sbiva oko nas, na ovom svietu. Jedan pisac upodpunjuje drugoga, svi ujedno predočujuje nam podpunu cjelinu, zlo i dobro« (Kumičić 1883: 146). Po Kraljevem mnenju Rafaela in Zolaja ni mogoče povezovati, saj drug drugega zanikata: Rafael je apostol lepega, Zola pa grdega. Kralj pa grdemu odreka pravico do leposlovne oblike. Greh je potrebno skrivati v temno noč, literatura pa mora biti predvsem lepa in kot takšna je odsev božje popolnosti.

Kralj poudarja, da imajo naturalistični romanopisci sebičen namen: želijo le, da bi jih ljudje brali. Iz tega razloga zajemajo snov iz preiskovalnih sodniških zapiskov in začenjajo tam, kjer je preiskovalni sodnik končal. Sicer pa Kralj takole zaključuje poglavje o naturalističnih romanih: »Skratka ti romani vlevajo v človeška srca pekel

in zažigajo v društvu človeškem bakljo nezadovoljnosti, bakljo – revolucije« (Kralj 1892: 22). Gre za nov, a osamljen pogled na naturalizem pri nas.

*Rimski katolik* je na začetku devetdesetih let devetnajstega stoletja s pridom črpal iz sočasnih kritik naturalistične estetike. Prevezal je stališče o idealizmu kot nasprotju naturalizma ter naturalizmu kot literaturi brez ideala. Omenjeni kritiki gotovo niso bili strokovnjaki za francoski naturalizem, nekateri njihovi očitki so brez pravih argumentov. Zolaja, ki ga je Mahnič vendar omenjal, so se te kritike komajda dotaknile. Medtem ko se je Mahnič seznanjal z Zolajem s pomočjo nemških in italijanskih verskih kritik, pa si je Kralj mnenje o francoskem naturalistu ustvaril na podlagi Kumičičevih sestavkov. Zgodnja katoliška kritika samega Zolaja ni brala, čeprav ga je navajala kot primer.

### III. faza: »Tretji Zola« v slovenski kritiki

Z izrazom »tretji Zola« označujemo zadnje desetletje pisateljevega ustvarjanja, od leta 1892, ko je obiskal Lurd, do smrti leta 1902 (Mitterand 1990: 1). Najprej je zasnoval filozofsko trilogijo o *Treb mestih*. V *Lurdu* (*Lourdes*) je preučeval potrebe človeštva po iluziji. Pesimistično vzdušje v *Rimu* (*Rome*) po porazu neokatolicističnih zamisli se v *Parizu* (*Paris*) prevesi v optimistično »himno zarji«, saj duhovnik Pierre Froment dobi potomce, ki bodo v *Štirih evangelijih* slavili razcvet človeštva, pripravljali boljšo ureditev ali pa se borili za pravico.

#### *Tri mesta*

*Slovenski narod* je že v prvi polovici devetdesetih let poročal o novih pisateljevih zamislih. Jeseni 1894 je časnik poročal, da se namerava Zola za dalj časa naseliti v večnem mestu, češ da piše knjigo o Rimu.<sup>49</sup> Po mesecu dni so bili bralci že obveščeni, da je papež Leon XIII. odklonil Zolajevo prošnjo za avdienco, ki jo je vložil francoski veleposlanik.<sup>50</sup> *Slovenski narod* je objavil tudi novico o papeževem ukazu, »naj se strogo pazi, da se francoski romanopisec ne pomeša mej kako skupino romarjev, katere vzprejemlje«. <sup>51</sup> Kljub temu pa naj bi se Zola še naprej prizadeval za avdienco, pripravljen naj bi bil celo spremeniti nekatera mesta v prihodnjih natisih romana *Lurd*, ki je izšel tega leta in bil postavljen na indeks prepovedanih knjig.

Leta 1896 pa je *Slovenski narod* priobčil Borštnikovo recenzijo romana *Rim*. Pisec uvodoma poudarja visoko naklado v Franciji in Avstriji, hkrati pa opozarja bralce, da roman ni delo, ki bi ga lahko pričakovali izpod Zolajevega peresa. Roman da ima kratko osrednjo zgodbo, ki jo Borštnik povzame v naslednjem stavku: »Dva zaljubljenca sta imela to velikansko nesrečo, da sta zavžila strup, katerega je namenil neki kardinal svojemu tekmeču [...]«.« To vzporedno zgodbo je sicer francoska kritika označila za »shakespearjansko« (Ternois 1961: 604). Toda takšna zgodba da zavzema le majhen del romana, vse drugo so premišljevanja o človeški naravi. Pisec zlasti natančno oriše dvomečega duhovnika Pierra Fromenta, ki ga očitno pozna že iz *Lurda*: »Oči, ušesa, sto vrat je, skozi katera prodira sovražnik, peklenški duh, spoznanje v njegovo dušo, jo vzemirja, ga muči. Vender se brani! Brani se z možjo obupnega, si želi zgubiti vid in sluh in misel, vse, samo da ostane še duhovnik. Kako je težko prelomiti zvezo dano Bogu za celo življenje!« (Borštnik 1896: 1).

<sup>49</sup> Razne vesti. (Émile Zola), *SN* 27/224, 1. 10. 1894, 3.

<sup>50</sup> Razne vesti. (Émile Zola), *SN* 27/255, 7. 11. 1894, 4.

<sup>51</sup> Razne vesti (Zola in papež Lev XIII), *SN* 27/257, 9. 11. 1894, 3.



Borštnik (1896: 1) s posebnim razumevanjem spremlja usodo duhovnika, ki je začel pisati knjigo *Novi Rim*, v kateri je hotel veri »primesiti polno novih družbinskih nauk v nadi, da ti pokrepčajo staro, okamenelo vero in jo pomlade«. Knjigo papež v Rimu zavrne, zato se Froment vrne domov. Vendar pisec recenzije predvideva, da se bo njegova zgodba nadaljevala, kar kaže tudi na obzorje bralčevih pričakovanj:

Tolažimo se, da ga izvolijo v Parizu socialisti svojim poslancem in da dobi morda tako priliko na drugem mestu zagovarjati svoje nazore. Vprašanje je, če bo v parlamentu imel več uspehov kot v Rimu. Mislimo si tudi lahko, da kot značajan človek odloži svojo duhovsko službo za katero ni, in da umre po tolikih letih grenkega boja za reveže sam v največji revščini, recimo za jetiko. (Borštnik 1896: 2)

Sicer je tudi liberalno časopisje v Franciji pozdravilo Zolajev *Rim*. Nekateri kritiki so prav tako kakor Borštnik že razmišljali o tretjem delu trilogije: Froment naj bi postal socialist, saj je materialistični socializem logičen rezultat evolucije, ki se je začela v *Lurdu* in nadaljevala v *Rimu* (Ternois 1961: 603).

V času, ko je slovensko liberalno časopisje slavilo Zolajev *Rim*, pa je Etbin Kristan, socialdemokratski politik, snoval zanimivo dramo v treh dejanjih z naslovom *Zvestoba* (1897), v kateri je najti določene vzporednice med Zolajevim duhovnikom Fromentom ter semeniščnikom Ivanom Gorjancem, ki se po duhovnem boju odloči, da ne bo dokončno stopil v duhovniški stan, hkrati pa že razmišlja, kako bi osvobodil trpeče soljudi. Poldrugo desetletje kasneje je v svoji recenziji Cankarjeve zbirke *Volja in moč* pisateljstvo zaključno vizijo primerjal s koncem *Rima*. Poudariti velja, da je kasneje Kristan začel prevajati *Rim*, ki je izhajal s posameznimi premori v časniku *Zarja* leta 1912 in 1913. Leta 1915 je roman izšel še v knjižni obliki pri založbi Anton Kristan. Ker je šlo šele za drugi poslovenjeni Zolajev roman (o prvem – *Polomu* – bomo govorili v III. poglavju), se je kritik Zupan (1915: 92–93) spraševal, zakaj se Kristan rajši ni odločil za delo s socialno tematiko, čeprav »tudi protiklerikalna tendenca ne bo brez koristi«. Kritik je tudi menil, da se prevodu pozna, da je nastajal sproti kot podlistek, saj sta njegov jezik in slog precej površna, Kristan pa naj bi prevajal iz nemščine: »[S]tvar je torej kot prevod brez literarne vrednosti« (Zupan 1915: 93). Resnici na ljubo moramo reči, da je Kristanu kljub pomanjkljivi jezikovni kompetenci uspelo po nemškem prevodu v veliki meri ohraniti pisateljevo sporočilo.

Leta 1900 pa se je *Lurda* lotil tudi Aleš Ušeničnik. Glavnega junaka Fromenta, ki ga je liberalno časopisje že slavilo, ima za »psihološki nestvor«: »Duhovnik, ki nič ne veruje, pa iz same idealnosti čuva drugim vero, mašuje in deli kruh življe-

nja, to je absurdum. Duhovnik brez značajnejš, sebičnež, strahopetnež bo silil kljub svojemu brezverstvu k oltarju, duhovnik, ki ima še količkaj moštva v sebi, nikdar« (Ušeničnik 1900: 64). Še bolj natančno pa se posveti Zolajevi Bernardki, ki jo označi za »patološki nestvor«. Zavrne tudi pisateljeve predpostavke, da je bila histerična halucinantka, hkrati pa nasprotuje tezi, da bi se lurške čudeže povezovalo z iluzijo in avtosugestijo. Zanimivo je, da Ušeničnik pravzaprav priznava, da lahko Zola dvo-mečega bralca prepriča: »Neizkušeni bravci pa ne pazijo na le-to fikcijo in imajo vse za resnico. To je psihološki vir njih dvoma in njih nevere. Neizkušeni bravci, kakor smo že rekli, ne pazijo na to, da je nežni in nesrečni Froment le »maska«, ki se pod njo skriva Mefisto – Zola. Zato zablodijo v zmote in dvome.« (Ušeničnik 1900: 74)

Ušeničnikovo neliterano, teološko kritiko *Lurda* je mogoče primerjati z drugimi deli katoliških duhovnikov, npr. s knjigo *Prava Bernardka iz Lurda, pisma g. Zolaju* (*La vraie Bernardette de Lourdes, lettres à M. Zola*, 1894) msgr. Richarda, ki je tudi nasprotoval Zolajevemu opisu kasnejše svetnice. Po njegovem mnenju ni šlo za halucinacijo, ki je vselej spomin na že videno, marveč za povsem novo videnje idealne lepote. Richard podobno kot Ušeničnik navaja izsledke nekaterih zdravnikov, ki so ozdravljenja razglasili za nadnaravna (Ternois 1961: 368–369).

### Štirje evangeliji

Že januarja 1899 je *Slovenski narod* poročal, da Zola v angleškem izgnanstvu piše roman z naslovom *Fécondité* (*Plodovitost*).<sup>52</sup> Istega leta je izšlo več poročil o drastičnem zmanjševanju francoskega naravnega prirastka, v katerih so asociacije na Zolajevo delo očitne.<sup>53</sup> Pod naslovom »Fécondité« je bilo kasneje objavljeno poročilo o kraji neke matere, ki naj bi imela triindvajset otrok.<sup>54</sup>

Leta 1900 pa je v *Ljubljanskem zvonu* o romanu *Plodnost* poročal tudi Fran Govekar, ki se je skrtil za psevdonim Vasiček: »V *Plodnosti* slavi Zola rodovitnost ne le telesa, nego tudi duha, in ne le človeštva, nego tudi zemlje, rastlinstva, živalstva – skratka rodovitnost vsemirja. – Ta »roman« je veličastna himna plodonosne ljubezni, pesem o večni krasoti narave, proslava ekstaze oplojavajočega poljuba, hkrati pa plameneč protest proti – malthusianstvu« (Govekar 1900: 413). Avtor se uvodoma ukvarja prav z Malthusom, ki da je skušal omejevati število proletarskih otrok, ki so v porastu, češ da je delavec povsod preveč, zaslužka pa vse manj. V

<sup>52</sup> Nov Zolin roman, *SN* 32/5, 7. 1. 1899, 3.

<sup>53</sup> »Neploidnost«, *SN* 32/255, 7. 11. 1899, 3; »Plodnost«, *SN* 32/281, 7. 12. 1899, 3.

<sup>54</sup> Fécondité, *SN* 35/215, 19. 9. 1902, 3.

Franciji se je pod njegovim vplivom izoblikoval nekakšen »dvojeotroški sistem«, ki je postal za državo prava »kalamiteta«. In proti takšnim načelom se je postavil v svojem delu Zola. Na eni strani sta zakonca Froment, ki imata že štiri otroke, na drugi pa vsi tisti, ki se tudi zavoljo Malthusovih načel odločajo za malo otrok in tako varajo (»frauder«) naravo. Govekar se natančno posveti tudi trenutku, ko dve »fraudistki« zanosita, Valerie se denimo zateče v ustanovo Mme Rocher — »ta strašna hiša je polna zločinskih mater« —, tam odpravi plod, a pri tem umre. Čez nekaj let se isto zgodi tudi njeni hčerki.

Za plodovito ljubezen Zola nagradi svoja junaka z visoko starostjo ter diamantno poroko, ta prizor Govekar celo navede. Vsi drugi, »fraudisti«, bodisi propadejo bodisi se jim omrači um. Nasproti sterlnosti je torej postavil Zola ideal materinstva:

Marianne pa je Zoli vzor moderne žene. Ne čista devica novega zakona, nego zrela žena z dojenčkom na prsih in z zarodom novega bitja pod srcem je ideal Zolove žene. Zato pa nam kaže Zola ta svoj vzor pri vsaki priliki in v najraznovrstnejših razmerah. Mati je Zoli višek ženske popolnosti — mati v krogu zdravih otrok in na strani ljubljenega moža. Najpožrtvovalnejša, najmanj nase misleča in najmanj zase skrbeča, a vse darujoča ženska-mati se zdi Zoli najlepša, največje proslave vredna — ona naj bo vedno in vedno nov sujet umetnikov, slikarjev in kiparjev in pisateljev. (Govekar 1900: 421)

Govekar zaključuje, da se je s tem delom Zola pojavil kot apostol nravstvene plodovitosti, hkrati pa je zapel svoj evangelij tako krasno, da se človeku zdi, »kakor bi čul bucanje gigantskih orgelj, na katerih igra umetnik-mojster stoglasno veličastno himno, ki pretresa duhove in polni srca z razkošjem«. (Govekar 1900: 422)

Istega leta je tudi *Slovenski narod* objavil recenzijo, ki je nekoliko strožja od Govekarjeve. Josip Hacin meni, da je v romanu marsikaj neverjetnega, saj se Mateju posreči skoraj vse, česar se loti. Tudi karakteristika oseb se mu zdi nepopolna: »*Plodovitost* je seveda strogo tendenciozen roman, beletrističen pladoyer množenja človeštva, zato ni čudno, ako zagovornik Zola večkrat zelo pretirava.« (Hacin 1900: 1)

Sicer pa se tudi Hacin ukvarja zlasti s problemi propadanja ter poudarja, da je ta roman pravzaprav opomin idealnega rodoljuba, ki kaže svojemu ljubljenu narodu, kaj mu je storiti, da se ohrani na višku.

*Plodnost* pa je navdušila tudi nekatere Zolajeve slovenske nasprotnike. Marica Nadlišek — o vlogi Zolaja v njenem delu »Usoda ka-li« smo že pisali — je uredniku *Slovenskega naroda* Govekarju poslala pismo, v katerem mu sporoča, da gleda poslej na francoskega romanopisca drugače: »Od kod ta izprememba in pri kom, ali pri

Zoli ali pri meni? Hm, jaz mislim da pri obeh, dasi sem uverjena, da bi podpisala te njegove nazore, katere razvija v tej knjigi, tudi prej« (Nadlišek 1900: 1). Nadliškova pozdravlja pisateljevo ljubezen do domovine in meni, da bi se morali tudi Slovenci držati pisateljevih nasvetov.

*Plodnost* so podobno sprejeli tudi v Franciji. Octave Mirbeau je menil, da je neumestno iskati nelogičnosti v tem Evangeliju, saj gre za poemo (Baguley 1973: 150). Očitki, da gre za »epopejo porodničarstva,« so bili redki.

Leta 1901 je *Slovenski narod* objavil recenzijo romana *Delo*. Pisec poudarja, da skuša Luka ustvariti »socialistiško državo«, pri tem pa se sooča z nepremagljivimi ovirami: delavci mu ne zaupajo in ga zapuščajo, meščanstvo se upira zadrugi, hkrati pa je ogroženo še njegovo življenje. Sčasoma pa mu vendarle uspe. Meščani se počasi povezujejo z delavci, cerkev pa ostane prazna. Recenzija se zaključí z naslednjo mislijo: »Ali bo ljudstvo s svojimi trdno vcepljenimi in prirojenimi predsodki, ki se ne dajo iztrebiti stoletja in stoletja, res kdaj zmožno, ustvariti raj na zemlji? Pesnik-idealista ga nam pač more!«<sup>55</sup>

Leto 1902 pa je bilo v znamenju romana *Resnica*. *Slovenski narod* je posebej poudaril kritiko šol: »Zola hoče z *Resnico* dokazati, kako brezumno je, poverjati odgojo mladine ljudem, ki so svoje duševno življenje za vselej vrgli iz ravnotežja, ker so se udali prisiljenemu devištvu in samstvu.«<sup>56</sup> Štiri mesece kasneje je objavili še naslednji komentar: »Roman *Resnica* je za Francoze aktualne važnosti, ker slika pogubni vpliv klerikalne vzgoje kot pogubonosno, protisocialno, poneumljajočo in zastrupljajočo moč, katero mora inteligenca udušiti.«<sup>57</sup>

## Sklep

Liberalni tabor je bil očaran nad Zolajevimi stališči o nujnosti neokatoliških reform, manj pa se je zaustavljal pri pisateljevi kritiki lurških romanj in ozdravljenj, ki jo je napadala Cerkev. Pomemben mejnik v slovenski recepciji Zolaja so kritike *Plodnosti*, ki so enotne v podpori pisateljevim stališčem o rodnosti, čeprav so do zgodbe zadržane. Zola je torej na Slovenskem doživel največje kritiško odobravanje s svojim povprečnim, malo realističnim, a znatno alegoričnim delom.

<sup>55</sup> Z. Ž., *Delo*, *SN* 34/131, 11. 6. 1901, 1.

<sup>56</sup> E. Zola, *SN* 35/111, 16. 5. 1902, 3.

<sup>57</sup> Novi roman E. Zole, *SN* 35/210, 13. 9. 1902, 4.

## IV. faza: Nekrologi, končni obračun

Devetindvajsetega septembra 1902 je ob pol štirih popoldne iz Pariza prišla novica, ki je vznemirila svet: danes dopoldne je nenadoma umrl pisatelj Émile Zola. Še istega dne je dunajska *Neue Freie Presse* že izdala izredno številko. Že naslednjega dne je *Slovenski narod* poročal o precej misteriozni smrti: »Sklepalo se je, da je vzrok plin iz pečnih cevi.«<sup>58</sup> Dan kasneje pa je časnik objavil obsežen nekrolog, ki je skladen z njegovo protiklerikalno usmeritvijo:

Zola je bil mož neumornega dela in boja. Njegovo srce je znalo ljubiti z ognjem vulkanskega zublja, a tudi sovražiti besno, neukrotno divje. Ljubil pa je božjo naravo, istino in pravičnost. Zanje se je boril neomajno od mladenških let do svojega konca; naravo je opeval v vznešenih himnah in trpel za preganjano resnico in pravico kot modern mučenik vse svoje dni. Sovražil in preganjal pa je hinavščino in licemerstvo, temo praznovrstva, reakcijo klerikalizma in podlost gnilega plemeskega in denarnega aristokratsva.<sup>59</sup>

Pisec omenja tudi Zolajevo književnost, razglaša ga za mojstra sloga in jezika ter za poeta velikanske fantazije, ki da je večkrat brutalen v izrazih in brezobziren v kopiranju narave. Obtoževali so ga pornografičnosti, čeprav je bil strog moralist: »Republika Francija je izgubila svojega literarnega kralja in ž njo žaluje ves svet. Napredni Slovenci pa polagajo v duhu na Zolovo krsto lovorjevo vejico: plemenitemu možu resnice, pravice in napredka ter zmagovitemu sovražniku mednarodnega klerikalizma, ki tišči k tlom tudi naš narod!«<sup>60</sup>

Medtem ko je *Slovenski narod* v duhu položil na Zolajevo krsto lovorovo vejico, je tudi *Delavec. Rdeči prapor* počastil umrlega pisatelja: »In umevno je, da žaluje socializem v prvi vrsti po njem. I pri nas je naznanjala rdeča s florom obvita zastava na Delavskem Domu, da je proletarjat celega sveta izgubil genija.«<sup>61</sup> Članek omenja tudi pisateljevo skrb za revne: »Pokazal je vsemu svetu temne pokrajine trpljenja. Povsod glad, povsod beda, povsod blato in umazanost. Tu v živinsko življenje potisnjeni proletariat in tam v zlatu spečo, a propalo meščanstvo.«<sup>62</sup>

Tudi katoliška glasila so se oglasila ob Zolajevi smrti. V spominskih zapisih so se pisci spominjali Zolajevih pisateljskih načel ter njegovega odnosa do vere. Andrej

<sup>58</sup> Pariz 30. septembra, *SN* 35/224, 30. 9. 1902, 3.

<sup>59</sup> Émile Zola, *SN* 35/225, 1. 10. 1902, 2.

<sup>60</sup> *Prav tam*.

<sup>61</sup> Émile Zola, *Delavec. Rdeči prapor*. 5/40, 3. 10. 1902, 1–2.

<sup>62</sup> *Prav tam*, 2.

Kalan (1902: 703) je poudaril zlasti pisateljeve poglede na krščanstvo: »Zavrgel je seveda evangelij in namesto svetopisemskih štirih evangelijev je hotel postaviti v štirih knjigah *Plodovitost*, *Delo*, *Resnica* in *Pravičnost* nov evlucijski evangelij. Od teh je dovršil prvi dve deli, pri prvih polah tretjega pa je nenadoma umrl; blasfemij proti večni Resnici ni več smel nadaljevati«. *Trilogijo* ter *Štiri evangelije* omenja tudi Kummer (1902: 236), ki svoj spis zaključuje spravno:

Zola je svoje mnoge talente porabil v zlo. Mnogim je vero iz srca iztrgal, ter jim vcepil gnev in sovraštvo do cerkve, zopet drugim je pa v srce zasejal seme pohujšljivosti in podle pohotnosti. S tem si je zelo obtežil svojo odgovornost pred vsesvetim in pravičnim sodnikom. A bil mu Bog milostljiv sodnik.

Pregled nekrologov moramo zaključiti z mislijo iz članka Frana Svetiča (1902: 758), ki je sicer prvič pisal o Zolaju pred poldrugim desetletjem: »[N]aš slovenski romanopisec ne pobiraj stopinj za Zolo in njegovimi učenci, ampak – ako ni velik samostalen genij – jemlji si za vzor rajši ruske realiste«.

Naslednja poglavja bodo posvečena prav »slovenskim stopinjam« za Zolajem.

# Slovenska produktivna recepcija Zolaja

## I. Afirmacijska faza: Fran Govekar

**Ž**E JOSIP STRITAR (1896: 19) JE KOT nekoliko starejši sodobnik ob začetku izhajanja romana *V krvi v Ljubljanskem zvonu* zapisal, da se mladi pisatelji uče od naturalistov ter poudaril, da se nekatera dela »bero kakor pravi Zola – dobro tako«. <sup>63</sup> Miroslav Malovrh (1896: 2) si je celo želel, da bi se Govekar emancipiral »pogubnega upliva Zolovega«. Tri desetletja kasneje je Ivan Grafenauer (1926) menil, da je Govekar z romanom *V krvi* presadil na slovenska tla najznačilnejšo knjižno obliko naturalizma, Zolajev eksperimentalni roman, z vso njegovo prirodoslovnostjo usmerjenostjo, s teorijo dednosti in miljeja. Tudi Anton Slodnjak (1963: 42) je poudarjal, da je bil Govekar ob pisanju romana *V krvi* blizu teoriji Zolajevega nauka o eksperimentalnem romanu, hkrati pa je prvi opozoril na podobnosti med tem delom in romanom *Nana*. Evald Koren (1973) je preusmeril pozornost literarne zgodovine v raziskovanje Govekarjevega poznavanja Zolajeve *Beznice*, ki je za genezo slovenskega romana pomembnejša. Natančno je preučil tudi podobnosti v tehniki obeh pisateljev ter natančno raziskal Govekarjevo pojmovanje dednosti.

Doslej je ostala na obrobju zanimanja Govekarjeva novelistika (zbirka *O te ženske*), ki kaže tudi nekatere sorodnosti s ciklom *Rougon-Macquart*, pisatelj pa je v predgovoru h knjižni izdaji celo zapisal, da se ravna po Zolaju, ki jemlje »za svoje izmišljene sujete živeče tipe lastne družbe«. Neovrednoteno je tudi Govekarjevo prevajanje in objavljane Zolajevih novel ter njegova uredniška aktivnost v času afere Dreyfus, pri nas poimenovane kar Dreyfus-Zola, ki je pomemben del afirmacijske recepcije Zolaja na Slovenskem.

<sup>63</sup> Mlade avtorje je Stritar vendarle opozoril, da naj brzdajo poželenje, če se jim »morebiti sline cede po mesnih loncih – francoskih.« Kasneje je Stritar v pogovoru z Govekarjem (1896b: 2) zanikal, da bi bil Zolajev nasprotnik. Govekar je zadovoljno pripomnil, da sta se v pogovoru strinjala »celo v sodbi o Zoli«, kar je mladi pisatelj omenil tudi v pismu (17. 3. 1896) svoji zaročenki Minki Vasič: »Potem sva govorila o Zoli, katera [!] Str. ceni – kot jaz – za duš. velikana, a obsoja kot pornografa. Zlasti Germinal in Zemlja sta preočito svinska, dasi imata krasne prizore.« Govekar, *Pisma I*, 108.

Seznam Zolajevih del, ki bi jih lahko prebiral Fran Govekar, je posebno vprašanje (Koren 1973: 289). Slovenski pisatelj je verjetno poznal kar nekaj njegovih del tako iz cikla *Rougon-Macquart* kot tudi iz *Treb mest*, ki jih omenja v pismu Marici Nadlišek, ki je sicer Zolaja kritizirala<sup>64</sup>: »Tudi se Vam čudim, da pišete takó – visoko o Zoli, katerega kar nič ne poznate, ker ste čitala *eno samo* samcato delo njegovo! Vi ste torej naravnost krivična napram Zoli! Svetujem Vam, da prečitate izmej Zol. romanov vsaj še *Greh abéja*, *Listek ljubezni* in *Rim*. Potem se bodete strinjala izvestno z menoj, da je Z. velikán – celó v blatu!»<sup>65</sup> Izjava je pravzaprav paradokсна, saj omenjena dela nikakor niso tipična za pisatelja, ki se v njih ne izkaže za »velikana v blatu«; gre bodisi za filozofsko-religiozne (*Rim*) bodisi za sentimentalne romane (*Greh abbéja Moureta*, *Listek ljubezni*), v katerih so deskripcije izredno dovršene. V enem od svojih redkih spisov o Zolaju Govekar sicer poudarja, da je francoski pisatelj »genij, katerega slave, čitajo in posnemajo vsi narodi zemlje«, hkrati pa je tudi naslednjega mnenja: »Istina je pa tudi, da zaide Zola v svoji natančnosti često predaleč in da žalibog opisuje marsikaj, kar za dejanje ni neobhodno potrebno« (Govekar 1896a: 4). Leta 1912 je ob izidu Levstikovega prevoda *Poloma* menil, da Slovenci povezujejo z Zolajevim imenom izključno le golo opisovanje živalskih, zlasti pa seksualnih nagonov in prizorov, prevedeni roman pa da jih bo presenetil. Govekar je obsojal apriorne sodbe o Zolaju, ki izhajajo iz nepoznavanja ali celo nebranja, hkrati pa je opozarjal na motivno razvejenost njegovega opusa. Občudoval je Zolajevo deskripcijo, zavračal pa pretirano natančnost ter opisovanje živalskega nagona. Zanimivo je, da je odklanjal tudi pojem naturalizem ter svoje pisanje označeval za realizem (Govekar 1896a: 4). Iz navedenega najbrž sledi, da prav naturalizem pretirava v natančnih opisih ter v poudarjanju živalskih nagonov. Pisatelj, ki je v očeh kritike veljal za slovenskega Zolaja, je bil torej do francoskega naturalista v lastnih spisih dokaj zadržan. Bolj »škandaloznih« romanov – kot sta *Beznica* in *Nana* – sploh ni omenjal, čeprav so njuni motivi ključni za roman *V krvi*. Izhajamo iz domneve, da ju je poznal iz kvalitetnih nemških prevodov.<sup>66</sup>

<sup>64</sup> Navajamo tudi odgovor Marice Nadlišek z dne 13. 11. 1896 (NUK, Ms 703): »Ne pravim, da on ni velik tudi v blatu, velik je, velik, a vendar tudi – edin! Njegovo *Page d'amour* sem čitala, več let je že od tega in spominjam se je prav dobro. Nekateri Francozje in Italijani so hoteli posnemati Zolo, a spodrsnilo se jim je; Zola je tudi v blatu velik, a oni so se pa osmešili.«

<sup>65</sup> F. Govekar, Pismo M. Nadliškovi, 11. 11. 1896, *Pisma II*, 9.

<sup>66</sup> O nemških prevodih *Beznice* in *Nane* govorimo v poglavju o Cankarju.



## Govekarjeva literarna afirmacija Zolaja

RECEPCIJA BEZNICE. Eden pomembnejših motivov v romanu *Beznica* je alkoholizem, ki je bil v drugi polovici devetnajstega stoletja že tudi predmet znanstvenih študij. O tej bolezni je Valentin Magnan leta 1874 napisal knjigo, ki jo je poznal tudi Zola (Mitterand 1961a: 1554). Sicer se je s tem problemom ukvarjal prav tako zdravnik Bouchardat, ki je menil, da je mogoče alkoholizem povezati zlasti s selitvijo ljudi s podeželja v velemesto. Pri ljudeh, preseljenih s podeželja, se porodijo neke umetne potrebe, zato zanemarjajo realnost. Proti depresiji se borijo s tobakom in alkoholom, ki jih lahko vodi do razkroja (Hirdt 1991: 13). Omenjene misli pa v nekaj stavkih povzemajo »preprosto življenje« Gervaise Macquart, ki se je s provansalskega podeželja preselila v pariško velemestno okolje, kjer se je počutila kot tujka. Njen razkroj je počasen in ga posredno zakrivi moževa nesreča, ki družino pahne v revščino in pijanstvo. Gervaise se preda alkoholu, ko je njen mož že kronični pijanec, njeno življenje pa tedaj za hip postane lepše.

Alkoholizem kot omilitev vsakdanjega trpljenja omenja v romanu *V krvi* tudi Fran Govekar. Sicer pa lahko Urško Vrhnik v resnici primerjamo z Gervaise, le da je življenje slovenske junakinje bolj razuzdano. Dejstvo pa je – kot je ugotovil že Koren (1973: 304) – da sta obe hraniteljici svojih družin, ki slednjic postaneta alkoholni žrtvi. Gervaise je »tragična« junakinja, saj je njena »hybris« dednost, ki jo zaznamuje z alkoholizmom (Seassau 1989: 386), zaradi lakote pa se poskuša celo prostituirati. Zola je s hkratnim opisom snežnega viharja in junakinjinega notranjega boja ustvaril zanimiv simbolični paralelizem:

Nastal je pravi snežni metež. Na višjih delih, na odprtem prostoru, se je drobni sneg tako vrtinčil, kot da bi ga neslo z vseh štirih strani neba. Niti deset korakov nisi videl pred sabo, vse je izginjalo v tem plešočem prahu. Vsa mestna četrt je utonila v njem, bulvar je izumrl, bilo je, ko da je snežni metež z belim prtom tišine prekril kolcanje poslednjih pijancev. Gervaise je komaj hodila; pred očmi se ji je vrtelo in ni več vedela, kje je. (*B*: 483)

Podoben odlomek je najti tudi pri Govekarju, ko opisuje prav tako propalo Urško, ki jo zaradi pretepa zapodijo iz gostilne. Tudi tu se pojavlja simbolični paralelizem:

Z barja pa so se dvigale megle. Bila je gosta tema, da nisi videl skoro ni za stopinjo pred-se. Vse barje je bilo prepreženo in prevlečeno z mokrotno, nepredirno megleno temino. Tedaj pa se je izgubila tudi pot, po kateri je bežala ženska, in na mah je stala na mehkih, grezastih tleh; jedva za dva prsta debela plast snega je ležala na njih. – Minilo je bilo že nekaj ur, odkar je bila začela bežati ... sedaj pa se ji je začelo daniti in jasnitvi v glavi, in strah in mrz sta jo strelznila polagoma popolnoma ... »Kje sem li?« se je začela izpraševati, »kam sem zašla? – kod hodim?« (*Vk*: 207)

V obeh delih se junakinji soočita z okoljem, ki ju zmede. Snežni vihar oziroma meglena temina ima v obeh romanih simbolično vrednost, saj se junakinja tudi v lastnem resničnem življenju ne znajde več. Medtem ko Gervaise reši občudovalec Goujet, ki se mu nevede ponuja, in umre kasneje, pa Urška v svojem deliriju v mrzli noči zmrzne, potem ko se pokesa svojih grehov.

Mala Nana, edina Gervaisina hčerka, je v *Beznici* pravzaprav stranska oseba, čeprav ji je eno od poglavij romana v celoti posvečeno. Pisatelj si jo je zamislil po resnični osebi. Njegov revni stric Adolphe Aubert – hišnik, ki je zastrl okna, da ne bi gledal lepote dneva – je namreč imel hčerko Anno, ki je staršem povzročala mnogo skrbi (Mitterand 1961a: 1536). Francoski pisatelj je svojo junakinjo v roman uvedel z rojstvom. Medtem ko Coupeau javno izjavi, da si je želel prav hčerko, pa Gervaise rojstvo užalosti, saj deklicam v Parizu preti mnogo nevarnosti. Tudi v Govekarjevem delu se rojstva male Tončke veseli že postarani, a le domnevni oče. Tako kot Coupeau, ki sicer hčerki pove, da naj bo pridna, ker lahko drugače postane cipa, tudi on vzame otroka v roke in ga treplja po licih.

Medtem ko oba pisatelja zamolčita opis cerkvenega krsta male junakinje, pa se zamudita pri natančnih opisih jedi obeda po krstu. Bolje rečeno, opisujeta tisto, kar vsak od gostov prinese ali poje. V obeh delih se torej deklíč porodi v dokaj srečnem okolju, njegov krst pa se proslavi – kljub stiskaštvu botrov in skromnim razmeram – slovesno.

Nanino usodo kaj kmalu določi teta, gospa Lerat, saj starša – kljub zelo resnim pomislekom, češ da so takšna dekleta le lahke punce – prepriča, da jo izučijo za cvetličarko v njeni delavnici v ulici Caire. Pri Govekarju pa se mati sama odloči, da bo Tončko poslala v »tobačno tvornico, da pomaga delavkam lepiti škatlje za cigarete in smotke in tako kaj zasluži« (*Vk*: 78). Nadzorstvo je v obeh tovarnah zelo strogo. V *Beznici* za red skrbi gospa Titreville:

»Pazite! Mojstrica!« In res je vstopila gospa Titreville, visoka, posušena ženska. Navadno je bila spodaj, v trgovini. Delavke so se je silno bale, kajti nikoli se še ni pošalila. Počasi je šla okrog mize, za katero so zdaj delavke sklanjale glave in hitele delati. Neko delavko je ozmerjala z nesposobnico in znova je morala začeti marjetko. (*B*: 423)

Pomenljivo je, da je Govekar iz Zolajeve mojstrice ustvaril več nadzorniških likov, ki so prav tako strogi:

Za red so skrbele »majstorice«, ki so hodile od mize do mize, pregledovale delo, popravljale, učile in kazale. Vsako trenotje je prišel v dvorano tudi strog respicijent, stari kav mož hudega

pogleda, surovega glasu in rdeče, ščetinaste brade, kateremu ni bilo nikdar dovolj storjenega. Vedno je vpil, zmerjal in grozil. (*Vk*: 79)

Podobnosti pa v obeh delih ni najti le v opisu nadrejenih, marveč zlasti v prikazu razmer. Takole jih opiše Zola:

Toda kadar so šušljale takole po kotih, je umazanija kar cvetela. Če sta se znašli kje dve sami, sta se zvijali od smeha, ko sta si pripovedovali svinjarije. Razen tega pa so se zvečer tudi spremljale; tako sta se goreči od radovednosti po dve in dve punčari ustavljali sredi prerivajoče se množice na cesti, si pripovedovali najbolj zaupne reči in premelevali zgodbe, ob katerih bi se človeku lasje naježili. (*B*:423)

Podobne zgodbe lahko posluša tudi Tončka: »Na poti ni nedostajalo nikdar smehu, šal in zabavljic. Tončka je molčala ter pazljivo poslušala, kaj si pripovedujejo starejše delavke, smejala se z njimi, često pa strmela, ne vedoč, kaj pomeni ta ali ona zabavljica, kako naj razume to in ono dvoumno šalo« (*Vk*: 79). Že Evald Koren (1973: 305) je ugotovil, da se dekleta v obeh delih zaradi pomenkov nra-  
vstveno spridijo. Sicer pa Zola ta proces ponazori z naslednjo komparacijo: »Tu so bile na kupu in se kvarile med seboj, podobno kakor košara jabolk, v kateri je nekaj nagnitih« (*B*: 423). Ob tem pa je potrebno navesti tudi ustrezen odlomek iz retrospektivnega dela novele »Primo loco«, v kateri je tudi Govekar Albinino odraščanje opisal s pomočjo biološke komparacije:

Pohujšanje, bodisi da pride v obliki slabe knjige, nedostojne slike, nenravne glediške igre ali pa resničnega nemoralnega dogodka, je kakor slana nežnim brstom cvetoče breskve. Ni treba baš hudega mraza, in že stoji v jutru drevo, ki je razveseljevalo tvoje oko še na večer s svojim belim, svatovskim oblačilom pomladi, črno, poparjeno, velo. (*Pl*: 21)

Medtem ko je Tončka pred vstopom v tovarno še dokaj nedolžno dekletce, pa je Nana že izkušena mladenka. Polagoma se v njej razrašča poželenje, »da mora tudi sama poskusiti« (*B*: 424). Če je takšen proces pri Tončki dolgotrajnejši zaradi prijateljavanja z verno sodelavko, pa je mogoče prav v omenjeni noveli »Primo loco« prebrati podoben stavek. V nasprotju z Nano, ki odrašča pravzaprav na cesti, pa Albina preživlja svoje dijaške dni skupaj s prijateljico v stanovanju italijanske družine, kjer lahko skozi špranjo opazuje, kako soproga vara svojega moža, kar nedvomno vpliva na mladenki: »In kmalu ju je prešinila želja, da bi še sami doživeli kaj podobnega« (*Pl*: 22).

V delavnici gospe Titreville zbu-  
di veliko pozornosti postarani moški, ki postava pred poslopjem in čaka na Nano, kasneje pa se je mladenka ogrela za mlajše, sicer pa je večino noči preplesala. Skladno z vzori iz tobačne tovarne se tudi Tončka za-

čenja ozirati po moških. Tudi Govekarjeva junakinja blesti na plesišču. Medtem ko se Tončka na plesiščih dobiva s fanti, pa Nani ti lokali omogočijo vzpon po socialni lestvici, saj jo že kmalu vidijo v kočiji.

RECEPCIJA NANE. V nasprotju s starejšo slovensko literarno zgodovino smo danes do vzporejanja Govekarjevega romana z *Nano* nekoliko bolj zadržani. Že Koren (1973: 305) je mnenja, da lahko le stežka primerjamo Tončko, ljubico in kasneje soprogo uglednega meščana, z Nano, ki iz bedne cipe postane bleščeča kurtizana. Tudi Kos (1987: 158) meni, da je razvrat Govekarjeve osebe v primerjavi z Naninim precej preprostejši. Med obema junakinjama pa je – kot ugotavlja Koren (1973: 305–307) – podobnost zlasti v njuni »razredni« maščevalnosti. Zola sam je zapisal, da izraža *Nana* moralno pokvarjenost spodnjega sloja, ki jo vladajoči razred dopusti. Pokvarjenost se nato dvigne v ta razred, ga spridi in razkroji (Mitterand 1961b: 1723). Kot je v romanu zapisal novinar Fauchery, je Nana nekakšna zlata muha, ki je zrasla sredi gnojišča, postala lepa, potem pa zastrupljala moške v palačah ter tako maščevala revne in zapuščene, svoje prednike (*Nana*: 203). Zola je celo zapisal, da je Nana podobna pošasti, ki hodi po lobanjah. Na vesti pa ima kriminal, bankrot in celo samomor svojih ljubimcev.

Uničujoča moč Tončke, ki je tudi potomka »izkoriščenega, zaničevanega in zatiranega, a vendar za najvišje desettisočnike neogibnega proletariata«, pa je omejena le na soproga Pajka. Odvetnik informacijo, da ga žena vara, prepozna kot božjo kazen za vse svoje nečedne posle.

Tončka nikakor ni edina usodna ženska iz Govekarjevega proznega opusa. Omeniti moramo še Marto iz novele »Doktor Strnad«, o kateri pisatelj takole povzame govorice:

Včasih je bila igralka, – menda v ogerski prestolici, – a sedaj ji ni tega treba več, dasi je še mlada. Govorilo se je marsikaj, odkod zajema one velike svote, katere porablja že skoro pol leta, stanujoča potratno v najkomfortniši vili poreški. Imenovalo se je ime nekega budimpeštanskega bankirja, zatem ime bogatega poljskega grofa, – celo neki ameriški žid je bil nazivan Martinim protektorjem. (DoS: 42)

V tem odlomku je mogoče prepoznati aluzijo na Nanine ljubimce. V Martinem ameriškem židu ter budimpeštanskem bankirju se skriva nemara bankir Steiner, v bogatem poljskem grofu pa grof Muffat. Tako kot Marta ima tudi Nana svoje posestvo, ki je last ljubimcev. In Marta je bila tako kot Nana nekdaj igralka. Govekarjeva junakinja je tudi »femme fatale«, zaradi katere se vojaki dvobojujejo, njeni škandali pa povzročijo tudi bankirjevo smrt.

Ko govorimo o Govekarjevi recepciji Zolajeve *Nane*, pa nikakor ne moremo mimo motiva ženske-zveri. V že omenjeni noveli »Primo loco« se pojavlja zanimiv opis Albine, ki s svojo lepoto tolikanj omreži moškega, da lahko doseže svoj cilj. Albina je namreč učiteljica, ki želi, da se njeno ime na seji krajevnega šolskega sveta postavi na prvo mesto, »primo loco«, čeprav je najslabše kvalificirana prosilka. Grbenc, eden od članov sveta, pa ji v zameno za ljubezen omogoči imenovanje. Njeno deskripcijo zaključí Govekar z naslednjo izjavo: »O, pojte rakom žvižgat: Strindberg, Zola, Ibsen, Sudermann ... vsi vi prijatelji naturalistične Muze, ki poznate in slikate žensko le kot »bestijo«, izsesavajočo, morečo in razdevajočo zver!« (Pl: 4). Z omembo Zolaja Govekar najbrž meri na znameniti odlomek iz *Nane*:

Nana je bila vsa preraščena, njene svetle, puhaste dlačice so dajale telesu žametno mehko, na njenem križu in v kobiljih bedrih, v meseni, z globokimi gubami prepasani vzboklini, ki je na spol metala vznemirljivo tančico sence, pa je tičalo nekaj živalskega. Žival, odeta v zlato, slepa kakor vsaka sila, ki že samo s svojim duhom okužuje svet. Muffat jo je še vedno gledal. Da, tako ga je obsedla in vsrkala vase: celo ko je zaprl oči, da bi je ne videl več, mu je iz globoke teme vstala ta žival, velikanska in strašna. (N: 204–205)

Nana je torej alegorija spolnosti, hkrati pa tudi žival. Zola je sicer na več mestih uporabil živalsko podobje, s katerim je opisal njeno obnašanje. Nana je tako vlačuga z okusom papige (N: 388), ima gibkost belouške, iz nje diha žlahtna napetost čistokrvne mačke (N: 288), njene lase pa primerjajo z grivo (N: 22). Poleg tega je tudi nekakšna novodobna Kirka, ki zmore razkriti bestialnost tudi v moških (Bertrand-Jennings 1977: 59): njeno sled izvoha krdelo moških (N: 61), njih čreda pa galopira čez njeno spalnico (N: 411). Zolajeva junakinja je v resnici tudi »izsesavajoča zver«, kot je nekoliko ironično zapisal Govekar. Raziskovalci v zvezi z Nano omenjajo pojem »seksualni kanibalizem«, saj se zdi, kakor da se s svojimi moškimi hrani.

Zanimivo je, da se v Govekarjevem romanu Zolajeva Nana tudi neposredno omenja. Takole lahko beremo v trinajstem poglavju: »In zopet je ležala neko popoldne v svojem budoarju, zavita v svetlovišnjev svilen "šlafrok" ter čitala Zolin roman *Nana*. Prinesla ga ji je bila notarka kot – velezanimivo berilo.« (Vk: 588–589)

Že Slodnjak (1963: 44) je menil, da ima omemba *Nane* v romanu posebno vlogo. Tončka, ki jo nekoliko peče vest, saj je že v drugo varala soproga, bere roman, v katerem naslovna junakinja slavi po številnih ljubezenskih zvezah. Podobna omemba *Nane* kot *V krvi se* pojavi tudi v romanu *Effi Briest*, ki ga je Theodor Fontane objavil le leto poprej. Na Effijino vprašanje, če je *Nana* res tako strašna, baronica Zwickerjeva odgovori, da se dogaja še kaj hujšega. Ob tem velja poudariti, da tudi sama Nana prebira roman o neki vlačugi in se razburja, da so v knjigi same laži. Medtem

ko prostitutka benti nad prikazovanjem vlačug v književnosti, pa pri Govekarju in Fontaneju junakinja, ki vara soproga, bere oziroma razpravlja o *Nani*, kar pušča v bralcu vtis posredne karakterizacije osebe.

Ob tem velja opozoriti, da se motiv branja večkrat pojavlja tudi v Zolajevem opusu. Moški svet prebira največkrat politična besedila, ženam pa omejuje pravico do branja, zato si sposojajo sentimentalne romane kjerkoli. Primer je zlasti Marie Pichon *V kipečem loncu*, ki strastno prebira *Andréja* George Sandove. Roman prebudi v njej takšno strast, da postane celo prešuštnica. Zola je tudi v svoji publicistiški obsojal nepoučenost deklet, ki jo je povzročala nepravilna vzgoja ter škodljivost branja idealističnih ljubezenskih romanov. V delu »O morali v literaturi« (»De la moralité dans la littérature«) je celo zapisal, da je potrebno dekleta seznanjati z realnostjo in jih vzgajati za življenje. Idealistični romani, ki jih večinoma bero, iz njih ustvarjajo sanjačice, saj si kmalu omislijo ljubimca. Takšen tip ženske je tudi Govekarjeva Albina, ki pa ima v svoji knjižnici precej bolj erotična dela, kot jih ima Zolajeva junakinja. Z »nepopisno radovednostjo in vstrajnostjo« (Pl: 22) poleg *Dekameron*a in Casanove prebira tudi romane Émila Zolaja.

DETERMINANTE RODU IN OKOLJA. Čeprav so zgodnji preučevalci (npr. Grafenauer, Slodnjak) že poudarjali vlogo dednostne determinante pri Govekarju, se je natančne analize polotil šele Evald Koren (1973: 297), ki se je osredinil na odlomek, ko skrušena Tončka Golobu pripoveduje o svojem življenju ter poudarja svojo prirojeno strast in poltenost kot edino dediščino svoje nesrečne matere: »Že s početka sem se morala boriti s svojo nemirno krvjo, hlepečo, hrepenečo vedno le po izpremembni ... sedaj pa se povsem jasno zavedam, da je bila vsega kriva moja mati... Kar ona, to jaz! Tako je moralo priti slej ali prej« (*Vk*: 723). Skratka, junakinja sama obtožuje za vse svoje življenjske napake dednost. Ob tem je seveda potrebno poudariti, da je v Govekarjevem romanu mati Urška več ko polovico življenja zgledna ženska in se prostituira zaradi gmotnih razmer, kar pomeni, da je Govekar svoje junake zasnoval pod vplivom neolamarkizma: pri Urški se je pod vplivom okolja oblikovala neka lastnost, ki se je z dedovanjem prenesla na potomstvo (Koren 1973: 299–300). Tončka sama je v svoji izpovedi pozabila na slabe vplive tovarniškega okolja, ki so bili ključni za njen odnos do moških. Čeprav je z današnjega stališča Govekarjevo načelo o dedovanju strasti naivno, je vendarle potrebno poudariti, da je pisatelj s svojim romanom *V krvi* uvedel vpliv dednosti in okolja v slovensko književnost, kar je pomembno za Zolajevo afirmacijo na Slovenskem. Hereditarno in miljejsko determiniranost junakov je namreč Govekar vpeljal s pomočjo tez iz Zolajevga »Eksperimentalnega romana« (Koren 1973: 302–303).

Z Govekarjevimi pogledi na dednost so tesno povezani tudi pogovori junakov o svobodni volji. Takšni so pogledi pravnika Grdiniča:

Ako je torej živčevje bolno, je bolno tudi vse mišljenje in čuvstvovanje, vsled tega pa tudi vse delovanje dotičnega nesrečnega bitja, ki zato za svoja slaba dela ne more biti odgovorno ... Kjer ne dostaje svobodne volje in namena, ondi ni krivde, niti zasluge. Radi tega [...] hudo-delci ne sodijo na vešala ali v mnogoletne, morda celo dosmrtnne, demoralizujoče ječe, ampak v popoljševalnice, ali pa v – blaznice. (*Vk*: 523–524)

Že Koren (1973: 311) je ugotovil, da je takšne pogovore s podobno vsebino najti denimo v Zolajevi *Nani*: »Gospodje so se medtem sporazumeli, da so vsi proti novim kriminalističnim teorijam: jasno, s to lepo iznajdbo neodgovornosti v nekaterih patoloških primerih ne bi bilo na svetu več zločincev, potemtakem bi bili samo še bolniki!« (*N*: 317). Glavni predstavnik novejših kriminalističnih tendenc pa je seveda bil Cesare Lombroso s svojim delom *Zločinec* (*L'uomo delinquente*, 1876), v katerem je avtor skušal odvrniti sodstvo od navade, da se kriminalce zgolj kaznuje, ne da bi se upoštevalo njihove psihične posebnosti. Podobno kot zavračajo Lombrosovo kriminologijo Nanini znanci, pa ji je nasproten tudi svetnik Duveyrier v *V kipečem loncu*, saj kritizira zlorabljanje znanosti, zlasti fiziologije, po kateri se kmalu ne bo več vedelo, kaj je dobro in kaj slabo.

RECEPCIJA GERMINALA IN NOVELE »KAKO SE UMIRA«. Novela »Socijalist«!, slika iz delavskega življenja, je nastajala približno v istem času kot roman *V krvi*, Ivan Cankar pa je Govekarja nemara prav zaradi tega dela označil ne le za najboljšega slovenskega novelista, marveč tudi za našega prvega socialdemokratskega pisatelja.<sup>67</sup> Novela doslej še ni bila obravnavana v luči Zolajevih vplivov, čeprav so v njej številni socialni motivi, ki pa jih je slovenska literarna veda že ustrezno analizirala (Koren 1983: 147–148).

Zgodbo uglednega starejšega strojevodje Jana Ružičke, ki zaradi članstva v delegaciji, saj terja od delodajalca ali zvišanje plače ali pa skrajšanje delavnika, izgubi delo in zaradi oznake »socialist« nikjer ne more dobiti drugega, bi na prvi pogled nemara lahko pripeli na germinalovske motive. Ružička nekako spominja na Maheuja, njegova žena pa na Maheujevko. Toda izjemno pobožni in skoraj idealistični Govekarjevi liki imajo zelo malo skupnega z Zolajevo, izredno realistično opisano rudarsko družino, kjer ni takšne vere, ponižnosti ali ljubezni. Edino opis sprejema delavskih predstavnikov bi lahko imel osnovo v *Germinalu*. Tako kot Govekarjev »šef«, ki delavce sprejme na »baržunastem kanapeju« (*Soc*: 161), tudi gospod Hen-

<sup>67</sup> F. Govekar, Pismo M. Vasičevi, 17. 10. 1896, *Pisma I*, 115.

nebeau rudarje povabi v razkošno opremljeni salon z naslanjači v slogu Henrika II. in stoli Ludvika XV., kar proletarce v obeh delih spravi v zadrego. Tako v *Germinalu* kot v »Socijalistu«! o težavah spregovori najstarejši delavec (Ružička/Maheu). Do tu podobnosti. Medtem ko se Govekarjev lik topi v opravičevanju in komaj uspe postaviti upravičene zahteve, pa je Maheu veliko bolj odločen, češ da nove tarife ne morejo sprejeti. Če je Govekarjev predstavnik delavcev premil, pa je »šef« veliko bolj surov kot Hennebeau, saj delegacijo zmerja in jo ob besedi štrajk celo vrže iz službe. Govekarjevi delavci so nekakšni romantičnoidealistični borci za pravico, židovski kapitalisti, zasnovani povsem antisemitsko, pa njihovi brezčutni in mogočni sovragi. Takšna neživiljska koncepcija junakov je povsem v neskladju z zolajevsko realistično zasnovno oseb.

Čeprav so opazne razlike med »Socijalistom«! in *Germinalom*, lahko to novelo vendarle povezujemo z Zolajem, saj ima njen drugi del precej sorodnosti s kratko zgodbo iz cikla »Kako se umira« (»Comment on meurt«), ki ga je Govekar zelo dobro poznal, saj je kot urednik objavljajl v *Slovenskem narodu* posamezne dele.

Ružička je torej ostal brez dela in jesen se je prevesila v zimo: »[K]ruta, ostra zima se je začela. Iz početka je snežilo dan za dnem, potem pa se je zjasnilo, in mraz je pritisnil, da je bilo v toplo zakurjeni sobi za malo časa znova zopet mrzlo. Ružičkovi pa so začeli okušati trdi, grenki, moreči kruh bede in pomanjkanja.« (Soc: 230)

Podobne težave ima tudi družina Morisseau: »Januar je bil zelo težak. Nobenega dela, nobenega kruha in doma nobenega ognja. Morisseaujevi so crkavali od lakote.« (Com: 616)

V Zolajevi zgodbi je osrednji junak desetletni sin Charlot, ki je sicer šibak in bolehen, a izjemno inteligenten. V šoli se skuša vse naučiti naenkrat, kar pa je slabo za njegovo zdravje. Prav takšen je tudi Janko Ružička: »Ružička je navadno pohvalil nadarjenega sinčka, ki je bil vnet za učenje, v šoli in doma pa vzorno poslušen. Žal, da je bil radi nagle rasti pri svojih letih jako šibkega telesa [...].« (Soc: 157)

V obeh delih starši živijo zgolj za svojega nadarjenega sinka, ki pa vsled nemožnih razmer resno zboli. Nekega dne se Charlot vrne domov s tresavico, pijanega videza. Ves je rdeč, govori neumnosti in poje pesmice. Bolnemu sinku, ki je moral doslej ležati na tleh, starša zdaj prepustita svojo posteljo, sama pa se zlekmeta v kot, na slamnjačo, ki je še psi nočejo več.

Tako kot Zola tudi Govekar opiše nenadno bolezen sina Janka, ki nekega dne potoži, da ga hkrati strašno zebe in mu je vroče: »Še tisto prvo noč se je onesvestil



in zmešano govoril o šoli, o snegu, o otcu, o Nanki, pa zopet o mrazu in hudi vročini. Lotevala se ga je mrzlica, pa zopet vročica. Nekaj časa se je tresel, kot bi ležal gol med samim ledom, kmalu nato pa se je zopet potil, paril in kahal, kot bi ležal v razbeljeni peči. Poznal ni nikogar, niti mamice.« (Soc: 231)

Tako Zola kot Govekar sta opisala obup staršev ob sinovi bolezni. Mati Charlota, ki ga zdaj zebe in mu je vroče (»c'est un froid et chaud«, Com: 617), objema; Ružičkova pa si odtegujeta zadnje grizljaje ter preživljata noči ob Jankovi postelji, v nezakurjeni sobi (Soc: 231). Potrebno bo poklicati zdravnika.

Zdravnik, ki ga je pripeljal Morisseau, je ugotovil, da ima Charlot vnetje poprsnice, hkrati pa je obžaloval, da družina ni več vpisana na socialnem uradu. Ružička ima bistveno več težav z zdravnikom (tudi židovskega pokolenja), ki najprej zaradi slabega vremena sploh noče k bolniku, ko pa izve, da je bil delavec odpuščen, ga požene čez prag. Dečka zastonj pregleda pravkar promovirani zdravnik slovenske narodnosti (ob tem ne umanjka hvalnica panslavizmu), ki pa lahko le ugotovi, da dečku ni rešitve: »Okrutnost brezsrčnega kapitalista je kriva te smrtne žrtve ... Lakota, mraz je povod boleznim in večini smrtnih slučajev v najubornejših delavskih slojih.« (Soc: 235)

Dečka v obeh delih podležeta bolezni. Takole je predsmrtno agonijo opisal Zola: »Nenadoma je v porajajoči se noči začel Charlot jecljati raztrgane besede: "Mama ... mama ..." Mati se približa in začuti na licu močan dih. Ne sliši ničesar več; razpozna otroka, ki ima narobe obrnjeno glavo in tog vrat« (Com: 619–620). Agonijo je opisal tudi Govekar: »Janku se je bledlo neprenehoma; potem pa je umolknil ter s široko, topo zročimi očmi ležal pri miru, a globoko sopol. Nikogar ni več poznal. Zaman mu je gladila mamica razžarjena ličeca ter ga klicala z najljubeznivejšimi besedami; groznica ga je popustila sicer popolnoma, a srce je omagovalo bolj in bolj.« (Soc: 235)

Tudi za Govekarjev opis pogreba in pokopališča so verjetno osnove v Zolajevem besedilu. Mestna uprava je Morisseaujem priskrbela krsto, ki ni bila večja od škatle za igrače, iz štirih slabo postruženih desk (Com: 621). Tudi Govekar je krsto malega Janka označil za »zanikarno postruženo« (Soc: 235). V obeh delih pogreb spremlja izredno slabo vreme. Charlotov sprevod čofota v blatu vse do kolen, meglja pa je tako vlažna, da so oblačila pogrebcev čisto mokra (Com: 621). Podobno označi vreme tudi Govekar: »Meglen, otožen dan je bil. Sneg se je počasi topil, in ob ulicah, ki so bile obdane z gomilami nakopičenega in še ne odpeljanega snega, so se delale grde, umazane luže« (Soc: 235). Tudi kasneje Govekar zapiše, da oče

zagazi »vsaki hip v ostudno občestno brluzgo« (Soc: 236). V nasprotju z Morisseaujevimi, ki spremljajo krsto v sprevedu, pa Ružička sam odnese na pokopališče krsto, saj ni mogel plačati pogrebcev: »Daleč je hernalsko pokopališče, in težka je postajala krstica, da je moral nosač parkrat počiti ter vzeti breme sedaj na levo, sedaj na desno ramo, brišoč si obilni pot« (Soc: 236). Tudi Zolajevi junaki morajo dolgo hoditi, da dosepejo na pokopališče. Medtem ko je francoski pisatelj tudi v tem besedilu opisal groteskne duhovnike, ki imajo za reveže pospešene obrede, pa je Govekar zelo natančno opisal Ružičkova občutja in poslavljanje od nadarjenega sina, ki je legel v prezgodnji grob. Oče si celo hamletovsko ogleduje lobanjo v gomili poleg sinove. Ko se poslovi, mu simbolično pravi: »Do svidenja«.

Na koncu Ružička sebe in družino zaduši z ogljenim plinom. Zanimivo je, da je Govekar takšen konec zasnoval nemara prav ob naslednjem odlomku, ki opisuje Morisseaujevo razmišljanje ob dejstvu, da je sin izgubljen: »Morisseau je pokazal nebu pest. Vselej pusti, da umirajo reveži. Zmrzuje in to je slabo. Odtaja se in to je še slabše. Če bi žena le hotela, bi prižgal mernik oglja, pa bi šli vsi trije skupaj. Tako bi bilo najhitreje vsega konec.« (Com: 619)

Govekar se je nesporno zgledoval pri kratki zgodbi iz cikla »Kako se umira«, s tem da je ohranil mnogo motivov (otrokova nadarjenost, bolezen in agonija) in opisov (npr. vreme), povsem pa je opustil Zolajevo zasnovno oseb, saj Morisseau v nasprotju z Ružičko otrokovo smrt sprejme bolj brezbrizno, na dan pogreba pa se zapije.

**DESKRIPCIJA.** V pismu Franu Vidicu je Govekar priznal, da ob posnemanju Zolaja uporablja dejanje, gibanje oziroma »oči opazovalcev v povesti« ter »solčni žarek, ki pada in skače po osebah in stvarih«, ki jih popisuje.<sup>68</sup> Danes bi besedno zvezo »oči pripovedovalcev v povesti« verjetno poimenovali s pojmom nosilec pogleda ali pa notranja fokalizacija. V romanu *Beznica* Gervaise, nosilka pogleda, z okna opazuje pariško delavsko množico:

Ključavničarje si v gneči prepoznal po modrih platnenih bluzah, zidarje po belih hlačah, ple-skarje po suknjičih, izpod katerih so silile dolge halje. Od daleč je bila videti ta množica kakor odrgnjen omet, prelivala se je v nedoločljivih odtenkih, med katerimi sta prevladovali izlizana modra in umazano siva barva. Kdaj pa kdaj je kak delavec obstal in si prižgal pipo, medtem ko so drugi še vedno stopali dalje, brez nasmeha, brez besed, s prstenimi obrazi [...]. Za delavci so cesto preplavile delavke, čistilke, modistke, cvetličarke; stisnjene v lahke oblekce so urno drobile po predmestnih bulvarjih. Po tri in ali štiri so šle skupaj, se živahno pogovarjale, se smehljale in okrog sebe metale goreče poglede. Kdaj pa kdaj, v dolgih presledkih, se je od zidu

<sup>68</sup> F. Govekar, Pismo F. Vidicu, 1896, *Pisma I*, 22.

mitnice prikazala kaka osamljena delavka: shujšana, bleda in resnobna se je izogibala lužam nesnage (B: 9–11).

Koren (1973: 314) je sodil, da se je Govekar zgledoval prav pri navedenem odlomku, ko je opisoval množico, ki po končanem delu zapuša tovarno:

[...] tvornica se je izpraznila. Iz enih široko odprtih vrat so vrele delavke, iz drugih pa delavci; nekateri so se pridružili posamičnim ženskim skupinam, drugi pa so šli, sami živahno se pomenkujoč ali pa tiho, s sklonjenimi glavami. Videti je bilo tu mladeničev, mož in starcev, zdravih in krepkih, rdečeličnih in bistrogledih, pa mnogo tudi medlih, trhlih, zelenkastorumenih obrazov, topih, plahih pogledov – slike izdelanosti, fizične in duševne propadlosti; videti je bilo tudi mladih, iskrih deklet, še nežnih otrok in mnogo žen, mater; nekatere čedno, ničemurno, napol gosposki oblečene, druge pa v siromašnem, ponošenem, skoro beraškem odelu. (Vk: 79)

V obeh romanih pisatelja poleg barvnih impresij zaznavata tudi bedo. Glede na dejstvo, da se Tončka priključi množici in torej ne more opazovati prizora kot Gervaise, sloneča na oknu, se lahko strinjamo s Korenom (1973: 315), ki meni, da Govekar ni uspešno izrabil tehnike »oči pripovedovalcev«.

Že Koren (1973: 314–316) je opozoril tudi na nekatere odlomke iz cikla *Rougon-Macquart*, kjer se pojavlja opis sončnega žarka. Govekar je gotovo moral poznati odlomek iz *Greba abbéja Moureta*, saj roman omenja v polemiki z Marico Nadlišek:

Sonce je sijalo na desni, daleč od posteljne niše. Serge ga je opazoval ves dopoldan, kako se polahko dviga. Videl je, kako prihaja k njemu, rumeno ko zlato, kako reže staremu pohištvu robove, se igra po ogljih, zdaj spolzi na tla, zdaj na konec prta. To je bila zložna, varna pot, ko da se približuje ljubo dekle, ko da steza bele ude in gre tja do posteljne niše z enakomernimi gibi, z zadržanim korakom koprneče strasti, in ga hoče osvojiti. Naposled, okrog dveh, se je zadnja zaplata sonca umaknila z naslonjača, se vzpela po prevlekah, se razsula na posteljo kot šop razpletelih las. Sergeu so omahnile roke na to vročo prelest, priprl je oči, čuteč na vsakem prstu ognjene poljube – kopal se je v morju svetlobe, v objemu sonca. (*Greba abbéja Moureta*: 119)

Slovenski pisatelj je najbrž poznal tudi začetek drugega poglavja *Name*, ko se junakinja zbuja po prečuti noči: »Izpod zavese na oknu je silil žarek svetlobe, v kateri si razložil pohištvo iz palisandrovega lesa, tapete in stole, prevlečene s pretkanim damastom, v katerem so bili vezeni veliki modri cvetovi na sivi podlagi« (N: 37). Sončni žarek pa je najti tudi v Zolajevi noveli »Plesni red« (»Le carnet de danse«):

Ko se je dodobra zbudila, je stegnila roko k traku zvonca, ki je visel poleg nje, toda živahno jo je potegnila nazaj. Skočila je na pod in stekla odstret zavese na oknih. Vesel sončni žarek je

napolnil sobo s svetlobo. Otrok je bil prestrašen, saj ga je presenetil veliki dan in lasten nered, ki ga je lahko opazoval napol gol v ogledalu. («Carnet de danse»: 28)

Zanimivo je, da je novela izšla leta 1898 tudi v *Slovenskem narodu*, odlomek pa je povzet samo z naslednjim stavkom: »Mal solnčen žarek je ušel izza preproge in švignil po obrazu zaspanke.«<sup>69</sup> Besedilo je najbrž poslovenil kar Govekar, s tem da je posebej poudaril vlogo sončnega žarka, ki v izvorniku ni tako očitna. Govekar je imel torej pred seboj dve Zolajevi uporabi sončnega žarka. Žarek lahko skače po predmetih in se kot dekle približuje junaku in ga osvaja. Lahko pa zgolj osvetljuje prostor, v katerem spi oseba. Govekar je obe različici sončnega žarka (osvajajoči ali razsvetljujoči) uporabil v naslednjem odlomku romana *V krvi*:

Skozi presledek med težkima, pisanimi jutovima zastoroma ob oknu se je ukradel v sobo solnčen žarek. Skočil je na širok fotelj ter obsijal ondi nagomiljeno, v vidni naglici zmetano žensko obleko. Ljubkujoče je božal vse predmete, trepetal in skalal z enega na drugega, potem pa švignil na tik stoječo postelj. In zopet je švigal med damastom, svilo, čipkami in ružem pa obstal na krasnem, snežno belem komolcu ter ga poljubljal. Objemljroč in poljubljač ta lepi komolec, pa je zaželel žarek poljubiti vso roko; objel in poljubil je torej še belo ramo, skočil za labodji vrat, švignil na fino bradico ter se utopil v par bujnih, sladkih, živordečih ustnic. (*Vk*: 395)

Podobnosti so v resnici očitne. Tako kot abbéja Moureta žarek poljublja tudi Tončko. Med Nano in Tončko so podobnosti ne le v tehniki opisov razsvetljevanja, marveč tudi v njuni fabuli: obe se prebudita točno ob deseti uri, saj imata za seboj ljubezensko noč z ljubimcem, ki ju zapusti že pred jutrom (Koren 1973: 317). Manj znano pa je dejstvo, da je osvajajoči in razsvetljujoči sončni žarek uporabil tudi v svoji noveli »Doktor Strnad«:

V budoarju, čegar visoki okni sta skoro popolnoma zastirala dva težka zastora, je bila na pol tema. Le dvoje troje solnčnih žarkov se je prikralo v to skrivnostno sobico, trepetalo nekaj časa ondi na širokem okviru velikega zrcala, preskočilo na perzijsko mizico s celo množico tistih drobnjav in igrač, ki razveseljujejo ženske, od ondi pa je palo na Marto poljubljuje njeno razkrito, okroglo ročico in alabastrovo čelo, pa prešlo na snežnobelega pinča, ki je ležal liki svitku, na mehki, pisani preprogi na tleh. (DoS: 80)

GOVEKARJEVA LITERARNA AFIRMACIJA ZOLAJA: SKLEP. Čeprav je bil Govekar v svojih polemičnih spisih dokaj zadržan do Zolajevega naturalizma, pa so v njegovi prozi zelo očitni vplivi francoskega pisatelja, ki so povezani zlasti z dvema Zolajevima ženskima likoma. Na podlagi Gervaise iz *Beznice* je oblikoval mater Urško, ki propade v alkoholu. Nana, kot jo poznamo iz romanov *Beznica* in *Nana*, pa je

<sup>69</sup> É. Zola, Plesni red, *SN* 31/24, 31. 1. 1898, 1.

oblikovala najprej zvedavo najstnico, ki hrepeni po ljubezenskih razmerjih (Tončka), pa tudi »femme fatale« z dna družbe, ki uničuje moške z njenega vrha (deloma zrela Tončka, Marta iz »Doktorja Strnada«). Govekar je te očitne navezave na Zolajev opus vključeval v svoje delo zaradi razvpitosti takšne motivike. Poskus uvajanja socialne motivike (vpliv novele »Kako se umira«) je propadel zaradi pretirane sentimentalnosti. Več umetniških stremljenj je Govekar pokazal pri študiju Zolajeve pripovedne tehnike (oči opazovalcev), ki bi znatno obogatila deskripcijo v slovenski prozi, a ji očitno ni bil kos.

