

Tone Smolej  
Ljubljana

UDK 821.163.6.091. Cankar Iv.:821.133.1.09 Zola E.

# Cankar kot sprejemnik Zolajevskega romana *L'Oeuvre*

## 0. Uvod

Kar nekaj dokazov priča, da je Ivan Cankar poznal Emila Zolaja. Že leta 1896 omenja njegovo ime v spisu *Anton Aškerc*, češ da se nekateri zgražajo nad domačimi realisti, z Dunaja pa si naročajo Zolaja. Na podlagi nekaterih drugih pričevanj in pisem lahko vsaj za dva romana francoskega naturalista trdimo, da ju je Cankar prebiral: *Nano* in *Germinal*.<sup>1</sup> O slednjem je zanimiva kasnejša pisateljeva opazka, da sam ne bi nikoli znal do podrobnosti opisati rudnika, kot je to storil Zola, saj mu primanjkuje naravoslovnega znanja.<sup>2</sup> Cankar je torej Zolaja poznal, bil z njegovimi postopki in nazori seznanjen, hkrati pa je po razkolu z naturalizmom čutil do njega kritično, nemara ironično distanco.

Prav iz teh razlogov je verjetno slovenska komparativistika že kmalu zavrnila možnost primerjave npr. *Beznice* in romana *Na Klancu*. Medtem ko so Zolajevi proletarci po logiki miljejskih in fizioloških determinant ne le socialno, temveč tudi moralno na dnu, pa so Cankarjevi praviloma nosilci plemenite iluzije (Pirjevec, 1964: 351). Podoben problem se kaže tudi ob primerjavi romanopisnih junakov romanov *Umetnine* in *Tujci* (Kos, 1987: 166). Poleg dednostnih determinant je tu še vprašanje naturalističnega objektivizma, ki ga je Cankar zavračal, saj ni mogel ostati neprizadet poročevalec (Pirjevec, 1964: 351). Če zanemarimo sicer pomembno Cankarjevo odklanjanje Zolajevskega objektivizma in determinizma, pa obstaja med obema romanoma kar nekaj motivnih podobnosti. Izhajamo namreč iz predpostavke, da se je Ivan Cankar pri pisanju prvega slovenskega umetniškega romana zgledoval pri istozvrstni evropski romanopisni tradiciji (Kos, 1987: 165). Najprimernejši sočasni zgled pa bi utegnil biti prav roman *Umetnina* (*L'Oeuvre*, 1886), ki je nastal dobrih petnajst let prej in je bil Cankarju dostopen vsaj v dveh nemških prevodih.<sup>3</sup>

## 1. Umetnik — žena — umetnina

Sočasni kritik Vincent je ob izidu romana *Umetnina* 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.«<sup>4</sup> V nadaljevanju nas bo torej zanimal Zolajev trikotnik *umetnik — žena — umetnina* in njegov sprejem v Cankarjeve *Tujce*.

<sup>1</sup> Po pričevanju Willyja Löfflerja je Cankar prinesel njegovi materi Albini za božič Zolajev *Nano*, nad katero je bila navdušena. Sestra Štefka pa naj bi na Cankarjevo zahtevo morala brati *Germinal*. Marja Borštnik (1954). *Razgovor s Štefko Löfflerjevo*. Naša obzorja VII/2, str. 86 in 92. O namenu, da bi prevedel *Germinal*, piše v pismu Lavoslavlu Schwentnerju dne 20. 8. 1908 (ZD XXVII, str. 215).

<sup>2</sup> I. Cankar, *Realka* (ZD XXV, str. 134).

<sup>3</sup> O tem prim. *L'Oeuvre*, Kindlers Literatur Lexikon, Band V (Zürich: Kindler Verlag, 1964), str. 839.

<sup>4</sup> Vincent, *L'Oeuvre, le XXe Siècle*, 17. 4. 1886, v: Patrick Brady (1968). *L'Oeuvre de Zola*. Genève: Librairie Droz, str. 133.

