

NORBERT BACHLEITNER¹

Začetki feljtonskega romana IV: Francija od drugega cesarstva do konca stoletja

Izvleček: V Franciji je v obravnavanem obdobju v cenemem časopisju uspeval feljtonski roman à la *Rocambole* Ponsona du Terraila, ki je razdiral vsa pravila razumnega poteka zgodbe; časopisi, ki so pripadali političnim taborom, so segali po ideološko usklajenih romanih, kakršen je bil Zolajev *Germinal*, čeprav ta roman ni posebno primeren za časopisno objavo. Okrog preloma stoletja so se romani bližali nekemu enotnemu srednjemu nivoju, posebno priljubljeni so bili npr. kriminalni romani (Gaston Leroux).

Ključne besede: feljtonski roman, Francija, druga polovica 19. stoletja, konec stoletja

UDK: 82.0

The Beginnings of the Serial Novel IV: France from the Second Empire to the Turn of the Century

Abstract: The genre that came into vogue in the second half of the 19th century was the novel with an irrational plot, like *Rocambole* by Ponson du Terrail. Newspapers committed to political ideas were printing novels considered useful as a means of propaganda, such as Zola's *Germinal*, even if the text was not ideally suited to the purpose. The turn of the century saw an increasing homogeneity in the serial

¹ Norbert Bachleitner je profesor na Univerzi na Dunaju, Fakulteti za filološko-družboslovne vede, na Oddelku za primerjalno književnost. E-naslov: norbert.bachleitner@univie.ac.at.

novels, as well as an orientation towards the medium level reader: an example of this development is the crime fiction by Gaston Leroux.

Key words: serial novel, France, second half of 19th century, turn of the century



1. Drugo cesarstvo

1.1 Zgodovina časopisja in značilnosti feljtonskega romana v tem obdobju

Do l. 1848 je v Franciji v meščanskem mnenjskem časopisju z večidel meščanskimi naročniki in bralci prevladoval roman. Celo tak paradni avtor feljtonskega romana, kakor je bil Sue, je svoja dela načrtoval kot romane v knjižni obliki in je šele v času njihovega uspešnega izhajanja prešel k pisanju nadaljevanj od dne do dne. V obdobju drugega cesarstva pod Napoleonom III. (1852–1870) je prišlo do pomembnega koraka v smeri popularnega feljtonskega romana. Specifični pogoji za objavljanje romana v časopisu so zdaj čedalje bolj silili v ospredje. Takoj po l. 1848 je feljtonski roman prišel na slab glas. Pripisovali so mu, da je spodkopaval moralo in podžigal revolucijo leta 1848. Tako so l. 1850 iznašli davek na romane, ki je najbrž enkrat v zgodovini literature. Dajatev na podlistek z romanom, poimenovana po njenem izumitelju, legitimističnem poslancu Henryju de Rianceyu “timbre Riancey”, je časnike podražila in povzročila, da je njihova vnema za romane močno upadla ter upočasnila njihov prodor v sloje, nižje od meščanskih. Davek enega centima na izvod, ki so ga pobirali do l. 1852, so izterjevali samo za romane, ne pa za stvarna poročila v podlistku. Veliko časnikov se je zato poskušalo izmikati s stvarnimi vsebinami, kakor so memoari,

biografske razprave, potopisi itn. Seveda so avtorji v glavnem ostajali isti in pod naslovi, ki so obetali stvarna dejstva, sta fikcija in fantazija veselo živeli še naprej. Ponson du Terrail, avtor, ki je v teh letih prvič nastopil v javnosti, se je poigral s tem paradoksnim položajem, ko je v nekem poročilu, ki se je izdajalo za historično, pomežikujoč pripomnil: "Tukaj ne prinašamo romana in tudi ne romansirane zgodovine. Dejstva, o katerih bomo govorili, so docela in do vseh potankosti resnična."² Kakor vidimo, lahko obdavčitev fikcije iz le-te kratko malo naredi dejstva.

Tudi po odpravi davka na romane je bilo politično ozračje v petdesetih letih za literaturo neugodno. Če si je privoščila moralne svoboščine, so jo nemudoma začeli preganjati. O tem pričajo procesi zoper Baudelaira (*Fleurs du mal* /Cvetje zla/), Flauberta (*Madame Bovary* /Gospa Bovaryjeva/) in avtorja feljtonskih romanov Xaviera de Montépina (*Les Filles de plâtre* /Hčere iz mavca/, 1855).³ Leta 1860 je notranji minister Billault policijskim upravnikom razposlal okrožnico, v kateri je izrecno opozoril, da je feljton nujno potrebno nadzorovati. Ta "Circulaire Billault" ugotavlja, da feljtonski romani ogrožajo javni red in moralo:

Ta lahkotna literatura, ki hoče uspeti edinole s svojimi ciničnimi prizori, z nenravnimi spletkami, z nenavadno izprijenostjo junakov, je dandanes dosegla žalosten in nevaren razmah. Resni časopisi so dopustili, da je našla pri njih zavetje; z njimi je prodrla prav v zasebnost domačega ognjišča; in ko je bila naposled tako pripuščena v družino, niti mladost niti nedolžnost nista bili več varni pred njeno kužnostjo.⁴

² Le duc de Guise à Naples. V: *Le Journal des faits*, 16. 3. 1851; navedeno po: Walter, 1986, 67.

³ Glej Ponson du Terrail, 1992, zv. 1, Préface XIX.

⁴ Prav tam, 71.

Ponorela fantazija, ki je slikala povsem kaotičen in kriminalen svet, tega pa so zasilno spravljali v red samozvani maščevalci dvomljive morale, je bila oblasti sumljiva. Nedolžne duše bi utegnile spričo tolikerih pogoltnih in pohotnih hudobnežev v romanih pomisliti, da drugo cesarstvo ne pomeni najboljšega izmed mogočih svetov. Posebno zaskrbljujoče je učinkovalo to, da se je popularna literatura širila v čedalje večjih nakladah.

Ustrahovalni ukrepi vlade so bili vsaj začasno uspešni. Feljtonski roman se je ogibal političnih stališč ali pa se je zasukal na linijo Napoleona III. Zgodovina se je umikala v ozadje in prepuščala prostor vedno bolj fantastičnim izmišljijam. Ta razvoj je segel še v šestdeseta leta, ko so postale razmere za feljtonski roman spet ugodnejše. Tako tudi dogajalni prostor v ciklu o Rocambolu Ponsona du Terraila izgublja konkretnost in postaja fantazijska krajina, navedbe krajev so redke in opisi oseb so skrčeni na najnujnejše.

Z nekaj zamude so se časniki in z njimi feljtonski romani vendarle širili med prebivalstvom. Leta 1868 je stopil v veljavo nov tiskovni zakon, ki je znatno olajšal ustanavljanje časopisov, vendar je bil že poprej narejen odločilni korak za širjenje časopisja med zares množičnim občinstvom. S časnikom *Le Petit Journal* je Moïse Millaud l. 1863 priklical v življenje t. i. ceneno časopisje ali *presse à un sou*. Kakor pove ta označba, je ena številka novih, najširšemu občinstvu namenjenih časopisov, stala samo še en sold. Ta najmanjša denarna enota, ki je bila v rabi, je simbolizirala cenenost in dostopnost vsakomur. Reklamno geslo iz leta 1864 izraža to misel:

Za en sam novčič prav lahko
dobite tukaj kup reči,
je proletarcu sold zlato,
posebno, ker denarja ni!⁵

⁵ Prav tam, 193.