## Objavljanje Zolajevih prevodov

V času, ko je bil Govekar sourednik *Slovenskega naroda* (od 1. 1. 1897 do 1. 6. 1901), je v časnikovem podlistku izšlo kar nekaj Zolajevih novel, na kar je gotovo vplival »urednik feljtona in kulturnega dela.« Že maja leta 1897 je objavil v treh nadaljevanjih Zolajevo novelo »Bogataševa smrt«. Gre za prvo zgodbo iz cikla »Kako se umira« (»Comment on meurt«) iz knjige *Stotnik Burle (Le Capitaine Burle)*, ki v izvirniku sploh ni naslovljena. V tem delu je Zola želel opisati dožemanje smrti v različnih okoljih ter opustiti tabuje pri občutljivih opisih posmrtnih slovesnosti. Natančno je orisal umiranje in smrt grofa Verteuila, zaustavil pa se je tudi pri opisih njegovega pogreba. Anonimni prevajalec je ohranil celotno izvirnikovo besedilo, pozoren pa je bil tudi na podobe. Po Govekarjevi zaslugi je Zola, o katerem se je bolj ali manj kritično pisalo že kar poldrugo desetletje, vstopil v slovensko kulturo z groteskno zgodbo o umirajočem in njegovih žalujočih. Zanimivo je, da je dve leti kasneje *Slovenski narod* objavil še drugi del iz Zolajevega cikla »Kako umirajo« pod naslovom »Smrt matere« z opisi poslednjih trenutkov bogate gospe Guérard, vpričo katere se razsipni sinovi že bojujejo za dediščino. Značilnost tega prevoda so posamezne izpustitve, zlasti francoskih krajevnih imen.

Medtem ko sta bili omenjeni noveli poslovenjeni dokaj ustrezno, pa tega ne bi mogli trditi za »Plesni red« (»Le carnet de danse«) iz zgodnje zbirke *Povesti za Ninon (Contes à Ninon)*, ki je izšla v *Slovenskem narodu* 31. 1. 1898, torej le dva tedna po poročilih o pismu »J'accuse«. Govekar je najbrž nalašč izbral bolj spravljivo besedilo avtorja, ki se je v tem času znašel na naslovnica vseh časnikov. Zaradi poudarjene vloge sončnega žarka, ki smo jo že omenili, je mogoče domnevati, da je Govekar besedilo prevedel sam, hkrati pa ga je verjetno privlačila tema odraščajočega dekleta, ki mu je bila kot pisatelju posebej blizu.<sup>70</sup> V tem primeru skoraj ne more-

<sup>70</sup> Govekar je nemara novelo poznal iz avstrijske ženske revije *Wiener Mode*, kjer je izšla februarja 1894. Pisatelj revijo omenja tudi v svoji noveli »Institutka«.

mo govoriti o prevodu, kvečjemu o priredbi, saj je prirejevalec izpustil dobršen del besedila. V prvem odstavku je denimo ohranil komaj tretjino besed, v drugem in četrtem dve tretjini, sedmi je ohranjen skoraj v celoti, tretjega, petega in šestega pa je kar izpustil. Osrednji del zgodbe o mladenki, ki dan po plesu prebira svoj plesni red in razmišlja o svojih soplesalcih, med katerimi si morda izbere tudi moža, je v prevodu še dokaj prepoznaven, čeprav je plesalcev v priredbi nekoliko manj.

Najobsežneje pa je bil Zola zastopan v *Slovenskem narodu* leta 1900. Časnik je najprej januarja objavil odlomek iz romana *Rim*, junija pa še prevod pisateljve novele »L'Inondation«, ki je izšla v kar devetih nadaljevanjih. Tri desetletja kasneje je Fran Govekar med novelami, ki jih je prevajal za *Slovenski narod*, omenil tudi Zolajevo »Povodenj«. <sup>71</sup> V *Slovenskem narodu* je novela v resnici izšla pod naslovom »Vodovje narašča«. Sicer pa je prevod omenjene novele najti tudi v zapuščini nekdanjega ljubljanskega župana Hribarja, ki ga je Govekar spodbujal k prevajanju Zolaja. Govekarjev prevod Zolajeve katastrofične novele, v kateri pripovedovalec v poplavah Garonne izgubi svojo enajstčlansko družino, je dokaj ustrezen, predvsem pa je besedilno popoln. <sup>72</sup>

## Govekar, Dreyfus in Zola

Konec devetdesetih let devetnajstega stoletja je ne samo francosko, ampak tudi vso evropsko javnost razcepila afera Dreyfus. Decembra leta 1894 so namreč židovskega topničarskega stotnika Alfreda Dreyfusa zaradi domnevnega izdajanja vojaških skrivnosti Nemcem obsodili na degradacijo in dosmrtno deportacijo. *Slovenski narod*, ki je bil prepričan o njegovi krivdi, je tedaj zapisal: »Stvar je že sama na sebi zanimiva, zakaj to se redkokdaj primeri, da bi kak častnik izdal svojo domovino. Dreyfus je imel veliko bodočnost, a karte so ga materjelno uničile in ko je stal ob prepadu, se je v njem vzbudila semitska kultura.« <sup>73</sup> Afera je skoraj za tri leta utonila v pozabo, nato pa so konec leta 1897, ko je bil Govekar že urednik feljtona, spet objavile novice o Dreyfusu. Tokrat je bil *Slovenski narod* zaskrbljen zaradi očitne

<sup>71</sup> F. Govekar, Pismo J. K. Strakatemu, 9. 3. 1932, *Pisma III*, 189.

<sup>72</sup> V prvem desetletju dvajsetega stoletja pa je nekaj prevodov Zolajeve kratke proze (»Naskok na mlin«, »Moja smrt«) v podlistku objavil tržaški dnevnik *Edinost*. Na Primorskem je leta 1909 izšel tudi prvi slovenski prevod Zolaja v knjižni obliki. Ko je Andrej Gabršček v svoji Salonski knjižnici izdal *Jacquesa Damourja* in *Nais Micoulin*, je kritik v *Slovanu* zapisal, da sta noveli le »le majhna, nedostatna vzgleda Zolajeve umetnosti«. V bodoče bi se morali po njegovem mnenju osrediniti na prevajanje Zolajevih romanov.

<sup>73</sup> Afera Dreyfusova, *SN* 27/295, 27. 12. 1894, 2.

kršitve njegovih človekovih pravic: »Bodi že kakorkoli: tudi žid je človek, ki sme zahtevati pravico. Kaže se pa tudi velika neumestnost tajnih sodnih obravnav, katerih jedna žrtev je bržčas tudi nesrečni Dreyfus.«<sup>74</sup> Nekaj dni kasneje je časopis namigoval, da je pravi krivec major Esterhazy,<sup>75</sup> pri tem pa se je že skliceval na Émila Zolaja.<sup>76</sup> Kmalu se je pozornost uredništva usmerila v francoskega pisatelja, zlasti po objavi znamenitega pisma »Obtožujem« (»J'accuse«), v katerem je Zola očital vojaškemu sodišču in ministrstvu nezakonite postopke.<sup>77</sup> Časopis je obširno poročal tudi o tožbah zoper Zolaja, ki jih je zaradi obrekovanja sprožilo vojno ministrstvo.<sup>78</sup> Ko je francoski pisatelj slednjič le »pogumno« stopil pred sodišče, je *Slovenski narod* objavil obsežen podlistek, v katerem je takole strnil nasprotujoča si pogleda na Dreyfusovo krivdo:

Morda pa je Dreyfus res le ostuden propalež, brezčasten sebičnež, ki je – tičeč v milijonih – stegnil roko še po večjem bogastvu. Saj je žid! – Toda morda je vendar-le nedolžen; morda se je vojaško sodišče, čegar juristi nikakor niso nezmotljive kapacitete, prenagtilo ter se dalo premotiti z dokazi, ki so krivi, ponarejeni ali samo navidezni.<sup>79</sup>

Podlistek sicer govori o Zolajevih prizadevanjih za razjasnitev afere, pri čemer je pisec povsem na strani pisatelja: Zola se bori za princip resnice z ogromno množico, kajti za svoj vzor si je postavil »nago, nebarvano, nenačičkano istino«. V takšnih formulacijah najbrž ni težko prepoznati pero Frana Govekarja. Članek tudi poudarja, da Zolajeva prizadevanja podpira veliko uglednih pisateljev (Bjørnson, Carducci, Suttnerjeva, Tolstoj), in da dobiva mnogo brzojavk in poslanic. Tudi uredništvo *Naroda* se je – kot je zgroženo poročal krščanskosocialni *Slovenski list*<sup>80</sup> – s petimi podpisi priključilo pismu podpore Zolaju, ki so ga pripravili v Trstu. Omenjenega pisma v arhivu pariške ustanove *Centre de recherche sur Zola et le naturalisme* nismo našli, čeprav je Zola v resnici prejel veliko poslanic iz Trsta.<sup>81</sup>

<sup>74</sup> V francoski zbornici. *SN* 30/253, 5. 11. 1897, 2.

<sup>75</sup> Afera Dreyfus-Esterhazy, *SN* 30/264, 18. 11. 1897, 2.

<sup>76</sup> Zola – Daudet in – Dreyfus, *SN* 30/278, 4. 12. 1897, 4.

<sup>77</sup> Pariz 13. januarja, *SN* 31/9, 13. 1. 1898, 4.

<sup>78</sup> Pariz 19. januarja, *SN* 31/14, 19. 1. 1898, 4; Pariz 25. januarja, *SN* 31/19, 25. 1. 1898, 4; Dreyfusova afera, *SN* 31/2, 27. 1. 1898, 2.

<sup>79</sup> Zola, *SN* 31/34, 12. 2. 1898, 1.

<sup>80</sup> Trst za Zolo, *Slovenski list* 3/11, 9. 2. 1898, 46.

<sup>81</sup> Ob tem velja poudariti, da smo v tem arhivu odkrili pismo R. J. Bayerja, ki je Zolaju 5. 2. 1898 s Ptujja poslal pismo, rekoč: »Künste und Wissenschaften sind international und so ist auch das Schriftthum kosmopolitisch und dessen wahre und einzige Religion wird immer die Humanität sein.« Bayer je Zolaju, velikemu svečeniku humanosti, priložil izrezek svojega članka iz *Pettauer Zeitung*, v katerem bralcem razlaga pisateljevo nedolžnost.

Nekaj dni kasneje je *Narod* ostro obsodil protizolajevski shod *Krščanske ženske zveze* na Dunaju, kjer so »strašno ogorčene hišnice in kuharice, ki obrezancev kratkomalo ne trpe«, Zolaja, ki ga berejo le prostitutke, obsodile na pekel,<sup>82</sup> hkrati pa je časnik pozval stolnega kanonika Andreja Kalana in teologa Aleša Ušeničnika, naj podobno zborovanje organizirata tudi v Ljubljani, kjer bi lahko sežgali Zolajeve slovenske somišljenike. Francoska afera se je torej uspešno vpletla v spore med liberalci in klerikalci, ki so se sčasoma tudi začeli zanimati za afero.

*Slovenec* je pravzaprav ob zapisih o aferi dolgo polemiziral predvsem z Govekarjem. Že ob novici, da stotnikovo nedolžnost zagovarja tudi naturalistični pisatelj, je klerikalni časnik zapisal, da igra »znani pornografski francoski romancier Zola, katerega spisi se po *Narodu* toliko proslavljajo z željo, naj bi se objavljali tudi v slovenščini,«<sup>83</sup> pomembno vlogo v židovsko-framasonski službi. V Govekarja je uperjena tudi naslednja puščica: »Kako malo toraj pristoja baš nam Slovencem ogrevati se za Zolo, tega – prijatelja sovražnikov Francije! In ako kdo izmej nas to stori in bodi si, da je sam "mož peresa", moramo reči o njem, da je eksaltiran pristaš naturalizma, ali pa požira sline ob ogromnih denarnih uspehih francoskega velikana.«<sup>84</sup>

Sicer pa je na *Slovenčevo* pisanje o aferi vplival zlasti Zolajev antiklerikalizem v romanu *Lurd* in antipatriotizem v delu *Polom*. *Slovenec* se zatorej njegov nastop pred porotniki zdi neverjeten: »Prav tako "prepričevalno" govori kramarski čifut, ki prodaja svojo sleparsko robo za največje dragocenosti.«<sup>85</sup> Medtem ko je *Slovenski narod* obsojal šovinizem in deloma tudi antisemitizem, je *Slovenec* ostal izrazito neposreden. S posebnim užitkom je celo objavil, da si je Zola napolnil z židovskim denarjem žepe in pobegnil iz Francije: »Zola, katerega je vsled tega oboževal ves "omikani svet", je pobral šila in kopita ter pobegnil preko meje, da tako uide pravici, katero je imel vedno na jeziku.«<sup>86</sup> Govekarjev *Narod* o pobegu ni izčrpno poročal.

Zolajev angažma v aferi Dreyfus je nedvomno dogodek, ob katerem se pisateljevo ime pojavlja več mesecev na prvih straneh liberalnega in tudi klerikalnega časopisja. Najbrž se lahko strinjamo s Petrom Vodopivcem (1998), da se je tedaj tako kot v Franciji tudi na Slovenskem oblikovala skupina zagovornikov - intelektualcev, ki

<sup>82</sup> Zola in dunajski klerikalci, *SN* 31/39, 18. 2. 1898, 3.

<sup>83</sup> Pohujšani Zola, *S* 25/293, 23. 12. 1897, 3.

<sup>84</sup> Émile Zola in njegovi pristaši, *S* 26/57, 11. 3. 1898, 2.

<sup>85</sup> Zagovor Zole pred porotniki, *S* 26/43, 23. 2. 1898, 2.

<sup>86</sup> Zola pobegnil, *S* 26/163, 21. 7. 1898, 2.



so čutili posebno odgovornost do skupnosti, v kateri so živeli in tako postali s svojim angažmajem glasniki resnice. V svojih prodreyfusovskih ali prozolajevskih spisih so zagovarjali vlogo intelektualcev v javnem življenju, podvomili o neomajnosti ali nezmotljivosti določenih ustanov (vlade, sodišč, vojske), hkrati pa so zagovarjali tudi neodvisnost sodišč ter poudarjali skrb za človekove pravice in svoboščine. Prvič so tudi na lastnih straneh sicer previdno obsodili apriorni antisemitizem ter rasistično obarvane shode. Čeprav se posamezni člani uredništva niso izpostavljali, je jasno, da je imel Govekar pri pisanju člankov osrednjo vlogo. Pri tem velja poudariti, da ga je o stotnikovi nedolžnosti prepričal zlasti Zolajev angažma, angažma pisatelja, ki ga je cenil in posnemal in ki ga je kazalo upoštevati tudi v aferi Dreyfus. Nasprotno stran je *Narodova* naklonjenost presenetila, hkrati pa je bila prepričana, da mora slediti antidreyfusovski doktrini, ki je slonela na zaverovanosti v nezmotljivost sodišč ter na patriotizmu in militarizmu.

## II. Afirmacijsko-negacijska faza: Ivan Cankar

Dušan Pirjevec (1964) je med prvimi primerjal Cankarjevo delo z Zolajevim. Proletarci v *Beznici* so vsi žrtve alkoholizma in živijo po logiki najnižjih instinktov: »Po logiki miljejskih in fizioloških determinant so naturalistični proletarci ne le socialno, marveč tudi moralno na dnu. Bistveno drugače je pri Cankarju, ki je takšno koncepcijo pravzaprav že od začetka in v celoti zavračal, kar sledi že iz preprostega dejstva, da so njegovi proletarci nosilci plemenite iluzije« (Pirjevec 1964: 351). Najpomembnejši argument zoper vzporejanje Cankarjevega romanopisja z Zolajevim je zavračanje dednostnih in miljejskih determinant, ki jih slovenski pisatelj ni nikdar ponotranjil. Determinante pa niso edina ločnica, ki jo vidi Pirjevec med pisateljema:

[T]udi Zola je imel svoje »ideale«, in tudi v njegovem delu lahko zasledimo nasprotje med človekovim hotenjem in resničnostjo, o čemer zlasti zgovorno priča njegov roman *Œuvre*. Toda naturalist je spopad med človekovo vizijo in resničnim življenjem opisoval neprizadeto in včasih celo z nekakšnim zadovoljstvom, zlasti kadar je hotel poudariti svoje prepričanje o neutajljivih in vedno zmagojučih naravnih zakonitostih. Naturalist je človeka vedno žrtvoval svojemu objektivizmu. Čisto drugače je ravnal Cankar. Njegova navezanost na načelo privida in iluzije je bila takšne narave, da se ni mogel postaviti v položaj neprizadetega poročevalca, pač pa je zahtevala od njega nekaj povsem drugega: nenehoma je moral braniti iluzijo pred nasilnostjo življenja. (Pirjevec 1964: 352–353)

Pirjevčeva opažanja o Cankarjevem zavračanju Zolajevega determinizma in objektivizma so lucidna. Njegovi raziskavi lahko očitamo, da je premalo natančno analizirala vzporednice med romanoma *Beznica* in *Na klancu* ter da v zvezi z romanom *Umetnina* (*L'Œuvre*) sploh ni omenila Cankarjevih *Tujcev*. Pirjevec je poudarjal ločnice med francoskim in slovenskim pisateljem, povsem zanemaril pa je možnost njunega vzporejanja.

Pomemben napredek v raziskovanju Zolajevih vplivov na Cankarja je najti v *Primerjalni zgodovini slovenske literature* Janka Kosa. Tudi ta komparativist izhaja iz stališč o Cankarjevem zavračanju determinizma, a hkrati opozarja na očitne vplive francoskega pisatelja na slovenskega, ki se kažejo v fabuli *Tujcev*, v motiviki romana *Na klancu* ter v poetičnih sanjarjenjih *Hiše Marije Pomočnice*.

V nadaljevanju bomo obravnavali zlasti tiste Cankarjeve romane, ki jim je Zolajev vpliv pripisal že Janko Kos.

Poudariti velja, da je Cankar Zolaja večkrat omenjal. Njegove omembe lahko razvrstimo v dva sklopa. V prvem velja omeniti zlasti navajanje francoskega pisatelja v času, ko se je še istil z naturalistično književnostjo. V drugi pa lahko uvrstimo kasnejše, nekoliko ironične misli o francoskem romanopiscu.

Cankar prvič omenja Zolaja leta 1896 v spisu »Anton Aškerc«, v katerem ugotavlja, da se nad slovenskimi realisti zgražajo tisti ljudje, ki so naročali z Dunaja Zolaja za svoje knjižnice. Omenjeni spis ima Pirjevec (1964: 321) za najbolj borbeno izpoved naturalističnega programa na Slovenskem, čeprav pisatelj še ne uporablja pojma »naturalist«.

Termin naturalizem pa se že pojavlja v podlistku »Strupene krote« (1897), v katerem razdeli Cankar sočasne ocenjevalce slovenske književnosti v tri razrede. V prvem so »estetiki«, ki sicer tožijo, da otroci in nedorasle devotke nimajo nobenega čtiva več, vendar nočejo nikomur škodovati. Nadalje so tu še »estetiki po poklicu«, ki jih karakterizira predvsem neodločnost in brezbarvnost. Med omenjeni skupini je Cankar postavil še razred »strupenih krot«:

V najnovjšem času so se rodila bitja, katera bi Zola imenoval »strupene krote«. Z vso mogočo vnmemo polijajo s pomijami vsakogar, ki jim sega – čez glavo. Najbesnejše se zaganjajo predvsem v različne nove prikazni. V nemočnem srdu pljujejo žolč in strup, zvijajo se in kremžijo obraz, pa ne zmenijo se ne za ugovore, ne za dokaze, ne za preziranje. Navadno se misli, da jim ne da pokoja zavist in lastna nezmožnost, – ali jaz mislim, da temu ni tako... Nastopanje teh bitij je zame prav veselo znamenje, da stojimo pred novo epoko svoje literature, zakaj prikažejo se ob vsakem preobratu, kakor gadje, kadar posije sonce. (Cankar 1897: 2)

Kot je znano, je leta 1897 postal Fran Govekar urednik *Slovenskega naroda*. Kmalu je pozval Cankarja, naj mu čim večkrat pošlje »kaj papriciranega, rafiniranega, ženijalnega, smelega à la članki v *die Zeit* ali *N. Revue*«. <sup>87</sup> S poslanim pa očitno ni bil zadovoljen: »Ne zâbi, da pišeš v *Narod*, ne pa v – *die Zeit*«. <sup>88</sup> Komaj enainvajsetletni Cankar se je očitno zelo poglobil v časopis *Die Zeit*. Doslej ni bilo znano, da je omenjeni list maja 1896 natisnil prevod Zolajevga spisa »Die Kröte«, ki je pod naslovom »Le Crapaud« že izšel v februarški številki *Figaroja*. Avtor v njem svetuje pisatelju začetniku, naj vsako jutro na tešče poje strupeno kroto, če hoče obdržati krepek literarni želodec: »Prodajajo jih na tržnici, kuharica vam jih bo priskrbela. Strošek je ničen: če jih vzamete ducat, stane ena tri souje. In v nekaj letih si boste oblikovali takšen literaren želodec, da bo lahko brez najmanjšega gnusa prebavil

<sup>87</sup> F. Govekar, Pismo Ivanu Cankarju, 29.1. 1897, *Pisma I*, 130.

<sup>88</sup> F. Govekar, Pismo Ivanu Cankarju, februar 1897, *prav tam*, 134.

najhujše članke sodobne kritike« (»Le crapaud«: 729). Strupene krote so torej Zolajeva metafora za žalitve, ki jih lahko vsako jutro prebira v časopisih. Z leti je ena jutranja krastača narasla v pravo močvirje, saj krastače dežujejo nepretrgoma.

V Cankarjevem razumevanju članka je prišlo do določenega odmika. Medtem ko so pri francoskem pisatelju kritiki le »neutrudljivi dobavitelji krot« (»infatigables pourvoyeurs de crapaud«), pa so pri slovenskem strupene krote kritiki, ko pljujejo žolč in strup, se zvijajo in kremžijo. Slovenski pisatelj je zamenjal kritiko z njenim ustvarjalcem, a ohranil aliteracijsko zvezo med *kritikom* in *kroto*. Medtem ko je Cankar razdelil kritike na tri razrede, pa je Zola zagovarjal misel, da obstajajo vsaj tri vrste člankov: neumni, strupeni in nori. Strupeni sovпада z razredom strupenih krot, neumne članke pa bi lahko pripisovali tako »estetikom« kot »estetikom po poklicu«. Med obema spisoma obstaja podobnost tudi v naslovu. Vse to priča o tedanji Cankarjevi privrženosti Émilu Zolaju in »novi epohi« v literaturi.

Po razkolu z naturalizmom se Zolajevo ime pojavlja redkeje, kar pa ne pomeni, da Cankar francoskega naturalista ni več prebiral. Willi Löffler se je leta 1953 spominjal, da je slovenski pisatelj daroval njegovi materi Albini veliko tujih knjig. Med drugim ji je prinesel Zolajevo *Nano* (Boršnik 1954: 86). Sestra Štefka pa je poudarila, da je imel njen zaročenec od Francozov najrajši Maupassanta in Zolaja, na njegovo zahtevo je morala prebrati tudi *Germinal* (Boršnik 1954: 92). Omenjeni podatki verjetno pričajo, da je Cankar prebiral francoskega pisatelja v nemških prevodih, saj je bil Zola le tako dostopen tudi drugim članom družine. V zvezi z *Germinalom* je potrebno omeniti pismo, ki ga je pisatelj poslal svojemu založniku Lavoslavu Schwentnerju.<sup>89</sup> V njem izraža namen, da bi ta roman prevedel. Nekaj let pred smrtjo je v spisu »Realka« (1914), v katerem je spregovoril o svojih šolskih neuspehih, Cankar še enkrat, sicer posredno, omenil svoje poznavanje *Germinala*: »Zola je opisal rudnike in fabrike, vse do najmanjših podrobnosti; jaz tega ne bi mogel, v slovenščini prav gotovo ne, še posameznih delov enega stroja bi ne vedel imenovati« (Cankar 1914: 2). V tem spisu obravnava Cankar Zolaja z ironično distanco, saj daje vedeti, da smisel literarne umetnine le ni v podrobnem poustvarjanju stvarnosti. Najbolj znano, tudi nekoliko ironično sodbo o francoskem pisatelju pa je izrekel ob priliki *Obiskov*: »Toda tu ti moram priznati svojo veliko mladostno napako: pred drugimi sem se navduševal za ljudi, ki so me v resnici dolgočasili [...] Zola sem že takrat zaničeval, ker je eden izmed najbolj dolgočasnih pisateljev, kar jih je kdaj zemlja nosila« (Iz. Cankar 1911b: 318).

<sup>89</sup> I. Cankar, Pismo Lavoslavu Schwentnerju, 20. 8. 1908, ZD 27, 215.

## *Umetnina in Tujci*

AVSTRIJSKA RECEPCIJA UMETNINE. V torek, dvaindvajsetega decembra 1885 je uredništvo *Wiener Allgemeine Zeitung* svojim bralcem napovedalo objavljanje Zolajevega romana *Aus der Werkstatt der Kunst (L'Œuvre)* v avtoriziranem prevodu Ernesta Zieglerja. Istega dne je časnik objavil tudi feljton »Wie Emil Zola arbeitet«, v katerem je prevajalec navedel nekaj misli, ki mu jih je zapisal sam pisatelj. Danes je ohranjenih dvaindvajset pisem, ki jih je Zola poslal svojemu avstrijskemu prevajalcu. Pisma pričajo, da je Zieglerja cenil kot poslovnega partnerja in literarnega kritika (Zieger 1983: 33). Veliko sta razpravljala o problemu prevajanja naslovov, saj si je Zola želel, da bi ga tudi nemški bralci povsem razumeli. V zvezi s tem velja omeniti misel iz pisma, v katerem Zieglerju razlaga pomen naslova *L'Œuvre*: »Kar se tiče naslova *L'Œuvre*, besedo razumite v najširšem pomenu: delo človeškega ustvarjanja kakor tudi delo pisatelja ali slikarja, vse kar lahko ustvarimo s pomočjo duha. Če nimate ene same besede, ki bi vse to izrazila, boste naslovu zmanjšali pomen. Izberite najširšo besedo.«<sup>90</sup> Ziegler je očitno ni našel, saj se je odločil za sintagmo »iz delavnice umetnosti«, ki pa ne zveni ravno posrečeno.

Medtem ko je bil Zieglerjev prevod *Germinala* že večkrat ovrednoten, pa ostaja njegovo prevajanje *Umetnine* še neraziskano. Kratka in površinska analiza prevodov nekaterih omemb spolnosti<sup>91</sup> lahko pokaže, da jih je avstrijski prevajalec sicer ohranil, a večkrat okrnil. Bralec tako ni mogel dobiti vtisa o telesnih stikih med Claudiusom (tako je Clauda imenoval prevajalec) in Christine v poglavju, ko Zola spregovori o odkrivanju spolnega nagona obeh junakov. Njena prebujajoča se čutnost je sicer nakazana in ohranjena, povsem pa je izpuščeno njuno skupno odkrivanje naslade in radosti. V istem odlomku je tudi predrugačen Christinin boj z deviškostjo. Prevajalec je izpustil nekatere sicer drobne, a pomembne pesimistične sestavine romana, tako da je njuna ljubezen opisana v bolj romantičnem registru, ki se znatno razlikuje od Zolajevega. Vseh teh pomenskih odmikov pa Ziegler ni zagrešil zaradi nerazumevanja, marveč zaradi načrtnega prilagajanja okusu bralcev. Poudariti velja, da so njegovi prevodi Zolajevih impresionističnih opisov Pariza dokaj zvesti. Kasneje je pri založbi Heinrich Minden v Dresdnu roman izšel tudi v knjižni obliki.

*Wiener Allgemeine Zeitung* je prevodni feljton objavljajl skoraj štiri mesecev (od 22. 12. 1885 do 14. 4. 1886). Vsakodnevno prebiranje odlomkov Zolajevega roma-

<sup>90</sup> É. Zola, Pismo Ernestu Zieglerju, 5. 12. 1885, *Corr V*, 344.

<sup>91</sup> Analizirani odlomek je izšel v *Wiener Allgemeine Zeitung* 14. 2. 1886.

na je imelo za posledico, da se je *Umetnina* globoko vtisnila v zavest izobraženske elite, ki se je poslej na to delo večkrat sklicevala. Hermann Bahr je, denimo, še leta 1899 v članku »Secession« navajal znameniti Claudov stavek (»Faites entrer le soleil«) poudarjajoč, da se šele po Tretji razstavi avstrijskih umetnikov resnično lahko koplje v luči in pije žarke: »Megla je padla, sonce je tu!« Veliko možnosti obstaja, da je ta spis spodbudil Ivana Cankarja k branju Zolajeve *Umetnine*. Izhajamo iz predpostavke, da se je slovenski pisatelj pri pisanju prvega slovenskega romana o umetnikih zgledoval pri istozvrstni evropski romaneskni tradiciji (Kos 1987: 165). Najprimernejši zgled bi utegnil biti prav roman *Umetnina*, ki je nastal dobrih petnajst let poprej.

UMETNIK – ŽENA – UMETNINA. Sočasni kritik Vincent je ob izidu romana *Umetnina* leta 1886 zapisal: »Zola [...] nas je v svojem delu soočil z dvema strastema: prva je umetnikova strast do svoje umetnosti, druga pa je ženina do človeka, ki jo prezira in daje prednost svojemu delu« (Brady 1968: 133). V nadaljevanju nas bo zanimal Zolajev trikotnik umetnik – žena – umetnina in njegov sprejem v Cankarjeve *Tujce*.

Janko Kos (1987: 165) je prvi na Slovenskem opozoril na možnosti primerjave obeh romanov, hkrati pa je tudi ugotovil podobnosti med srečanji obeh umetnikov z revnimi dekleti iz velemestnih predmestij.

Slikar Claude Lantier se namreč seznanil s Christine na prvih straneh prvega poglavja, ko ji v nevihti ponudi zatočišče v svojem stanovanju. Kipar Pavle Slivar pa spozna Berto Sykora šele na Dunaju po neuspešni zvezi z zaročenko Ano. Medtem ko Christine slikarja vznemirja zgolj kot model, ki bi utegnil navdihniti nedovršeno sliko ženske, pa mlada Dunajčanka pomeni Slivarju prelom s prejšnjim življenjem. Med obema dekletoma, ki vstopata v svet umetnikov iz neumetniškega okolja, obstajajo nekatere razlike. Christine je osirotela malomeščanka, ki so jo redovnice namenile za družico oslepeli gospe Vanzade. Berta, šivilja, pa stanuje pri materi in očetu diurnistu, ki počasi izgublja vid. Mlada Dunajčanka ima do kiparja Slivarja manj zadržan odnos kot Christine, ki vsaj na začetku slikarjevo umetnost zavrača. Med obema romanoma lahko zaznavamo podobnosti v opisanem soočenju junakinj z umetnikovim ateljejem. Po nekajkratnih obiskih namreč Christine trpinči misel, kako bi prostor uredila, saj jo taka zapuščenost vznemirja. Berta pa se med obiskom odloči, da bo kiparjev prihodnji atelje »bolj čist in dostojen, ne taka preprosta, prazna delavnica brez stola, brez rož« (*Tujci*: 75). Junakinji skušata oba umetnika vsaj malo prilagoditi družbenim normam, hkrati pa sprejmeta zvezo z njima, saj jima partnerja omogočata pobeg iz življenjske stvarnosti. Christine

pomenijo njuni sprehodi pobeg iz zatohlega gospodaričinega stanovanja, Berta pa lahko v srečanjih s Slivarjem uteče sivemu vsakdanu, ki ga uravnava delo v tovarni in boj z revščino. Zato ne preseneča dejstvo, da se obe junakinji zbližata s svojim umetnikom in sprejmeta podrejen položaj bodisi modela/ljubice (Christine) bodisi umetnikove žene (Berta).

Oba pisatelja sta vtkala v svoja romana razmišljanje o problemu poroke in poročenega umetnika, ki ju s svojimi zakonskimi izkušnjami spodbujata prijatelja pisatelj Pierre Sandoz in kipar Bajt. Sandoz namreč Lantieru svetuje, naj se s Christine poroči, hkrati pa mu zaupa svoje poglede na zakonsko zvezo. Vselej je bil namreč navezan na mater, zato potrebuje nekoga, ki bi ga s čustvi varoval in ga umirjal. Prav takšen mir je čutiti v življenju kiparja Bajta, ki ga Slivar obišče ob svojem prihodu na Dunaj, še preden spozna Berto. Bajt je opisan skozi gledišče prišleka: »[...] ustvarja z mirno roko in, kadar se ozre, vidi pri pol odprtih vratih velike, radovedne oči, kodraste glave svojih otrok in vidi ženo, ki se je bila ravnokar ozrla v ateljé z mirnozaupnim, ljubečim pogledom; on se nasmehlja in krasen mir je v njegovem srcu« (T: 54).

Tako Sandoz kot Bajt sta se oprijela mirnega meščanskega, neboemskega življenja, hkrati pa nadaljujeta z umetniškimi poslanstvom. Čeprav Bajt ne poziva znanca k poroki, mu na Slivarjevo izjavo, da bi tudi sam rad tako živel, reče naslednje: »Kdo ti brani?« (T: 54). Lantier se poroki upira, čeprav se zaveda, da bi Christine z njo osrečil, saj se je morala zaradi življenja z njim odpovedati svojim meščanskim vrednotam. Slikar se torej oženi iz usmiljenja, poročna formalnost pa dokončno ubije ljubezen (*L'Œuvre*: 230). Slivar pa se brez zadržkov poroči z Berto po štirih mesecih znanstva. Njuno pogled na zakonsko zvezo je torej drugačen, obstajajo pa nekatere podrobnosti v njunem odnosu do žensk. Patrick Brady (1985: 535) je ugotovil, da išče Lantier v svoji družici nadomestilo za matero Gervaise, ki jo je moral kmalu zapustiti in mu ni mogla nuditi zadostne materinske ljubezni, zlasti pa ni odigrala vloge »deviške« matere, ki je nad spolnostjo. V zvezi s tem velja poudariti, da je tudi Slivar (kot lahko izvemo iz retrospektivne refleksije, ki je v *Tujcih* daljša od tiste v *Umetnini*) odrašal brez materinske ljubezni. V prvem poglavju toži svoji zaročenki Ani: »Nobenega človeka ni bilo, ki bi se bil oziral name s tiho ljubeznijo, tako kakor se ozira nate tvoja mati, kadar je ne vidiš, zjutraj kadar spiš. Jaz nisem poznal svoje matere [...]« (T: 14). Takšna izpoved zaročenki, s katero se bo v kratkem razšel, ni naključna. Ana se mu dozdeva kot »kakšna otroška igračica« (T: 13). Ko se poslavljata, se ji smeji veselo in pokroviteljsko v obraz, »kakor otroku« (T: 16). Ana je torej v Slivarjevih očeh naiven in razvajan otrok, ki ne pozna življenja in ne more razumeti njegovih idealov, zato mu kot družica ne ustreza. Kmalu po sre-

čanju z Berto Slivar ugotavlja, da je njen obraz drugačen, zato ne čuti potrebe, da bi z njo ravnal kot z Ano - »otrokom, ki tako nič ne razume« (T: 67). Po ljubezenski streznitvi meni, da je bil v mesecih otroške, razbrzdane ljubezni dveletni otrok, brez misli, brez skrbi, brez zavesti (T: 81). Tudi predstava, da je Berto ljubil že od nekdanj, ko je »hrepenel, da bi prišel kdo ter potrkal na duri njegovega srca« (T: 82), potrjuje tezo, da žena nadomešča Slivarju umrlo mater, ki ga je zapustila, ko je imel dve leti. Zato ne more sprejeti Ane (otroka), saj je tudi sam neizživet otrok. Zaradi namankanja materinske mladosti v mladosti potrebuje takšno odraslo osebo, ki bi nadomestila mater in mu pomagala v njegovi plahosti in neodločenosti. V *Umetnini* prevzame Christine »materinstvo« nad Claudom, vendar zanemarija njunega sina Jacquesa, kar vodi do njegove smrti.

Zola naj bi prevzel motiv umrlega otroka po Flaubertovemu romanu *Vzgoja srca* (*L'Éducation sentimentale*, 1869). Umrlega otroka, ki je prispodoba njunega zamirajočega odnosa, skušata Frédéric Moreau in Rosanette ohraniti, tako da ga dasta upodobiti slikarju Pellerinu. Flaubertovo okrutno hladnost je Zola zamenjal s tragiko epopeje (Brady 1968: 143). Šele ob otrokovem truplu se Christine zave, da nikoli ne bo mogla povrniti škode, ki jo je prizadejala sinovemu srcu, saj ga je zaradi moževega dela zapostavljala. Lantier pa se v istem hipu poloti slikarske študije, ki bo kasneje nosila ime »L'enfant mort« (Mrtvi otrok). Šele z dokončanjem slike je Lantier sprejel očetovstvo, kateremu se je doslej izogibal.

Motiv umrlega otroka je verjetno po romanu *Umetnina* sprejel tudi Ivan Cankar, vendar ga ni obširno razvil. Berta namreč prezgodaj rodi mrtvega otroka. Če je slednji pri Zolaju navdih za ustvarjanje, pa je pri Cankarju dokaz, da umetnik ne more več ustvarjati: ker ne more vdihovati duše drugim, tudi ustvarjati ni sposoben. Pri motivu mrtvega otroka moramo biti pozorni še na eno poved, ki se kot refren celo dvakrat ponovi: »Moralo je biti tako« (T: 99). V navedeni misli ni mogoče čutiti le nekakšno verovanje v vnaprejšnjo določenost usode, marveč očitno navezavo na Zolajev vzorec. V obeh delih gre za poseben vzporedni odnos med očetovstvom in umetniškim ustvarjanjem. Ko umetniku umanjka navdih, mu umre lasten otrok.

Umetnina dokončno vstopi v Claudovo in Christininno razmerje, ko slednja poskuša s ponovnim poziranjem pomagati svojemu možu. Slikar postaja vse bolj obseden s sliko, ki nastaja po ženini podobi. Iz opisanih umetnikovih stališč je očitno, da se Lantier čuti nepopolnega, saj ne more »oživljati« svojih podob, hkrati pa je ta želja povezana z umetnikovo spolno zavrtostjo: Lantier je namreč obseden z upodobljeno goloto, ki je v resničnosti ni mogel posedovati: »Dekleta, ki jih je podil iz svojega ateljeja, je občudoval na svojih slikah, jih ljubkoval in jim delal silo, obupan



do solz, ker jih ni mogel ustvariti dovolj lepih in dovolj živih« (*Ė*: 51). S problemom oživiljanja upodobljene ženske, njenega istenja z živim bitjem in skorajšnjega občevanja z njim, pa Zola približa svojega umetnika antičnemu Pigmalionu, ki je ustvaril Afroditin kip prav iz neuslišane ljubezni do boginje in se do njega obnašal kot do živega bitja (Graves 1955: 211–212). Lantier kljub ljubeči ženi išče družico v umetnini. Christine vidi v njej svojo tekmico, saj možu očita, da je le upodobljena ženska tista, s katero pravzaprav občuje.

Medtem ko je v *Umetnini* temeljno vprašanje, kako ustvariti popolno, torej živo umetnino, pa je problem *Tujcev*, kako naj ideja preide v formo. Po rojstvu mrtvega otroka se Slivar, nerazpoložen zaradi dela s spomenikom neznanega pesnika, zasnja drugam: »Domislil se je ženskega obraza, finega nosa, krepkih ustnic, vitkega telesa, in njegove roke so se igrale z ilom [...]. Ali komaj se je roka zaigrala, je misel izginila in veselje ga je minilo.« (*T*: 106–107)

Podoben pojav (sicer v slikarskem besedišču) je zaznati tudi pri Zolaju, ko ima Lantier občutek, da ga čopiči puščajo na cedilu, saj mu zasnova gole ženske izginja (*Ė*: 57). Cankarjeva omemba ženskega lika nas navdaja z mislijo, da bi veljalo posvetiti več pozornosti opisanim Slivarjevim osnutkom ženskih obrazov. Ena od podob, ustvarjenih za Kettejev spomenik, predstavlja žensko, ki je »vitka, tenka, ne še dozorela, otrok poln neumnih sanj, in njen obraz je bil, kot da bi se igral na njem žarek tistega pohlevnega ljubeznivega, sanjavega sonca, ki sije tam doli« (*T*: 118–119). Lik nas, upoštevač tudi krajevno določnico, spominja na bivšo zaročenko Ano. Z osnutkom pa Slivar brez obžalovanja uniči svojo preteklost ter vse spomine nanjo. Kasneje razdrobi vsa poprsja razen enega:

Pred nekaterimi tedni je bil pričel delati to glavo, brez namena in samo iz dolgega časa; ni imel ne modela ne slike in tudi spominjal se ni natanko, kje bi bil videl ta obraz, ki mu je bil tako jasno v spominu. Zdaj, ko je vzdignil roko, da bi ga uničil, pa so nenadoma pogledale nanj oči njegove žene, neveste. Taka je bila, ko jo je prvokrat videl – življenja in uživanja željna, polna hrepenenja in vdanosti obenem. (*T*: 134)

V obeh delih stoji med umetnikom in ženo njegovo delo. V romanu *Umetnina* postaja žena odveč, saj pomeni umetniku zgolj posrednika, ki mu omogoča ustvarjanje podobe, za svojo pravo družico pa ima Lantier upodobljeno žensko. V *Tujcih* pa se zdi odvečno umetnikovo delo, saj je tudi to posrednik. Kipar namreč iz podzavesti upodablja le tiste like, ki jih je spoznal v resničnosti, hkrati pa prek njih sporoča svoja občutja. Šele prek dela lahko spoznava svoja prava čustva do Berte. Ugotavlja namreč, da jo ljubi, a ji ni izpolnil hrepenenja. Ker lahko izraža svoja občutja zgolj v kamnu, Slivarjevo umetniško delo onemogoča srečnejše razmerje med

kiparjem in njegovo ženo. Njenemu kipu je sicer prizanesel, vendar je za rešitev njunega življenja že prepozno.

Lantiera veže na Pigmalionovo temo slikarjeva obsedenost z oživiljanjem upodobitve, Slivarja pa (resda nezavedno) izražanje lastnih občutij v kipu. Zolaja vznemirja nemoč pri oživiljanju umetnosti, Cankarja pa nemoč pri prenašanju vsebine v obliko, kar ni posledica kiparjevega pomanjkanja navdiha, marveč trenutna nezmožnost izražanja občutij v umetnini.

SAMOMOR. Francoski pisatelj naj bi se pri motivu umetnikovega samomora zgledoval pri Balzacovi noveli »Neznana mojstrovina« (»Chef-d'œuvre inconnu«, 1832), v kateri nesrečni umetnik Frenhofer prav tako povezuje umetnino z žensko in kasneje tragično konča (Brady 1968: 134–135). Pojav samomora, ki ga je v svojem delu opisal Zola, je poleg motiva umrlega otroka najtrdnejši argument v prid domnevi o Cankarjevi navezavi *Tujcev* na francoski roman. Vendar lahko govorimo le o motivni podobnosti, saj se njuni naravi močno razlikujeta. Po že omenjenih Christininih očitkih je Claude Lantier razpet med spolni in smrtni nagon. Slikar spoznava, da ob nedokončani umetnini ne bi mogel živeti, Christine pa skuša v možu prebuditi spolno slo: »Ljubila te bom in živel boš« (E: 349). Pogoja za to se zdi neizpolnljiv, saj bi se moral povsem odpovedati slikarstvu. Claude se je že zdavnaj odločil, da bo slikal do konca, čeprav bi moral žrtvovati svoje življenje. V deliriju, v katerem sliši glasove naslikane ženske, se obesi. Med živo Christine in mrtvo podobo se odloči za slednjo: »[...] Ženska je sijala s svojim simboličnim bliščem idola, slika je slavila zmagoslavje, bila je edina nesmrtna in pri močeh [...]« (E: 353).

Pri klasifikaciji samomorov obeh umetnikov si bomo pomagali s sociološko študijo *Samomor* (*Le suicide*, 1897) Émila Durkheima, s katero si skuša literarna zgodovina še danes pomagati pri razlagi, kot pravi Camus, edinega resnično resnega filozofskega problema.

Lantier je psihopatološka osebnost, obremenjena z dednostjo, zato je vzroke za njegov samomor potrebno iskati zunaj družbe. Glede na poznavanje njegovega samouničenja ga lahko poimenujemo z Durkheimovim pojmom »manični suicid«. Bolnik se ubije, ker hoče pobegniti umišljeni resničnosti. Lantierov samomor je torej suicid duševnega bolnika, ki ne zdrži več pritiska vidnih in slišnih halucinacij, nastalih zaradi nedokončanega ženskega portreta.

Slivarjev samomor je težje umestiti v Durkheimov sistem. Ni nepomembno, da omenja Cankar samomor večkrat kot nekakšen vodilni motiv, ki bralca morda

opozarja na junakovo vnaprej določeno usodo. Tako že na začetku petega poglavja kipar Ambrož Slivarju pravi, naj mu piše, ko se misli obesiti. Slivar se najprej začudi, nato pravi: »Kako mi je videl v srce« (T: 48). Nadalje spoznavamo Marijo, od rojstva bolno Slivarjevo svakinjo, ki je nosilka suicidnih teženj in ji je skok z okna preprečila prav sestra Berta. V Mariji najde Slivar sorodnega duha, ki mu večkrat spregovori o svoji izkušnji. Cankar omenja samomor tudi pri opisovanju svatov. Ena od postaranih šivilj je pred nekaj leti skočila v Donavo, saj jo je oskrnil edini, ki ji je kdaj prisegel ljubezen. Nekajkratne omembe samomora dokazujejo, da Slivar posveča izjemno pozornost nagonu smrti, ki ga ljubezenska zveza z Berto znatno omili. Po smrti njunega otroka se smrtna paradigma spet okrepi: »Sam [= Slivar] je bil mrtev, to življenje je bilo mrliško: vstal je bil iz groba in hodil je med ljudmi kakor senca [...]« (T: 99)

Poudariti velja, da je ob navedbi samomora dvakrat omenjen Alfonz Neuer, ki ga spoznavamo, ko se kot družinski prijatelj udeleži poroke. Vanj so uprte Marijine oči, saj je v gosteh tudi, ko se Slivar s svakinjo pogovarja o samomoru. V tistem trenutku tudi Slivar spozna, da komijeva družba Berti vse bolj ugaja. Skladno s spoznanjem, da Slivar v svoji notranjosti Berto ljubi, a ga delo ovira pri srečnejšem razmerju, lahko postavimo tezo, da je prav ljubezen ena od vzpodbud, ki vodijo umetnika k samo-uničenju: »Njeno srce je razbil, neusmiljeno ga je uklenil v svojo službo in tako bi ga vlačil s sabo po umazani ulici. Ubogo, trepetajoče nedolžno srce! – In vedel je: samo ena je pot, da izbríše ta veliki greh in olajša svojo dušo« (T: 132). V Slivarju je očiten občutek, da se mora umakniti in prepustiti svoje mesto drugemu, saj Berto še vedno ljubi in ji želi srečo. Njegov cilj vse bolj postaja umik iz njenega življenja. Slivarjev samomor bi lahko imeli za altruističen, s to pomembno razliko, da se umetnik ne isti z družbeno skupnostjo, kar zahteva Durkheimova definicija. Zakonski pravici (in posledično življenju) se odpove le v korist Berte, s katero ni mogel vzpostaviti uspešnega razmerja. Altruizem ni edina suicidna spodbuda, saj Slivar kmalu ugotovi, da se ne more ustrezno vključevati v družbo. Durkheim poudarja, da vez, ki povezuje osebo s skupnostjo, veže tudi k življenju. Slivar kot socialno bitje propade, saj ni sposoben služiti družbi, ki ga prav zaradi njegove nepripravljenosti za sodelovanje zavrača. Ni naključje, da se prav pred samomorom domisli »družbe« in z veseljem ugotovi, da se je še pravi čas od nje odstranil. Njegov individualni jaz se uveljavlja na škodo družbenega. Prav zaradi umetnikove nemoči, da bi ostal v družbi, moramo imeti njegov samomor za egoističnega. Osamljen si izbere skok v Donavo in tako ponovi poskus stare šivilje, ki se je hotela utopiti zaradi nesrečne ljubezni. V celoti lahko Slivarjevo dejanje obravnavamo kot mešano vrsto ego-altruističnega samomora. Umetnik se je namreč pred družbo umaknil v Bertino zavetje, ko pa je izgubil še to oporo, skuša s samomorom altruistično odrešiti spon, ki jo vežejo nanj.

Naravi obeh samomorov nista primerljivi: Zolajev opis samomora sodi v območje naturalističnega opisovanja propada dedno obremenjene osebnosti, Cankar pa je ustvaril postromantičnega samomorilca. Njegov ego-altruistični suicid ustreza predstavi o problematičnem osebkku, ki se ne more vključiti v družbo, hkrati pa se mu zdi, da se žrtvuje za srečo ljubljene. Tako pri Zolaju kot pri Cankarju je opazen nagon smrti, ki ima po Freudu nalogo vračati organsko živeče v stanje brez življenja. Pri Lantieru prevlada destruktivski nagon, ki izniči vsa Christinina erotična prizadevanja. Cankarjeva Berta se usmeri v drugega človeka in tako prepusti Slivarja nagonu smrti, s katerim se ne more več spopasti.

Cankarjevo delo se konča s Slivarjevim skokom, saj pripovedovalcu umanjka ustreza perspektiva. Zola pa nadaljuje roman z opisom Lantierovega pogreba. Udeleži se ga le peščica na čelu s Sandozom in Bograndom, ki ugotavljata, da sta v primerjavi s Claudom zgolj poustvarjalca. Roman se konča s Sandozovim vzklikom: »Lotimo se dela!« (*Œ*: 363), ki nas navdaja z mislijo, da ima življenje, čeprav drugorazrednega poustvarjalca, vendarle prednost pred smrtjo, s katero se nemara doseže umetniško dovršenost. S tem vzklikom pa je Zola verjetno ustvaril najzanimivejši besedilni zaključek (excipit) svojega opusa (Boswell 1990: 130).

DESKRIPCIJA. V tem poglavju bomo opisali nekatere postopke deskripcije, ki so opazni v romanih *Umetnina* in *Tujci*, pri čemer bomo uporabili terminologijo vodilnega francoskega deskriptologa Philippa Hamona. Najprej nas bo zanimal nosilec pogleda (le porte-regard), ki ustvarja deskripcijo, jo opravičuje in jo napravi bolj verjetno. Zola uporablja v svojem romanu avktorialnega pripovedovalca, ki ga včasih nadomesti, morda prav zaradi verodostojnosti deskripcije, s personalnim; Cankarjeva pripoved pa je vseskozi personalna, le včasih se vmeša vsevedni pripovedovalec. Poglejmo si nosilca pogleda ob prvem srečanju s svojima kasnejšima družicama. Lantier je tisti, ki v roman uvede Christine, in prav preko njegovega pogleda nam pisatelj opiše njen izgled. Naslednjega dne v vročini jutranje svetlobe mlada obiskovalka vrže s sebe rjuho, tako da se slikarju odpre pogled na njeno telo: »Imela je kožo zlate barve, svilnato nežno, mlado kožo, dvoje malih trdih dojk, nabreklih od življenjskih sokov [...].« (*Œ*: 19)

Užitek ob prvem umetnikovem srečanju s kasnejšo ženo Berto je opazen tudi v *Tujcih*: »Njen obraz je bil, kakor jih je ljubil: svež in vesel, ves poln ognja in mladosti, njene temnosive oči so gledale prešerno in odkrito, nobenih nemirnih sanj, nič nezadovoljnosti in nič hladnega razuma ni bilo v njih: otroške so bile, samo željne veselega uživanja, ljubezni in pomladi. Njeno telo je bilo polno, krasno razvito: kipelo je in trepetalo pod lahko obleko.« (*T*: 63)

Opisa obeh žensk, videna skozi junakovo personalno perspektivo, se razlikujeta. Lantier se ob zaznavanju predmeta opazovanja ne predaja čustvom, zato mu ne uide niti najmanjša podrobnost. Slivarjeva deskripcija Berte pa sloni na posploševanju ter na osebnih komentarjih (npr.: »v njenih očeh ni neumnih sanj in hladnega razuma«). Slivar (nosilec pogleda) je predvsem zaljubljen moški, ki ga je prebudila lepota. Lantier (nosilec pogleda) pa je stvarni in nečustveni umetnik, saj Christine opazuje »z jasnim pogledom slikarja, ki mu je ženska izginila, in ne vidi drugega kakor svoj model.« (*Ē*: 22)

Poleg nosilca pogleda nas mora zanimati tudi t. i. premična deskripcija (la description ambulatoire), ki se pojavlja v obeh delih. Gre za spreminjajočo se pokrajino ali mesta, ki ju zaznava premikajoča se oseba.

Medtem ko Zola opisuje sprehode Clauda in Christine vzdolž reke Sene (od otoka St. Louis ob strugi navzdol), pa se Slivar in Ana vzpenjata (iz parka v gozd do odprtega prostora z razgledom). Ker Slivarja sosprehajalka ne privlači, se njegov pogled posveča zunanji stvarnosti: »[...] star penzionist je sedel na klopi ter bral svoj časopis, dvoje pestrn se je smejalo tam nekje za drevjem, in od travnika so se čuli kričeči otroški glasovi.« (*T*: 13)

Pri Zolaju pa sta nosilca pogleda oba romanopisna junaka. Christine, ki zaznava nabrežje Henrika IV. s skupino otrok in psov, prekopicavajočih se v pesku, primerja v mislih dnevni Pariz z nočnim. Claudov pogled pa je tisti, preko katerega spoznavamo igre svetlobe s pariškimi znamenitostmi. Notredamska stolpa, ki se »bleščita in sta, kakor da bi ju na novo pozlatil« (*Ē*: 103), spominjata na stolp frančiškanske cerkve, ki »se je lesketal v soncu [in je] gorel v čistem zlatu« (*T*: 16). Ena od značilnosti premičnih opisov je tudi upoštevanje vremenskih in svetlobnih sprememb (npr. iz sonca v mrak). Lantier meni, da se Pariz uspava v lastni slavi, Slivar pa pozdravlja ravan, ki se odeva v črno odejo in se napravlja spat (*T*: 16). Omenjeni povedi je Cankar dodal še postopek odmora (pause), saj njegov lik še dolgo stoji ob poti z zravnano glavo. Takšen element, ki dovoljuje nosilcu pogleda, da ima dovolj časa za zaznavanje in posredovanje opisa, je večkrat uporabil Zola, ko pravi, da sta se Claude in Christine ustavila ob vsakem koraku, saj ju je zanimalo življenje reke Sene (*Ē*: 101).

Omeniti velja še eno deskripcijo iz Cankarjevega romana, katere nosilca sta Berta in Slivar ob njunem nedeljskem sprehodu. Tudi ta opis omenja otroke, ki pa so zdaj razdeljeni na belolične mestne in bolehne predmestne otroke. Sonce pa se zdi blede in zaspano. Sonce je tudi optični element, ki omogoča pogled. Zola uporab-

lja sonce z dvojnimi namenom: po eni strani je pripomoček, brez katerega slikar Lantier, ki vsaj na začetku še pripada impresionistom, ne bi mogel ustvarjati; po drugi plati pa sama igra spreminjajoče se svetlobe urejuje že prej omenjene opise, ki nam jih podajata nosilca pogleda. Večkrat je opisano, kako sonce senči eno ulico in osvetljuje drugo (*É*:102; 213).

Pri Cankarju ima sonce povsem drugo vlogo, tudi prehajanje svetlobe v mrak ima drugačne razsežnosti kot pri Zolaju. Slivarju je bilo druženje z Ano zaradi že omenjenih razlogov neprijetno, zato se mu je gozd zdel temen, le včasih »je zasvetil gori v vejevju rumen cekin, ali komaj ga je Slivar z veseljem ugledal, ga ni bilo že nikjer več in temno listje je trepetalo« (*T*: 13). Vse to uokvirja misel, da mora dokončno prekiniti s preteklostjo: »To je bila noč, in zdaj pride jutro« (*T*: 14). V trenutku, ko v mislih postavi mejnik, se zjasni: »Po vzhodnih hribih se je še razlivala mehka luč, odsevala je celo še na dolgi progi ravnine [...]« (*T*: 16). Podobnih vzporednic med Slivarjevo notranjostjo in sončno svetlobo je v *Tujcih* kar nekaj. Omenimo le dvakratni pojav plasti sončne svetlobe, ki je tanka, ko ima kipar v zvezi z Ano še pričakovanja (*T*: 8), kasneje pa se ista svetloba vse bolj oži in na koncu izgine (*T*:11).

Iz navedenega lahko povzamemo, da pomeni Cankarju spreminjanje sončne svetlobe ogledalo notranjih čustev. Ko je junak razpoložen in vznesen, sije sonce; ko svetloba umanjka, so čustva neprijetna. Po rojstvu mrtvega deteta se sonce skoraj ne pojavlja več. Pojavi se tik preden Slivar stori samomor: »Danilo se je že; ravno pred njim se je vzpenjala na nebo medla svetloba.« (*T*: 142)

Omeniti velja še sonce, ki ga zaznavajo člani družine Sykora. Berta vidi sončne žarke oprasene in umazane, saj sijejo nad tovarniškimi oblaki, Marija pa se navdušuje nad istrskim soncem, ki ga povezuje s svojim zdravljenjem v tej pokrajini. Sonce torej ustvarja prisposodbo splošnega stanja okolja ali duha. Prav na podlagi opisovanja sonca lahko postavimo ločnico med Zolajevo in Cankarjevo deskripcijo.

Omenili smo že, da ostaja Lantier kot nosilec pogleda stvarni umetnik, hkrati pa je prav on tisti posrednik, ki omogoča bralcu zaznavanje vtisov o Parizu, temelječih na igri sončne svetlobe ali na njenem prehajanju v mrak, kar priča o trenutnosti in minljivosti opisa. To pa so značilnosti impresionizma, ki ga je v književnost uvajal prav francoski naturalizem. Premična deskripcija, ki jo ustvarja Slivarjevo gledišče, ima nekaj podobnih elementov kot Zolajeva (otroci, igra svetlobe z znamenitostmi, uspavajoča se pokrajina, postopek odmora za opisovanje), vendar je v svoji osnovi predromantična, saj sledi predstavi o harmoniji med naravo in človekovo no-

tranjostjo. Z izbranimi elementi narave je mogoče opisovati (prisposodabljati) človeška občutja. Opisi sonca, ki jih posreduje proletarska družina Sykora, preveč razumsko razlagajo duševne ali socialne okoliščine, zato ne morejo biti impresionistični, saj je njihova značilnost posredovanje čutnih vtisov v smislu brezinteresnega ugajanja.

ROMAN S KLJUČEM. Literarna kritika je že kmalu po izidu spoznavała v umetnikih romana *Umetnina* resnične zgodovinske osebnosti, takšno branje pa je z različnimi dokumenti spodbujal Zola sam. Claude Lantier ima mnogo značilnosti Paula Cézanna, zlasti njegovo negotovost pred žensko goloto (Brady 1968: 227). V svojih osnutkih je Zola zapisal, da pisatelj Pierre Sandoz ni nihče drug kot »moi«, saj je glasnik njegovih idej (Brady 1968: 258). Pisatelj naj bi s Cézannom prijateljeval v rani mladosti (kakor Sandoz z Lantierom), njegov oče pa je bil španski begunec (*ĀE*: 35). V zadnjem primeru je Zola uporabil nekakšen ključ, ki omogoča prepoznanje, saj je imel tudi sam očeta nefrancoskega rodu. *Umetnina* je roman s ključem, v katerem so resnični dogodki in osebe opisani s spremenjenimi imeni, vendar le v tolikšni meri, da jih lahko prepoznamo na podlagi našega vedenja o stvarnosti.

Podoben ključ je mogoče zaznati tudi v Cankarjevi osebi svetovljanskega arhitekta Tratnika, ki naj bi prav zaradi omembe zanimanja za razmere v Kini (*T*: 59) morda predstavljal arhitekta Ivana Jagra (1871–1959), ki je leta 1901 v Pekingu obnavljal v boksarski vstaji porušeno četrto (Merhar 1951: 479). Omenimo še en ključ, ki omogoča navezavo romana na tedanje resnične dogodke. Kipar Slivar je namreč nagrajenec natečaja za Kettejev spomenik, za katerega je bilo izročeno sedem načrtov. V tistem času je bilo predloženo prav toliko osnutkov za Prešernov spomenik, katerega natečaj je zbudil nemalo polemik (Merhar 1951: 473–474). Cankar pa je »oblizanega in našarjenega Prešerna s preklavrno žabjo muzo« kasneje kritiziral v svoji umetnostni kritiki »Naši umetniki«. Pisemska opazka Ani Lušinovi, da je pri opisu slikarja Ambroža mislil na Riharda Jakopiča (Merhar 1951: 471), pa priča o Cankarjevi zavestni uporabi resničnih osebnosti za modele literarnih likov.

SKLEP. Cankar se je pri pisanju prvega slovenskega romana o umetnikih navezoval na evropsko tradicijo. Odmeven zgled bi utegnila biti prav Zolajeva *Umetnina*, pri kateri bi se mogel seznaniti tudi z značilnostmi umetniškega romana s ključem. V presečišču obeh romanov obstaja nekaj motivov, med katerimi sta gotovo najbolj opazna motiva umetnikovega samomora in umrlega otroka, ki ju je sicer tudi Zola prevzel iz romaneskne tradicije (Balzac, Flaubert), v celoti ali vsaj delno povezane s snovjo umetniškega ustvarjanja. Oba motiva je Cankar, podobno kot pred njim Zola, uvedel v svoje delo s postopkoma transmotivacije in demotivacije. Slednja je

opazna zlasti pri motivu umrlega otroka, ki v je *Tujcih* z mrtvorojenim detetom le nakazan, povsem pa je izbrisano Zolajevo prikazovanje otrokove zapostavljenosti, ki vodi do njegove smrti. Umetnikov samomor je v Cankarjevem romanu zaznaven, vendar transmotiviran. Transmotivacija namreč zahteva iznajdbo nove motivacije, ki nadomestča izvirno (Genette 1982: 465). Samomorov ni mogoče primerjati, saj gre vzroke za Lantierovega iskati zunaj družbe, za Slivarjevega pa znotraj družbe.

Cankar naj bi se zgledoval pri opisih Christininih prvih stikov z umetnikovim ateljejem, upošteval pa naj bi tudi Lantierove poročne dileme. Po francoskem pisatelju naj bi vsaj v grobem prevzel tudi trikotnik umetnik – žena – umetnina, v katerem se dva člena izključujeta. Slivarjev odnos do žene, v kateri podobno kot Lantier išče izgubljeno materinsko ljubezen, nam nakazuje Cankarjevo prenovitev umetniškega romana z motivom tujca.<sup>92</sup> Slovenski pisatelj je nemara sledil Zolaju pri opisovanju umetnika-sirote, vendar je junakova zgodnja mladost zgolj nastavek za Slivarjev vseskozen občutek tujstva. Vzroke zanj je potrebno iskati v dejstvu, da je njegova mati umrla v njegovi zgodnji mladosti, kar je povzročilo umetnikove nenehne selitve ter dokončno izgubo doma. Poleg takšnega nehotenega tujstva pa v romanu zaznavamo tudi hoteno. Kiparja namreč v tujino vleče želja po izpopolnjevanju, zaradi katere pride v konflikt s svojimi mecenii. Medtem ko je bil v Ljubljani tujec iz devete dežele (*T*: 115), velja med rojaki na Dunaju za tujca iz uboge dežele (*T*: 112). Čeprav se je zaradi domačih razmer navduševal nad umetniki, ki so na domovino pozabili, pa se je proti koncu odločil, da bo tudi njim tujec. Slivar je na Dunaju tujec tudi v resnici, ker je Slovenec, ga profesor odslovi. Če mu je bilo na začetku tujstvo vsiljeno, se zdaj zanj odloči zavestno. Občutek tujstva, ki je vanj vraščen že od mladosti, mu onemogoča, da bi se vključeval v domačo družbo ali se integriral v tujino, saj bi bil prisiljen v kompromise na škodo umetnosti. Najusodnejši je občutek, da se je odtujil Berti, v kateri je odkrival materinsko ljubezen in se ob njej počutil domače. Podobno kot se zaradi umetniškega poslanstva odtujita zakonca Slivar, se razhajata tudi Lantierova. Claude namreč ugotavlja, da sta si s Christine tujca (*É*: 149). Takoj po poroki spoznavata, da si bosta odslej tujca, saj ju ovira neko drugo telo (*É*: 229). Malo verjetno je, da bi bil Cankar lahko pozoren na ta dva stavka.

Slivarjev samomor je torej posledek njegovega občutja tujstva, ki se kaže v njegovem odtujevanju družbi in družici. Tudi zato je njegov samomor ego-altruistične narave, ki je gotovo pomemben postromantični element *Tujcev*. V isto območje

<sup>92</sup> Motiv tujca je Cankar opisal kar z 32 samostalniki »tujec« in 26 pridevniki »tuj«, ki se pojavljajo v različnih pomenskih odtenkih.



lahko uvrščamo tudi pojmovanje narave, ki izžareva junakova čustva, s čimer se Cankar približuje predromantični predstavi o harmoniji med naravo in človekovo notranjostjo.

Cankarjeva recepcija *Umetnine* je bila pomemben dejavnik pri genezi *Tujcev*, saj je določila Slivarjev konec, pogojevala nekatere dogodke iz umetnikovega zasebnega življenja in dajala zgled pisateljevim poskusom v premični deskripciji. V celoti pa se je Cankar odrekel Zolajevemu objektivizmu in determinizmu, saj je oblikoval postromantičnega junaka, katerega notranjost prispodablja narava in ki neprimerno prilagodljiv trpi zaradi nenehnega občutka tujstva, kar povzroči njegov samomor.

## *Beznica in Na klancu*

RECEPCIJA BEZNICE V NEMŠKEM GOVORNEM OBMOČJU. Recepcija *Beznice* v nemškem govornem območju je najprej povezana s problemom neavtoriziranih prevodov, ki pa pisatelju niso zbudili skrbi, saj je v pismu Eduardu Englu, borcu zoper krajo intelektualne lastnine, zapisal: »Najbolje je ostati okraden in zadovoljen.«<sup>93</sup> Prusko ministrstvo za uk in bogočastje je namreč varovalo avtorske pravice samo tri leta po izidu izvirnika. Leta 1881, torej štiri leta po natisu izvirnika, je *Beznica* izšla najprej v prevodu Willibalda Königa (*Das Assommoir*), kasneje pa še v prevodu Fritza Wohlfahrta (*Zum Totschläger*), kar je psevdonim Paula Heichna (Bachleitner 1993: 269), ki je prispeval tudi ne ravno zvesto predelavo *Nane*.

Prvo Zolajevo nemško občinstvo je bilo literarno izobraženo, saj je posegalo tudi po lahko dostopnih francoskih izvirnikih (Bachleitner 1993: 271). Ta podatek je pomemben, saj vemo, da nekateri nemški prevodi romana *Beznica* niso bili ravno zvesti izvirniku. Prevajalci večinoma niso bili kos Zolajevemu delavskemu argoju, vsaka nova predelava je v bistvu le krčila že obstoječe prevode. Ohranili so Gervaisino razpetost med tri moške, večji poudarek pa so namenili njeni neudejanjeni možnosti, da bi s kovačem Goujetom zaživela srečno in krepostno življenje. Nemški Goujet je dobil večjo vlogo, kot mu jo je namenil Zola. V takšnih prevodih pa je moral poleg Coupeauja in Gervaise umreti še Auguste Lantier, kar naj bi vzpostavilo poetično pravičnost, saj je klobučar s svojim obnašanjem znatno pripomogel k junakinjinemu padcu (Bachleitner 1993: 285–286). Nekateri bralce pa skrčeni prevodi niso motili. Theodorju Stormu je takšna različica povsem zadostovala, da je zapisal: »Zakaj bi se moral pustiti mučiti od Zolaja« (Bachleitner 1993: 301).

<sup>93</sup> É. Zola, Pismo Eduardu Englu, oktober/november 1881, *Corr IV*, 234.

V zvezi s produktivno recepcijo Zolajeve *Beznice* moramo vsaj omeniti roman *Propali* (*Die Verkommenen*), ki ga je že leta 1883 izdal Max Kretzer. V njem je prepoznati vrsto Zolajevih motivov, od očetovega alkoholizma do hčerkinega prostituiranja (Bachleitner 1993: 486).

Zolajeva *Beznica* je v osemdesetih letih v nemški kritiki zbudila veliko pozornosti. Nadaljnji nemški prevodi so nastajali tudi na prelomu stoletja. Izhajamo iz domneve, da je Ivan Cankar posegel po Schwarzevi, izvorniku zvesti predelavi Königovega prevoda (*Der Todtschläger*, 1894) in jo imel za vzor pri pisanju romana *Na klanecu* (1902). Dokaze za to trditev je mogoče najti že na prvih straneh obeh del, na samem besedilnem začetku.