1.1 Umetnik — žena

Janko Kos je na Slovenskem prvi opozoril na možnosti primerjave obeh romanov, hkrati pa je tudi prvi ugotovil podobnosti med srečanji obeh umetnikov z revnimi dekleti iz velemestnih predmestij (Kos, 1987: 165). Slikar Claude Lantier se namreč seznanja s svojo Christine na prvih straneh prvega poglavja, ko ji v nevihti ponudi zatočišče v svojem stanovanju. Kipar Pavle Slivar pa spozna Berto Sykoro šele na Dunaju po neuspešni zvezi z zaročenko Ano. Medtem ko Christine vznemirja slikarja zgolj kot model, ki bi utegnil navdihniti nedovršeno žensko sliko, pa mlada Dunajčanka pomeni Slivarju prelom s prejšnjim življenjem. Med obema dekletoma, ki vstopata v svet umetnikov iz neumetniškega okolja, obstajajo opazne razlike. Christine je osirotela malomeščanka, ki so jo nune namenile za družico oslepeli Mme Vanzade. Berta, proletarska šivilja, pa stanuje pri materi in očetu diurnistu, ki tudi počasi izgublja vid. Mlada Dunajčanka ima do kiparja Slivarja bistveno manj zadržan odnos kot Christine, ki vsaj na začetku slikarjevo umetnost zavrača.

Med obema romanoma pa 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, navedeno po ZD, str. 75). Junakinji skušata oba umetnika vsaj malo prilagoditi družbenim normam, hkrati pa sprejmeta zvezo z njima, saj jima partnerja omogočata eskapizem iz življenjske stvarnosti. Christine pomenijo njuni sprehodi pobeg iz zatohlega gospodaričinega stanovanja, Berta pa lahko v srečanjih s Slivarjem pobege sivemu vsakdanu, ki ga uravnava delo v tovarni in boj z revščino. Zato ni nič presenetljivega, da se obe romanopisni junakinji znatno zblížata s svojim umetnikom in sprejmeta podrejen položaj bodisi modela/ljubice (Christine) ali umetnikove žene (Berta).

1.1.1 Pogledi na poroko pri Zolaju in Cankarju

Oba pisatelja sta vtakla v svoja romana razmišljanje o problemu poroke in poročenega umetnika, ki ju s svojimi zakonskimi izkušnjami spodbujata junakova romanopisna 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 navezan na mater, zato potrebuje nekoga, ki bi ga s čustvi varoval in ga umirjal. In 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 radovednih otrok in vidi ženo, ki se je bila ravnokar ozrla v atelje 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 načina življenja, hkrati pa nadaljujeta z umetniškim poslanstvom. Čeprav Bajt ne poziva znanca k poroki, mu na Slivarjevo izjavo, da bi tudi sam rad tako živel, pravi: *»Kdo ti brani«* (T, 54). Lantier se poroki upira, čeravno 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* (Umetnina, navedeno po Bibliothèque de la Pléiade, str. 230). Slivar pa se brez zadržkov poroči z Berto po štirih mesecih znanstva. Njun pogled na zakonsko zvezo je torej drugačen, obstajajo pa nekatere podobnosti v njunem odnosu do žensk.

Patrick Brady je ugotovil, da išče Lantier v svoji družici nadomestilo matere 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 (Brady, 1985: 535). V zvezi s tem velja poudariti, da je tudi Slivar (kot lahko izvemo iz retrospektivne refleksije, ki je v Tujcih bistveno daljša od tiste v Umetnini) odraščal 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) in ko se poslavljata, se ji smeji veselo in pokroviteljsko v obraz, kakor otroku (T, 16). Ana je torej v Slivarjevih očeh naiven in razvjen otrok, ki ne pozna življenja in ne more

razumeti njegovih idealov, zato mu kot družica ne ustreza. Kmalu po srečanju 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 v mesecih otroške, razbrzdane ljubezni resnično živel (T, 81), da je bil dveletni otrok brez misli, brez skrbi, brez zavesti. In tudi predstava, da je Berto ljubil že od nekdaj, ko je hrepenel, da bi prišel kdo ter potkal 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 neizživeti otrok. Zaradi mladostnega umanjkanja materinske ljubezni potrebuje takšno odraslo osebo, ki bi mu nadomestila mater in mu pomagala v njegovi plahosti in neodločnosti.