Novo ceneno časopisje je bilo s ceno 18 frankov letno tri- do štirikrat cenejše od uveljavljenega mnenjskega tiska. Poleg tega so prešli od dotlej običajnega abonmaja k prodaji posameznih številk. Medtem ko je v času julijske monarhije znašala povprečna naklada 20.000 do 30.000 izvodov, so zdaj številke naklade naglo plezale v stotisoče. Že l. 1865 je *Le Petit Journal* izhajal v 200.000 izvodih.⁶ Za ta nezaslišani razmah se je imelo ceneno časopisje zahvaliti predvsem okoliščini, da je opustilo sleherno pretenzijo po politični informaciji in oblikovanju javnega mnenja in se je ravnalo edinole po komercialnem preračunavanju. Senzacija in hudodelstvo, razburljivi *faits divers* in spodbujanje čustvenega doživljanja nadomestijo politiko in premislek. Kot povprečni "obrok" novega cenenega časopisja so izračunali po tri mrtve na dan. Nekateri poljubno izbrani primeri naslovov v senzacionalnih poročilih govorijo sami zase: *Le mariage en ballon* (Poroka v balonu), *Le crocodile à musique* (Glasbeni krokodil), *Le chien à la jambe de bois* (Pes z leseno nogo), *Un homme coupé en morceaux* (Razkosani človek), *Un drame dans un cercueil* (Drama v krsti), *Un squelette vivant* (Živ okostnjak), *Le décapité qui crache* (Obglavljenec, ki pljuva) ...⁷

Feljton je poslej postal nepogrešljiv oglaševalski pripomoček slehernega časopisa. Listi uporabljajo ofenzivne oglaševalske prijeme in prodajne strategije, npr. ulične prodajalce in mobilne kioske. S prodajo posameznih številk postane vzdrževanje napetosti od enega nadaljevanja do drugega poglavitna zahteva, postavljena feljtonskemu romanu. Bralce je bilo treba potegniti v vrtinec dogajanja, premislek ali kritičen odnos nista zaželeni. "Eno presenečenje sledi drugemu, dogodki se vrstijo z vrtoglavo naglico," tako napoveduje *Le Petit Journal* l. 1867 neki roman Émila Gaboriauja, zelo dejav-

⁶ Prim. prav tam, 175.

⁷ Prav tam, 180.

nega pisca kriminalnih zgodb.⁸ Cilj je popolna čustvena odzivnost bralca, stalno draženje živcev. Roman se uveljavi kot skoraj edina feljtonska vsebina, dostikrat izhajata celo po dva romana hkrati, eden na naslovni strani, drugi znotraj časnika.

Struktura romana, ki se je v mnenjskem časopisju večidel še ravnala po tradicionalnih vzorcih, se dokončno sesuje. Svobodno razraščanje nadaljevanj in oseb, ki omogoča skoraj neomejeno širitev obsega, nadomesti organski razvoj; z druge strani pa se lahko roman s tako zgradbo kateri koli trenutek pretrga, ker ni zastavljen noben cilj. Jalovi pripovedni prameni se kratko malo prestrižejo, glavne osebe, ki so postale nezanimive, se umaknejo novim. Enovitost značajev, ki imajo neke stalne lastnosti in zmožnosti, kakršna je bila obvezna za avtorje knjig v tistem času, izgublja pomen. V feljtonskem romanu se uveljavi nedosledna karakterizacija oseb, ki poljubno prilagajajo svoj značaj kaki novi vlogi in npr. prestopijo v tabor "dobrih". Osebe delujejo malodane mehanično, kakor avtomati ali marionete. Na to kaže, da si je menda Ponson kot spominsko oporo na pisalno mizo postavil lutke svojih oseb in ko je katera od njih preminila, je ustrezno lutko kratko malo odložil.⁹ Učinki so postajali vedno drznejši in grozovitejši. Samo v ceninem časopisju si je kak avtor privoščil hudodelstvo razkriti tako, da junak mrtvecu nakapa sok volčje češnje v oči, mu s tem razširi zenice in na njih odkrije sliko storilca, tako rekoč fotografirano tik pred smrtjo. Vsakdanja logika se ves čas prevrača. Tako Rocambole na dolgo in široko pripravlja reševanje nekega obsojenca: najprej je treba vrv preparirati, da se ne bo zadržnila do kraja; potem načrtuje, kako bo rablja zamenjal z nekim zaupnikom; na koncu pa v odločilnem trenutku vrv kratko malo prestrelj s puško z dušilnikom. Zakaj tedaj vse te zamudne priprave? Temu se pridružujejo avtorjeve napake

⁸ Prav tam, 264.

⁹ Glej Ponson du Terrail, 1992, zv. 1, Préface XLI.

iz površnosti, tako "pozabljene" stranske zgodbe, slepi motivi, zamenjave imen, slogovne cvetke in drugo, ki bi se jim v knjižni izdaji romana izognili ali jih popravili. Zloglasna cvetka "Njegova roka je bila mrzla kakor kačina" (Gustave Aimard) je samo vrh ledene gore. Tu se vkrcaš na ladjo v Edinburgu, da bi se peljal na Irsko, kočija se čez nekaj strani prelevi v tilberi ali pa nekega Angleža zaskrbi: "Ampak manjka mi 3000 funtov, se pravi 73.000 frankov v francoskem denarju."¹⁰ Res, ljubeznivo od govorca, to upoštevanje, da ima opravka s francoskimi bralci! Človek sčasom doume, zakaj je feljtonski roman očaral surrealiste.

Feljtonski roman se vse bolj prilagaja mestu izhajanja, časniku. Poznejša objava v knjižni obliki postaja redkejša in do nje pride samo v primeru izjemnih uspehov, kakor pri romanih Ponsona du Terraila. Feljtonski roman se razvije v izdelek za enkratno uporabo in dobesedno v literaturo enodnevnico. Kakor pri drugih časopisnih vsebinah odločata o pomembnosti samo novost in aktualnost. Po lagodnem slogu objavljanja za časa julijske monarhije, večkrat z dolgimi premori med posameznimi deli romana, je postal ritem izhajanja vedno bolj hektičen. Ceneni listi tiskajo v informativnem delu občasno t. i. prispevke dobaviteljev, ki oglašujejo naslednji feljtonski roman. Tako se npr. čisto "po naključju" kopičijo članki o početju divjih lovcev, če se roman ukvarja s to tematiko, ali poročila o Irski, če se roman dogaja v okolju irskih bojnikov za svobodo. Meja med dejstvi in fikcijo, med rubrikami nad feljtonsko črto in pod njo postaja vse bolj prepustna, in to v obe smeri. Avtorji romanov, dostikrat dejavni tudi kot časnikarji, nastopajo kot zgodovinpisci ali poročevalci, izprosijo si npr. odlog, češ da čakajo na nove informacije ali pa morajo skrbno pregledati nove dokumente; poročila o *faits divers* in feljtonski romani podajajo isto gradivo na enak način. Tako ne preseneča, da je nekega dne na vprašanje bralca, ali Ro-

¹⁰ Prim. Walter, 1986, 435-437.

cambole zares obstaja, v *Petite presse* objavljen telegram, s katerim se oglašča domnevni živi model te romaneskne osebe. Tako v *faits divers* kakor v feljtonskem romanu nastaja neka kombinacija arhetipskih fantazem s sočasnimi kulturnimi stereotipi, ki daje fantazmam videz aktualnosti in realnosti. Prikazani svet se zdi urejen, vsi dogodki so napolnjeni s pomenom, četudi le ob pomoči vsepričujočega naključja. O normah je mogoče dvomiti, vendar so na koncu potrjene. Bralcu je dovoljeno doživljati čustva nasilja in kršenja norm, vendar so razdiralni nagibi obrzdani. Kakor drugi "karnevalski" prestopi meje tudi feljtonski roman s svojimi uprizoritvami razbrzdanosti nazadnje poskrbi za ohranjanje osebnega in družbenega ravnovesja.