INCIPIT PRI ZOLAJU IN CANKARJU. Izraz incipit navadno označuje prvi stavek oziroma prve besede kakega literarnega dela. Pojem izvira iz latinske formule »incipit liber« (»začne se knjiga«), ki je bila postavljena na začetek srednjeveških rokopisov. Njena naloga je bila označevati začetke novega, navadno nenaslovljenega besedila ter navesti podatke o avtorju in njegovem izvoru. Obseg incipita je še vedno predmet diskusij, saj naj bi se prvotna stališča o prvem stavku razširila na prvo enoto pripovedi, ki jo zaključuje bodisi prehod od naracije k deskripciji bodisi sprememba fokalizacije oziroma pripovednega časa.

Besedilni začetek ima vsaj dve funkciji: informativno in dramatično. Informativna funkcija nudi podatke tako o pripovedovalcu kakor o sami zgodbi. Največkrat govorimo o nasprotju med informativno obilnostjo in informativno redkostjo. Dramatična funkcija pa mora bralca vpeljati v zgodbo. Vpeljava je lahko takojšnja (*in medias res*) ali odložena. Na podlagi kombinacije teh dveh funkcij je mogoče ustvariti ustrezno tipologijo incipita. V t. i. dinamičnem incipitu je središčna dramatična funkcija, saj postavlja bralca *in medias res* zgodbe, medtem ko je informativna funkcija ključna pri t. i. statičnem incipitu. Obe funkciji sta prisotni v progresivnem, a odsotni v suspenzivnem incipitu (Del Lungo 1993: 145–146). Pri Balzacu so besedilni začetki navadno bogati z informacijami, saj skušajo oblikovati fikcijski svet, ki je poznan in razumljiv (Del Lungo 1993: 146). Opisno in podatkovno izčrpen statični incipit, ki zavlačuje z vstopom v zgodbo, lahko najdemo zlasti v romanu *Evgenija Grandet* (1833). Za Émila Zolaja pa je značilno menjavanje progresivnega in dinamičnega incipita (Del Lungo 1993: 147). Vsi pisateljevi romani se torej začno *in medias res*, razlika je le v razsežnosti uvodnih informacij. Incipit *Germinala* (1884) je progresiven, saj je informativno obilen. Incipit *Beznice* pa je dinamičen, saj vrže bralca brez informacij v dogajajočo se zgodbo: »Gervaise je čakala Lantiera do dveh zjutraj. Potem je vsa trepetajoča od mraza, saj je slonela

ob oknu v sami jakni, zaspala; zaskrbljena in objokana se je kar povprek vrgla čez posteljo« (*Beznica*: 63).<sup>94</sup>

Podoben incipit lahko zaznamo tudi pri Cankarju, le da je pri slovenskem pisatelju nekoliko obširnejši, zato navajamo le tiste sestavine, ki so primerljive z *Beznicco*: »Francka ni zaspala dolgo v noč. Vse je bilo že tiho, nič se ni zgenilo v temi in skoro jo je bilo strah. [...] Odeta je bila Francka samo z rjuho, pa ji je bilo vroče in pot ji je tekla od čela dol po licih in je močil blazino. [...] Zadremla je že skoro, ali zgodilo se ji je, kakor da bi polagoma drsala navzdol [...] in prestrašila se je in se je prebudila.« (*Na klanču*: 7)

Oba romana se pričneta s stavkom, v katerem je osebek glavna junakinja, ki ne more spati. Kasneje le zaspí, a se kmalu prebudi. Pisatelja nam torej posredujeta le skope informacije o junakinjinih trenutnih okoliščinah, prikazujeta posledice, zamolčita pa vzroke za takšno stanje, saj se zgodba začne in medias res, v svetu, ki je že naseljen. V obeh delih se omenja tudi junakinjino počutje, na katerega vpliva temperatura v prostoru oziroma zunaj njega. Medtem ko Gervaise trepeta od mraza, je Francki vroče. Temperatura namreč služi za odkrivanje vzrokov za njeno situacijo. Gervaise trepeta od mraza, saj na oknu čaka svojega ljubimca Lantiera, ki ga sumi nezvestobe; Francki pa je vroče, ker se v sobi nahajata tudi njena sestra in mati. Prav njuna prisotnost zbuja v junakinji spomine na neprijetno mladost. Zolajev incipit obsega le dve povedi, saj ga zaključuje retrospektivna sprememba pripovedovalnega časa. Avktorialni pripovedovalec namreč v tretji in četrti povedi opozori bralca na dogodke prejšnjega večera. Podobno kot pri francoskem pisatelju je tudi pri slovenskem besedilni začetek omejen s spremembo pripovedovalnega časa, le da pri Cankarju ne gre za pravkar minule dogodke, marveč za Franckino podoživljanje mladostnih izkušenj (»Časih, kadar jo je mati tepla in kadar je zakričala nad njo [...]«; *Nk*: 8). V Cankarjevem incipitu je zaznati nekaj sestavin, ki jih je mogoče opaziti tudi v nadaljevanju Zolajevga prvega poglavja in sledijo besedilnemu začetku. Osrediniti se velja zlasti na prisotnost obeh sinov v prostoru:

Otroka sta ležala skupaj, z glavo na istem zglavju, in spala. Claude, ki mu je bilo osem let, si je razgalil ročice in počasi dihal, Étienne, ki je bil star šele štiri leta, pa je z eno roko objemal bratca okrog vratu in se v spanju smehljajal. Ko se ji je solzni pogled ustavil na teh dveh, je znova

<sup>94</sup> Takšen besedilni začetek upošteva tudi Schwarzzeva predelava Königovega prevoda: »Gervaise hatte Lantier bis zwei Uhr Morgens erwartet. In leichter Nachtjacke der scharfen Luft des geöffneten Fensters ausgesetzt, zitterte sie vor Kälte. Endlich war sie entschlimmert, quer über das Bett gestreckt, fiebernd und die Wangen von Thränen genetzt.« (*Der Todtschläger*: 7)

planila v jok; z robcem si je zakrivala usta, da bi pridušila glasno hlipanje, ki se ji je trgalo iz prsi. (B: 64)

V primerjavi z incipitom, v katerem Zola komaj odkriva kakšen podatek, je zdaj pripovedovalec zgovornejši. Medtem ko je bila Gervaise opisana zgolj s t. i. indici, ki od bralca zahtevajo dejavnost razbiranja, pa sta njena sinova označena z informanti, čistimi podatki (Allard 1978: 15). Pogled na sorodnike, ki pa so označeni le z indici, se pojavlja na koncu Cankarjevega incipita:

Poslušala je, kako sta sopli naporno mati in sestra in nekaj ji je zatrepetalo v srcu, čutila je, da ljubi premalo mater in sestro in da je to greh. Spali sta mirno, lepo božje spanje, oči zatisnjene, ustnice malo odprte, lica vroča – in ko bi bila luč, bi Francka vstala in bi stopila po prstih k postelji in bi se sklonila nad njima in solze bi ji prišle v oči. (Nk: 8)

Podobno kot pri Zolaju je tudi pri Cankarju opisano spokojno spanje, ki nosilcu pogleda zbujajo sočutje in jok.

Na podlagi povedanega lahko sklepamo, da se je Ivan Cankar zgledoval pri Zolajevem dinamičnem incipitu. Izbral si je romaneskni začetek, ki v bralcu zbujajo zanimanje za junakinjo, o kateri je le malo znanega, hkrati pa pisatelj svojega sprejemnika postavlja v središče dogajanja. Nekatero sestavino Zolajevga incipita ali njegovega nadaljevanja (vpliv temperature v prostoru; pogled, ki zbujajo jok) pa so nemara neposredni dokazi, da je bila *Beznica* tisti vir, ki je temeljito oblikoval Cankarjeve poglede na besedilni začetek.

MIRUJOČA DESKRIPTIJA TER POGLED Z OKNA. Ob primerjanju romanov *Umetnina* in *Tujci* smo razpravljali o Zolajevi premični deskripciji, zdaj pa bomo obravnavali še njeno nasprotje, namreč mirujočo deskripcijo. Nosilec pogleda se ne premika, marveč miruje. Pogled mu največkrat omogoča okno, ki uokvirja in hkrati oži opazovane prizore. Pri Zolaju okno zamenjuje, opravičuje in simbolizira romanopisčevo oko (Hamon 1968: 388), lahko pa je tudi metafora. Že leta 1864 je francoski pisatelj umetniško delo primerjal z oknom, odprtim v stvarstvo: v okenško odprtino je vstavljen neke vrste prosojen zaslon, skozi katerega opazujemo predmete, ki so bolj ali manj spremenjeni.<sup>95</sup> S pomočjo okna je Zola ustvaril vsaj dva različna pogleda. Najpomembnejši je pogled skozi okno, ki dopušča videnje v notranjost stanovanj, s čimer postajajo nosilci pogleda nepovabljeni gostje ali celo nekakšni vohuni (Hamon 1968: 388). To velja zlasti za gdč. Saget, ki v romanu *Trebuh Pariza* (1873) poleg svojih sosedov zalezuje tudi prave zarotnike.

<sup>95</sup> É. Zola, Pismo Antonyju Valabrèguu, 18. 8. 1864, *Corr I*, 375.

Nas bo zanimal zlasti pogled v zunanji svet, ki ga mirujočemu nosilcu v prostoru ponuja odprto okno. Zolajev incipit *Beznice* je torej omejen z novim pripovedovalskim časom, ki razlaga pretekle dogodke. Gervaise je namreč preživela dobršen del noči na oknu:

Takoj ko v gostilni pri *Dvoglavem teletu* povečerjata, jo že teden dni pošilja z otrokoma spat, sam pa se vrača pozno zvečer in se izgovarja, da išče delo. Ko je nocoj gledala, od kod se bo vrnil, se ji je zazdelo, da je zavil v nočni lokal *Velika terasa*; deset razkošno razsvetljenih oken lokala je v črno korito predmestnega bulvarja metalo slap svetlobe. Kakih pet ali šest korakov za njim je opazila malo Adelo, polirko, ki je prav tako hodila jest k *Dvoglavemu teletu*; roke so ji še nihale, ko da sta se pravkar spustila, da ju ne bi skupaj oblila surova luč pri vhodu. (B: 63)

Jacques Allard (1978: 11) je postavil zanimivo vprašanje, kaj pravzaprav vidi Gervaise s svojega okna? Nič drugega kot desetero drugih oken. Če torej ponuja okno pogled v zunanji svet, pa je v ulici mogoče prepoznati tudi »notranji« svet, saj na njej stoji lokal, kjer se Lantier srečuje z Adelo. Razsvetljenost omogoča in hkrati onemogoča Gervaisino videnje nezvestega ljubimca. Tudi naslednjega dne opazuje pločnike, do koder ji seže pogled: »Pregledovala je skrite, temne kote, od vlage in nesnage črne ogle, in z bojaznijo v srcu čakala, da bo zdaj zdaj zagledala Lantierovo truplo s prebodenim trebuhom« (B: 64). Pogled z okna se pojavi tudi na koncu prvega poglavja, ko se Gervaise skupaj z otrokoma vrne v stanovanje, ki ga je pravkar zapustil njen ljubimec Lantier:

[...] za trenutek [se je] zagledala v sivo ulico [...]. Ob tej uri se je iz tlaka, pregretega od dnevnih dejavnosti, izza zidu dvigal migljajoči zrak. Na ta tlak, pod to nebo, razbeljeno kakor peč, so jo vrgli z otrokoma vred! In s pogledom je objela ves predmestni bulvar, ki se je odpiral na levo in na desno. Pogled se ji je ustavil zdaj na enem, potem na drugem koncu in prevzela jo je nema groza, ko da bi že v duhu videla, kako bo vse življenje tavalala samo še tod – med klavnico in bolnišnico. (B: 91–92)

Pogled z okna je torej v Zolajevi *Beznici* tesno povezan z junakinjinim pričakovanjem partnerja. Ko jo ta zapusti, pušča praznino in bolečino, ki je posredno izražena prav s pomočjo pogleda z okna. Pogled nakazuje prihodnost, ki jo lahko Gervaise pričakuje, ker jo je ljubimec zapustil.

Tehnika pogleda z okna je opazna tudi v Cankarjevem romanu *Na klancu*. Okno ponuja Francki pogled v zunanji svet, ki je gosposki, minljiv in neulovljiv:

Vselej je prihitela Francka k oknu, posebno takrat, kadar so prihajali tisti vlaki, ki se niso ustavljali. Skozi mala okenca so gledali neznanji ljudje, časih je opazila Francka čudovit klobuk na glavi gosposke ženske, bilo ji je, kakor da je zadišalo sladko in opojno od teh lepih tujih ljudi,

ki so nosili s sabo vonj daljnih krajev, kjer je sreča in veselje in bogastvo. Šinilo je mimo, tudi sladki vonj je mahoma izginil – vse je bilo pusto naokoli, ob tiru golo kamenje, grmičevje in žalostne samotne smreke. (*Nk*: 52)

Junakinjo navdušuje tisto, kar je nedosegljivo, saj je stvarnost, v kateri živi, pusta in nezanimiva. Poudariti velja, da je Cankar sam jasno razložil vlogo pogleda skozi okno v svojem delu:

Zgodilo se je, da je gledala tudi Francka skozi okno na belo poslopje nasproti. Majhno je vzdignila težko zagrinjalo spodaj, sklonila se je in je gledala – dolgo, brez misli, kakor pričarana; obrvi so se strnile, ustnice so se stisnile, a srce je bilo nemirno, želelo si je bogvekam. Hrepenenje, ki je gledalo iz vsega razpokanega in oluščenega zidovja, iz temnega pohištva in ki je šepetalo in stokalo celo iz starih ubogih orehov za hišo, je leglo Francki na srce in sama ni vedela, odkod grenkoba in kam koprnenje. (*Nk*: 32–33)

Pri Cankarju se na oknu srečujeta zunanji in notranji svet, ki je obdan z neprijetno resničnostjo (žalostne smreke, razpokano in oluščeno zidovje), zunanji svet pa je razkošen in privlačen: tja segajo junakinjine ambicije. Vendar Francka hrepenenja ne more uresničiti v svojem svetu, udejani se lahko zgolj onkraj okna:

Videla je skozi okno, kako so na večer pohajali fantje po cesti, postajali pred hišami ter se razgovarjali z dekleti. Dekleta so bila vsa nedeljsko oblečena, bleščeče rute na glavi, šumeča krila od pisanega blaga, celo uhanе v ušesih in nekatere so imele lase počesane malo na čelo, kar je bilo zelo lepo. Mračilo se je doli in fantje so se izprehajali z dekleti, veseli smeh je prihajal prav gor do samotne postaje, kjer je stala Francka ob oknu in tiščala vroče čelo v dlani [...]. Tam doli so se še zmerom svetile bele hiše, zmerom še se je zdelo Francki, da sliši veselo razgovarjanje fantov in deklet, ki stoje pred hišami in se izprehajajo po lepi cesti [...]. (*Nk*: 53–54)

V Franckinem pogledu na zaljubljene pare opazamo sestavino, ki je zaznavna tudi tedaj, ko Gervaise v noči prepozna Lantiera z Adelo: namreč razsvetljenost hiš. Osvetljenost je ponoči osnovni pogoj vsakršnemu videnju (Hamon 1991: 266).

Zunanji svet se vse bolj bliža in je junakinji dosegljiv, vendar se Francka noče spustiti vanj in zapustiti pasivni položaj, mirujočo pozicijo hrepenečega nosilca pogleda. Okleva tudi tedaj, ko zunanji prodre v njen notranji svet: »"Francka!" je zaprosilo pod oknom s pritajenim glasom in Francka je strepetala, prestrašila se je, kakor da bi zjutraj, še v polsnu, odprla oči in ugledala pred sabo tuj obraz. Stopila je od okna in je stala za zagrinjalom, trepetajoča, toda luči ni prižgala in tudi okna ni zaprla.« (*Nk*: 54)

Domnevamo lahko, da je Ivan Cankar po Zolajevi *Beznici* povzel tehniko pogleda z okna. Pri Émilu Zolaju je pogled skozi okno najprej povezan z Gervaisinim pričakovanjem Augusta Lantiera, nato pa zunanji svet nosilki pogleda omogoča tudi razmišljanje o prihodnosti. Pogled torej nima le preproste funkcije zaznavanja resničnosti, marveč posredno izraža tudi stanje junakinjine notranjosti. Tudi pri Cankarju je pogled z okna povezan s koprnenjem, saj se junakinja želi osvoboditi prostora, ki jo utesnjuje in onesrečuje. Takšen pogled ubeseduje junakinjino hrepenenje po obogatitvi svojega nepopolnega notranjega sveta s partnerjem, ki ga bo prinesel mamljivji zunanji svet. To pa je Mihov Tone.

AUGUSTE LANTIER IN MIHOV TONE. Zolajev klobučar Auguste Lantier ima mnogo značilnosti, ki jih je mogoče zaznati tudi v Cankarjevem krojaču Mihovem Tonetu, snubcu in kasnejšem Franckinem soprogu. Takšna naziranja je spodbudil Cankar sam, saj je v opisih obeh junakov videti skoraj prepleskavo:

**LANTIER:**

Bil je fant šestindvajsetih let, nizke postave, rjavolas, prikupnega obraza s tankimi brčicami, ki jih je venomer nehote gladil. Na sebi je imel delovne hlače, star, zamazan suknjič, ki ga je v pasu stiskal; govoril je z močnim provensalskim naglasom. (*B: 68*)<sup>96</sup>

**MIHOV TONE:**

On je bil mlad, droban fant, komaj malo večji od Francke; imel je kakih šestindvajset let: brki so bili premočni za suhljati obraz, rjave, svetle oči so gledale veselo, čelo je bilo visoko in ploščato, kadar se je smejal, je dobil ves obraz nekaj prešernega, skoro zaničljivega. Govoril je lepo, z mehkim glasom, v izbranih besedah. (*Nk: 55*)

Enaka starost, nizka postava in poseben pomen brčic pričajo, da je slovenski pisatelj skušal postaviti ob bok Francke tip takšnega ljubimca, kakor ga je opisal že Zola. Navedki načina govora tudi pričajo o Cankarjevi navezavi na Lantiera, s tem da slednji ostaja zvest narečni govoricji svojega rojstnega kraja, Tone pa skuša ponesnematati meščansko. Mihov Tone z Lantierom ni primerljiv le telesno ali starostno, marveč tudi duhovno.

<sup>96</sup> Odlomek je ustrezno prepoznaven tudi v Schwarzevi predelavi Königovega prevoda: »Lantier war ein kleiner, sehr dunkelfarbiger Bursche von sechsundzwanzig Jahren, mit einem hübschen Gesicht und einem kleinen Schnurrbart, den er stets mit einer mechanischen Handbewegung drehte. Er trug eine Arbeiterblouse, einen alten fleckigen Ueberrock, den er über die Taille zuknöpfte, und sprach mit sehr bemerklich provençalischen Dialekt.« (*Der Todtschläger: 14–15*)

Auguste Lantier v *Beznici* prebira *Zgodovino desetletja 1830–1840*, v kateri Jean Joseph Louis Blanc opisuje negativne strani vladavine Ludvika Filipa. Na polici ima tudi Lamartinovo *Zgodovino girondistov* ter *Pariške skrivnosti* in *Večnega Žida* Eugèna Sueja. Iz tega je mogoče sklepati, da se je Lantier navduševal nad družbeno angažirano literaturo, ki so jo pisali aktivni udeleženci druge republike. Lamartine in Blanc sta bila člana začasne vlade, a sta zastopala različna stališča. Z volilnim zmagoslavjem princa Ludvika Napoleona sta kmalu zatonili njuni ministrski kariere, po udaru pa še Suejeva poslanska. Zanimivo, da se je Sue ukvarjal s pravico do ločitve zakona, ki jo v svojem »programu« zahteva tudi Lantier: »Jaz sem za ukinitve vojske in za bratstvo med narodi ... Jaz sem za odpravo privilegijev, naslovov in monopola ... Jaz sem za izenačenje plač, za razdeljevanje dobička in za povečanje proletariata ... Za svobodo, da, za svobodo vsepovsod ... In za ločitev zakona« (*B*: 306).

Lantierova politična stališča so si nasprotujoča, saj je kljub levičarskim izjavam vselej hrepnel po imenitnem podjetju s klobuki, hkrati pa je zavračal ponujeno delo v tovarni. Zola ga je takole opisal:

Priznam, da ni poštenjak. Menim, da imam pravico vpeljati takšno osebo v roman, tako kot se lahko nanese senca na sliko. Toda on sploh ni delavec. Na podeželju je bil klobučar, odkar pa je v Parizu, se še ni dotaknil orodja. Nosi površnik in se na zunaj obnaša kot gospod. Z njim res ne želim delavskega razreda, saj se sam uvršča zunaj njega.<sup>97</sup>

V njegovih političnih nazorih se srečujeta kapitalistična in socialistična misel, podobno prepletanje pa je opaziti tudi v romanu *Pariške skrivnosti*, ki ga ima Zola-jev lik v svoji knjižnici. Suejeva stališča so znana: delavstvo mora čakati na posredovanje bogatih slojev, ki pa se morajo svoje dejavne vloge zavedati. Medtem ko Lantier prebira to delo, pa Mihov Tone z zanimanjem bere drugi veliki francoski feljtonski roman, namreč Dumasovega *Grofa Monte Crista*: »Časih se je na večer malo razvedril in je pripovedoval Francki povesti o nemških baronih in kontesah, o razbojnikih, o grofu Monte Kristu, o Rinaldiniju, in ugibala sta, če se je vse to res kdaj godilo ali nikoli« (*Nk*: 73). V obeh trivialnih romanih se pojavljata nadčloveka. Medtem ko je Suejev Rodolphe Gerolstein plemič, pa je Dumasov Dantès malo-meščan, ki mora najprej rešiti sebe, da bi v osebi grofa Monte Crista reševal zapostavljene. V nasprotju z Gerolsteinom, ki se milostno spušča od zgoraj navzdol, je Dumasov lik družbeno dno občutil na lastni koži. Zaradi njegovega izvora se je z njim v devetnajstem stoletju istilo mnogo bralcev, saj ni utelešal Gerolsteinove

<sup>97</sup> É. Zola, Pismo Yvesu Guyotu, 10. 2. 1877. *Corr II*, 537.



iluzije osvobajanja malomeščanov, temveč iluzijo njihove moči. Nemočni »Kleinbürger« je postal »Herrenmensch«, če navedemo izraza, ki ju uporablja Hans-Jörg Neuschäfer (1976: 34–35). Takšno iluzijo, ki pod vplivom branja trivialnih romanov zori v Tonetu, pa opisuje tudi Cankar:

Sanjal je o veliki dediščini, o tisočih, da celo o milijonih in razsipal je denar na vse kraje, dajal je vsem, ki so hoteli, berači so prihajali k njemu in ko so šli od njega, so si kupovali hiše. On sam je imel palačo v mestu, vrtove, gozde, Francka se je vozila v kočiji, s štirimi pari iskrih belcev, v ušesih, na rokah, okoli vrata vse polno zlatine in dragih kamenov. (Nk: 74)

Tone intelektualno vendar presega povprečnega bralca trivialne literature, saj se včasih zave ničnosti iluzije: »[...] izpregledal je nenadno in zazdelo se mu je smešno in ostudno, da sedita kakor otroka in si pripovedujeta storije, ko že gleda skozi okno uboštvo z belimi očmi in režečimi ustmi.« (Nk: 73)

Poleg prebiranja trivialnih romanov pa Toneta veže na Lantiera še neka navada, ki je lahko nov ključ za dokazovanje podobnosti med likoma: »Prej je bil naročen na nemške časopise s slikami, toda ni imel časa, da bi bil bral. Zdaj je zbiral posamezne številke, sestavljal jih v letnike ter bral dolge romane, ki so se vlekli od prve do zadnje številke« (Nk: 73). Podoben konjiček je zabaval tudi Lantiera:

Predvsem pa ni mogel odmakniti oči od časnikov, ki jih je gledal z razneženim in spoštljivim pogledom. Imel je celo zbirko, ki jo je zbiral že leta in leta. Kadarkoli je v kavarni prebral kak članek, ki se mu je zdel posrečen in v skladu z njegovimi idejami, je časnik kupil in spravil. Tako se mu jih je nabralo že za velik zaboj; bili so vseh mogočih datumov in naslovov, zmetani, kot bi jih nanesa voda. (B: 306)

Mihov Tone shranjuje časopise, da bi si lahko sestavil iz podlistkov celotno zgodbo, Lantier pa zbira le tiste članke, ki so skladni z njegovimi nazori. Medtem ko Zolajev lik prebira popularne socialne romane predvsem zaradi političnega prepričanja, pa Cankarjev z njihovo pomočjo beži pred resničnostjo in si ustvarja iluzijo.

Čprav Cankarjevega junaka bolj zanima leposlovje, ni povsem brezbrizen do politike. Pogovori o njej v romanu *Na klancu* sovpadajo s tistimi iz *Beznice*, ko Lantier razglaša že omenjene politične nazore. Največkrat se prereka s Poissonom, ki brani cesarja (B: 305). Takšna paleta prepričanj, ki se sučejo od politične desnice do leve, je opazna tudi v Cankarjevem romanu. Pisar je v družbi edini s treznimi nazori: »[Č]e bi bil politik, bi bil konservativec in najvdanejši državljani; cesarjeva podoba je visela v njegovi izbi« (Nk: 78). Čevljar pa trdi, »da so vse postave pisane samo zategadelj, da se siromaki ne morejo geniti in da bogataši, ki so vsi rojeni

lumpi in hudodelci, tem laže grabijo« (*Nk*: 78). Omahljivi Mihov Tone pa verjame tako čevljarju kakor pisarju.

Poleg nekaterih telesnih in duševnih značilnosti družici Cankarjev in Zolajev lik veselje do nebrzdanega življenja. Partnerica pa za to dejstvo izve iz govoric. V mislih imamo pogovor Gervaise z gospo Boche ter namigovanja žensk, ki jih Francka srečuje pri šivilji. Slovenski pisatelj je nemara sledil francoskemu pri umestitvi dogajanja v podoben prostor. V *Beznici* gre za pralnico, kjer se vzdolž perilnikov na obeh straneh osrednjega prehoda vlečeta dve vrsti žensk (*B*: 74); v romanu *Na klancu* pa je pri šivilji zmerom vse polno žensk, »od jutra do noči so stale naokoli in so se razgovarjale, izpraševali so Francko [...]« (*Nk*: 58). Pri Zolaju skuša gospa Boche izvedeti čim več o Gervaisinem razmerju z Lantierom. Junakinja celo sama namigne, da Lantier ni tako dober, da bi si želela postati njegova žena (*B*: 76). Zdaj tudi Bocheva pripomni, da se Lantier rad prime »kakšne kikle« ter da je slišala že precej takšnih govoric (*B*: 78). Francka pa takšna namigovanja posluša iz ust že omenjenih šiviljinih obiskovalk: »Koliko da je že imel deklet, namigavale so skoro, da je imel že otroka: Francki je bilo vroče v obraz, verjela ni ničesar, ali grenko ji je bilo v dno srca.« (*Nk*: 58)

Podoben občutek je zaznaven tudi v *Beznici*, zlasti tedaj, ko Gervaise brani Lantiera pred očitki gospe Boche, češ da se včasih le šali z dekletki: »Mlada žena je s potnim obrazom in s pobešenimi rokami, od katerih je kapljala voda, stala pred njo (= gospo Boche) in jo še vedno gledala z globokim, vprašujočim pogledom.« (*B*: 78)

Najočitnejši zolaizem v romanu *Na klancu* je motiv moškega, ki zapušča svojo družico. Komaj se Lantier po prečuti noči vrne domov, že grozi z odhodom: »Vsem skupaj vam povem, da bom pri priči izginil. In to pot za zmerom, da boste vedeli!« (*B*: 69). Vsa njegova navzočnost že napoveduje skorajšnji odhod, saj se zdi, da Lantier nečesa čaka, hkrati pa zavrne, da bi mu Gervaise oprala perilo, in ga vrže nazaj v kovček. Lantier zapusti svojo družino v trenutku, ko se Gervaise zadrži v že omenjenem pogovoru z gospo Boche, kateri potoži, da bi bilo vse drugače, če le otrok ne bi bilo (*B*: 76). Podobna poved se pojavi tudi v romanu *Na klancu*, le da jo sedaj izusti odhajajoči: »[...] ko bi otrok ne bilo, ne bi jaz danes stradal [...]« (*Nk*: 93). Te besede izreče Mihov Tone potem, ko je od žene terjal odgovor na vprašanje, kje so trije goldinarji, ki mu jih je dal nadučitelj. »Enega si vzel ti,« je odgovorila Francka, »z dvema pa smo živeli teden dni« (*Nk*: 93). Takšen pogovor v *Beznici* sovпада z Lantierovim vprašanjem, ali ima Gervaise kaj denarja. Odgovori mu, da je dan poprej dobila za črno krilo le tri franke, s čimer so dvakrat kosili, ostalo pa je šlo za mrzle večerje (*B*: 72). Kljub pomislekom Gervaise le odide v zastavljalnico in

prinese novc za pet frankov. Dobljeni denar gotovo spodbudi Lantierov odhod. Poleg potrdil iz zastavljalnice Lantier odnese tudi ogledalo in hkrati porabi še zadnjo pomado (*B*: 91). Francka pa mora po denar za Tonetovo potovanje k materi. V obeh delih se pojavi motiv treh kovancev, ki je posredno povezan z odhodom moškega partnerja. Ženini očitki zbuja jo namreč v Tonetu odpor, zato Francko vsem bolj sovraži in se je hkrati boji. Ugotovi, da nima doma in da želi bežati. Medtem ko je Mihov Tone napovedoval svoj odhod vrsto dni, pa Lantier odide iznenada, novico o tem prineseta v pralnico sinova: »Očka je odšel ... Skočil je s postelje, vse svoje stvari zmetal v kovček in ga odnesel v kočijo ... Odšel je« (*B*: 81). Otroci so omenjeni tudi pri Cankarju: »Žena je kuhala zajtrk, otroci so se predramili in so gledali začudeni. Po zajtrku se je Mihov poslovil od otrok; opravil je hitro, samo starejši osemletni fant je zajokal in je tekel za očetom in materjo po klancu, dokler ga nista spodila nazaj« (*Nk*: 101). Reakcija Gervaise na odhod njenega moškega se znatno razlikuje od Franckine, ki altruistično razmišlja o moževi prihodnosti, saj čuti, da bo umrl sam, brez človeka, ki bi ga tolažil. Gervaise najprej obračuna s tekmico v pralnici, kasneje pa jo potre Lantierova odsotnost v stanovanju. Oba junaka spoznata, da življenje z žensko, ki jima je darovala svojo mladost, ni več mogoče. V obeh obstaja misel, da jima je sedanja družica pokvarila življenje, ki ga je z odhodom še mogoče izboljšati. Hkrati pa oba obremenjuje dejstvo, da morata skrbeti za otroka.

OTROCI IN STARŠI. Otroci so nadaljnja sestavina v presečišču obeh romanov, saj ima Gervaise tako kot Francka dva sinova in eno hčerko. Claude in Étienne sta nasledek junakinjine nezakonske zveze s klobučarjem Lantierom, medtem ko je Nana edini otrok, ki se je Gervaise rodil v zakonu s kleparjem Coupeaujem. Pri Francki je položaj drugačen, saj vse tri otroke rodi možu Tonetu, še preden jo ta zapusti. Začnimo z moškimi potomci. Po poroki s Coupeaujem postaja jasno, da Gervaise ne bo mogla obdržati obeh sinov; njun nezakonski status ji je že prej očitala bodoča svakinja, gospa Lorilleux (*B*: 120). Claude zapusti mater v četrtem poglavju, ko se neki starejši ljubitelj umetnosti odloči, da ga bo šolal, ker ga je navdušila njegova nadarjenost. Mlajši Étienne pa ostane dalj časa pri Coupeaujevih in mora po očimovi nesreči poslušati njegove očitke, da ga preživlja, čeprav ni njegov oče (*B*: 182). Iz teh razlogov družinski prijatelj Goujet zaposli Étiennea v kovačnici, kasneje pa mu omogoči še vajeništvo v Lillu.

Poudariti velja, da bomo Clauda Lantiera srečali v romanu *Umetnina*, Étienne pa bo v *Germinalu* vodil stavko. Zola je v *Beznici* sinovoma namenil malo prostora, bolj sta ga zanimala rod in okolje, iz katerega izhajata, saj bo oboje usmerjalo njuno življenje.

Kakšna je vloga Franckinih sinov v romanu *Na klanču*? Tone in Lojze sta prvič značajsko prepoznavna ob že navedenem očetovem odhodu. Cankar se k njima povrne šele, ko se odpravljata od doma. Medtem ko sta odhoda sinov v *Beznici* omejena komaj na poved ali odstavek, jima slovenski pisatelj odmerja več prostora. Prvi se le nekaj mesecev po očetovem odhodu zdoma odpravi najstarejši sin Tone v oddaljen trg h krojaču, ki je bil očetov znanec (*Nk*: 105). V nasprotju z Gervaise, ki odhoda sinov tudi sama spodbuja, pa Francka okleva in skuša zaradi sinove mladosti odhod vsaj preložiti (*Nk*: 105–106). Drugi sin, Lojze, se čuti med vrstniki starega in izkušenega, saj je v šoli najboljši, hkrati pa sanja kakor oče (*Nk*: 107). Prav zaradi šolskih uspehov ga dobrotniki pošljejo študirat v Ljubljano.

Razmerje med materjo in sinovoma v romanu *Na klanču* je vsaj v grobih obrisih primerljivo z Zolajevo *Beznico*. V obeh romanih ima glavna junakinja dva sinova, od katerih gre eden za vajenca v oddaljen kraj, drugega pa pošljejo študirat. Omenili smo že, da se je Zola omejil le na nekaj najnujnejših informacij o sinovih, bolj izčrpen pa je bil v opisih Nanine mladosti in njenega razvoja v kurtizano. V *Beznici* je pomemben Nanin sprejem svetega obhajila, ki ga navzoči pojmujejo kot ritualni prehod od deklice k ženski. Vstop v svet odraslih sovпада z izbiro dekletovega poklica: zaposlila se bo kot cvetličarka (Desgranges, Carles 1989: 74). Če je skušal Zola pri Gervaisinih sinovih nastaviti zlasti dedno obremenjenost, ga je v zvezi z Nano zanimala kvarnost okolja, v katerem je odrasčala in delala. Glavna razloga za Nanin pobeg od doma pa so bile očetove vzgojne metode, v katerih je bilo več zlobe kakor bojazni za dekletovo čast (*B*: 430) ter alkoholizem obeh staršev (*B*: 434). Njena nadaljnja usoda, ki se bo dopolnila v romanu *Nana*, je najlepše popisana v naslednjih stavkih: »Tako se je Nana vzpenjala in padala, živela je, kakor je pač nanoslo: včasih se je oblačila kakor odlična dama, včasih pa se je vlačila po blatu kakor pomivalka« (*B*: 450). Dvojnost med gosposkim in služabniškim je opazna tudi v oblačilih, ki jih nosi hčerka Francka, ko se vrne za nekaj dni domov: »Imela je na glavi klobuk, izpran in razcefran; tudi obleka je bila gosposka, toda zamazana in posvaljkana, čevlji so bili raztrgani, na rokah je imela rokavice, toda prsti so gledali skozi.« (*Nk*: 163)

Medtem ko si je Nana izbrala lahkoživo varietejsko življenje občasne konkubine, pa je morala Francka v Trstu in Gorici trdo garati. Da gre verjetno tudi pri Francki za lik, ki ima deloma zasnovano v *Beznici*, priča podatek o deklčinem krstu. Francka namreč pripoveduje svoji materi, da je njena hčerka stara šele teden dni in da so jo krstili za Francko (*Nk*: 82). Če je ta zakrament pri Cankarju le omenjen, pa so pri Zolaju priprave nanj opisane izčrpano.

Podobno kot je pri Cankarju demotiviran krst male Francke, je skromnejše opisan pogreb Mihovega očeta, ki živi skupaj s sinovo družino. Tudi izvor tega motiva moramo verjetno iskati pri Zolaju. V *Beznici* je mamka Coupeau skoraj popolnoma oslepela in grozilo ji je, da bo kljub trem otrokom poginila od lakote (*B*: 216). Ker jo sprejme snaha Gervaise, se navadno pritožuje: »Ojoj, grenak je kruh, ki ga moram tule jesti! Ne, pri tujih ljudeh ne bi tako trpela ... Prosila sem za skodelico lipovca, na, pa so mi ga prinesli poln pisker, samo da bi potem lahko rekli, koliko popijem [...] Saj vem, vsem sem že na poti, komaj že čakajo, da crknem. O, saj ne bom več dolgo!« (*B*: 335–336)

Podobno kot mamka Coupeau je tudi Mihov Tone polslep in čemerren: »[...] stokal je neprestano in če je zaklical in ni bilo nikogar v izbo, je ihtel in jokal, kakor nadložen otrok: "Pozabili ste name, ker vas ne morem več rediti; zakopljite me živega, da bo konec!"« (*Nk*: 72)

Če je bila Gervaise z moževo materjo malo pregroba (*B*: 336), pa je tast zaupal v Francko kakor v mater, čisto po otroško. Zdelo se mu je naravno, da mu je izpolnila vsako željo (*Nk*: 72). Smrt, ki jo starca napovedujeta v svojih vzklikih, vendar napoči. V obeh delih odkrije mrtveca s še odprtimi očmi glavna junakinja. Gervaise je nagnila svetilko in posvetila tašči v oči: »Bila je bela in glava z odprtimi očmi ji je zdrsnila na ramo. Mamka Coupeau je bila mrtva« (*B*: 356). Francka pa je kriknila in razlila juho po odeji: »[...] oče se ni genil, čudno so gledale bele oči izza poluodprtih trepalnic in obraz je bil siv, miren« (*Nk*: 86). V *Beznici* je malo Nano, ki spi v starkini sobi, nekoliko strah, hkrati pa je zadoščena ob smrti, na katero je čakala že dva dni, »čakala kakor nekaj grdega, nekaj, kar je treba skrivati in česar otroci ne smejo videti« (*B*: 357). Reakcijo otrok, ki so se prestrašili (*Nk*: 86), omenja tudi Cankar. Manj prostora kot Zola pa je slovenski pisatelj namenil pogrebu Mihovega očeta. Izpustil je opise priprav, kropljenja in zmanjšal opis pogrebnih slovesnosti. Medtem ko je imela mamka Coupeau na krsti šopke in vence, ki so jih darovali vsi družinski člani razen Lorilleuxovih, pa so morali Franckinemu tastu kupiti šopke pogrebci sami: »[...] cerkovník je zvonil zastonj. Tako je bilo na klanecu navada; mi-zar sam je bil siromak in dober človek; dajal je vbogajme celo mrličem.« (*Nk*: 86)

Primerjati velja tudi reakciji obeh sinov, Coupeauja in Toneta. Coupeaujev obup se je mešal s strahovitim glavobolom po večdnevnem pijančevanju. Mihov pa ni čutil velike žalosti in sram ga je bilo tega pregrešnega miru (*Nk*: 86). V *Beznici* smrt mamke Coupeau sovpadе z novico, da se bo morala Gervaisina družina izseliti v drugo bivališče, v nov habitat.

**HABITAT.** Zolajev sistem bivališč oblikuje okolje, v katerem se osebe razvijajo. Bivališča so a priori opisana realistično, kar je posledica poglobljenega raziskovanja resničnih prostorov, o čemer pričajo mnogoteri Zolajevi zapiski. Vendar pisateljev namen ni le opisovati resničnost, marveč dokazati razmerje med osebami in njihovimi bivališči (Seassau 1989: 75–76). V svojem teoretičnem spisu *Ekperimentalni roman* (*Le Roman expérimental*, 1880) je namreč Zola poudaril, da človek ni sam, saj živi v družbi, v družbenem okolju, in od tega trenutka dalje romanopiscu takšno okolje spreminja pojave. V nadaljevanju nas bo torej zanimalo, v kolikšni meri (in če sploh) lahko habitat vpliva na literarne osebe obeh pisateljev.

Podobnosti v opisih bivališč lahko zaznavamo, ko se morajo Coupeaujevi v šestem poglavju *Beznice* izseliti v novo stanovanje, in ko se Mihovi v četrtem poglavju Cankarjevega dela selijo na klanec. Habitat Zolajevih oseb bo poslej v višjih nadstropjih, pot do tja pa spominja na pravi labirint:

Novo stanovanje Coupeaujevih je bilo v šestem nadstropju, na stopnišču B. Šel si mimo stanovanja gospodične Remanjou, potem pa zavil v hodnik na levo. Nato si moral narediti še en ovinek. Za prvimi vrati so bili Bijardovi. Skoraj nasproti v kotu, v katerem ni bilo niti zraka, pod ozkimi stopnicami, ki so vodile na podstrešje, je prebival očka Bru. Dve stanovanji naprej je prebival Bazouge. In zraven Bazougea so stanovali Coupeaujevi; zasedli so sobo in kabinet, ki sta imela okni na dvorišče. Preden si prišel do konca hodnika, si naletel samo še na dvojce družin, prav na koncu pa sta stanovala Lorilleuxova. (*B*: 376)

Izvirni motiv preseljevanja na novo, slabšo lokacijo je zaznati tudi v romanu *Na klancu*, le da pisateljeva deskripcija ni več objektivna, marveč subjektivno metaforična:

Mihovi so se preselili na klanec, tja kjer so gledale umazane kočice z mrkim in zavidnim pogledom dol na bela poslopja. Na klancu jih je stanovalo mnogo, ki so živeli prej doli v tistih lepih hišah; skrili so se in se borili v temi za življenje. Strašen boj je bil – lica so plahnela, oči so se vdirale, gledale so iz globokih jam nezaupno in pričakovalne so strahoma, ko se je bližalo poslednje zlo, goli, ostudni, neusmiljeni glad. Velika družina je bila, v tesno ogrado jih je nagnala ista skrb, nič ni bilo skritega med njimi. Življenje je bilo enako, tudi obrazi so si bili podobni in, kar so govorili, je bilo zmerom isto – ena sama strašna skrb v tisočeri besedah ... Propali obrtniki, kmetje, ki so jim bili prodali kočice in zemljo, pijanci, ki niso bili za nikakršno delo in so sami čakali, da poginejo kakor živina, v jarku, za plotom – vsi so se skrili na klanec, v nizke kočice z nizkimi okni in slamnatimi strehami. (*Nk*: 76)

Kljub stilističnemu razhajanju lahko ugotovimo več podobnosti. V obeh romanih prinaša začetek novega poglavja sporočilo o selitvi. Stičišče obeh opisov je najprej v množičnosti sosedov in v njihovem načinu življenja. Slovenski pisatelj

omenja pijance, ki čakajo, da poginejo kakor živina. Z očetovim alkoholizmom se med omenjenimi stanovalci stopnišča B redno srečuje družina Bijard in tudi očka Bru ter Bazouge rada pijančujeta. Cankarjeva omemba propalih obrtnikov je morada namigovanje na zakonca Coupeau, ki sta sicer некоč uspešno opravljala svoji obrti. Tudi Cankarjevi personifikaciji umazanih koč, ki z mrkim in zavidnim pogledom gledajo dol na bela poslopja, ter podatku, da je mnogo prebivalcev klanca prej stanovalo spodaj, je mogoče najti izvor v Gervaisinih občutkih po preselitvi:

[...] ob pogledu na dvorišče so jo obhajale same žalostne misli. Tamle nasproti, na sončni strani je gledala, o čemer je некоč sanjala: okno v petem nadstropju, kjer je vsako pomlad španski fižol ovijal svoje vitice okrog ograde iz vrvic. Njena soba je bila na senčni strani in rezeda v lončku je tu usahnila v enem tednu. (*B*: 376–377)

V obeh delih je višina klanca/nadstropja povezana z negativnim predznakom: pogled, usmerjen v nižino, izraža hrepenenje, saj obstaja spodaj kakovostnejše življenje. Novo stanovanje Coupeaujevih sestoji le iz kabineta in sobe, ki je tako majhna, da se človek komaj obrne v njej. Postelja, miza, štirje stoli in že je bilo stanovanje napolnjeno (*B*: 376). Pri Mihovih pa je bila izba še zmerom prazna, tudi ko so postavili vanjo posteljo, omaro in mizo (*Nk*: 76). V obeh romanih junakinji svojega novega habitata ne sprejmeta. Gervaise je prve dni samo posedala in jokala. Ker se ni mogla gibati po stanovanju, jo je dušilo (*B*: 376). Francki pa je bilo, kakor da hodi po tujem stanovanju. (*Nk*: 76)

Pripomniti velja, da je Émile Zola novo bivališče Coupeaujevih poimenoval s samostalniško sintagmo »kot revežev« (»le coin des poilleux«), ki jo prvič omeni, ko se Gervaise zazre v nižave: »zdaj je stala tu, zgoraj, skoraj čisto pod streho, v kotu revežev, v najbolj umazani luknji, ki je nikoli ne obišče sončni žarek« (*B*: 377). Kot revežev se v besedilu pojavlja še nekajkrat.

Poudariti je treba, da se pri Cankarju tudi večkrat pojavi zveza »klanec siromakov«,<sup>98</sup> ki zaradi podobnega neujemalnega prilastka spominja na Zolajevo. In tudi

<sup>98</sup> Beseda »klanec« se v Cankarjevem romanu pojavlja zlasti v dveh predložnih zvezah: »po klanecu« ter »na klanecu« (»na klanec«). Zanimivo je, da je prva predložna zveza bogato zastopana (to primerov) v prvem poglavju, ko Francka teče po klanecu. Kasneje se umakne zvezi »na klanecu« (»na klanec«). Uporaba različnih predložnih zvez, v katerih se nahaja ista beseda, priča, da je želel Cankar na začetku poudariti junakinjino (tudi simbolično) potovanje k cilju (spuščanje in vzpenjanje po klanecu), nato pa ga je zanimalo Franckino bivanje na klanecu, ki, žal, ne prispodablja njenega cilja in ne udejanja njenega hrepenenja, saj gre zgolj za »klanec siromakov«. Sintagma se v romanu pojavlja petkrat (tudi kot naslov osmega dejanja), skupaj s predlogom »na« pa dvakrat.

na klancu siromakov pustoši lakota: »[...] že se je zdelo Francki, da vidi tam od daleč, v večerni senci, klanec siromakov, kjer hodi smrt in lakota od hiše do hiše in trka na duri, pritiska na kljuko, stopa v izbe, kjer leže na tleh razcapani in suhi ljudje in pričakujejo konca s pogledi, ki so prestrašeni in željni obenem.« (Nk: 123)

Toda vrnimo se k vprašanju o vplivu habitata na njegove prebivalce. Značilnost bivališč v *Beznici* je gotovo njihova zaprtost, ki človeka utesnjuje, onesrečuje in zbližuje s sostanovalci, ki so večinoma alkoholiki. Razočarana nad življenjskimi razmerami vstopi nekoč Gervaise v beznico po Coupeauja. Boji se, da jo bodo moževi prijatelji zlasali, če bo privihrala in se spravila na moža (B: 407). Vendar ji družčina ponudi kozarec janeževca, ki bo spremenil njeno življenje in zapečatil njeno usodo: »Eh, k vragu, na ves svet se požvižga! Saj ji življenje tako ne nudi kaj dosti užtkov; zdelo se ji je, da je zdaj nekoliko potolažena, ko še sama pomaga poganjati denar po grlu. Zakaj ne bi ostala tu, če ji je lepo?« (B: 412). V romanu *Na klancu* je mogoče prepoznati transmotivacijo izvirnega motiva: »Mihov je poklical ženo; prišla je, toda ni ostala dolgo; malo strah jo je bilo te družbe, videla je, da je Mihov že pijan, ali ni se mu upala reči, da bi šel domov. Šla je in Mihov je ostal.« (Nk: 100)

Poved »Šla je in Mihov je ostal« je gotovo pomembna ločnica med Zolajevim in Cankarjevim romanom. Ob prihodu v beznico je obe junakinji strah, neprijetni so jima občutki zaradi pričakovanih odzivov pivskega omizja. Medtem ko Gervaise prisede, pije in posledično podleže alkoholizmu, pa se Francka umakne iz okolja, kamor ne sodi. Tudi slovenski pisatelj sicer večkrat omeni žganjarno, ki je, podobno kot Coupeauju, tudi Tonetu novi habitat, vendar se junak romana *Na klancu*, četudi zapade alkoholizmu, nikoli ne poniža na stopnjo živali, v kateri je iskra duha in plemenitosti že skoraj ugasnila (Pirjevec 1964: 351). Tudi pijani Mihov Tone je nosilec iluzije, ki je žganjarna ne more izničiti.

Iz navedenega sledi, da se literarni liki pri Zolaju zlomijo, saj podležejo utesnjenosti okolja. Cankarjevi pa takšne utesnjenosti ne sprejmejo, saj se vzpenjo nad habitat, v katerega jih je postavila revščina. V delu Ivana Cankarja namreč prevladuje misel, da je življenje grdo in hudobno, iluzija pa plemenita. Zato so socialno in moralno zatrti ljudje, v katerih tli takšna iluzija, kljub revščini in popolni bedi visoko etična bitja (Pirjevec 1964: 350).

Medtem ko je Cankar zavrnil vpliv habitata na svoje osebe, pa se je vendarle zgledoval pri Zolajevem opisu s tem, da ga je močno subjektiviziral in metaforiziral. Sintagma »kot siromakov« pa je nemara navdihnila Cankarjevo zvezo »klanec siromakov«.



KARNEVALSKO VZDUŠJE PRI ZOLAJU IN KRŠČANSKO PRI CANKARJU. V obeh romanih prevladuje povsem drugačno vzdušje, ki prihaja do izraza zlasti v motivu poroke. Medtem ko je Zola podrobno opisal poročno slavje Gervaise in Coupeauja, pa je Cankar namenil svatbi Francke in Toneta komaj osemindvajset vrstic. Cerkevne obreda ni omenil niti z besedo, opisal je le Franckin prihod v cerkev, ko mati zakriči nad hčerko, ki se je poprej spotaknila: »Še hoditi ne zna, neroda« (*Nk*: 60). V *Beznic*i pa gospa Lorilleux svatom kaže Gervaise, ki na strmem pločniku še bolj šepa: »Na, le pogledjte jo, prosim ... Kaj takega!... Hu, kakšna švedra!« (*B*: 134)

Poudariti velja, da opisi veseljačenja svatov v *Beznic*i spominjajo na Rabelaisovo motiviko ljudskega rajanja, saj izhajajo iz podobno zasnovane karnevalske kulture. Karneval pa je drugo življenje ljudi, ki temelji na osnovi smeha (Bakhtine 1970: 16). Takšno vzdušje je opazno v *Beznic*i, ko se svatje odpravijo v sprevedu skozi predmestje do Louvra. Zaradi njihovih kričečih oblek jih mimoidoči zasmehujejo kot maškare. Toda prostodušnim svatom se prav nič ne mudi, kar veseli so, da jih gledajo, in še sami se smeji šalam (*B*: 135). V omenjeni povedi je zaznavna ambivalentnost karnevalskega smeha, ki je lahko radosten, hkrati pa tudi porogljiv (Bakhtine 1970: 20). Svatje pozabljajo na resničnost, ki jih obdaja, in se vse bolj predajajo svojemu nagonu. Omeniti velja še poskus parodiranja religioznega rituala, ki je tudi nasledek karnevalske kulture (Bakhtine 1970: 23). Coupeau namreč pred jedjo vpraša svate, če bodo molili. Toda gospa Lorilleux ne mara takšnih šal (*B*: 143). Takšna, resda neudejanjena »parodia sacra« je povsem nemogoča v Cankarjevem romanu *Na klan*cu. Če je Zolajevim osebam dopuščeno rajanje in veseljačenje, pa Cankarjevi liki živijo v asketski krščanski resnobi, ki je sicer nasprotje, a tudi dopolnilo karnevalski kulturi. Gervaise ob poroki zajame splošno veselje, Francka pa pričakuje slovesnost s strahom: »Zvečer je Francka molila, da bi bilo vse pri kraju, da bi čas prišel« (*Nk*: 60). S prikazovanjem takšne globoke pobožnosti se je Cankar odmaknil od Zolajevga zgleda, saj je še stopnjeval romanescno krščansko resnobo. Francka je prikazana kot mučenica, ki stoično prenaša trpljenje in bolečino ter živi skladno s strogim pojmovanjem greha.

Poudariti velja, da tudi Zolajeve Gervaise nikakor ne bi mogli označiti zgolj s karnevalskim izrazjem, saj se zaveda meje veseljačenja in s smehom ni sposobna pregnati slutnje smrti, posebljene s pogrebem Bazougeom, ki je eden vodilnih motivov - simbolov romana *Beznic*a.

VODILNI MOTIV – SIMBOL. Najpomembnejši vodilni motiv v *Beznic*i je Gervaisino srečevanje pogrebca Bazougea, katerega ime samo je semantični simbol. Povezovati ga je mogoče z latinsko besedo »basilica«. Pogravec simbolizira smrt,

pa tudi pijančevanje, saj obiskuje beznico, ki je razsvetljena kakor katedrala pred veliko mašo (*B*: 478). Bazouge hodi iz cerkve, iz katere vozi pokopavat mrtve, v beznico, simbolično in pogansko cerkev, kjer se pijanci počasi ubijajo (Seassau 1989: 33). Gervaise se z Bazougeom prvič sreča med poročno gostijo. Užaljen zaradi nevestinega strahu jo pogrebec začne strašiti s smrtjo. Nekoliko kasneje se pogrebec pojavi ob smrti mamke Coupeau. Krsto prinese misleč, da je umrla Gervaise (*B*: 356). Po preselitvi v novo stanovanje pa postane Gervaise pogrebčeva sosedka. Vsak večer sliši, kako njegova kap pade na komodo, kako obešeni plašč podrsava ob zidu, ko da bi ga oplazila krila nočne ptice (*B*: 391–392). Gervaise začne pogrebca istiti s smrtjo, nekoč ga celo obišče in ga prosi, naj jo odpelje s seboj, naj jo vendar položi spat. Bazouge pa odvrne, da bo morala poprej še umreti (*B*: 383). Ko Gervaise v resnici umre, jo v krsto položi Bazouge z besedami: »Na, zdaj si srečna. Pa sladko spančkaj, lepotica moja.« (*B*: 507)

Tudi v Cankarjevem romanu *Na klanecu* je mogoče zaznati takšen vodilni motiv, ki je verjetno eden pomembnejših v slovenski književnosti. Gre za motiv junakinjinega teka za vozom. Francka si namreč na binkoštno nedeljo želi romati na goro. Povabijo jo, da se lahko pelje z vozom, vendar ga zamudi. Skuša ga ujeti, romarji pa ji obljublajo, da jo bodo počakali na počivališču: »Planila je, skočila, zadela se je že voza, vzdignila je roke ter se naslonila s komolci, da bi se pognala gor ... Voz se je stresel, švignil je izpred oči, udarila se je s čelom ob rob ter je padla na tla« (*Nk*: 19). Isti motiv se med drugim pojavi tudi v drugem poglavju, s tem da voz postane pripodoba: »Obšla jo je grenka žalost, legla je nanjo kakor noč – nikoli ne doide voza, nikoli ne pride na sveto romarsko Goro; in če bi hodila do konca sveta, vse dolgo življenje – nikoli!« (*Nk*: 50). In končno, motiv nastopi tudi ob Franckini smrtni uri: »Ali voz je šel dalje in je izginil v gozdu – vse je izginilo in solze so se razlivale brez koristi, kakor dežnica ... Padla je in se je udarila s čelom ob kamen in je obležala na kolenih, glavo na tleh, kakor da bi molila globoko sklonjena...« (*Nk*: 191)

Določen motiv se torej pri Cankarju kot pri Zolaju ponavlja in tako dobi simbolno vrednost. Že Janko Kos (1987: 168) je zapisal, da bi bili lahko simboli romana *Na klanecu* po funkciji podobni simbolom v Zolajevih delih. Pri francoskem pisatelju simboli največkrat označujejo konkreten predmet, ki ima tudi abstraktno vrednost, razpoka med njima pa nosi pomen in omogoča prepoznavanje. Največkrat tudi spreminjajo prozornost in premočrtnost realističnega teksta, saj podvajajo njegov pomen (Seassau 1989: 11–12). Bazouge npr. je sicer pogrebec (konkretno), vendar že alkoholizirana Gervaise v njem prepozna glasnika smrti (abstraktno). Njegova vloga v *Beznici* postaja simbolična prav zaradi Bazougeovega večkratnega pojavljanja na različnih postajah Gervaisinega življenja. France Bernik (1977: 149)

je ugotovil, da ponavljanje nekega motiva pomakne v ospredje njegov pomen, njegovo estetsko vrednost. Motiv dobi tako simbolno funkcijo. V romanu *Na klancu* pripada izhodiščni motiv voza Franckini resnični mladostni izkušnji, v njegovih različicah pa je konkretna stvarnost skrčena, saj bi lahko bralca zavedla v realistično branje teksta. Medtem ko podoživlja Francka tek za vozom v svojih spominjanjih in blodnjah ter sama prepozna v njem simbol lastnega življenja, pa pripada pogrebce Bazouge vse do konca romana konkretni, oprijemljivi stvarnosti, njegovo simboličnost torej vzpostavlja zgolj povezava z Gervaise. Poudariti velja, da v obeh delih vodilni motiv - simbol nastopi ob junakinjini smrti.

SKLEP. Temeljni motiv, ki je v presečišču romanov *Na klancu* in *Beznica*, je motiv odhajajočega moža, ki zapušča družico z otroki. Auguste Lantier in Mihov Tone pa sta primerljiva tudi zaradi podobnega telesnega videza in razgledanosti, ki ju dviga nad povprečje okolja, iz katerega izhajata. Zdi se, da je na zasnovno Franckinega nadarjenega, a sebičnega partnerja, ki da veliko na zunanost, vplival poleg umišljenega Zolajevega junaka tudi resnični Cankarjev oče Jožef: »Opisujejo ga kot tenkočutnega obrtnika, ki je bil ob vsej resignaciji prijeten družabnik, dajal mnogo nase, znal kljub bedi ohraniti v vnanjosti neko izbranost, si skrbno česal lase, nosil kravato v času, ko pri tržanih njegovega stanu še ni bila v navadi, in bolj skrival kakor kazal svoj propad« (Petrè 1947: 97). Podobno kot Zolajev lik je namreč tudi pisatelj oče zapustil ženo z otroki, ko se je odpravil na jug iskat zaslužka (Petrè 1947: 98). Je bil torej Cankarjevo podoživljanje mladosti za genezo romana *Na klancu* pomembnejši vir kot *Beznica*? Po štirih smrtih je ostalo pri Cankarjevih osem otrok, pol deklet, pol fantov (Petrè 1947: 99). Cankarjeva družina je v resnici prebivala s starim očetom Jakobom, a tudi z njegovo ženo in njunimi tremi otroki. Jakob pa je kasneje umrl kot gostač pri tujih ljudeh (Petrè 1947: 68–70). Navedeni podatki vendarle pričajo, da je imela Zolajeva shema prednost pred resničnimi dogodki. Mihova družina namreč zelo spominja na Zolajevo predlogo, saj imata obe junakinji dva sinova in eno hčerko. Torej tri otroke in ne osem. Tudi motiv odhajajočih sinov je mogoče povezati z *Beznico*. Najstarejši sin Tone gre tako kot Étienne za vajenca, Lojzeta pa podobno kot Clauda pošljejo študirat. Motiv male Nane je demotiviran in transmotiviran, saj v delu slovenskega pisatelja ni znamenj, da bi se Franckina hči v mestih preživljala kot kurtizana. Na Zolajev tekst jo morebiti veže le omemba krsta, ki je sicer v *Beznici* obširno opisan. Prav tako je demotiviran pogreb starega očeta v primerjavi z zadnjim slovesom od mamke Coupeau. Demotivacijo takšnih »folklornih« motivov bi že lahko razumeli kot bistveno ločnico med obema tekstoma, saj je znano, da je Zola v svojih »bezniških dramatiziranih reportažah« obširno poročal o krstu, poroki, obhajilu in pogrebu (Desgranges, Carles 1989: 73–74). Ločnica med romanoma je tudi različno pojmovanje habitata, ki pri

Zolaju utesnjuje in zlomi like, Cankarjevi pa mu kljubujejo kot nosilci plemenite iluzije. Obe deli se razlikujeta tudi v opisovanju vzdušja. Medtem ko je Zolajevim junakom dopuščeno občasno karnevalsko rajanje, pa prebivajo Cankarjeve osebe v asketski krščanski resnbnosti.

Ivan Cankar se je zgledoval tudi pri obliki in postopkih Zolajevga pisanja. Podobnosti je mogoče najti v dinamičnem incipitu, ki bralca vrže brez informacij v dogajajočo zgodbo, ter v deskripciji pogleda z okna, ki izraža junakinjino hrepenenje. Takšne oblikovne sestavine so verjetno še zanesljivejši argument v prid tezi o Cankarjevem zgledovanju pri Zolaju kot pa denimo vsebinske.

Cankar je sprejemal nekatere Zolajeve motive, s pomočjo katerih je podoživljal in poustvarjal lastno mladost, se zgledoval pri pisateljevi formi, zavrnil pa je uničujoč vpliv okolja ter natančnost in obširnost pri opisovanju ljudskih motivov. Njegov tekst<sup>99</sup> je nastal, če parafraziramo Julio Kristevo (1969: 257), v zamotanem gibanju hkratne afirmacije ter negacije drugega, torej Zolajevga besedila.

### Zolajevi zgledi v *Hiši Marije Pomočnice*

SEN IN HIŠA MARIJE POMOČNICE. Ivan Pregelj (1919: 25) je prvi na Slovenskem omenjal Zolaja v zvezi s *Hišo Marije Pomočnice*. Janko Kos (1987: 168) pa je Zolajev roman *Sen (Le Rêve)* povezal s Cankarjevimi prizori bolestitnih erotičnih in seksualnih stanj, povzdignjenih v poetična sanjarjenja. V tem poglavju bomo primerjali mladostno doživljanje spolnosti in cerkvenega okolja v *Snu in Hiši Marije Pomočnice*. Izhajamo iz domneve, da se je Cankar srečal z Zolajevim romanom konec prejšnjega stoletja, saj mu je bil na Dunaju dostopen kakovosten nemški prevod. Gre za »edino avtorizirano nemško izdajo«, ki jo je leta 1889 oskrbel Alfred Ruhemann.<sup>100</sup> Na začetku se bomo posvetili tudi odnosom med starši in otroki.

<sup>99</sup> Omenjena teza ne more veljati za poglavja, kjer je v ospredju tema hrepenenja. V romanu *Na klancu* se namreč prepletata naturalistična, bolj rečeno zolaistična motivika, in novoromantična tema. Njuno razmerje je analiziral Janko Kos (1987: 167–168).

<sup>100</sup> Leta 1888 je Zola svojemu avstrijskemu prevajalcu Ernestu Zieglerju predlagal prevajanje *Sna*, vendar je slednjega od projekta odvrnil že obstoječi Ruhemannov prevod (Zieger 1983: 38). Osmega novembra istega leta je v *Neue Freie Presse* o omenjenem romanu poročal tudi Theodor Herzl, kasnejši utemeljitelj sionističnega gibanja, na nastanek katerega je posredno vplivala tudi Dreyfusova afera. Herzl, ki je izviral iz ortodoksne židovske družine, je v *Snu* zlasti zavračal Voragjinove citate, češ da uničujejo razpokošenje. Leta 1891 pa je *Wiener Literatur Zeitung* poročal o pariški praižvedbi Bruneaujeve opere *Le Rêve*.

*Odnos otroci – starši.* – Uvodoma je potrebno poudariti, da glavne junakinje Zolajevega *Sna* Angelike ne moremo najti v prvotnem genealoškem drevesu rodbine Rougon-Macquart, kar je presenetilo pisateljve privržence. Zolajev roman je namreč nastajal pod vplivom polemike, ki jo je povzročil izid *Zemlje* (1887), zato se nekoliko razlikuje od drugih romanov cikla, kar pa ne pomeni, da se je pisatelj pri oblikovanju junakinje z na videz neznanimi starši odrekal dednostni determinanti. Zola je namreč v svojih osnutkih zapisal, da Angelika pripada Rougon-Macquartovim, saj je nezakonska hčerka Sidonije Rougon, ki jo tudi dedno pogojuje (Pelckmans 1983: 89). V ospredju našega zanimanja bo motiv glavne junakinje sirote ter njegovi morebitni odmevi v *Hiši Marije Pomočnice*.

Angeliko je namreč njena mati prepustila Assistance publique, ki jo je dala v oskrbo različnim dojljam. Zadnja izmed njih se je morala po moževi smrti preseliti k bratu Rabieru v Beaumont. Na smrtni postelji je deklico zapustila svoji snahi, ki pa bo za Angeliko slabo skrbela, zato ji bo na božični večer pobegnila.

V *Hiši Marije Pomočnice* nam Cankar predstavi osem mater, od tega v romanu umrejo tri: Tončkina, Katičina, Minkina. Minki umreta oba starša in v bolnišnici doživlja usodo sirote, hrepeneče po starših. V Brigitini zgodbi so očeta izpodrinili materini ljubimci. Očetova figura je povsem odsotna v Pavlini in Malčini zgodbi. V omenjenih primerih doživljajo deklice usodo napol sirot. A tudi očetova prisotnost ne more zagotavljati družinske varnosti. Tončkin oče se tudi po ženini smrti za slepo hčerko ni »brignal nič, božal jo je in poljubljal samo tedaj, kadar so bili prijatelji v gostih. Nazadnje je skoro čisto pozabil nanjo in jo je prepustil služkinjam« (*Hiša Marije Pomočnice*: 84–85). Pri Lojzki pa je bil oče »malokdaj doma, ali kadar je prišel, je bil njegov obraz osoren, gledal je hudobno in prav tako hudobno je gledala mati« (*HMP*: 63–64). Lojzkina starša spominjata na Rabierova, zlasti ker v obeh družinah mož pije, žena pa je slabega vedenja. Podobno kot Angelikina skrbnika sta tudi Lojzkina roditelja obračunavala drug z drugim: »Nekoč sta se sprla oče in mati; oče je udaril mater s pestjo v obraz, mati mu je razpraskala lica z nohtovi« (*HMP*: 66). Očetov alkoholizem je prikazan tudi v Katičini zgodbi, pijančevanje pa je zlasti poudarjeno v Tinini zgodbi. Tina se namreč spominja visokih ozkih stopnic, na katerih je razbila steklenico žganja:

Duri so se odprle in tedaj se je zgenilo tudi znotraj, zaropotalo je, kakor da bi bilo prevrnilo stol. Bližalo se je s težkimi, omahujočimi koraki, dvoje oči se je zasvetilo. »Kje imaš šnops?« Sklonila je glavo, zatisnila je oči in je iztegnila predse plašne roke. Zgrabilo je s silno pestjo, glava je bila ob tla, ob zid, čudno je drsala bolna noga, nič je ni bolelo, mrtva je bila in lahka, kakor kos obleke. (*HMP*: 51)

Za primerjavo navedimo Angelikino trpljenje pri Rabierovih, za katero izvemo iz deključinega pripovedovanja: »Pravila sta mi, da je potok dovolj dober za pankrta. Ko me je pošteno namlatila, mi je ženska vrgla hrano kar na tla kakor svojemu mačku. Velikokrat sem šla spat, ne da bi jedla.« (*Le Rêve*: 823)

Tinino posteljo pa so celo pozimi »nesli dol po visokih ozkih stopnicah ter jo položili na dvorišče, na kup gnoja [...]. [B]ila [je] lačna in bi prosila kruha, toda bilo ni nikogar« (*HMP*: 51–52). Zanimivo je, da Cankar pri opisovanju Tininih spominov uporablja namesto edninske množinsko obliko (zgrabili, nesli, položili), in namesto agentnih stavkov brezosebkove deagentne stavke (bližalo se je, zgrabilo je). Vtis imamo, da pisatelj ni želel natančno poimenovati akterja, morda prav iz razloga, da bi utegnila biti tudi Tina posvojenka, saj je izmed devetih deklet edina, ki je nikoli nihče ne obišče, in nikoli ne omenja ne matere, ne očeta. Medtem ko so ostale bolnice *Hiše Marije Pomočnice* največkrat napol sirote, pa je Tina tako kot Angelika verjetno otrok neznanih staršev. Omeniti velja še eno sorodnost med Angelikino in Tinino zgodnjo mladostno izkušnjo. Angelika pripoveduje svojima bodočima krušnima staršema, da »bi se na koncu skoraj ubila« (*R*: 823). Podobno pa si odrešujoče smrti želi tudi Tina: »[...] vse je bilo tiho in samotno in Tina si je zaželela smrti. Prvikrat si je je zaželela in obšla jo je ob tej želji neznana sladkost.« (*HMP*: 52)

Junakinje *Hiše Marije Pomočnice* so predstavljene v romanu skupaj s svojimi roditelji, s katerimi so v neprestanem konfliktu. Večina jih je napol sirot, saj umanjka ena od starševskih figur, kar ustvarja družinsko anomalijo, ki nastaja tudi v primeru, ko eden od staršev zanemarja svoje dolžnosti. Tina, ki je najverjetneje prava sirota, je med vsemi junakinjami *Hiše Marije Pomočnice* najbolj primerljiva z Angeliko, o čemer bomo spregovorili tudi v poglavju o mladostnih spolnih izkušnjah.