V **Umetnini** prevzame Christine Claudovo materinstvo, vendar zanemarja svoje obveznosti do njunega sina Jacquesa, kar vodi do njegove smrti.

### 1.1.2 Motiv umrlega otroka pri Zolaju in Cankarju

Emile Zola naj bi prevzel motiv umrlega otroka po Flaubertovem romanu **Vzgoja srca**. Umrlega otroka, ki je prispodoba njunega zamirajočega odnosa, skušata Frédéric Moreau in Rosanette ohraniti, tako da ga dasta upodobiti slikarju Pellerinu. Flaubertovo okrutno hladnost pa 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 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, ki se mu je prej 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 torej slednji pri Zolaju navdih za ustvarjanje, pa je pri Cankarju dokaz, da umetnik ne more več ustvarjati: če torej 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 navedenih mislih ni mogoče čutiti le nekakšnega verovanja v vnaprejšnjo določenost usode, marveč očitno navezavo na Zolajev vzorec. V obeh delih gre namreč za poseben vzporedni odnos med očetovstvom in umetniškim ustvarjanjem. Ko umetniku umanjka navdih, mu umre lasten otrok.

### 1.2 Umetnik — umetnina

Umetnina dokončno vstopi v Claudovo in Christininino razmerje, zlasti 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 nikoli 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* (U, 51). S problemom oživljanja upodobljene ženske, njenega istenja z živim bitjem in skorajšnjega občevanja z njim pa Emile 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.<sup>5</sup> Lantier navkljub ljubeči ženi išče družico v umetnini. Christine vidi v njej svojo tekmico, saj možu očita, da je 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, zasanja drugam: »Domislil se je ženskega obraza, finega nosa, krepkih ustnic, vitkega telesa, in njegove roke so se igrale z ilom!...! Ali komaj se je

<sup>5</sup> Več o Pigmalionu glej Robert Graves (1955). *The Greek Myths*. Edinburgh: Penguin Books, str. 211-212.

*roka zaigrala, je misel izginila in veselje ga je minilo*» (T, 106-107). Podoben pojav je zaznati tudi (sicer v slikarski paradigmi) pri Zolaju, ko ima Lantier občutek, da ga čopiči puščajo na cedilu, saj mu zasnova gole ženske izginja (U, 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, sanjskega sonca, ki sije tam doli« (T, 118-119). Lik nas, upoštevajoč 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, 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. Taka je bila, ko jo je prvikrat 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 ono 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 spozna svoja prava čustva do Berte. Ugotavlja namreč, da jo ljubi ter da ji ni izpolnil hrepenenja. Ker pa 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 zakona že prepozno.

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

## 2. Motiv samomora pri Zolaju in Cankarju

Pojav samomora, ki ga je v svojem delu opisal E. Zola,<sup>6</sup> je poleg motiva umrlega otroka najtrdnjši 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 spolnim in smrtnim nagonom. Slikar namreč spoznava, da ob nedokončani umetnini ne bi mogel živeti, Christine pa skuša v možu prebuditi spolno slo: »Ljubila te bom in živel boš« (U, 349). Pogoj za to se zdi neizpolnjiv, saj bi se moral povsem odpovedati slikarstvu. Vendar se je Claude že zdavnaj odločil, da bo slikal do kraja, čeravno 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 l...l« (U, 353).

Pri klasifikaciji samomorov obeh umetnikov si bomo pomagali s sociološko študijo *Le Suicide* (1897) Emila Durkheima, s katero si skuša literarna zgodovina še danes pomagati pri razlagi edinega po Camusu zares resnega filozofskega problema.