1.2 Ponson du Terrail: *Rocambole*

Že omenjeni cikel o Rocambolu Ponsona du Terraila sestavlja 11 romanov oziroma nadaljevanj, ki so med letoma 1857 in 1870 izhajala v raznih časopisih. Enajsterica romanov o Rocambolu obsega nekaj manj kakor 1500 feljtonov. Ponson je kdaj pa kdaj pisal po štiri romane hkrati, vzdevek Ponson du Travail (Delavni Ponson) ni bil čisto neustrezen. (Manj vséčne spakedranke so bile Tronçon du Poitrail /Brtavs oprsja/, Bombon du Sérail /Haremski bobon/, Porcinet du Bétail /Živinski pujsek/...).¹¹ Ponson je bil rojen l. 1829, odraščal je v pokrajini Dauphiné in je bil v resnici plemiškega rodu, čeprav zelo mladega – njegov ded Joseph-Alexis Ponson, častnik, je l. 1817 za vojaške zasluge prejel plemiški naslov. Ponson se je potem, ko ga je družina vzgajala za vojaško kariero, po revoluciji l. 1848, med katero je bil na strani konservativcev, odločil za poklicno pot časnikarja in pisatelja. Nedvomno je naključje, vendar značilno, da se njegova kariera ujema z vladavino Napoleona III. Na obseg njegovega celotnega dela lahko le sklepamo, samo med letoma 1865

¹¹ Ponson du Terrail, 1992, zv. 1, Préface XXIII.

in 1870 je objavil skoraj 3700 feljtonov v pariških časopisih,¹² v knjigotrštvu je izšlo najmanj 300 zvezkov. Ponson je umrl l. 1871, med vojno z Nemčijo.¹³

Prva nadaljevanja *Rocambola* so izhajala v *La Patrie*, vladi zvestem listu meščanskega mnenjskega tiska z naklado kakih 15.000 do 20.000 izvodov. Slog cenenega časopisja pa se je nakazoval že tedaj, ko je *La Patrie* dodelila prostor tudi "kratkočasnim" poročilom o hudodelstvih in drugih senzacijah in ko so jo deloma že prodajali po posameznih številkah. Potem se je *Rocambole* l. 1865 dejansko preselil v časopis novega tipa. *La Réssurrection de Rocambole* (Rocambolovo vstajenje) je izhajalo v listu *Le Petit Journal* od konca oktobra 1865 do junija 1866 v 233 nadaljevanjih in je pognalo naklado tega lista za skoraj 70.000 izvodov kvišku;¹⁴ ko se je roman končal, se je kajpada veliko bralcev spet poslovilo.

Zgodba je zavoljo nešteti zapletov težko pregledna, Ponson sam je menda nekoč prišel v zadrego, ko naj bi obnovil vsebino; poskusimo povzeti vsaj en del *Vstajenja*. Beseda "vstajenje" ni pretirana, saj je *Rocambole* na koncu prejšnjega dela – kakor je avtor posebej poudaril – izginil za zmerom. *Vstajenje* se začena l. 1864 v toulonski kaznilnici. To prizorišče je šele pred kratkim prišlo v literarno modo s Hugojevimi *Misérables* (Nesrečniki, 1862). Kaznjenec št. 117 se odlikuje po zglednem vedenju, ima aristokratske manire in vzdržuje stike s celo vrsto zvestih pomočnikov zunaj zapora. Lahko bi pobegnil, ostaja pa začasno v kaznilnici, ker si je sam naložil pokoro. Na nekem izletu sreča nekdanjo morilsko nevesto Vando, ki se prav tako pokori za minule prestopke. Prisegla je, da bo kolikor mogoče veliko obsojencev rešila pred šafotom. Za to se kmalu ponudi priložnost. Neki sojetnik številke 117 je ubil jetni-

¹² Walter, 1986, 366.

¹³ Prim. za avtorjevo biografijo: Gaillard, 2001.

¹⁴ Ponson du Terrail, 1992, zv. 1, Préface XXXV.

škega paznika iz maščevanja, ker je ta zakrivil smrt njegovega zvestega psa. Obsojenec je rešen tako, da št. 117 zabije žeblje v drsnico giljotine – rezilo dvakrat obtiči tik nad vratom prestopnika. Naposled št. 117 pobegne, ta kaznjenec seveda ni nihče drug kakor Rocambole.

V kaznilnici se je seznanil z Milonom. Ta je bil služabnik baronice Millerjeve, vdove enega najbogatejših mož v Avstriji. Po baronovi smrti njena dva malopridna polbrata Karle in Philippe de Morlux s pomočjo nekega zdravnika zastrupita baronico in zalezujeta njeni hčeri, da bi se polastila bajnega premoženja. Rocambole hrani 1,5 milijona frankov, ki jih je prevzel od Milona, in išče izginuli deklici. Potem ko ju je mati pravočasno skrila pred morilci, je ena pristala kot prevajalka v Parizu, druga kot družabnica v St. Petersburgu. Antoinette, Parižanka, je po naključju izvedela za svoj rod in se, iščoč pomoč, obrne na mladega Agénora, ne da bi slutila, da je sin zlega priženjenega strica Philippa de Morluxa. Agénor bi se rad poročil z njo in očetu pove za Antoinetto in svoje načrte. Oče v Antoinetti prepozna pogrešano dedinjo in jo ob pomoči policijskega ovaduha Timoléona spravi v ženski zapor St.-Lazare. Rocambole pride ugrabitvi na sled in vtihotapi v ječo Vando. Ta zadnji hip prepreči Timoléonu, da bi zastrupil Antoinetto in omami dekle z neko substanco, imenovano kurare. Antoinetto navidezno mrtvo pokopljejo, vendar jo Rocambole s protistrupom vnovič spravi k zavesti, nato se z Vando odpravi v Rusijo.

Madeleine, druga dedinja, se je v St. Petersburgu zaljubila v grofa Potenieva. Nasprotovanje očeta Potenieva poroko prepreči, Madeleine razočarana odpotuje v Pariz. Na potovanju jo preganjata pohoten služabnik in pijan kozak, povrh vsega pa jo ogroža še trop sestradanih volkov. Zadnji hip jo pred zvermi reši mož, ki je tja pridrvel na saneh. Vendar je le malo razloga za veselje, rešitelj namreč ni nihče drug kakor Karle de Morlux, drugi lovec na dediščino. Ro-

cambole in Vanda sta se medtem seznanila z razvratnim in okrutnim grajskim oskrbnikom Arsovom, Karlovim pajdašem. Vanda se pretvarja, da sprejema njegove ljubezenske ponudbe in ga pri tem zvabi v bazen. Vodo nataka tako dolgo, da iz nje gleda samo še Arsova glava. Voda zmrzne in hudobnež se v mukah zaduši. Rocambole medtem osvobodi Madeleine in vsi trije se odpravijo v Pariz.

Tudi Poteniev prispe v Pariz, da bi spet videl ljubljeno Madeleine, pri tem pa ga zasleduje divjaška Vasilika, ki jo je zavoljo Madeleine prezrl. Vasilika in Karle zapreta Potenieva v klet in mu tam z ogledali predvajata grozljive prizore. Tako naj bi se počasi izmučil do smrti, vendar ga Rocambole reši. Rocambole si nato s hipnozo podredi kurtizano Clorindo, ki je po videzu tako podobna Madeleine, da bi ju zlahka zamenjali. Clorinde tako uspešno omreži Karla de Morluxa, da ta sirotama vrne njuno dediščino. Sledi dvojna poroka z ljubljenima Agénorom in Potenievom. Philippe de Morlux se pokesa in se poboljša, prevarani Karle pa zblazni in umre. Prav tako izigrana Vasilika se hoče Rocambolu maščevati, izzove ga na dvoboj in ga hudo rani. Naposled nastopi Vanda in požene Vasiliki kroglo v glavo.