*Mladostne spolne izkušnje.* – Medtem ko ni povsem trdnih dokazov, da je Tina otrok neznanih staršev, pa lahko s precejšnjo gotovostjo trdimo, da je to Cankarjevo junakinjo navdihnila Zolajeva Angelika, ki jo posvojita zakonca Hubert, sicer izdelovalca mašniških oblačil. Vzgjajata jo v poslušnosti in veri, saj sta prepričana, da so najdeni otroci nasledek pregrehe in kriminala. Kljub osamljenemu življenju Angelika kmalu začneja sanjariti o svojem kraljeviču: »Želela bi se poročiti z nekim kraljevičem ... Nekim kraljevičem, ki ga ne bi nikoli videla. Prišel bi ob mraku, me prijel za roko in me odpeljal v svojo palačo ... Želela bi si, da bi bil zelo lep, zelo bogat [...]« (*R*: 854). Kmalu pa se v cerkvi seznanila s Felicijanom, ki ga je prej opazovala skrivoma, ko je popravljaval vitraž: »To je bil on, velik, suh, plavolas, imel je nežno brado ter skodrane lase mladega boga [...]« (*R*: 875). Takšno povelčano in

hkrati skrivno opazovanje sovpada v *Hiši Marije Pomočnice* s Tininim zaznavanjem žida Edvarda, ki v bolnišnici obiskuje svojo sestro Pavlo:

Edvard je bil mlad fant, obraz mu je bil čisto ženski, mehak, nežen, brez brk; izpod črnih, ko-drastih, židovskih las se je svetilo čelo kakor od mramorja; velike oči so se ozirale malomarno in mirno po sobi (*HMP*: 21–22).

Mlad je bil in lep, bela so bila njegova lica, na visoko čelo so padali svetli črni kodri; hodil je z lahkim gosposkim korakom in ko je govoril, ko se je nasmehnil, je bilo Tini, da bi mu stregla vdano in da bi bila njegova dekla za zmerom (*HMP*: 56).

V obeh deskripcijah, ki ju posredujeta zavrta najstnici, je očitna idealizacija in estetizacija oboževanega mladeniča. V obeh romanih se mladenič kmalu pojavi (oziroma omenja) z dekletom, s katerim junakinja ne more tekmovati. Takšno dekle spremlja denimo Edvarda: »Prišel je nekoč s sestrami in z njimi je prišlo mlado deklê; z enim samim pogledom je objela Tina njeno telo, njen obraz, njeno obleko in videla je, da je lepa ženska; obraz je bil poln svetlobe in veselja, telo je kipelo v bujni mladosti pod tesno, napeto obleko ...« (*HMP*: 58)

Felicijan je v resnici zakonski potomec beaumontskega škofa Hautecoeurja, ki je vstopil v duhovniški stan, potem ko mu je žena umrla na porodu. Za njeno smrt je doslej krivil sina, saj se mu je po rojstvu odrekel. Ko ga je na starost priznal, so se pojavile govorice, da se bo moral Felicijan poročiti s Claire de Voincourt: »Nenadoma je Angeliki prišla pred oči neka podoba, podoba Claire. Spet jo je videla kot že nekajkrat, kako je šla pod drevesi svojega parka. Bila je takšna, kot jo je opazila v stolnici za praznike: velika rjavolasa gospodična njenih let, kraljevsko prefinjene hoje, zelo lepa, precej lepša od nje. Pravili so, da je zelo dobra, čeprav je dajala hladen videz.« (*R*: 935)

Zolajeva Angelika na začetku sama zavrača ljubezensko zvezo, saj jo pojmuje kot grešno. Med zaljubljencema obstajata v *Snu* dve prepreki: Angelikina zaobljuba čistosti in Felicijanov novi socialni status, ki terja ženo plemenitega rodu. Škof se namreč zgrozi ob misli, da bi se njegov sin poročil s preprosto veziljo in Angeliko na avdienci zavrne.

Pri Tini pa gre zgolj za namišljeno zvezo, saj si deklica samo domišlja, da jo bo Edvard, ki je kajpak zdrav, ljubil. Med njima je torej ena sama, a nepremagljiva prepreka: dekličina bolezen in posledično njegova nenaklonjenost. Zaradi prepek in nenaklonjenosti okolja se pri obeh deklicah kmalu pojavi občutek zavrženosti in zapuščenosti. V *Snu* bije Angelika bitko med čistostjo in strastjo, hkrati pa sanja

o Felicijanu: »[...] bala se je, da bi se oblekla, da bi se mu pridružila, ne da bi jima kdo to preprečil« (R: 957). Medtem ko si želi Zolajeva junakinja le bližine svojega ljubljene, pa se pri Tini prebujata spolni nagon, ki ga vzdrami lepi mladenič: »[...] bližal se je, njegova lepa bela roka se je bližala, že se je doteknila njenega vročega lica; in ona bi sklonila glavo, z obema rokama bi prijela njegovo lepo belo roko, pritisnila bi nanjo čelo, ustnice, pritisnila bi jo na prsi« (HMP: 58).

Angelika čuti med sanjami v sebi ponovno rojstvo in vpitje »dednosti slabega« (R: 868), ki zmaguje nad pridobljeno vzgojo. Občutje slabega, ki je povezano z otroškimi dojemanjem greha, opazamo tudi pri Tini: »[...] nekaj grdega, pregrešnega se je vzbudilo v nji. Tipala je z rokami po svojem telesu, po ubogih, tenkih, čudno zvutih in skrčenih nogah, po bokih, po komaj vzcvetelih prsih. Obšlo jo je, da bi se razpraskala, da bi rezala z nožem po teh hudobnih, prokletih, od Boga prokletih nogah [...]« (HMP: 58–59).

Angelika obupano sprašuje, zakaj jo je Bog zapustil, saj ima občutek, da se milost umika, da je Bog ne obkroža več (R: 957). Cankarjeva Tina pa ne more obvladati svojega poželenja, ki povsem zmaguje nad njenim krščanskim superegom:

Molila je in se je prestrašila; drugod so bile njene misli, ustnice so izgovarjale svete besede kakor v spanju, duša jih ni slišala in ne razumela. Pričela je znova, hotela je misliti na Boga, na Mater božjo, na nebesa; ali Mati božja ni imela milostipolnega obraza, oči so se ozrle nanjo in so gledale prešerno, hudobno – bujno telo je bilo oblečeno v tesno obleko, da so kipeli v nji polni udje, in Tina je spoznala lepo žensko, ki je sedela pod kostanjem, roko v roki z njim. Spremenil se je tudi Kristus; nič več ni imel trnjeve krone na glavi, tudi krvavih solz ni bilo na licih; gladek in bel je bil njegov obraz, vesele so bile njegove oči, kakor takrat, ko je sedel pod kostanjem, roko v roki z njo. (HMP: 60)

Zlohotni vidik Matere božje je zaznaven tudi v Zolajevem *Snu*. Francoski pisatelj ga je prevzel po delu *Zlata legenda* (*Legenda aurea*) Iacopa da Varazze (fr. Jacquesa de Voragine),<sup>101</sup> ki je bila edina knjiga, s katero se je ukvarjala Angelika. Marija naj bi prevzemala ženskam zaročence rekoč: »Če sem res tako lepa, kakor praviš, zakaj me zapuščaš zaradi druge ženske?« (R: 838–839). Tinino povezo-

<sup>101</sup> Zbirko *Zlata legenda* je v drugi polovici 13. stoletja napisal dominikanec in kasnejši genovski nadškof Jacques de Voragine (da Varazze). V svojem delu je želel prikazati resnične dogodke iz življenja svetnikov, hkrati pa ovreči vse tiste podatke ljudske tradicije, ki iz zgodovinskega stališča ne bi bili mogoči. Današnjemu bralcu se zdijo različne osebe posnetek enega samega vzorca ali arhetipa, kar povzroča šibka individualizacija Voraginovih svetnikov (Savon 1967: 7–8). Angelika naj bi prebirala *Zlato legendo* v francoskem prevodu iz leta 1549, zato tudi mi uporabljamo francoski zapis njegovega imena.



vanje Kristusa s spolno privlačnim mladeničem najbrž tudi ni naključno. Omenili smo že, da je Angelika primerjala Felicijana z mladim bogom, zdaj pa dodajmo, da se ji je zdel tudi »podoben nekemu čudovitemu Kristusu, s skodranimi lasmi, lahno brado, pravičnega, nekoliko močnejšega nosu in črnih oči« (R: 873). Hkrati pa je Angelika venomer poudarjala, da si želi pravzaprav Jezusa (R: 858).

V ozadju teh stališč se najbrž skriva verovanje, da se morajo device poročiti z Jezusom, mučeniki pa se v nebesih združijo z Marijo. Takšne nazore je Angelika sprejela ob branju *Zlate legende*. Med opisanimi devicami je bila Angeliki najbližja mučeniška deklica sv. Neža (sainte Agnès), ki je bila tudi zavetnica beaumontske stolnice. Zolajeva junakinja se je vzorovala zlasti pri njenem svetniškem življenju, hkrati pa jo je sprejela za varuhinjo svojega telesa. Njen cilj je bil torej zavrniti zemeljskega in sprejeti nebeškega ženina – Kristusa. Začetno istenje Felicijana z mladim bogom se razblini v hipu, ko jo obišče z naročilom za mitro z Nežino podobo: »Ko je gledala svetnico, je odkrila nekaj, kar je utopilo radost v njenem srcu. Neža ji je bila podobna. Gotovo je Felicijan mislil nanjo med snovanjem tega antičnega kipa.« (R: 893)

Deklica se je zbala oblikovati podobo svetnice, ki ji je usmerjala življenje, po svoji lastni, povsem zemeljski podobi. Hagiografija svete Neže pa je Zolaju služila tudi za literarno predlogo, saj je v usodah obeh deklic najti veliko podobnih sestavin. Neža spozna mladega plemenitaša, ki ji obljublja bogastvo, če bi postala njegova žena. Deklica ga zavrne, češ da je že obljubljena nekemu drugemu, ki je plemenitega rodu, izjemne lepote, velikega bogastva in poguma. Na obraz ji je vtisnil znamenje, da ne more imeti drugega ljubimca, saj se je njegovo telo že združilo z njenim. Hkrati ji je obljubil velik zaklad, če bi mu na vekomaj ostala zvesta. Mladeničev oče zagrozi deklici, da se bo morala v primeru dokončne zavrnitve snubca odločiti, ali bo postala vestalka ali pa prostitutka. Ker Neža zavrne poganske bogove, jo odpeljejo na kraj prostitucije, ki po njenem prihodu postane kraj molitve. Po dolgotrajnem mučenju deklico zabodejo, Kristus pa jo mazili za soprogo in mučenicu (*Ld I: 141*).

Angelika je približno iste starosti in tudi ona je razpeta med zemeljskim ljubimcem in Kristusom. V nasprotju s svetnico pa se mora po srečanju s Felicijanom soočiti tudi s svojo nagonsko plastjo, zato pričinja zavračati stike z občudovalcem, s čimer pa se samouničuje. V njej je čutiti nagon smrti, ki izničuje libido. Hkrati je potrebno poudariti, da se uspe Angeliki poročiti s Felicijanom, kakor tudi združiti se s Kristusom. Umre namreč le nekaj trenutkov po poročnem poljubu svojega soproga.

Nagon smrti opazamo tudi v Tinini zgodbi. Cankarjevo misel, da se njen angel varuh bije z zlim duhom (*HMP*: 60), bi morda lahko razumeli tudi v smislu boja življenjskega instinkta s smrtnim. Kmalu zatem namreč Tina strese rdeč vžigalčni prah v kozarec, ki ga spije do dna (*HMP*: 62).

Medtem ko lahko Angelika s pomočjo istenja s sveto Nežo premaga poželenje, pa v Tinini zavesti takšen sistem vrednot umanjka, zlasti ko celo v Kristusu prepozna Edvardovo podobo. Angelikino samouničevanje je izraz njenega verovanja. Tinin samomor pa samomor deklice, ki zavrača rajskost onstranstva.

Tudi Ivan Cankar je Nežino hagiografijo (morda prav prek Zolajevega *Sna*) prenesel v slovensko književnost. Štirinajst bolnic namreč biva v sobi svete Neže, kar je omenjeno na začetku *Hiše Marije Pomočnice*: »Pojdita gor, zmerom na levo, v drugo nadstropje in po hodniku; nad vratmi je zapisano: soba sv. Neže« (*HMP*: 7). Poimenovanje sobe po tej svetnici verjetno vnaprej določa usodo bolnih deklic, ki bodo vse umrle kot mlade device. Bistvena Nežina hagiografska sestavina, namreč predstava Kristusa kot ženina, se pojavlja tudi na koncu romana. Pred bližajočo se smrtjo postaja Malčina vera vse bolj trdna in njena smrtna agonija spominja na procesijo: »Vesela procesija se je vila iz doline, kjer je noč in trpljenje [...] zmerom nižje se je pogrezala dolina, tam gori pa so že goreli hribi, sonce je prihajalo procesiji naproti, že so se lesketali mu lasjé, iz žarkov spleteni ... Pozdravljen, Kristus, ženin, ti vdano ljubljeni, tako težko pričakovani! ... Pozdravljen!« (*HMP*: 100)

Ivan Cankar je želel poudariti deviškost umirajoče deklice, ki v predsmrtni agoniji resnično verjame v združitve z Jezusom. Pri tem se je morda zgledoval pri Zolajevi Angeliki. Bistven vzrok za takšno verovanje pa je bližina cerkvenega okolja, ki narekuje deklíčine moralne standarde.

*Cerkveno okolje pri Zolaju in Cankarju.* – Zolajeva Angelika se na božični večer zateče v katedralo, kjer vsa izčrpana in lačna skoraj v polsnu opazuje timpanon, ki v uravnoteženi središčni kompoziciji upodablja sveto Nežo in njene družice in ga je Zola posnel po znameniti opatijski cerkvi v Vézelayju (Mitterrand 1966: 1661): »To so Nežine družice, svetnice, ki so ji bile za spremstvo: tri na njeni desni: Doro-teja, v zaporu hranjena s čudežnim kruhom; v stolpu živeča Barbara; Genovefa, katere svetništvo je rešilo Pariz; in tri na njeni levi: Agata odrezanih prsi, Kristina, mučena od očeta, in Cecilija, ki jo je ljubil angel.« (*R*: 816)<sup>102</sup>

<sup>102</sup> Sv. Agato ohranja tudi Ruhemannov prevod: »[...] Und drei zu ihrer Linken: Agathe mit den verstümmelten Brüsten; Christine, welche ihr eigener Vater folterte und der er von ihrem Fleische Stücke ins Antlitz schleuderte; Cäcilie, die ein Engel liebte.« (*Der Traum*: 4)

Podobno tudi Malči na začetku romana *Hiša Marije Pomočnice* opazuje stene polne svetih podob. Vso pozornost je potrebno nameniti zlasti Malčinem zretju na podobo nepoimenovane svetnice: »Na drugi podobi je bila devica, oblečena v dolgo belo haljo. Tudi njen obraz je bil čudovito miren. V rokah je držala velik srebrn krožnik in na krožniku so bile njene odrezane prsi, bele deviške prsi. Bele lilije so bile v njenih laseh in še bolj bel je bil njen obraz. Oči so bile uprte v nebo, uprte v oltar, na katerem je darovala svoje bele deviške prsi...« (*HMP*: 8). Cankar se je nemara pri izbiri svetnice, ki jo zaznava tudi Angelikin pogled, zgledoval prav pri Zolaju. O tem priča tudi podatek, da je želel sprva s sv. Agato poimenovati celo bolnišnično sobo (Kos 1972: 289), ki je kasneje dobila ime po sv. Neži. Pri francoskem pisatelju je t. i. značilni svetničin atribut (odrezane prsi)<sup>103</sup> opisan povsem nevtralnno, Cankar pa je njeno deskripcijo obogatil s šestimi barvnimi pridevniki, ki pričajo o pisateljevi subjektivizaciji motiva. Slovenski pisatelj je zlasti poudaril svetničino daritev deviških prsi, z uprtostjo oči v nebo pa je nakazal pričakovanje nebeškega plačila. Agata je namreč edina svetnica, ki je v sakralni ikonografiji upodobljena z odrezanimi prsmi, kar simbolizira njeno odrekanje spolnosti. Kvintij je namreč ukazal, da ji odrežejo prsi, ker se je ni mogel polastiti. Za Agato je bilo to le dejanje, ki ga mora pretrpeti, če želi priti v nebesa (*Ld I*: 201–202).

v kloščih, ...  
 v nekem ...  
 "Kvaljen bodi Jezus Kristus!"  
 "pazite!"  
 nadležna je in go dvedniku; nad  
 vradu: zapisano soka sv. ~~Agata~~  
 Neže."  
 "Šli sta dalje. Mati je objemala  
 ... in ji je sledela"

Cankarjev popravek sobe sv. Agate v sobo sv. Neže na prvi strani rokopisa romana *Hiša Marije Pomočnice* (NUK, Ms. 822, Cankarjevi spisi III/13) verjetno potrjuje tezo o pisateljevi navezavi na Zolajev *Sen*.

Nadaljujmo s sakralno ikonografijo. Pri Zolaju sv. Neža »vleče za seboj dvorni plašč, spreden iz svetlobe, izvezen iz zvezd« (*R*: 825). Zvezdni motivi se pojavljajo tudi na plašču Matere božje v *Hiši Marije Pomočnice*: »Mati božja, v dolgem, sinjem, z zlatimi zvezdami posutem plašču je stala na zemlji, bleščeča bela noga je gledala izpod zlatoobrobljenega plašča.« (*HMP*: 8)

<sup>103</sup> *Lexikon der christlichen Ikonographie V*, Freiburg, Herder, 1994, 45.

Omenili smo že, da postane v *Snu* sv. Neža zaupnica male Angelike. Stik se vzpostavi, ko se Zolajeva junakinja deset dni po prečuti noči vrne pod timpanon: »Dvignila je glavo in se jim nasmehnila« (R: 825). Takšno dejanje bi lahko imelo ustrezen odmev v naslednjem odlomku *Hiše Marije Pomočnice*: »Malči je pogledala na velike, v nebo uprte, miru in ljubezni polne oči, na ustnice, resne in blage, na srebrno solzo, ki se je svetila čudovito na belih licih, in sladko ji je bilo, pritisnila je čelo na okno, Mati božja se je bližala, stopila je iz teme in čisto pred njo je bil milostipolni obraz...« (HMP: 9)

Obe deklici vstopata v poseben mističen odnos s svetnicama. Angelika se povsem prepusti vodenju svoje vzornice in zaščitnice. Malči pa se obrača v obupu k Materi božji, ki ji zbujata zaupanje. Prihaja do stika s svetim, ki ga omogoča deklčina vera. V nadaljevanju nas bo zanimalo, kakšno je razmerje med svetim in posvetnim v obeh romanih.

V *Snu* je središče svetega bolj v človeških občutjih kakor v samem svetišču (Pelckmans 1983: 95). Angelika odrašča pri krušnih starših, ki jim je upodabljanje svetih motivov vir preživetja. V neposredno bližino svetega pa stopa, ko prebira *Zlato legendo*. S pomočjo tega dela se vživlja »v nadnaravno deželo vseh kreposti, nagrajenih z vsemi radostmi« (R: 836). Takšno sanjarjenje je povezano tudi z begom pred lastno realnostjo, saj včasih celo razmišlja, kaj neki bi postala, če bi ostala na rodni zemlji in ne odraščala v okolju čistosti in vere. Brez dvoma slabo dekle. V takšnih trenutkih sliši v sebi godrnjati demona dednosti slabega (R: 868). Slednje se ponovno prebujata, ko sanja o Felicijanu (R: 957). Edino, kar ji onemogoča stik s svetim, je njena dedna obremenjenost, ki jo slutita tudi krušna starša in jo zato še spodbujata v veri. Zola je torej v svojem romanu raziskoval, v kolikšni meri bi lahko ustrezno okolje, ki omogoča Angelikin stik s svetim, uničilo vpliv dednosti slabega – vsega tistega torej, kar je podedovala od matere in bi jo lahko pahnilo nazaj v posvetno. Angeliko je zato označil za »divji poganjek Rougon-Macquartovih, presajen v mistično okolje, kjer je podvržen posebni kulturi, ki ga bo spremenila.«<sup>104</sup>

Kakšno je razmerje med svetim in posvetnim v *Hiši Marije Pomočnice*? Poglejmo si pisateljeve opise božičnih obiskov staršev. V besedilu se kar trikrat znotraj sicer realističnih opisov pojavi komparacija: stopiti, priti kakor berač v gosposko hišo (HMP: 79; 80; 81). V Pavlinem primeru pa Cankar celo zapiše: kakor nečistež v svetišče (HMP: 81). Bolnišnična soba je torej prostor svetega, kamor prihajajo grešniki k tistim, ki so čisti. Starši predstavljajo posvetno, otroci pa sveto. V sicer

<sup>104</sup> É. Zola, Pismo Jacquesu Van Santen Kolffu, 22. 1. 1888, *Corr VI*, 245.

verističnih opisih božičnega obiska se pojavljajo besedne zveze, ki sodijo v biblijsko retoriko, na koncu poglavja pa se takšno opisovanje povsem umakne pripovedi o pastirjih, ki prinašajo darove ob Kristusovem rojstvu.

V obeh delih nastopajo deklice, ki imajo v cerkvenih ustanovah neposreden stik s sakralno ikonografijo in katoliškim obredjem. Junakinje obeh romanov izhajajo iz desakraliziranega okolja. Angelikina mati Sidonija je živela čezmerno spolno življenje, takšni pa so tudi starši, ki prihajajo v Hišo Marije Pomočnice. Starši torej s svojim načinom življenja stigmatizirajo svoje hčerke, ki v bližini svetega ponovno zaživijo, se konsekrirajo in postanejo čiste. Želja po konsekriranju je povezana tudi z begom pred lastno realnostjo. Angelika se pogloblja v veri, da je ne bi zajel demon dednosti slabega. Cankarjevimi junakinjam pa vera omogoča pobeg od družinskih razmer. Njihova svetost zažari zlasti takrat, ko ponovno prihajajo v stik s starši, predstavniki posvetnega in negativnega.

BEZNICA IN HIŠA MARIJE POMOČNICE. *Ljudsko slavlje*. – Medtem ko je slovenska primerjalna književnost že omenjala vpliv Zolajevih romanov *Nana* in *Sen na Hišo Marije Pomočnice* (Kos 1987: 169), pa se o Cankarjevem sprejemu *Beznice* med pisanjem tega romana ni razpravljalo. Možni ključ za navezavo Cankarjevega dela na Zolajev roman je mogoče najti v Brigitini zgodbi, ki v nasprotju z ostalimi bolnicami živi z obema staršema: »Brigitina mati je bila krepka in lepa ženska; ni delala veliko; sedela je za mizo in se je veselo razgovarjala, popoldne je spala. Oče je bil suh, bled in plašljiv, hodil je s sklonjeno glavo in je govoril malo; delal je ves dan in denar, ki ga je zaslužil, je dal materi.« (*HMP*: 68)

Podobno vzporedno primerjanje dejavnosti moža in žene lahko najdemo tudi v *Beznici*, le da preživljata zakonca Coupeau prva štiri leta zakona zgledno in delavno: »Žena je po dvajset ur na dan delala pri gospe Fauconnier; tako je lahko lepo uredila dom ter dvakrat na dan nahranila vso družino. Mož ni pijačeval, temveč je svoje štirinajstdnevne plače redno prinašal domov.« (*Beznica*: 156)

Po nesreči je Coupeauja vse bolj osvajala in oplajala lenobnost, Gervaise pa je morala trše prijeti za delo, saj je imela štiri usta za mizo (*B*: 183). Navedeni odlomek nas ne more spominjati na razmerje v *Hiši Marije Pomočnice*, saj je torej pri Zolaju Gervaise tista, ki jo mož izkorišča. Podobnosti med obema romanoma bi morda lahko raziskovali v motivu slavlja: »Časih – v soboto, kadar je bilo veliko denarja pri hiši – so napravili lep večer, jedli so in pili pozno v noč, godli so na harmoniko in plesali.« (*HMP*: 68)

Zdi se, da je Cankar z manj kot tridesetimi besedami povzel razpoloženje iz sedmega poglavja *Beznice*, ko se vsa soseska pripravlja na Gervaisin god: »Ob prazničnih dneh so pri Coupeaujevih jedli z veliko žlico; prirejali so pojedine, s katerih so ljudje odhajali okrogli kakor žoge, trebuh so si napolnili za en teden naprej.« (*B*: 255)

Večina raziskovalcev je v gostijah družine Coupeau videla pradavni prvinski ritual »potlač«. Pravi vzrok prirejanja gostije je namreč Gervaisina želja po pridobivanju privržencev in ustvarjanju položaja med njimi. Prirediteljici ni pomembno, koliko denarja bo zapravila, pač pa ugled, ki si ga bo pridobila. Poudariti velja, da je »potlač« glavni razlog Gervaisinega finančnega poloma (Dubois 1973: 69–70).<sup>105</sup> Tako pri Zolaju kot pri Cankarju je očitno, da skušajo stanovalci revnih četrti prirejati slavje kljub revščini, ki jih tare. V obeh delih sodelujeta pri slavlju tudi hčerki. V *Beznici* se Nana skupaj s svojimi vrstniki naloka (*B*: 291), v *Hiši Marije Pomočnice* pa se v slavje vključi tudi Brigita (»Pila je tudi Brigita, sedela je na postelji in je gledala in se je smejala«). (*HMP*: 68). Pri Cankarju ima slavje vselej podoben zaključek: »Ko je bilo že pozno, so objemali mater vsi po vrsti in so jo poljubovali, in mati je bila vesela, vsa rdeča je bila v obraz in se je smejala zvonko.« (*HMP*: 68)

V *Beznici* pa se ljudsko slavje konča s prihodom Augusta Lantiera, Gervaisine prve ljubezni ter očeta njenih sinov. Gervaise je sicer trpela zaradi njegove odsotnosti, hkrati pa se je vselej bala njegove vrnitve. Večkrat se ji je celo zazdelo, da sliši za seboj Lantierove korake (*B*: 249). Gervaisin soprog vidi v vračajočem se Lantieru svojega tekmeca, zato pograbi na mizi nož, ki mu ga Virginija izvije iz roke. Po zmerjanju in glasnih klofutah se tekmeca zapleteta v pogovor, saj naj bi bili možje zato na svetu, da drug drugega razumejo (*B*: 298). Tudi kasneje bo Coupeau pridigal, da mu je prijateljstvo več kot vse drugo (*B*: 296), da je prijateljstvo med moškimi močnejše kakor ljubezen do žensk (*B*: 319).

<sup>105</sup> Takšen običaj so poznali tudi Indijanci iz plemena Kwakiutla. Ena od plemenskih skupin je priredila slavje in tako obdarila drugo, ki je morala čez nekaj časa praznovanje ponoviti. Prireditelji slovesnosti so vselej razdelili vse svoje bogastvo nasprotni skupini. Skrajna oblika potlača je načrtno uničevanje lastnih dobrin, ki vodi do vsesplošnega odobravanja, spoštovanja ter večjega ugleda v družbi (Huizinga 1970: 83–85). Praznovanje Gervaisinega godu je očitno povezano s tem pradavnim običajem, saj Zolajeva junakinja tekmuje s svojo svakinjo, gospo Lorilleux, ki pa slavja zaradi egoistične skoposti ni pripravljena ponoviti. Oškodovana je torej le ena stran. Medtem ko bi v starodavni civilizaciji svakinja izgubila svoje dobro ime in predpravice, pa je v obdobju visokega kapitalizma kaznovan in ponižan tisti, ki nepremišljeno razdaja svoje bogastvo in ga človekoljubno deli z drugimi.

Povsem drugačen je položaj v *Hiši Marije Pomočnice*, kjer Brigitin oče stežka sprejema materine ljubimce: »Hodil je po sobi kakor pijan, nato je legel, toda ni zaspal, ker je videla Brigita, kako so se svetile v temi oči« (HMP: 68). Nekoč se pojavi iznenada kovač Franc, ki mu Brigitina mati postreže z večerjo:

Po večerji je slekla mati bluzo, da so se prikazale gole roke in Franc jo je objel in jo je poljubljal in tudi ona mu je položila obe goli roki okoli vratu. Nato je legla mati na posteljo, na odejo in se je smejala na glas, roke je bila položila pod glavo in visoko so kipele prsi. Tedaj so se odprle duri in prišel je oče. Mati se ni zgenila, ozrla se je komaj in je dejala: »Zunaj imaš večerjo, pa tam jej !« Oče se je okrenil, ali ko je bil že pri durih, se je vrnil, zibal se je, kakor da bi bil pijan, stopil je k Francu in Franc je zakričal in je sunil očeta v prsa, da je udaril ob steno, potem pa se je zgrudil tudi sam in vse polno krvi je bilo na tleh. (HMP: 68–69)

Brigitin oče udejani tisto, kar ima v mislih vsaj na začetku tudi Coupeau. Pri Cankarju skuša prevarani soprog onesposobiti ženinega ljubimca, ne zaradi sovraštva, marveč v želji, da bi si ponovno pridobil njeno pozornost in naklonjenost. Osrediniti se velja tudi na že omenjeni lik materinega ljubimca Franca: »Zvečer je bilo, ko so se vračali delavci, in prišel je tudi Franc, kovač, velik in močan fant je bil, roke je imel črne.« (HMP: 68)

V tej Cankarjevi osebi je več kot očitna aluzija na Zolajevega kovača Goujeta, ki ga francoski pisatelj tudi podobno opiše: »Goujet je bil korenjak triindvajsetih let, lep, rdečeličen, modrih oči in močan kakor Herkul. Ker je nosil lepo svetlo brado, so mu v tovarni rekli Zlati gobec« (B: 166). Prav komparacija s Herkulesom je literarne zgodovinarje navajala k misli, da Goujet pooseblja vrednote antičnega kovača, saj poseduje mero, omiko in stalnost. Zato je tudi edini junak *Beznice*, ki uide popolnemu propadu (Baguley 1978: 87). Goujet ima v *Beznic* povsem drugačno vlogo kot Franc. Je namreč Gervaisin skrivni občudovalec, zlasti potem ko jo je presenetil na pol golo, umivajočo si vrat (B: 167). O njunem razmerju je veliko vedela tudi okolica, ki je bila prepričana, da perica s kovačem spi, saj ji je posodil veliko denarja. In tudi sami Gervaise je takšna, čeprav le platonična, ljubezen ugajala: »In ljudje so kmalu začeli govoriti, da je Goujet do ušes zaljubljen v Gervaise. Ona je to dobro vedela in zardevala je kakor dekle; od sramu so se ji lica rdečila kakor jabolka [...] In čeprav si ni priznala, jo je navdajala silna radost, da jo ljubi tako kakor čisto devico. Kadarkoli jo je kaj žalostilo, se je spomnila na kovača in lažje ji je bilo.« (B: 212)

Gervaise je zapletena v ljubezenski trikotnik med možem, ljubimcem in občudovalcem. Njena osebnost je namreč po Duboisu (1973: 25) razdeljena na tri ravni. Gervaisino najnižjo plast predstavlja klobučar Lantier, ki vzbuja v njej podedovane nagone. Srednjo plast pooseblja klepar Coupeau, s katerim bi lahko, če se ne bi

ponesrečil, dosegla svoje proletarske ideale. Z najvišjo plastjo pa je povezan kovač Goujet, ki jo opozarja na vrednote. Kot že mnogokrat doslej je tudi v tem primeru literarna veda uporabila Freudov vzorec, saj bi lahko rekli, da ljubimec vpliva na id, mož definira Gervaisin ego, Goujet pa je identičen s superegom.

Ivan Cankar je verjetno po *Beznici* prevzel motiv ljudskega slavja, ki je povezan s tragičnim koncem. Pri Zolaju se vrne Gervaisin ljubimec Lantier, pri Cankarju pa se veseljačenje prevesi v orgijo, dokler mož ne obračuna z enim od ženinih ljubimcev. Izvirni motiv je torej transmotiviran, saj v *Beznici* Coupeau o obračunu le razmišlja. Slovenski pisatelj je ohranil dva lika: ljubimca in moža. Cankarjev Franc sicer ima Goujetovo podobo in poklic, a tudi Lantierov značaj. To pa ima za posledico, da Brigitina mati nima platoničnega občudovalca, ki bi jo opozarjal na moralne vrednote. Zaznamovana je z najnižjo plastjo, saj je tip ženske, ki nenasitno sprejema ljubimce in muči ob tem prisotnega moža.

*Nedovoljeni pogled.* – Lantier gotovo pospešuje Coupeaujev dokončni propad, kajpak z namenom, da bi v Gervaise prebudil strast do sebe in stud do moža. Tudi sama Gervaise se je zavedala, da se Lantieru ne bo mogla upreti. Nekoč je Gervaisin pogled na Coupeaujevo alkoholično zanemarjenost v njej zasenčil še tisto malo ljubezni, ki jo je čutila do njega (*B*: 332). S tem se je Lantieru ponudila priložnost, da jo je zvalil v svojo sobo. Po omahovanju je Gervaise pristala, češ da je mož sam kriv, saj jo je pregnal iz postelje (*B*: 334). Osmo poglavje Zolajeve *Beznice* se konča z omembo spolnega občevanja, ki ga opazuje pravkar prebujena hčerka Nana:

Ko jo je Lantier potiskal v svojo sobo, se je za šipo na vratih sosednje sobe prikazal Nanin obraz. Dekle se je v trenutku zbudilo ter v sami srajci, blede od zaspanosti, potihoma vstalo. Gledala je svojega očeta, kako leži v lastnem bruhanju; potem je obraz pritisnila na šipo, obstala pri vratih in čakala, dokler ni belo spodnje krilo njene matere izginilo pri drugem moškem tamle nasproti. Čez obraz se ji je razlila globoka resnoba. Imela je velike oči pokvarjenega otroka, v katerih se je prižgala čutna radovednost. (*B*: 334)<sup>106</sup>

<sup>106</sup> Schwarzev prevod, ki bi ga Cankar lahko poznal, odlomek upošteva: »Sie zitterte, sie verlor den Kopf. Während Lantier sie vor sich her seinem Zimmer zudrängte, zeigte sich Nana's Kopf hinter einer der Glasscheiben der Thür des Cabinets. Die Kleine war aufgewacht und ganz leise aufgestanden, in ihrem Hemdchen kauerte sie da ganz blaß und verschlafen. Sie sah ihren Vater am Boden in der Schmutzlache liegen; sie preßte ihr Gesichtchen gegen die Scheibe und blieb, um zu warten, bis der Unterrock ihrer Mutter in dem Zimmer des andern Mannes da gegenüber werschwunden war. Sie war ganz ernst. In ihren großen Augen eines lasterhaften Kindes leuchtete es wie eine sinnliche Neugier auf.« (*Der Todtschläger*: 378)



Tudi tu smo priča mirujočemu nosilcu pogleda, ki mu prozornost zastekljenih vrat omogoča vstop v svet intime in ustvarja iz njega nepovabljenega gosta. Roger Ripoll (1966) govori o t. i. prepovedanem oziroma nezaželenem pogledu, ki se pri Zolaju prvič pojavi že leta 1859 v pesmi »Ljubezenska komedija«, v kateri junak preseneti ljubico v naročju svojega najbližjega prijatelja: »Et, là-bas, il voyait, dans un fougueux désordre, / Rose aux bras d'un amant s'enlacer et se tordre« (»L'amoureuse comédie«: 888).<sup>107</sup> Podoben motiv je Zola kasneje uporabil tudi v romanih *Radost življenja* (*La Joie de vivre*), ko Pavlina preseneti Lazarja z Louise, in *Denar* (*L'Argent*), kjer Delcambre zasači Saccarda in baronico Sandorff.

Poudariti velja, da pri Zolaju pripada posebno mesto otrokom, ki so po naključju navzoči na (zanje) nedovoljenem in (za starše) nezaželenem mestu. V *Germinalu* zakonca Maheu izkoristita odsotnost svojih otrok. V prostoru je prisotna le komaj rojena hčerka, ki še ne more razumeti, kaj se dogaja. V *Beznici* pa hčerka Nana preseneti mater, ki prevara svojega moža z ljubimcem.

Ripoll (1966: 113–114) poudarja, da pri Zolaju določena oseba vstopa na območje, ki ji je prepovedano, zato vidi tisto, česar ne bi smela: umor, goloto ali spolni akt. Toda vidi in je prepuščena grozeči usodi, prepuščena brez možnosti, da bi se ji izognila. Izročena pa je tudi kazni, ki jo doleti zaradi njene prevelike radovednosti. Pogled namreč usmerja kazen nase, obrne se proti tistemu, ki ga je neobzirno izrabil. Prenos občutka krivde je neločljivo povezan z nedovoljenim vsiljevanjem očarajočemu objektu, ki je obdarjen s pogledom obtoževalca. Zanimivo je, da Ripoll išče vzroke takšnih Zolajevih nazorov v pisateljevi preteklosti, v njegovi navezanosti na mater in v zgodnji očetovi smrti. Navedena stališča veljajo za pogled pri Zolaju nasplošno, nikakor pa jih ne bi mogli v celoti uporabiti pri razlagi Naninega pogleda, o čemer bomo spregovorili v nadaljevanju.

Motiv otroka, ki je navzoč ob občevanju enega izmed staršev z neznancem, je verjetno najpomembnejši zolaizem v Cankarjevi *Hiši Marije Pomočnice*. Ni naključje, da se takšen motiv večkrat pojavi prav v Brigitini zgodbi: »Ko je bilo že pozno, so objemali mater vsi po vrsti in so jo poljubovali, in mati je bila vesela, vsa rdeča je bila v obraz in se je smejala zvonko. In potem so šli v drugo sobo, hrupoma so zaprli duri in slišal se je čuden krik, smeh, ropotalo je in se prevračalo.« (*HMP*: 68)

Tudi Lojzkina mati sprejema mnogo obiskov različnih tujih moških:

<sup>107</sup> V slovenskem jeziku bi se ta dva stiha lahko glasila: »Tam spodaj pohotnost vidi ognjevitoto, / Rozo svojo na prijatelja ovitoto.«

Oblečena je bila v lahko, svetlo domačo haljo, roke so bile gole, tudi na prsih je bila halja odprta in videla se je bela polt. Sedela sta tesno drug poleg drugega, pila sta in sta se smejala, gospod je ovil roko materi okoli vratu, drugo roko je položil na njeno nogo, ki se je stiskala k njemu. [...] Sedela je tam pol v njegovem naročju, noga je bila gola do nad kolena. V obraz je bila zardela, mokre so bile oči. Zavzdihnila je, sklonila se je k njemu še bližje, glava se je pritisnila na njegove prsi. »Idiva!« je dejal gospod. Šla sta v drugo sobo; duri so bile priprte in Lojzka je slišala nerazločen šum, pritajen smeh, polglasne, hlastne besede, grgrajoče, težko sopenje. (HMP: 64–65)

V Malčinem opisu je prisoten rahel odmik od vzorca, saj obiski delujejo na njeno mater zelo razveseljujoče, dekličin oče pa v romanu ni omenjen: »Ob nedeljah zvečer je bilo vino na mizi in ko je bilo pozno, je kuhala mati čaj in potem je šla z gospodom v izbico. Tam so še žvenketale čaše, čulo se je še šepetanje dolgo v noč.« (HMP: 71)

Medtem ko v *Beznici* Nana opazuje materino spolno občevanje skozi zastepljena vrata, pa so deklice v Cankarjevem delu pri začetku spolne predigre navzoče v bližnjem prostoru. Samega občevanja ne morejo opazovati, saj so navzoče v predprostoru, ki je ločen od spalnice bodisi z vrati (Brigita) bodisi s priprtimi durmi (Lojzka). Spolnost torej zaznavajo s pomočjo glagolov »slišati« in »čuti«, s čimer se je Cankar nekoliko oddaljil od Zolajeve predloge. Največkrat se sliši krik in smeh (Brigita), pritajen smeh in sopenje (Lojzka) ali dolgo šepetanje (Malči). Zanemarljiv ni tudi alkohol. Pri Malči je bilo ob nedeljah zvečer ob prihodu materinega ljubimca vselej na mizi vino, ki je deklico tudi omamilo (HMP: 71). Vino se pojavlja tudi pri Brigiti (»Pila je tudi Brigita«, HMP: 68). Lojzka pa ponujeno vino kategorično zavrne: »Mati je prinesla vina na mizo. [...] »Ali bi vina, Lojzka?« je vprašala mati. »Ne maram!« je odgovorila Lojzka, ki je ležala na blazinastem stolu in se je igrala s knjigami. Zašepetal je gospod: »Ali ne bi bilo boljše, če bi ... otrok bi morda ....« Lojzka ni razumela, nagnil se je bil materi k ušesu, ali mati se je zasmejala. »Otrok ne vidi nič ... ne govori nič ...« (HMP: 64–65)

Ripoll je postavil zanimivo tezo, da vzpodbudi pogled pri nosilcu pogleda občutek krivde in ga usodno zaznamuje. Takšen občutek je zlasti opazen v Lojzkini zgodbi, saj deklici med materinim občevanjem bušne kri v lica, sram jo je in si zakrije obraz (HMP: 65). Malčino opazovanje matere z ljubimcem je povezano z določeno naklonjenostjo, saj naj bi materina zveza prinesla obema boljše življenje. Otroci se torej znajdejo tako v *Beznici* kot v *Hiši Marije Pomočnice* na nepravem, celo prepovedanem mestu. A vendar gre za stanovanje, v katerem živijo in ki ga starši naredijo neznosnega.

Poglavje o pogledu moramo nedvomno zaključiti z epizodo iz Brigitine zgodbe. Deklica ne opazuje le spolnega občevanja svoje matere, marveč tudi sosedov, s katerimi živi v skupnosti:

Stanoval je tam delavec, grd in slaboten človek [...]. [S]am je bil doma in je sedel za mizo, ko je prišla iz druge sobe delavčeva ljubica, majhna in debela, neokretna ženska [...]. [Š]la je mimo mize, on pa je nenadoma iztegnil dolgo roko, potegnil je žensko k sebi in ji pričel trgati bluzo na prsih, tako da je bila hipoma vsa razgaljena [...]. On pa jo je prijel in jo je sunil v drugo sobo, nič ni govoril in še duri ni zaprl za sabo. (*HMP*: 69)

Kakor v prejšnjih primerih je tudi tu deklica priča spolnemu aktu, vendar pogled zdaj ne povzroča krivde, marveč poželenje. Brigita je namreč pozorna na tega moškega dolgih in nerodnih rok ter nestalnega pogleda. Njuna zveza prihaja do izraza zlasti, ko se nekoč delavec ustavi ob njeni postelji in vrže odejo na tla: »Na postelji je ležalo mlado telo, nelepo in grbavo, in vilo se je in je trepetalo, prsi so ječale .... Od tedaj so gledale njene oči za njim, koder je hodil, bale so se in ga klicale. On pa se ni več ozrl in ni prišel nikoli več.« (*HMP*: 70)

Zanimivo je, da postanejo oči pri Cankarju sinekdoha za Brigitino notranjost, ki jo bo srečanje z delavcem še dolgo vznemirjalo: »Vzbudila se je časih Brigita ponoči, spominjala se je in vztrepetal je ves život; roke so se stiskale k telesu, tresla se je od nerazumljive divje slasti in prsi so ječale, kakor tisti večer ... Želela je Brigita in ni vedela česa - tam zunaj je šlo življenje mimo in je vabilo. V njenih očeh je bilo zapisano hrepenenje in na obrazu je bil zapisan greh, govoril je iz njenih besed.« (*HMP*: 70)

Greh, ki je zapisan na obrazu in je berljiv iz oči, pa je mogoče zaznati tudi pri Nani, ko opazuje že omenjeno spolno občevanje matere z Lantierom: »Imela je velike oči pokvarjenega otroka,<sup>108</sup> v katerih se je prižgala čutna radovednost« (*B*: 334). Opis Naninega pogleda se v *Beznici* pojavi tudi tedaj, ko Lantier deklici v noči babičine smrti odstopi svojo posteljo, kjer je prej občeval z njeno materjo Gervaise: »Kadarkoli je mati prišla, je lahko videla, kako ji na nemem obrazu sijejo oči; ni spala in se tudi ganila ni; do ušes je bila zardela in vse je kazalo, da misli na tiste reči.« (*B*: 357)

Kasneje se v tovarni družji z dekleti, ki že imajo stike z moškimi. »Z žarečimi pogledi« se je ustavljala denimo na noseči veliki Lizi in polagoma se je v nji razraščalo poželenje, da mora tudi sama poskusiti (*B*: 424). Tudi tetino namigovanje na

<sup>108</sup> V nemškem prevodu je greh na očeh še bolj poudarjen, saj gre za »Augen eines lasterhaften Kindes«.

moško pokvarjenost je Nani s premetenimi očmi v belem obrazu le še bolj zbuvalo poželenje (B: 429).

Pogled pri Zolaju torej ne zbuja svojemu nosilcu le občutka krivde, marveč tudi poželenje. V Naninem pogledu je bilo ob opazovanju materinega občevanja z Lantierom zaznati le čutno radovednost, ki je kasneje dozorela v poželenje. Brigita je v podobnem položaju. Najprej je bila priča delavčevemu občevanju s svojo ljubico, nato pa ji oči odžarevajo notranjost: želi si, a ne ve česa (HMP: 70). Med obema deklicama obstaja vendar opazna razlika, saj Nana lahko udejani svoje poželenje, Brigita pa tega ne more, ker jo delavec zaradi njene invalidnosti zavrne, čeprav je tudi sam grd in slaboten.

NANA IN HIŠA MARIJE POMOČNICE. *Uvod*. – Lezbična motivika se je razmeroma zgodaj pojavila v francoski književnosti. V drugi polovici osemnajstega stoletja jo je mogoče najti v romanu *Redownica* (*La Religieuse*, obj. 1796) Denisa Diderota. Suzanne, ki je morala proti svoji volji vstopiti v redovništvo, je premeščena v samostan, kjer jo spolno nadleguje prednica, ki slednjič celo zblazni in umre. Lezbijka je torej pri Diderotu bolna ženska, ki s svojo boleznijo okužuje še druge. Pisatelj vzroke za takšno stanje pripisuje dejstvu, da je življenje v samostanu proti zakonom narave, kar povzroči iztirjenje čustev.

Lezbijke se pogosto pojavljajo tudi v prvi polovici devetnajstega stoletja. Med najbolj znanimi upodobitvami velja omeniti Balzacovo delo *Dekle z zlatimi očmi* (*La Fille aux yeux d'or*, 1834), v kateri se v čedno Paquito Valdès zaljubi dandy Henri de Marsay. Ko ga Paquita preobleče v žensko, jo hoče ubiti, toda prehití ga markiza San-Réal, ki se okrutno znese nad svojo ljubico.

Z lezbično motiviko je deloma povezan tudi roman *Gospodična de Maupin* (*Mademoiselle de Maupin*, 1835) Théophila Gautiera, kjer d'Albert odkrije svoj ideal lepote v mladeniču Théodoru, za katerega se izkaže, da je pravzaprav ženska Madelaine de Maupin, ki kasneje ljubimka tudi z njegovo ljubico Rosette.

Bolj naklonjeno je lezbijke opisoval v svojih *Rožab zla* (*Les Fleurs du Mal*, 1857) Charles Baudelaire. V pesmi »Pogubljenki« (»Femmes damnées«) je upesnil pogovor lezbijk po spolnem aktu o prednosti takšne ljubezni:

Poljubi moji so kot enodnevnica krila,  
ki božajo prosojnost jezer, ko je mrak;  
ljubimca usta kolesnice bi pustila  
kot oster lemež ali kakor voz težak;

pogazil bi ljubimec te kot težka vprega  
volóv in konj s kopiti krutimi ... Sestríca,  
Hipolita, obraz obrni sem, kaj bega,  
o duša, moje vse in moja polovica. (*Rože zla*: 281–282)

Baudelaire je v lezbičnosti odkrival »pravo« ljuбезen, ki ne pozna, kot pravi Walter Benjamin (1974: 672), ne nosečnosti ne družine. Benjamin (1974: 594–595) je pesnikove lezbijke imenoval »herojinje modernosti«, hkrati pa jih je interpretiral v luči spisov utopičnih socialistov, zlasti Claire Demar, ki je menila, da v prihodnosti ne bo več materinskosti in bo žena osvobojena moža.

Zanimiv je tudi roman *Gospodična Giraud, moja žena*, (*Mademoiselle Giraud, ma femme*, 1870), v katerem je Adolphe Belot opisal nesrečni zakon med Adrienom in Paulo, ki nikoli ni bil konzumiran (o tem priča tudi paradoksní naslov romana). Prepričan, da ga žena vara, ji sledi v neznano stanovanje, kjer lahko v knjižnici salona opazi Diderotovo *Redovnico*, Balzacovo *Dekle z zlatimi očmi* in Gautierovo *Gospodično de Maupin*. Namesto z ljubimcem ženo preseneti s prijateljico Bertho, sošolko iz samostanske šole. Njen mož Adrienu kasneje razkrije resnico, žena pa umre za posledicami strašne bolezni. Belotovo delo se z omembami romanov navezuje na literarno tradicijo, tudi pri tem pisatelju je lezbijka bolna ženska, ki okužuje druge, da zapostavljajo moške.

Poudariti velja, da je Belotov roman ocenil leta 1870 tudi mladi Émile Zola, ki je pohvalil pisateljevo čistost in pogum ter zapisal: »Gobavost z Lesbosa je osvojila naše žene«.<sup>109</sup>

*Nana kot lezbijka*. — Ko je Zola pisal oceno Belotove knjige, je že snoval svoj roman *Ulov* (*La Curée*, 1871), v katerem se tudi pojavlja lezbíčna motivika, saj je pisatelj opisal zvezo med markizo d'Españet in Suzanne Haffner, ki zaljubljeno plešeta celo v javnosti.

Najbolj zanimive opise lezbijk pa je najti v romanu *Nana*.

Razočarana nad okrutnostjo svojega ljubimca Fontana se Nana seznaní s Satin, ki postane njena zaupnica. Zolajeva junakinja kmalu ugotovi, da je Satin ljubica gospe Robert, ki v salonu Laure Piédefer ne skriva svoje lezbíčnosti. Kljub začetni plahosti se vrača v Laurin salon, a zavrača povabilo v njeno podeželsko vilo (*Nana*:

<sup>109</sup> É. Zola, Sur »Mademoiselle Giraud, ma femme« d'Adolphe Belot, *OC X*, 942.

249). V Nani, ki je razočarana nad moško nasilnostjo, se začno prebujati homoerotična čustva<sup>110</sup>, ki jih spodbuja njeno prijateljevanje s Satin:

O, Satin je bila še bolj ogorčena, kako je šele ta udrihala po moških! »Same svinje so, ti rečem, same svinje! ... Zdaj vidiš, da ni vredno imeti opravka s takšnimi svinjami!« In pomagala je Nani, da se je slekla. Vrtela se je okrog nje kakor sila pozorna in vdana ženičica. In laskavo ji je šepetala: »Daj, brž leziva, mucka moja. Tako bo nama prijetneje ... Uh, kako si neumna, da se takole trapiš ... Saj ti pravim, da so moški sami umazanci. Bolje bo, da ne misliš več nanje ... Lej, jaz pa te tako ljubim. No, ne joči vendar, ne joči, prosim te! Slišiš, tvoja ljuba punčka te prosi.« In v postelji je Nano krepko objela, da bi jo potolažila. Imena Fontan ni marala več slišati. Vsakokrat, ko je Nani privrelo na usta to ime, ji ga je utišala s poljubom, z ljubko jezno šobico: sklanjala se je nadnjo z razpetimi lasmi, otroško lepa in vsa prežeta od nežnosti. V tem tako sladkem objemu so se Nani počasi posušile solze. (N: 257–258)

Satin, ki ima še vedno ljubezensko razmerje z gospo Robert, v Nani počasi vzbudi homoseksualno poželenje: »Nekega lepega večera pa je vsa ta stvar postala sila resna. Nana, ki so se ji zdele takšne razvade pri Lauri nadvse nagnusne, je zdaj razumela« (N: 304). Z odkrito homoseksualnostjo spravlja v zadrego svoje moške občudovalce:

Toda ko si je Satin olupila hruško, je vstala in jo šla jest za hrbet svoji prijateljici. Naslanjala se je na njene rame in ji v uho šepetala besede, ob katerih sta se obe na ves glas krohotali. Potem je hotela, da bi zadnji grizljaj hruške podelila z Nano: ponudila ji ga je med zobmi, nato sta si pričeli grizljati ustnice in zabava se je končala z dolgim poljubom. Tedaj so gospodje pričeli metati vesele pripombe. Filip je zaklical, naj jima ne bo prav nič nerodno. Vandeuvres je vprašal, če naj moški morda za nekaj časa odidejo iz obednice. Georges pa je vstal, prijel Satin okrog pasu in jo odvedel nazaj na njen prostor. (N: 312)

Istega večera pa doslej le homoseksualni odnos med Nano in Satin kulminira v homogenitalni. Prebujata se moč lastnega spola: »Še nikoli ni tako globoko občutila moči svojega spola. S počasnim pogledom je obšla ves salon in rekla z resnim, modrujočim glasom: "Res je, človek ima vendarle pravico uživati, dokler je še mlad." A Satin se je že valjala po medvedjih kožah v spalnici in jo klicala: "Pridi! Pridi no žel!"« (N: 320)

*Lezbičnost pri Zolaju in Cankarju.* – Že Janko Kos (1987: 169) je opozoril, da se v *Hiši Marije Pomočnice* pojavljajo izraziti naturalistični motivi, ki jih je v roman

<sup>110</sup> Strokovnjaki pri opisih istospolne ljubezni razločujejo med homoerotičnostjo, ki je lahko zaznavna tudi pri heteroseksualcih, saj izraža nezavedno željo po stikih z istim spolom. Če je takšna želja zavedna, govorimo o homoseksualnosti. Ko se zavestna homoseksualnost udejani v spolnem aktu, pa govorimo o homogenitalnosti (Berta 1984: 485–486).

uvedel ravno Zola, na primer opis lezbične ljubezni. Vemo tudi, da je Cankar poznal Zolajevo *Nano*, saj jo je podaril Albini Löffler za božič. Roman, nad katerim je bila navdušena, je prebirala ponoči v postelji, pred otroki pa ga je skrivala (Boršnik 1954: 86). V Avstro-Ogrski je krožil zvest prevod Armina Schwarza iz leta 1881, ki se je znašel že leto kasneje po sodbi lvovskega deželnega sodišča na seznamu, imenovanem *Catalogus Librorum in Austria prohibitorum*, saj je kršil paragraf 516 *Kazenskega zakonika* (zbujanje javnega pohujšanja). Medtem ko je Schwarz ustrezno prevedel odlomke z lezbično motiviko, pa so drugi prevajalci povsem izpustili Satin (H. von Carlawitz) ali pa izničili lezbične prizore (Fritz Wolhfahrt).

V *Hiši Marije Pomočnice* srečamo dve lezbijki, Marijo in Lucijo, ki se po poroki svoje matere s Tončkinim očetom preseli v njihovo domovanje, kjer postane Tončka žrtev spolnega nasilja.

V obeh romanih ima posebno vlogo starejša oseba, ki mlajše vpelje v istospolno ljubezen. Pri Zolaju je to gospa Robert, pri Cankarju pa Marija. Dekle, ki postane njena ljubimka, ji je podvržena in ji le stežka pobegne. Oba pisatelja sta takšni gospodovalni lezbijki pripisovala precejšnjo nasilnost. Gospa Robert fizično obračunava z ljubimkami, ki se ji izneverijo. Satin celo tako zdela, da mlada pocestnica umre v bolnišnici, kjer jo obišče tudi Nana. Tudi pri Cankarju vnaša starejša Marija v lezbično razmerje nasilje:

Lepo je bilo od začetka [...] ali naposled se je [Lucija] naveličala, ker je bila Marija tako divja in grda. [...] Prestrašila se je časih, kadar so se zalile Mariji oči in je dihala težko in so se prikazale potne kaplje izpod las na sencih in čelu. Stiskala jo je tako tesno k sebi, da jo je dušila, in kadar sta se izpustili, sta bili trudni obadve. [...] Ogibala se je in ni marala biti več sama z njo. Marija je prosila, nekoč pa jo je udarila, ugriznila jo je v roko, da se je prikazala kri. (*HMP*: 86)

Pri Zolaju mora Nana za Satinino naklonjenost tekmovati z gospo Robert, ki bi ji celo napovedala dvoboj. Nekoč Satin ugrizne in ji zagrozi, da jo drugič ubije (*N*: 304). Ljubosumje je navzoče tudi pri Cankarju: »Marija je časih jokala in tedaj je imela obraz ves spačen. "Jaz vem," je dejala nekoč, "Mimico ljubiš zdaj, z njo hodiš." Lucija je komaj poznala tisto Mimico, ali reči ni hotela, da ne hodi z njo, zato ker ji je bilo dobro, kadar je Marija jokala.« (*HMP*: 86)

Poleg takšne ljubosumnosti lahko v obeh delih zaznamo tudi ljubosumje do moških ljubimcev, ki je opazno pri Satin in Luciji. Zolajeva junakinja zahteva od Nane, da se odkriža moških ljubimcev, da bi ostali sami (*N*: 316). Cankarjeva Lucija pa očita Mariji heteroseksualne odnose: »Tega si se naučila pač od moških ... teh lepih besed? Le moškim ponujaj prsi, saj hodijo za tabo!« (*HMP*: 88)

Pomembna sestavina lezbične motivike je tudi prevzemanje navad in širjenje lezbične mreže. Nana sprejema navade gospe Robert, saj si tudi sama izbira ljubice med revnimi prostitutkami: »Nana je varala Satin, kakor se je navadila varati grofa: v svoji pošastni pohoti je šla in lovila dekline po temnih zakotnih ulicah. Kadar se je v kočiji vračala domov, se je brez občutka za prav in v svoji razbrzdani domišljiji večkrat kar spotoma zatelebala v kakšno candro; in vzela jo je v kočijo, ji plačala in jo spet odslovlila« (N: 410–411). Lucija pa je bila žrtev spolnega nadlegovanja, saj jo je Marija slačila in ji ponujala »gole prsi, kakor majhnemu otroku« (HMP: 86). Kasneje tudi Lucija napeljuje Tončko k slačenju (»Sama se sleci, tako je lepše ... da te vidim, kako odpenjaš bluzo!«; HMP: 87), hkrati pa ji ponuja svoje prsi (»Poljubi me še ti, objemi me! Glej, potipaj, kako se že dvigajo moje prsi ... ali bele so, ne tako rjave in velike, kakor so Marijine ...«; HMP: 87). Navedena primera dokazuje, da je Lucija pravzaprav žrtev, ki sama postaja agresor, saj ponavlja geste, s katerimi se ji je približevala Marija. Kasneje izvedemo, da si Lucija v inštitutu, kamor so jo poslali, pridobi novo prijateljico, ki je bolj vesela, bolj gibka in topla: »"Bog ji blagoslovi" si je mislila Tončka in nič ji ni bilo žal« (HMP: 88). Navedeni odlomek je zanimiv, saj Tončka zavrne istospolno ljubezen, v katero je bila vpeljana.

*Sklep.* – Zola je očitno dobro poznal lezbične opise v francoski književnosti. V razmerju med Satin in Nano je mogoče zaznati začetek ženske solidarnosti, ki skuša uničiti temelje patriarhalne družbe, s čimer postajata moškim nevarni (Bertrand-Jeninngs 1977: 41). Negativno pa je Zola opisal Nanino občevanje z drugimi ženskami, ki jih je ponižala v svoje plačane prilježnice in jih ni obravnavala kot enakovredne partnerice.

Medtem ko se Nana, ki doživi vse stopnje istospolne ljubezni (od homoeroticnosti do homogenitalnosti) za takšne stike odloči zavestno in svobodno, pa so Cankarjeve deklice vanjo prisiljene. Lezbičnost je le ena od deviacij, ki prihaja iz sveta odraslih in ogroža otroško nedotakljivost.<sup>111</sup>

ZOLAJEVI ZGLEDI V HIŠI MARIJE POMOČNICE: SKLEP. Zola je vplival na *Hišo Marije Pomočnice* zlasti s tremi ženskimi liki. Angelika iz *Sna* je nemara v določeni meri navdahnila Cankarjevo Tino. Obe deklici sta verjetno siroti, ki se zapleteta v namišljen ljubezenski trikotnik. Medtem ko Angelika s pomočjo istenja s sv. Nežo premaga poželenje, pa pri Tini takšen sistem krščanskih vrednot umanjka, saj celo

<sup>111</sup> Ob tem velja poudariti, da je Cankar v *Hiši Marije Pomočnice* obžaloval neki pasus, ki da ga vdrugeč ne bi napisal, ker je nepotreben in dvoumen, zato ga je v ruskem in češkem prevodu prepovedal (Iz. Cankar 1911b: 317). Skrivnostni pasus so prav lezbični prizori, saj jih v prevodu Rūžene Naskove ni.



v Kristusu prepoznava podobo neuslišanega občudovanca Edvarda. Angelikina želja, da bi postala Kristusova nevesta, je našla ugoden odziv v Malči.

Naslednja upoštevanja vredna junakinja je mala Nana iz *Beznice* zaradi njene ga odraščanja v moralno oporečni družini. Cankar je verjetno po Zolaju prevzel otroški pogled na materino spolno občevanje z osebo, ki ni otrokov oče. Nekaj podobnosti je tudi v Naninem in Brigitinem odkrivanju poželenja, ki ga je mogoče razbrati iz oči.

Odrasla Nana pa je morda navdahnila Cankarjeve lezbijke. Čeprav je slovenski pisatelj ohranil nekatere sestavine (nasilje, ljubosumje), je Zolajevo lezbično motiviko transmotiviral. Pri Cankarju ne gre za obračun z moško družbo, temveč zgolj za obliko nasilja nad otroki.

Med odraslimi liki je potrebno omeniti Gervaise, saj je primerljiva z nekaterimi materami iz *Hiše Marije Pomočnice*, ki pred očmi hčerk prešuštvujejo.

Cankar se je zgledoval zlasti pri Zolajevih »neukročenih grešnicah« in »deviških mučenicah«, če uporabimo izraza Chantal Bertrand-Jennings. Vsi te liki so povezani s spolnostjo, ki je pri odraslih čezmerna in odklonska, pri deklicah pa zaželena ali pa le sanjsko umišljena.

### III. Socialna faza

#### *Germinal*

ZGODNJI VPLIVI (VOŠNJAK, AŠKERČ). Igra s petjem v štirih dejanjih *Premogar* Josipa Vošnjaka je bila po letu 1894, ko je bila uprizorjena, dolgo pozabljena. Doslej sta jo analizirala zlasti France Koblar (1972: 145–147) in Evald Koren (1983: 149), ki je tudi zapisal, da se drama dogaja v Belgiji, torej v bližini francoskih krajev, povezanih z *Germinalom*. Poleg prostorske pa je v obeh delih gotovo tudi nekaj motivne bližine, ki je najočitnejša v opisih stavkovne problematike. Vošnjak, ki je bil dobro razgledan po francoski književnosti, je Zolaja omenjal v *Spominih*, češ da si romanopisec od francoskih žena želi, da bi nosile enega otroka na prsih, drugega pod srcem, pri tem pa bile dobre volje (Vošnjak 1982: 15). Očitna aluzija na tedaj aktualno *Plodnost*.

V *Germinalu* sprejme uprava nov način plačevanja, kar spodbudi rudarje k stavki. Sprta kapital in delo se soočita, ko ravnatelj Hennebeau sprejme rudarske odposlanec. Najbolj doživeto o revščini spregovori rudar Maheu: »Govoril je o bedi vseh, o trdem delu, pasjem življenju, ženi in otrocih, ki kričijo doma od glada.« (G: 218)

Rudarske otroke omenja tudi Vošnjakov voditelj Sivec, ko mu ravnatelj zabrusi, da ga nihče ne priganja k delu: »Nikdo? In glad in stok bednih žen, jok stradajočih otrok, ni li to bič, najgroznejši na svetu?« (*Premogar*: 41)

V obeh delih se rudarji izkažejo z izrednim poznavanjem ekonomskih zakonitosti. V *Germinalu* Étienne Lantier obtoži vodstvo, da je za dividende pripravljeno žrtvovati svoje delavce: »Ali je pošteno, da pušča ob vsaki krizi umirati svoje delavce od glada zato, da reši delničarjem njihove dividende?« (G: 220). Ravnatelj na to pripomni, da se mora družba ravnati po konkurenci, če noče, da propade.

Na nezmožnost družbe, da bi povečala rudarske plače, se sklicuje tudi Vošnjakov ravnatelj Drenov, ki je delničarjem zaradi znižanja plače poprej že obljubil »mastno dividendo«. Delavci ga vendar zavrnejo: »Mari smo slepi in gluhi? Ali ne vidimo, da kar premoga spravimo na dan, proda se in odpelje. In cene? Vedno jih višate, ker ste zadušili vsako konkurencijo.« (*Pr*: 41)

Tako kot v *Premogarju* se tudi v *Germinalu* v stavko zaplete vojska, ki kmalu izgubi nadzor. Ko začne Zolajeva množica vojake obmetavati z opekami, se ti branijo s streljanjem. Strelji pokosijo tudi družinskega očeta Maheuja:

Maheuja je zadelo naravnost v srce, zakolobaril je in padel na obraz v lužo, črno od premoga. Maheujka se je osupla sklonila. »No, vstani, stari! Saj ti ni nič, kajne?« Estelle ji je bila v nاپoto, morala si jo je deti pod roko, da je obrnila možu glavo. »Tak govori! Kaj te boli?« Oči je imel prazne, usta so bila slinasta od krvave pene. Zdaj je razumela: mrtev je. In tako je obsedela v blatu, držala pod roko hčerko kot sveženj in z bedastim izrazom gledala svojega starega. Rudnik je bil osvojen. (G: 427–428)

Ta prizor nekoliko spominja na Vošnjakovega, ko žene z otroki objokujejo može, padle pod strelji:

Mica: O, Bog! Ubit je! Mrtev!

Liza: Ustreljen je! Ustreljen!

Mica: Kdo bode skrbel za otroke?

Liza: (*Vleče otroke pred Drenova.*) Nate jih! Redite jih. Vi ste krivi.

Mica: (*Pred Abelesa.*) Vi ste ukazali streljati. Zdaj pa vzemite otroke. Nate jih!

Abeles: Gott über die Welt. Kaj moram danes vse doživeti! Nikdar več me ne vidi ta kraj.

Mica: Moža mi dajte nazaj! Ubogi otroci! (*Pr: 45–46*)

Še bolj očiten zolaizem v *Premogarju* pa je ljubezenski trikotnik. Znano je, da Étienne že na začetku svojega bivanja med rudarji vzljubi Catherine, saj že v rudniku razmišlja, da bi jo poljubil, a ga pri tem prehití Chaval, ki s poljubom naznanja »osvojitve posesti« (G: 51). Rudar Chaval se dekleta povsem polasti in osamljeni Étienne celo – sicer nevede, da gre za ta par – prisluškuje njenemu prvemu spolnemu aktu. Zola je, kot je zapisal Abastado (1970: 26), v teh ljubezenskih prizorih iz okolja psihologije dokončno prešel v okolje fiziologije. Ko Étienne prepozna Catherine, jo začne prezirati (G: 133). Čeprav se mladenka druží s Chavalom, jo Étieninov pogled vselej zmoti. Tako se začenja nenavadno razmerje, saj jo nekdanji strojnik zbada, dekle pa se mu hvali z ljubezenskimi pripetljaji. Poželenje se vzdrami zlasti, ko se Étienne preseli k Maheujevim in vsak večer opazuje, kako se Catherine slači. Občasno se mu celo zdi, da ponoči ne spi in misli nanj, zato celo razmišlja, da bi potešil željo in si jo vzel (G: 173). Do prvega spopada znotraj ljubezenskega trikotnika pride, ko se Catherine med stavko, ki je s partnerjem ne upoštevatá, vrne domov. Chaval jo tedaj obtoži, da se gre vlačít z Étienmom (G: 231). Étienne in Chaval si prvič stojita nasproti in se krvavo gledata: »Izbruhnilo je staro sovraštvo in dolgo prikrivano ljubosumje. Zdaj bi moral eden od njiju zmleti drugega« (G: 231). Chaval, ki je stavkokaz, je antagonist Étienmu, voditelju stavke.

Politični antagonizem se podvaja z ljubezenskim konfliktom, v središču katerega je Catherine (Becker 1984: 65).

Zanimivo je, da je podobna lika najti tudi v Vošnjakovi drami *Premogar*. Protagonist je rudarski voditelj Sivec, njegov antagonist pa novi ravnatelj Drenov, ki otežuje življenje rudarjev. Tudi tu se politični konflikt navezuje na ljubezenskega, saj je Drenov v mladosti zapeljal deklico Ano,<sup>112</sup> ki je takrat že bila Sivčeva nevesta. Medtem ko je Drenov zapustil nosečo ljubico, se je je usmilil Sivec, ki je poslej skrbel za sina, kot da bi bil njegov.

