

Članek raziskuje vplive Zolajevega romana *Beznica* (*L'Assommoir*, 1877) na Cankarjevo delo *Na klancu* (1902). Zagovarja tezo, da se je slovenski pisatelj zgledoval tako pri obliki kot pri vsebini Zolajevega pisanja. V obeh delih je namreč najti dinamični incipit ter deskripcijo pogleda z okna, ki izraža junakinjino hrepenenje. V presečišču obeh romanov je tudi motiv odhajajočega partnerja ter enako število otrok, pojavlja pa se še podobna motivika nekaterih ljudskih običajev, le da jo je Cankar v nasprotju z Zolajem največkrat demotiviral. Ločnico med njima pomeni tudi različno pojmovanje habitata, ki pri slovenskem pisatelju junakov ne zlomi.

Tone Smolej

## CANKARJEVA AFIRMACIJA IN NEGACIJA ZOLAJEVE BEZNICE V ROMANU NA KLANCU<sup>1</sup>

### Recepcija *Beznice* v nemškem govornem področju

Recepcija Zolajeve *Beznice* v nemškem govornem področju 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>2</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 izobrazeno, saj je posegalo tudi po razširjenih francoskih izvirnikih (Bachleitner, 1993: 271). Ta podatek je pomemben, saj vemo, da nekatere nemške predelave romana *Beznica* niso bile ravno zveste izvirniku. Prevajalci večinoma niso bili kos Zolajevemu proletarskemu 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 torej dobil večjo vlogo, kot mu jo je namenil Emile Zola. V nemških 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). Nekatere 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).

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

Zolajeve *Beznice* je v osemdesetih letih v nemški kritiki zbudila veliko pozornosti. Nadaljnji nemški prevodi so nastajali tudi na prelomu stoletja. V nadaljevanju bomo izhajali iz domneve, da je Ivan

Cankar posegel po Schwarzevi, izvirniku zvesti predelavi Königevega prevoda (*Der Todtschläger*, 1894) in jo imel za vzor pri pisanju romana *Na klanecu* (1902).<sup>3</sup> Dokazuje za to trditev je mogoče najti že na prvih straneh obeh del, na samem besedilnem začetku.

### Incipit<sup>4</sup> pri Zolaju in Cankarju

Izraz incipit navadno označuje prvi stavek oz. 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 oz. pripovednega časa.

Besedilni začetek ima vsaj dve funkciji: informativno in dramatično. Informativna funkcija nudi podatke tako o pripovedovalcu kakor tudi 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, ki 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<sup>5</sup> (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 Grandetova* (1833):

Po nekaterih podeželskih mestih stojijo hiše, katerih videz navdaja s prav takšno otožnostjo, kakršno zbudajo najbolj mračni samostani, najbolj enolične goljave ali najbolj žalostne razvaline. Morebiti vlada v teh hišah tak molk kakor v samostanih, so razrušene kakor goljave in skrivajo kosti kakor razvaline. V njih vse živi in se giblje tako spokojno, da bi se tuju zdele nenaseljene, če ne bi na lepem prestregel medlega in hladnega pogleda negibne osebe, katere napol meniški obraz se je nagnil čez okensko polico, ko se je razlegel neznančev korak.<sup>6</sup>

Za Emila 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:<sup>7</sup>

Čez ravno planjavo, v noči brez zvezd, temni in gosti kakor črnilo, je šel neki moški sam po podeželski cesti iz Marchiennesa v Montsou, deset kilometrov cestnega tlaka, ki je tekel čisto naravnost čez njive s peso. Pred sabo ni videl niti črnih tal in velikansko, nizko obzorje je čutil samo po sunkih marčnega vetra, po močnih zamahih, širokih kakor na morju, ledenih, ker so že prej pometali po miljah močvirja in goljav. Nobena senca drevesa se ni odražala od neba, cestni tlak je potekal ravno kot pomol sredi slepečega pršca teme.<sup>8</sup>

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.<sup>9</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 *Beznico*:

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. [...] Zadremala je že skoro, ali zgodilo se ji je, kakor da bi polagoma drsala navzdol [...] in prestrašila se je in se je prebudila.<sup>10</sup>

Oba romana se pričneta s stavkom, v katerem je osebek 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 začinja in medias res, v svetu, ki je že naseljen.

V obeh delih se omenja tudi junakinjino počutje, na katerega vpliva temperatura v prostoru oz. zunaj njega. Medtem ko Gervaise trepeta od mraza, je Francki vroče. Temperatura namreč služi za odkrivanje vzrokov za njuno 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 zbujata 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 topla in kadar je zakričala nad njo [...]; NK, 8).

V Cankarjevem incipitu je zaznati nekaj sestavin, ki jih je mogoče opaziti tudi v nadaljevanju Zolajevoga 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, Etienne, ki je bil star šele štiri leta, pa je z eno roko objemal bratca okrog vratu in se v spanju smehljal. Ko se ji je solzni pogled ustavil na teh dveh, je znova planila v jok; z robcem si je zakrivala usta, da bi pridušila glasno hlipanje, ki se ji je trgalo iz prsi (B, 8).

V primerjavi z incipitom, v katerem Zola komaj odkriva kakšen podatek, je zdaj pripovedovalec obširnejši. 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).<sup>11</sup> 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 zatrepetal 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 zbuja sočutje in jok.