Z Rocambolom je izpopolnjen lik nadčloveka, ki se je nakazoval že s Suejevim Gerolsteinom ali z Dumasevim Dantèsom. Rocambole je umetnik preobražanja, svojo identiteto menjuje kakor drugi srajce. Govori vse jezike, tako npr. tudi "javanščino". Vsepovsod ima zaupnike, njegov diktatorski nastop in dejanja mu po potrebi zagotavljajo nove podložnike. Če navedemo samo nekaj primerov z začetka *Vstajenja*: Rocambole osvobodi Milona, po krivici zaprtega služabnika; Vandi pomaga, da drži prisego in rešuje obsojence pred šafotom; rablja v kaznilnici odreši njegove nerazveseljive dejavnosti; zastrupljevalskemu zdravniku pripomore k dejavnemu kesanju in s tem k miru srca. Od svojih sužnjev zahteva popolno pokorščino, zato pa jim zagotavlja uspeh pri vseh načrtih, ki so jim v prid.

Uporne kroti s svojim hipnotičnim pogledom. Je eden izmed mogočnih maščevalcev, s katerimi je obljuden feljtonski roman; nado-mešča neučinkovito pravosodje in se razglaša za nepodkupljivo božje orodje. Religiozno komponento njegovega lika poudarjajo številni biblijski citati in namigi. Kakor pove že naslov, je Rocambole zmožen ponovnega "vstajenja", njegovi privrženci pričakujejo od njega čudeže in ga nagovarjajo z *maître* (gospod):

- O gospod! je rekel Milon, vi, ki ste zadržali rezilo, preden je od-drobilo glavo, vi, ki obvladujete besnenje morja, kdo vendar ste?
- Kdo si ti, zli duh, reče mlada žena, ti, katerega pogled prodira prav do dna moje duše in me presunja?
- Gospod, je zašepetal obsojenec, kdo vendar ste in kaj sem ven-dar storil, da ste me rešili pred šafotom?¹⁵

Negotova identiteta je Rocambolova bistvena lastnost. Poleg bo-žanskih lastnosti ima predvsem v Vandinih očeh tudi demonske. Nekoč kriminallec je šele pred nedavnim prestopil na stran dobrega; na Balzacovega hudodelca Vautrina ne spominja samo v tem po-gledu. Eno izmed imen, ki si jih prisvaja Rocambole, je "Avatar", in-dijski izraz za inkarnacijo. Tudi Rocambole se nenehno na novo reinkarnira. Njegovo podedovano ime se dobro prilega tej nedoloč-ljivi identiteti, "rocambole" je namreč posebna sorta čebule. Kakor lahko s čebule lupimo plast za plastjo, tako Rocambole menjuje svoje pojavne oblike.

Kakor je običajno pri feljtonskih romanih v ceninem časopisju, so na splošno napisani v plehkem slogu. Prevladujejo jezikovni kli-šeji, do neke mere že izdelani obrazci. Hudobneži so kratko malo ute-lešenje zlega; služabniki so kakor sužnji brezpogojno vdani svojim gospodarjem; ogrožena ženska nedolžnost neogibno izzove primer-jave z angeli. Za Ponsona je značilna neka tehnika karakteriziranja,

¹⁵ Ponson du Terrail, 1992, zv. 2, 71.

pri kateri kazalnemu zaimku (ce, cette /ta, to/) sledi oziralna zveza s frazo, ki kaže na domnevno splošno znano stanje stvari. Vanda npr. pripoveduje, da je bila nekdanja lepa v drugačnem smislu kot zdaj: "Bila sem lepa, vendar to ni bila fatalna lepota, ki je danes moja usoda, temveč tista preprosta lepota, ki odseva čistost duše in nedolžnost srca."¹⁶ Tako nastane vtis, da imamo opravka z univerzalnimi, nespremenljivimi danostmi, in s tem je omogočeno sporazumevanje med avtorjem in bralcem. *Faits divers* so za roman neusahljiv vir. Kot zgled naj navedemo zgodbo o obsojenčevem psu, ki je bil na iznajdljiv način poslan na drugi svet. Verjetno izvira ta zgodba iz neke časnikarske novice ali pa ji je vsaj tako podobna, da bi ju lahko zamenjali. Malopridni ječar zameša koščke neke pečene gobe (*éponge frite*) v pasjo hrano; koščki se v želodcu napihnejo in zadušijo pomilovanja vredno žival.

Vendar se pri Ponsonu nikoli zagotovo ne ve, ali so banalnosti mišljene zares. Kot posebnost njegovih romanov moramo omeniti pogoste prebliske pisateljeve samoironije. Tu je npr. igra s skrivnostnim, nerazložljivim v njegovih romanih, ki jo lahko štejemo za konstitutivni element feljtonskega romana. Ko vpelje Vando, vstavi povsem nefunkcionalen odstavek, ki kaže na njeno skrivnostno predzgodovino:

Odkod je prišla ta ženska? Nedvomno iz Pariza, kjer je imela konje, čipke in diamantne ogrlice. Zakaj si je naložila to, da prihaja javno izkazovat svojo ljubezen in skrb človeku, ki je obsojen po postavi in nima v sebi nič tistega usodnega junaštva, nič tiste zle genialnosti, kakršna je lastna nekaterim izprijenim bitjem? Skrivnost!¹⁷

¹⁶ Prav tam, 36.

¹⁷ Prav tam, 32.

Igra s skrivalnicami, z zamolčevanjem bistvenih informacij je ironična, saj le nekaj strani naprej Vanda pripoveduje svojo zgodbo do vseh potankosti, kar si jih je sploh mogoče želeti.

Ponson spleta okrog položaja in identitete svojih oseb igro zmešnjav, ki bi jo skorajda lahko imenovali postmoderno, ta pa je morala osupiti naivnega bralca, saj je pripovedovano dogajanje skušal dojemati kot resnično. Po eni strani naj bi bil Rocambole orisan po živčem modelu. Avtor mora enkrat še počakati na nova poročila o njem, drugič spet na hitro prekliče kakšno prej povedano epizodo iz obzirnosti do modela. Tako je dopustil, da so Rocambola iz maščevalnosti iznakazili z vitriolom. Ko ta lik spet oživi, in sicer nepoškodovan, pisatelj to utemelji, češ da ga je dal iznakaziti samo velikemu neznancu na ljubo, ker mu je tako zagotovil inkognito. Na posled Ponson seriji romanov doda odstavek z naslovom *La Vérité sur Rocambole* (Resnica o Rocambolu), v katerem še naprej žene igro z živčim neznancem, na drugi strani pa seriji spodmakne trdna tla, ko njen nastanek in samega sebe kot avtorja fikcionira. Priseganju na faktičnost so torej postavljeni do neke mere nasproti pretanjeni znaki fikcionalnosti.

Kakor pripoveduje *Resnica o Rocambolu*, je Ponson kmalu potem, ko je dobil od časopisa *La Patrie* naročilo za nov roman, sedel v gostilni in tuhtal o snovi zanj. Družba je kartala in pisateljevo pozornost je vzbudil natak, ki se je zdrznil vsakokrat, ko je bil napovedan srčni fant. Tako je Ponson napovedal roman z naslovom *Le club des valets-de-coeur* (Klub srčnih fantov). Eden iz družine je pisatelju ponudil razkritje podatkov in informacije o nekem Rocambolu, vendar sta policija in časopisno uredništvo preprečila objavo romana. Zaradi tega si je Ponson izmislil zgodbo, ta pa se je po naključju ujemala z memoari informanta. Uspeh je bil velik, treba je bilo najti neko nadaljevanje. Ponson je zatorej Rocambola obiskal v kaznilnici in tam našel v njem džentelmena, ki je prostovoljno

delal pokoro, z vsemi plemenitimi lastnostmi, ki jih že poznamo. Končno lahko Ponson pri predelavi uporabi avtentične dokumente, Rocambole označi poročila prejšnjega informanta kot ponaredke. Avtor feljtonskega romana ostaja poslej ohlapno povezan z Rocambolom, vendar od njega ne dobiva zmerom ob zaželenem času potrebnih informacij. Tako se pojavijo nove in nove prekinitve dogajanja in neuspeh posameznih delov cikla, ki si jih je moral Ponson sam izmisliti. Ob nekem stiku z Rocambolom se Ponson sam zaplete v pustolovščino; sodoživlja, kako Rocambole nekega človeka reši, da ne umre zavoljo okrutnega odtegovanja spanja. Omenimo naj še domnevni vzrok za prestop od *La Patrie* k listu *Petit Journal*: Ponson pripoveduje, kako je urednik prejšnjega lista prišel pod vpliv trkajočih duhov, ki so menda spletkarili zoper pisatelja.