Lantier je psihopatološka osebnost, obremenjena z dednostjo, zato je potrebno iskati vzroke za njegov samomor zunaj družbe. Glede na poznavanje njegovega samouničenja ga lahko poimenujemo z Durkheimovim pojmom *manični suicid*. Bolnik se ubije, ker hoče pobegniti

<sup>6</sup> Samomor naj bi Zola povzel po Balzacovi umetniški noveli *Neznana umetnina* (*Chef d'oeuvre inconnu*, 1832), v kateri nesrečni umetnik Frenhofer prav tako povezuje umetnino z žensko, s katero joče in se pogovarja (Brady, 1968: 134-136).

umišljeni resničnosti. Lantierov samomor je torej samomor duševnega bolnika, ki ne zdrži več pritiska vidnih in slisnih halucinacij, ki mu jih povzroča nedokončani ženski portret.

Slivarjev samomor pa je veliko težje umestiti v Durkheimov sistem. Uvodoma velja poudariti, 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. Kipar se najprej začudi, nato pravi: »*Kako mi je videl v srce*« (T, 48). Nadalje spoznavamo Marijo, od rojstva bolno Slivarjevo svakinjo, ki je nosilka suicidalnih 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 v 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 pa se smrtna paradigma znatno 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 tudi Alfonz Neuer, ki ga spoznamo, ko se kot družinski prijatelj udeleži poroke. Vanj so uprte Marijine oči, saj je v gostih prav takrat, 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 spodbud, ki vodijo umetnika k samouničenju: »*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 izbriše ta veliki greh in olajša dušo*« (T, 132). V Slivarju je torej 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. Njegov samomor bi lahko imeli za *altruističen*, s to pomembno razliko, da se umetnik ne isti z družbeno skupnostjo, kar namreč zahteva Durkheimova definicija. Zakonski pravici (in posledično življenju) se odpove le v korist Berte, s katero ni mogel vzpostaviti uspešnejšega razmerja. Vendar altruizem ni edina od suicidalnih spodbud. Slivar že 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 torej 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 torej ponovi poskus stare šivilje, ki se je hotela utopiti zaradi nesrečne ljubezni. V celoti lahko Slivarjevo dejanje obravnavamo kot mešano vrsto *egoaltruističnega samomora*. Umetnik se je pred družbo umaknil v Bertino zavetje, ko pa je izgubil še to oporo, skuša s samomorom altruistično odrešiti soprogo spon, ki jo vežejo nanj.

Naravi obeh samomorov nista primerljivi: Zolajev samomor sodi v območje naturalističnega opisovanja propada dedno obremenjene osebnosti, Cankar pa je ustvaril postromantičnega samomorilca. Njegov egoaltruistični samomor ustreza predstavi problematičnega osebk, ki se ne more vključiti v družbo, hkrati pa 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 ustrežna perspektiva. Zola pa nadaljuje roman z opisom Lantierovega pogreba, ki se ga udeleži le peščica na čelu s Sandomom in Bongrandom. Slednja ugotavljata, da sta v primerjavi s Claudom zgolj poustvarjalca. Roman se konča s Sandomovim vzklikom: »*Lotimo se dela!*« (U, 363), ki nas navdaja z mislijo, da »umetnina« še ni dokončana.

### 3. Deskripcija pri Zolaju in Cankarju

#### 3.1 Nosilec pogleda

V tem poglavju bomo skušali predstaviti nekatere postopke deskripcije, ki so opazni v romanih *Umetnina* in *Tujci*.<sup>7</sup>

Najprej nas bo zanimal nosilec pogleda (*le porte-regard*), ki ustvarja deskripcijo, jo opravičuje ter jo napravi bolj verjetno. Emile Zola uvaja v svoj roman avktorialnega pripovedovalca, včasih pa ga nadomesti s personalnim, morda prav zaradi verodostojnosti deskripcije. Cankarjevo pripovedovanje je vseskozi personalno, 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 izgled junakinje. Naslednjega dne je v vročini jutranje svetlobe mlada obiskovalka vrgla 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 !...!*« (U, 19).