Obe junakinji zaznavata v incipitu ali v njegovem nadaljevanju določene slušne pojave. Francka denimo sliši ukanje fanta, lajanje psa ali praskanje miši (NK, 7). Gervaise pa ima občutek, da ob pogledu na neskončno reko ljudi, živine, voz sliši topot črede (B, 8).

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

### Mirujoča deskripcija ter pogled z okna pri Zolaju in Cankarju

Ob primerjanju romanov *Umetnina* (L'Oeuvre) in *Tujci* smo razpravljali o Zolajevi premični deskripciji (Smolej, 1996/97: 26), zdaj pa bomo obravnavali še njeno nasprotje: namreč mirujočo deskripcijo. Nosilec pogleda se ne premika, marveč miruje. Pogled mu največkrat omogoča okno, ki s svojo obliko 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 namreč francoski pisatelj umetniško delo primerjal z oknom, odprtim v stvarstvo: v okensko odprtino je vstavljen neke vrste prosojen zaslon, skozi katerega opazujemo predmete, ki so bolj ali manj spremenjeni.<sup>12</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 volhuni (Hamon, 1968: 388). Slednje velja zlasti za gospodično Saget, ki v romanu *Trehuh Pariza* (1873) poleg svojih sosedov zalezuje tudi prave zarotnike:

To okno, s katerega se je odpiral razgled na vse sosednje hiše, ji je omogočalo stalno razvedrilo. Tu je lahko slonela ves božji dan kakor na opazovalnici in prežala po vsej soseski. Tako je poznala vse sobe – nasproti, na levi in na desni strani – pa tudi pohištvo, do zadnjega kosa. Do potankosti bi bila lahko opisala navade najemnikov – če se imajo posamezne družine dobro ali slabo, kako se umivajo, kaj imajo za večerjo. Poznala je celo ljudi, ki so prihajali na obisk. [...] Toda od osme ure zvečer je gledala samo še v okno kabineta, v motne šipe, kjer so se odražale temne sence gostov. Ko ni več videla na mlečno prizorni ploskvi tankih obrisov Charveta in Clémence, je ugotovila, da sta se odcepila od družbe. Vse, kar se je tam zgodilo, je razbrala po sunkovitih kretnjah rok in po glavah, ki so se tiho dvigale. Postala je sila, znala si je tolmačiti vzroke podaljšanih nosov, razkrcenih prstov, zevajočih ust, zmigujočih ramen. Tako je sledila zaroti korak za korakom in prišla tako daleč, da bi bila lahko vsak dan povedala, kako se stvari razvijajo. Nekega večera je zaznala nenaden razplet. Uzrla je senco Gavardove pištole, velikansko senco naperjene cevi, ki je vsa črna lebdela na bledem steklu. Pištola se je premikala sem in tja, njena senca se je pomnožila.<sup>13</sup>

Nas pa bo zanimal zlasti pogled v zunanji svet, ki ga mirujočemu nosilcu v prostoru ponuja odprto okno.

Zolajev incipit v *Beznici* je torej omejen z novim pripovedovalskim časom, ki razlaga pretekle dogodke. Gervaise je namreč preživela dobršen del noči na oknu:

Že teden dni jo, potem ko povečerjata pri Dvoglavem teletu, pošilja spat z otrokoma, sam pa se vrača šele pozno ponoči, rekoč, da je iskal delo. Med prežanjem na njegovo vrnitev se ji je nocoj zazdelo, da ga je videla vstopiti na ples v lokal Grand-Balcon, katerega desetero plamtečih oken je s plastjo ognja razsvetljevalo črni tok predmestnih bulvarjev. Pet ali šest korakov za njim je zapazila malo Adelo, čistilko, ki je navadno jedla v njuni restavraciji. Roke so ji še nihale, ko da bi pravkar spustila njegovo roko, da se ne bi skupaj pojavila pod surovo lučjo vhodne svetilke.<sup>14</sup>

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. Temu velja dodati, da 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, 8).



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 z razbeljenega tlaka dvigal migljajoči zrak nad zid pri mitnici, nad Pariz. 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 taval samo še tod – med klavnico in bolnišnico (B, 32).

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 zaradi ljubimčeve zapustitve.

Tehnika pogleda z okna je opazna tudi v Cankarjevem romanu *Na Klancu*. Okno najprej 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 neznani 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 torej tisto, kar je nedosegljivo, saj je stvarnost, v kateri se nahaja, pusta in nezanimiva. Poudariti velja, da je pisatelj 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 kopmenje (NK, 32-33).

Pri Cankarju se na oknu srečujeta zunanji in notranji svet. Slednji 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, saj se slednje lahko udejani 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 uhan 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 predpogoj vsakršnemu pogledu v noči (Hamon, 1991: 266).