Na umetelnost romanesknega sveta nadalje opozarja pogosto izrecno medbesedilno sklicevanje na Balzaca, Sueja, Sandovo, Févala, E. T. A. Hoffmanna in druge. Ponsonove osebe se vedejo kakor liki iz drugih romanov, so enakega videza ali pa prestajajo prav tako usodo. O Vandi, Rusinji, ki se je s prisego zavezala, da bo reševala obsojence, beremo recimo tole: “/.../ kot plavolaska je spominjala na tisto Balzacovo junakinjo, ki se v *Šagrinovi koži* ponaša s tem, da je bila ljubica giljotiniranega in da mu bo ostala zvesta preko groba.”¹⁸ Kajpada ni samo zunanji videz, temveč cela oseba bolj ali manj izposojena pri Balzacu, kakor se da tudi roman v celoti vzeto brati kot sestavljenko iz kosov drugih feljtonskih romanov. Ponson je brez zadrege izkoriščal zlasti *Pariške skrivnosti*.

Bolj zapleten kakor pri takih medbesedilnih opozorilih je položaj takrat, ko avtor na vprašanje po imenu svojega že spet preoblečenega junaka odgovarja: “To je junak romana.”¹⁹ V kaznilnici neki jetnik pripoveduje vsebino gledališke igre *Rocambole*, ki je dejan-

¹⁸ Prav tam, 32.

¹⁹ Prav tam, 47.

sko obstajala (napisal jo je Anicet Bourgeois v sodelovanju s Ponsonom du Terrailom). Neki sojetnik se spominja junaka, ki je takrat nastopal pod imenom César Andréa: “‘César Andréa?’ reče neki kaznjeneec, ki je dotlej molčal. ‘Zdi se mi, da sem to ime poznal.’ – ‘Ampak to je vendar predstava, ki nam jo igrajo, tepec!’ je rekel orjak Milon.”²⁰ Tudi v romanu se ve, da je *romaneskni* lik Rocambola navdihoval romane in gledališke igre. Domnevno (zunaj romana) živeča oseba rabi kot model za Rocambola, ta spet v stvarnosti romana spodbuja fikcijo, pri tem pa je iluzija realnosti v pripovedi spodkopana. Dandanes se ta tehnika imenuje *mise-en-abyme*, postopek, pri katerem pripovedovalec sebi oziroma svojemu besedilu spodmika tla pod nogami. Ta postopek se da najboljše ponazoriti z dvema nasproti si postavljenima ogledaloma, ki ustvarjata neskončno zapovrstje identičnih podob, zloženih ena v drugo.

Ponson ob jetnikovem pripovedovanju ne slika le položaja feljtonskega pripovedovalca, temveč tudi položaj bralca. Neki poslušalec (Parižan) izreka domneve o povezavah oz. o pravi identiteti likov, na veliko nejevoljo pripovedovalca (Kokodina).

– Prav! je pripomnil Parižan, to sem uganil, stari moj. Videl sem zadosti melodram, da vem, kako se temu streže. Armand je izgubljeni otrok gospoda de Chameryja.

– Tako je, je rekel Kokodin.

– In gentleman Sir Williams bi bil prav tako lahko César Andréa, vodja Srčnih fantov.

– Če že vse uganeš, čemerno reče Kokodin, se ne splača, da še kaj pripovedujem.²¹

Vsebina drame se obnavlja po konvencijah prav tako kakor pričujoči roman. V tej zvezi tudi ne manjka samorefleksivno opozorilo

²⁰ Prav tam, 8.

²¹ Prav tam, 9.

na prekinitev pripovedi, tipično za feljtonski roman, ki je tukaj prikazana kot zastor, ko pade po prvem dejanju. Kakor že tolikokrat, se iz nič pojavijo pisma, ki pripeljejo do srečnega preobrata. Pazniki, ki kličejo na delo, pretrgajo nadaljevanje pripovedi.

– No, torej! Sto sedemnajst? reče Milon.

Treba bo videti nadaljevanje, kratko odvrne molčeči kaznjenc.

V tem trenutku pa se zasliši paznikov pisk.

Ura obeda je minila in delo je vnovič klicalo kaznjence.

Množica zavrženih se je vzdignila kot en sam mož in zasliši se turobno žvenketanje železja, ki je zadevalo ob železje.

– Jaz, reče Kokodin, jaz sem bolan in grem nazaj v špital. Jutri, če boste za to, se bomo lotili drugega dejanja.²²

Je pa nekaj ironije v okoliščini, da pripovedovalec slika sebe kot zapornika, kot ujetnika konvencij feljtonskega romana (ali časopisnega uredništva oz. bralcev?), svoje poslušalce pa kot kaznjence na verigi, ki se ob koncu pripovedi vzdignejo kot en sam mož in se predajo vsesplošni izčrpanosti.

1.3 Od sedemdesetih let do konca stoletja

Na kratko lahko povzamemo podatke o možnostih, ki so bile v obravnavanem obdobju na voljo za objavljanje feljtonskega romana. L. 1881 je stopil v veljavo nov tiskovni zakon, ki je odpravil vse omejitve pri izdajanju in razpečavanju časopisov. Istočasno je bila končno razglašena svoboda tiska in mišljenja. Spremembe pravnih predpostavk so prinesle s seboj nekatera poenotenja časopisov. Vse splošno se je zdaj uveljavila prodaja posameznih števil. Posledično je postal roman tudi v mnenjskem časopisju bolj ali manj samoumevna vsebina podlistka. Izgublja pa pomen v celotni podobi kakega lista, ko se mora s prve strani umakniti v notranjost časopisa. Na

²² Prav tam, 10.

drugi strani pa so ceneni časniki deloma obrzdali svoj senzacionalistični slog in so politiki posvečali več prostora. Ker sta po dva in marsikdaj po trije romani izhajali drug ob drugem, je v tem obdobju vladalo dotlej nesluteno povpraševanje po feljtonskih romanih.

Ob vsem zblíževanju pri načinu objavljjanja in oblikovanja pa se časopisje čedalje bolj diferencira po političnih taborih. Še posebno so se konservativnim in liberalnim listom približali socialistični časniki kakor *La Bataille*, *La Lanterne* in *Le Cri du peuple*. Morda je presenetljivo, da so ti levi časniki feljtonski roman kot reklamni pripomoček umeščali še intenzivneje kakor meščansko ceneno časopisje. Hkrati so izhajali tudi po štirje romani, pozneje dodani povzetki so omogočali novodošlim bralcem vstop v že izhajajoča dela. Napovedi romanov v socialističnem časopisju niso bile opremljene nič manj senzacionalistično kakor tiste v cenemem časopisju in so obljubljale prav tako razburljiva, živce cefrajoča bralna doživetja kakor ceneni tisk. V resnici so bili objavljeni romani vse prej kakor politično vzgojni. Naslovi kakor *Le cloaque* (Kloaka), *Paris bandit* (Pariški bandit), *Les monstres de Paris* (Pariške pošasti) in *Les diablasses de Paris* (Pariške hudičevke) govorijo sami zase.²³

1.3.1 Zolajev *Germinal*

Kot zgled za feljtonski roman osemdesetih let bomo vzeli Zolajev *Germinal*. Čeprav Zola na prvi pogled ni tipičen avtor feljtonskega romana, ne smemo pozabiti, da so vsi romani cikla *Les Rougon-Macquart* najprej izhajali v časopisih. Zola je dobro poznal feljtonski roman, Sue, Dumas, George Sand in Ponson du Terrail mu niso bili neznanci in kariero je začel z romanom tega žanra. *Mystères de Marseille* (Marsejske skrivnosti, 1867) so bile napisane po naročilu za časopis *Messageur de Provence*; tako naslov kakor tudi snov – senzacionalni procesi na marsejskih sodiščih – je vnaprej določilo ča-