Tudi končni obračun med sovražnima junakoma v *Premogarju* nekoliko spominja na *Germinal*. Znano je, da anarhist Souvarine poplavi rudnik, v katerem se znajdejo nič hudega sluteči rudarji. Usoda tako še enkrat združi Catherine, Chavala in Étiennea. Ko skuša Chaval celo v rudniku osvojiti Catherine, se mu Étienne dokončno zoperstavi:

Popadla ga je neubranljiva strast, da bi ubijal, kakor fizična potreba, kakor razdražena sluznica, ki sili k kašlju. Naraščalo je in izbruhnilo brez njegove volje, pod pritiskom podedovane napake. Zgrabil je v steno za skrilevec, ga omajal ter ga izdrl zelo debel in težak kos. Potem ga je z obema rokama s podeseterjeno silo spustil Chavalu na glavo. Chaval ni utegnil odskočiti nazaj. Padel je z razbitim obrazom, z zdrobljeno lobanjo. (G: 494)

Sivec, ki ga vodi osebno in politično sovraštvo, se še bolj zavestno loti obračuna z Drenovom, saj ga skuša zvabiti v rudnik, kjer bi ga ubil z dinamitom. Da bi preprečil smrt nedolžnih rudarjev, da Sivec znamenje »silne nevarnosti« ter zavpije, da bo voda, ki je prejedla stene, potopila ves rudnik. Ko sta sama, pride do silnega obračuna:

Drenov: Ali se ti blodi? (*Hoče k stopnicam.*)

Sivec: Stoj! Sedaj si v mojih pesteh! Tvoja ura je dotekla!

Drenov: Stran sedaj, ali – (*Zgrabi Sivca.*)

Sivec: Pogini! Poginiva oba! (*Zažene dinamitno patrono na oder. Pok, plamen. Drenov in Sivec se zgrudita na tla. Dim v jami. Od daleč se slišijo glasovi.*). (Pr: 60–61)

Dialog spominja na Étiennovo izjavo, da bo tekmeца zadavil, če ne bo izpustil dekleta, kakor tudi na Chavalovo, da ga bo tokrat zmlel.

<sup>112</sup> V Anini zgodbi je prepoznati elemente Maheujevke: »Samo dva možka sta se me dotaknila, zdavnaj nekoč neki vlačnik, ko sem imela petnajst let, potem pa Maheu. Če bi me bil ta pustil kakor oni, pri moji veri, nič ne vem, kaj bi se zgodilo [...].« (G: 232)

Vošnjak, ki je kot prvi slovenski pisatelj sledil Zolaju v rudniški tematiki, je sicer prevzel nekaj socialnih motivov (stavka, obračun z rudarji), vendar se je bolj osredotočil na melodramatske elemente *Germinala*, ko je prevzel podzemni spopad med dvema junakoma, ki ju povezuje ista ženska.

Geneza Aškercove »Delavčeve pesmi o premogu« je vse do dandanes slabo raziskana, čeprav so nekateri sodobniki že ob natisu poudarjali zveze z italijansko pesnico Ado Negri, ki je bila v devetdesetih letih razmeroma dobro poznana na Slovenskem. Že leta 1896 je *Edinost* zapisala, da imajo italijanski delavci »svojo divno, baš nedoseženo pesnico, gospico Ado Negri,« slovenski pa Antona Aškerc. <sup>113</sup> Sam Aškerc je sicer septembra istega leta zapisal, da nalašč ne čita verzov Negrijeve, da bi ostal »samostalen v svojih soc. pesmih,« <sup>114</sup> kasneje pa je Govekarju priznal, da jo vendarle pozna iz revije *Die neue Zeit*. <sup>115</sup> Aškerc v resnici ni nikoli prebiral izvirne pesničine poezije, marveč je njeno delo spoznaval iz kritike zbirke *Tempeste*, ki jo je za omenjeno revijo napisala Berlinčanka Dora Landé. Čeprav je šlo za recenzijo, pa je Landéjeva natančno opisala vrsto pesmi in objavila nekaj prevodnih odlomkov. Najobsežnejša je gotovo pesem »Minenbrand«, ki se v izvirniku glasi »L'incendio della miniera« (Požar v rudniku).

Že Lampe (1897: 65–66) je v *Katoliškem obzorniku* zapisal, da je tendenca te pesmi prav takšna, kot jo ima »Delavčeva pesem«, čeprav je pesnica »silnejša v slikanju, globokejša v mišljenju, odločnejša v smeri«. Čeprav je Lampe skušal pripeti Aškercu na socialistični nazor italijanske pesnice, pa je v obeh pesmih odkrival več razlik kot podobnosti. Očita mu celo, da je bolj previden, saj pesem zaključí s preprostim vprašanjem: »Ah, kaj porečejo pač žene vaše? / In deca vaša, kaj poreče ta-krat?« Negrijeva pa meni, da je za rudarje smrt v požaru boljša kakor pa suženjsko življenje, požar je tudi opomin bogatim, ki se ne zavedajo kratkosti svoje sreče.

Če je za Negrijevo značilen skoraj simbolističen pesniški izraz, pa je Aškerc bolj realističen in tako tudi blizu Zolaju. Ob tem ni odveč omeniti, da je tudi Landéjeva (1895–96: 22) poudarila, da »Rudniški požar« z vso svojo grozovitostjo in resničnostjo nekaterih scen zelo spominja na Zolajev *Germinal*. Na to opazko bi moral Aškerc gotovo biti pozoren, saj mu pisatelj ni bil neznan. <sup>116</sup>

<sup>113</sup> A. Kristan, Lirske in epske pesmi. *E* 21/93, 4. 8. 1896, 1.

<sup>114</sup> A. Aškerc, Pismo Pavlu Turnerju, 1. 9. 1896, *ZD* 8, 177.

<sup>115</sup> A. Aškerc, Pismo Franu Govekarju, 13. 5. 1897, *ZD* 9, 29.

<sup>116</sup> Aškerc je imel Zolaja poleg Tolstoja in Ibsena za osrednjo ime tedanjega časa. Prav te tri pisatelje je leta 1902 v *Ljubljanskem zvonu* pogrešal med prvimi Nobelovimi nagrajenci

Potem ko se je jeseni leta 1896 Aškerc spustil v Lappov rudnik pod Škalami pri Velenju, je želel spust najprej opisati v podlistku. Tedaj se je najbrž začel ukvarjati tudi z literarnimi upodobitvami rudnika in rudarjev. Nasledek tega je »Delavčeva pesem o premogu«, pri nastanku katere se je zvrstno zgledoval pri Negrijevi, pri nekaterih opisih pa najbrž tudi pri Zolaju. Oglejmo si, kako je slovenski pesnik opisal spust v šaht:

Globočje in globočje dol v prepad ...  
Bojiš li vožnje se pod zemljo čudne,  
ko peljal bi v vodnjak se, bratec moj?  
Kaj, če utrga se železna vrv?  
In vse to pade z viška zdaj tja dol  
globoko več sto metrov ... Ni to šala!  
Otročje misli in otročji strah!  
Kajne, tovariš? Kdor se rad boji,  
pod zemljo ta ne hodi kruha iskat ... (Dpp: 57)

Podoben opis je najti tudi v *Germinalu*, ko Étienne povpraša sorudarja o globini šahta: »Oba sta umolknila in spremljala z očmi vrv, ki se je vnovič dvigala. Étienne je spet vprašal: "Pa če se to utrga?" "O, če se utrga ..." Rudar je končal s kretnjo.« (G: 30)

Omeniti velja, da je Aškerc v svoje dokaj realistične opise vpeljal nekatere podobe, ki jih je najti tudi v *Germinalu*. Njegovi rudarji se sprašujejo, če se zaradi vročine bližajo peklju, kar pa je ime enega od šahtov pri Zolaju. Pri svojih opisih rudnika je francoski pisatelj uporabil nekaj metafor, ki so blizu tudi Aškerčevim. V *Germinalu* je šaht podoben pošasti, ki je pogoltna in požre svoj vsakdanji obrok ljudi. Podoba se je takole ohranila v »Delavčevi pesmi o premogu«:

Naprej, naprej!  
In jama spet požira nove čete  
spočitih mož v prepad svoj nenasitni.  
In ista pesem dan za dnevom ... (Dpp: 60)

Zola primerja rudnik s krtovimi luknjami, kar je prisotno tudi pri Aškercu:

za književnost. V kasnejšem spisu »Ali je Primož Trubar upesnitve vreden junak ali ne?« pa je leta 1905 zapisal pomembno misel: »Če je res, kar pravi Zola, da je vsaka umetnost – torej tudi poezija – kos prirode, ki jo je gledal umetnik skozi prizmo svoje individualnosti, potem mora biti dosledno res, da je tudi upesnitev zgodovinske snovi segment zgodovine, ki jo je promatral poet skozi isto prizmo svoje osebnosti.«

Na dnu. Na vse strani gredo hodniki  
 ko rovi krtovi. In delavci  
 ko krti črni se razhajamo.  
 Temnejša in tesnejša pot čimbolj. (Dpp: 57)

Osrednji motiv Aškerčeve pesmi je rudarska nesreča, povezana z legendo o rudarskem škratu, ki se maščuje ljudem za krajo premoga, s čimer se slovenski pisatelj odmakne tako od Zolaja kot od Negrijeve. Zanimivo je, da je večino omenjenih sestavin (spust v rudnik, pogoltni šaht, rovi kot krtine) najti tudi v osrednjem slovenskem rudarskem romanu *Slučaj Kumberger*, ki ga je Anton Tanc najbrž tudi pod Zolajevim vplivom ustvaril štiri desetletja kasneje.

GERMINAL IN IZ MODERNEGA SVETA. Duhovnik Fran Saleški Finžgar je imel do Zolaja zanimiv odnos. Leta 1899 je v Ušeničnikovem *Katoliškem obzorniku* omenil njegovo trilogijo o treh mestih, ob tem pa se je čudil, da nova struja tako obožuje pisatelja, »kateri slika pogosto stvari, ob katerih bi se s studom in gnjevom napolnila celo barbarska duša« (Finžgar 1899: 74). Dvanajst let kasneje se je njegovo mnenje očitno spremenilo, saj je Izidorju Cankarju (1911a: 32) povedal naslednje: »Načina opisovanja sem se največ učil pri Zolaju. On ti popiše šopek na mizi tako, da zadiši iz knjige«.

Finžgarjeva recepcija Zolaja je – v nasprotju z njegovim poznavanjem npr. Sienkiewicza – povsem neobdelano področje. Zolaja je v zvezi s Finžgarjem omenil le Ivan Pregelj (1921: 110), ko je zapisal, da roman *Iz modernega sveta* sliči »bolj družabni povesti, tendenčnosti spielhagenske motivnosti in prav malo verizmu Zolajevega *Germinala*«. V nadaljevanju bomo skušali dokazati prav vpliv omenjenega Zolajevega romana na Finžgarjev tekst *Iz modernega sveta*.

*Antagonizmi v okolju.* – Podobnosti je najti že na začetku obeh romanov, saj bralec spremlja osebo, ki tava v noči. Pisatelja opisujeta le tisto, kar nosilec pogleda vidi slabo ali pa sploh ne. Takole je Zola opisal občutja svojega Étiena Lantiera nekega marčnega jutra:

Z blodnimi očmi se je trudil, da bi razpršil temo, mučila sta ga želja in strah, da bi videl. Vse se je gubilo v neznano praznoto nočne teme, in v daljavi ni videl drugega ko plavže in koksove peči. Baterije teh peči s stoterimi navpik postavljenimi dimniki so risale vrste rdečih plamenov; medtem sta bolj na levo dva stolpa gorela na nebu popolnoma modro kakor dve orjaški bakli. (G: 11–12)

Svetlobo iz dimnikov, ki sicer navdihuje njegova razmišljanja, zaznava neke decembrske noči tudi Finžgarjev Vinko Sluga:

Hodil je prvič to pot ponoči in zato se mu je zdela dokaj dolga. Kadar je videl iskro šiniti iz dimnika, je zbral misli, ki so se mu vžigale v glavi, in zdelo se mu je, da bodo njegove ideje, ki jih je prinesel s seboj, ki jih je grel na svojem srcu toliko časa, prav tako švigale na dan, kakor iskra prasketne iz žrela dimnika. (*Ims*: 7)

V obeh delih skuša oseba navezati stike z drugimi nočnimi sopotniki, vendar so ti večinoma nezaupljivi. Okolje, v katero junak stopa, je torej neprijazno in sovražno.

Finžgar popelje svojega junaka takoj v meščanski salon, saj gre za novega tovarniškega zdravnika.<sup>17</sup> Slovenski pisatelj se je pri opisih pohištva gotovo zgledoval pri Zolaju. Ko naslednji dan Sluga obiše soprogo ravnatelja Nussdorferja, se takole razgleda po salonu: »Vinko je ob tem pogledal po izbrani opravi v salonu, kjer so na mahagonijevih stebričih stale pristne težke japonske vaze, kjer se je iz bleščeče omarice iskrila bisernica in zlate nitke« (*Ims*: 20). Prav mahagonijevo pohištvo se v *Germinalu* pojavlja tudi v Hennebeaujevi delavni sobi (*G*: 205) ter v jedilnici družine Grégoire: »[...] velika miza, stoli, kredenca iz mahagonija, in le dva globoka naslanjača sta izdajala ljubezen do udobja, do dolgega prijetnega prebavljanja« (*G*: 78). Pri Zolaju je najti tudi opis lestencev, ki prav tako pričajo o razkošju: »[...] od stropa je visel velik lesteneč iz rdečega bakra, v čigar gladkih okroglinah sta se zrcalili palma in aspidistra, ki sta zeleneli v majoličnem loncu« (*G*: 206). Lesteneč se pojavi tudi pri Finžgarju:

Kontrolor je prižgal pozlačeni baročni lesteneč nad dolgo mizo v veliki obednici. Luč za lučjo je zagorela in se strnila s prej prižgano sestro v vedno večji dan. Ko je bila prižgana zadnja, je stopil kontrolor na sredo sobe in zadovoljno gledal polno svetlobo, ki je plula po vseh kotih, razsvetljevala vsako podobo, vsako soho in vazo, ki so bile razpostavljene po kotih in lepih stebriščih; nekateri so bili oviti z iztočnimi tkaninami. (*Ims*: 56–57)

Zola je premišljeno opisal habitat gospode, ki je nasprotje delavskemu: vse, kar Hennebeau poseduje, tega rudarji nimajo. Manjkajo jim celo besede za poimenovanje pohištva, zato so omenjeni Zolajevi odlomki izredno ideološko povedni (Petrey 1976: 63–64). Podobno kot Zolajevi junaki pa lahko ob bogastvu ostrmi tudi Sluga, saj razen ustrezne izobrazbe nima ničesar. Sicer pa se lahko Finžgarjev zdravnik kmalu prepriča o revščini. Takšna so njegova opažanja, ko obiše delavsko naselje: »Ničesar ni po teh kočah! Ni dobrih postelj, ni snage, še za groš lončene sklede ni, da bi si umil roke. Da, celo zraka ni po teh bornih luknjah. Okna imajo

<sup>17</sup> Ob tem velja poudariti, da nekatere osebe zelo spominjajo na Zolajeve, zlasti iz družine Butalič. Tako kot Hennebeaujeva žena z nečakom Negrelom tudi soproga kontrolorja Butaliča nekoliko flirta s Semenom.



zabita in zamašena z mahom. Človeku se zdi, kakor bi se bali zraka, ki bi prešinil zatohli duh in bi v njem preveč zadišalo iz cunj in smeti po revščini in zanemarjenosti.« (*Ims*: 47)

Poudariti velja, da tudi Zola v svojih opisih razgrinja umazanost rudarskega do-movanja: »Izba je bila črna od umazanije, podnice in stene so bile oškropljene z mastjo, na kuhinjski omari in na mizi je bilo za prst nesnage, a smrad zanikrnega gospodinjstva je dušil v grlu« (G: 106). Zola se je v takšnem okolju posvečal zlasti opisom sestradanih otrok: »[N]asproti pa je stal mali Achille, Philomènin prvi otrok, ki je bil že v tretjem letu, in je molče strmel vanj z moledujočim izrazom kakor požrešna žival« (G: 106). Opisi bolnih proletarskih otrok so pri Finžgarju posebej natančni, saj je nosilec pogleda zdravnik: »Na tleh pri peči je bil otep slame. Na njej so gledale iz starih plaht, raztrganih jopičev in zanošenih ženskih kril tri okrogle, kodraste glavice. Lica so bila od vročice zardela. Ustnice, na pol odprte, so lovile sapo. Iz grl je bilo čuti grgrajoče dihanje« (*Ims*: 46).

*Stavka*. — Sluga se mora takoj po prihodu spopasti z delavsko nesrečo, saj Petra Rožmana osmоди goreča ruda. Finžgarjev zdravnik je gotovo drugačen kot dr. Vanderhaghen, ki ima do germinalskih rudarjev prezirljiv odnos in se celo posmehuje, ko se poškoduje Jeanlin.

Ko Rožman leži v bolnišnici, prebira časnik *Naša moč*, kjer se lahko pouči o socialnih krivicah. Naslov si je Finžgar preprosto izmislil, saj v času nastajanja romana *Iz modernega sveta* na Slovenskem ni izhajala nobena publikacija s takšnim imenom (Šifrer 1981: 501). Delavsko časopisje prebira tudi Lantier, najprej *Borbo* (*Le Combat*) – »anarhistični list izhajajoč v Ženevi« (G: 147) –, kasneje pa tudi *Masčevalca* (*Le Vengeur*), »belgijski socialistični list« (G: 226). Grant (1966: 88) je na podlagi natančne analize osnutkov za *Germinal* ugotovil, da je Zola prvotno uporabil za *Borbo* naslov *Enakost* (*Égalité*), ki je konec šestdesetih devetnajstega stoletja dejansko obstajala kot delavski časopis romanske Švice. *Masčevalca* pa se je prvotno imenoval *Proletarec* (*Le Proletaire*). Zola je torej nevtralne naslove spremenil v bolj bojevite, da bi jih uskladil z rastočo militantnostjo Étiennea Lantiera (Grant 1966: 89), ki se seznanja tudi z literaturo o kooperativnih združbah in rudarski higieni. Tako delavčevo samoizobraževanje omenja tudi Finžgar: »K sebi je potegnil zavoj časnikov in nekaj drobnih knjižic. Začel je listati in brati. Ponavljal je mnogo odstavkov, izgovarjal besede polglasno, kakor bi se učil iz glave.« (*Ims*: 94)

*Germinal* ni le socialni roman, marveč tudi Bildungsroman, kajti Étienne je prišel v Montsou naiven, pozneje pa se je povsem pre(iz)obrazil (Baguley 1985: 45).

Podobno bi lahko trdili tudi za Rožmana, ki je doživel po tovarniški nesreči pravo preobrazbo. Zola je takole opisal Lantierovo zanosnost po poglobitvi v delavsko vprašanje: »Sram zaradi nevednosti je izginil; bil je ponosen, odkar se je zavedel, da misli. V prvih mesecih je bil Étienne ves goreč, kakor so navadno spreobrnjenci; srce mu je prekipevalo v plemeniti mržnji do zatiralcev in se vdajalo upanju v skorajšnje zmagoslavje zatiranih.« (G: 166)

S podobnim opisom Rožmanovega zanosa je Finžgar gotovo sledil Zolaju:

Počasi je prebiral časnik »Naša moč«. V njegovih prsih je udarjalo, kakor bi butali valovi ob steno, kri mu je plula v lice, oko je gorelo, težka roka je stiskala časnik, mišice so se mu napejnale [...]. V Rožmanu se je prebudila nepoznana moč. Stresla ga je, kakor človeku v omotici mu je dala oživiljajoče pijače; zasanjal je; krog njega je hrumelo novo življenje. (*Ims*: 29)

Delavska nesreča je sicer v obeh delih vzrok za stavko, vendar je neposredni povod potrebno iskati v zniževanju delavskih plač. V *Germinalu* se družba odloči uvesti nov način plačevanja za kopanje premoga, pri Finžgarju pa vodstvo podaljša vsem oddelkom delovni čas za eno uro. Zanimivi sta tudi reakciji na razglas. Étienne se trese glas, hkrati pa je pobit. Podoben učinek je opisal tudi Finžgar:

Kamor je prišel oklic, povsod so mišice za nekaj časa odnehale, kladiva in klešče so se pobesile, bremena so sredi pota obstala. Nekaj oči se je široko odprlo, nekaj ustnic je šlo po sapo, da bi izrekle glasni ugovor, nekaj zob je škrtnilo in ustnice so se zaprle: kletev je zdrsnila z njih in se prilepila na sikajoče osi bežečih strojev, roke so prijele trše za ročaje kladiv in klešč, razširjene prsi so se skrčile in izbruhnjeni vzdih je utonil v bobnenju turbin in potresanju poda. (*Ims*: 88).

V obeh romanah naleti delavska delegacija pri svojih delodajalcih na gluha ušesa. Tako kot ravnatelj Hennebeau se tudi lastnik tovarne Pinkerles sploh ne namerava pogajati in delavske predstavnike razglasi za puntarje. Izbruhne torej stavka.

Zanimivo je, da je Zola kar dve poglavji četrtega dela, posvečenega opisom stavke, pričel z isto povedjo (»Minilo je štirinajst dni«, G: 224), s katero je skušal poudariti, da se rudarji in ravnateljstvo v tem času niso mogli dogovoriti o ničemer. Takšno zvezo (»preteklo je osem dni stavke«; »pretekli so zopet štirje dnevi«; *Ims*: 207, 208) je v podobnem kontekstu uporabil tudi Finžgar. Med stavko vlada lakota, zato Étienne organizira nabiralne akcije in celo razda vse svoje imetje: »Étienne bi bil prodal svojo kožo. Odrekel se je svojim prejemkom, šel je v Marchiennes in tam zastavil hlače in volnen površnik, srečen, da bodo Maheujevi imeli kaj dati v lonec. Samo škornji so mu še ostali, obdržal jih je, da bo imel trdne noge, kakor je dejal.« (G: 252)

Podobna dobra dela opravi tudi Finžgarjev Rožman: »Petra se je polaščala groza. Dopisoval je na vse strani, tu in tam izprosil celo podpore. Vsak krajcer je razdelil družinam, sam je stradal, da je bleдел. Imel je nekaj malega naštedenega – za vsako silo. Tudi to je razdelil onim, ki so bili najbolj nezadovoljni in najbolj potrebni.« (*Ims*: 208)

Lakota ni edina težava stavkovodje, še hujša je javno mnenje, ki kmalu ni več naklonjeno stavki. Medtem ko germinalske žene na začetku stoično prenašajo trpljenje, pa se Finžgarjeve uprejo: »Žene so začele vzdihovati – možem so očitale, da so se dali zapeljati Petru in da sedaj trka stradalec na vrata samo zato, da je Peter dosegel svoje maščevanje.« (*Ims*: 207)

Oba pisatelja sta v svojih romanih opisala pomemben shod. Pri Zolaju se blizu tri tisoč premogarjev zbere na prostorni izsekani jasi Plan-des-Dames, ki jo obdaja hosta bukev. Pri Finžgarju pa se delavci dobijo pri Črnem bajerju, na peščeni planici. V obeh delih se morajo skrivati pred oblastjo. Étienne takole nagovori svoje sodruge: »Tovariši, ker nam prepovedujejo govoriti, ker pošiljajo na nas žandarje, kakor bi bili razbojniki, se moramo dogovarjati tukaj. Tukaj smo svobodni, tukaj smo doma, in nihče nas ne bo prisilil, da molčimo, kakor ne more nihče prisiliti k molku ptičev in živali!« (*G*: 279)

Pri Finžgarju se delavci pretvarjajo, da igrajo neko igro. Rožman pa jih nagovori: »Tovariši! Žalostno je, da se skrivamo. Toda danes je tako na svetu, da mora pravica v luknjo, krivica se greje na soncu.« (*Ims*: 113)

*Germinal* je prav zaradi političnih govorov tudi polemičen roman, saj ima akantska beseda dinamično vlogo v porajanju delavskega upora (Cosset 1986: 132). Étienne v govoru zlasti označi krivce za delavske težave:

[N]ato [je] vzporejal trebuhe upravnikov, ki imajo denarja ko toče, vso delničarsko drhal, ki jo vseh sto let vzdržujejo kakor lajdre in ki živi v brezdelnosti in v telesnih nasladah. Ali ni to grozota? Tolikšno ljudstvo crkava pod zemljo od očeta do sina zato, da podkupujejo ministre, da prirejajo celi rodovi zlahtnikov in buržujev požrtije in da se ob toplih kaminih mastijo. (*G*: 286)

Podobne nazore je najti tudi pri Rožmanu:

Toda mi smo tista velika, največja množica, ki državo redimo, pitamo in bogatimo. Blagostanje gre iz naših žuljev. Vojske zmagujejo z našo krvjo, palače se dvigajo pod našimi kladivi, vsaka skodelica juhe, vsak kos pečenke in vsaka prežganka in suha skorja, ki pride na mizo – vsaka je

sad žuljavih rok. – Tovariši, to smo mi, to so tisti naši zaničevani žulji, ki so večjega spoštovanja vredni nego dehteče rokavice, ki varujejo belo roko gorkega sonca. (*Ims*: 114–115)

V *Germinalu* se govornik obrača na družbeni razred, ki nima nič, a bi nekaj želel imeti, pri tem pa ga onemogočajo tisti, ki imajo vse. Govorec mora ugoditi kolektivni želji in nuditi neko perspektivo množici, ki živi v pomanjkanju (Cosset 1986: 133). Na podlagi ponavljajočih se struktur Étiennevega diskurza je mogoče ugotoviti, da govornik zlasti poudarja razliko med »več« in »manj«. V našem primeru sopostavlja trebuhe upravnikov in ljudstvo, ki umira. Kasneje kontrastira tudi časovne prislove (danes / jutri): jutri, ko bodo zavladali delavci, bo drugače. Lantier tudi poudarja številčno premoč (milijon revežev nasproti tisoč bogatinov). Iz tega sledi, da so tisti, ki nimajo danes nič, pravični; tisti, ki imajo, pa krivični (Cosset 1986: 134–136). Takšno dihotomijo lahko opazamo tudi pri Finžgarju. Delavci (manj) s svojim delom redijo in pitajo državo, ki gradi palače (več), hkrati pa so oni tisti, ki jih je več (»Mi smo tista velika, največja množica«).

Oba pisatelja preverjata prepričljivost obeh govornikov z opisi reakcije poslušalstva. Takole jo je opisal Zola: »Globoka tišina je nastala pod zvezdnatim nebom. Nevidna množica je v temi molčala na te besede, ki so ji legle na dušo; slišati je bilo le brezupen dih med drevjem« (G: 280). Tako pa je razmere opisal Finžgar: »V žepih skrite pesti so se krčevito stiskale, po vrhovih dreves je zašumel veter.« (*Ims*: 114)

Étienne gotovo boleha za sindromom liderja, kar Zola opiše z naslednjimi besedami: »Spet je zadonelo vpitje. Étienne se je naslajal ob opojnosti svoje popularnosti. V oblasti je imel teh tri tisoč duš, kakor da so spenjene v snov in katerih srca so jela utripati na eno samo njegovo besedo« (G: 284). Potem ko je postal delavski voditelj, začčenja Étienne<sup>118</sup> pravzaprav razmišljati drugače in sprejemati družbeni red, proti kateremu je najprej protestiral, saj mu le-ta omogoča, da igra določeno vlogo, ki ga vodi iz brezimnosti. Étienne postane socialni konservavec, kar je zlasti očitno pri njegovem odnosu do rudarskih tovarišev (Aubery 1962: 150). Želja po liderstvu je nakazana tudi pri Rožmanu: »Med zborovalci je rasla napetost. Njihove oči so stopale izpod košatih obrvi predrzno na dan in so se začele svetiti. Peter se je ozrl po poslušalcih [...]. Na njegovem obrazu je gorelo nekaj svetega in strašnega. Kakor ponos vojskovodja.« (*Ims*: 115)

<sup>118</sup> Aubery (1962: 143) opozarja, da je v *Germinalu* sicer najti tri tipe rudarjev, ki jih omenja že zdravnik Boëns-Boisseau: rojeni, poklicni in občasni rudar. Medtem ko je rudar Maheu rojeni, Chaval poklicni, pa je Étienne le občasni rudar, kar pomeni, da je bolj nasilen in politično angažiran.

V obeh romanih mora takšen delavski voditelj obračunati z izdajalci. Rožman takole opozarja svoje sodruge: »In prva naloga je, da ustvarimo jekleno slogo. In to dolžnost imate vi, dvanajsteri apostoli. Poučujte in zbirajte! Varujte se Judežev! Med berači je izdajalcev mnogo« (*Ims*: 115). Étienne, zagovornik nadaljevanja stavke, v svojem govoru obračuna s t. i. figarji, ki si prizadevajo za vrnitev na delo, kar bi pomenilo poraz. Te najbrž predstavlja Rasseneur, ki pa ga množica izžvižga in skoraj kamna z besedami: »Proč z izdajalci!« (*G*: 284)

Rožman poudarja, da ima zaupnike povsod: »[...] Verujte, da noč in dan mislim in berem, da imam že načrt narejen, kako priborimo boljšo bodočnost. Imam v drugih tovarnah spretne delavske prijatelje, ki mi pišejo in me uče« (*Ims*: 115). V takšni izjavi je mogoče zaznati aluzijo na *Germinal*, saj se tudi Étienne v svojem govoru sklicuje na Plucharta, s katerim si dopisuje. Pluchart je germinalske rudarje kasneje tudi obiskal in jim predaval o prednostih včlanjevanja v Internacionalo.

V romanu *Germinal* se kot rdeča nit pojavlja podoba klitja: »Zdaj pa se rudar v jami prebujata in klije v zemlji kakor pravo seme, in nekega jutra se bo pokazalo, kaj je zraslo prav sredi polja: da, zrasli so možje, vojska mož, ki bo vzpostavila pravico« (*G*: 168). Omenjeno podobo je Étienne uporabil tudi v svojem govoru: »Vojska vre iz globočine jam, žetev državljanov, katerih setev klije in bo lepega sončnega dne razgnala zemljo« (*G*: 286). S tem je povezan tudi znani explicit *Germinala*: »Pognali so ljudje, črna vojska maščevalcev, ki je počasi kalila v brazdah in zorela za žetve prihodnjega stoletja. In ne bo dolgo, ko bo to klitje razgnalo zemljo« (*G*: 515). Seassau (1986: 130) je omenjeni motiv povezal z mitom o Kadmosu, ki je po uboju zmaja posejal njegove zobe. Iz njih se je rodila množica vojščakov, ki se je med seboj pobila. To pa je tudi značilnost nesložnih rudarjev, ki so prav tako rojeni iz zemlje. Klitje je povezati tudi z mitom o ponovnem rojstvu.

Takšne podobe so imele nemara vpliv tudi na Finžgarja. V glasilu *Naša moč*, ki ga prebira Rožman, je namreč naslednji odstavek:

Če bomo vsak sam zase, bomo kaplja na veji: veter dihne, kaplja zadrgeta, omahne in pade v travo ter se izgubi brez sledu. Toda če se vse kaplje zlijejo v ogromen val, ki bo nosil na svojem hrbtu pene naše pritajene jeze, tedaj bomo delavci krepke čete, ki bodo imele svoje generale, ki prično boj zoper tlačitelje in krivice. Za krivico, storjeno enemu, naj se dvigne in zašumi vse morje delavstva, in ohole ladje bodo trepetale, da ne utonejo v naših valovih. (*Ims*: 29)

Medtem ko so v *Germinalu* rudarji seme za žetev novih ljudi (vojske, ki bo vzpostavila pravico), pa pri Finžgarju delavci prihodnosti prisposodbljajo močan vodni val, krepko četo, ki bo obračunala s tlačitelji.

*Evangeljski socializem.* – Če pri Finžgarju, ki je sicer naslikal skoraj vso tovarniško uradniško hierarhijo, pogrešamo lik duhovnika, pa *Germinal* opisuje abbéja Ranviera, evangelijskega socialista, ki pridiga zoper meščanstvo: »Drznil se je groziti celo bogatašem; napovedoval jim je, da se bo Bog gotovo postavil na stran siromakov, če bodo trdovratni in ne bodo hoteli poslušati božjega glasu: vzel bo spet bogastvo brezverskim uživačem in ga razdelil ponižnim tega sveta, da bo njegova slava bleščala vekomaj« (G: 371). Ranvierovo dušno pastirstvo naleti na velik odpor gospode, rudarji pa ga tudi posebno ne ljubijo: Maheujka celo pripomni, da jo spominja na Étiennea, in res sta njuna priimka (Ranvier/Lantier) celo paronima (Vassevière 1989: 89). Zola je ideje evangelijskega oziroma katoliškega socializma povzel po delu *Sodobni socializem (Le Socialisme contemporain, 1881)* Émila de Laveleyeja, belgijskega profesorja politične ekonomije, ki je v svojem delu poudarjal razliko med demokratičnim ter katoliškim socializmom, med katerima zavezništvo ni mogoče, saj skušajo socialistični demokrati zavreči monarhijo in zagovarjajo antiklerikalizem, katoliški pa le vrniti oblast cerkvi. Zola si je iz Laveleyejeve knjige izpisal zlasti misel, da se mora Cerkev povezati z delavci proti buržoaziji, da bi bila družba spet takšna kot v prvih stoletjih krščanstva (Ouvrard 1985: 428–429).

Kljub umanjkanju duhovniškega lika, ki bi se moral postaviti za delavske pravice, pa je pripovedovalec sam – torej vendarle katoliški duhovnik – vključil v Rožmanovo razmišljanje besede, vredne Ranviera, saj terja, da se Bog postavi na stran revnih in takole obsodi bogate:

Kakor s steklenimi očmi, za katerimi je gorelo nekaj strašnega, je gledal na Kalvarijo. [...] »In Ti pustiš,« Rožman je govoril polglasno, »in Ti pustiš, Ti na Kalvariji, ki si ljubil zatirane, ki si preganjal farizeje, Ti pustiš, da Ti vsi ti poljubljajo rane, da se Ti hinavsko klanjajo, da k Tvojim nogam mečejo v pušico denar, Ti pustiš?« (Ims: 68)

*Živalsko podobe.* – Ko primerjamo oba romana, nikakor ne moremo mimo zoolomorfni ali živalskih podob, ki jih je v *Germinalu* po nekaterih štetjih blizu dvesto petdeset. Živalske podobe skušajo ponazarjati odtujitev delavcev, ki jih življenjske razmere povsem razčlovečijo, težavnost njihovega dela ter sledi dednosti (Becker 1984: 75). Colette Becker (1984: 75–76) deli živalske podobe v dve skupini. V prvi so podobe, ki opisujejo težo in nevarnosti dela, v drugi pa tiste, ki opisujejo fizično in moralno zasnovo junakov.

Pri podobah prve skupine se največkrat pojavljajo žuželke. Zola že v prvem delu romana poudarja, da rudnik nikoli ne počiva; »človeške žuželke« vse dni in noči vrtajo skalo šeststo metrov pod polji (G: 68). Rudnik je potemtakem ogromno mravljišče, rudarji pa mravlje, kar izvemo iz nadaljevanja. Mala Lydie je, ko je rinila

hunt, »napenjala svoje hroščevske ročice in nožice kakor suha črna mravljica, ki se bori s pretežkim tovorom« (G: 58). Primerjavo med človekom in mravljo je Zola nemara povzel pri Micheletu, ki je tudi povezal potrpežljive delavce v kamnolomu z mravljami (Woolen 1976: 98–99). Sicer pa se zdijo rudarji tudi na zemlji podobni »mravljinčji procesiji« (G: 155).

V drugi skupini je s pomočjo zoomorfnih podob najbolj okarakteriziran Jeanlin. Zola poudarja, da ima deček bled in zmečkan »opičji obraz« z dvema vdolbinama (G: 19). Tudi po nesreči deček pleza »kakor opica« in je spreten »kakor zlobna in tatinska žival«, čeprav se zaradi poškodbe pri hoji guga kakor raca. Kasneje pa primerja Zola Jeanlinov hrbet s kunčjim.

Zanimivo je, da se takšne živalske podobe pojavljajo tudi pri Finžgarju. Seme, osovraženi nadzornik, je osrednji lik, ki jih uporablja za ponazoritev svojih nazorov o delavskem razredu:

»Ne boste zamerili, gospod doktor, če vam rečem, da tega ne razumete. To so živali! Zlepa ne opravite nič. Če le za las prijenjate, pa so vam ti psi uporni in prično renčati in gosti, da je človeku kar neugodno. Samo ta strogost vzdržuje pri nas mir. Sicer bi bil upor, štrajk in polom kakor drugod. Naj se jim godi še tako dobro, če slišijo od kake strani: Tam štrajkajo – hop, precej začno še pri nas. To so opice!« »Ti si pa orangutan,« si je mislil zdravnik in od jeze stiskal ustnice. (Ims: 25)

Živalsko podobje oba junaka razdvaja, saj imata do delavcev drugačen odnos: »Zdravnik je zbolelo v dno duše. Ozrl se je in videl na licu delavca izraz – kakor zverine, ki je v kletki in ždi potuhnjena in krotka samo zato, ker ne more streti omrežja« (Ims: 25).

Pojmovanje delavca kot živali je očitno tudi v Semenovem odnosu do podrejenih delavk:

»Zadnjič sem bil dobre volje pa sem se s to čedno podlasico malo pošalil – he, he, saj razumete, nič posebnega ni bilo, pošalil sem se – pa me je ta podgana udarila v lice! Pomislite, kak škandal, kaka predrznost! Ko bi bil delavec, ga zapremo, ženske seveda ne moremo za to kaznovati!« »Še mravlja se brani ...« Zdravnik je imel pikre na jeziku [...]. (Ims: 27)

Semenovega odnosa se zavedajo delavci, ki ga imajo za bestijo (Ims: 116). Sicer pa tudi v časopisu *Naša moč* piše: »Živali ne bomo več!« Peter Rožman pa ugotavlja, da so delavci manj spretni od živali, ki ne gredo prostovoljno pred ojnice (Ims: 91). Eden od sklepov stavke pa je bil: »Mi nismo kužki, da bi nas suvali z nogo, da bi nam metali drobtinice z bogatih miz.« (Ims: 196)

Medtem ko je Zola posegel po živalskem podobju zlasti pri opisih rudarjev, ga je Finžgar uporabil predvsem v dialogih, kjer se odkriva nasprotje v pogledih na delavce, ter v političnih govorih.

Posebna skupina zoomorfnih podob je povezana s kačo, ki pri Zolaju označuje tudi rudnik: »Na dvojnem tiru izogibališča je stal vlak huntov kakor dremajoča, dolga, črna kača, konj pred njim pa je hrzal in je bil tako potopljen v temo, da se je zdel njegov nerazločni zadek kakor skala, ki je padla od oboka« (G: 37–38). Francoski pisatelj primerja rudarski vlak z dolgo dremajočo črno kačo, s čimer poudarja simboličnost podzemskega sveta. Kača je v tradicionalnem pojmovanju posebitev zla, Zolajev rudnik pa je pravi pekel. Uporabo kače je potrebno razumeti zlasti v luči antične mitologije in krščanstva, kjer ima osrednjo vlogo (Walker 1966: 85).

Zanimivo je, da se kača pojavi tudi v Finžgarjevem opisu tovarne, ko si jo ogleduje Sluga: »Jermenje je šumelo in trepetalo pod stropom, zamašnjaki sičali, turbine so potresale pod, stroji so hropili: rezali, stiskali so goreče železo, ki se je zvijalo kakor ognjene kače, drugod pa mrzlo ječalo in se tanjšalo od tankih vlaken najdrobnejših žic.« (Ims: 25)

*Žensko delavsko gibanje.* – Jules Simon je že v šestdesetih letih devetnajstega stoletja v knjigi *Delavka (L'Ouvrière)* opozarjal na slabe razmere, v katerih morajo ženske delati tudi po petnajst ur na dan (Lejeune 1978: 172). Dvajset let kasneje se je s tovrstno problematiko ukvarjal v *Germinalu* tudi Zola. Njegovi opisi rudarskih žena in hčera so doživeli različne odmeve. Levičarsko usmerjena raziskovalka Paule Lejeune (1978: 177) je denimo menila, da Zola ni naslikal resničnih razmer, saj je imel bralec vtis, da so delavke predvsem strastne samice, ki so si stalno v laseh in so vedno pripravljene na spolne razuzdanosti. Kakorkoli že, ženske imajo pomembno vlogo tudi na delavskih shodih, toda njihova reakcija na Étienneve besede je sila karikirana: »Ženske so bile, kakor da so ob pamet; Maheujka se je otrsela miru, od lakote jo je napadla vrtoglavost, Levaquovka je rjovel, Ožganka je pobesnela, krilila je z rokami kakor čarovnica, Philomène je stresal napad kašlja, Mouquetka pa se je tako ugrela, da je klicala govorniku nežne besede.« (G: 283)

Žensko delavsko gibanje opisuje tudi Finžgar. Njegova voditeljica je Maretka, ki zaradi spolnega zalezovanja sovraži Semena:

Navdušeno je govorila pri tovarišicah in te je zvezala z njo ljubezen, katere doslej niso poznale. Prazni pogovori, brbljanje vodenih novic, obiranje in opravljanje je kar prenehalo. Začele so govoriti resnejše stvari. Maretka je dobila celó knjig in delavskih časnikov. Pred kočico na



hribu je ob nedeljah na glas brala sodelavkam. Prešnil jih je nov duh. Vse je dvigalo glave, vse se je gibalo in hrepenelo po nekem cilju, ki doslej še misliti niso upale nanj. (*Ims*: 172)

Podobno kot zbuja strast govornik Étienne, tudi Maretka zažari ob Rožmanovih besedah, saj jo je »kot voditelj vpričo vseh nazval poveljnico delavk.« (*Ims*: 172)

*Motiv ravnateljevega okna.* – Pomemben element Zolajevga pisanja je tudi okno, ki omogoča nosilcu pogleda razgled po zunanjem svetu. V *Germinalu* Hennebeau skozi okno opazuje pohod podivjane množice:

Pod oknom se je razleglo rjovenje s podvojeno silo. »Kruha! Kruha! Kruha!« »Bedaki!« je siknil gospod Hennebeau s stisnjenimi zobmi. Slišal je, kako ga psujejo zaradi njegove mastne plače, kako ga zmerjajo s postopačem in trebuharjem, umazanim prascem, ki trpa vase same dobre reči, delavci pa krkavajo od lakote. [...]. »Kruha! Kruha! Kruha!« »Bedaki!« je ponovil gospod Hennebeau, »sem mar jaz srečen?« (*G*: 349)

Ravnatelj, ki – sloneč na oknu – z grozo opazuje delavce, se pojavi tudi pri Finžgarju:

Direktor je obstal čmeren in zamišljen pri oknu. Nad tovarno se je oglasil rog. Umazane postave so vrele na cesto. Ravnatelj je gledal te čete, ki so brez glasu hitele vsaka proti svojemu domu. Bilo je v tem molku, na teh počrnelih obrazih, v namrščenih obrvih nekaj grozečega. Nehote se je ravnatelju vrinila misel, ali ni ta sila tako grozna, da lahko zamaje ves svet v tečajjih? Ali je izključen dan, ko bi nezadovoljneži stresli s tilnikom in vrgli proč jarem ter vzravnali glave in stisnili pesti? Ravnatelju je bilo neugodno. Zapustil je pisarno in šel v park, da bi dalje ne gledal te neme slike, ki se je valila po cesti. (*Ims*: 128)

Medtem ko je Zolajev Hennebeau že priča dogodkom, pa lahko Finžgarjev ravnatelj ob pogledu na množico še razmišlja o dnevu, ko bodo delavci zahtevali pravico, kar se tudi pri slovenskem pisatelju zgodi na vrhuncu stavke.

*Nesrečni padec kot katarza.* – Znano je, da se v *Germinalu* stavka sprevrže v rene neređe, ki jih vodijo prav ženske, nad katerimi Étienne izgubi vsakršno oblast: »[B]al se je teh zverin, ki jim je bil snel nagobčnike« (*G*: 352). Tudi pri opisih žena Zola ohranja živalsko podobe, saj kažejo zobe in lajajo kakor psice. Na svojem pohodu po naključju zapazijo Maigrata, ki se prek strehe skuša prebiti do svoje trgovine. Zaradi kričanja množice mu roke popustijo in lakomni trgovec omahne na cesto. Ne le da mu ženske začenjajo tlačiti v usta zemljo, v mislih imajo še drugačno maščevanje:

Prevračale so ga in ga ovohavale kakor volkulje. Vse so iskale še kako žalitev, še kako divjaštvo, da bi jim potem odleglo. Zasišal se je ostri Ožgankin glas: »Obrežimo ga kakor mucka!«

»Da, da, kakor mačka! Kakor mačka! ... Preveč nam je prizadejal ta nesramnež!« Že je trgala Mouquetka hlače z njega, a Levaquovka mu je vzdignila noge. In Ožganka mu je s suhljatimi starimi rokami razkročila gola stegna in zgrabila za mrtvo znamenje moškosti. (G: 362–363)

Seassau (1989: 255) primerja stavkajoče ženske z menadami iz Evripidove tragedije *Bakhe*, ko pogubijo kralja Penteja.<sup>119</sup> Literarna zgodovina sicer ni ugotovila, da bi Zola opisoval neki resničen dogodek, je pa razmišljala o morebitnih vplivih *Germinala* na podivjane stavkajoče iz kasnejših časov. Leta 1886, torej kmalu po izidu romana, so delavci v Decazevillu treščili z okna direktorja Watrina in neka ženska ga je nato hotela kastrirati. Časopisi so namigovali na vpliv Zolajevega romana (Moreau 1954: 212).

Podobno kot v *Germinalu*, kjer množica naleti prav na najbolj osovraženo osebo, se med stavko pri Finžgarju pokaže tudi Seme »kakor bi nalašč izzival njih jezo« (ImS: 211). Pred tovarno skuša vnovič rovariti zoper zdravnika, dokler ne sproži reakcije:

Tedaj krikne Korta dekletom: »Ta je vsega kriv! Pogine naj!« Kakor risa iz zasede je planila Semenemu v obraz. Njeni prsti so se vdrli v njegov vrat kakor kremplji. Ovilo se ga je koščeno telo, z zobmi je grizla v njegovo lice, iz grla je prihajalo kakor grčanje ropne živali. Seme je udarjal, napenjal vse moči, ali niti ena mišica ni popustila, vse je bilo železno, vsa blazna moč mu je zadrgnila vrat. Seme se je opotekel in padel. Takrat so z groznim vzvikom planile nanj delavke, ki so bile tepene od njega, ki so bile zapeljane, osramočene in mučene. Ves srd, sovraštvo in maščevalnost – vse je planilo v trenutku iz teptanih src. Grozna gneča – živ vrtnec trupel, ki so bila zagrizena v Semena, se je valil po tleh. Vse to je bilo dogodek trenutka. Orožniki so prihтели, a niso vedeli, kje pomoči. Kopa trupel se je valila proti ograji ob globoki strugi. Orožniki so delali s kopiti pušk pot med ženskami. Naenkrat grozen krik, vse je odskočilo, vse zakričalo vnovič. Dvoje trupel se je prevalilo pod ograjo čez rob visokega zidu. Spodaj je zašumelo valovje in z belimi penami zagnilo Semena in Korto. (ImS: 214–215)

V obeh delih imamo opravka z ritualnim obračunom z osrednjo negativno osebo, ki greni že tako slabe življenjske razmere delavcev. Medtem ko je Maigratov padec nesreča, pa Semenovo smrt povzročijo delavke. Agresijo je potrebno razumeti kot odgovor na dolgoletno obnašanje žrtve, ki je v resnici veljal za agresorja. Maigrat – njegovo ime skriva opozicijo pridevnikov *maigre* (suh, mršav) in *gras* (masten, tolst, rejen) (Becker 1984: 73) – je dolga leta izkoriščal stisko žena, zato v

<sup>119</sup> Takole poroča sel: »V zbor grozljiv se zlivajo glasovi: / on hrope, tuli v mukah na vse grlo, / menade vriskajo: ta usvoji si laket, / ta nosi nôgo s čevljem še na nji, / odtrga slednja kos mesa si s trupla; / nato razmečejo iz rok krvavih, / kar je ostalo še po Penteju. / In zdaj leže raztreseni mu udje / med kamenjem in po grmovju gostem, / da ni lahko jih najti.« (*Bakhe*: 68–69)

obračunu s truplom ženske omenjajo neodobrene kredite in surovo izterjane dolgovne. Reakcijo tepenih in osramočenih žena omenja tudi Finžgar. V obeh romanih stavkajoča množica svoj obračun usmeri le v eno osebo, ki jo okrutno kaznuje. Gre za lik, s katerim se delavci srečujejo vsak dan in imajo z njim zelo slabe izkušnje. Kot da bi družba z njegovo smrtjo postala boljša in pravičnejša. Medtem ko Zola svari pred takšnimi nekontroliranimi dejanji množice, ki je podobna zverem, pa pojmuje Finžgar – njegova Korta je sicer tudi primerjana z živaljo (ris) – umor skladno s poetično pravičnostjo, saj Semenova smrt omogoča za vse strani ugodnejši razplet dogodka. V obeh delih pa pomeni obračun z izkoriščevalcem najradikalnejšo stopnjo delavskega gibanja, s katero pisatelja opozarjata tudi na njegovo destruktivnost. Omeniti velja tudi simboličnost samega padca: negativni junak je sklaten oziroma vržen s svojega neomajnega položaja, poslej ni več nedotakljiv.

*Ljubezen in čas v romanu.* – Včasih pozabljamo, da je socialni *Germinal* tudi ljubezenski roman. Zola je v osnutku zapisal, da bo vsa knjiga posvečena Étiennevi ljubezni, ki pa bo opisana brez romance: junak si želi Catherine, a si je ne vzame zavoljo ovir. Baguley (1985: 45) je nekoliko poetično zapisal, da lahko v *Germinalu* razberemo literarno zvrst, v kateri blodeči vitez ljubi neko damo, ki ga zavzame s svojimi očmi, sam pa se zanjo tudi bojuje. Na koncu *Germinala* se ljubezen med Étienneom in Catherine vendarle udejani. Rudnik je poplavljen, Chaval je ubit, ovir ni več – razen časa, saj mladenka umira.

Povsem drugače je v Finžgarjevem delu *Iz modernega sveta*, kjer – kot smo že pokazali – Rožman vzljubi svoje dekle, zlasti ko se izkaže v delavskem gibanju in postane njegova ženska voditeljica. Po delavski zmagi njuna ljubezen samo še bolj vzplamti. Podobno je z zdravnikom Slugo, ki se poroči z liberalno ravnateljovo hčerko Almo:

V jasnih majskih večerih, preplavljenih od vonja, je pred kočo na hribcu naslanjala Maretko glavo na Petrove prsi. Sanjaje sta gledala k zvezdnatemu nebu in štela dneve, ko vziđe trenutek, ki jima pokloni tako gorko zaželeno in tako dolgo pričakovano srečo. Alma je odšla z Vinkom. Njegova strokovna znanost in še bolj njegova nikdar trudna roka, da obriše solzo bednemu človeku, slovi daleč po okrožju. In vso slavo uživa z njim Alma – a še bolj uživa sadove tistega cvetja, ki vzklije iz dveh združenih src, polnih iskrene ljubezni, ki je tako redek sad modernega sveta. (*Im*: 217)

Poudariti velja, da se roman *Germinal* začne nekega marčnega dne leta 1866 (prvi in drugi del sta opisa celotnega dne) in se konča aprila naslednje leto. Bralec pa ima vtis, da se dogaja le v temi, pozimi (Becker 1984: 95). Ko se Étienne sključeno poslavlja od Montsouja, je spet hladna noč, kot je bila na začetku. Ni razlogov

za svetlobo ali zarjo. V zadnjih stavkih vendarle zažari aprilsko sonce, iz brazd pa se bo izkalila »vojska maščevalcev«.

Drugačna je časovna shema v romanu *Iz modernega sveta*, ki se začne – kot smo videli – neke decembrske noči, in se po osmih poglavjih razvije v majsko pomlad. Tedaj je sklenjen sporazum med lastnikom tovarne in delavci, hkrati pa se poročita Rožman in Maretko.

*Sklep.* – Finžgar je kot sprejemnik *Germinala* najbrž poseben fenomen v svetovni književnosti, saj gre za katoliškega duhovnika, ki je zavračal pisateljeve poglede na katoliško cerkev, kasneje pa je le pohvalil njegov smisel za deskripcijo. V svojem romanu *Iz modernega sveta* se je gotovo znatno zgledoval pri Zolajevih opisih bornih proletarskih bivališč, pa tudi razkošnih kapitalističnih salonov z mahagonijevim pohištvom in lestencem, ki so njihovo nasprotje. Opazne so tudi podobnosti v pisateljski tehniki (direktorjev pogled z okna na delavce). Znatno se je Finžgar zgledoval tudi pri duhovni evoluciji glavnega junaka od nevedneža do voditelja stavke. Tudi nesrečni padec osrednje negativne osebe ima svoj izvor v *Germinalu*. Svoj socialni roman pa je Finžgar, najbrž skladno z vero v božjo pravičnost, zaključil srečno in spravno, sredi majske pomladi.

Iz povedanega sledi, da je Finžgar s svojim romanom *Iz modernega sveta* ustvaril slovenski *Germinal*, še bolje pa bi bilo reči, da je napisal Floreal, če tudi mi posežemo, kot Zola z *Germinalom* po ustreznem, majskem, mesecu francoskega republikanskega koledarja, upoštevajoč časovno simboličnost konca Finžgarjevega romana.

GERMINAL IN SLUČAJ KUMBERGER. *Uvod.* – Rudarski roman *Slučaj Kumberger* proletarskega pisca Antona Tanca (1887–1947), ki je objavljajl tudi pod psevdonomim Tone Maček, se v literarni zgodovini že od osemdesetih let dvajsetega stoletja omenja tudi v zvezi z Zolajevim *Germinalom*. Medtem ko sta Janko in Alenka Glazer (1980: 5) menila, da je v tem kolektivnem romanu »očitien vpliv« Zolajevoga rudarskega romana,<sup>120</sup> pa je Glazerjeva (1998: 325) dve desetletji ka-

<sup>120</sup> Tanc je Zolaja nesporno dobro poznal, saj je že leta 1925 za socialdemokratstko revijo *Pod lipo* prevedel kratko zgodbo »Kljuse« (»Le vieux cheval«), v kateri se francoski pisatelj zavzema za bolj humano ravnanje z ostarelimi živalmi. Sicer pa Tanc Zolaja omenja v spisu »Aktualni literarni problemi« (*Delavska politika* 6/76, 14. 9. 1929), v katerem govori zlasti o čtivu preprostih ruskih delavcev. Navaja nekatere njihove izjave v zvezi z *Germinalom*: »"To ti je knjiga *Germinal* od Zolaja!" "To pa razumem." "Ne morem ga z nobenim drugim primerjati." «

sneje to stališče nekoliko omilila. Tanc je v *Slučaju Kumberger* Zolajev roman resda omenil, vendar zgolj zato, da bi zavrnil očitek o zgledovanju pri Zolaju. Za motive, ki da so v presečišču obeh del (stavka, rudarska nesreča), je po mnenju Glazerjeve (1998: 325) črpal gradivo vendarle predvsem iz resničnega življenja, saj se je vsaj šest let dejansko preživil kot rudar. Pred prvo svetovno vojno je bil tri leta rudar v Hrastniku, med njo pa tri leta v rudniku Čulkovski ob Donu (od tod izvira Tančev drugi psevdonim Čulkovski). Roman *Slučaj Kumberger* je prvič izhajal v listu *Dela-vska politika* v sto osemnajstih nadaljevanjih (od 26. 8. 1933 do 13. 7. 1935), v knjižni obliki pa je bil objavljen šele leta 1998. Poudariti velja, da je pisatelj zaključil le prvi del romana, medtem ko drugoge nikoli ni napisal.

Ker gre za prvi slovenski roman z rudarsko motiviko, se bomo v nadaljevanju ozrli na nekatere njegove literarne predhodnike, od katerih je črpal tudi Émile Zola.

*Rudarski roman v devetnajstem stoletju.* — Za eno prvih pomembnejših proznih del z rudarsko tematiko velja novela *Premogovniški angel* (*L'Ange de la Houillère*, 1854/55) nekega Survillija. Čeprav je zgodba izjemno romantična (Anna iz obubožane meščanske družine mora za preživetje garati v rudniku, kjer sreča rudarja Francisa, ki je pravzaprav sin filantropičnega lastnika), pa je delo zanimivo, ker v književnost uvaja rudniško izrazje (sicer kalkirano iz angleščine), natančno deskripcijo rudnika ter rudarsko nesrečo (Noiray 1981: 44). Leta 1866 pa je Elie Berthet izdala roman *Polignijski premogarji* (*Les Houilleurs de Polignies*), v katerem že pride do spopada med lastniki in rudarji. Avtorica se postavi na stran kapitala, zato rudarje označuje za izdajalske agitatorje. Poudariti velja, da se Berthetova ukvarja deloma tudi z ekonomskimi in socialnimi problemi rudarstva, saj ravnatelj zaradi konkurence ne more povišati plač, kar sproži stavko, ki se tako prvič pojavi v francoskem romanu (Noiray 1981: 50). Berthetova je z opisi rudarske pokrajine ustvarila neko posebno estetiko rudnika, njene metafore pa so že blizu kasnejšim Zolajevim.

Ni nepomembno, da se je rudarski roman razvil zlasti po objavi poljudnoznanstvene knjige *Podzemsko življenje ali rudniki in rudarji* (*La vie souterraine ou les mines et les mineurs*, 1866), v kateri je avtor rudarski inženir Louis Simonin opisal rudnike premoga, izkope, katastrofe ter vsakdanje življenje rudarjev in pozval romanopisce, naj se lotijo doslej prezrte rudarske tematike (Noiray 1981: 52–53). Vsi pisatelji, ki so se v kasnejših desetletjih odzvali Simoninovemu pozivu in se lotevali rudarske tematike, so njegovo knjigo dodobra preštudirali. Med prvimi je bil Jules Verne, ki je po opombi iz Simoninove knjige celo povzel naslov za svoj roman *Črna Indija* (*Indes noires*). Verne je kot prvi opisal opuščeni rudnik bolj pravljično kot njegovi predhodniki. Leto dni kasneje je izšel roman *Brez družine* (*Sans Famille*, 1878)

Hectorja Malota, ki je v književnost uvedel motiv poplavljanja rudnika in počasnega reševanja preživelih, pri tem je iz Simonina prepisal kar cele stavke (Noiray 1981: 59). Na začetku osemdesetih let je Maurice Talmeyr objavil roman *Treskavi plin* (*Le Grisou*, 1880), s katerim je vpeljal v rudarsko tematiko tudi fantastično vzdušje, blizu sanjam in mitu, medtem ko se za socialno problematiko ni zanimal.<sup>121</sup>

Socialnim problemom rudarjev se je posvečal zlasti Yves Guyot v romanu *Prizori iz družbenega pekla. Družina Pichot* (*Scènes de l'Enfer social. La famille Pichot*, 1882), kjer sta sopostavljena dva svetova: delavski svet bede pri družini Pichot ter razkošni svet ravnatelja Macreuxa. Svetova povezuje Pichotova hčerka, ki je ravnateljeva ljubica. Povedati velja, da je tudi Guyot v svojem delu uporabil oba znana rudarska motiva: rudarsko nesrečo in stavko. Guyot uvaja v francosko književnost delavsko nasprotovanje strojem in zahtevo po njihovem uničenju.

To so najpomembnejša dela z rudarsko motiviko, ki jih je poznal tudi Zola. Po Berthetovi je morda prevzel ljubezenski trikotnik (Lantier, Chaval, Catherine), prizor srečanja stavkovne delegacije in uprave, rudarsko nesrečo, zlasti pa katastrofo, ki jo nalašč povzroči človek (Marel 1989: 234–239), po Malotu pa rudniško poplavitvev in reševanje rudarjev ter prizor, ko se inženir objame s ponesrečencem (Marel 1989: 272). Med *Prizori iz družbenega pekla* in *Germinalom* so očitne podobnosti v opisih pobesnele rudarske množice (Moreau 1954: 211). Iz navedenega sledi, da sodita rudarska nesreča in stavka med osnovne sestavine rudarskega romana v francoski književnosti.<sup>122</sup> V luči takšne rudarske motivike bomo primerjali tudi Tančev *Slučaj Kumberger* z Zolajevim *Germinalom*.

*Vstop v rudnik.* – Pomenljivo je, da obstajata v obeh romanih podobna opisa junakovega spuščanja v šaht. Takole doživlja spust Étienne v *Germinalu*:

Slednjič ga je stresel sunek in vse se je pogreznilo, vse okrog njega je izginilo; in začutil je tesnobno omotico padanja, ki mu je trgalo drobovje. To je trajalo toliko časa, dokler je bil še

<sup>121</sup> Navedimo le odlomek: »Ko se vstopi v visoko zavetišče premogovnika, se obstane začudeno, skoraj zbegano pred orjaško celoto povezanih tramov, ogromnih koles, gigantskih vzvodov ter pred množico opravkov in delavcev. Strašljivi stroji, bleščéči od bakra in jekla, s cevmi, ki so štrlele kakor napete mišice, so grozno hropili in trpeli.« Citirano pri Frandon (1955: 58).

<sup>122</sup> V angleški književnosti se rudarski roman pojavlja zlasti v prvi polovici dvajsetega stoletja. Izjemno popularen je bil roman *Kako zelena je bila moja dolina* (*How Green was my Valley*) Richarda Llewellyna. Rudarsko stavko pa je opisal tudi Archibald Joseph Cronin v delu *Zvezde gledajo z neba* (*The Stars look down*).

na svetlem, dokler je šlo skozi obe nadstropji sprejemališča sredi vrtoglavega bega tramov. Potem pa, ko je padel v temo šahta, ga je tako omotilo, da ni mogel več jasno zaznavati svojih občutkov. (G: 35)

Izjemno podobno so opisani občutki Tančevega Franceta Kumbergerja:

Tedaj zabrni zvonec in isti hip je pognalo kletko kvišku, da se je Francetu zdelo, kakor da ga je nevidna roka pograbila za pleča in potisnila k tlom. Drugi signal in Francetu so se izpodmaknila tla pod nogami in zdelo se mu je, da pada, pada s kletko vred v to brezdanjo temò. Srce mu je zastalo in vsak hip je pričakoval nekaj strašnega. (SK: 36)

V obeh romanih je opaziti omotico ob spuščanju (Étienne čuti omotico padanja, Francetu se zdi, da ga nekaj potiska k tlom), hkrati pa sta oba pisatelja opisala hipno grozo, ko rudar začuti temo. Zanimivo je, da sta oba junaka zaznala vodo, ki teče po šahtu. Medtem ko rudar zaradi temine ne more dobro spremljati spuščanja, pa lahko odlično dojema razmere v razsvetljeni postaji. Takšni so Étiennovi občutki:

Delavci so šli prek nakladišča, dvorane, vsekane v skalo in obzidane z obokom, ki so jo razsvetljevale tri velike svetilke, goreče z odprtim plamenom. Po železnih talnih ploščah so nakladači z vso silo porivali polne hunte. Od zidov je zaudarjal vonj po kleti, s solitrom prežeto svežino so prevevale gorke sape, prihajajoče iz bližnjega hleva. (G: 36–37)

Podobne zaznave ob svetlobi (porivanje huntov in konje) je opaziti tudi pri Francetu:

France se je začuden oziral. Saj tukaj ni tako strašno. Izgleda kakor na kakem malem kolodvoru. Nad njim se boči širok, trdno zidan obok in po tleh se vijejo železni tiri, na katerih stoje vlaki vozičkov, praznih ali napolnjenih s premogom, ki jih mladi fantje med krikom in vikom prerivajo gor in dol po podolgastem prostoru. Ravnokar je dečko v raztrganih cunjah [...] prignal iz črnega rova nov vlak, v katerega je bilo spredaj vpreženo mršavo kljuse [...]. Ko je konjič prišel v električno razsvetljeno podšahntno postajo, je naučeno stopil na medtirje, da ga niso vagončki od zadaj pritisnili ob spredaj na tiru stoječe. (SK: 37)

*Mitološke razsežnosti rudnika.* — Omenili smo že, da so se nekateri pisatelji (npr. Talmeyr) kmalu zavedeli mitološkosti rudnika, ki se pojavlja tudi pri Zolaju. Prva je gotovo povezana z labirintom, saj Zola že ob vstopu v rudnik zapiše, da je Étienne »romal po labirintu stopnišč in mračnih hodnikov« (G: 33), podzemni rudnik s svojimi galerijami pa tudi povsem spominja na antični labirint. Poudariti velja, da uporablja Zola izraz »un dédale«, ki je že od šestnajstega stoletja dalje sopomenka za labirint (le labyrinthe). Gre kajpak za leksikalizirano metonimijo, saj se samostalniki (un dédale) poimenuje po njegovem konstruktorju Dajdalju, ki je na Kreti napravil labirint za Minotavra, pošast s človeškim telesom in bikovo

glavo. To bitje se je hranilo s človeškim mesom, dobljenim z letnim krvnim davkom sedmih mladih Atencev in sedmih mladih Atenk. Zola ima rudnik za takšnega Minotavra, saj poudarja, da šaht golta ljudi po dvajset do trideset s takšno lahkoto, da jih sploh ne čuti v goltancu. S tem je povezan tudi signal: ko se najavlja nov koš z ljudmi, »zvonijo za mesovje« (»sonner à la viande«). Rudarji so torej meso, ki ga šaht požira: »Pol ure jih [ljudi] je šaht tako goltal v večjih ali manjših zalogajih, kakor je bila že globoka etaža, do katere so se ljudje spuščali, a to brez prestanka in venomer lačen, z orjaškim črevesom, da bi mogel prebaviti kar cel narod« (G: 30). Sicer pa se Étiennu že na začetku dozdeva, da je rudnik kakor hudobna, požrešna žival, ki se je tu potuhnila, da bi požrla svet (G: 9). Način, kako Bonnemort govori o rudniku, primerja Zola s pobožnim strahom, kakor da bi šlo za tabernakelj, »kjer se skriva preobjedeni in potuhneni bog, ki mu vse žrtvuje svoje meso in ki ga niso nikdar videli« (G:16). Bog ali Minotaver, ki je omenjen v *Germinalu*, je pravzaprav Kapital, za katerega morajo rudarji vsak dan garati (Becker 1984: 110).

Mit rudnika kot pošasti, ki požira rudarje, se vsaj deloma pojavlja tudi v Tančevem *Slučaju Kumberger*:

Iz strojnice je puhala para v nepretrganih močnih sunkih, v spuščalnem stolpu so škripala kolesa in signalni zvonec je venomer brnèl, ko je vstopalo po devet in devet mož v kletko, dokler ni vso to maso črnih postav pogoltnila globoka jama. (SK: 36)

Tudi Tanc je v svojem romanu uporabil zelo poznane mitološke reference:

Naslednji trenutek je že zopet pognal konja, sponke so se napele, vagoni so zašklepetali in prazni vlak se je pognal v diru v črni rov proti tri četrt ure oddaljenemu nalagališču. In tako brez prestanka, vsako uro, deset do dvanajstkrat na šihit. Če bi Zevs kedaj vedel o tem, bi gotovo Tantalu naložil to za pokoro. (SK: 37)

Trpljenje rudarjev in njihovih konj primerja Tanc s Tantalovo nikoli nasičeno lakoto in nikoli napojeno žejo. Tretja Tantalova kazen je povezana z grožnjo, da ga bo zdrobila skala, ki visi nad njim, kar je posebna metafora rudarskega vsakdana.

V *Germinalu* se omenja tudi legenda o kraju Tartaret, pod katerim že vrsto let gori premogovnik:

Iz nebes je padel ogenj na to Sodomo prav do drobovja zemlje, kjer so vlačnice uganjale grdobije, tako da niso niti utegnile priti na dan, in še dandanes gorijo v tem peklu. Temnordeče in poapnele skale so bile pokrite s prhnečim galunom, kakor da so gobave. Iz razpok je sililo žveplo kakor rumeno cvetje. Pogumni ljudje, ki so se ponoči drznili pogledati v te razpokline,



so se zaklinjali, da so videli v njih plamene in grešne duše, ki so se cvrle v podzemski žerjavici. (G: 301–302)

Ime kraja je kajpak mogoče povezati s Tartarom, ki je v grški mitologiji temačno brezno, najnižji del podzemlja, v *Germinalu* pa gre za pekel lahkoživih rudarskih vlačnic.<sup>123</sup> To sicer ni edina omemba podzemlja, saj se šesti rov imenuje kar pekel (l'enfer). Podobo rudnika-pekla lahko najdemo tudi pri Tancu, ki pa jo navezuje na Tantalove muke: »Izgledalo je, da je vsa zaužita voda že v nekaj trenutkih zopet izstopila skozi njegovo kožo in se mu zlivala v škornje. Čimbolj je pil, tembolj ga je žejalo in tembolj se je potil. V peklu na noben način ne more biti hujše kakor tu notri« (SK: 47). Pekel se omenja tudi v temle dialogu: »"Kako globoko pa je tu notri?" "Nekaj nad tristo metrov." "Hu-u! To mora biti pa že čisto blizu pekla." "Saj je res že skoraj pekel."« (SK: 60). Navedeni pogovor vsaj deloma spominja na tistega iz *Germinala*: »"Ali je jama globoka?" je vprašal Étienne rudarja, ki je z zaspanim obrazom čakal kraj njega. "Petsto štiriinpetdeset metrov," je odgovoril mož. "Vmes pa so štiri etaže, prva je tristo dvajset metrov globoka."« (G: 30). Ta odlomek je deskriptologom služil kot primer t. i. govornjene deskripcije, ki se razvije zlasti v dialogu, ko poznavalec informira novinca, ki neko področje šele odkriva. Namesto da bi Étienne odprl oči in si sam ogledoval, rajši odpre usta, da bi spraševal (Hamon 1981: 199). Prav ta narativni postopek velja tudi za Tančeve junake, ki pa rudnik enačijo kar s peklom.