Zunanji svet se torej vse bolj bliža in je junakinji dosegljiv, vendar se Francka noče spustiti vanj in zapustiti pasivni položaj, mirujočo pozicijo hrepenčega 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 polusnu, 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 Emilu Zolaju je pogled onstran okna 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 junakinjino notranjost. 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 mamljivi 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 preslikavo:

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 suknič, ki ga je v pasu stiskal; govoril je z močnim provensalskim naglasom (B, 12).<sup>15</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 Francki tip takšnega ljubimca, kakor ga je opisal tudi Emile Zola. Navedki načina govora tudi pričajo o Cankarjevi navezavi na Lantiera, s tem da slednji ostaja zvest narečni govorici svojega rojstnega kraja, Tone pa skuša posnemati meščanstvo. Mihov Tone z Lantierom ni primerljiv le telesno ali starostno, marveč tudi duhovno.

Auguste Lantier v *Beznici* prebira *Zgodovino desetletja 1830-1840*, v kateri Jean Joseph Louis Blanc opisuje negativne sestavine vladavine Ludvika Filipa. Na polici pa ima tudi Lamartinovo *Zgodovino girondistov* ter *Pariške misterije* 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 zmagoštvem princa Ludvika Napoleona sta najprej zatonili ministrski karieri Lamartina in Blanca, po udaru pa še Suejeva poslanska. Zanimivo je, da se je Sue med drugim ukvarjal s pravico do ločitve zakona,<sup>16</sup> ki jo v svojem "političnem programu" zahteva tudi Lantier:

Jaz sem za ukinitvev militarizma in za bratstvo med narodi... Jaz sem za ukinitvev privilegijev, naslovov in monopola... Jaz sem za izenačenje plač, za razdeljevanje dobička in za poveličanje proletariata... Za svobodo, da, za svobodo vsepovsod... In za ločitev zakona (B, 222).

Lantierova politična stališča so si nasprotujoča, saj si je levičarskim izjavam navkljub vselej želel imenitno podjetje s klobuki, hkrati pa je zavračal ponujeno delo v tovarni. Zola sam je zapisal, da s tem likom nikakor ne želi smešiti delavstva:

Povsod pisarijo, da so vse moje osebe nizkotne. Resnično, sem jaz izgubil glavo, ali pa so jo tisti, ki me ne berejo? Pa si pogledjmo moje osebe.

Samo eden je malopridnež, Lantier. 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>17</sup>

V njegovih političnih nazorih se zbližujeta kapitalistična in socialistična misel, podobno zblíževanje pa je opaziti tudi v romanu *Pariške skrivnosti*, ki ga ima Zolajev junak 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*:<sup>18</sup>

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 junak družbeno dno občutil na lastni koži. Zaradi njegovega izvora se je z njim v devetnajstem stoletju istilo mnogo bralcev, saj ni več utelešal Gerolsteinove iluzije osvobajanja malomeščanov, marveč iluzijo njihove moči. Nemočni Kleinbürger je postal Herrenmensch, če navedemo izraza, ki ju uporablja Hans-Jörg Neuschäfer (1976: 34-35) v svoji knjigi *Populärromane im 19. Jahrhundert*. Takšno iluzijo, ki pod vplivom branja trivialnih romanov zori v Tonetu, pa popisuje tudi Cankar:

Sanjal je o veliki dediščini, o tisočeri, 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 kupavali 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 zlatnine in dragih kamenov (NK, 74).

Tone intelektualno vendar presega povprečnega bralca trivialne literature, saj se vsakič 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 uboštvu z belimi očmi in režečimi ustmi (NK, 73).

Poleg prebiranja trivialnih romanov pa Toneta veže na Lantiera še neka navada, ki je ponoven ključ za dokazovanje podobnosti med junakoma:

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 prebiral 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 zavoj; bili so vseh mogočih datumov in naslovov, zmetani, kot bi jih nanesa voda (B, 221-222).

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

Čeravno Cankarjevega junaka bolj zanima leposlovje, ni povsem brezbrizen do politike. Pogovori o njej v romanu *Na klancu* sovpadajo s tistimi iz *Beznice*, ko Lantier razglša že omenjena politična prepričanja. Največkrat prijateljuje z Bochem in Poissonom, ki brani cesarja, obtoženega zapeljevanja mladoletnic (B, 221). 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: "če bi bil politik, bi bil konservativec in najvdanejši državljan; 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 lažje grabijo" (NK, 78). Omahljivi Mihov Tone pa verjame tako čevljarju kakor pisarju.

Poleg nekaterih telesnih in duševnih značilnosti družji Cankarjevega in Zolajevega junaka veselje do nebrzdanega življenja. Junakinjapartnerica 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, 17); v romanu *Na klancu* pa je pri šivilji zmerom vse polno žensk, "od jutra do noči so stale naokoli in so se razgovarjale, izpraševale so Francko [...]" (NK, 58). Pri Zolaju skuša gospa Boche izvedeti čimveč o Gervaisinem razmerju z Lantierom. Junakinja celo sama namigne, da Lantier ni tako dober, da bi si želela postati njegova žena (B, 19). Zdaj tudi Bocheva pripomni, da se Lantier rad prime kakšne kikle ter da je slišala že precej takšnih govoric (B, 20). Francka pa takšne govorce 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 pošali z dvema dekletoma:

Mlada žena je s potnim obrazom in s pobešenimi rokami, od katerih je kapljala voda, stala pred njo (= pred gospo Bochevo) in jo še vedno gledala z globokim, vprašujočim pogledom (B, 20).