Duševni užitek ob prvem umetnikovem srečanju s kasnejšo ženo Berto pa 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 lahno obleko*« (T, 63).

Kajpak se opisa obeh žensk, videna skozi junakovi personalni perspektivi, razlikujeta. Lantier se ob zaznavanju predmeta opazovanja ne predaja čustvom, zato mu tudi 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 zlasti zaljubljen moški, ki ga je v pomlad prebudila lepota. Lantier — *nosilec pogleda* pa je stvarni in nečustveni umetnik. Christine namreč opazuje *!...!* z jasnim pogledom slikarja, ki mu je ženska izginila, in ne vidi drugega kakor svoj model (U, 22).

#### 3.2 Premična deskripcija

V nadaljevanju bomo skušali primerjati premični deskripciji (*la description ambulatoire*), ki sta prisotni v obeh delih. Gre za spreminjajočo pokrajino ali mesta, ki jih sprejema premikajoča oseba.

Medtem ko Zola opisuje sprehode Clauda in Christine vzdolž reke Seine (od otoka St. Louis po strugi navzdol), pa se Slivar in Ana vzpenjata (iz parka v gozd do odprtega prostora z razgledom). Ker Slivarja sosprehajalka ne pravljači, s njegov pogled posveča zunanji stvarnosti: »*!...!* star penzionist je sedel na klopi ter bral svoj časopis, dvoje pestern 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 v pesku, primerja v mislih dnevni Pariz z nočnim. Claudov pogled pa je tisti, preko katerega spoznavamo igre svetlobe s pariškimi znamenitostmi. Notredamska stolpiča, ki se bleščita in sta, kakor da bi ju na novo pozlatil (U, 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 ali 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 (*la pause*), saj njegov junak nato 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 zlasti Zola, ko pravi, da sta se Claude in Christine ustavila ob vsakem koraku, saj ju je zanimalo življenje reke Seine (U, 101).

<sup>7</sup> V tem poglavju uporabljamo terminologijo vodilnega francoskega deskriptologa Phillipa Hamona.

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. V nadaljevanju nas bo zanimalo prav sonce kot optični element, ki omogoča pogled.

Emile Zola uporablja v svojem romanu sonce z dvojnimi namenoma: po eni strani je pripomoček, brez katerega slikar Lantier, ki vsaj na začetku še pripada impresionistom, ne bi mogel ustvarjati; po drugi strani pa sama igra spreminjajoče svetlobe urejuje že prej omenjene opise, ki nam jih podajata nosilca pogleda. Večkrat je opisano sonce, ki npr. senči eno ulico in osvetljuje drugo (U, 102; 213).

Pri Ivanu Cankarju ima sonce povsem drugo vlogo in tudi prehajanje svetlobe v mrak ima drugačne razsežnosti kot pri Zolaju. Slivarju je bilo druženje z Ano zaradi že omenjenih razlogov neprijetno, zato je bil tudi gozd 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 zgolj 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 razporejen 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 ostali 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 prispodobo splošnega stanja okolja ali duha. In 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, ki temeljijo na igri sončne svetlobe ali njenemu prehajanju v mrak, kar priča o trenutnosti in minljivosti opisa. To pa so značilnosti impresionizma, ki ga je v književnost uvajal prav francoski naturalizem.<sup>8</sup> Premična deskripcija, ki jo ustvarja Slivarjevo gledišče, ima nekaj podobnih elementov kot Zolajeva (otroci, igra svetlobe z znamenitostmi, uspravajoča se pokrajina, postopek odmora za opisovanje), vendar je v svoji osnovi postromantična, saj sledi romantični predstavi o harmoniji med naravo in človekovo notranjostjo. Z izbranimi elementi narave je mogoče opisovati (prisposodbljati) človeška občutja.<sup>9</sup> Opisi sonca, ki ga posreduje proletarska družina Sykora, preveč razumsko razlagajo duševne ali socialne okoliščine, zato ne morejo biti impresionistični. Značilnost slednjih je namreč posredovanje čutnih vtisov v smislu brezinteresnega ugajanja.