S peklom in labirintsko pošastjo je povezana tudi legenda o črnem možu (l'Homme noir). Ko Catherine pripoveduje Étienneu o svojih izkušnjah s fanti, pripomni, da se ne boji župnika, marveč črnega moža – mrtvega rudarja, ki vznemirja dekleta. Étienne pa se iz nje norčuje, češ kako mora biti tako naivna, da verjame v takšne neumnosti. Po katastrofi, ko sta spet ujeta v rudniku, ima Catherine vtis, da ga slednjič zares vidi: »Zmeda čutov je zdaj še povečala grozo; napadlo jo je praznoverje iz otroških let, zagledala je "črnega moža", starega, mrtvega rudarja, ki hodi po rudniku in zavija vratove malopridnim dekletom.« (G: 501)

Kar je črni mož v *Germinalu*, je bergmandelc za Tančeve rudarje. Nekateri rudarji se čudijo – tako kot Étienne –, kako morejo drugi verovati v takšne neumnosti (SK: 101), a Kurent meni:

<sup>123</sup> Philippe Lejeune (1979: 478) pravilno ugotavlja, da je ta legenda predvsem ljuba buržoazni ideologiji: rudarji so revni zaradi svojih grehov. Zlasti zanimiva je situacija, ko področje obišče gospa Hennebeau, ki sicer obsoja rudarje, vendar bi morala zaradi zakonolomstva tudi sama goreti v Tartaretu.

"Bergmandelc" je nekaj, kar je ostalo iz davnih dni še danes v naši domišljiji. Današnji svet, ki hoče vse bolje vedeti, vanj več ne veruje, zato se tudi nikomur več ne razodene. Naši davni predniki so pa vanj verovali, ravno tako, kakor mi danes verujemo v nevarne jamske pline, ki jih tudi ne vidimo, a večkrat tembolj učinkovito občutimo. "Bergmandelc" je z drugimi besedami gorski duh, ali gorski škrat, ki ljubosumno varuje zaklade podzemlja pred človekovo grabežljivostjo in se mu dostikrat postavi po robu, zlasti, kadar je na predrzen način izzvan. (SK: 101–102)

Tanc povzame več rudarskih pričevanj o bergmandelcu, ki naj bi se prikazoval v obliki zelene ali modre lučke, čeprav se velikokrat izkaže, da gre le za kakšen polgnil ali prhel štor. Nek rudar celo izreče misel, da je bil bergmandelc pravzaprav prvi socialist, ki je obsojal izkoriščanje rudarjev, hkrati pa naj bi zaukazal praznovanja prvega maja in organiziral uspešne delavske stavke.

Gospodar podzemlja je tudi krt. Pri Zolaju se pojavlja pomembna podoba rudarja kot krta in rudnika kot krtine: »Oni pa so na dnu svojih krtovih lukenj, pod težo te zemlje, brez sape v stisnjenih prsih udarjali in udarjali« (G: 52). Prav s krti primerja rudarje tudi Tanc: »Izstopajoči so bili blatni in mokri in črni ko krtje. Kjer bi se pod razveznjenimi blatnimi pokrivali moralo razločiti obraze, se je videlo samo dvojje belih očesnih jabolčic.« (SK: 33)

*Rudarska nesreča.* – Alenka Glazer (1998) je prva opozorila na dejstvo, da je v presečišču obeh romanov tudi rudniška nesreča. Takole jo je opisal Zola: »In mahoma, prav ko je hotel deček pohiteti, da bi ujel svoj vlak, se je zaslišal strahoten prasket in udor je pokopal moža in otroka. Zavladala je globoka tišina. Veter, ki je nastal zaradi udara, je zanesel prah po rovih.« (G: 188)

Takšen pa je Tančev opis:

Začul se je tresk, pokanje in zamolklo ropotanje. Gare so izpodbile podpornik, ki je stal koncem tira in nosil glavno stropno prečko. Podpornik se je prevrnil po prostoru, dolga krhka prečka se je čez sredino prelomila in z ropotom padla na tla, za njo pa opažne deske in krajci, ki so sloneli na nji. Tedaj pa se je usipala od stropa neprodurna zavesa razbeljenega kamenja, gruščica in drobne sipe, ki je na zraku vidno zažarela, razširjajoč jedek in razjedajoč dim, nasičen z ogljikovim oksidom. (SK: 195)

V obeh delih je opisana tudi rudarska solidarnost, saj tovariši takoj pomagajo ponesrečencem. Podobni so tudi opisi reakcij rudarskih žena. O tem beremo pri Zolaju: »Ženske, vse ob pamet, so prišle na pločnik, tri ali štiri so s tesnobo stekle razoglave vozu naproti. Kmalu jih je bilo trideset, nato petdeset, vse je dušila ista groza. Nekdo je vendar mrtev! Kdo je to?« (G: 193)

In pri Tancu:

Žene in svojci rudarjev, ki so se nahajali na nočni zmeni, so se zbrali pred šahtom in nestrpno pričakovali izmenjave moštva. Ženske so, samo napol oblečene, čakale z otroki v naročjih in spraševale druga drugo, kaj se je zgodilo, navalile so z vprašanji na nadzornika dnevnega obra- ta in silile v podajača pri šahtu, ki jih je odganjal, češ da sam nič ne ve. (SK: 203)

Udor zemlje je samo ena od rudarskih katastrof, ki jih je opisal Zola; bistveno bolj usodna je Souvarinova potopitev rudnika.

V nadaljevanju Tančevega romana stari rudar Kurent opiše nesrečo v franco- skem rudniku Lille, kjer je narasla reka napolnila tudi rudarsko podzemlje, pre- živelo pa je le nekaj mož. Pripoved vzbudi posebno zanimanje pri Francetu, saj se mu zdi, kot da bi Kurent čital iz knjige. Stari rudar pripomni, da je Émile Zola slično katastrofo opisal v glasovitem rudarskem romanu *Germinal*. Na Francetovo vprašanje, kje bi mogel knjigo dobiti, pa Kurent odgovori: »Žal se še ni našel člo- vek, ki bi ga prevedel v slovenščino. Jaz sem čital nemškega. Ti pa nemški ne znaš.« (SK: 227)

Souvarinovega anarhističnega dejanja ni mogoče primerjati z lillsko nesrečo, saj je šlo za destruktivno-teroristično dejanje posameznika in ne za naraven dogodek. Zanimivo, da je Tanc omenjenemu odlomku, v katerem rudar obžaluje dejstvo, da roman ni dosegljiv v slovenščini, dodal opombo, ki bralstvo opozarja na izid *Germinala* v založbi Tiskovne zadruga v Ljubljani. Omemba Zolajevega romana v družbi sproži diskusijo o upodobitvi rudnika v literaturi.

*Literarno upodabljanje rudnika.* — Da je nujno, da bi pisatelji upodobili tudi ru- darsko življenje, je prepričana velika večina Tančevih rudarjev: Zorjan upa, da se tudi med Slovenci najde kdo, ki bi znal opisati življenje v črnem revirju (SK: 227). Družba, ki se pogovarja o morebitnih literarnih opisih, ima tudi zelo jasno predsta- vo, kdo se ne sme lotiti rudarske tematike:

»Da, ampak tisti, ki bi se tega posla lotil, bi moral najmanj eno leto sam delati v rudniku in to brez kakih drugih sredstev za preživljanje kakor tistih, ki bi si jih sam s svojimi rokami prislu- žil.« »Imaš popolnoma prav, sodrug Zorjan. Kdor bi se samo parkrat sprehodil gor in dol po naši dolini in mogoče iz razvednosti pomolil mimogrede svoj nos tudi v kak rov, značaje bi pa študiral mogoče v Birtičevi vinski kleti, pač ne bi mogel podati naše prave slike. Tudi tisti ne, ki bi nas skušal naslikati na podlagi knjig, ki so jih drugi napisali.« »Res je, o brazdi sodi le orač. Žal, da mi ne znamo sukati peres.« (SK: 228)

Zdi se, da tukaj Tanc polemizira z metodo Émila Zolaja, ki je konec februarja 1884 v spremstvu poslanca Alfreda Giarda za teden dni odpotoval v Anzin, kjer je izbruhnila rudarska stavka. Kakor je razvidno iz Zolajevih *Mojih zapiskov o Anzinu* (*Mes notes sur Anzin*), si je pisatelj natančno ogledal kolonijo, prisostvoval sindikalnim sestankom ter se pogovarjal z rudarji in njihovimi ženami. Opisal je njihova bivališča in tudi gostišča, kjer je spoznal, da jih rudarji obiskujejo zlasti zato, da se srečujejo. Rudarska uprava mu je dovolila, da se spusti v 675 metrov globok rudnik skupaj z inženirjem Mercierom (Mitterrand 1964: 1833–1836). Poleg lastnih zapiskov pa je uporabljal predvsem že objavljeno gradivo. Jasno je, da je Tanc poznal Zolajev način zbiranja gradiva, s katerim je tudi polemiziral. V nasprotju z Zolajem, ki si je za rudarsko življenje vzel le teden dni časa in rudnik poznal le po enem samem spustu, je bil sam rudar z dolgoletnim stažem in je »znan tudi sukati pero«.

*Stavka.* – Tako v Zolajevem kot v Tančevem romanu pride do rudarske stavke. Vzroki zanjo so v obeh delih zelo podobni. Po nesreči, ki jo zakrivi slabo utrjevanje podporja, uvede družba nov način plačevanja. V *Germinalu* uprava napoveduje, da bo plačevala za podporje posebej, kajpak na račun plačevanja izkopa premoga (G: 180), pri Tancu pa uprava nove investicije v varnost pogojuje z nižjimi akordi. V romanu *Slučaj Kumberger* izbruhne nezadovoljstvo vsled prezgodnje zime in slabe oskrbe s premogom, zato sto žensk demonstrira pred ravnateljstvom:

Lesno skladišče pred poslopjem se je namah spremenilo v razburkano jezero človeških glav, pokritih s pisanimi, nazaj zavezanimi rutami, ki so razdraženo kričale v vseh mogočih glasovnih legah, da se je treslo ozračje in so uradniki v pisarnah zaskrbljeni dvignili glave in se umaknili izpred oken. Debela ravnateljeva soproga je radovedna pogledala skozi okno, ko pa je videla od srda spačene ženske obraze, široko odprta kričeča usta in dvignjene pesti, je prestrašena odskočila in tekla v soprogov kabinet, kolikor so je mogle nesti, kratke debele noge. (SK: 244)

Prizor z oknom zelo spominja na tistega iz *Germinala*, ko Hennebeau skozi okno svoje vile opazuje besnečo žensko množico. Pri Tancu se očitno uprava ustraši množice, zato pri premogu za ogrevanje takoj popusti. Ko uprava začanja odpuščati rudarje, ki so organizirali stavko, izbruhne upor, ki se konča s kompromisom.

*Sklep.* – Teza, da bi Tanc navajal *Germinal* zgolj, da bi se izognil očitkom o zgledovanju, je malo verjetna. Proletarski pisatelj je želel ustvariti prvi slovenski rudarski roman, zato je potreboval očiten in dosegljiv zgled. Iz Zolajevga romana ni prevzel le motiva nesreče in stavke, ki sta topoi vsakega rudarskega romana, marveč se je zgledoval zlasti pri opisih spuščanja v rudnik ter pri uporabi mitoloških razsežnosti rudnika. Tako kot Finžgar je tudi Tanc po Zolaju prevzel okno, skozi katerega bogati opazujejo revne.

GERMINAL IN POŽGANICA. *Uvod*. — Prizadevanja za slovenski prevod *Germinala* segajo v prvo desetletje dvajsetega stoletja. Vemo, da je že Ivan Cankar leta 1908 ponujal Schwentnerju, da bi prevedel to delo. Fran Govekar je osem let kasneje predlagal Ivanu Hribarju, ki se je v konfinaciji želel ukvarjati s prevajanjem, da bi prevedel zlasti *Germinal* in *Beznico*, ki ne bi zanimala le inteligence, marveč tudi delavstvo.<sup>124</sup>

Ko je končno Tiskovna zadruga *Germinal* uvrstila v svojo elitno zbirko Mojstri in sodobniki, so nastopile težave s prevajalcem. Dolgo ga je odlagal Matej Šmalc, zelo si ga je želel Pavel Karlin (Moravec 1994: 82), slednjič pa ga je poslovenil komaj devetindvajsetletni Alfonz Gspan. Letak Tiskovne zadruge je roman takole napovedoval: »Za naš čas je ta roman iz leta 1885, aktualen prav tako, kakor je bil takrat, ko je izšel; sodobnejši je od pretežne večine "sodobnih" del.« Skoraj petdeset let po prvi omembi *Germinala* na Slovenskem je ta roman izšel konec leta 1933 z uvodom Frana Sturma, ki je kasneje objavil tudi recenzijo prevoda.<sup>125</sup> Sturmovo uvodno besedilo je zanimivo, saj poudarja, da je Zola nedosežen »v prikazovanju širokih ljudskih množic in njihovih nagonskih pokretov« (Sturm 1933: 15), dotakne pa se tudi nekaterih pomembnejših prizorov: »Oskrumba Maigratovega trupla v *Germinalu* je brez dvoma sirov in nelep prizor, toda nikakor ni samemu sebi namen. Pisatelj je le hotel pokazati, česa je zmožna obupana množica, zlasti pobesnele ženske, in priznati moramo, da bi težko našel učinkovitejše sredstvo, da pokaže silo temnih človeških gonov« (Sturm 1933: 21–22).

Morda je bil na te vrstice pozoren tudi Prežihov Voranc, ki je menda poznal Zolaja (Druškovič 1973: 695), saj je najti v *Požganici* (1939) podoben prizor.

*Maigrat in Gnida*. — Trgovec je osnovni lik, ki je v presečišču obeh romanov. V *Germinalu* gre za Maigrata, v *Požganici* pa za Gnido. Prvi v svojem priimku združuje nasprotje med suhimi (maigr/e/) in debelimi (gras), drugemu pa ime naznačuje malopridnost. Maigrat je kot bivški paznik začel z majhno kantino, nato pa je s podporo direkcije obrat razširil in ugonobil vse druge trgovine v naselju, hkrati pa

<sup>124</sup> F. Govekar, Pismo Ivanu Hribarju, 1. 2. 1916, *Pisma II*, 55.

<sup>125</sup> Sturm (1934: 356–357) je pohvalil prevajalca, da v prevodu uporablja nekatere tujke (šah, hunt), ki so se med slovenskimi rudarji že popolnoma udomačile, motilo ga je le, da Gspan ne uporablja vedno istih izrazov. »Moulineurs« so enkrat »odvozači«, potem »delavci« ali pa »nakladači«, »veine« je »odklop«, »sloj«, pa tudi »žila«. Sturm (1934: 355) je prevajalca opozoril tudi na slabo poznavanje argoja: »Sale crapule ni sirota uboga (str. 524), ampak je psovka (grdoba, svinja, golazen)«. Sicer pa je Gspanov prevod označil za dobrega.

je izkoriščal rudarje. Prežihov Gnida pa ni le oderuh, marveč je tudi nemčur, celo razšopirjen voditelj stranke. V obeh romanih sta torej trgovca tesno povezana z rudniško upravo, ki jima omogoča in spodbuja trgovino. Pri Prežihu je negativnost osebe povezana še z njegovim protislovenstvom oziroma nemčurstvom.

V *Germinalu* se med stavko Maigrat najprej zateče k Hennebeauju, ki pa ga pošlje domov varovat svoje blago. Trгоvec lahko samo nemo od daleč opazuje drhal:

Zdaj pa je jasno razložil pokanje vrat, zmerjanje plenilcev, med katero se je mešalo njegovo ime. To torej niso bile več hude sanje: tudi če ni videl, pa je zdaj slišal, ko je prisluškoval napadu, da mu je brnelo po ušesih. Sleherni udarec s sekiro ga je zadel v sredo srca. En tečaj je menda že popustil, še pet minut, pa bo trgovina zavzeta. (G: 361)

Podobno kot Maigrat skuša tudi Gnida doseči varovanje. Ker ga ne zaščitijo, se zateče v spalnico gornjega nadstropja. Zanimivo, da v obeh delih med trgovčevno odsotnostjo zastopa moža njegova žena. Maigrat (G: 355) je podobno kot Gnida (Pož: 21) varovanje tudi prepustil ženi. Kot Zola je tudi Prežih opisal trgovčevno opazovanje razjarjene množice od daleč: »Kri mu je udarila v glavo. Splazil se je k oknu in pokukal skozi špranjo žaluzij. Cesta pred hišo je bila polna ljudstva, ki je pritiskalo proti vratom. Ves bled je zrl na to sovražno pošast.« (Pož: 22)

V *Germinalu* je besnenje razjarjene množice usmerjeno v trgovino: »Krik: kruha! kruha! kruha! je zagrmel znova. Našli ga bodo za temi vrati. Popadla jih je lačna besnost, kakor da ne morejo več čakati in da bodo kar tu na cesti izdihnili.« (G: 360)

Hlepenje po kruhu je zaznati tudi v požganiški množici: »Posamezni klici so se zgoščali v grozeč odmev novega viharja: »Kruha!« Pred zaprtimi trgovinami so se natekale lačne skupine« (Pož: 34). Prežih je tudi podobno opisal prerivanje pred vrati – simbolom vstopa v izobilje:

Rudar Ozim je spet lopnil po vratih. Žagar Jakuš se je pojavil s težkim krampom. Tedaj je že stoglava množica pritiskala v hišo. Jakušev kramp je zaškrtal v železje, zaropotali so še drugi krampi in cepini, sto rok je seglo po zapornicah, ki so kakor papir odletele iz tečajev, steklo izložbenih oken je zacingljalo po tleh in že so prve mračne postave poskakale skozi zvehane odprtine v trgovino. (Pož: 35)

Maigrat si v *Germinalu* prizadeva, da bi splezal po strehi do domače hiše, a mu roke popustijo, zato pade na tla ter si razbije glavo. Zdaj se lahko začinja obračun s truplom, Maigrat doživlja nekakšno »drugo smrt«:

Ženske so planile vkup, pijane ob pogledu na kri. »Tak je le še neke Bog! O, prasec, zdaj je po tebi!« Obkolile so še gorko truplo, ga grdile s smehom, imenovalе njegovo razbito glavo nemarni gobec, in spričo smrti rjovele od davne mržnje svojega življenja brez kruha. »Šestdeset frankov ti dolgujem, ná jih, tat!« je divje kričala Maheujka med drugimi. »Zdaj mi ne boš več odrekel kredita ... Le počakaj, le počakaj! Napitati te še moram!« Z vsemi desetimi prsti je izgrebla zemlje, zajela jo je dve pesti in mu jo siloma mašila v usta. »Ná, le žri! .... Le žri, žri, ti, ki si žri nas!« Psovke so padale s podvojeno močjo, mrtvec pa je ležal zleknjeno, nepremično na hrbtu in upiral velike oči v neskončno nebo, od koder se je spuščala noč. Ta zemlja, natrpana v usta, je bila kruh, ki jim ga je pritrgoval. In odslej ne bo več jedel drugega kruha ko tega. Ni mu prineslo sreče, da je z lakoto stiskal siromake. (G: 362)

Najbolj razvpit prizor *Germinala* je tisti, ko ženske, ki jih je Maigrat nadlegoval, oskrunijo njegovo truplo s kastracijo: »kakor mačka« (G: 363). Barbérisova (1988: 102) je v opisu kastracije razbrala običaj, ko so delavci mačke svojih delodajalcev ponoči postavili pred karnevalsko sodišče in jih kasneje masakrirali. Delavci namreč niso imeli svojih domačih živali, to je bilo razkošje gospode.

Podobno kot Maigrat se tudi Gnida približa množici, da bi rešil del svojega premoženja. Skuša streljati, vendar ga množica podre pod sabo:

Razjarjena množica je kot blazna teptala po sobi, vsaka pest, vsako stopalo je hotelo dregniti v Gnidovo telo, v njegovo meso. [...] Bilo bi po Gnidi, če bi ga ne bilo prišlo nekaj mož za ruse in za lase in ga potegnili iz sobe na hodnik, ga odvedlo po stopnicah v vežo, iz veže na dvorišče, čez celo dvorišče, in ga vrglo v zapuščen kot za svinjakom. »Tukaj crkni, stud!« (Pož: 40–41)

Če v *Germinalu* množica Maigrata zaradi njegovega spolnega vedenja identificira z mačkom, ki ga je potrebno skopiti, pa pri Prežihu istijo Gnido s svinjo, ki ji je treba dati v svinjaku piti:

»Svinja je žejna. Dajte svinji piti!« je zavpilo deset grl. [...] »V korito, v korito!« Petruh in Kordež sta spraznila posodo v svinjsko korito. »Pij!« je zarjul ves hlev. Ker je bil Gnida preslab, da bi se dvignil, so ga zgrabile pesti in mu nastavile glavo v korito. In glej – Gnida je začel lokati umazano, godljasto tekočino, da si ugasi pekočo žejo. [...] Množica je bila v prvem hipu vsa iz sebe; lokajoče, žejno srebanje Gnidovih ust ji je šlo skozi mozeg in zdelo se je, da se je v njej vzbudilo usmiljenje do tega pokvarjenca v svinjaku. Toda strast osvete je takoj spet dušila čut trenutne človečanske zavesti. »Vtaknite mu glavo v pomijel!« »Naj se nažre za vselej!« (Pož: 53–54)

Tako kot v *Germinalu* razjarjena množica pita z zemljo Maigratovo truplo (»žri, ki si žrl nas«, G: 362),<sup>116</sup> pa tudi v *Požganici* pitajo s pomijami umirajočega Gnido

<sup>116</sup> V svojih osnutkih je Zola prizor takole zasnoval: »Če bi imel nadzornika, spečega z vsemi ženskami, ki bi mu ženske zatem iztrgale genitalije. Do nagega slečen moški, peljan

(»Naj se nažre za vselej«, *Pož:* 54). Lahko bi rekli, da je trgovec poosebljal krivca za splošno lakoto, saj je s svojimi cenovnimi pogoji revnim oteževal prehranjevanje, hkrati pa je s svojo debelo pojavo poosebljal tudi sitost, celo prenažrtost zaradi presežka hrane, ki je sam ne bi potreboval in bi pripadala revnim. Revni in lačni ga torej hranijo zlasti iz maščevanja.

V *Germinalu* skrutitve trupla ne more preprečiti nihče, čeprav moški del spremlja dogodke v ledeni grozi. V *Požganici* pa se dogaja pravzaprav skriven proces, ki ga Šantač takole povzame: »Vidite, z Gnido je tako: bil je slab človek, poznal je samo sebe in nikogar drugega. V najtežjih časih je bil proti nam. Zato je uboga gmajna morala soditi tako! Uboga gmajna pravično sodi [...]. Mi nismo žejni krvi; kadar sodimo, je sodba pravična« (*Pož:* 43). S tem pa naj bi bila dana legitimnost njihovemu početju.

*Reminiscence Zolajevih rudarjev in kapitalistov.* – Čeprav rudarji niso v ospredju Prežihove tematike, pa je pri njem vendarle opazna navezava na germinalovsko rudarsko motiviko. Poudariti gre, da v slovenskem delu knapi kopljejo svinčevo rudo in ne premoga. Takole je Prežih opisal rudarske naselbine: »Tu in tam je iz megle pokukala kaka skromna rudarska bajta, zajedena v strmino; podobne so si bile kot krajcar krajcarju. Prevelika ali premajhna okna so vsa imela blesk votlih oči ... Po golem vejevju pritlikavega drevja in grmičevja so visele zmrzle cunje, po bregu so se lesketale zavržene pločevinaste čepinje.« (*Pož:* 15)

Takšen opis kajpak spominja na Zolajevo deskripcijo rudarske kolonije: »Kot maj je bilo razločiti štiri velike, pravilne, vzporedne bloke stisnjenih hišic, podobne vojašnicam ali bolnišnicam, ki so jih ločili trije široki prehodi, razdeljeni na enake vrtove. Na pusti planjavi je bilo čuti le zavijanje vetra, ki se je lovilo med vrzelmi raztrganih plotov.« (*G:* 17)

Znani so Zolajevi opisi rudarskih otrok, ko omenja tudi njihovo bolehnost. Kot je znano, je črpal iz lastnih opažanj, obogatelih z izsledki dela *Praktična študija o boleznih, nesrečah in telesnih hibah rudarjev* (*Traité pratique des maladies, des accidents et des difformités des houilleurs*, 1862) zdravnika Boëns-Boisseauja (Mitterand 1964: 1884). Catherinine oči imajo zato bolesten, ubit izraz (*G:* 18), Zacharie ima slabokrvno polt kakor vsa družina (*G:* 19), Jeanlin pa boleha za tuberkulozo vratnih bezgavk - skrofulozo. To kruto rudarsko bolezen omenja tudi Prežih: »[T]u so begali kakor strahopetni mračniki, jetični, zlatenični in škrofulozni otroci.« (*Pož:* 17)

okrog ponoči in operacija. Hišna dekleta bežijo in se skrivajo. Napadajo le njegovo moško razbrzdanost. Lahko bi mu dale jesti zemljo, za lakoto, revščino, ki jo prestajajo zaradi njega.« (Mitterand 1964: 1925)



Prežihovi knapi so disciplinirana skupina. Na Souvarinovo destruktivno uničevanje tramov, ki povzroči poplavo, spominja kolektivni rudarski odgovor na vprašanje nadpaznika Gabuna, ali torej niso dali zaliti jam. S stavki »Nismo! Kako bi mogli? Mi smo rudarji! Saj smo vendar mi izkopali te jame! Saj je rudnik vendar naš!« (Pož: 74) je Prežih pravzaprav obračunal z bakuninovskim anarhizmom ter zagovarjal miren prevzem oblasti.

Zola je v *Germinalu* opisal prebujanje rudarske družine Maheu ob štirih zjutraj ter družine Grégoire štiri ure kasneje. Njihovo posestvo Piolaine pa je takole orisal: »Zlasti so ljudje hvalili sadovnjak in vrt, ki sta slovela po najlepšem sadju in najlepši zelenjavi v vsej okolici. Parka sicer ni bilo, pač pa ga je nadomeščal gozdiček. Star lipov drevored, tristo metrov dolg listnati obok, ki je segal od železne ograje do predvežnih stopnic, je bil znamenitost te gole ravnine [...]« (G: 77)

Takšen pa je razgled z verande tovarniškega ravnateljstva v *Požganici*: »Okolico so barvali s prvo jesensko barvo kostanjevi, javorovi in jesenovi drevoredi, ki so se vili okrog tovarniškega naselja ter okrog gradu, ki je v svojem prijetnem renesančnem slogu delal okolico še lepšo« (Pož: 308). Zanimivo, da Prežih stavek »na verandi tovarniškega ravnateljstva je bilo prijetno« (Pož: 308) kot refren celo dvakrat ponovi, hkrati pa poudari, da prijeten razgled motita le mrgolenje delavcev, ki pobirajo na njivah fižol, ter smrad po gnilem krompirju. Elita biva drugje kakor delavstvo, Prežih pa sledi Zolaju v poudarjanju različnega življenjskega okolja predstavnikov Dela in Kapitala.

*Sklep.* – V primerjavi *Germinala* in *Požganice* je mogoče najti nekaj stičišč, ki jih lahko poimenujemo reminiscence. Dubravka Oraić Tolić (1990: 13) jih uvršča med medbesedilne intersekcije, kjer je navezava na prototekst težje določljiva. V naslovnikovi zavesti je umor Gnide reminiscenca Maigratovega, Prežihovi opisi rudarskih otrok in njihovih bivališč pa deloma spominjajo na Zolajeve. Pri tem pa se moramo zavedati tudi Prežihove transformacije danih motivov. Najbrž bi težko govorili o negativnih Zolajevih spodbudah, vendar je morda Prežih prav na podlagi branja *Germinala* nekoliko civiliziral svoj kolektiv. Drhal sicer povzroči Gnidovo smrt, a ga poprej vsaj po svoje obsodi; knapi se distancirajo od uničevanja rudnika, kar v naslovniku budi spomin na montsoujsko katastrofo.

## *Polom*

POLOM IN POŽGANICA. *Uvod.* – Čeprav je Zola pisatelj, ki je ustvaril enega prvih povsem vojnih kolektivnih romanov, se zdi, da je ta tematika nekoliko v ozadju raz-

iskav. Zola je svojo pisateljsko metodo uporabil tudi pri pripravi vojnega romana *Polom*, saj je želel naslikati »ogromno fresko, najbolj grozno fresko usodnosti, ki so se zgrnile nad ljudstvom«. Najprej je konzultiral znanstvene razprave zgodovinarjev (npr. Andréja Duqueta, ki mu je tudi osebno pomagal pri orisu vojnih operacij), nato pa je upošteval več pričevanj. Srečal se je tako z nekdanjim Napoleonovim prvim ministrom Ollivierom kakor tudi z nekaterimi povsem preprostimi prebivalci območja in nekdanjimi vojaki. Trgovec Philippoteaux mu je razkazal vojne kraje in ga obogatil z zgodbami o Napoleonu, desetnik Hue mu je pripovedoval o svojih občutih med vojskovanjem, zdravnikova vdova Ledaut-Rivetova pa je pričala o podobi pruskih vojakov (Rufener 1946: 47–52). Mnogo njihovih pričevanj je Zola v resnici umestil v svojo delo.

Druškovič (1957: 225) je že kmalu zapisal, da obstajata med Zolajevo in Prežihovo pisateljsko metodo podobnosti prav v zbiranju gradiva o opisanih krajih. Čeprav je bil Prežihov Voranc domačin, si je za roman *Požganica* vendar priskrbel precejšnje gradivo o avstrijsko-slovenskem spopadu. Pisatelj je poizvedoval pri osebah iz vseh slojev in prepričanj, zlasti pa se je zanimal za izjave malgajevcev in se srečal tudi z Malgajem (Druškovič 1966: 421–424). Poudariti velja, da bi lahko Prežih *Polom* prebiral v slovenščini, saj je že leta 1911 izšel v odličnem prevodu<sup>127</sup> Vladimirja Levstika, ki je v uvodu poudaril aktualnost dela:

Ob uri, ko pišem te vrstice, vznemirja duhove nov konflikt med sosedama ob Reni; in marsikatera stran *Poloma* se obnavlja človeku v spominu, ko ob tragični panorami Zolovega Sedana izreka na tihem željo, da bi se bila Francija, mati moderne civilizacije, okrepila z nauki tega »nepatriotskega« dela za srečnejšo obrambo svojih lepih tal. (Levstik 1911: VIII)

Pri primerjavi nas ne bo zanimala zgolj motivika obeh romanov, marveč zlasti uporaba treh funkcij vojnega žanra. David Baguley (1983: 79) meni, da ima tradicionalni vojni roman fiktivno, narativno in didaktično funkcijo. Te funkcije je mogoče prepoznati tako v Zolajevem *Polomu* kot v Prežihovi *Požganici*.

<sup>127</sup> Kritiki so bili prevajalcu Levstiku zelo naklonjeni. Romanist Zupan (1912: 619) je celo zapisal, da gre za prevajalca, ki mu ni para: »Odkar prevajajo pri nas pisatelji, virtuozi jezika, smo lahko prevodov veseli, bolj veseli, nego izvornih plehkosti.« Prepeluh (1912: 152) je poudarjal, da se prevod odlikuje po živahnem pripovedovanju in plastiki jezika. Nekoliko strožji je bil le Anton Debeljak, ki je prevajalcu očital naglico, a dodal, da je »pravi križ prelagati nekatere Zolove stvari, ki preobilujejo tehničnih terminov iz medicine, vojaške vede in vobče ljubijo slikovito izbrano dikcijo« (Debeljak 1912: 53).

*Fiktivna funkcija.* – Fiktivna funkcija bralcu približuje individualno in takojšnje izkušnje ter ga oddaljuje od sintetične optike zgodovinarja. Prikazuje zlasti kraje bitk, delce časa, izseke iz življenja borcev (Baguley 1983: 79).

Zanimivo je, da sta oba pisatelja znotraj fiktivne sestavine obravnavala pogovore vojakov o domovini. Med Zolajevimi junaki je nekaj takšnih, ki so se priključili vojski zaradi patriotizma, vse več pa se jih požvižga na usodo cesarstva: »Smrt falotom, ki hočejo, da se bojujemo« (Pol: 46). Na takšno govoričenje se odzove desetnik Jean: »Pri bogu, prijatelji, ali vam ne zavre kri, kadar vam pravijo, da so Prusi pri vas in da jih je treba vreči ven?« (Pol: 47)

O domovini razmišljajo tudi Prežihovi malgajevci: »Mi sedimo tu na tej strani Krke, s puškami v rokah oprezamo na one – oni pa delajo isto tam na drugem bregu. – In vsi smo delavci ali pa kmetje ... vsi smo siromaki – vsi trdimo, da se borimo za domovino. – Kakšna neki je ta domovina, da se nam tako skomina po njej?« (Pož: 212)

Če primerjamo izjave Zolajevih in Prežihovih vojakov, lahko ugotovimo, da je v obeh romanih prisoten dvom o smiselnosti bojevanja, ki je zlasti očiten v času prusko-francoske vojne, ko so vojaki demoralizirani, vodi jih le sovraštvo do nemške agresije. Veliko več si od zmage na bojišču obetajo Prežihovi liki, ki pričakujejo ustanovitev nove države.

V obeh delih se vojaki s fronte vračajo k sorodnikom. Oče Fouchard le nejevoljno sprejme obiskovalce, čeprav sta med njima tudi njegov sin Honoré in nečak Maurice. Obiskovalci ga poprosijo za hrano, ki jim jo le nerad ponudi:

Honoré je vstal in šel po vrč z vodo, ki je stal pri jedilni omari. »Oče, lahko bi nam bili dali vina.« Tedaj se je Fouchardu, ki se je že pomiril in bil samega sebe gotov, razvezal jezik. »Vina! Saj ga nimam več, niti kapljice ... Tisti, Ducrotovi, so mi popili in pojedli vse ter me obrali do golega.« Lagal je in to se je kljub njegovemu naporu videlo po mežikanju njegovih velikih blelih oči. (Pol: 143)

Obratna pa je slika, ko obišče svoje proletarske sorodnike Petruh. Korporal Vuga mu ob tej priložnosti podari več jestvin, rekoč, da slovenska vojska ni sovražna delavcem. Gre za propagandno akcijo, saj so bili slovenski delavci blizu socialdemokraciji, ki je agitirala zlasti za Avstrijo: »Otroci, dvaindvajsetletna Hanika, sedemnajstletni Maks, strugarski vajenec, petnajstletni Pavel, ključavničarski vajenec, in dve sestri, še obe šolarki, so gledali zavoj kot neko nadnaravno čudo. Le

eden, in sicer Klemen, se ni zmenil za to, kar se je godilo okrog njega; njegov obraz je ostal nespremenjeno trd« (Pož: 161). Petruhov bratranec Klemen Rožej je poseben lik med Prežihovimi junaki, saj se kot prepričan socialdemokrat, čeravno Slovenec, priključi avstrijski vojski, kar rojaki pojmujejo kot izdajo. Klemen pa obtoži Petruha in malgajevce, češ da so izdajalci. Na vprašanje čemu pa prida, da so izdajalci »[n]aših – a tudi samih sebe« (Pož: 164). Klemen kasneje pobegne v Celovec, Prežih ob tem tako opiše njegova občutja: »Skrival se je in bežal kot pravi begunec, katerega je domovina zapustila in ga zdaj kot izdajnika preganja« (Pož: 172).

Dejstvo, da vojna razdvoji tudi bratrance iste družine, omenja že uvodoma tudi Zola: »[Günther je moj bratranec] po ženski liniji. Njegova mati, sestra moje matere, se je omožila v Berlinu; in on je ves tamkajšnji in sovraži Francijo. Danes služi kot kapetan v pruski gardi ... Tisti večer, ko sem ga pospremil na postajo, mi je rekel s svojim odsekanim glasom, še danes ga slišim: "Če nam Francija napove vojno, bo potolčena".« (Pol: 18)

Bolj pa vojake vznemirja to, da je k Prusom prestopil Golijat Steinberg, ki je Honoréju prevzel dekle, ji napravil otroka, nato pa izginil. Ko se je Golijat med vojno vrnil k Silvine, da bi ji odvzel otroka, ga ritualno umorijo, saj naj bi vohunil (Pol: 455). Naomi Schor (1978: 106) je v razmerju med Golijatom in Silvine videla razmerje med tedanjo Prusijo in Francijo.

Ob tem je potrebno poudariti, da je Prežihova Koroška primerljiva z Zolajevo Alzacijo. V obeh pokrajinah živi prebivalstvo, ki se identificira z neko regionalno narodnostjo, hkrati pa ima sorodstvo v matičnih državah. Pojem izdajstva je tako v teh krajih izjemno relativen.

*Narativna funkcija.* – Vojni roman ima tudi narativno funkcijo, ko skuša pisatelj očrtati kronološki in kavzalni potek dogodkov v perspektivi, ki se uvršča na pol poti med zakoni in dejstvi (Baguley 1983: 79). V tej funkciji se pisatelj kar najbolj približa objektivnemu zgodovinarju. Poglejmo si, kako natančno opiše Émile Zola francoske vojaške premike, ki jih je povzel po knjigi polkovnika Frédéric Canogea *Sodobna vojaška zgodovina (Histoire militaire contemporaine, 1882)*:

Bilo je tu samo dvanajst tisoč mož, vse, kar je imel general Félix Douay s seboj od 7. armadnega zbora. Prva divizija, ki so jo bili poklicali prejšnji dan, je odšla v Froeschwiller, tretja pa je bila še v Lyonu, on pa se je odločil, da zapusti Belfort in se tako z drugo divizijo, rezervnim topništvom in nepopolno divizijo konjenice pomakne naprej. V Lorrachu so bili opazili ognje. Brzobjavka schlestadtskega podprefekta je javljala, da bodo Prusi prešli Ren pri Markolsheimu.

General, ki je čutil, da je predaleč od skrajne desnice drugih armadnih zborov in brez zveze z njimi, je pospešil svoj premik proti meji še toliko bolj, ker je sinoči prispela novica o nesrečnemu presenečenju pri Wissembourgu. (*Pol*: 7–8)<sup>128</sup>

Podoben tip besedila je najti tudi pri Prežihu:

Pripravljala je [narodna vlada] vojaško ofenzivo, da osvoji še tisto slovensko ozemlje, ki je ležalo onstran zasedene in dogovorjene demarkacijske črte. Zavzeti je hotela tudi celovško okolico z Vrbskim jezerom. Demarkacijska črta je bila na obeh straneh slabo zasedena. General Maister, ki je poveljeval slovenskim četam, sestavljenim iz maloštevilnih prostovoljnih čet samih koroških Slovencev in izpopolnjenih z nekaj stotnijami slovenskih polkov, katere je narodna vlada po prevratu spet postavila na noge, je zatorej ukazal, da pritegnejo na fronto poslednje rezerve iz najbližjega zaledja. (*Pož*: 194)

Oba pisatelja sta skladno z zgodovinskimi dejstvi opisala razloge za premik (največkrat gre za ukaz vlade ali štaba), ki je geografsko podrobno izrisan. Natančno je opisana tudi struktura vojske, bodisi rodovno ali regionalno. Pisatelja sta bila pozorna na kronologijo ter kavzalnost, hkrati pa sta omenila zgodovinske osebnosti, ki tako vstopajo v literarno delo.

Zola se je najbolj posvetil Napoleonu III., glavnemu pobudniku vojne. Poglejmo si, kako ta oseba vstopa v literarno delo skozi pogled enega od junakov:

To je bil v resnici Napoleon III., ki se mu je bil zdel na konju nekoliko večji; njegovi brki so bili tako namazani in lica tako pobarvana, da je Delaherche takoj spoznal: cesar se je bil dal pomladiti in namazati kakor igralec. Gotovo si je bil dal barvati obraz, da ne bi kazal armadi mrtvaške bledice svojega obraza, spačenega od trpljenja, svojega šilastega nosu in kalnih oči. Ko je ob petih izvedel, da se v Bazeillesu bojujejo, je prišel molče in mrko kakor prikazen, ki si je z rdečilom poživila polt na obrazu. Tam je bila opekarna, ki je nudila zavetje. Na drugi strani so deževale po njenih stenah krogle in granate so padale vsak hip na cesto. Vse spremstvo se je ustavilo. »Veličanstvo,« je zamrmral neki glas, »tu je zares nevarno.« (*Pol*: 195)<sup>129</sup>

Pri Prežihu pa je takšna oseba nesporno sam general Maister:

<sup>128</sup> Mitterand (1967: 1473) je ugotovil, da je Zola Canogeovo knjigo nahitro prelistal, saj se je nekoliko zmotil. Brzozavka podprefekta v Mulhousu je poklicala Sedmi korpus v to mesto, kjer je dobil Douay depešo schelestadtskega podprefekta, ki je napovedala, da je sovražnik prečkal Ren v Markolsheimu in v Hanigueu. Zato se je Douay umaknil v Belfort.

<sup>129</sup> Kombinacija bledice duha in pretirane pobarvanosti obraza je fizični ekvivalent cesarjeve literarne funkcije v Zolajevem delu (Schor 1978: 113), hkrati pa naznanja klavrnو prihodnost cesarstva.

Velike generalove oči so ga mirno gledale, njegovo čelo, nadkrito z močnimi, belkastimi lasmi in podčrtano s košatimi obrvmi, je izražalo prej nekaj vdanega, zvestega, kot pa nekaj trdega, vojaškega. Tudi njegovi košati brki niso mogli zbrisati tega vtisa. Kotnik mu je pogledal naravnost v obraz in rekel: »Gospod general, razbijmo plebiscit!« (Pož: 395–396)

V obeh vojaških romanih sta opisani zgodovinski osebnosti, ki sta bili ključni za vojne operacije. Oba voditelja spremljamo skozi junaka-nosilca pogleda. Medtem ko se pri Zolaju junak od daleč trudi, da bi kar najbolje videl cesarja, pa se Kotnik so-oči z generalom kar iz oči v oči. V obeh deskripcijah so poudarjene fiziološke značilnosti (nos, brki), hkrati pa oba izražata s svojo pojavo stanje duha in usodo vojne.

*Didaktična funkcija.* – Tretja, didaktična funkcija se oddaljuje od resničnosti, hkrati pa dogodke uvršča v nekatere sheme (Baguley 1983: 79–80). Gre za pisateljeve komentarje, ki razkrivajo tudi njegovo ideologijo. Znano je, v kolikšni meri je Zola nasprotoval Napoleonovemu režimu in s tem tudi vojni s Prusi. Kar nekaj zaključkov poglavij napoveduje skorajšnji konec cesarstva ter bedo vojskovanja, s čimer se razkriva pisateljev antimilitarizem.<sup>130</sup> Takole je opisan Mauriceov prelom s patriotističnim militarizmom:

In ko je 106. polk končno v trenutku, ko se je dež ulil s podvojeno močjo, zapustil planoto in krenil ponovno na svoj zločinski pohod proti Meusi, v neznano, je Maurice znova zagledal cesarjevo senco, ki je mračno begala sem in tja na zastorih stare gospe Desrochesove. Ah, ta armada obupa, ta armada, posvečena poginu, ki so jo pošiljali v gotov poraz, da reši dinastijo! Dalje, le dalje, ne oziraje se nazaj, v dežju, po blatu, do uničenja! (Pol: 113).

Medtem ko se Zola usmeri v svojih pripovedovalskih komentarjih v antiimperializem in antimilitarizem, pa je Prežih v svojih izrazito pojasnjevalnih ekskurzijah nenaklonjen meščanski vladi v Ljubljani:

Slovenska vlada je podcenjevala odporno silo in vojaško moč koroških obrambnih čet ter se je slabo in površno pripravila. Njene vojaške sile so zaostajale za koroškimi. Vojaštvo, skoraj izključno sestavljeno iz prostovoljcev, ki jih je prvi veter navdušenja in agitacije pritegnil

<sup>130</sup> Tudi drugi francoski naturalisti so bili izrazito kritični do vojske (Simpson 1964). Najbolj znano je delo *Konjenik Miserey* (*Le Cavalier Miserey*, 1887) Abela Hermanta, kjer smo pričrta demoralizaciji naslovnega junaka, ki se vdaja dolgočasju v svoji konjeniški enoti. Po štiridnevnem zaporu postane do svojih vojakov zelo zahteven, hkrati pa se zaplete s stotnikovo ljubico, s katero kasneje pobegne, vendar se vrne v svojo enoto. Podobne motive je najti tudi v delu Luciena Descavesa *Podčastniki* (*Sous-offs*, 1889), ki opisuje življenje dveh intendantskih narednikov, ki si zaradi dobav ustvarita ugoden položaj, hkrati pa izkoristita svoji ljubici. Medtem ko so Hermanta pozvali na dvoboj, pa je Descavesa kljub protestom uglednih pisateljev vojni minister postavil pred sodišče, a je bil oproščen.

pod zastavo ali pa so bili s silo nagnani pod njo, je bilo sito vojne; jelo se je počasi razkrajati, postajati ravnodušno. Tako je moralo priti, kajti ne četništvo ne vojaštvo ni našlo nikjer tiste notranje, velike, duhovne sile, ki bi ustrezala takratnemu revolucionarnemu razpoloženju množic, ki bi jih zgrabila, jih nosila ... jih dvigala ... in jih razvila v veliko zmagojučo, udarno ljudsko silo. (Pož: 209)

## Zemlja

Uvod. Le dva tedna po objavi »Manifesta peterice« v *Figaroju* je leta 1887 o Zola-jevi *Zemlji* razmišljal Josip Stritar v pismu Levcu: »Tudi to me veseli, da svet bolj in bolj spoznava in ocenjuje Zola in njegovo naturalistično svojat. Saj ste brali, kaj so storili neki mlajši literati pariški zoper poslednje delo njegovo »La terre«! Tudi to mu očitajo, kakor sem mu jaz, da piše tako iz same spekulacije, ker je kar volk na denar, vse drugo mu je deveta brigada. Bog nas Slovence ohrani vsaj té kuge.«<sup>131</sup>

Mlajše generacije so *Zemljo* kmalu drugače sodile. Vladimir Levstik je v Parizu celo razmišljal, da bi po pisateljevi metodi napisal kak kmečki roman:

Po zgledu Zole zapisovati vse mogoče: vtiske velikomestnega kakor malomestnega življenja; popisovati si vse do največje natančnosti: n.pr. kmetško hišo, uredbo posestva, polje, kako se vrši setev, kako se naprega konja, kako se molze krava, kolina, pojedina na kmetih, gostija, dogodki ob smrti kake osebe, sedmina, pogreb, zaroka, krst, kmetški praznik, maša, velika noč, semenj, požar etc. Markirati si vse bistveno. Nabirati fraze in izraze. Narisati si posamezne stvari, zaznamovati dele s številkami in notirati imena, opazovati tudi razpoloženja v naravi in izpolnjevati vse tiste opise, tako da imam naposled na razpolago neizčrpen repertoar, ki se menjava le po danem slučaju. Isto delati z ozirom na zanimive in markantne značaje.<sup>132</sup>

Leta 1933 je Bratko Kreft objavil članek »Književnost o vasi in kmetu«, v katerem je poudaril, da je propadajoča meščanska književnost sprejela kmečki roman kot rešitev. Ljubezen do zemlje je značilna za svet intelektualcev, ki obupajo nad meščansko družbo, kar povzroča idealiziranje kmeta. To je, po Kreftu, značilno za romane George Sand. Znano je, da je Sandova ustvarjala pod vplivom pastoralnega žanra in razglasila primitivno življenje za ideal vseh ljudi (Vernois 1962: 32). Zola se je pošalil, da ima pisateljčin Berry morda res privilegij imeti raso vzvišenih kmetov, sam pozna le kmete iz južne in severne Francije, ki jim takšna kakovost manjka: »Pri nas ni nič bolj preprosto in hkrati bolj zapleteno od kmeta« (»Documents littéraires«: 407–408).

<sup>131</sup> J. Stritar, Pismo Franu Levcu, 2. 9. 1887, *ZD* 10, 154. O »Manifestu« je *Neue Freie Presse* poročala 23. 8. 1887.

<sup>132</sup> V. Levstik, *Dnevnik*, 12. 4. 1907. Osrednja knjižnica Celje, prepis Igorja Grdine.

Kreft (1933: 234) je v članku poudaril, da so naturalisti spremenili pogled na kmete. Zolajeva *Zemlja* je izzvala zaradi doslednega naturalističnega prikazovanja vasi gonjo proti pisatelju, saj si meščan in malomeščan nista dala uničiti idealiziranih slik kmečkega življenja. Zolajev kmečki roman je tako »v vsej svetovni književnosti največja in najresničnejša slika kmečkega življenja« (Kreft 1933: 235). Tako kot je Zola poudarjal, da nihče od francoskih romanopiscev ni tvegala napisati prave drame vasi, saj nihče ni čutil, da ima v posesti vso resnico, je tudi Kreft (1933: 235) menil, da še ni pravega slovenskega kmečkega romana: »Slovenska književnost še danes nima dela, ki bi s tako odkritosrčnostjo in brez predsodkov prikazovala kmečko življenje, kakor je to storil Zola. Že od Jurčičevih časov sem je kmet v slovenski književnosti ali preveč idealiziran ali pa pokravljen«.

ZEMLJA IN INGOLIČ. Sočasna kritika je Ingoličev prvi roman *Lukarji* (1936) takoj povezala z *Zemljo*, pisatelj sam pa je kasneje trdil, da sicer pozna Zolajevo delo, a da *Zemlje* še ni bral (Hudales 1950: 2). Ivan Pregelj (1936: 330) je zapisal, da je v tem romanu očitna »le snovnost zaradi snovnosti, motivna izposoditev od drugod«, tudi iz Zolajeve *Zemlje*. Največkrat so kritiki primerjali opise spolnosti v obeh delih. Tine Debeljak (1937: 9) je menil, da pisatelj *Lukarjev* gleda na svet naturalistično ter pod »zornim kotom zolajevskega seksizma«. Takšno oznako je ponavljal tudi v kritikah kasnejših Ingoličevih del: »Našega bralca je predvsem motila snov tega romana, ki je izmed slovenskih romanov najbolj v rodu z Zolajevim naturalizmom *Zemlje*, poln seksualne romantike, da tako imenujemo njegovo slast po kopičenju seksualnih deliktov in perverznosti, ki ne poznajo nikakršnih meja in nimajo nobenega globljega smisla« (Debeljak 1939: 8). Ob tem je potrebno podčrtati, da je Debeljak, ki je v svoji disertaciji o Reymontovih *Kmetih* poudarjal inferiornost *Zemlje* v primerjavi s poljskim romanom, v kritiki Ingoliča dokaj pretiral. V *Lukarjih* se med delikti pojavlja le incest med bratom in sestro, Hano in Tomažem. Tudi Simona Kranjc (1992: 69) je izvor motiva iskala v *Zemlji*, v kateri je opisano razmerje med Palmyro in Hilarionom. Kranjčeva (1992: 70) poudarja, da se oba para želita iztrgati iz objema samote, pregnati mrzaz iz duše in telesa, v obeh primerih je razum poražen. Kar pa se tiče preostalih seksualnih perverznosti, ki naj bi jih Ingolič pod Zolajevim vplivom »kopičil« v *Lukarjih*, se lahko strinjamo z ugotovitvijo Kranjčeve (1992: 71), da se slovenski pisatelj ne spušča v podrobnosti kot francoski. Ko bi moral opisati spolni akt, nekajkrat celo zaključil poglavje.<sup>133</sup>

<sup>133</sup> Navedimo konec prvega poglavja: »Marsikatero dekle je sredi te pomladne noči prvič začelo v sladki bolečini. Tudi Polona« (*Lukarji*: 17). Podoben je tudi konec petega: »Ko se je z lasmi dotaknila njegovega čela, je Andrej planil pokonci, prišel Lejo nase, jo vzdignil v naročje in jo stisnil k sebi, da je kriknila. Njen krik ga je še bolj razvnel. Odnese! jo je v prvo sobo, ki jo je dosegel« (*L*: 53).



Bolj kot v *Lukarjih* so zolajevske reminiscence vidne v drugem Ingoličevem romanu *Soseska* (1939), ki se pravzaprav začenja s podobnim motivom kot Zolajeva *Zemlja*, kjer se oče Fouan še za živa odloči razdeliti svojo posest med tri otroke. Tudi Ingoličev oče Koren ima dva sinova in hčerko. Kranjčeva (1992: 46–47) opozarja na podobnosti med Fouanovim sinom Hyacinthom, vulgo Jezusom Kristusom, ter Korenovim sinom Tomažem. Ko se je slednji iz vojne vrnil kot invalid, je le redko poprijel za delo, veliko dni pa je preždel v gostilni (*Soseska*: 18). Tudi Jezus Kristus je postal po vrnitvi iz vojske pijanec in lenuh (*Zemlja*: 20). Ker sta Tomaž in Jok invalida, delitev ne pride v poštev, edini dedič je hčerka Veronika, ki bi skrbela za brata. Veronika, ki ljubi revnejšega kovača Tonča, tik pred poroko zavrne očetovega favorita, vdovca Pišorna. Zaradi sramote in tožbe se oče Koren odloči posestvo prepustiti prizadetemu Joku in ga na silo oženi z Lizo, ki kasneje poskrbi, da očetu na starost ne bo nič prizaneseno. Tako Ingolič opiše Lizin odnos do starega Korena:

Spet se je vnel prepir. Koren je hotel uveljaviti svojo voljo, Liza pa mu je hotela enkrat za vselej povedati, da nima nobene besede več. Koren je bledel in ustnice so se mu tresle, Liza pa je od jeze tolkla po mizi, grozila starcu s pestmi in kričala, da so se ljudje ustavljali pred hišo. Joku je bilo nerodno, predsedal se je sem in tja in ni vedel, kaj naj reče. Naposled je Liza odprla vrata na stežaj in velela Korenu: »Poberite se v svojo hiško! Tu nam ne boste delali zgage! Tudi jesti vam bomo dajali posebej, če se boste še usajali!« Koren se je zravnal, kolikor se je mogel. V zadnjem času je začel vidno lesti v dve gubi. Lase je imel skoro čisto bele. V očeh mu je zadnje mesece ležala brezupna žalost, zdaj pa se je v njih vnelo sovrašтво. (*Sos*: 101)

Zdi se, da Koren podoživlja usodo očeta Fouana, ki se je selil od družine do družine svojih potomcev. Najhuje pa mu je bilo pri Nergačevih:

Čeprav se jih je skrbno ogibal, ni očetu Fouanu noben prepir prizanesel. Ako je molčal, so ga prisilili, da se je opredelil, če je šel ven, je ob povratku naletel na razprto družino in je čisto zgolj njegova prisotnost prilila olja na ogenj potuhnjene jeze. Doslej dejanskega, telesnega trpljenja še ni užil, naenkrat pa so ga zadele omejitve: skoporitve so mu odmerjali hlebec in mu odtegovali priboljške. Nič več ga niso kakor prve dni trpali s hrano. S sleherno predebelo odrezano rezino je privabil nase ploho trdih besed: kakšno brezno! (*Z*: 297–298)

Po dolgotrajnih razprtijah Nergač očeta zagradi za laket in vrže na cesto (*Z*: 401), podobno pa stori tudi Liza: »Liza se je sprva umaknila za korak, potem pa je pahnila starca skozi vrata« (*Sos*: 102). Medtem ko oče Fouan lahko le tava po vasi, pa očeta Korena povabita k sebi Tonč in Veronika, ki pa mora še izterjati svojo dediščino od Lize:

Štirideset tisoč! Ali si znorela? Od kod pa jih naj vzameva? Za gozd dvajset, tebi štirideset! Komu še kaj? Saj bova prišla na nič! Ljuba moja, boš pač morala počakati, da mi bodo začeli cvesti jurji po njivah!« »Ne bodi no smešna, že ob prevzemu si vedela, koliko mi gre, pa bi

shranjevala!« je Veronika nadaljevala ostreje. »Zdaj mi bo še očitala, da zapravljam?« se je Liza že drla. »Kaj te briga, kam dajem denar! Vdere v hišo, ne da bi koga vprašala, stika po svinjakih, potem pa še zahteva štirideset jurjev!« »Koga bi vprašala? Kako to misliš?« je planila Veronika. »Kako? Hiša je moja in ti nimaš kaj tu iskati! Poberi se, od koder s prišla!« je zavpila Liza in ji pokazala vrata. (*Sos*: 143)

Podobno tudi Françoise v *Zemlji* zahteva od sestre svoj delež, kar razplamti sovražstvo: »Françoise in Lise sta naglo planili pokonci in vskočili med naježena moža; dolga leta kopičeno sovražstvo je naposled privrelo na dan. Lica so jima vzplamtela, najraje bi si z nohti razpraskali kožo.« (*Z*: 375)

Čeprav je kritika menila, da ima *Soseska* slab konec, je za nas zanimiv, saj ga je mogoče povezati z *Zemljo*. V pretepu namreč Pišorn, ki se je hotel polastiti še Lize, ubije Tomaža, kar nekoliko spominja na epizodni prizor, ko Tron ubije gospodarja Hourdequina, da bi lažje zaživel z njegovo (in svojo) ljubico Jacqueline. V obeh delih se ljubice, ki je priča uboju, polasti obup.

**ZEMLJA IN JAMNICA. Uvod.** – Kmalu po izidu romana *Jamnica* (1945) so nekateri literarni zgodovinarji začeli povezovati to Prežihovo delo z Zolajem. Anton Slodnjak (1946: 6) je poudaril, da je roman »leposlovna podoba nekega kolektiva« tako kot mnoga največja pripovedna dela svetovnega slovstva, od Balzacove *Človeške komedije* in Tolstojeve *Vojne in mir*, do Zolajevih romanov *Polom* in *Germinal*. Medtem ko je omenil Reymontove *Kmete*, pa je *Zemljo* očitno prezrl. Šele Drago Druškovič (1964: 391) je opozoril, da je Prežihov Voranc morebiti poznal Kreftov spis iz *Književnosti*, saj je z revijo sodeloval, hkrati pa je domneval, da je bil pisatelj pozoren tudi na izjavo, da slovenska književnost nima dela, primerljivega z *Zemljo*. Prvi pri nas pa je romana primerjal Janko Kos (1987: 233). Prežih je po njegovem mnenju ustvaril tipičen kmečki roman, ki ga je prvič realiziral Zola. *Zemlja* je bila po Kosovem mnenju nedvomno temeljni zgled za Prežihovo besedilo, čeprav posredno, o čemer pričajo razlike. Glavna je zlasti v dejstvu, da se je slovenski pisatelj odmaknil od Zolajevih individualnih kmečkih usod k vaškemu kolektivu. Vendar pa posamezni orisi usod, položajev in dogodkov močno spominjajo na *Zemljo*. Na ravni naturalistične rustikalnosti so tudi Prežihovi opisi erotičnih doživljajev.

**Rod.** – Zola v uvodnih poglavjih predstavi rod Fouanovih, ki so bili osvobojeni tlačanstva za časa Filipa Lepega in so tedaj kupili dve jutri zemlje:

Takrat je napačil dolgotrajni boj, štiri stoletja trajajoča borba za obrambo in razširitev tega imetja, spopad, v katerem je bilo edino volilo očetov zagrizena grabežljivost in edina dediščina sinov neodjenljivo poželenje: zemljišče se je krčilo in naraščalo, tisočkrat oporekana posest je

stalno visela na nitki, prenekatero oporoke so bile sami dolgovi, da se je že zdelo, da bo barka potonila, pa vendar so travniki spet ozeleneli in se polja pozlatila; sla po posesti in korakoma zmagojoča žilavost sta jih širili in bogatili. Rodovi so v tem boju podlegali, leta človeškega trpljenja so pojila zemljo [...]. (*Zemlja*: 33)

Podobno tudi Prežih opiše Munkov in Bunkov rod:

V teh jamah so že stoletja domovali Munki in Bunki. Mogoče se v njihovih žilah ni več pretakala kri nekdanjih njihovih prednikov, ki so te jame in te gube začeli krčiti s kopači, z motikami in plugi, mogoče so se ti rodovi že večkrat premešali z drugimi, toda njihova prvotna bit je ostajala skozi stoletja, kajti tiste, ki so na novo prihajali rit na ta prostor, so gube in jame in sence kmalu pregnete, da so postali taki, kakršni so bili njihovi predniki. (*Jamnica 1*: 83)

Ko pisatelj popiše rod, se usmeri k sedanjemu predstavniku: »Louis Fouan se je s poroko z Roso Malivernovo obogatil za dvanajst juter in tako zaokrožil devet hektarjev in pol zemljišča, ki ga je sedaj tudi sam delil med otroke.« (*Z*: 34)

Tudi Prežih se posveti zdajšnjemu Munku: »Bunkovo kmetijo je v svoji mladosti dobil od očeta, Munkovino pa je potem priženil. Že blizu štirideset let sta z ženo gospodarila na tem prostoru. In gospodarila sta tako, da sta ohranila vse bogastvo, kar sta ga prevzela.« (*J1*: 83)

Oba romana skrivata v svoji predzgodbi trpljenje mnogih rodov zaradi širitve kmečke posesti. Ko vstopamo v obe zgodbi, je prav ta posest dosegla največjo razsežnost v vsej zgodovini rodu. Vendar morata oba kmeta na starost zemljo razdeliti med tri potomce, pri tem pa bolj ali manj podoživljata usodo kralja Leara.

### *Sestavine learovske teme*

Medtem pa vam povem, kaj snujem. Dajte mi zemljevid. – Torej, razdelil sem kraljestvo na tri dele, ker se hočem na stara leta otresti vseh skrbi in jih pustiti mlajšim, da se odvlečem v smrt brez bremen na sebi [...]. (*Kralj Lear*: 606)

Takole se Shakespearov kralj Lear odreka svojemu kraljestvu, ki ga želi razdeliti na tri dele. Émile Legouis (1953: 419) je v renesančnem kralju videl zgled Fouana: »Oče Fouan je kmečki Lear.«

V *Zemlji* pa je notar tisti, ki ostarelega kmeta povpraša o delitvi: »Tako, oče Fouan, odločili ste se torej, da še za živa razdelite imetje med sinova in hčer?« (*Z*: 23)

Podobno kot Lear, ki se želi na stara leta otresti skrbi, tudi Fouan trdi, da sta z ženo vse bolj betežna, zemlje pa ne moreta odnesti v grob. Svoje imetje bo Zolajev junak razdelil med sinova Jezusa Kristusa in Nergača ter hčer Fanny. Zakonca Fouan pri notarju z očmi takole spremljata svoje potomce:

Takrat pa je mati, ki je doslej nebrizno in brez pravega razumevanja sledila pogovoru, s trpkim pogledom ošinila hčer in sinova. Brez ljubeznivosti jih je vzredila, s preračunljivimi očmi gospodinje jim je očitala sleherni košček kruha, ki ga je sama priskoparila [...]. Tudi Fouan si je drugega za drugim ogledal otroke in topa bolečina ga je presunila ob misli na prihodnost posestva. Bolj od pijančeve lenobe ga je plašil nenasitni pohlep ostalih dveh. Povesil je tresočo glavo: čemu si beliti lase, ko pa tako mora biti! (Z: 26)

Zemlja je dobrina, kapital, znamenje, ki omogoča identifikacijo in sociološko klasifikacijo, hkrati pa je tudi kriterij, ki razločuje posedujoče od tistih, ki je nimajo ali je nimajo več. Zemlja kot dobrina lahko sproža dinamičen, evforičen proces, ko gre za njeno pridobitev, ali pa disforičen proces, ko gre za njeno razlastitev (Cosset 1987: 26–27). Pri notarju smo priča obema procesoma. Fouan se sam razlastini, medtem ko se bodo njegovi njegovi otroci v kratkem olastnili. S tem ko potomci pridobivajo veljavo, pa jo Zolajev starec izgublja: sorodniki in sovaščani ga zdaj celo spoštujejo manj (Cosset 1987: 27), kar je očitno, ko se je potrebno domeniti tudi o preživnini. Otroci očetovih pogojev nočejo sprejeti, saj trdijo, da je staršema potrebno dati le toliko, kolikor potrebujeta za življenje:

In vzniknil je nov prepir, ki mu ni bilo videti konca. Na rešeto so deli žitje in bitje utrujenih starčkov, ga razgaljali, brskali po njem in premlevali potrebščino za potrebščino. Tehtali so kruh, sočivje, meso; skrbno odmerjali oblačila, prirezovali volno in platno; ustavili se niso niti pred skromnimi razkošji, kakor je bil na priliko očetov tobak za pipo, ki so ga po brezkončnih medsebojnih očitkih z dveh soujev dnevno zbili na en sou: treba se je pač omejiti, kadar ne delaš več! In mati, se mar ne bi mogla odreči črni kavi? [...] Ko je bil izračun pri kraju, so se ga znova lotili in še so izbrskali nekaj odvečnih reči: dve srajci in šest robcev na leto ter stotinko vsote, namenjene za dnevno porabo sladkorja. (Z: 29–30)

Takšna stališča je najti tudi v *Kralju Learu*, ko spregovori Goneril:

Poslušajte me. Le čemu vam bo  
teh pet in dvajset, deset ali pet  
v hiši, kjer jih lahko dvakrat več  
skrbi za vas. (*Kralj Lear*: 652)

Otroci torej razmišljajo po preprostem načelu, češ da mora kmet namreč nekaj imeti, da sploh jè. Poživlja ga pohlep po pridobitvi ali povečanju premoženja (Cos-

set 1987: 26). Med samimi otroki pa se pojavi spor, ko se je potrebno dogovoriti o novem lastništvu posameznih delov posestva. V *Zemlji* zemljemerec razdeli sleherni kos na troje, s čimer se vsakemu omogoči lastništvo različne kakovosti zemlje. Tako so namreč delili že pradedje, ki so sicer posest širili le z nakupi in porokami. O posameznem lastništvu odloča žreb: Nergač dobi trojko, česar pa noče sprejeti: »Krepko se motite, če mislite, da bom pristal na to. Nikoli! ... Tretji delež, kaj? Najslabši! Pa sem vseskozi zahteval drugačno delitev.« (Z: 64)

Zemlja je gotovo tudi ozemlje, kar lahko vodi do lastninskih konfliktov in kršitev meja. Takšne okoliščine so lahko v resnici nevarne, saj sprožajo kršitev pravil ter nedovoljeno vrivanje v prostor, namenjen drugemu, naj gre za hoten ali le simboličen vpad (Cosset 1987: 27).

In zdaj še pogled v *Jamnico*, kjer gospodar Munk takole nagovori svoje tri otroke: »Otroci, poslušajte! Midva z materjo sva se odločila, da bova izpregla. Že skoraj štirideset let hišujeva na obeh gruntih, zdaj sva pa sklenila, da bova vse prepustila vam otrokom. O teh rečeh se bomo danes nekoliko pomenili« (J1: 90). Podobno kot Fouan si tudi Munk ogleda vse svoje otroke, kar je gotovo Zolajev vpliv:

Po tem kratkem uvodu je oče umolknil in pogledal po omizju z bodečimi, sivimi očmi. Te oči so obstale najprej pri materi Munkinji, kakor da bi pri njej iskale prve pritrditve, potem so obstale pri sinu Anzanu, kjer pa so se le mimogrede pomudile, nato so obstale na licu hčerke Mojcke, s katerega so dolgo nekaj brale, nazadnje pa so se zapičile v obraz sina Ladeja, kamor so se najdlje in najmočnejše upirale. Potem so se umaknile in postale skoraj plašne. (J1: 90)

Tako kot Fouan tudi Munk v obrazih svojih otrok razbira prihodnost svojega posestva. Kakor Zolajev lik tudi on povesi svojo glavo in postane plašen. Kot v *Zemlji* ima tudi pri Prežihu gospodar tri otroke, hčerko in sinova. Ker ima samo dva grunta, zemljo razdeli le med Anzana in Mojco. Ladej, ki se je izšolal za učitelja, naj bi prejel odškodnino, česar noče sprejeti. Tako kot pri Zolaju se tudi pri Prežihu zaradi lastnine oblikujeta dva pola: uporni in komaj zadovoljni. Tako kot v *Zemlji* tudi v *Jamnici* lastništvo povsem spre družino: »Nekaj trenutkov so si Munki stali nasproti kakor največji sovražniki, pripravljeni, da se za svoje bogastvo spopadejo, in če bo treba, zanj živi zgrizejo. Iz vseh oči je švigala strast lastništva in pohlepa po njem, vse drugo v njih je bilo mrtvo, pokopano, vse medsebojne krvne, čustvene in družabne vezi so bile pretrgane.« (J1: 97)

Če se v *Zemlji* sprejo zaradi višine Fouanove preživnine, pa se v *Jamnici* sporečejo zaradi zneska, ki ga je potrebno izplačati Ladeju: »Vsota, za katero se je bil boj, je bila za Munkovo premoženje tako malenkostna, da bi za to ne bilo treba izgubiti niti ene odvečne besede. Toda ljudem, ki so branili grunt, tu ni šlo za vsoto, ampak

za načelo. Branili bi bili tudi desetkrat manjšo, krivičnejšo vsoto, kakor je bila ta.«  
(*J1*: 101)

Odlomek, ki govori o manjšanju vsote, nekoliko spominja na Fouanove otroke, ko se pogovarjajo o preživnini staršev. Prežih je torej izhajal iz Zolajeve »learovske teme«, vendar se je pri delitvi osredinil zlasti na sina, ki ne dobi zemlje. Tako kot pri Zolaju pa morajo tudi pri Prežihu mladi nasledniki poskrbeti za preživnino oziroma preužitek.