²³ Prim. k temu odstavku: Neuschäfer, Fritz-El Ahmad, Walter, 1986, 61–72.

sopisno uredništvo. Dva solda za vrstico, ki ju je Zola prejemal za te *Skrivnosti*, sta pomenila dohodek kakih 200 frankov skozi devet mesecev; za istočasno napisano *Thérèse Raquin* je dobil vsega skupaj samo 500 frankov. Pisatelj je ob pogledu nazaj pripomnil, da se je ob *Marsejskih skrivnostih* že prav od začetka naučil delati po virih (k temu lahko pristavimo: in delati za časopise).²⁴

Zola se je nasploh zavzemal za večjo veljavo literarnega delovanja. V članku *L'argent dans la littérature* (Denar v literaturi, 1880) dokazuje, kako honorarji avtorjem omogočajo, da se osamosvojijo od (aristokratskih) mecenov in sami določajo estetska merila in cilje svojega pisanja. Šele denar, ki ga je mogoče zaslužiti z literaturo, osvobaja od stoletnega diktiranja okusa in pripomore novi aristokraciji razumnosti in dela do vzpona. Denar pripravlja prodor resnice in znanstvenosti v literaturo in pospešuje demokratizacijo pisanja in branja. Pri tem Zola tudi feljtonskemu romanu dodeli legitimno mesto; ta si zasluži priznanje že samo zaradi količine delovne storitve, kakršno zahteva. Zola npr. o Ponsonu piše takole:

Poglejte, kako si je neki Ponson du Terrail nakopičil celo premoženje, delal je čezmerno, dosti več kakor pisci sonetov, ki ga zmerjajo. Gotovo, z literarnega stališča je njegov dosežek ničen; vendar precejšnja potreba po feljtonistih pojasnjuje njegov zaslužek, toliko bolj, ker zavoljo te potrebe bogatijo časopisi.²⁵

Usmeritev leposlovja k najnovejšim dognanjem znanosti je ena Zolajevih najljubših idej, med drugim jo razlaga v slovečem spisu *Le roman expérimental* (Eksperimentalni roman, 1879). Znanstvenost pomeni odpoved svojevoljnosti izmišljije in trezno prilagajanje dejstvom; obljublja izničevanje prevar, na katerih je slonela stara, hierarhična družba. Iz naravoslovja si Zola izposodi pojma

²⁴ Prim. predgovor k novi izd. romana iz l. 1884 v: Zola, 2002, zv. 2, 117.

²⁵ Zola, v: *Le roman expérimental*, 1971, 175–210, tu 201.

“observation” (opazovanje) in “expérimentation” (eksperimentiranje) in ju postavi za podlago svoje teorije romana. Opisi oseb in krajev morajo potemtakem temeljiti na opazovanju ali na pristnih dokumentih. Iz tega sledi specifični delovni način naturalistov, ki so pri svojih raziskavah jemali s seboj beležnice, da bi si zapisovali potencialno gradivo za romane. V romanih so osebe nekega porekla (dednost!) postavljene v neko okolje in izpostavljene nekim vplivom, potem pa skladno z zakonitostmi (determinizem!), do katerih se je dokopalo naravoslovje, sledi opazovanje razvojne poti, ki iz tega rezultira.

V celoti vzeto *Germinal* ni kdo ve kako tipičen feljtonski roman, vendar pa kaže celo vrsto značilnosti, ki spominjajo na prvo mesto objave, na dnevnik. *Germinal* je izhajal od konca novembra 1884 do začetka februarja 1885 v dnevniku *Gil Blas*, ki je politiki odmerjal razmeroma majhno vlogo in se je namesto tega koncentriral na poročanje o kulturi. Ne samo po ceni, tudi po vsebini tega lista lahko sklepamo na občinstvo z višjimi zahtevami; leta 1884 je časnik z romanom *Chérie* Edmonda de Goncourta in z Zolajevim *La joie de vivre* (Veselje do življenja) ponudil dve deli uglednih avtorjev. *Gil Blas* pa se kljub temu, da je veliko dal na kakovost, ni obotavljal napovedati *Germinal* kot kak pogrošen roman:

Velikanski barvasti plakati so po vseh uličnih vogalih vzbujali radovednost občinstva. Izdelani so v prav takem slogu kakor tisti, ki oglašujejo romane *Pariški bandit* ali *Pariška pošast, L'inceste* (Incest) ali kakršne koli naslove si že nadeva armada *Rocambolovih* naslednikov, da, celo za najbolj kričečimi ne zaostaja. Okrutni vojaki so nekega ubogega, starega delavca ustrelili ali pa so ga podrli na tla z bajoneti. Smrtno zadet omahne. Iz velike luknje v prsih mu vre rdeča kri in se razliva po celem plakatu. Za njim stoji njegova mladostno lepa hči z razpuščenimi lasmi in kliče maščevalce. Že se vidi, kako švigajo

kvišku plameni iz tovarn, in skozi dim in meglo slutimo, da se bližajo revolucionarne množice.²⁶

Vsem naturalističnim idealom objektivnosti navkljub lahko *Germinal* umestimo v tradicijo tendenčnih socialnih romanov à la *Pariške skrivnosti* in *Hudi časi*. Zolaja družijo s temi romani na eni strani zavzemanje za delavce, na drugi strani pa jih prikazuje kot podivjane barbare. Rudnik je bil za bralce v letih 1884/85 nedvomno prav tako eksotično in senzacionalno prizorišče kakor kriminalno podzemlje za bralce *Pariških skrivnosti*. Povrh vsega je bila tema zelo aktualna: v letu, v katerem je izhajal *Germinal*, je dvomesečna stavka rudarjev v severni Franciji ohromila proizvodnjo, naslednjega leta pa so v Belgiji izbruhnile stavke, ki jih je spremljalo nasilje. Okrog l. 1880 so vzbujali pozornost atentati anarhistov v Rusiji, Italiji, Španiji in Franciji. Pri Zolaju so *classes laborieuses* dokončno postali *classes dangereuses*. Strah pred revolucijo se je širil, izostril pa se je pogled na socialne probleme, kakršen je bil položaj rudarjev. Tudi če je v romanu težko presoditi, kdo ima prav v boju med delavci in kapitalom, so pozicije izkoriščevalcev in žrtev jasno oznamovane. Motiv boja, ki ustvarja napetost, skrbi za to, da je knjiga kljub svojim mnogim drugim značilnostim, ki so bile za časopisno objavo neustrezne, vendarle primerna za feljtonski roman. Na te značilnosti se je kajpada usmeril tudi reklamni plakat *Gila Blasa*. Zolajevi romani so navezani na časopis z dokumentiranjem, s kvazičasnikarskim raziskovanjem na kraju samem. Zola je za vsak nov roman vestno zbiral vtise iz obravnavanega okolja. V Anzinu, v severnofrancoskem premogovniškem revirju blizu belgijske meje, je februarja 1884 začelo stavkati 12.000 delavcev. Zola je nemudoma odpotoval v Anzin in se izdajal za zasebnega tajnika poslanca Alfreda Giarda, da bi se izognil nezaupljivosti, s kakršno bi bili nedvomno sprejeli radovednega romanopisca.

²⁶ Kaufman, v: Wiener Allgemeine Zeitung, 4. 4. 1885, 1-4, tu 2.

Zola se je ves teden razgledoval po vasi, izpraševal delavce, inženirje in direktorje, se spustil v jamo, se udeleževal sindikalnih shodov in preučeval rudarsko tehniko. Rezultat, dosje okrog sto listov z zapiski, je bil bistveni vir za mnoge podrobne opise okolja v romanu. Sicer pa so bili podatki iz raziskave senzacionalistično prikrojeni.