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, 12). Vsa njegova prisotnost 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 (B, 9). Lantier zapusti svojo družino v trenutku, ko se Gervaise v pralnici zadrži v že omenjenem pogovoru z gospo Boche, kateri potoži, da bi bilo vse drugače, če le otrok ne bi bilo (B, 19). 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." 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, 15). Pomislekom navkljub Gervaise le odide v zastavljalnico in prinese novce za pet frankov. Dobljeni denar gotovo spodbudi Lantierov odhod. Poleg potrdil iz zastavljalnice Lantier odnese tudi ogledalo in hkrati porabi še zadnjo pomado (B, 32). Francka pa mora po denar za Tonetovo potovanje k materi. V obeh delih se torej pojavi motiv treh kovancev, ki je posredno povezan z odhodom moškega partnerja. Ženini očitki zbudijo namreč v Tonetu občutek krivde, zato Francko vse 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, 23). Otroci pa so omenjeni tudi pri Cankarju:

Žena je kuhala zajtrk, otroci so se predramili in so gledali začudenj. 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 (NK, 101).

Reakcija Gervaise na odhod njenega moškega se znatno razlikuje od Franckine. Ta altruistično razmišlja o moževi prihodnosti, saj čuti, da bo umrl sam, brez človeka, ki bi ga tolažil. Gervaise najprej obračuna s teknico 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

Otroci so nadaljnja sestavina v presečišču obeh romanov, saj ima Gervaise tako kot Francka dva sinova in eno hčerko. Poudariti velja, da sta Claude in Etienne 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 je jasno, da Gervaise ne bo mogla obdržati obeh sinov; njun nezakonski status ji je že prej očitala bodoča svakinja, gospa Lorilleux (B, 57). Claude zapusti mater v četrtem poglavju, ko se neki starejši ljubitelj umetnosti odloči, da ga bo dal študirat, saj so ga navdušili možički, s katerimi je fant mazal papir v Plassansu (B, 89). Mlajši Etienne pa ostane dlje časa pri Coupeaujevih in mora po očitovi nesreči poslušati očitke, da ga preživlja, čeprav ni njegov oče (B, 112). Iz teh razlogov družinski prijatelj Goujet zaposli Etienna v svoji kovačnici, kasneje pa mu omogoči še vajeništvo v Lillu, kamor ga njegov oče Lantier, ki se je medtem že vrnil, pospremi, rekoč: "Ne pozabi, da proizvajalec ni suženj, kdor pa ne proizvaja, je navaden trot." (B, 223)

Poudariti velja, da bomo Clauda Lantiera srečali v romanu *Umetnina*, Etienne pa bo v *Germinalu* vodil stavko. V obeh delih bo pisatelj poudarjal njuno dedno obremenjenost. V *Beznici* pa je Zola namenil Gervaisinima sinovoma malo prostora, bolj sta ga zanimala rod in okolje, iz katerega izvirata, saj bo oboje usmerjalo njuno prihodnje življenje.

Kakšen je delež Franckinih sinov v romanu *Na klanecu*? Tone in Lojze sta prvič značajsko prepoznavna ob že omenjenem očetovem odhodu. Cankar se k njima povrne šele, ko se odpravljata od doma. Medtem ko so odhodi sinov v *Beznici* omejeni komaj na poved ali odstavek, jim 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 odhode 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 klanecu* 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 zlasti pomemben Nanin sprejem svetega obhajila, ki ga navzoči pojmujejo kot ritualni prehod od deklice k ženski. Vstop v svet

odraslih sovpade 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 Nana zanimala kvarnost okolja, v katerem je odrasčala in delala. Ozračje v cvetličarski delavnici je bilo zanjo kužno; dišalo je po predmestnih plesiščih in ne ravno pobožno preživetih nočeh (B, 325). Glavna razloga za Nanin pobeg od doma pa sta bila očetove vzgojne metode, v katerih je bilo več zlobe kakor bojazni za dekletovo čast (B, 331) ter alkoholizem obeh staršev (334). 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. Oh, da, lepo življenje je živela ! (B, 349).

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 pa gre verjetno tudi pri Francki za lik, ki ima zasnovu v shemi *Beznice*, priča podatek o dekličinem krstu. Francka namreč pripoveduje svoji materi, da je njena hčerka stara šele teden dni in da so jo krstili za Francko (NK, 82). Medtem ko je ta zakrament pri Cankarju le omenjen, pa so pri Zolaju priprave nanj opisane izčrpno.

### Življenje in smrt starih staršev

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 *Beznic* je mamka Coupeau skoraj popolnoma oslepela in grozilo ji je, da bo navkljub trem otrokom poginila od lakote (B, 142). Gervaise je zato predlagala, da bi vsak od njih prispeval petnajst frankov za njeno oskrbo, a Lorilleuxova sta vzrojila. Podobno sta se tudi razburila, ko bi morala dati trideset frankov za stroške njenega pogreba. Mamka Coupeau, ki je poslej bivala pri sinovi družini in jo močno bremenila, je večkrat tožila, da ji nihče ne dela družbe: "[...] v ječo so me zaprli, da, in pustili me bodo, da bom v ječi umrla !" (B, 248). Če pa jo je kdo prišel obiskat, je navadno govorila:

"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, 248-249).