Otroci v *Zemlji* se ne držijo povsem stežka doseženih dogovorov. Medtem ko Fanny plačuje preživnino, se Nergač vselej obotavlja:

Oče in mati sta pristopila ter s pogledom okovala fantovo roko. V soju treh parov široko odprtih oči je slednjič poblisknil prvi stousoujevski kovanec. »Eden,« je rekel mladenič in ga položil na mizo. Ostali so kapljali vse počasneje. Štel jih je s tenkim in zamirajočim glasom. Po petem se je prekinil in zamudno pobrodil z rokami po žepih ter naposled izbrskal še šestega pa ga z okrepljenim in zanosnim glasom pospremil na mizo: »In šest!« Fouanova sta čakala nadaljnjih, a se nobeden ni več prisvetlil. »Kako šest?« je izcimil oče. »Deset jih je treba ... Kaj naju imaš za norca? Prejšnje tromesečeje zgolj štirideset frankov, danes komaj trideset!« (*Z*: 203)

Takšne očitke je najti tudi v *Jamnici*, ko stari Munk spozna, da Bunk ne gospodari najbolj uspešno:

Ko so se že nekaj časa krepčali, je oče zdajci rekel: »In meni še tudi nista nič dala ...« Njegov glas sicer ni bil očitajoč, vendar je mlada dva očetova izjava močno zadela. Bilo je prvič, odkar sta bila gospodarja, da je prišel oče s to stvarjo na dan. V gruntu je imel zapisanih petdeset tisoč, od katerih res še ni dobil niti krajcerja. Stari Munk jima ni hotel delati še večjih težav, kakor sta jih že imela, vendar se mu je le zdelo potrebno, da ju spomni tudi na to in ju še bolj zresni. (*J2*: 227)

Spori pri Fouanovih najprej pokopljejo Rose in oče se preseli k Delhommovim, nato k Nergačevim, kjer pa zaradi razmer ne zdrži dolgo. V romanu *Zemlja*, kot je zapisal že Legouis (1953: 426), namreč ni Kordelije. Slednjič se ustali pri Jezusu Kristusu, ki pa se kmalu poda na lov za očetovim skrivnim zakladom. Ko najde očetove papirje, si jih ne upa prisvojiti, Fouan pa se zaradi strahu pred številnimi poskusi tatvine vrne k Nergačevim, ki ga z veseljem sprejmejo, saj se s starim vrača tudi denar (*Z*: 383). Priložnost, da bi okradli očeta, se pojavi, ko Fouan leži – kot se tedaj zdi – na smrt bolan. Čisto po naključju ga najde Lise: »Stisnilo jo je pri srcu: skriti zaklad! Zaklad, za katerim so več kot mesec dni zaman stikali in vohljali po najskrivnejših kotih in krajih, se ji je mahoma ponudil kakor na krožniku. Torej je starega prijelo ravno v trenutku, ko je hotel zamenjati skrivališče!« (*Z*: 394). Ob-

čutek vesti spremlja trepet ob Fouanovih blodnjah, na katere se Nergač sicer požvižga in šteje denarce. Liso pa pretrese zlasti blodnja, ki bi jo bilo mogoče povezati prav z njuno krajo: »Že tretjič je onemela, prekinilo jo je očetovo ihtenje. Oglasila sta se skrajna reva in neizmeren obup. Kakor bi hotel izjokati vse svoje življenje, je oče z vse strtejšim glasom nerazumljivo ponavljal: "Izgubljeno ... izgubljeno ... izgubljeno ..."« (Z: 395)

Podoben motiv se pojavi tudi v *Jamnici*, ko Dovganoč čuje pri umrli Ajti zgolj zato, da ima dovolj časa za iskanje denarja. Namesto da bi se posvetil spominu na pokojno, se ukvarja zgolj z iskanjem. Slednjič le zapazi luknjo, v kateri najde škatlo, ki pa je ne more odpreti:

Ves omamljen je obstal pred mrtvaškim odrom in skoraj proseče pogledal na vzglavje, kjer se je pod belim prtom risala Ajtina glava, kakor bi hotel reči: »Teta, povej vendar, kje je ključ? Zdaj ti je vendar že vseeno ...« Starka pa se ni zmenila zanj in tesač je moral poiskati na polici majhno dleto. Znova se je usedel na prag in pričel škatlo s silo odpirati. Dovganoč se je pošteno oznožil, preden se mu je posrečilo na enem koncu spraviti dleto pod pokrov. Potem se je začel na vso moč privzdigovati. Tedaj ga je vzdramil hreščeč glas: »He, Dovganoč, ali zaklad odpiraš ...« Tesaču so otrpnile roke in le malo je manjkalo, da mu škatla ni zaropotala po tleh. (J3: 114)

Hreščeč glas, s katerim tovariši strašijo Dovganoča, se v hipu dozdeva kot odgovor pokojnice. Iskalca skritega zaklada doživljata tako pri Zolaju kot pri Prežihu slušno halucinacijo, ki jo povzroča slaba vest.

*Motivi občinske vlade.* — Eden pomembnejših prizorov v *Zemlji* je sestanek občinskega sveta. Zola naj bi potek seje opisal na podlagi lastnih izkušenj, saj je bil januarja 1881 izvoljen v drugem krogu — dobil je osemindvajset glasov od štiridesetih — za enega od desetih občinskih svetnikov v kraju Médan. Do leta 1888 — po tem letu ni več kandidiral — je bil Zola izvoljen še dvakrat. Resnici na ljubo je treba poudariti, da se sej ni udeleževal vestno, čeprav je bil član šolske komisije (Robert 1952: 121–122).

V njegovem romanu se sestanek občinskega sveta začinja z zamudo, težave pa imajo tudi s sklepčnostjo. Prva točka dnevnega reda je bila povezana s šolstvom: »Učitelj je prosil za povišanje plače za trideset frankov na leto, kar je utemeljeval z nadvse zahtevno in odgovorno dejavnostjo. Obrazi so jim potemneli, pri občinskem denarju so skoparili, kot bi kapljal iz njihovih žepov, zlasti še, kadar je šlo za šolo. Brez razprave so prvošnjo kratko zavrnilo.« (Z: 153)

Pod točko, ki jo je vsilil Macqueron, so obravnavali župnijsko vprašanje, saj občina dolgo ni imela svojega župnika: »[Z]mignili so z rameni in vprašali, ali bodo maše zato kaj boljše. Odgovor je bil na dlani: nikakor ne, obnoviti pa bi morali župnišče, lasten župnik bi bil predrag! Za tiste pol urice ob nedeljah bo dosedanj kar dovolj dober!« (Z: 153)

Tretja točka je bila posvečena načrtu za novo cesto ter vprašanju razlastitev in odškodnin, kjer pripovedovalec natančno oriše kmečki značaj: »Vsakdo je v tem videl dobičkanosno priložnost, da po sto frankov za gredo odstopi del svojega polja občini, zato je ga je predvsem zanimalo, ali bo cesta odškrtnila tudi njegovo posest. Ako pa njegove njive ostanejo nedotaknjene, čemu bi glasoval drugemu v prid in bogastvo? Malo mu je mar položnejše strmine in krajše poti!« (Z: 154). Predlog pa je bil sprejet in seja se je tako zaključila.

Že Kos (1987: 233) je opozarjal na podobnosti v opisih sestankov občinskih svetov v *Zemlji in Jamnici*. Tako kot Zola je tudi Prežih poudaril, da dolgo traja, da se vsi občinski možje zbero. Končno postanejo tudi sklepčni. Prva točka je posvečena predlogu gradnje novega betonskega mostu, kar župan utemeljuje z izjavo, da večno popravljanje starega lesenega stane toliko kot gradnja novega. Stališča za in proti so podobna tistim iz *Zemlje*:

»Most naj popravijo tisti, ki ga rabijo, tisti, ki so starega razdrli. Saj smo ga šele pred nekaj leti popravili. Lesni trgovci in tisti, ki prodajajo les ...« Besede skopuškega Kupljena so se takoj oprijele nekaterih odbornikov, čeprav se jim je zdelo, da mlati prazno slamo, ker je bila cesta, na kateri je bilo treba napraviti novi most, glavna občinska povezava z drugim svetom. (J I: 133)

Slednjič so sprejeli sklep, da še enkrat popravijo lesenega, betonskega pa naj zidajo njihovi nasledniki.

Naslednja točka je bila šolska problematika. Odobriti bi morali nov razred vaške šole. Podobno kot Zolajev občinski svet tudi Prežihov načeloma ni naklonjen novim stroškom, ki bi bili povezani s šolo, za katero se nekateri sprašujejo, če sploh mora biti: »"Kaj, kdo bo pa to plačal ...? Že zdaj ima Jamnica najvišjo novico v vsej okolici. Ali naj kmetje res propademo? Kaj nam bodo rekli davkoplačevalci? [...] Včasih je bilo mnogo bolje na svetu, ko še ni bilo toliko šol ..." so vzkliknili vse vprek najzакrknjenejši odborniki, kakor Kupljen, Pernjak in še nekateri« (J I: 139). Spričo Munkovega govora, ki je zaradi sina učitelja šoli še najbolj naklonjen, je nov razred le sprejet. Več težav pa so svetniki imeli s točko o popravilu župniških poslopij:



»Župnik ima vendar svoje dohodke, ki niso tako majhni. Naj pa manj hodi v gostilno,« je dejal Obad, ki je vendarle našel priložnost, pokazati svojo strankarsko razliko kot pripadnik naprednjaštva. Kupljen pa je šel še dalje in je vprašal, kam gre neki tisti denar, ki ga ob nedeljah pobirajo v cerkvi? Tudi Kovač se je postavil v bran in zahteval, naj cerkev iz lastnih sredstev popravlja farovška poslopja. Tako so govorili, čeprav so vsi dobro vedeli, da mlatijo prazno slamo, ker je občina tista, ki popravlja cerkvena poslopja. (*J*: 143)

In tudi predlog, da se vsaj za silo popravi streho, je slednjič sprejet.

Prežih se je zgedoval pri Zolajevih opisih seje občinskega sveta, saj je uporabil podobne točke dnevnega reda. V obeh romanih svetniki razpravljajo o gradnji neke nove občinske pridobitve (ceste oziroma mostu), ki bi pomenila javni blagor, diskutirajo o nujnosti izdatkov za šolo oziroma učitelja ter močno nasprotujejo vlaganju v popravilo župnišča. Medtem ko so Zolajevi svetniki bolj naklonjeni posodabljanju infrastrukture, ki jim bo zaradi zemljiških odškodnin prinesla dobiček, pa imajo jamniški svetniki več razumevanja za šolstvo. Cerkvi občinska sveta nista posebej naklonjena. Kljub polstoletnemu razmiku med obema deloma in različnima zgodovinskima obdobjema (»drugo cesarstvo«, čas med svetovnjima vojnama) so si Zolajevi in Prežihovi liki zelo blizu.

*Erotika.* – Zolajeve opise kmečke erotike je v svojem eseju omenjal že Kreft, Kos (1987: 233) pa je ugotavljal, da je Prežihove opise v resnici mogoče povezovati z naturalizmom. Poudarili smo že, da se je Zola odmaknil od vzorcev starejših kmečkih romanov. Vojak Jean Macquart se skuša v kmečkem okolju odpočiti in pozabiti na vse težave. Toda Jeanu ni dano, da bi se ukvarjal le s poljedelstvom kot Vergilij v *Georgikah*, medtem ko se Cezar s svojo vojsko bojuje drugje. Manj vzvišeni vladar »drugega cesarstva« ga bo kmalu poklical na nov boj. Zolajeva Arkadija se sooča z veliko socialno krizo (Baguley 1987: 8), zato Jean ne more doživeti popolne ljubezenske zgodbe, saj je ta omejena le na spolni akt. Tako grobo, sredi zemlje, izgubi nedolžnost z njim mlada Françoise:

Legel je k njej. Spočetka mu je bila ena roka dovolj, potlej jo je zgrabil za obe in ju stisnil v železnem prijemu, a k ustom si ju ni upal ponesti. Rok ni izmaknila, odprla je zazibane oči, dvignila težki veki in se brez nasmeška, brez sramu, s spačenim obrazom zazrla vanj. In prav ta nemi, skoraj boleči pogled ga je podžgal k surovosti. Zagrebel se ji je pod krila in ji prav kakor prejšnji razklenil naročje. »Ne, nikar,« je zahlipala, »prosim te, nikar ... tako je umazano ...« A branila se ni, le rezek krik bolečine je zagnala. Zazdelo se ji je, kakor da zemlja uhaja pod njo, in v omotici ni ničesar več vedela [...]. (*Z*: 234)

Françoise, ki podzavestno ljubi Nergača, razmišlja le o eni stvari:

»Samo ne otroka ... umakni se ...« Bliskovito je odskočil, človeško seme je zgrešilo cilj, se izgubilo ter se razlilo med zrelim žitom po zemlji, po tej večno rodovitni zemlji, ki nikdar ne odreče in vselej pripravljenega naročja voljno sprejme kakršnosizebodi semenje. Françoise je v tihoti okamenela in omamljena odprla oči. Kako, je to vse, ves užitek, ki bi ga mogla imeti? (Z: 235)

Tudi v *Jamnici* je najti motiv mladenkine izgube nedolžnosti:

Za križem jo je Tonač objel tako močno, da je vsaka njena žila začutila njegovo kipeče poželenje. Kriknila je s slabotnim glasom: »Ah ne, Tonač, ne, danes še ne ... Jutri lahko, samo danes še ne ...« »Zakaj pa danes ne?« se je zavzel fant. »Jutri bi še rada nosila Marijo ...« »Oh lola!« je veselo vzkliknil Tonač, »saj jo tako tudi lahko nosiš. Poglej druge ...« Zgrabil je Mojckino drobno, trepetajoče telo in ga brez odpora prižel k sebi ... Ko je čez nekaj časa spet odprla svoje velike, začudene oči, so iz njih tekle solze sramu, strahu in tihe sreče. (Jf: 41–42)

V obeh delih sta pisateljica opisala prvi mladenkin stik s spolnostjo, obe se sprva branita, nato pa popustita. Njuno novo občutje pa izražajo oči (Françoise jih okamenela in omamljena odpre, Mojcka pa ima začudene). Ob tem je potrebno poudariti, da je Prežih v nasprotju z Zolajem koitus opisal z zamolki. V obeh romanih je poudarjeno silno moško poželenje. Spolnost pospeši v obeh delih poroko. Otroka, ki se ga Françoise tako boji, pa Prežihova junaka spočneta, saj Mojcko bolj skrbi izguba deviškosti pred dnevom procesije.

Nadalje je potrebno pri opisih kmečke erotike omeniti še ljubezensko razmerje med gospodarjem in dekle. Pri Zolaju Hourdequin, sicer vdovec, ljubimka s svojo dekle Jacqueline: »Jacqueline se mu je zahotelo s takšnim telesnim poželenjem, kakor potrebujemo kruha in vode. Kadar se ji je zljubilo, ga je kakor priliznjeno mače zasula z božajočim ljubkovanjem, brez predsodkov ga je potegnila v vrtnec najodvratnejše razuzdanosti, ki bi je ne zmogla niti pocestnica.« (Z: 93)

Hourdequinova zgodba nekoliko spominja na vdovca Zabeva in njegovo dekle Male: »Soseska je kmalu začela šepetati, da hodi Zabev k njej skrivaj spat. Nekateri so iz tega že prerokovali Zabevovo ženitev, čeprav niso radi verjeli, drugi pa tako daleč niti mislili niso, temveč so si mislili: »Kaj si hoče, priložnost je priložnost in človek navsezadnje le ni iz lesa ..."« (Jf: III). Prežih razvije ljubezenski trikotnik med Male, Zabevom in novo nevesto Nežo, ki besedno obračuna s svojo predhodnico. Neža je zanimiva junakinja, saj se v ljubezensko razmerje zaplete s svojim pastorkom Anejem. Sicer pa tudi Jacqueline ljubimka s Hourdequinovim sinom Leonom (Z: 422).

*Narava.* – V obeh romanih pisateljica uokvirjata svoje pripovedovanje v menjavo letnih časov, katerih značilnosti so na kratko opisane na začetkih poglavij. Z vsa-

kim letnim časom so povezana tudi določena kmečka opravila. Zola se je posvetil poletju, ko zemlja kipi v žetvi, kmetje pa se zaradi vročine in dela utapljuje v znoju. Takole je francoski pisatelj impresionistično opisal avgustovsko naravo, v kateri se menjavata zelena in rumena barva:

Ognjena krogla avgustovskega sonca je že ob petih vstajala izza obzorja. Pod razbeljenim nebom je Beaucija razgrinjala razkošje zrelega žita. Po zadnjih poletnih nalivih je kipeča zelena preproga jela rumeneti. V žolto razžarjenem morju je odsevalo plamenje ozračja: ob najtišjem pihljaju je lesketavo morje zaplapolalo v valujočem požaru. Povsod pšenica, ne hiše ne drevesa ni bilo videti, le brezbrežje pšenice! Kajkrat je v opoldanski vročini svinčena spokojnost uspavala klasje in iz zemlje se je dvignil in zavel naokoli vonj rodovitnosti. (Z: 225–226)

Podobno tudi Prežih opisuje žitno rumenino, ki iz dneva v dan zmanjšuje zelenino, ter moč avgustovskega sonca:

Žito je pričelo zoreti tudi v Jamnici. Na Drajni in v Sončnem kraju so nekateri kmetje že postavljali prve kope, kamor so zlagali ozimni ječmen, ki je prvi začel dozorevati. Vreme je bilo zadnji čas za žito zelo ugodno, bilo je dovolj moče in sonca, da se je lahko delal klas. Še osem tako lepih, toplih dni, pa bo v Jamnici in vse naokoli žetev v polnem razmahu. Povsod, kamor je bil iz Jamnice odprt pogled, na sever, na vzhod in na zahod, je začela prevladovati rumena žitna barva, zelena pa je z vsakim dnevom plahnela, kakor da bi jo pilo sonce. (J 2: 253)

Zola se je v *Zemlji* posvetil tudi nepredvidljivemu divjanju narave, ki ga je opisal z vojaškimi komparacijami:

Iz temnih globin pokrajine se je oglasilo zateglo, naraščajoče bobnenje. Slišati je bilo kot naskok uničevalskih vojsk, pod katerim se je lomilo vejeve in so ječala razbičana polja. [...] [S]vinčen hudourn oblak [...] se je podil in premetaval po višnjevkastem nebu. Tisti hip je zaprasketalo kot iz mušket, izpod neba so se usule krogle in odskakujoč zaplesale pod nogami. (Z: 110–111)

Opis neurja je najti tudi v *Jamnici*:

Prihod hude ure je naznanjalo rahlo, zamolklo grmenje. Toda prav to, da ni preveč treskalo in bliskalo, temveč le grozeče mrmralo, je ljudi navdajalo s strahom. Oblaki, ki so se valili nad pokrajino, so bili že na pogled težki, okorni in so očitno nosili v svoji notranjosti točo. Grozoten šum je spremljal njih pošastno lomastenje skozi ozračje. (J 2: 259–260)

V *Zemlji* se usuje toča, ki jo po neurju pisatelj takole opiše: »Ko je bil strašni oblak mimo, se je preko neba razlila nepredirna črnina, iz nje pa se je neslišno usipal droban dežek. Na tleh se je belil gosto tkan prt točnih zrn in se lesketal z bledikavo, utripajočo svetlobo milijonov nočnih lučk, rzsutih v neskončnost.« (Z: 111)

Zanimivo je, da je tudi Prežih podobno opisal naravo, pokrito z zrnji toče, ki se blesketajo: »Kmalu je posijalo sonce z vedrega neba in od toče uničena pokrajina je zableščala v mrzlem, mrtvaškem blesku, kamor je zamolklo strmela spet mirna in tiha gora nad njo« (*J 2*: 264). Medtem ko je Zola uporabil samostalniško metaforo (nočne lučke), se je slovenski pisatelj odločil za pridevniško (mrtvaški blesk).

Zola je izčrpno popisal škodo, ki jo je povzročila toča: »[G]rah in fižol je pokosilo do tal, slednji listič solate je bil razdrobljen in razcefran na koščke. Najhuje je prizadelo drevje: šibko vejevje in sadeži so bili kot z nožem razkosani, še debela so bila pomorjena, skozi luknje v lubju jim je odtekal življenjski sok.« (*Z*: 113)

Prežih je francoskemu pisatelju v natančnosti sledil: »[O]d žita, ki se je še malo prej valovilo po njih, ni bilo niti sledu. Celó kopice na rženi njivi so bile stolčene v neznatne kupčke. Drevje je bilo golo in okleščeno in droban, negoden sad je s točo vred na debelo pokrival zemljo.« (*J 2*: 264–265)

Zola poudarja, da sta človek in narava povezana v bistveno enoto (Harvey 1959: 90). Rojevanje drugega Lisinega otroka se dogaja istočasno kot otelitev krave Liske, vse pa bolj trepetajo za usodo telička (*Z*: 250). V *Jamnici* pa hudo bolna Mojčka rojeva v času žetve, ki Tonača bolj skrbi bolj kot ženino zdravje (*J 3*: 138).

*Sklep.* – V *Jamnici* je gotovo najti nekatere reminiscence na Zolajev kmečki roman *Zemlja*, ki so najbolj očitne v motivu delitve posesti, pa tudi v opisih seje občinskega sveta. Po Zolajevem zgledu je najbrž Prežih v slovensko kmečko književnost uvajal drznejše opise spolnosti, zgledoval pa se je tudi pri začetkih posameznih poglavij, ki napovedujejo nov letni čas z novimi kmečkimi opravili.

## IV. Psihološka faza: Slavko Grum

### »Za noč ljubezni« in Grum

UVOD. Slavko Grum je ena najbolj zanimivih figur v slovenski recepciji Zolajevega opusa. Pred njim je sicer že več pisateljev najprej priznavalo svoje branje Zolaja, potem pa se od njega kasneje kritično distanciralo (Cankar) ali pa obratno (Finžgar). Grum je namreč v knjižno izdajo *Dogodka v mestu Gogi* zapisal: »Del Hanine ljubezenske fabule po Zolajevi noveli »Za noč ljubezni«, ki pa jo je Zola zopet povzel po Casanovi« (*Dogodek v mestu Gogi*: 174). Že prej pa je v intervjuju ob prejemu nagrade prosvetnega ministrstva dejal: »Tema je prav za prav postranska v drami. Glavno je, da je zanimiva. Del drame sem si celo izposodil iz neke Zolajeve novele.« (Zadnek 1929: 2)

Anton Ocvirk (1932: 1813–182) je bil prvi, ki se je ukvarjal z Zolajevo novelo v Grumovem tekstu. Menil je, da dramatikovih junakov ne povezuje nikakršna vsebinska vez: »Nemo strme iz pisateljve zamisli in s svojimi izpovedmi rišejo milje, ki se kljub krčeviti napetosti ne more sprostiti. Spričo te zakrknjenosti okolice celo jasna Zolajeva ljubavna zgodba razpade in okrni«. Ocvirk vendarle poudari, da je edina nit dogajanja ujeta v Zolajevi noveli.

Novo tezo je poldrugo desetletje kasneje postavil Herbert Grün (1957: 23): »Baje ni resnica, da bi bil Grum povzel snovno ozadje Hanine ljubezenske zgodbe po [...] Zolajevi pripovedi. Povedati vedo, da je to snov sam izvirno našel. Kasneje naj bi ga bil nekdo opozoril na zanimivo in dvomljivo naključje, da se obe zgodbi na zunaj popolnoma ujemata, in Grum naj bi bil – ves žalosten in osupel – pripisal k besedilu *Dogodka* še tisto pripombo, samo zato, da bi že vnaprej onemogočil očitek slovstvene kraje«. Grünovo tezo je ovrgel že Franc Zadavec (1968: 445), ki je tudi prvi na Slovenskem nekoliko bolj natančno primerjal vsebini Zolajeve novele ter Grumove drame. Ugotovil je, da se ljubezenska trikotnika novele in drame, zlasti pa fakturi moških oseb, zanimivo prekrivata. Hana je sicer v primerjavi s Thérèse pasivno bitje, Grumov Prelih pa ves čas tak silak, kakršen je Colombel le v zadnji fazi erotičnega divjanja. Julienova usoda je skoro na las podobna Klikotovi, čeprav je Zolajev junak aktivnejši.

Janko Kos (1987: 218) pa je poudaril tudi nekatere razlike med besediloma. Pri Zolaju je ljubezenski trikotnik določen z naturalističnimi silnicami okolja in dedno-

sti, glavna junakinja pa je patološka. Grum je odstranil s svoje junakinje patološke poteze in jih nadomestil s psihoanalitičnim motivom zasvojenosti od moškega.

Dejstvo je, da je Grum Zolaja poznal in tudi bral. V popisu Grumove knjižnice iz novomeških oziroma dunajskih let (Kralj 1987: 242) so kar štiri Zolajeve knjige. Danes lahko le razmišljamo, kateri Zolajevi motivi bi utegnili zanimati mladega Gruma. Zanimivo je, da kar v dveh delih prednjači skoraj klinična študija ženske. Grum je posedoval roman *Beznica*, v katerem je Zola natančno popisal Gervaisin alkoholizem, možev delirium tremens ter njegovo umiranje v zavetišču Sainte-Anne. Grum je moral biti pozoren tudi na nekatere groteskne like iz beznic. Za pisatelja-zdravnika je bil najbrž zelo razsvetljujoč roman *Osvojitev Plassansa* (*La Conquête de Plassans*) z junakinjo Marthe Mouret, ki se zaljubi v politično aktivnega župnika Faujasa. S tem delom je Zola skušal napisati »roman o norosti«. Zanimala ga je zlasti t. i. lucidna norost – pojem je pisatelj prevzel po Trélatovi knjigi *Lucidna norost, raziskovana s stališča družine in družbe* (*La Folie lucide, étudiée et considérée au point de vue de la famille et de la société*, 1861) –, v kateri pri posamezniku na prvi pogled ni najti posebnih patoloških znakov (Becker 1999: 26). Marthe, ki jo verska histerija pahne v katastrofo, je navdušila nekatere Zolajeve pisateljske kolege: Flaubert je poudarjal, da je opis njenega histeričnega stanja pravo čudo, Taine pa je pisatelju priznal, da je mojster v opisih norosti. Znana pa je tudi misel Theodora Fontaneja, da opisi takšnih »izjemnih« osebniosti nimajo mesta v umetnosti, saj nam niso podobne in do njih ne moremo imeti sočutja. Dilema torej, ki je Grum ni poznal.

V svoji knjižnici je imel Grum tudi roman *V kipečem loncu* (*Pot-Bouille*), ki se dogaja v neki veliki stanovanjski hiši, polni meščanskih skrivnosti in svetohlinstva.

Grum je prebiral tudi Zolajevo knjigo z naslovom *Herrn Chabres Kur und andre Novellen*, ki je bila izdana v znani zbirki Reclams Universal Bibliothek (Nr. 5024, 5025), teh pet novel in novelistični cikel je prevedla Henriette Dévidé. V naslovnem tekstu »Školjke g. Chabra« (»Les coquillages de M. Chabre«) iz zbirke *Nais Micoulin* se je lahko Grum zabaval ob zgodbi postaranega trgovca, ki svojo neplodnost zdravi z zauživanjem školjk, njegova mlada žena pa z ljubimcem. Tudi novela »Gospa Neigeon« (»Madame Neigeon«; »Die Frau des Deputierten«) iz iste zbirke govori o manipulativni dami, ki s svojimi čari vpliva na mladeniča, da pomaga pri izvolitvi njenega moža. Prevajalka je iz zbirke *Nove zgodbe za Ninon* (*Nouveaux contes à Ninon*) vključila tudi dve krajši zgodbi, in sicer »Velikega Michuja« (»Le grand Michu«; »Der große Michu«) ter »Kovača« (»Le Forgeron«; »Der Schmied«). Obe zgodbi sta namišljen spomin, pisan v prvi osebi. Medtem

ko v »Velikem Michuju« Zola pripoveduje zgodbo o dijaškem uporu zaradi šolske prehrane, pa se v »Kovaču« že pojavljajo mitični opisi tega poklica, ki so kasneje vplivali na bezniškega Goujeta (Ripoll 1976: 1367). Zbirka vsebuje tudi ciklus novel iz knjige *Stotnik Burle (Le Capitaine Burle)* »Kako se umira« (»Comment on meurt«; »Wie man stirbt«), ki je — kot smo že videli — natančna, celo ironična študija umiranja v različnih družbenih slojih. V knjigi je Grum lahko prebral tudi novelo »Za noč ljubezni« (»Pour une nuit d'amour«, »Um eine Liebesnacht«) iz iste zbirke, kar je za nas ključnega pomena.

Izhajajoč iz predpostavke, da je bil Grum seznanjen z Zolajevo prozo, bomo primerjali motive iz Zolajeve »Za noč ljubezni« tako z Grumovimi dramskimi kakor tudi s kratkoproznimi motivi, saj je Marja Boršnik (1962: 43) že v tridesetih letih zapisala, da so posamezne črtice »neposredne študije Goge«.

**ZOLAJEVO OKNO IN GRUMOVA KRATKA PROZA.** Tudi v noveli »Za noč ljubezni« se pojavlja motiv okna, ki smo ga sicer v naši raziskavi že srečali. Mladi uradnik Julien Michon lahko skozi okno svoje hiške opazuje na drugi strani trga hišo rodovine Marsanne »s sivo in žalostno fasado samostanske resnobnosti«, v katero se večkrat zagleda, naslonjen na okno: »Dolgo časa je prežal na staro hišo, da bi vstopil v skrivnosti te močne bogatije. Medtem ko je skoraj pozabil na čas, je videl še vedno le sivo fasado in črno skupino kostanjevih dreves. Nikdar se ni kaka duša povzpela po odpečatenih stopnicah kamnitega stopnišča, nikdar se vrata, ki jih je ozelenel mah, niso odprla.« (Puna: 632)

Motiv okna, skozi katerega junak opazuje sosednje hiše, je opazen v Grumovi črtici »Mansarda« (1925): »V nasprotnem podstrešju je prizidek kakor tu pri meni. Najbrž je za onimi šipami človek, samotni kakor jaz: brezbarvni se spenjajo čez njega dnevi, mu na večer ugašajo pri nogah. Mogoče — da, mogoče, je celo že mrtev. Prav potih je umrl, da ni zbežal stvari krog sebe in predmeti so ga sprejeli medse.« (»Mansarda«: 9)

V Zolajevi noveli se okno nekoč odpre in razsvetli sivo fasado: »Neka mlada deklica se je s komolci naslonila na okno, tam postala ter razpolovila svojo drobno silhueto [...]. Ni mogel razpoznati njenega obraza, videl je le val njenih las, ki so se razpletli po njenem vratu« (Puna: 634). Julien postaja z oprezovanjem vse bolj obseden:

Prežal je na hišo. Kot prej se je tudi sedaj trudil zaznati vsak droban šum, ki bi poživil stare neme kamne. Zdelo se je, da se ni nič spremenilo, hiša je še vedno spala v globokem spancu.

Potreboval bi res izurjene ušesa in oči, da bi zasačil novo življenje. Včasih je svetloba prešla steklo, del zavese pa je bil odgrnjen in videti je bilo velikansko sobo. Drugič je lahek korak prečkal vrt, oddaljen zvok klavirja pa je spremljal glas. Nekateri zvoki pa so bili bolj nejasni: drget je naznanjal, da v stari hiši bije mlada kri. (Puna: 635)

Podobno motiviko je najti tudi v Grumovi noveli »Vrata« (1925), v kateri pa prvoosebni pripovedovalec ne oprezuje skozi okno, marveč posluša skozi steno, kaj se dogaja v sosednji sobi:

Čudno je živeti tako drug poleg drugega in ne poznati obrazov. Vse njene besede vem, vse šume gibov, njenega obraza, njenih rok ne vem. Sedajle si je morala zajeti koleno in se nagniti z životom naprej. Pesek, pesek je izpral dež, je ponovila že tretjič. Skušam si predstavljati njen obraz. Zaprem oči, poslušam. Zelo svetle lase mora imeti, skoro rdeče. In – zanemarjena mora biti; nikdar ne slišim, da bi se umivala. (V: 11)

Podobno kot Zolajev Julien tudi Grumov pripovedovalec prisluškuje ter si na podlagi šumov in besed ustvarja podobo o sosedi in njenem življenju. Julien na začetku zasovraži svojo opazovano sosedo (Puna: 635), ker mu je povsem predrugačila življenje. Grumov junak pa slednjič izjavi: »Kolikor jo sovražim, sem se navadil njene bližine, da mi je ta misel neznosna« (V: 15). V obeh delih se protagonista sčasoma zaljubita v svojo »daljno damo«. Julien meni, da se iz njega le norčuje, podobnih misli je tudi junak *Vrat*: »Norčuje se, zasmehuje me« (V: 17). Medtem ko Julien, ki ne more vedeti za sosedino razmerje s Colombelom, slednjega prezira zaradi mladostnega prijateljstva z njo, pa lahko Grumov pripovedovalec domneva sosedine ljubezenske avanture s pomočjo šumov:

Tukaj je in – da, poljublja jo. Nič je ni sram, v vsej moji prisotnosti se pusti poljubovati. Zmotil sem se v njej [...]. Sedaj – zganila sta se, skočila sta narazen. Stara se je morala vzdramiti. Da, zbudila se je. Dvignila je roko, senca štrlečih prstov je šla skozi špranjo vrat. Oddahnil sem se. Samo njej živim in drgetam, kdaj pride on. V kotu postelje sedim in mislim. (V: 18)

V obeh delih junak opreza za svojo sosedo, ki jo najprej sovraži, potem pa jo vzljubi. V to nenavadno razmerje se vpleta tudi resnični ljubimec, ki ga soseda skladno z njunim vrednotenjem ne bi smela imeti. Takšno trubadursko gledanje na junakinjo je še bolj očitno v drami *Dogodek v mestu Gogi* (1929), kjer so sledi Zolajeve novele še bolj očitne.

OSVAJANJE. V noveli »Za noč ljubezni« se Julien sam nauči igrati na flavto, a muzicira šele, ko gre mestece spat. Moti ga prisotnost lepe sosede Thérèse Marsanne, ker poslej ne more več igrati brez skrbi. Ko pa opazi, da so v sosesčini okna odprta, pozabi na svoj strah:



Domislil si je, da bi jo zapeljal s pomočjo svoje flavte. Ob toplih večerih se je ponovno lotil igranja. Pustil je odprta okna, v temini je igral najbolj stare napeve, pastorage, naivne kot ranjanke male deklice. To so bili dolgi in tresoči toni, ki jih je s preprostimi kadencami izvajal drugega za drugim, podobni so bili zaljubljenim damam starih časov, ko so jim vihrale krinoline. Izbiral je noči brez lune, trg je bil črn, nihče ni vedel, odkod prihaja ta sladka glasba, ki je oplazila speče hiše kot mehko krilo nočne ptice. Od prvega večera se mu je zdelo, da vidi Thérèse pred spanjem, ko se približuje vsa v belem oknu, se nasloni, presenečena nad glasbo, ki jo je že slišala na dan svojega prihoda. (Puna: 637)

Julien je igral s posebno strastjo in Thérèse je glasba osvajala, dokler se ni pokazal na svetlobi. S tem je uničil čar in poslej je javno izjavljala, da jo ta glasba vznemirja (Puna: 639).

Grumov Klikot pa piše Hani pisma, na katera tudi sam odgovarja. Eno izmed njih začneja z naslednjim stavkom: »Preko ceste biva v mansardi človek, ki vas ljubi« (DmG: 193). Zolajevo romantično ljubezensko vzdušje je parodirano v didaskaliji: »*Ko začne pisati, vziđe čez prospekt v vidnem gibanju groteskno velik mesec ter obvisi ob njegovem oknu kot ogromna lanterna*« (DmG: 193). Tudi nadaljevanje pisma je vezano na elemente novele »Za noč ljubezni«:

Tu sedim. Sedim v neki sobi med omarami, ogledali, stenskimi slikami, ob oknu visi tema in vas ljubim. Vse polno sob je v našem mestu. Povsod so stene, mize, omare, med njimi so ljudje, polagajo roke na predmete in imajo razmere. Jaz imam vas. In flavto imam. Ne veste človeka, ki vas ima rad, ne veste njegove eksistence in najbrže ne boste nikdar zvedeli zanj. (DmG: 193)

Grum je Julienovo igranje flavte prenesel v svojo dramo, hkrati pa je motiv nadgradil še z drugimi podokničarji, ki skupaj zaigrajo staro koračnico:

HANA – *ko godba preneba, v otroški radosti*: Kdo neki so veseli godci?

TEREZA: Ni videti, stisnili so se čisto pod kap. Toda saj vsak pozna našo godbo: oče Kvirin, birič Kaps – tisti dolgi, suhi, saj ga imate še gotovo v spominu, ki publicira na trgu – pa Klikot, pisar – tudi pesmi zloga – tam, v pristrjšju nasproti ima okno; niste še čuli na noč njegove piščali? (DmG: 195)

Dialog nekoliko spominja na pogovor med Thérèse in Françoise:

»Poslušaj, Françoise,« je dejala z resnim glasom ter se obrnila proti notranjosti sobe. »To pa ni ptica.« »Oh,« je odgovorila starka, katere je Julien videl le senco, »gotovo gre za kakega igralca, ki se zabava, tam daleč v predmestju.« »Da, daleč,« je ponovila mladenka po kratkem premolku, medtem ko si je osvežila v noči svoje gole roke. (Puna: 637)

Hana reagira drugače kot Thérèse, saj bi rada spoznala svojega občudovalca (DmG: 197). Nekoliko bolj je Zolajevi junakinji podobna gospodična iz Grumove črtice »Aloisius Ignatius Singbein« (1926), zelo pomembne za genezo *Dogodka*, ki podokničarjem kaže osle.

MOTIV MOŘILKINEGA IZKORIŠČANJA. Zola je motiv prevzel po *Spominib* Giacoma Casanove (*Mémoires de Jacques Casanova de Seingalt, écrits par lui-même. T. VI.* Bruxelles, Rozez, 1863), kar je priznal tudi v posebni opombi: »Prvotna ideja te novele je vzeta iz Casanove« (Puna: 628).<sup>134</sup> Danes vemo, da je Paul Bourget opozoril Zolaja in Alexisa na omenjeni odlomek iz *Spominov*. Domenili so se, da naj bi vsak izmed njih ustvaril novelo po tem motivu. Zola je napisal »Za noč ljubezni«, Alexis pa delo z naslovom *Gospodična d'Entrecasteaux* (*Mademoiselle d'Entrecasteaux*, 1877). Sicer pa je podoben motiv najti tudi v delu *Bratje z obale* (*Les Frères de la côte*) Emmanuela Gonzalësa, ki ga je Zola rad prebiral (Ripoll 1976: 1487).<sup>135</sup>

In kakšne so različne sestavine Casanovovega motiva pri Zolaju in Grumu?

Casanova je, kot je zapisal v *Spominib*, v Španiji bival nasproti stavbe, v kateri je živila dama, ki ga je kmalu prevzela. Čeprav ji je izpovedal ljubezen, je ostal njen deviški obraz brez čustev in simpatij. Nekoč ga je presenetila sprememba v njenem obnašanju:

[...] mladenka, bolj bleda kot navadno, se je naslonila na balustrado. Tokrat me je vztrajno gledala. Začel sem ji zagotavljati svojo ljubezen in opazil nerazločen nasmeh na ustnicah. Tvegal sem pomenljivo gesto in dobil odgovor. Drug znak mi je predpisal molk in diskretnost, pokazala pa mi je ključ in sporočilo. (Ripoll 1976: 1507)

Podobno kot Kastiljka Casanovo je tudi Thérèse doslej ignorirala Juliena. Neke noči pa ga je poklicala k sebi:

Sklonila se je še bolj in z dlanema pokrila rdeča usta, pošiljajoč še drug poljub. Potem je poslala še tretjega. Sprejela pa je tudi tri njegove. Imel je široko odprta usta. Somrak je bil jasen, dobro

<sup>134</sup> Poudariti velja, da je opomba ohranjena tudi v reklamki, vendar kot opomba prevajalke: »Die Idee zu dieser Novelle hat Zola Casanova entnommen.« (UeL: 101)

<sup>135</sup> Zolajevo novelo je že leta 1898 dramatiziral Jane de la Vaudère. Enodejanka z naslovom *Pour une nuit d'amour!* se prične šele po Colombelovi smrti. Leto kasneje pa je novelo adaptiral tudi Franz von Wagenhoff (Wagenhofen), nemški častnik in literat, ki je živel dalj časa v Parizu. Dramatizacijo *Um eine Liebesnacht!*, ki se posveča predvsem morbidnemu odnosu med Thérèse in Colombelom in šele v drugem delu uvaja Juliena, je avtoriziral sam Émile Zola.

jo je videl v okviru sence okna. Ko je menila, da ga je osvojila, je vrgla pogled na trg in rekla z zadušenim glasom: »Pridite.« Šel je, se spustil in se napotil proti hiši. Ko je dvignil glavo, so se vrata kamnitega stopnišča malo odprla, ta vrata, ki so bila zapahnjena nemara že pol stoletja in prevlečena z mahom. (Puna: 642)

Tudi Hana se odloči izrabiti svojega občudovalca, ki ga pokliče k sebi:

*Hana se globoko oddabne, postoji, potem plane k oknu; globoko vsope nočni zrak. Čez strebe tipa baš prva zarja. Klikot je vso noč slonel na oknu in jo ljubil. Hano obide misel, mu pomigne. Pisar ne more verjeti. Mu pomigne znova. Klikot se vprašuje vzpne skozi okno.*

HANA tibo zakliče preko ceste: Da, k meni! Lepo prosim! Pomoči prosim! Vržem vam ključ.

*Klikot izgine iz sobe, se pojavi čez čas na cesti. Hana poišče v svežnju ključ in mu ga vrže na cesto, ki stoji vprašujoč spodaj in gleda navzgor.*

HANA: Skozi ta vrata tu, in zaklenite za sabo! Ta vrata imamo vedno zaprta. (DmG: 218)

Zola je očitno prevzel pri Casanovi zlasti živahno neverbalno komuniciranje, ki junaka, navajenega na občudovankino hladnost, povsem omami. Tako kot Casanova začinja tudi Julien vračati poljube, sledi pa vabilo. Hana v primerjavi s Kastiljko ali Thérèse nekoliko manj zapeljuje Klikota, saj mu je tudi sama zelo naklonjena. Pesnika že takoj pokliče na pomoč. Poudariti velja, da je najbrž Grum prav pri Zolaju prevzel motiv vrat, ki so vselej zaprta in se odpro le ob posebni priložnosti.

Ko junak vstopi v ljubimkin prostor, ga presenetni zahteva po prisegi. Takole je Casanova opisal svojo Kastiljko:

Dve sveči sta razsvetljevali prostor, kjer sva bila. Zadaj sem opazil posteljo, ki je bila z vseh strani zastrta z zavesami. Neznaka, ki jo bom imenoval Dolores, me je povabila, naj sedem k njej. Pohitel sem k njenim kolenom in ji pokrtil roko s poljubi. »Ali me ljubite?« me je vprašala. »Če Vas ljubim! Kako morete dvomiti. Moje srce, moje življenje, vse, kar imam, je vaše.« »Ne dvomim. Prisegli boste na razpelo, da mi boste naredili uslugo, ki jo bom zahtevala.« »Prisegam.« »Res ste plemeniti.« (Ripoll 1976: 1507)

Ko je Julien vstopil v Thérèsino sobo, se mu je zdelo, da je v raju:

To je bil raj, soba z zavesami iz rožnate svile. [...] Hotel je poklekniti pred njo, Thérèse pa je stala pred njim ravno in je močno stiskala roke. Bila je tako odločna, da je premagovala drget, ki se je je loteval. »Vi me ljubite?« je vprašala potihem. »Oh, da, oh, da,« je zajecjal. Toda z gibom mu je prepovedala nepotrebne besede, nato pa je nadaljevala na ohol način, kot da bi si želela povrniti naravne in neomadeževane besede v usta mlade deklice: »Če bi se Vam predala,

bi storili vse, kajne?« Ni mogel odgovoriti, le sklenil je roke. Samo za en sam njen poljub bi se prodal. »Dobro, potem bi zahtevala uslugo.« [...] Zakričala je: »Toda najprej je potrebno priseči. Prisegam, da se bom držal kupčije. Prisezite, prisezite vendar.« »Da, prisegam, oh, vse, kar želite!« je dejal v zanosu popolne predanosti. (Puna: 642–643)

Takšna pa je Grumova različica prošnje:

HANA: Sedite! Nikakih začudenj, nikakih raztrganih oči – ni časa! V naglici vam moram razodeti, od česar zavisi vse moje življenje. Povsem neznan človek ste mi, ljubite me, oprostite, da moram zlorabiti vašo ljubezen. Ali bi bili pripravljeni izvršiti zame kako opravilo, kako neobičajno, morebiti opasno opravilo? Bi? Bi?

KLIKOT *še vedno stoji, se ne upa sesti*: Bi, gospodična.

HANA: Pripravljena sem vas nagraditi, vso hvaležnost vam hočem izkazati. Vdam se vam. Popolnoma hočem biti vaša. Po storjenem opravilu se vrnite, ljubiti me smete, kakor se vam zahoče.

KLIKOT *povesi obraz*: Storil bom tudi tako – brez tega.

HANA *se razburi*: Ne, ne! Morate se vrniti! (DmG: 218–219)

Tudi pri tem odlomku se je Zola zgledoval pri Casanovi. Tako kot Dolores tudi Thérèse najprej povpraša svojega občudovalca, če jo zares ljubi. Ko jima Casanova in Julien zagotovita svojo ljubezen, zahtevata prisego. Tu pa se francoski pisatelj nekoliko odmakne od *Spominov*, saj mora Casanova priseči na razpelo, da bo storil zahtevano uslugo. Thérèse namreč – v nasprotju z Dolores, ki ne ponuja ničesar – že vnaprej predlaga kupčijo, saj ve, da bi Julien storil vse, če bi se mu predala. Kupčijo »usluga za noč ljubezni« skleneta s prisego. Takšno ritualno dejanje povsem umanjka v Grumovem svetu, kjer najbrž nima posebne vrednosti. Hana tudi ne sprašuje, če jo Klikot ljubi. Ko slednji izjavi, da je uslugo pripravljen narediti brez nagrade, Hana zahteva, da se mora vrniti k njej.

Za vsa tri besedila je značilno, da moški ne vedo, v kaj se spuščajo. Prvi ostrmi Casanova:

Napotila me je k svoji postelji, odgrnil sem zavese istočasno kot ona, dokler me ni ustavil njen pogled. Nikoli ni pogled izražal toliko bolečine, skrbi in brezupa. »Kaj vam je?« sem jo vprašal in privil k srcu. »Drhtite?« »To ni strah. Kaj vi ne drhtite? Ne. Potem pa pogledajte.« Na silo je odstrla zavese: tam je na postelji ležalo truplo, truplo mladega človeka šarmantnega videza. Neurejenost obleke in položaj na postelji sta kazala, da mu je bila smrt zadana v takšni situaciji, ko jo najmanj pričakujemo. »Kaj ste storili?« sem zavpil. »Ravnala sem pravično, ta

kavalir je bil moj ljubimec in sem ga umorila. Zaradi tega bom umrla, ampak morala sem tako storiti. Opravičuje me le eno dejstvo: varal me je!« »To je grozno dejanje.« »Vi ste plemenitež in prisegli ste, spomnite se, da ste pravkar prisegli pri Kristusu, da mi boste storili uslugo, ki jo zahtevam.« »Kaj zahtevate, gospa?« »Spravite mi truplo izpred oči. Reka teče mimo zidov te hiše. Odvedite ga tja, da ga ne vidim več, prosim Vas.« (Ripoll 1976: 1508)

Nič manj ugodno se ne počuti Julien:

Vonj po čisti sobi ga je omamljal. Zavese alkove so bile zastrte, in že sama misel na nedolžno posteljo v senci, ki jo je omilila rožnata svila, ga je napolnila z religiozno ekstazo. Tedaj pa so njene roke postale brutalne, odstrla je zavese in pokazala alkovo, kamor je somrak spustil le moten svit. Postelja je bila v neredu, posteljnina je visela, za blazine, ki so padle na tla, pa se je zdelo, da jih je razkosal ugriz. In na sredi zmečkanih čipk je ležalo truplo, golonogo in povaljano. »Ta mož,« je dejala z glasom, ki se je davil, »je bil moj ljubimec ... Porinila sem ga, padel je, več pa ne vem. Zdaj je mrtev ... Morate ga odnesti, razumete? ... To je vse, da, to je vse.« (Puna: 643)

In končno še Grumov Klikot:

KLIKOT *dvigne glavo*: Kaj naj storim?

HANA — *okrenjena od postelje, pokaže z roko nazaj*: Tam za zastori — komi Prelih. Ne morem vam razlagati. Stori mi je hudo. Hotel me je imeti — tako zelo se mi gnusi — tam je stal svečnik — ubila sem ga. Truplo mora kam proč, na vsak način mora, kamorkoli, to je postranska stvar. Četudi le na prag, sredi trga, samo — samo iz moje sobe. Boste — boste — vi — ki me ljubite?

KLIKOT *je začel pri njeni izpovedi drgetati, toda ukazani posel mora opraviti*: Bom. (DmG: 219)

Največ podobnosti med vsemi različicami motiva je v skrivanju trupla in končni ljubimkini zahtevi. Postelja, ki naj bi bila mesto spolnosti, postane mesto zločina. Tako kot Dolores tudi Thérèse odstre skrivnostne posteljne zavese, za katerimi se skriva ljubimčevo truplo. V obeh primerih je očitno, da gre za nasilno smrt. Tako pri Casanovi kot pri Zolaju skuša junakinja dejanje opravičiti. Dolores pravi, da je ljubimca ubila, ker jo je varal, Thérèse pa se sklicuje na nesrečo. Obe junakinji zahtevata tudi, da zapriseženca truplo nemudoma odneseta. Tudi pri Grumu Hana skriva truplo za zastore, umor pa opravičuje s Prelihovimi mladostnimi posilstvi. Kot Dolores in Thérèse tudi ona zahteva, da Klikot odnese truplo.

UMOR. Medtem ko Casanova ni mogel opisati samega umora, pa Zola po razkritju natančno oriše naravo Thérèse Marsanne ter podrobnosti njenega zločina. Otroštvo je preživljala — kot mlečna sestra — s Colombelom. Čeprav je bil nekaj

mesecev starejši, ga je vselej mučila: jahala ga je kot konja ter mu stiskala vrat, da je komaj mogel dihati. Če pa se je ustavil, ga je do krvi ugriznila v uho. Markiz de Marsanne je lahko le zgroženo ugotavljal, da je hčerka očitno podedovala perverzno, ki je bila že znana v družini. Ko se je vrnila s šolanja, se je igra nadaljevala, vendar z usodnejšimi posledicami. Zdaj je »konj« podivjal in ugrabil gospodaričo.<sup>136</sup> V neki lopi je Colombel vrgel Thérèse na tla in jo posilil na slami. Prišel je čas, da je postal gospodar. Poslej je prihajal tudi v njeno sobo, vendar je bilo njuno razmerje sadistično. Nekega večera sta se tako prerekala, kdo je močnejši:

Postala je vsa siva. Počasi se je dvignila in ga ponovno prijela, razburjena od jeze, tako da je zatrepetal. Zadušiti ga, končati z njim, narediti ga negibnega, za vselej premaganega. Minuto sta se borila brez besed, kratkih vzdihov, členki so pokali od stiskov. To ni bila več igra, hladni duh umora je zavel nad njunima glavama. Začel je hropsti. V strahu, da ju ne bi slišali, ga je spravila v zadnji in strašni napor. Sencé je udarilo ob rob komode in zleknil se je po tleh. (Puna: 648–649)

Pretresljiv je tudi opis Thérèsinega strahu po nesreči:

Bila je izgubljena. Thérèse se je sklonila in pogledala rano, toda strah jo je nad truplom napravil negibno. Slišala je Françoise, Colombelovo mater, hoditi po hodniku. Tudi drugi šumi so se vzdigali, koraki, glasovi, priprave za večerjo, ki bi morala biti še tisti večer. Vsako minuto bi jo lahko poklicali, jo prišli iskat. In mrtvec je bil tam, ljubimec, ki ga je ubila in ji je s svojo težo padel na rame zaradi njene napake. Zaradi zvenenja, ki se je povečevalo v njeni lobanji, je postala brezglava. Dvignila se je in krožila po sobi. Iskala je luknjo, kamor bi lahko vrgla truplo, ki ji je zapiralo prihodnost, gledala je po pohištvu, v vse kote. Tresla se je od divjega drhtenja lastne nemoči. (Puna: 649–650)<sup>137</sup>

<sup>136</sup> Ricatte (1968: 211) trdi, da je takšen motiv uporabil tudi v humorni noveli *Školjke g. Čababra*, kjer si Hector posadi Estelle na svoja ramena.

<sup>137</sup> Navajamo tudi nemški prevod: »Sie war verloren! Thérèse beugte sich nochmals herab, um die Wunde zu besichtigen. Da hörte sie im Korridor Colombels Mutter Francillon; der Schreck lähmte sie so, daß sie außerstande war, sich wieder aufzurichten; sie stand über die Leiche gebückt wie versteinert und horchte hinaus. Es ging lebhaft zu, Schritte, Stimmen tönnten aus dem Korridor, Türen wurden geöffnet und geschlossen – man traf Vorbereitungen für einen Ball, der am selben Abend stattfinden sollte. Jeden Augenblick konnte jemand kommen, sie rufen, sie holen. Und da lag der Tote und offenbarte ihre Schande, ihr Vergehen! Die Geräusche draußen nahmen immer zu, in ihrem Kopfe brauste es, doch eins war ihr klar: die Leiche mußte aus dem Wege geräumt werden. Sie richtete sich mühsam empor und begann im Zimmer nach einem Versteck zu suchen. Aber es war nirgends Platz, in keinem Winkel, keiner Ecke, nicht einmal im Alkoven! Sie bebte vor ohnmächtiger Wut.« (UeL: 128)

Zanimivo je, da je Grum opis umora in Haninih reakcij prenesel v obsežne didaskalije. Vemo, da je Prelih v otroštvu večkrat posiljeval Hano, ki je o tem molčala. Prelih se ponovno vrne, vendar ga zdaj Hana udari s svečnikom. Opis Hane v didaskaliji zelo spominja na Thérèse:

*Prestopi se po sobi v slepi smeri, kamor je baš uravnana. Prime ta in oni predmet, ga preloži. Čez obraz ponovno od časa do časa nasmeb*

*Tam leži mrtvec, mogoče je še nekoliko živ [...] – kot mesečna blodi po sobi, prestavlja predmete in se smeblja*

*Polagoma pribaja k sebi. Kakor bi se vračala od nekod daleč, kakor bi pribajala iz kake brezdanje teme, jo slepi svetloba, da utriplje z vekami. Zakriči; kljub opasnosti, da se bo izdala, obtiplje zid in krikne ponovno. Potem plane k mrtvecu, ga strese. Trese še in še. Skloni se nadenj, zatiplje čez obraz, prosi čezenj z brezupnimi rokami, da bi se vzdramil. Zmoči brisačo, mu otare čelo. Poloti se tega in onega. Stopi k oknu, išče pomoči, stopi k vratom, da bi se prepričala, ali so res zaklenjena. Stoji sredi sobe, v brezupju lomi roke. (DmG: 209)*

Kar nekaj sestavin iz Zolajevega odlomka lahko prepoznamo v Grumovi didaskaliji, zlasti pa blodenje po sobi ter sklanjanje nad truplom. Podobnosti so tudi v nadaljevanju. Zola zapiše, da je Thérèse vzdignila Colombelovo truplo kot zavitek perila ter ga odnesla na posteljo (Puna: 650).<sup>138</sup> Odlomek se ohrani tudi pri Grumu: »Iznenada pograbi truplo, ga dvigne na posteljo, pokrije z odejo in vsem, kar z naglo roko doseže« (DmG: 209). Medtem ko Thérèse za pomoč ne more prositi Françoise, Colombelove matere, pa Hana prosi za pomoč Terezo, ki pa je ne jemlje povsem resno.

IZPOLNITEV ŽELJE. Že Casanova je omenjal strašen šok, ki ga je doživel. Ko se je znebil trupla, se je povsem izčrpan skoraj onesvestil (Ripoll 1976: 1514). Zola pa se je odmaknil od predloge. Njegov Julien sicer z lahkoto nosi Colombela, saj je močan kot bik (Puna: 657), hkrati pa zadovoljen, ko nosi truplo svojega rivala. Na trgu ga sicer preseneti luč v oknu, ves čas pa se mu zdi, da ga čaka velikanska množica. Boji se, da ga bodo videli in pri priči zaprli. Še preden vrže Colombela v vodo, hoče za nekaj trenutkov videti njegovo truplo. Ko pa se ga hoče znebiti, se Colombelove roke zapletetejo vanj: Colombel ga je hotel vzeti s seboj (Puna: 659). Nato pa se je Julien spomnil Thérèse:

Thérèsina podoba je bledela, velik črn zid se je vzdignil, ki ga je ločil od nje. Zdaj se ne bi mogel dotakniti s prstom njene rame, ne da bi umrl. Zamirajoče poželenje je imelo vonj po

<sup>138</sup> Še nemški prevod: »Rasch entschlossen, trat sie auf den Leichnam Colombels zu, hob ihn wie ein leichtes Bündel empor und legte ihn auf ihr Bett.« (UeL: 129)

truplu. Postalo je neznosno. Strop se bi zrušil nad njima, če bi se vrnil v njeno sobo in si vzelo tisto dekle. Spati, spati vselej, kako je to dobro, če v sebi nimaš nič, kar bi bilo vredno, da bediš. Naslednjega dne ne bo šel v službo, ne bo igral več flavte in ne bo ga ob oknu. Zakaj ne bi spal več čas? (Puna: 660–661)

Še trikrat je zajecjal njeno ime, nato pa je padel v vodo. Ko so našli obe trupli, so natvezli zgodbo. Julien naj bi ubil Colombela, da bi se mu maščeval za njegovo norčevanje. Zgodba pa se zaključi kot v pravljici: »Tri mesece kasneje se je gdč. Thérèse de Marsanne poročila z mladim grofom Vétéuilom. Nosila je belo obleko, bila je mirnega obraza vzvišene čistosti.« (Puna: 661)

Grum je ohranil nekaj Zolajevih sestavin. Tako kot Julien se tudi Klikot boji luči, hkrati pa ga še živi Prelih zagradi (DmG: 219–20). Preliha odvrže, zbeži v svojo hišo in opazuje Hanino okno.

*Ko Klikot dospje v svojo podstrešno izbo, prižge luč in povsem nagonsko, brez najmanjšega oklevanja, izvleče od nekod vrvo, da se bo obesil. Pričvrsti jo na kavelj na steni in pristavi stol. Se popne nanj, napravi zanko in boče vtakniti vanjo glavo – začne bropti, se opoteče, da se komaj ujame ob steno.* (DmG: 221)

Do tu torej podobnosti. Grum pa je povsem predrugačil Zolajeve motive, saj njegov »Julien« ne stori samomora, Hana pa mu celo vzklikne: »Pridi, pridi, kaj se mudiš, plahi ljubimec? Se bojiš? Boj se, moje roke so gole, moja usta ti bodo storila hudo! *Obmolkne.* Zakaj te ni? Se bojiš miloščine? Stojiš pred ogledalom in se lišpaš? Ne kasni, ne kasni, ljubimec, veliko se imava ljubiti! – Kaj je? Ne izzivaj žene, ki poželi, ne pusti je čakati željne« (DmG: 221). Ker Prelih ostane živ, se zgodba nadaljuje.

**ZAKLJUČEK.** Grum je uporabil znameniti Casanovov motiv o morilski dami, ki svojega občudovalca sili v odstranitev trupla, pri tem je natančno povzel dialog med junakoma, ki ga je najti v Zolajevi različici, v noveli »Za noč ljubezni«. Gre – kot je ugotovil že Kralj (1987: 226) – za enega od tujih motivov, ki ga je vključil v svojo dramo kot neobdelan fragment. Poleg tega motiva je v njegovih didaskalijah o Hani najti odmeve na Thérèsin umor Colombela. Klikotovo obnašanje ob izpolnitvi obljube se že oddaljuje od Julienovega in je do neke mere tudi parodirano. Julienovo zrtje skozi okno pa je pustilo sledi tudi v Grumovi kratki prozi.

Grumov primer kaže, da je na Slovenskem poleg socialne odmevala tudi Zolajeva bolj psihološka tematika.



# Zaključek

**P**RVI DEL SE OSREDINJA NA SLOVENSKO pasivno (bralsko) recepcijo Émila Zolaja. Ugotavljamo, da se branje Zolajevih del v zasebnih pismih (npr. Fran Levec) omenja vsaj že od druge polovice osemdesetih let devetnajstega stoletja. Zanimiva poročila o branju Zolaja po svetu je najti tudi v slovenskem dnevnem časopisju. Medtem ko je *Slovenski narod* slavil zlasti številne naklade pisateljevih romanov, je *Slovenec* poročal samo o sodnih prepovedih njegovih del. Branje Zolajevih del se kot motiv pojavlja tudi v slovenskih literarnih delih (P. Turner, M. Nadliškova, F. Govekar, L. Kraigher, B. Kreft, M. Jarc) in največkrat ustrezno okarakterizira beročega junaka.

Drugi del se ukvarja s kritiško recepcijo Zolaja na Slovenskem. Prva faza je povezana z omembami in kritikami v osrednji literarni reviji *Ljubljanski zvon*. Fran Celestin denimo v programskem spisu »Naše obzorje« citira posamezne misli iz Zolajevih *Pariških pisem*, Karel Štrekelj pa po Zabelovi knjigi primerja Zolaja s Turgenjevom. Medtem ko se je Celestin navduševal nad Zolajevo mislijo, da je življenje bolj brezsmrtno kot lepota, pa je Štrekelj navajal stališče, da Turgenjev ne sodi v Zolajev krog, saj je do grdega zadržan. Pomembnejše kritike so v tej reviji izšle šele v drugi polovici osemdesetih let. Josip Stritar je tako v »Pogovorih« (1885) nanizal vrsto pogledov na Zolaja. Čeprav je, tako kot Richard Kaufmann, obsojal koncepcijo njegovih likov, je vendarle menil, da je francoski pisatelj »talent, kakeršnega morebiti svet še ni videl do sedaj«. Poudariti velja, da je v Stritarjevi kritiki najti celo pastiš Zolajeve deskripcije. Zanimive so tudi Stritarjeve misli o prevajalskih odmikih od izvornika v Zieglerjevem prevodu *Germinala*. Veliko manj izviren kritik je bil romanist Fran Svetič, saj je večino pomembnejših tez prepisal kar iz Zollingovega članka »Zola und der Naturalismus«. Tako kot nemški kritik je tudi slovenski menil, da med tisoč junaki francoskega naturalista ni najti niti pet pravičnih. Druga faza te recepcije je povezana z zgodnjo katoliško kritiko. Anton Mahnič je večino misli o naturalizmu, ki ga je imel za nasprotje idealizmu, prevzel od Athanasa Wolfa ali Karla Goldmanna, Ignacij Kralj pa je Zolaja poznal zgolj prek posredništva Evgenija Kumičiča. V tretji fazi je slovenska kritika odkrivala »tretjega Zolaja«. *Slovenski narod* je navdušeno poročal o trilogiji *Tri mesta*, le Aleš

Ušeničnik je objavil moralistično kritiko *Lurda*, v kateri je Zolajevo Bernardko razglasil za »patološki nestvor«. Liberalno časopisje je pozdravilo tudi roman *Plodnost*. Četrta faza je povezana z nekrologi leta 1902, ko so se liberalni in socialistični časopisi poklonili pokojnemu Zolaju.

V tretjem delu se ukvarjamo s produktivno recepcijo Zolaja, ki je razdeljena na štiri faze. V prvi, afirmacijski, preučujemo Zolajeve vplive na Govekarjev zgodnji prozni opus. Slovenski pisatelj, ki je sicer zavračal Zolajeve opise nagona, se je pri pisanju romana *V krvi* (1896) zgledoval zlasti pri ženskih likih iz *Beznice*. Alkoholčna in propadajoča Gervaise je bila za zgled Urške, mlada Nana, ki zvedavo pogleduje v svet spolnosti, pa je navdahnila Tončko. Literarna ubeseditev pripadnikov dveh generacij istega rodu (matere in hčerke) je Govekarju omogočila tudi uvajanje zakonov dednosti v slovensko literaturo. Ob tem velja poudariti, da so Govekarjevi pogledi na dednost bližji neolamarkizmu kot pa Zolajevim konceptom. Iz romana *Nana* je Govekar prevzel in zelo ublažil motiv fatalne ženske, ki ga je najti tudi v nekaterih njegovih novelah iz knjige *O te ženske* (1897). Poudariti velja, da je obema pisateljema skupna tudi deskripcija, saj je Govekar pod vplivom romanov *Greh abbéja Moureta* in *Nana* uporabil sončni žarek, ki se giblje po junakih, ter prek *Beznice* (sicer neuspešno) nosilca pogleda, ki opazuje gibanje delavske množice. Govekar je gotovo pomembno promoviral Zolaja, saj je kot urednik *Slovenskega naroda* med prvimi objavil nekaj prevodov njegovih novel, zlasti iz cikla »Kako se umira«. Ena izmed njih je oblikovala tudi njegovo novelo »Socijalist!«, saj se v obeh delih pojavlja nenadna smrt nadarjenega otroka v revni, delavski družini. Med afero Dreyfus pa se je prav zaradi filiacije z Zolajem postavil (in s tem tudi časnik *Slovenski narod*) na stran židovskega častnika.

Nadaljnja je druga, afirmacijsko-negacijska faza, ki jo pooseblja Ivan Cankar. *Tujci* (1901) je roman, ki ima vrsto motivnih presečišč z Zolajevo *Umetnino*. V obeh delih opazamo motiv revne umetnikove družice, mrtvega otroka in umetnikovega samomora. Čeprav sta zadnja dva motiva pri Cankarju demotivirana (mrtvo dete je le omenjeno) oziroma transmotivirana (vzroke za samomor je iskati znotraj družbe), gre vendarle za kombinacijo in zaporedje motivov, ki jih ponuja *Umetnina*. V romanu *Na klancu* (1902) pa že ni več posnemanja motivnega zaporedja iz *Beznice*. V presečišču obeh del sta zlasti motiva odhajajočega partnerja in obeh sinov. Ostali motivi, ki bi jim tudi lahko našli izvor v Zolajevem delu (hčerkin krst, smrt in pogreb) pa so največkrat demotivirani. Cankar je očitno zavrnil Zolajevo podrobno opisovanje družabnih običajev. V nasprotju z omenjenima romanoma, kjer je Cankar motive posameznega Zolajevega romana bodisi podobno kombiniral bodisi demotiviral ali negiral, pa se v *Hiši Marije Pomočnice* (1904) odkriva motivika treh

romanov francoskega pisatelja: *Beznice*, *Nane* in *Sna*. Po *Snu* je Cankar nemara prevzel deklico siroto, ki se zasanja v namišljen ljubezenski trikotnik (Tina), pa tudi deklico, ki želi postati Kristusova nevesta (Malči). Motiv ljudskega slavja iz *Beznice* je našel ugoden odziv v opisovanju zabav v Brigitini družini. Lezbična motivika iz *Nane* pa je vplivala na zasnovo istospolnih nagnjenj pri Cankarjevih dekletih. Pomembno je, da se je Cankar zgledoval tudi pri Zolajevih postopkih. Podobno kot Zola v *Beznici* je v romanu *Na klanecu* uporabil dinamični incipit. V *Tujcih* se pojavlja premična deskripcija, ki je opazna tudi v *Umetnini*. Izrazit Zolajev vpliv je tudi t.i. nedovoljeni pogled, ko deklica opazuje mater, ki občuje z osebo, ki ni njen mož oziroma otrokov oče. Cankar je uporabil Zolajevo motiviko in deskripcijske postopke, zavrnil pa je koncept dedno obremenjenih junakov.