Glede na dejavnik pustolovskega in dramatičnega se *Germinal* dejansko komaj kaj razlikuje od povprečnih feljtonskih romanov. Etienne Lantier dobi delo v jami v Montsouju, se upre zoper razmere in poskuša razgibati topo vdanost delavcev. Pod vodstvom ruskega anarhista Souvarina organizira stavko. Položaj se zaostre, v sabotajah so uničene razne naprave, trgovina v obratu je izropana, delavci organizirajo protestni pohod nad direktorjevo hišo. Pride do spopadov, v katerih je ubitih več delavcev in otrok. Rudniška družba, ki je prišla pod pritisk javnosti, zato popusti. Delavce, ki so se vnovič spustili v rove, preseneti vdor vode, nekatere, med njimi tudi Etienna in njegovo ljubico Catherine Maheu, zasuje. Souvarine je bil nažagal opornike. Etienne je edini, ki ga rešijo. Odpravi se v Pariz, da bi pripravljaval veliko revolucijo.

Zola vpleta v zgodbo veliko učinkovitih, da ne rečemo senzacionalnih motivov in prizorov. Že dolgo preden je začel zbirati gradivo za roman, je skiciral nekaj dramatičnih prizorov: npr. nezgodo otroka v rudniku, utopitev konj pri reševalni akciji, ko so reševalci zaradi eksplozije zasuti. "To bo zelo učinkovito," pripominja k temu pisatelj v skicah za *Germinal*. Do najbolj kričečih učinkov pa seveda pride v prizorih nasilja. Nadaljnje Zolajeve opombe, v katerih naklepno načrtuje napade na živce bralcev, se nanašajo na upodobitev stavke in na početje delavcev: "/.../ prignani do skrajne stopnje nasilja. Naščuvani delavci se zaženejo prav v zločin: naj buržujski bralec strepeta od groze. Hiša, ki jo zasuje toča kamenja, pravo obleganje; ljudje pobiti, razmesarjeni, ogabno divjaštvo."²⁷ Pisatelj

²⁷ Zola, 1964, zv. 3, 1826 in 1831.

je že prav od začetka z mislijo na učinek zasnoval *Germinal* mestoma po modelu krvavih opernih libretov – načrti in skice za *Germinal* nikakor ne kažejo vselej težnje k treznemu opisovanju stanja, kakršno je zahtevala teorija naturalističnega romana.

V tem pogledu je opozorljiv npr. prizor, v katerem Jeanlin umori mladega vojaka z nožem, ki ima na ročaju vgravirano besedo “amour”. Še drug drastičen zgled: ko si Etienne in Catherine – zasuta v rudniški jami – končno priznata ljubezen, po podzemnem jezeru, ob katerem sta ujeta, priplava truplo tekmeča Chavala. Na kakšen grozljivi roman spominja srhljivo prizorišče nočnega shoda delavcev v vandamskem gozdu:

Zdaj je luna pobelila vso jaso in začrtala žive obrise valovanja teh strpanih glav prav do daljne, nerazločne mlade gošče med velikimi, sivkastimi debli. In v tem mrzlem zraku je bilo videti razbesnele obraze, bleščeče oči, odprta usta, kakor da se je razpalil ves ta sestradani svet moških, žensk in otrok in kakor da bodo po pravici navalili na starodavno imetje, ki so jim ga bili odvzeli.²⁸

Stari Bonnemort, ki prav tako povzame besedo, kaže “pošastno bledico v luninem soju”. Bonnemortu je na koncu dodeljen še grozljiv prizor, ko že čisto senilen in zmeden, zadavi direktorjevo hčer. Družina Grégoire pride v vas, da bi družini Maheujevih razdelila miloščino, in pri tem za krajši čas pusti svojo hčer samo z Bonnemortom.

Rdečica mu je zagorela na licih, živčen stresljaj mu je razpotegnil usta, iz katerih se mu je cedila tenka nit črne slin. Kakor da ju nekaj privlačuje, se nista ganila drug pred drugim, ona cvetoča, debela in sveža od dolgega lenuharjenja in site blaginje svojega rodu, on pa vodeničen, obupno grd kakor zgarana žival, ki jo je sto let dela in lakote uničevalo od očeta do sina.

²⁸ Prav tam, 1380.

Ko sta se Grégoirova, presenečena, da ni hčere za njima, čez deset minut spet vrnila k Maheujevim, sta grozno zakričala. Na tleh je ležala njuna hči z modrim obrazom, zadavljena. Na njenem vratu so se poznali rdeči odtisi orjaške pesti.²⁹

Najodurnejši pa je prav gotovo prizor Maigrateve kastracije. Pri rudniški družbi zaposleni prodajalec je izkoriščal delavke in je njihovo stisko še posebej izrabljal tako, da jim je živež dajal za spolne usluge. Razkačena drhal izropa njegovo trgovino, on pobegne na streho, strmoglavi dol in si razbije lobanjo. Pobesnele delavke planejo nad mrtvega izkoriščevalca. Celo razsodna Maheujeva se več ne obvlada.

- Šestdeset frankov sem ti dolžna, ná jih, tat! je divje kričala Maheujka med drugimi. Zdaj mi ne boš več odrekal kredita ... Le počakaj, le počakaj, da te še napitam. Z vsemi desetimi prsti je izgrebla zemlje, zajela je je dve pesti in mu jo siloma mašila v usta.

- Ná, le žri ... Le žri, žri, ti, ki si žrl nas!³⁰

Med robotim govorjenjem razjarjene furije naposled kastrirajo Maigratevo truplo in uprizorijo zmagoslaven pohod s trofejo, razstavljeno na drogu. Ta prizor je očitno presegal tisto, kar bi si kak časopis še lahko privoščil. *Gil Blas* se je iz afere izvlekel tako, da je to pasažo nadomestil z nekaj pikčastimi vrsticami.

Kakor že omenjeno. *Germinala* ne moremo izčrpno opisati na podlagi elementov, tipičnih za feljtonski roman. Za pričakovanja uredništva in časopisnih bralcev je bil prizor Maigrateve kastracije le preveč, a ne samo ta, kakor je razvidno iz kritičnih odzivov, so tudi druge pasaže presegle toleranco bralcev. Zgoraj navedeni ko-

²⁹ Prav tam, 1560.

³⁰ Prav tam, 1452.

mentar k odzivom bralcev je poročal: "Tudi če bralci *Gila Blasa* prenesejo še tako veliko, je bilo to zanje le preveč. Protesti in odpovedi naročnine se tako na gosto vsipajo na list, da se je ta znašel v nadvse mučni zadregi."³¹ Na drugi strani pa je čedalje bolj prevladovalo dolgočasje. Med vrhunci dogajanja se vlečejo dolge pasaže, ki opisujejo tehnične naprave ali politične ideje, te pa so bile za povprečnega časopisnega bralca preveč specialne. "Vodijo te skozi jaške in podzemne rove, dokler se ti dobessedno ne zvrsti v glavi. /.../ Vse se razkroji v splošnem vtisu brezupne suhoparnosti in razvlečenosti."³² Kljub vsem pisateljevim prizadevanjem torej *Germinal* le ni bil čisto primeren za objavo v časopisu.