Podobno kot mamka Coupeau je tudi Mihov Tone pilslep in čemer:

[...] 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 možem materjo malo pregroba (B, 249), 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 vzklilih, pa vendar napoči. V obeh delih odkrije mrtveca s še odprtimi očmi glavna junakinja. Gervaise je nagnila svetilko in posvetila tašči v obraz: "Bila je bela in glava z odprtimi očmi ji je zdrsnila na ramo. Mamka Coupeau je bila mrtva" (B, 266). 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" (B, 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, 267). Reakcijo otrok, ki so se prestrašili (NK, 86), omenja tudi Cankar. Bistveno manj prostora kot Zola pa je slovenski pisatelj namenil pogrebu Mihovega očeta. Izpustil je opise priprav, kropljenja in zmanjšal opis pogrebniških 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:

[...] cerkovnik je zvonil zastonj. Tako je bila na klancu navada; mizar 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 večdnevem pijančevanju. Mihov pa ni čutil velike žalosti in sram ga je bilo tega pregrešnega miru (NK, 86). Poudariti velja, da v *Beznici* smrt mamke Coupeau sovpade z novico, da se bo morala Gervaisina družina izseliti v drugo bivališče, v nov habitat.

### Habitat pri Zolaju in Cankarju

Zolajev sistem bivališč oblikuje okolje, v katerem se osebe razvijajo. Bivališča so a priori opisana realistično, saj so nasledek poglobljenega raziskovanja resničnih prostorov, o čemer pričajo mnogoteri Zolajevi zapiski. Vendar pisatelj namen ni le opisovati resničnost,

marveč dokazovati razmerje med osebami in njihovimi bivališči (Seassau, 1989: 75-76). V svojem teoretičnem spisu *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.<sup>19</sup>

V nadaljevanju nas bo torej zanimalo, v kolikšni meri (in če sploh) lahko habitat vpliva na literarne junake obeh pisateljev.

Podobnost 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 junakov 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 okno na dvorišče. Preden si prišel do konca hodnika, si naletel samo še na dvojce družin, prav na koncu pa sta stanovala Lorilleuxova (B, 284).

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

Mihovi so se preselili na klanec, tja kjer so gledale umazane kože z mrkim in zavidnim pogledom dol na bela poslopja. Na klanecu jih je stanovalo mnogo, ki so živeli prej doli v tistih lepih hišah; skrili so se in so se borili v temi za življenje. Strašen boj je bil – lica so plahnela, oči so se vdirale, gledale so iz globokih jam nezaupno in pričakovale 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 tisočerihih besedah... Propali obrtniki, kmetje, ki so jim bili prodali kočo 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 koče z nizkimi okni in slamnatimi strehami (NK, 76).

Navkljub stilističnemu razhajanju pa 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 morda namigovanje na zakonca Coupeau, ki sta sicer nekoč 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 nekoč 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, 285).

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 se 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, 284). 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, 284). Francki pa je bilo, kakor da hodi po tujem stanovanju (NK, 76).

Pripomniti velja, da je Emile Zola novo bivališče Coupeaujevih poimenoval s samostalniško sintagmo 'kot revežev' (le coin des pouilleux), ki jo prvič omeni, ko se Gervaise zazre v nižavo: "Bila je pod strehami, v tem kotu revežev, v najbolj umazani luknji, ki je nikoli ne obiše sončni žarek."<sup>20</sup> Kot revežev se v besedilu pojavlja še nekajkrat:

Sredi tega življenja, ki je zaradi revščine postalo neznosno, je Gervaise trpela tudi zaradi lakote, ki je pustošila okrog nje. Ta kot hiše je bil *kot revežev*, kot, kjer so se dve tri družine kakor domenile, da po ves teden ne bodo imele kruha na mizi. Skozi odprta vrata večkrat ni prišel niti najrahlejši duh po kuhinji. V hodnikih je vladala tišina mrtvašnice in zidovi so doneli votlo kakor prazni trebuh. [...] Bilo je, ko da vsa ta lačna, zevajoča usta vodijo v en sam véliki želodec, ki se je zvijal v krčih. Prsi ljudi so bile udrte, saj so večno vdihavale samo ta zrak, v katerem niti mušice niso mogle živeti, ker ni bilo hrane (B, 296-297).

Poudariti velja, da se pri Cankarju tudi nekajkrat pojavi zveza 'klanec siromakov'<sup>21</sup>, ki zaradi podobnega desnega neujemalnega prilastka spominja na Zolajevo. In tudi 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, 311). 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 užitkov; zdelo se ji je, da je zdaj nekako potolažena, ko še sama pomaga poganjati denar po grlu. Zakaj ne bi ostala tu, če ji je lepo? (B, 315).

V romanu *Na klanecu* 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 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 klanecu*, četudi zapade alkoholizmu, nikoli ne poniža na stopnjo živali, v kateri je iskra duha in plemenitosti že skoraj ugasnila (Pirjevec, 1964: 351). Tudi pijani Tone Mihov je nosilec iluzije, ki je žganjarna ne more izničiti.