#### 4. Roman s ključem pri Zolaju in Cankarju

Literarna zgodovina je že kmalu po izidu spoznavala v umetnikih romana **Umetnina** resnične zgodovinske osebnosti, takšno branje pa je z različnimi dokumenti spodbujal tudi Zola sam. Claude

<sup>8</sup> O Zolajevem impresionizmu glej J.-H. Matthews (1961). *L'Impressionisme chez Zola: le Ventre de Paris, Le Français moderne XXI/3*, str. 199-205.

<sup>9</sup> O tem več Paul Van Tieghem (1964). *Le romantisme dans la littérature européenne*. Saint-Amand: Éditions Albin Michel, str. 230.

Lantier ima mnogo značilnosti Paula Cézanna, zlasti pa njegovo negotovost pred žensko goloto (Brady, 1968: 227). V svojih pripravah pa je Zola zapisal, da pisatelj Pierre Sandoz ni nihče drug kot »moi«, saj je glasnik njegovih idej (Brady, 1968: 258). Pisatelj naj bi z Lantierom prijateljeval v rani mladosti (kakor Zola s Cézannom). Njegov oče pa je bil španski begunec (U, 35). V omenjenem primeru je Zola kjuč, ki omogoča prepoznavanje tedanjih resničnih dogodkov. Njegovo delo je torej roman s ključem, v katerem so resnični dogodki in osebe predstavljeni s spremenjenimi imeni, vendar le v tolikšni meri, da jih lahko spoznamo na podlagi našega vedenja o stvarnosti.

Podoben ključ je mogoče zaznati tudi v Cankarjevi osebi svetovljanskega arhitekta Tratnika, ki naj bi prav zaradi omembe njegovega zanimanja za razmere v *Kini* (T, 59) morda predstavljal Ivana Jagra (1871-1959). Slednji je leta 1901 v Pekingu obnavljal v boksarski vstaji porušeno četrto (Merhar, 1951: 479). Omenimo še en ključ, ki omogoča prepoznavanje tedanjih resničnih dogodkov. Kipar Slivar je namreč nagrajenec natečaja za Kettejev spomenik, za katerega je bilo izročeno *sedem* načrtov. V tistem času pa je bilo predloženo prav toliko osnutkov za Prešernov spomenik, katerega natečaj je zbudil nemalo polemik (Merhar, 1965: 473-474). Ivan Cankar pa je *oblizanega in našarjenega Prešerna s preklavrno žabjo muzo* tudi kasneje kritiziral v svojih umetnostnih kritikah.<sup>10</sup> Pisateljeva pisemska opazka Ani Lušinovi, da je pri opisu slikarja Ambroža mislil na Riharda Jakopiča (Merhar, 1965: 471), pa priča o Cankarjevi zavestni uporabi resničnih osebnosti.

Naš namen ni natančneje razlagati **Tujce** s pomočjo biografike, saj nas zanimajo zgolj tisti elementi, na podlagi katerih imamo lahko Cankarjevo delo za umetniški roman s ključem. Na podlagi povedanega lahko trdimo, da sta romana **Umetnina** in **Tujci** primerljiva tudi zvrstno.

## 5. Zaključek

Ivan Cankar se je pri pisanju prvega slovenskega umetniškega romana **Tujci** navezal na evropsko tradicijo. Odmeven zgled bi utegnil biti prav Zolajev roman **Umetnina**, pri katerem se je mogel slovenski pisatelj seznaniti tudi z značilnostmi umetniškega romana s ključem.