Obsežna je tudi tretja, socialna faza slovenske produktivne recepcije Zolaja, najvplivnejši roman pa gotovo *Germinal*. Nekatere vplive germinalovske motivike je zaznati že v drami *Premogar* (1894), kjer je Josip Vošnjak uporabil ljubezenski obračun v rudniku, ter v Aškerčevi »Delavčevi pesmi o premogu« (1897), ki vsebuje podobo rudarjev – krtov. Pod vplivom *Germinala* je Fran Saleški Finžgar napisal roman *Iz modernega sveta* (1904), kjer je, podobno kot Zola, opisal antagonizme v okolju, duhovno evolucijo kasnejšega voditelja stavke in njegov prelomni politični govor. Oba pisatelja sta se osredinila tudi na žensko delavsko problematiko. Podobnosti v obeh delih je najti tudi v številni živalski metaforiki. Medtem ko je Zola posegel po živalskem podobju, ko je opisoval težaško delo in značaje rudarjev, pa ga je Finžgar uporabil v dialogih, kjer se krešejo različni pogledi na delavstvo. Trideset let kasneje je Anton Tanc s *Slučajem Kumberger* (1933–35) ustvaril prvi slovenski rudarski roman, kjer polemično omenja tudi Zolajev *Germinal*. V presečišču obeh del je zlasti opis spuščanja v rudnik, razmišljanje o njegovih mitoloških razsežnostih (Minotaver, črni mož) ter rudarska nesreča. Med romane, ki so se naslonili na *Germinal*, sodi tudi Prežihova *Požganica* (1939), kjer je, podobno kot pri Zolaju, najti okruten obračun s trgovcem, opise kolektiva in udobnega življenja tovarnarjev. Slovenski pisatelji so torej v svojih delih največkrat posegli po Zolajevem motivu delavskega obračuna z glavno negativno osebnostjo (Finžgar, Prežih) ali po motivu okna, skozi katero kapitalist opazuje delavsko množico (Finžgar, Tanc). Drugi roman socialne faze je *Polom*. Ugotavljamo, da je Prežihov Voranc pri pisanju *Požganice* uporabljal fiktivne (posameznikova usoda), narativne (zgodovinska dejstva) in didaktične elemente (ideologija) vojnega romana, ki jih je najti tudi pri Zolaju. Zadnji roman te faze pa je *Zemlja*. Bratko Kreft je že leta 1933 poudarjal, da slovenska književnost še nima dela, kjer bi se, tako kot pri Zolaju, opisovalo kmečko življenje brez predsodkov. Anton Ingolič je nemara v *Soseski* (1939) pod vplivom očeta Fouana naslikal zaničevanega očeta Korena, Prežihov

Voranc pa v *Jamnici* (1945) learovsko delitev posesti med tri potomce. Po motivih iz *Zemlje* je Voranc oblikoval tudi sejo občinskega sveta, kjer se razpravlja o vlaganju v šolo in župnišče, ter rustikalno erotiko. Zgledoval se je tudi pri Zolajevih začetkih poglavij, ki opisujejo naravo v posameznih letnih časih.

Zadnja, psihološka faza je povezana zlasti z vplivi Zolajeve novele »Za noč ljubezni« na Slavka Gruma. Motiv opazovanja skozi okno je najti že v Grumovi kratki prozi (»Mansarda«), v drami *Dogodek v mestu Gogi* (1927) pa se pojavlja zlasti Zolajev (in tudi Casanovov) motiv izkoriščanja ljubimca ter izvršitev želje, ki je pri Grumu nekoliko parodirana.

# Bibliografija

## Primarna literatura

### Leposlovje

- AŠKERC, ANTON, 1951: Delavčeva pesem o premogu. *ZD 2*. Uredila in z opombami opremila Marja Boršnik. Ljubljana: DZS, 57–61.
- BALZAC, HONORÉ DE, 1977: La Fille aux yeux d'or. *La Comédie humaine V*. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- BAUDELAIRE, CHARLES, 2004: *Rože zla*. Prevedla Marija Javoršek. Ljubljana: CZ.
- BELOT, ADOLPHE, 1879: *Mademoiselle Giraud, ma femme*. Paris: E. Dentu.
- CANKAR, IVAN, 1911: *Dům Marie Pomocné*. Autorisovaný překlad ze slovinštiny Růžena Nasková. Praga: J. Otto, Světová knihovna, č. 890-891.
- CANKAR, IVAN, 1970: Tujci. *ZD 9*. Knjigo pripravil in opombe napisal Janko Kos. Ljubljana: DZS.
- CANKAR, IVAN, 1971: Na klancu. *ZD 10*. Knjigo pripravil in opombe napisal Janko Kos. Ljubljana: DZS.
- CANKAR, IVAN, 1972: Hiša Marije Pomočnice. *ZD 11*. Knjigo pripravil in opombe napisal Janko Kos. Ljubljana.
- DIDEROT, DENIS, 1989: La religieuse. *Œuvres*. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- EURIPIDES, 1960: Bakhe. *Bakhe. Alkestis. Feničanke*. Prevedel Anton Sovrè. Ljubljana: DZS.
- FINŽGAR, FRAN SALEŠKI, 1981: Iz modernega sveta. *ZD 3*. Uredil in opombe napisal Jože Šifer. Ljubljana: DZS.
- FONTANE, THEODOR, 1988: *Effi Briest*. Prevedla Božena Legiša. Ljubljana: CZ, Zbirka Sto romani.
- GAUTIER, THÉOPHILE, 1994: *Mademoiselle de Maupin*. Paris: Librairie Générale Française, Le livre de poche 4288.
- GOVEKAR, FRAN, 1896: V krvi. *LZ 16*, 3–14, 69–80, 131–144, 203–221, 267–276, 331–339, 395–403, 459–470, 523–531, 587–599, 653–662, 715–725.
- GOVEKAR, FRAN, 1897a: »Primo loco«. *O te ženske*. Gorica: A. Gabršček, 1–39.
- GOVEKAR, FRAN, 1897b: Doktor Strnad. *O te ženske*. Gorica: A. Gabršček, 41–96.

- GOVEKAR, FRAN, 1897c [pod psevdonomom Marijan Savič]: »Socijalist«!. LZ 16, 156–165, 229–241.
- GRUM, SLAVKO, 1976: Mansarda, Vrata, Dogodek v mestu Gogi. ZD 1. Uredil in opombe napisal Lado Kralj. Ljubljana: DZS.
- INGOLIČ, ANTON, 1939: *Soseska*. Ljubljana: Slovenska matica.
- INGOLIČ, ANTON, 1970: *Lukarji*. Ljubljana: MK.
- JACQUES DE VORAGINE, 1967: *La legende dorée I*. Paris: GF-Flammarion.
- JARC, MIRAN, 1989: *Novo mesto*. Maribor: ZO. Iz slovenske kulturne zakladnice 24.
- KRAIGHER, LOJZ, 1978: Malči. ZD 2. Uredil in opombe napisal Dušan Moravec. Ljubljana: DZS.
- KREFT, BRATKO, 1936: *Med popotniki in mornarji*. Ljubljana: Cankarjeva družba.
- KREFT, BRATKO, 1971: Človek mrtvaških lobanj. *Izbrano delo 1*. Maribor: ZO.
- KUHAR, LOVRO - PREŽIHOV VORANC, 1964: Jamnica 1. in 2. del. ZD 7. Uredila Drago Druškovič in Jože Koruza. Ljubljana: DZS.
- KUHAR, LOVRO - PREŽIHOV VORANC, 1965: Jamnica 3. del. ZD 8. Uredila in opombe napisala Drago Druškovič in Jože Koruza. Ljubljana: DZS.
- KUHAR, LOVRO - PREŽIHOV VORANC, 1966: Požganica. ZD 6. Uredil in opombe napisal Drago Druškovič. Ljubljana: DZS.
- NADLIŠEK, MARICA [pod psevdonomom Mária], 1895: Usoda ka-li. LZ 15, 569–572, 608–614.
- SHAKESPEARE, WILLIAM, 1978: Kralj Lear. Prevedel Matej Bor s sodelovanjem Anuše Sodnikove. *Zbrane gledališke igre III*. Ljubljana: MK.
- STRITAR, JOSIP, 1953: Drobiž. ZD 2. Uredil France Koblar. Ljubljana: DZS.
- TANC, ANTON, 1998: Slučaj Kumberger. *Izbrana dela III*. Uredila Alenka Glazer. Maribor: Zveza kulturnih društev Maribor. Zbirka Iz preteklosti.
- TURNER, PAVEL [pod psevdonomom dr. Ahasverus], 1883: Tri Gracije. Slika iz stolice madjarske. LZ 3, 577–585, 641–649, 709–716, 776–784.
- VOŠNJAK, JOSIP: Premogar. Igra s petjem v štirih dejanjih. Prepis za Dramatično društvo. Arhiv Slovenskega gledališkega muzeja.
- WAGENHOFEN, FRANZ, 1899: *Um eine Liebesnacht!* Leipzig: Verlag von F. E. Neuperts Nachf.

ZOLA, ÉMILE (slovenski prevodi, izbor):

1897a: Bogataševa smrt. SN 30/105-106, 10. 5. – 11. 5., 1–2 in 1–2.

1897b: Nantas. E 22, 7. 8. – 28. 8.

1898: Plesni red. SN 31/24, 31. 1. , 1–2.

1899: Smrt matere. SN 32/251, 2. 11. , 1–2.

1900a: V katedrali sv. Petra. SN 33/6-7, 9. 1. – 10. 1., 1–2 in 1.

## BIBLIOGRAFIJA

- 1900b: Vodovje narašča. *SN* 33/132-146, II. 6. – 28. 6.  
 1907: Naskok na mlin. *E* 32, 25. II. – 10. 12.  
 1908: Moja smrt. *E* 33, 18. 6. – 4. 7.  
 1909: *Jacques Damour. Nais Micoulin*. Gorica: Goriška tiskarna.  
 1911: *Polom*. Preložil Vladimir Levstik. Ljubljana: Schwentner.  
 1915: *Rim*. Poslovenil Ebin Kristan. Ljubljana: Založba Anton Kristan in drug.  
 1933: *Germinal*. Prevedel Alfonz Gspan. Ljubljana: Tiskovna zadruga.  
 1965: *Greh abbéja Moureta*. Prevedel France Šušteršič. Ljubljana: CZ.  
 1966: *Nana*. Prevedel Ivan Skušek. Ljubljana: CZ.  
 1967: *Polom*. Prevedel Bogomir Stopar. Ljubljana: CZ.  
 1969a: *Germinal*. Prevedel Alfonz Gspan. Ljubljana: CZ.  
 1969b: *V kipečem loncu*. Prevedla Bogomir Stopar in Marko Urbanija. Ljubljana: CZ.  
 1971: *Zemlja*. Prevedel Jaroslav Skrušny. Ljubljana: CZ.  
 2004: *Beznica*. Prevedel Ivan Skušek. Jezikovno pregledal Gregor Perko. Ljubljana: DZS.

### ZOLA, ÉMILE (nemški prevodi):

- 1885–1886: Aus der Werkstatt der Kunst. Autorisierte Übersetzung von Ernst Ziegler. *Wiener Allgemeine Zeitung* (22. 12. 1885 – 14. 4. 1886).  
 1889: *Der Traum*. Deutsch von Alfred Ruhemann. Berlin: S. Fischer Verlag.  
 1894: *Der Todtschläger*. Vollständige Übersetzung von Willibald König. Neu durchgesehen von Armin Schwarz. Budapest: Gustav Grimm's Verlag.  
 1896: Die Kröte. *Die Zeit*. 2. 5., 73–74.  
 s. a.: *Nana*. Vollständige Übersetzung von Armin Schwarz. Budapest: Gustav Grimm's Verlag.  
 s. a.: *Nana*. Bearbeitet von H. von Carlawitz. Leipzig: Gustav Fock Verlag.  
 s. a.: *Nana*. Bearbeitet von von Fritz Wohlfahrt. Berlin: Druck und Verlag von A. Weichert.  
 s. a.: Um eine Liebesnacht. *Herrn Chabres Kur und andre Novellen*. Autorisierte Übersetzung aus dem französischen von Henriette Dévidé. Leipzig: Verlag von Philipp Reclam jun., Reclams Universal Bibliothek. Nr. 5024, 5025, 101–143.

### ZOLA, ÉMILE (izvirniki):

- 1960: *La Curée. Les Rougon-Macquart. Tome IV*. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.  
 1966: *L'Œuvre. Les Rougon-Macquart. Tome IV*. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

- 1966: *Le Rêve. Les Rougon-Macquart. Tome IV*. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- 1967: Sur »Mademoiselle Giraud, ma femme« d'Adolphe Belot. *OC 10*. Lausanne: Cercle du livre précieux, 940–942.
- 1968a: L'Amoureuse Comédie. *OC 15*. Lausanne: Cercle du livre précieux, 888.
- 1968b: Les romanciers naturalistes. *OC 11*. Lausanne: Cercle du livre précieux.
- 1968c: Le roman expérimental. *OC 10*. Lausanne: Cercle du livre précieux.
- 1969a: Les documents littéraires. *OC 12*. Lausanne: Cercle du livre précieux.
- 1969b: De la moralité dans la littérature. *OC 12*. Lausanne: Cercle du livre précieux.
- 1970: Le crapaud. *OC 14*. Lausanne: Cercle du livre précieux.
- 1976a: Le Carnet de danse. *Contes et nouvelles*. Texte établi, présenté et annoté par Roger Ripoll. Paris: Gallimard. Bibliothèque de la Pléiade, 21–32.
- 1976b: Comment on meurt. *Contes et nouvelles*. Paris: Gallimard. Bibliothèque de la Pléiade, 597–627.
- 1976c: Pour une nuit d'amour. *Contes et nouvelles*. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1976, 628–661.
- 1976d: Printemps (Journal d'un convalescent). *Contes et nouvelles*. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 287–298.

## Pisma

- AŠKERC, ANTON, 1997: Pisma I. *ZD 8*. Uredil Vlado Novak, opombe napisal Dušan Moravec. Ljubljana: DZS.
- AŠKERC, ANTON, 1999: Pisma II. *ZD 9*. Uredil Vlado Novak, opombe in spremno besedo napisal Dušan Moravec. Ljubljana: DZS.
- CANKAR, IVAN, 1971: Pisma II. *ZD 27*. Knjigo pripravil in opombe napisal Jože Munda. Ljubljana: DZS.
- FONTANE, THEODOR, 1998: *Der Ehebrieffwechsel*. Berlin: Aufbau-Verlag.
- GOVEKAR, FRAN, 1978: *Pisma I*. Uredil Dušan Moravec. Ljubljana: SAZU. Korespondence pomembnih Slovencev 5/I.
- GOVEKAR, FRAN, 1982: *Pisma II*. Uredil Dušan Moravec. Ljubljana: SAZU. Korespondence pomembnih Slovencev 5/II.
- GOVEKAR, FRAN, 1983: *Pisma III*. Uredil Dušan Moravec. Ljubljana: SAZU. Korespondence pomembnih Slovencev 5/III.
- KETTE, DRAGOTIN, 1976: Pisma. *ZD 2*. Uredil in z opombami opremil France Koblar. Ljubljana: DZS.
- LEVEC, FRAN, 1971: *Pisma II*. Uredil France Bernik. Ljubljana: SAZU. Korespondence pomembnih Slovencev 4/II.



## BIBLIOGRAFIJA

- STRITAR, JOSIP, 1958: Pisma 1872–1923. *ZD* 10. Uredil in opombe napisal France Koblar. Ljubljana: DZS.
- TUMA, HENRIK, 1994: *Pisma*. Ljubljana, Trst: Zgodovinski inštitut Milka Kosa, Založba Devin.
- ZOLA, ÉMILE, 1978: *Correspondance I*. Montréal: Les presses de l'Université de Montréal.
- ZOLA, ÉMILE, 1980: *Correspondance II*. Montréal: Les presses de l'Université de Montréal.
- ZOLA, ÉMILE, 1983: *Correspondance IV*. Montréal: Les presses de l'Université de Montréal.
- ZOLA, ÉMILE, 1985: *Correspondance V*. Montréal: Les presses de l'Université de Montréal.
- ZOLA, ÉMILE, 1987: *Correspondance VI*. Montréal: Les presses de l'Université de Montréal.
- ŽUPANČIČ, OTON, 1989: Pisma II. *ZD* 11. Besedilo pripravil in opombe napisal Joža Mahnič. Ljubljana, DZS.

## Spomini in intervjuji

- CANKAR, IZIDOR, 1911a: Obiski. Pri Fr. S. Finžgarju. *DS* 24, 30–33.
- CANKAR, IZIDOR, 1911b: Obiski. Pri Ivanu Cankarju. *DS* 24, 316–318.
- GOLOUH, RUDOLF, 1966: *Pol stoletja spominov*. Ljubljana: Inštitut za zgodovino delavskega gibanja.
- HUDALES, OSKAR, 1950: Pol ure pri Antonu Ingoliču. *Vestnik* 6/19, 21.1., 2.
- KREFT, BRATKO, 1971: Epilog po štiridesetih letih (Fragmentarne jubilejne marginalije). *Izbrano delo 1*. Maribor: ZO, 495–663.
- RAVNIHAR, VLADIMIR, 1997: *Mojega življenja pot*. *Spomini*. Ljubljana: Oddelek za zgodovino Filozofske fakultete.
- VOŠNJAK, JOSIP, 1982: *Spomini*. Ljubljana: SM.
- ZADNEK, MILAN, 1929: Človeštvo oropano iluzije. Pri pisatelju Slavku Grumu, katerega drama je bila kot prvo večje slovensko literarno delo v Beogradu nagrajena. *SN* 62/117, 25. 5., 2.

## Članki in razprave

- BAHR, HERMANN, 1899: Secession. *Die Zeit*, 21. 1., 41.
- BORŠTNIK, 1896: Rome par Emile Zola. *SN* 29/111, 15. 5., 1–2.
- CANKAR, IVAN, 1896: Anton Aškerc. *LZ* 16, 623–62, 747–751. Tudi *ZD* 24. Ljubljana: DZS, 1975.

- CANKAR, IVAN, 1897: Strupene krote. *SN* 30, 31. 12. Tudi *ZD* 24. Ljubljana: DZS, 167–170.
- CANKAR, IVAN, 1910: Naši umetniki. *SN* 43, 22. 3, 24. 3., 26. 3., 2. 4., 9. 4, 21. 4. Tudi *ZD* 24. Ljubljana: DZS, 129–147.
- CANKAR, IVAN, 1914: Realka. *SN* 47, 1. 9; 2.9. Tudi *ZD* 25. Ljubljana: DZS, 1976, 130–136.
- CELESTIN, FRAN, 1883: Naše obzorje. *LZ* 3, 45–52, 113–119, 169–172, 236–243, 320–327, 394–398, 454–457.
- CELESTIN, FRAN 1887: Josip Stritar (Boris Miran). *Sn* 4, 87–91.
- CELESTIN, FRAN, 1891: Ne motimo si pojmov!. *Slovanski svet* 4, 42–44.
- CELESTIN, FRAN, 1894: Ruske drobtinice. *Slovanski svet* 7, 411–412.
- DEBELJAK, ANTON, 1912: Emile Zola, Polom. *LZ* 32, 52–53.
- DEBELJAK, TINE, 1937: Bilanca slovenskega knjižnega trga v l. 1936. *S* 65/7, 10. 1., 9.
- DEBELJAK, TINE, 1939: Anton Ingolič: Soseska. *S* 67/140, 22. 6., 8.
- FINŽGAR, FRAN SALEŠKI, 1899: Kaj bi bilo vzrok moderni novi struji pa P. L. Coloma in njegov realizem. *KO* 3, 72–74.
- GOLDMANN, KARL [s. a.]: *Die Sünden des Naturalismus. Aesthetische Untersuchungen*. Berlin: Richard Eckszetin Nachf. (Hammer & Runge).
- GOTTSCHALL, RUDOLF VON, 1885: Plaudereien über Romandichtung. *Die Gartenlaube. Illustriertes Familienblatt*, 383–383, 458–459.
- GOVEKAR, FRAN, 1896a: Zola - realizem in »portretne karikature«. *E* 21/118, 10. 10., 4.
- GOVEKAR, FRAN, 1896b: Josip Stritar. Prigodom njegove šestdesetletnice. *SN* 29/282, 7. 12., 1–3.
- GOVEKAR, FRAN, 1897: Predgovor. *O te ženske*. Gorica: A. Gabršček, XI–XVI.
- GOVEKAR, FRAN, 1900 [pod psevdonimom Fran Vasiček]: Fécondité (Rodovitnost). *LZ* 20, 413.
- GOVEKAR, FRAN, 1912: Polom. *Sn* 10, 317–318.
- HACIN, J., 1900: Listek, Plodovitost. *SN* 33/56, 9. 3., 1.
- KALAN, ANDREJ, 1902: † Emil Zola. *DS* 14, 703–704.
- KAUFMANN, RICHARD, 1885: Die literarische Krise in Frankreich. *Wiener Allgemeine Zeitung*, 4. 4., 1–4.
- KERSNIK, JANKO, 1890: Balade in romance. Napisal A. Aškerc. *LZ* 10, 368–371, 436–442, 636–637, 690–694. Tudi *ZD* 5. Ljubljana: DZS, 299–322.
- KRALJ, IGNACIJ, 1892: Slovenski roman. *RK* 4, 12–22, 97–102, 161–170, 218–240.
- KREFT, BRATKO, 1927/28: Emil Zola. Literarna skica ob 25-letnici smrti. *Mladina* 4, 2–10.

- KREFT, BRATKO, 1933: Književnost o vasi in kmetu. *Književnost* 1, 229–236; 281–288.
- KREFT, BRATKO, 1935: Literarne beležke. Ob petdesetletnici Germinala. *Književnost* 3, 179–184.
- KRISTAN, ETBIN, 1911: Ivan Cankar. Volja in moč. *LZ* 31, 271–272.
- KUMIČIĆ, EVGENIJ [pod psevdonomimom Jenio Sisolski], 1883: O romanu. *Hrvatska vila* 2, 145–148.
- KUMMER, ALOJZIJ, 1902: Emil Zola. *Zgodnja danica* 55, 235–236.
- LAMPE, FRANČIŠEK, 1897: Leposlovje fin de siècle. *KO* 1, 63–7.
- LANDÉ, DORA, 1895–96: Stürme (Tempeste). Neue Dichtungen von Ada Negri. *Die Neue Zeit* 14/2, 18–26.
- LEVSTIK, VLADIMIR, 1911: Predgovor prelagatelja. Zola. *Polom*. Ljubljana: Schwentner, V–IX.
- LINHART, KAREL, 1903: Zola. *Naši zapiski* 1, 104.
- M[ALOVRH], M[IROSLAV], 1882: Iz Zagreba. *LZ* 2, 318–319.
- M[ALOVRH], M[IROSLAV], 1896: Naš najnovejši literarni boj. Nekaj času primer-nih opomenj. *SN* 29/67, 21. 3., 1–2.
- MAHNIČ, ANTON, 1890: Naši realisti pa realizem. *RK* 2, 257–265, 362–385.
- MAHNIČ, ANTON, 1891: Realizem in naturalizem. Odgovor doktorju Celestinu, profesorju na zagrebškem vseučilišči. *RK* 3, 112–121.
- NADLIŠEK, MARICA, 1900: Pismo. *SN* 33/91, 21. 4., 1–2.
- NORDAU, MAX, 1878: Ein Pariser Schattenbild. *Laibacher Zeitung* 91/110, 14. 5. 1.
- OČVIRK, ANTON, 1932: Ob začetku gledališke sezone. *LZ* 52, 181–182. Tudi: *Miscellanea*. Ljubljana: DZS, 1984, 654–663.
- PREGELJ, IVAN, 1921: Franc Sal. Finžgar. *DS* 34, 108–112.
- PREGELJ, IVAN, 1936: Anton Ingolič: Lukarji. *DS* 49, 329–331.
- PREPELUH, ALBIN, 1912: Polom. *Naši zapiski* 9, 152.
- STARE, JOSIP, 1883: Hrvaška književnost. *LZ* 3, 540–541.
- STRITAR, JOSIP, 1885: Pogovori. *LZ* 5, 150–159, 220–227, 283–292, 362–368, 413–417, 476–483, 548–555. Tudi *ZD* 7. Ljubljana: DZS, 1956, 12–87.
- STRITAR, JOSIP, 1896: Dunajska pisma. *LZ* 16, 15–20, 277–282. Tudi *ZD* 7. Ljubljana: DZS, 1956, 180–212.
- STURM, FRAN, 1933: Uvod. Zola, realizem in naturalizem. Zola. *Germinal*. Ljubljana: Tiskovna zadruga, 7–24.
- STURM, FRAN, 1934: Emile Zola - Alfonz Gspan: *Germinal*. *LZ* 54, 351–357, 462–463.
- SVETIČ, FRAN, 1888: Naturalizem. *LZ* 8, 359–364, 402–411.
- SVETIČ, FRAN, 1896: O novih slovstvenih strujah v Slovincih. *LZ* 16, 600–604, 663–667.

- ŠTREKELJ, KAREL, 1884: Novejši pisatelji ruski. Iván Sergêjevič Turgénev. *LZ* 4, 106–110, 174–179, 237–241, 297–304, 361–367, 491–495, 557–563, 685–689, 749–755.
- UŠENIČNIK, ALEŠ, 1897: Kam plovemo. *KO* 1, 309–332.
- UŠENIČNIK, ALEŠ, 1898: Umetnost pa morala. *KO* 2, 88–111.
- UŠENIČNIK, ALEŠ, 1900: Zola in Lourdes, *KO* 4, 59–75.
- VISCHER, FRIEDRICH THEODOR, 1851: *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen*, Leipzig, Carl Macken's Verlag.
- WOLF, ATHANAS, 1889: Die Jungdeutschen und der Realismus in der neuesten deutschen Literatur. Literarhistorische Skizze. *Die katholische Bewegung in unseren Tagen* 2, 445–454.
- WOLF, ATHANAS, 1891: Der Realismus vor Gericht. Ein Beitrag zur Kultur- und Sittengeschichte des neunzehnten Jahrhunderts. *Die katholische Bewegung in unseren Tagen* 4, 22–32, 67–75.
- ZABEL, EUGEN, 1884: *Iwan Turgenjew. Eine literarische Studie*. Leipzig: Verlag von Otto Wigand.
- ZOLLING, THEOPHIL, 1881a: *Reise um die Pariser Welt II*. Stuttgart: Verlag von B. Spemann.
- ZOLLING, THEOPHIL, 1881b: Emile Zola und der Naturalismus. *Neue Freie Presse*, 7. 10., 1–3; 8. 10. 1–3.
- ZOLLING, THEOPHIL, 1885: Zola's neuer Roman. *Die Gegenwart* 27, 4. 4., 219.
- ZUPAN, VINKO, 1912: Emile Zola: Polom. *SN* 10, 60–61.
- ZUPAN, VINKO, 1915: E. Zola. Rim. *LZ* 35, 92–93.

## Sekundarna literatura<sup>139</sup>

- ABASTADO, CLAUDE, 1970: *Germinal. Émile Zola*. Paris: Hatier, Profil d'une œuvre 8.
- ALLARD, JACQUES, 1978: *Zola. Le chiffre du Texte. Lecture de L'Assommoir*. Grenoble: Presses universitaires.
- AUBERY, PIERRE, 1962: Génèse et développement du personnage de Lantier. *French Studies* 16, 142–153.
- BACHLEITNER, NORBERT, 1993: *Der englische und französische Sozialroman des 19. Jahrhunderts und seine Rezeption in Deutschland*. Amsterdam, Atlanta: Rodopi. Internationale Forschung zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft 1.

<sup>139</sup> V seznamu sekundarne literature so le tista dela, na katera se avtor v monografiji sklicuje.

BIBLIOGRAFIJA

- BAGULEY, DAVID, 1973: *Fécondité d'Émile Zola. Roman à thèse, évangile, mythe*. Toronto: University of Toronto Press.
- BAGULEY, DAVID, 1978: Rite et tragédie dans »L'Assommoir«. *Les Cahiers Naturalistes* 23, 80–86.
- BAGULEY, DAVID, 1983: Le récit de guerre. Narration et focalisation dans »la Débâcle«. *Littérature* 50, 77–90.
- BAGULEY, DAVID, 1985: Germinal et les genres. Parcours transtextuels. *Europe* 63, 42–53.
- BAGULEY, DAVID, 1987: Le réalisme grotesque et mythique de La Terre. *Les Cahiers naturalistes* 33, 5–14.
- BAKHTINE, MIKHAIL, 1970: *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Paris: Editions Gallimard.
- BARBARIČ, ŠTEFAN, 1983: *Turgenjev in slovenski realizem*. Ljubljana: SM. Razprave in eseji 27.
- BARBÉRIS, JEANNE-MARIE: »La voix du grand absent.« La parole du peuple dans »Germinal«. *Littérature* 75, 89–104.
- BECKER, COLETTE, 1984: *Émile Zola. Germinal*. Paris: Presses Universitaires de France.
- BECKER, COLETTE, 1999: Préface. Émile Zola. *La conquête de Plassans*. Paris: Librairie Générale Française, 7–30.
- BENJAMIN, WALTER, 1974: Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus. *Gesammelte Schriften I/2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- BERNIK, FRANCE, 1977: Roman Ivana Cankarja v luči impresionistične in simbolistične poetike. *Slavistična revija* 25, 135–160.
- BERTA, MICHEL, 1985: *De l'androgynie dans les Rougon-Macquart et deux autres études sur Zola*. New York, Berne, Frankfurt am Main: Peter Lang.
- BERTRAND-JENNINGS, CHANTAL, 1977: *L'Eros et la Femme chez Zola*. Paris: Editions Klincksieck.
- BORŠNIK, MARJA, 1954: Razgovor s Štefko Löffler. *Naša obzorja* 7, 85–98.
- BORŠNIK, MARJA, 1951: *Fran Celestin*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- BORŠNIK, MARJA, 1962: Nekaj misli o Grumovi Gogi. *Študije in fragmenti*. Maribor: ZO, 41–44.
- BOSWELL, COLIN, 1990: Zola's parting shots. *Zola and the craft of fiction. Essays in Honour of F. W. J. Hemmings*. Leicester, London and New York: Leicester University Press, 112–132.
- BRADY, PATRICK, 1968: »L'Œuvre« de Émile Zola, roman sur les arts. Genève: Librairie Droz.
- BRADY, PATRICK, 1985: Scripting, Surrogate Mothers, Incest Taboo and Creativity: Zola's Twofold Self-Betrayal in L'Œuvre. *Neophilologus* 49, 533–538.

- CHEVREL, YVES, 2003: Les premières traductions allemandes des œuvres de Zola: 1880-1893. *Prevajanje realističnih in naturalističnih besedil. Obdobni pristop 2*. 28. zbornik DSKP. Ljubljana: Društvo slovenskih književnih prevajalcev, 44–57.
- COSSET, EVELYNE, 1986: Germinal et la topique du discours du Plan-des-Dames. *Les Cahiers Naturalistes* 32, 132–138.
- COSSET, EVELYNE, 1987: L'avidité de possession foncière: problématique narrative de La Terre. *Les Cahiers Naturalistes* 33, 26–36.
- DEBELJAK, TINE, 1936: *Reymontovi Kmetje v luči književne kritike*. Ljubljana: Vera Remec.
- DEL LUNGO, ANDREA, 1993: Pour une poétique de l'incipit. *Poétique* 94, 131–152.
- DESRANGES, BEATRICE in CARLES, PATRICIA, 1989: *L'Assommoir*. Poitiers: Nathan.
- DRUŠKOVIČ, DRAGO, 1957: O Prežihovi evropski razgledanosti. *Prežihov zbornik*. Uredila Marja Boršnikova. Maribor: ZO, 220–235.
- DRUŠKOVIČ, DRAGO, 1964: Opombe. Lovro Kuhar - Prežihov Voranc. *ZD 7*. Ljubljana: DZS, 379–449.
- DRUŠKOVIČ, DRAGO, 1966: Opombe. Lovro Kuhar - Prežihov Voranc. *ZD 6*. Ljubljana: DZS, 415–514.
- DRUŠKOVIČ, DRAGO, 1973: Opombe. Lovro Kuhar - Prežihov Voranc. *ZD 9*. Ljubljana: DZS, 607–707.
- DUBOIS, JACQUES, 1973: *L'Assommoir de Zola*. Paris: Larousse.
- DURKHEIM, ÉMILE, 1930: *Le suicide*. Paris: Librairie Félix Alcan.
- EINSLE, ANTON, 1896: *Catalogus Librorum in Austria prohibitorum*. Wien: Verlag des Vereins der öster.-ungar. Buchhändler.
- FRANDON, IDA-MARIE, 1955: *Autour de Germinal. La mine et les mineurs*. Genève: Droz. Lille: Giard. Société de publications romanes et françaises 49.
- GACOIN-MARKS, FLORENCE, 1995/96: *Eugen Kumičič et Émile Zola: Olga i Lina et Gospoda Sabina, Nana et Pot-bouille*. Université de Paris IV - Sorbonne.
- GENETTE, GÉRARD, 1982: *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Editions du Seuil.
- GLAZER JANKO in GLAZER, ALENKA, 1980: Tanc Anton. *Slovenski biografski leksikon IV*. Ljubljana: SAZU, 4–6.
- GLAZER, ALENKA, 1998: Roman o rudarjih. Anton Tanc. *Slučaj Kumberger*, 321–331.
- GRAFENAUER, IVAN, 1925–1932: Govekar Fran. *Slovenski biografski leksikon I*. Ljubljana: Zadržna gospodarska banka. 236–238.
- GRANT, ELLIOTT M., 1960a: The Newspapers of »Germinal«: their Identity and Significance. *The Modern language review* 55, 87–89.

## BIBLIOGRAFIJA

- GRAVES, ROBERT, 1955: *The Greek Myths*. Edinburg: Penguin Books.
- GRÜN, HERBERT, 1957: Čarodej brez moči. Obris pisateljske fiziognomije Slavka Gruma. S. Grum. *Goga. Proza in drame*. Maribor: ZO, 7–46.
- HAMON, PHILIPPE, 1968: Zola, romancier de la transparence. *Europe* 46, 385–391.
- HAMON, PHILIPPE, 1981: *Introduction à l'analyse du descriptif*. Paris: Classiques Hachette.
- HAMON, PHILIPPE, 1991: *La description littéraire*. Paris: Editions Macula.
- HARVEY, LAWRENCE E., 1959: The cycle myth in La Terre of Zola. *Philological Quarterly*, 37, 89–95.
- HIRD, WILLI, 1991: *Alkohol im französischen Naturalismus. Der Kontext des Assommoir*. Bonn: Bouvier Verlag. Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft 391.
- HUIZINGA, JOHAN, 1970: *Homo ludens*. Zagreb: Matica Hrvatska.
- KOBLAR, FRANCE, 1956: Opombe. Josip Stritar. *ZD 7*. Ljubljana: DZS, 421–508.
- KOBLAR, FRANCE, 1960–1971: Svetič Fran. *Slovenski biografski leksikon III*. Ljubljana: SAZU, 421–508.
- KOBLAR, FRANCE, 1972: *Slovenska dramatika I*. Ljubljana: SM.
- KOREN, EVALD, 1973: Govekar, Zola in V krvi. *Slavistična revija* 21, 281–319.
- KOREN, EVALD, 1983: Slovenski naturalizem in socialno vprašanje. *Obdobje simbolizma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 145–154.
- KOS, JANKO, 1972: Opombe. Ivan Cankar. *ZD II*. Ljubljana: DZS, 285–340.
- KOS, JANKO, 1987: *Primerjalna zgodovina slovenske književnosti*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, Partizanska knjiga.
- KRALJ, LADO, 1987: Kje stoji mesto Goga. Grum. *Goga, čudovito mesto*. Ljubljana: MK, 189–243.
- KRANJC, SIMONA, 1992: *Raziskovanje vplivov na Ingoličeve predvojne romane*. Diplomaska naloga na Oddelku za primerjalno književnost in literarno teorijo FF.
- KRISTEVA, JULIA, 1969: *Sémeiotiké*. Paris: Editions du Seuil.
- LEGOUIS, ÉMILE, 1953: »La Terre« de Zola et »Le Roi Lear«. *Revue de littérature comparée* 27, 417–427.
- LEJEUNE, PAULE, 1978: *Germinal. Roman anti-peuple*. Paris: Nizet.
- LEJEUNE, PHILIPPE, 1979: La Côte-Verte et le Tartaret. *Poétique* 40, 475–486.
- LINK, HANNELORE, 1976: *Rezeptionsforschung. Eine Einführung in Methoden und Probleme*. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz: Verlag W. Kohlhammer.
- MAREL, HENRI, 1989: *Germinal. Une Documentation intégrale*. Glasgow: University printing.

- MERHAR, BORIS, 1951: Opombe. Ivan Cankar. *Izbrana dela II*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- MITTERAND, HENRI, 1961a: Études, notes et variantes. L'Assommoir. Zola. *Les Rougon-Macquart. Tome II*. Paris: Gallimard, 1532–1601.
- MITTERAND, HENRI, 1961b: Études, notes et variantes. Nana. Zola. *Les Rougon-Macquart. Tome II*. Paris: Gallimard, 1650–1731.
- MITTERAND, HENRI, 1964: Études, notes et variantes. Germinal. Zola. *Les Rougon-Macquart. Tome III*. Paris: Gallimard, 1802–1938.
- MITTERAND, HENRI, 1966: Études, notes et variantes. La Terre. Zola. *Les Rougon-Macquart. Tome IV*. Paris: Gallimard, 1486–1608.
- MITTERAND, HENRI, 1967: Études, notes et variantes. La Débâcle. Zola. *Les Rougon-Macquart. Tome V*. Paris: Gallimard, 1352–1560.
- MITTERAND, HENRI, 1990: Le troisième Zola. *Il terzo Zola. Emile Zola dopo i Rougon-Macquart. Atti del Convegno Internazionale (Napoli-Salerno 27–30. 5. 1987)*. Napoli: Istituto universitario orientale, 3–8.
- MORAVEC, DUŠAN, 1994: *Novi tokovi v slovenskem založništvu. Od Schwentnerja do prvih publikacij Akademije*. Ljubljana: DZS.
- MOREAU, PIERRE, 1954: Le »Germinal« d'Yves Guyot. *Revue d'histoire littéraire de la France* 54, 208–213.
- MOREL, PIERRE, 1989: A propos de *Germinal* d'Émile Zola: le personnage d'Étienne Lantier et la représentation du leader. *Les lettres romanes* 43, 187–194.
- NEUSCHÄFER, HANS-JÖRG, 1976: *Populärromane im 19. Jahrhundert*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- NOIRAY, JACQUES, 1981: *Le romancier et la machine. L'image de la machine dans le roman français (1850-1900)*. *Univers de Zola*. Paris: José Corti.
- OCVIRK, ANTON, 1955: Slovenska moderna in evropski simbolizem. *Naša sodobnost* 3, 193–214. Z naslovom Slovenska moderna in evropski naturalizem v *Literarna umetnina med zgodovino in teorijo I*. Ljubljana: DZS, 1978, 513–545.
- ORAIĆ TOLIĆ, DUBRAVKA, 1990: *Teorija citatnosti*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- OUVRARD, PIERRE, 1985: A propos de »Germinal« (1885). Zola et le »socialisme catholique«. *Revue d'histoire littéraire de la France* 85, 427–434.
- PELCKMANS, PAUL, 1983: Hérité ou mimétisme familial? Pour une nouvelle lecture du Rêve. *Les Cahiers Naturalistes* 29, 86–103.
- PETRÈ, FRAN, 1947: *Rod in mladost Ivana Cankarja*. Ljubljana: Slovenski knjižni zavod.
- PETREY, SANDY, 1976: Discours social et littérature dans »Germinal«. *Littérature* 22, 59–74.



## BIBLIOGRAFIJA

- PIRJEVEC, DUŠAN, 1954: Opombe. Josip Murn. *ZD* 2. Ljubljana: DZS, 333–490.
- PIRJEVEC, DUŠAN, 1964: *Ivan Cankar in evropska literatura*. Ljubljana: CZ.
- POGAČNIK, JOŽE, 1978: Stritar in naturalizem. *Parametri in paralele*. Ljubljana: Partizanska knjiga, 132–148.
- PREGELJ, IVAN, 1991: Ivan Cankar. *DS* 32, 21–26.
- RHODES, S. A., 1930: The source of Zola's medical references in *La Débâcle*. *Modern Language Notes*, 109–111.
- RICATTE, ROBERT, 1968: Zola conteur. *Europe* 46, 209–217.
- RIPOLL, ROGER, 1966: Fascination et fatalité: le regard dans l'œuvre de Zola. *Les Cahiers Naturalistes* 12, 104–116.
- RIPOLL, ROGER, 1976: Notices, notes et variantes. Zola. *Contes et nouvelles*. Paris: Gallimard, 1177–1624.
- ROBERT, GUY, 1952: *La Terre d'Émile Zola. Etude historique et critique*. Paris: Les Belles-Lettres.
- RUFENER, HELEN BEATRICE, 1946: *Biography of a War Novel: Zola's La Débâcle*. New York: King's Crown Press.
- SAVON, HERVÉ, 1967: Introduction. Voragine. *La légende dorée*. Paris: GF-Flammarion, 7–17.
- SCHOR, NAOMI, 1978: *Zola's Crowds*. Baltimore, London: The John Hopkins University Press.
- SEASSAU, CLAUDE, 1986: *Germinal* ou les modalités épiques d'une épopée subvertie. *Les Cahiers Naturalistes* 32, 121–131.
- SEASSAU, CLAUDE, 1989: *Émile Zola. Le réalisme symbolique*. Paris: José Corti.
- SIMPSON, HAROLD, 1964: Antimilitarism in the French Naturalist Novel. *L'Esprit créateur* 4, 102–108.
- SLODNJAK, ANTON, 1946: Prežihov Voranc. Jamnica. *Slovenski poročevalec* 7/118 23. 5., 6.
- SLODNJAK, ANTON, 1963: *Nova struja (1895–1900) in nadaljnje oblike realizma in naturalizma*. Ljubljana: Slovenska matica, Zgodovina slovenskega slovstva IV.
- SOLDA, PIERRE, 2000: *Les odeurs dans l'œuvre romanesque d'Émile Zola jusqu'au Docteur Pascal. Thèse*. U. F. R. de lettres. Université Michel de Montaigne. Bordeaux III.
- ŠIFRER, JOŽE, 1981: Opombe. Fran Saleški Finžgar. *ZD* 3. Ljubljana: DZS, 485–536.
- TERNOIS, RENÉ, 1961: *Zola et son temps. Lourdes – Rome – Paris*. Les belles lettres.
- TRIOMPHE, JEAN, 1937: Zola collaborateur du *Messenger de l'Europe*. *Revue de littérature comparée* 17, 754–765.
- VASSEVIÈRE, JACQUES, 1989: *Germinal. Émile Zola*. Paris: Nathan. Balises I.

- VERNOIS, PAUL, 1962: *Le roman rustique de George Sand à Ramuz. Ses tendances et son évolution (1860–1925)*. Paris: Nizet.
- VODOPIVEC, PETER, 1998: Vloga slovenskih intelektualcev pri emancipaciji Slovencev. *Slovenija 1848–1998. Iskanje lastne poti*. Uredila Stane Granda in Barbara Šatej. Ljubljana: Zveza zgodovinskih društev, 124–136.
- VRATUŠA, ANTON, 1941: *Levec in Ljubljanski zvon*. Ljubljana: Zadružna tiskarna.
- WALKER, PHILIP D., 1966: Remarques sur l'image du serpent dans *Germinal*. *Les Cahiers Naturalistes* 12, 83–85.
- WOOLLEN, GEOFF, 1976: *Germinal: une vie d'insecte*. *Les Cahiers Naturalistes* 22, 97–106.
- ZADRAVEC, FRANC, 1968: Dramatika Slavka Gruma. *Slavistična revija* 16, 414–469.
- ZIEGER, KARL, 1983: *Die Aufnahme der Werke von Emile Zola durch die österreichische Literaturkritik der Jahrhundertwende*. Dissertation. Institut für Vergleichende Literaturwissenschaft. Universität Innsbruck.

# Imensko kazalo

- Abastado, Claude 121, 194  
Alexis, Paul 176  
Allard, Jacques 82, 83, 194  
Aškerc, Anton 65, 120, 123–125, 185,  
187, 190, 191, 192  
Aubert, Adolphe 48  
Aubery, Pierre 130, 194
- Bachleitner, Norbert 27, 28, 79, 80,  
194  
Baguley, David 42, 109, 127, 137, 152,  
153, 155, 156, 167, 194, 195  
Bahr, Hermann 68, 191  
Bakhtine, Mikhaïl 95, 195  
Bamberg, Fedor 14  
Balzac, Honoré de 16, 20, 21, 72, 77, 80,  
114, 115, 160, 187  
Barbarič, Štefan 22, 195  
Barbérís, Jeanne-Marie 149, 195  
Baudelaire, Charles 114–115, 187, 195  
Bayer, R. S. 61  
Becker, Colette 122, 132, 136, 137, 142,  
172, 195  
Belot, Adolphe 115, 187, 189  
Benjamin, Walter 115, 195  
Bernard, Claude 29  
Bernik, France 96, 190, 195  
Berta, Michel 116, 195  
Berthet, Elie 139, 140  
Bertrand-Jennings, Chantal 51, 118, 119,  
195
- Bjørnson, Bjørnstjerne 61  
Blanc, Joseph Louis 86  
Boëns-Boisseau, Hubert 130, 150  
Bor, Matej 188  
Boršnik, Marja 20, 66, 117, 173, 187,  
195, 196  
Boršnik 38–39, 191  
Boswell, Colin 74, 195  
Bouchardat, Apollinaire 47  
Bourget, Paul 14, 176  
Brady, Patrick 68, 69, 70, 72, 77, 195  
Bruneau, Alfred 98  
Brunetière, Ferdinand 19  
Byron, George Gordon Noel 21
- Camus, Albert 72  
Cankar, Ivan 5, 7, 8, 15, 16, 46, 53, 64–  
66, 68, 70–85, 87–100, 102, 104–  
113, 116–119, 147, 171, 184, 185, 187,  
190, 191, 192, 195, 197, 198  
Cankar, Izidor 66, 118, 125, 191  
Canoge, Frédéric 154, 155  
Carducci, Giosuè 61  
Carlawitz, H. von 117, 189  
Carles, Patricia 90, 97, 196  
Casanova, Giovanni Giacomo 52, 171,  
176–179, 182, 186  
Celestin, Fran 5, 20–21, 26, 33, 34, 35,  
36, 183, 192, 195  
Cézanne, Paul 77  
Chevrel, Yves 27, 196

- Cosset, Evelyne 129, 130, 162, 163, 196  
 Cronin, Archibald Joseph 140  
 Daudet, Alphonse 14, 22, 61  
 Debeljak, Anton 152, 192  
 Debeljak, Tine 158, 192, 196  
 Del Lungo, Andrea 80, 196  
 Demar, Claire 115  
 Derganc, Franc 15  
 Descaves, Lucien 156  
 Desgranges, Beatrice 90, 97, 196  
 Dévidé, Henriette 172, 189  
 Diderot, Denis 114, 115, 187  
 Didon, Henri 13  
 Dolinar, Darko 8  
 Douay, Félix 154, 155  
 Dreyfus, Alfred 5, 7, 45, 60–63, 98, 184  
 Druškovič, Drago 147, 152, 160, 188, 196  
 Dubois, Jacques 108, 109, 196  
 Dumas, Alexandre 27, 86  
 Dumas, Alexandre, sin 14, 15  
 Durkheim, Émile 72, 73, 196  
 Duquet, André 152  
 Ebers, Georg 32  
 Einsle, Anton 14, 196  
 Engel, Eduard 79  
 Esterhazy, Ferdinand Walsin 61  
 Euripides 136, 187  
 Fénelon, François de 27  
 Feuillet, Octave 36  
 Filip Lepi 160  
 Finžgar, Fran Saleški 7, 125–138, 146, 171, 185, 187, 191, 192, 193, 199  
 Flaubert, Gustave 22, 35, 70, 77, 172  
 Fontane, Theodor 25, 32, 33, 51, 52, 172, 187, 190  
 Frandon, Ida-Marie 140, 196  
 Freud, Sigmund 74, 110  
 Gabršček, Andrej 60, 187  
 Gacoin-Marks, Florence 36, 196  
 Gautier, Théophile 22, 114, 115, 187  
 Genette, Gérard 78, 196  
 Giard, Alfred 146  
 Glazer, Alenka 138, 139, 144, 188, 196  
 Glazer, Janko 138, 196  
 Goldmann, Karl 34, 35–36, 183, 192  
 Golouh, Rudolf 16, 191  
 Goncourt, brata 22  
 Goncourt, Edmond de 23  
 Gonzalès, Emmanuel 176  
 Gottschall, Rudolf von 23, 192  
 Govekar, Fran 5, 7, 40–41, 45–63, 65, 123, 147, 183, 184, 187, 188, 190, 192, 196, 197  
 Grafenauer, Ivan 45, 52, 196  
 Grant, Elliott M. 127, 196  
 Graves, Robert 71, 197  
 Grdina, Igor 157  
 Grum, Slavko 6, 7, 8, 171–179, 181–182, 186, 188, 191, 195, 196, 197, 200  
 Grün, Herbert 171, 197  
 Gspan, Alfonz 147, 189, 193  
 Guyot, Yves 86, 140, 198  
 Hacin, Josip 41, 192  
 Hamon, Philippe 74, 82, 84, 143, 197  
 Harvey, Lawrence E. 170, 197  
 Haßlwander, Friedrich 25  
 Heichen, Paul glej Wohlfahrt, Fritz  
 Henrik II, 54  
 Henrik IV. 74

IMENSKO KAZALO

- Hermant, Abel 156  
 Herzl, Theodor 98  
 Hirdt, Willi 47, 197  
 Hribar, Ivan 60, 147  
 Hudales, Oskar 158, 191  
 Hugo, Victor 22, 28  
 Huizinga, Johan 108, 197
- Iacopo da Varazze 98, 102, 188, 199  
 Ibsen, Henrik 16, 32, 51, 123  
 Ingolič, Anton 158–159, 185, 188, 191, 192, 193, 197
- Jacques de Voragine glej Iacopo da Varazze
- Jager, Ivan 77  
 Jakopič, Rihard 77  
 Javoršek, Marija 187  
 Jarc, Miran 18, 183, 188  
 Jurčič, Josip 20, 21, 158  
 Juvan, Marko 8
- Kalan, Andrej 44, 62, 192  
 Karlin, Pavel 147  
 Kaufmann, Richard 19, 22, 23, 24, 26, 27, 33, 183, 192  
 Kersnik, Janko 5, 32, 192  
 Kette, Dragotin 16, 190  
 Kleinmayr, Ignaz von 14, 15  
 Koblar, France 19, 22, 32, 120, 188, 190, 197  
 König, Willibald 79, 80, 81, 85, 189  
 Koren, Evald 7, 8, 45, 46, 47, 49, 50, 52, 53, 57, 58, 120, 197  
 Koruza, Jože 188  
 Kos, Janko 7, 50, 64, 68, 96, 98, 105, 107, 116, 160, 166, 167, 171, 187, 197  
 Kraigher, Lojz 16, 17, 183, 188
- Kralj, Ignacij 36–37, 182, 183, 192  
 Kralj, Lado 172, 182, 188, 197  
 Kranjc, Simona 158, 159, 197  
 Krefc, Bratko 7, 16, 18, 157–158, 160, 167, 183, 185, 188, 191, 192  
 Kretzer, Max 80  
 Kristan, Anton 39, 123, 189  
 Kristan, Etbin 39, 189, 193  
 Kristeva, Julia 98, 197  
 Kuhar, Lovro glej Prežihov Voranc  
 Kumičić, Evgenij 20, 36, 37, 183, 193, 196  
 Kummer, Alojzij 44, 193
- Lamartine, Alphonse de 86  
 Lampe, Frančišek 123, 193  
 Landé, Dora 123, 193  
 Lankenu 13  
 Laveleye, Émile de 132  
 Legiša, Božena 187  
 Legouis, Émile 161, 164, 197  
 Lejeune, Paule 134, 197  
 Lejeune, Philippe 143, 197  
 Leon XIII. 38  
 Levec, Fran 15, 17, 19, 20, 22, 23, 157, 183, 190, 200  
 Levstik, Vladimir 46 152, 157, 189, 193  
 Lilienthal, Wilhelm 14  
 Linhart, Karl 193  
 Link, Hannelore 7, 197  
 Littré, Émile 27, 35  
 Llewellyn, Richard 140  
 Löffler, Albina 66, 117  
 Löffler, Štefka 66, 195  
 Löffler, Willi 66  
 Lombroso, Cesare 53  
 Lotheissen, Ferdinand 28  
 Ludvik Filip 86

- Ludvik XIV. 54  
Lušin, Ana 77
- Magnan, Valentin 47  
Mahnič, Anton 13, 34–37, 183, 193  
Mahnič, Joža 8, 191  
Maister, Rudolf 155  
Malgaj, Franjo 152  
Malot, Hector 140  
Malovrh, Miroslav 19, 20, 45, 193  
Malthus, Thomas Robert 40, 41  
Marel, Henri 140, 197  
Marinčič, Domen 8  
Mantegazza, Paolo 14  
Mercier 146  
Merhar, Boris 77, 198  
Minden, Heinrich 67  
Mirbeau, Octave 19, 23, 24, 42  
Mitterand, Henri 38, 47, 48, 50, 104, 146, 150, 155, 198  
Molière 28  
Moravec, Dušan 147, 188, 190, 198  
Moreau, Pierre 136, 140, 198  
Morel, Pierre 198  
Munda, Jože 190  
Murn, Josip 16, 198  
Mussafia, Adolf 28  
Musset, Alfred de 21
- Nadlišek, Marica 17, 41–42, 46, 57, 183, 188, 193  
Napoleon III. 86, 155  
Naskova, Růžena 118  
Negri, Ada 123–124, 125, 193  
Neuschäfer, Hans-Jörg 87, 198  
Nietzsche, Friedrich 16  
Noiray, Jacques 139, 140, 198  
Nordau, Max 19, 193
- Novak, Vlado 190
- Ocvirk, Anton 7, 19, 35, 171, 193, 198  
Ohnet, Georges 15, 19  
Ollivier, Émile 152  
Oraić Tolić, Dubravka 151, 198  
Ouvrard, Pierre 132, 198
- Pelckmans, Paul 99, 106, 198  
Perko, Gregor 189  
Petrè, Fran 97, 198  
Petrey, Sandy 126, 199  
Pirjevec, Dušan 16, 64, 65, 94, 199  
Pogačnik, Jože 8, 19, 198  
Polzer, Miroslav F. 8  
Pregelj, Ivan 98, 125, 158, 193, 199  
Prepeluh, Albin 152, 193  
Previti, Luigi 35, 36  
Prežihov Voranc 7, 8, 147–156, 160–161, 163–170, 185, 186, 188, 196, 199
- Rabelais, François 95, 195  
Rafael 36  
Ravnihar, Vladimir 15, 191  
Reymont, Władisław Stanisław 158, 160, 196  
Rhodes, S. A. 199  
Ribera, Jusepe de 36  
Ricatte, Robert 180, 199  
Richard 40  
Ripoll, Roger 111, 112, 173, 176, 177, 179, 181, 190, 199  
Robert, Guy 165, 199  
Rosseger, Peter 25  
Rufener, Helen Beatrice 152, 199  
Ruhemann, Alfred 98, 104, 189
- Sand, George 52, 157, 199

IMENSKO KAZALO

- Savon, Hervé 102, 199  
 Scheffel, Josef Victor von 32  
 Schor, Naomi 154, 155, 199  
 Schwarz, Armin 14, 80, 81, 85, 110, 117, 189  
 Schwentner, Lavoslav 66, 147  
 Scott, Walter 20, 21  
 Seassau, Claude 47, 92, 96, 131, 136, 199  
 Shakespeare, William 161, 188  
 Sienkiewicz, Henryk 125  
 Simon, Jules 134, 140  
 Simonin Louis 139  
 Simpson, Harold 156, 199  
 Skrušny, Jaroslav 189  
 Skušek, Ivan 189  
 Slodnjak, Anton 7, 45, 51, 52, 160, 199  
 Sodnik, Anuša 188  
 Solda, Pierre 24, 199  
 Stanovnik, Majda 8  
 Stare, Josip 15, 19, 20, 193  
 Stasulevič, Mihail 21  
 Stergar, Rok 8  
 Stopar, Bogomir 189  
 Storm, Theodor 79  
 Strakaty, Jan Karel 60  
 Strindberg, Avgust 51  
 Stritar, Josip 5, 19, 22–28, 31, 32, 33, 45, 157, 183, 188, 191, 192, 193, 197, 198  
 Sturm, Fran 147, 193  
 Sudermann, Hermann 51  
 Sue, Eugène 27, 86  
 Survilli, C. 139  
 Suttner, Bertha von 61  
 Svetič, Fran 5, 7, 28–33, 44, 183, 193, 197  
 Šifrer, Jože 127, 187, 199  
 Šiglič, Renato 16  
 Šmalc, Matej 147  
 Štrekelj, Karel 5, 22, 33, 183, 194  
 Šušteršič, France 189  
 Taine, Hippolyte 172  
 Talmeyr, Maurice 140, 141  
 Tanc, Anton 7, 125, 138–146, 185, 188, 196  
 Ternois, René 38, 39, 40, 199  
 Tolstoj, Lev Nikolajevič 16, 32, 36, 61, 123, 160  
 Toulouse, Edouard 15  
 Trélat, Ulysse 172  
 Triomphe, Jean 20, 21, 199  
 Trubar, Primož 124  
 Tuma, Henrik 16, 191  
 Turgenjev, Ivan Sergejevič 22, 33, 34, 36, 183, 193, 194, 195  
 Turner, Pavel 16–17, 123, 183, 188  
 Urbanija, Marko 189  
 Ušeničnik, Aleš 14, 39–40, 62, 125, 184, 194  
 Valabrègue, Antony 82  
 Van Santen Kolff, Jacques 106  
 Vasič, Marjeta 16  
 Vasič, Minka 45, 53  
 Vassevière, Jacques 132, 199  
 Vaudère, Jane de la 176  
 Vereščagin, Vasilij Vasilijevič 36  
 Vergilij 167  
 Verne, Jules 139  
 Vernois, Paul 157, 200  
 Vidic, Fran 56  
 Vincent 68  
 Vischer, Friedrich Theodor 32, 33, 194  
 Vizetelly, Henry 13

TONE SMOLEJ: SLOVENSKA RECEPCIJA ÉMILA ZOLAJA

- Vodopivec, Peter 62, 200  
 Vošnjak, Josip 120–123, 185, 188, 191  
 Vratuša, Anton 17, 19, 200
- Wagenhoff, Fritz von 176, 188  
 Wallerstein, C. von 14  
 Walker, Philip D. 134, 200  
 Watrin 136  
 Wohlfahrt, Fritz 79, 117, 189  
 Wolf, Albert 25  
 Wolf, Athanas 34–35, 183, 194  
 Woollen, Geoff 133, 200
- Zabel, Eugen 22, 183, 194  
 Zadnek, Milan 171, 191  
 Zadravec, Franc 8, 171, 200  
 Zieger, Karl 67, 98, 200  
 Ziegler, Ernst 27–28, 67, 98, 183, 189,  
 200  
 Zolling, Theophil 26, 27, 28–29, 31, 32,  
 33, 183, 194  
 Zupan, Vinko 39, 152, 194
- Župančič, Oton 7, 15, 191



# The Slovene Reception of Émile Zola (1880–1945)

## Summary

The book deals with the Slovene reception of Émile Zola in the period 1880–1945. Chapter I, which is centred upon readers' reception of his texts, reveals that in private letters evidence can be found that they were read at least as early as the second half of the 1880s. Interesting reports of Zola's reception in other parts of the world were also published in Slovene dailies. For example, *Slovenski narod* welcomed in particular the high press-runs of his novels, whereas *Slovenec* reported only on the legal bans imposed on them. Reading Zola's novels is also a motif which appears in Slovene literature (Pavel Turner, Marica Nadlišek, Fran Govekar, Lojz Kraigher) and through which significant features of the characters who read them may be presented.

Chapter II is concerned with critics' reception of Zola, which can be subdivided into four periods. In the first period, Zola's name is most frequently mentioned in *Ljubljanski zvon*, the principal literary journal of the time. In this periodical, one can find, for example, Fran Celestin's programmatic essay "Naše obzorje" ("Our horizon"), in which some ideas from Zola's *Lettres parisiennes* are quoted, and an article by Karel Štrekelj, who, following Eugen Zabel's book, compares Zola to Ivan S. Turgenev. Important pieces of criticism began to be published in *Ljubljanski zvon* only in the second half of the 1880s. For instance, in his "Pogovori" ("Conversations"), Josip Stritar presented a number of views on Zola and praised him as a great talent, although, like Richard Kaufmann, he was critical of Zola's character conception. In Stritar's text, there is even a pastiche of Zola's descriptive style. Also interesting are Stritar's ideas about the departures from the original which can be detected in Ernest Ziegler's translation of *Germinal*. A considerably less original critic was Fran Svetič, whose ideas were to a large extent copied from Theophil Zolling's article "Zola und der Naturalismus". Like the German critic, Svetič too believed that among a thousand of Zola's characters there are less than five righteous ones. The second period is marked by early Catholic criticism; Anton Mahnič derived the majority of ideas about Naturalism from Athanas Wolf or

Karl Goldmann, and Ignacij Kralj knew Zola only through Evgenij Kumičić. In the third period, i.e. in the 1890s, Slovene critics showed a keen interest in Zola; for instance, *Slovenski narod* published an extremely favourable report on the trilogy *Les Trois Villes*, whereas Aleš Ušeničnik wrote a moralistic critique of *Lourdes*, in which Zola's Bernardette is considered as "an immoral creature". Liberal newspapers also welcomed Zola's *Fécondité*. On Zola's death, liberal and socialist press did not hesitate to pay their respects to the writer (fourth period).

Chapter III is centred upon the productive reception of Zola's work, which stretches over four different periods:

The first one is the "affirmative period", in which Zola's influence upon Govekar's early prose texts is of particular significance. The writer did not agree with Zola's presentation of the human instinct, but nonetheless in his novel *V krvi* (1896; *In Blood*) Zola's female characters from *L'Assommoir* are taken as a model; a parallel to the alcohol-addicted and decaying Gervaise is Urška, whereas the young Nana, who begins to discover the world of sexuality, serves as an inspiration for his portrait of Tončka. As a portrayeur of two generations of the same family (a mother and her daughter), Govekar was the first Slovene writer to touch upon the subject of genetic laws; his views of genetics, however, are closer to Neolamarckism than to Zola's ideas. *Nana* represented the basis upon which his *femme-fatale* motif is modelled; in comparison to Zola, Govekar's treatment of it is more moderate; it is, however, not limited to the above-mentioned novel, but can also be found in some of his short stories in the collection *O te ženske* (1897; *Oh, these women*). It is worth pointing out that the two authors also have certain writing techniques in common; under the influence of Zola's novels *La Faute de l'abbé Mouret* and *Nana*, Govekar used the sun-ray image, and *L'Assommoir* inspired his (less successful) introduction of an observer watching the movement of a crowd of workers. Govekar was undoubtedly highly instrumental in making Zola's work known in Slovenia, providing, as editor of *Slovenski narod*, an early publication of some of his short stories, mainly from the cycle *Comment on meurt*. One of them exerted a fundamental influence upon his own short story "Socijalist!" ("Socialist!"); in both of these short stories we read about a gifted working-class child who suddenly dies. Given his attitude towards Zola, it is not surprising that in the Dreyfus Affair Govekar (and thus *Slovenski narod*) took a pro-Dreyfusian stance.

In the second, "affirmative-negative period" it is Ivan Cankar's works which are of central significance. The novel *Tujci* (1901; *Strangers*) share a number of motifs with Zola's *L'Œuvre*. In both texts one can find motifs of the artist's poor com-

## SUMMARY

panion, of a dead child, and of the artist's suicide. Although in Cankar's work the motif of a dead child is less prominent, and the motif of the artist's suicide is treated in a different way (the reasons for the suicide are to be sought in the society), the combination and the sequence of motifs is still the same as the one in *L'Œuvre*. On the other hand, in Cankar's novel *Na klanču* (1902; *On the Hill*), which was influenced by *L'Assommoir*, the sequence of motifs is not the same as in Zola's text. Both novels have in common in particular the motif of the leaving partner and the motif of the two sons, while the other motifs which originate from Zola's text (the daughter's baptism, death, and funeral) are usually weakened. Clearly, Cankar did not imitate Zola's detailed descriptions of folk scenes. In contrast with *Tujci* in *Na klanču*, in which the motifs taken from Zola's single novels are either combined in similar ways as in the French originals or appear to be merely touched upon, in his *Hiša Marije Pomočnice* (1904; *The Ward of Our Lady of Mercy*) various motifs from three novels by the French writer can be found, i.e. from *L'Assommoir*, *Nana*, and *La Rêve*. The latter may have inspired Cankar's character of an orphan girl who becomes entranced in an imaginary love triangle (Tina) as well as the character of a girl who would like to be Christ's bride (Malči). The motif of a popular feast from *L'Assommoir* is matched in Cankar's descriptions of parties in Birgita's family. Lesbian characters from *Nana* influenced the conception of homosexual characters in *Hiša Marije Pomočnice*. Apart from that, Cankar also follows Zola's narrative procedures; in the novel *Na klanču*, he creates a dynamic opening reminiscent of the one in *L'Assommoir*, and in *Tujci* his dynamic descriptions are similar to those in *L'Œuvre*. An explicit influence from Zola is also the so-called forbidden look, when the girl is observing her mother's intercourse with a person who is not her father or the mother's husband. Cankar makes use of Zola's motifs and descriptive procedures, but he rejects the concept of genetically tainted heroes.

Also the third, "social period" of Zola's productive reception in Slovenia is quite extensive, in which his novel *Germinal* proved to be far the most influential. Some allusions to motifs typical of *Germinal* can already be perceived in Josip Vošnjak's play *Premogar* (1894; *The Coalman*) and in Anton Aškerc's "Delavčeva pesem o premogu" (1897; "A Worker's Song about Coal"). Under the influence of *Germinal*, Fran Saleški Finžgar wrote the novel *Iz modernega sveta* (1904; *From the Modern World*), in which he, similarly to Zola, dealt with contradictions of a given environment and presented the spiritual development of a character who was to become a strike leader, paying particular attention to a political speech of his. The two novels also have in common abundant use of animal metaphors. Thirty years later, Anton Tanc wrote the first Slovene "miner novel" (*Slučaj Kumberger*, 1933-35; *The Kumberger Case*), in which he polemically referred to Zola's *Germinal*. In both novels

one can find a vivid presentation of a mine descent, a reflection on its mythological dimensions (Minotaur; the black man), and a mining accident. Among the novels influenced by *Germinal*, there is also Prežih's *Požganica* (1939) in which Zola's text is brought into play in the scene of the confrontation with the merchant and in the descriptions of the workforce as well as of the factory owners' comfortable lives. In general, Slovene writers seem to have most frequently availed themselves of Zola's motif of workers' confrontation with the principal negative character on the one hand (Finžgar, Prežih) and of the motif of the window through which a capitalist observes crowds of workers on the other (Finžgar, Tanc). Another novel of the "social period" is *La Débâcle*. It has been found out that in *Požganica* Prežihov Voranc made use of fictional (man's individual destiny), narrative (historical facts) and didactic elements (ideology) of the war novel, which can also be found in Zola. The third and last novel of the "social period" is *La Terre*. As early as 1933, Bratko Kreft stressed that in Slovene literature no one had yet written a novel dealing with rural life in an unprejudiced way. But in 1939 in *Soseska* (*Neighbourhood*) Anton Ingolič portayed the despised father Koren, perhaps under the influence of the figure of father Fouan, whereas in *Jamnica* (1945) Prežihov Voranc offered a presentation of a "Lear-like" division of property between three heirs. *La Terre* also inspired Voranc in his depiction of a village-council assembly and of his treatment of love issues in a rural environment. Voranc was also inspired by the opening lines of single chapters of Zola's novel in which the different seasons are described.

In the last period, which could also be labelled "psychological", it is principally the influence of Zola's short story "Pour une nuit d'amour" upon Slavko Grum that attracted our attention. The motif of looking through the window could already be found in Grum's short texts like "Mansarda" ("The Attic"), whereas in his play *Dogodek v mestu Gogi* (1927; *An Event in the Town of Goga*) one can notice the use of Zola's (as well as Casanova's) motif of the exploitation of a lover as well as the motif of the fulfilment of a wish, which is here presented in a slightly parodic way.

*English translation by Martina Ožbot*



STUDIA  
Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU  
LITTERARIA

Doslej izšlo:

- 2004 Drago Šega: Literarna kritika
- 2004 Marijan Dovič: Sistemske in empirične obravnave literature
- 2005 Majda Stanovnik: Slovenski literarni prevod (1550–2000)
- 2005 Matija Ogrin (ur.): Znanstvene izdaje in elektronski medij
- 2005 Vid Snoj: Nova zaveza in slovenska literatura

## O avtorju

Dr. Tone Smolej, rojen 1972, je leta 1997 končal študij primerjalne književnosti in francoščine v Ljubljani. Izpopolnjeval se je na Dunaju kot Herderjev štipendist (1996/97) ter na nekaj enomesečnih študijskih bivanjih v Franciji in na Poljskem. Leta 2003 je doktoriral z disertacijo o slovenski recepciji francoske naturalistične proze. Od leta 1998 dela na Oddelku za primerjalno književnost in literarno teorijo ljubljanske Filozofske fakultete; leta 2004 je bil izvoljen za docenta. Raziskuje slovensko-francoske literarne odnose, imagologijo, tematologijo in zgodovino primerjalne književnosti. Uredil je priročnika *Podoba tujega v slovenski književnosti*, *Podoba Slovenije in Slovencev v tuji književnosti*, *Imagološko berilo* (2002) in *Tematologija. Izbrana poglavja* (2007) ter štiri zbornike Društva slovenskih književnih prevajalcev. Skupaj z Matejem Hriberškom je sestavil učbenik *Retorične figure* (2006), skupaj z Majdo Stanovnik pa je napisal monografijo Anton Ocvirk (2007).

ISBN 978-961-254-015-9



9 789612 540159

12,50 EUR