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

Medtem ko je Cankar zavrnil vpliv habitata na svoje junake, pa se je vendarle zgledoval pri njegovem opisu s tem, da ga je močno subjektiviziral in metaforiziral. Zolajeva samostalniška sintagma 'kot revežev' ('le coin des pouilleux') 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 slavlje Gervaise in Coupeauja, pa je Cankar namenil svatbi

med Francko in Tonetom komaj osemindvajset vrstic. Cerkvenega 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 *Beznici* pa gospa Lorilleux svatom kaže Gervaise, ki na strmem pločniku še bolj šepa: "Na, le pogledjte jo, prosim... Kaj takega!... Hu, kakšna švedra!" (B, 69).

Poudariti velja, da opisi veseljačenja bezniških svatov 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 *Beznici*, 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 smejijo šalam (B, 70). 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 povpraša svate, če bodo molili. Toda gospa Lorilleux ne mara takšnih šal (B, 78). Tovrstna, resda neudejanjena, parodia sacra je povsem nemogoča v Cankarjevem romanu *Na klanecu*. Medtem ko je Zolajevim junakom dopuščeno rajanje in veseljačenje, pa Cankarjeve osebe živijo v asketski krščanski resnobi, ki je sicer nasprotje, a tudi dopolnilo karnevalski kulturi. Gervaise ob poroki zajame splošno veselje (B, 68), 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 junakinjine globoke pobožnosti se je Cankar odmaknil od Zolajevga zgleda, saj je še stopnjeval romaneskno krščansko resnobo. Francka je prikazana kot mučenica, ki stoično prenaša trpljenje in bolečino ter živi skladno s strogim pojmovanjem greha. Poudariti velja, da tudi Zolajev Gervaise nikakor ne bi mogli označiti zgolj s karnevalskim izrazjem, saj se zaveda meje veseljačenja in s smehom ni sposobna pregnati slutnje smrti, poosebljene s pogrebcom Bazougeom, ki je eden vodilnih motivov-simbolov romana *Beznica*.

### Vodilni motiv-simbol pri Zolaju in Cankarju

Najpomembnejši vodilni motiv v *Beznici* je Gervaisino srečevanje pogrebca Bazougea, katerega ime samo je semantični simbol. Povezovati ga je mogoče z latinsko besedo basilica. Pogrebec simbolizira smrt, pa tudi pijančevanje, saj obiskuje beznico, ki je razsvetljena kakor katedrala pred veliko mašo (B, 373). 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:

Nič zato, moja mala, tudi vi pojedete po tej poti... Morda boste kdaj še veseli te poti... Ja, ja poznal sem ženske, ki bi mi rekle boglonaj, če bi jih odnesel (B, 88).

Nekoliko kasneje se pogrebec pojavi ob smrti mamke Coupeau. Krsto prinese, misleč, da je umrla Gervaise (B, 276). Po preselitvi v novo stanovanje pa postane Gervaise pogrebčeva sosedka. Vsak večer sliši, kako njegova kapa pade na komodo, kako obešeni plašč podrsava ob zidu, ko da bi se ga dotaknila krila nočne ptice (B, 297). 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 očka Bazouge z besedami: " [...] Na, zdaj si srečna. Pa sladko spančkaj, lepotica moja " (B, 398).

Tudi v Cankarjevem romanu *Na klanecu* je mogoče zaznati 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. Zato skuša ujeti voz, romarji na njem pa ji obljublajo, da jo bodo počakali na počivališču, a na Francko pozabijo:

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 že postaja prisposoda:

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 smrti 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, s tem pa 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 prepoznanje. 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 prepozna v njem 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 spominih in blodnjah ter sama prepozna v njem simbol lastnega življenja, pa pripada pogrebec 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.

### Zaključek

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 zasnovo 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 kjub 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 junak je namreč tudi pisateljev oče zapustil ženo z otroki, ko se je odpravil na jug iskat zaslužka (Petrè, 1947: 98). Je bilo torej Cankarjevo podoživljanje mladosti za genezo romana *Na klancu* pomembnejši vir kot *Beznica*? Navedemo lahko vsaj dva podatka, ki takoj izničita omenjeno trditev. 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). Navedena podatka vendarle pričata, da je imela Zolajeva shema prednost pred resničnimi dogodki. Mihova družina namreč na moč spominja na Zolajevo predlogo, saj imata obe junakinji dva sinova in eno hčerko. Torej tri otroke in ne osem.<sup>22</sup> Tudi motiv odhajajočih sinov je mogoče povezati z *Beznico*. Najstarejši sin Tone gre, tako kot Eti-

enne, 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 junakinjina hči v mestih preživljala kot kurtizana. Na Zolajev tekst jo morebiti veže le omemba krsta, ki je sicer v *Beznic* 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 "beziških dramatiziranih reportažah" obširno poročal o krstu, poroki, obhajilu in pogrebu (Desgranges, Carles, 1989: 73-74).<sup>23</sup> Ločnica med romanoma je tudi različno pojmovanje habitata, ki pri Zolaju utesnjuje in zlomi junake. 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 resnobi.

Ivan Cankar se je zgledoval tudi pri obliki in postopkih Zolajevega 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.

Ivan Cankar je torej sprejel 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>24</sup> je torej nastal, če parafraziramo Julio Kristevo (1969: 257), v zamotanem gibanju hkratne afirmacije ter negacije drugega, torej Zolajevega besedila.