V presečišču obeh romanov obstaja nekaj motivno-tematskih elementov. Najopaznejša sta gotovo motiva umetnikovega samomora in umrlega otroka. Slednja je tudi Zola prevzel iz tradicije (Balzac, Flaubert), ki je v celoti ali vsaj delno povezana z umetniško snovjo. Oba motiva pa je Cankar podobno kot pred njim Zola uvedel v svoje delo s postopkoma transmotivacije in demotivacije. Ta je opazna zlasti pri motivu umrlega otroka, ki je v **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 zahteva iznajdbo nove motivacije, ki nadomešča izvorno (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 zlasti pri Christininih prvih stikih z ateljejem, upošteval pa naj bi tudi Lantierove poročne dileme. Po francoskem pisatelju naj bi prevzel vsaj v grobem tudi trikotnik *umetnik — žena — umetnina*, ki združuje tri nepovezljive člene. Prav Slivarjev odnos do žene, v kateri podobno kot Lantier išče izgubljenov materinsko ljubezen, nam počasi že nakazuje Cankarjevo prenovitev umetniškega romana z motivom tujca.<sup>11</sup> Slovenski pisatelj je nemara sledil Zolaju pri opisovanju umetnika sirote, vendar je junakova zgodnja izkušnja zgolj nastavek za Slivarjev stalen občutek tujstva. Vzroke zanj je potrebno iskati v dejstvu, da je njegova mati umrla v zgodnji mladosti, kar je povzročilo umetnikove nenehne selitve ter dokončno izgubo doma. Poleg takšnega nehotenega tujstva pa zaznavamo v romanu tudi hoteno. Kiparja namreč v tujino vleče želja po izpopolnjevanju, zaradi katere pride v konflikt s svojimi meceni. Medtem ko je bil v Ljubljani tujec

<sup>10</sup> Ivan Cankar, *Naši umetniki* (ZD XXIV, str. 141).

<sup>11</sup> Motiv tujca je Cankar opisal s 32 samostalnik *tujec* in 26 pridevniki *tuj*, ki se pojavljajo v vseh pomenskih odtenkih.



iz devete dežele (T, 115), pa velja med rojaki na Dunaju za tujca iz uboge dežele (T, 112). Čeravno se je zaradi domačih razmer navduševal nad umetniki, ki so na domovino pozabili, pa se proti koncu odloči, da bo tudi njim tujec. Slivar pa je na Dunaju tujec tudi dejansko, Slovenec, zato ga profesor odslovi. Če je bilo torej na začetku tujstvo vsiljeno, se zdaj zanj odloči zavestno. Občutek tujstva, ki je vraščen v umetnika že od mladostnih izkušenj, mu onemogoča, da bi se vključeval v domačo družbo ali tudi integrilal v tujini, saj bi bil prisiljen v kompromise na škodo umetnosti.

Najusodnejši pa je občutek, da se je odtujil Berti, ob kateri je odkrival materinsko ljubezen in se počutil domače. Podobno kot se odtujita zaradi umetniškega poslanstva zakonca Slivar, pa se razhajata tudi Lantierova.

Claude namreč ugotavlja, da sta si s Christine tujca (U, 149). Takoj po poroki pa spoznavata, da si bosta odslej tujca, saj ju ovira neko drugo telo (U, 229). Malo verjetno je, da bi bil Cankar lahko pozoren na ta dva stavka. Slivarjev samomor je torej nasledek njegovega občutja tujstva, ki se kaže v njegovem odtujevanju družbi in družici. Tudi zato je njegov samomor *egoaltruistične* narave, ki je gotovo pomemben postromantični element **Tujcev**.<sup>12</sup> V isto območje lahko uvrščamo tudi pojmovanje narave, ki izžareva junakova čustva. Cankar se s takšnim opisovanjem približuje romantični predstavi o harmoniji med naravo in človekovo notranjostjo.

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

## Viri in literatura:

### A

Ivan Cankar (1970). *Tujci*. Zbrano delo 9. Ur. Dušan Voglar. (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev). Ljubljana: DZS.