## OPOMBE

<sup>1</sup> Članek je del obsežnejše študije, ki raziskuje Zolajeve vplive na Cankarja. Študij nemških virov je avtorju omogočila Herderjeva štipendija ustanove Alfred Toepfer Stiftung F. V. S. iz Hamburga.

<sup>2</sup> Emile Zola, *Pismo Eduardu Englu*, oktober/november 1881, *Correspondance de Zola IV*. (Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal, 1983), str. 234.

<sup>3</sup> Možnost primerjave obeh romanov je med prvimi na Slovenskem omenil Janko Kos (1987: 167).

<sup>4</sup> V pričujočem poglavju se naslanjamo na razpravo *Pour une poétique de l'incipit* (1993), ki jo je napisala Andrea Del Lungo.

<sup>5</sup> Suspenzivni incipit se pojavlja zlasti v modernizmu. Po Andrei Del Lungo (1993: 147) ga je v svojem romanu *Neimenljivi* (*L'Innommable*, 1953) uporabil tudi Samuel Beckett.

<sup>6</sup> Honoré de Balzac, *Evgenija Grandetova*. Prevedel Vital Klabus (Marihvor: Pomurska založba, 1985).

<sup>7</sup> Po Bertrandu (1983: 102-103) sestavljajo incipit *Germinala* tri povedi. Prva in tretja uokvirjata drugo, saj sta organizirani simetrično. V obeh je najprej omenjena prvina nebesnosti (v noči brez zvezd; [...] od neba), nadalje ravnosti (cestni tlak, ki je tekel čisto naravnost; cestni tlak je potekal ravno kot pomol). Obe povedi pa se zaključujeta s prislovnim določilom kraja (čez njive s peso; sredi slepečega pršca teme). Začetek prve in konec tretje povedi pa je Zola spesnil v aleksandrincu (Čez ravno planjavo, v noči brez zvezd; sredi slepečega pršca teme).

<sup>8</sup> Emile Zola, *Germinal*, navajamo v prevodu, ki se razlikuje od knjižnega.

<sup>9</sup> Emile Zola, *Beznica*, Cankarjeva založba, 1964, str. 7. Odslej citirano s kratico B in številko strani.

Takšen besedilni začetek upošteva tudi Schwarzeva predelava Königo-vega 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 entschlummert, quer über das Bett gestreckt, fiebernd und die Wangen von Thränen genetzt (*Der Todtschläger*, str. 7).

<sup>10</sup> Ivan Cankar, *Na klancu*, navajamo po Zbranih delih X, str. 7. Odslej citirano s kratico NK in številko strani.

<sup>11</sup> Roland Barthes (1966: 11) definira razmerje med indici in informanti takole:

Indici vključujejo dejavnost razvozlavanja, bralec se z njihovo pomočjo uči spoznavati značaj, vzdušje. Informanti pa prinašajo že oblikovano spoznanje.

<sup>12</sup> Emile Zola, *Pismo Antonyju Valabrègu*, 18. 8. 1864, *Correspondance de Zola I.* (Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal, 1978), str. 375.

<sup>13</sup> Emile Zola, *Trebuš Pariza*, str. 270-271.

<sup>14</sup> Zaradi neustreznega slovenskega knjižnega prevoda navajam svojega po Emile Zola, *L'Assommoir*, Les Rougon Macquart II, str. 375.

<sup>15</sup> Odlomek je ustrezno prepoznaven tudi v Schwarzevi predelavi Königo-vega 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*, str. 14-15).

<sup>16</sup> *Geslo Eugène Sue*. V: Dictionnaire de la littérature française et francophone (Paris: Librairie Larousse, 1987), str. 1378.

<sup>17</sup> Emile Zola, *Pismo Yvesu Guyotu, direktorju časopisa Le Bien public*, 10. 2. 1877. *Correspondance de Zola II.* (Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal, 1980), str. 537.

<sup>18</sup> Cankar je Dumasa očitno dobro poznal, saj v noveli "Albert" (Zbrano delo VI) navaja nekatera njegova dela. Peter Šlibar namreč ugotovi, potem ko prebere romane *Les Trois Mousquetaires*, *Le Chevalier de la Maison-Rouge* in *La Comtesse de Charny*, da ga čitanje samo vznemirja, koristi mu pa nič.

<sup>19</sup> Emile Zola, *Le Roman expérimental*. (Paris: Garnier-Flammarion, 1971), str. 72.

<sup>20</sup> Zaradi neustreznega slovenskega knjižnega prevoda navajam svojega po Emile Zola, *L'Assommoir*, Les Rougon-Macquart II, str. 673.

<sup>21</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 (deset primerov) v prvem poglavju, ko teče Francka po klanecu. Kasneje pa se umakne zvezi 'na klanecu' ('na klanec'). Uporaba različnih predložnih zvez, v kateri se nahaja ista beseda, priča, da je želel Cankar na začetku zlasti poudariti junakinjino (tudi simbolično) potovanje k cilju (spuščanje in vzpenjanje po klanecu), nato pa ga je zanimalo Franckino bivanje na klanecu. Ta pa žal ne prispeva k njenega cilja in ne udejanja njenega hrepenenja, saj gre zgolj za 'klanec siromakov'. Sintagma se v romanu *Na klanecu* pojavlja petkrat (tudi kot naslov osmega poglavja), skupaj s predlogom 'na' pa dvakrat.

<sup>22</sup> Boris Merhar (1949: 205) razlaga omenjeni problem takole:

Pisatelj je [...] število [...] skrčil na tri: Tone, krojaški vajenec, zastopa dva pisateljeva brata krojača, Jožefa (1868-1922, umrl kot krojač v Parizu) in Franca (1873-1923, umrl v Popovači na Hrvaškem), oba odšla zdoma še pred očetom; Lojze oba študenta, predvsem Ivana, medtem ko pisateljeve besede, da pojde Lojze čez pet let v lemenat, kažejo na Karla [...]; Francka zastopa štiri sestre, Ivano (1866-1910), Karolino (1874-1907), Nežo (1880) in Frančko (1884-1924), ki jih je v mladosti vse tepla bolj ali manj podobna "usoda."

<sup>23</sup> Do podobnih ugotovitev je prišel tudi Janko Kos (1987: 167):

Na Zolajev tekst spominjajo pri Cankarju podobni motivi, liki in dogodki proletarskega okolja, poročna gostija, doraščanje otrok, izginotje moža, končno brezupna smrt junakinje. Vendar je naturalistična podlaga v romanu [...] po podrobnostih omiljena [...].

<sup>24</sup> Omenjena teza ne more veljati za poglavja, kjer je v ospredju téma hrepenenja. V romanu *Na klanecu* se namreč prepletata naturalistična, bolj rečeno zolaistična, motivika in novoromantična téma. Njuno razmerje pa je med prvimi analiziral Janko Kos (1987: 167-168).

## BIBLIOGRAFIJA

### A

Ivan Cankar. *Na klanecu*. V: *Zbrano delo X*. Ur. Janko Kos Ljubljana: DZS, 1971. (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev).

Emile Zola. *L'Assommoir*. V: *Les Rougon-Macquart II*, édition intégrale publiée sous la direction d'Armand Lanoux, études, notes et variantes par Henri Mitterand. Paris: Gallimard, 1961. (Bibliothèque de la Pléiade).

Emile Zola. *Germinal*. V: *Les Rougon-Macquart III*, édition intégrale publiée sous la direction d'Armand Lanoux, études, notes et variantes par Henri Mitterand. Paris: Gallimard, 1964. (Bibliothèque de la Pléiade).

Emile Zola. *Beznica*. Prevedel Ivan Skušek. Ljubljana: CZ, 1964.

Emile Zola. *Trebuh Pariza*. Prevedel France Šušteršič. Ljubljana: CZ, 1970.

Emile Zola. *Der Todtschläger*. Vollständige Übersetzung von Willibald König. Neu durchgesehen von Armin Schwarz. Budapest: Gustav Grimm's Verlag, 1894.



- Jacques Allard (1978). *Zola, Le Chiffre du Texte, lecture de L'Assommoir*, Presses universitaires de Grenoble.
- Norbert Bachleitner (1993). *Der englische und französische Sozialroman des 19. Jahrhunderts und seine Rezeption in Deutschland*. Amsterdam, Atlanta: Editions Rodopi.
- Mikhaïl Bakhtine (1970). *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Paris: Editions Gallimard.
- Roland Barthes (1966). *Introduction à l'analyse structurale des récits*. Communications 8, str. 1-27.
- France Bernik (1977). *Roman Ivana Cankarja v luči impresionistične in simbolistične poetike*. Slavistična revija XXV, kongresna številka, str. 135-160.
- Denis Bertrand (1983). *La figuration spatiale dans un incipit de Zola: un problème de référentialisation*. Fabula 2, str. 95-106.
- Andrea Del Lungo (1993). *Pour une poétique de l'incipit*. Poétique 94, str. 131-152.
- Beatrice Desgranges, Patricia Carles (1989). *L'Assommoir*. Poitiers: Editions Nathan.
- Philippe Hamon (1968). *Zola, romancier de la transparence*. Europe XLVI, avril-mai, str. 385-391.
- Philippe Hamon (1991). *La Description littéraire*. Paris, Editions Macula.
- Janko Kos (1971). *Opombe*. V: Ivan Cankar, *Zbrano delo X*. Ljubljana: DZS.
- Janko Kos (1987). *Primerjalna zgodovina slovenske literature*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete & Partizanska knjiga.
- Julia Kristeva (1969). *Sémiotiké*. Paris: Editions du Seuil.
- Boris Merhar (1949). *Opombe*. V: Ivan Cankar, *Na klancu* (Klasje 18-19). Ljubljana: CZ.
- Hans-Jörg Neuschäfer (1976). *Populärromane im 19. Jahrhundert*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Fran Petré (1947). *Rod in mladost Ivana Cankarja*. Ljubljana: SKZ.
- Dušan Pirjevec (1964). *Ivan Cankar in evropska literatura*. Ljubljana: CZ.
- Claude Seassau (1989). *Emile Zola. Le réalisme symbolique*. Paris: José Corti.
- Tone Smolej (1996/97). *Cankar kot sprejemnik Zolajevega romana L'Oeuvre*. Jezik in slovstvo XLII/1, str. 21-30.