Emile Zola (1966). *L'Oeuvre*. V: *Les Rougon Macquart IV*, édition intégrale publiée sous la direction d'Armand Lanoux, études, notes et variantes par Henri Mitterand. (Bibliothèque de la Pléiade). Paris: Gallimard.

### B

France Bernik (1976). *Cankarjeva zgodnja proza*. Ljubljana: CZ.

Patrick Brady (1968). »L'Oeuvre« de Emile Zola, roman sur les arts. Genève: Librairie Droz.

Patrick Brady (1985). Scripting, Surrogate Mothers, Incest Taboo, and Creativity: Zola's Twofold Self-Betrayal in *L'Oeuvre*. *Neophilologus* LXIX/4, str. 533-538.

Emile Durkheim (1930). *Le suicide*. Paris: Librairie Félix Alcan.

Gérard Genette (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Saint-Amand: Editions du Seuil.

<sup>12</sup> Ta pojem je uvedel v slovensko literarno vedo Janko Kos, ki ob raziskavi **Tujcev** tudi opozarja na njihove postromantične sestavine (Kos, 1987: 166).

- Philippe Hamon (1972). Qu'est-ce qu'une description, Poétique III, n° 12, str. 465-485.
- Phillipe Hamon (1991). La Description littéraire. Paris: Editions Macula.
- Janko Kos (1987). Primerjalna zgodovina slovenske literature. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete & Partizanska knjiga.
- Boris Merhar (1951). Opombe. V: Ivan Cankar, Izbrana dela II. Ljubljana: CZ.
- Nataša Pirih (1994). Pripoved o umetniku in njegovem življenju. Diplomaska naloga. Ljubljana, Filozofska fakulteta, Oddelek za slovanske jezike in književnosti.
- Dušan Pirjevec (1964). Ivan Cankar in evropska literatura. Ljubljana: CZ.
- Maurice Serullaz (1993). L'impressionnisme. («Que sais-je'« 974). Paris: PUF.
- Dušan Voglar (1970). Opombe. V: Ivan Cankar, Zbrano delo 9. Ljubljana: DZS.

## 5. Zaključek

Ivan Cankar se je pri pisanju prvega slovenskega umetniškega romana *Tujci* navezal na evropsko tradicijo. Odmevnost zgleda bi bila prav Zolajev roman *Umetnik*, pri katerem se je mogel izogibanje pisatelja razsvetliti z značilnostmi umetniškega romana s ključem.

V preostali delu romana oblikuje pisatelj sliko umetnika, ki je v skladu s tradicijo Zolajevih romanov. Cankar se v svoji avtorski recepciji Zolajevih romanov odziva na Zolajev roman *Umetnik* in ga sprejema kot ključni vzor. V svoji recepciji Zolajevih romanov Cankar sprejema Zolajev roman *Umetnik* in ga sprejema kot ključni vzor. V svoji recepciji Zolajevih romanov Cankar sprejema Zolajev roman *Umetnik* in ga sprejema kot ključni vzor.

Tone Smolej

UDK 821.163.6.091. Cankar Iv.:821.133.1.09 Zola E.

### SUMMARY

#### CANKAR AS A RECIPIENT OF ZOLA'S NOVEL *L'OEUVRE*

The study departs from a thesis that Cankar's reception of Zola's novel *L'oeuvre* (1886) was an important element in the genesis of *Tujci* (1901), the first Slovene artistic novel. The Slovene writer should model himself especially on Zola's descriptions of the artist's private life and he should introduce in his work also Zola's motives with the help of the procedures of demotivation (the deceased child) and transmotation (the artist's

suicide). Emile Zola may have influenced certain elements of Cankar's movable description.

However, Ivan Cankar completely renounced Zola's objectivism and determinism by creating a post-Romantic hero, whose interior is represented by Nature, who cannot adapt and suffers because of the incessant feeling of foreignness, which ultimately cause his suicide.