1.3.2 Konec stoletja

Na prehodu iz 19. v 20. stoletje se v Franciji na časopisnem področju uveljavita koncentracija in poenotenje. Leta 1912 je v Parizu izhajalo samo še 51 dnevnikov, njihova cena je znašala enotno 5 centimov. Razločevanje med mnenjskim in cenenim časopisjem je s tem postalo tako rekoč nično. Feljtonski roman je ostal pomemben sestavni del v večini časopisov, vendar se je umaknil v ozadje – tretjina časopisov je celo povsem opustila ponudbo kratkočasnega leposlovja. Knjigotrštvo je v še večji meri prinašalo na trg cenene izdaje romanov (tako npr. *Le livre populaire* založbe Fayard) in jih razpečevalo enako kakor kolportažo. Tudi film se je v obravnavanem obdobju pokazal kot močna konkurenca feljtonskemu romanu. V reklamah za posamezne romane priložnostno zasledimo namig, da feljton ponuja zabavo, enakovredno filmu, namreč naglo menjavo prizorišč, obilico spremenljivih duševnih stanj pri junakih in drugo. Oglaševalske strategije feljtonskega romana so ostajale raznovrstne in iznajdljive. Tako so v prvencu Gastona Lerouxa tičali namigi na

³¹ Kaufmann, 1885, 3.

³² Prav tam, 2.

sedem skritih "zakladov" v višini po šestkrat 3000 in enkrat 7000 frankov, ki jih je poskrilo uredništvo časnika *Le Matin*. Časnik je napovedal roman z naslovom *Le chercheur de trésors* (Iskalec zakladov, 1903) kot "roman à vivre" (roman v živo), kot napotek za iskanje po naznačeni sledi in je sproti poročal o srečnih najditeljih zakladov.

Feljtonski roman je zdaj že v precejšnji meri dosegel nižje sloje, približno petina prebivalstva pa je bila še vedno nepismena. Slej ko prej so znaten del feljtonskega občinstva sestavljale ženske. Feljtonski roman je ustrezal njihovemu delovnemu ritmu, še posebno kratkim predahom med posameznimi hišnimi opravili. Izrezovanje in zbiranje feljtonskih romanov, ki so jih potem zvezali ali zlepili, je bilo pot do skromne posesti knjig v tistih skupinah prebivalstva, ki so se ogibale knjigarnam. Snopičev z romani in časnikov niso razpečevali samo na posebnih prodajnih mestih ali z ulično prodajo, ampak tudi v trafikah, papirnicah in v trgovinah z mešanim blagom. Časniki in morebitne zbirke izstriženih romanov oziroma snopičev, kupljeni skupaj s "koristnimi" rečmi, so pristali spet v shrambi, ki ni bila posebej namenjena kulturi, npr. v omari za posodo ali za perilo – okoliščina, ki nazorno kaže, da je branje med nižjimi sloji v najboljšem primeru životarilo kvečjemu na obrobju. Produkcija feljtonskih romanov v obravnavanem obdobju se je porazdelila na komaj še pregledno število piscev. V vodilnih časnikih so opazna naslednja imena: Georges Ohnet je z romani iz mondenega sveta skupaj z Mauriceom Leblancom žel velike uspehe v časniku *Le Journal*; Émile Richebourg, mojster pritiskanja na solzne žleze, je s sentimentalnimi, družbenokritično nadahnjenimi ljubezenskimi zgodbami navduševal bralce (bralke) časnika *Petit Journal*; *Le Matin* je zaposloval predvsem Gastona Lerouxa in Michela Zevacca; za četrti veliki dnevnik, *Le Petit Parisien*, je delal med drugimi Jules Mary.

Istočasno s svojim razmahom se je feljtonski roman razvevil v razne podzvrsti: tradicionalnemu (zgodovinskemu) pustolovskemu

romanu sta se pridružila sentimentalna ljubezenska zgodba in kriminalni roman. Moderni kriminalni roman vsekakor lahko opredelimo kot vejo feljtonskega romana. Po vzorcu, ki ga je izdelal že E. A. Poe z zgodbo *The Murders of Rue Morgue* (Dvojni umor v ulici Morgue, 1841), deluje kriminalni roman 19. stoletja z junakom, največkrat detektivom, ki komajda kaj počenja, zato pa toliko bolj analizira in razglablja. Detektiv je v glavnem abstrakten lik, ki nastopa predvsem kot mislec. Tudi vloga hudodelstva je v kriminalnem romanu drugačna kakor v pustolovskem feljtonskem romanu. Tam je hudodelstvo največkrat kazalnik stanja v družbi, njene izprijenosti; v kriminalnem romanu, ki se povsem koncentrira na vprašanje tehnične izvedbe zločina, je ta sprejet bolj ali manj ravnodušno in je zanimiv samo kot uganka.³³ Iz žanra kriminalnega romana je vzet tudi zgled za roman *belle époque*.

1.3.3 Gaston Leroux: *Le Mystère de la chambre jaune* (Skrivnost rumene sobe)

Gaston Leroux je po končanem študiju najprej delal kot pravnik, poleg tega je priložnostno tudi pošiljal prispevke v časopise. Glede na njegovo poznejšo pisateljsko dejavnost so omembe vredna njegova poročila s procesov, še posebno reportaže o procesih proti raznim anarhistom okrog srede devetdesetih let v časniku *Le Matin*. Leta 1901 je bil imenovan za *grand reporterja* v *Le Matinu*. Leroux se je v zgodovino časopisja zapisal s tem, da je uporabil nove časnikarske metode in še posebno s tem, da je prenovil tehniko sprotnega poročanja iz sodne dvorane. Opustil je prakso, po kateri bi preprosto navajal predzgodovino kakega primera iz aktov in potem dan za dnem zapisoval dogajanje v sodni dvorani. Namesto tega je intervjuval udeležene, obtožence, žrtve in preiskovalce in tako sam

³³ Prim. k temu odstavku: Neuschäfer, Fritz-El Ahmad, Walter, 1986, 72–81, in Thiesse, 1984.

izvajal preiskavo. Tako vmešavanje v potek sodne obravnave je bilo pravzaprav prepovedano, vendar Leroux ni dopustil, da bi ga to oviralo. Z najrazličnejšimi triki si je priskrbel vstop v zapore, se pojavljal pri preiskavah na kraju zločina, ob neki priliki se je izdajal za preiskovalnega sodnika in je uporabil njegov avto, da je došel na prizorišče dogodka. Vsi ti triki so časnikarju ustvarili sloves samosvojega zvezdniškega reporterja in skoraj detektiva.

Literarna dela je Leroux sprva produciral samo priložnostno; l. 1906 se je sprl z izdajateljem *Matina* in je zato napisal *Skrivnost rumene sobe*. Zavoljo spora roman ni izhajal v njegovem dotedanjem časniku, temveč v literarni prilogi tednika *L'Illustration*, in sicer od septembra do novembra 1907 v 12 nadaljevanjih po 16 strani. Po prepričljivem uspehu je Leroux še naprej objavljajl po en roman na leto do l. 1927. Med romani, ki so večidel spet izhajali v časniku *Le Matin*, zasluži posebno pozornost *Le Fantôme de l'opéra* (Fantom iz opere, 1909), povrh tega je Leroux napisal še nekaj filmskih scenarijev.

V *Rumeni sobi* je pisatelj posegel po motivu, ki je bil v kriminalnem romanu že vpeljan: motiv umora v zaprtem prostoru. Že Dumas je v svoje romane vpletal podobne motive, Lerouxeva najpomembnejša predhodnika pa sta nedvomno Poe z *Dvojnim umorom v ulici Morgue* in A. Conan Doyle z zgodbo *The Speckled Band* (Pikčasti trak). Leroux je pokazal ambicijo, da še preseže vzorec, ki so ga ustvarili njegovi predhodniki, in uganko izdela do popolnosti. Pri njem naj bi bil prostor, v katerem se zgodi umor, absolutno zaprt. O tem je pisatelj pozneje povedal:

V resnici sta Poe in Conan Doyle goljufala: v *Dvojnem umoru v ulici Morgue* soba ni bila hermetično zaprta, imela je kamin, po katerem se je lahko spustila opica, v *Pikčastem traku* pa je bila špranja in skozijo napeljana vrstica zvonca, po kateri se je priplazila morilska kača, ampak jaz sem dal besedo in ne bom goljufal!³⁴

³⁴ Leroux, 1988, 11.

Leroux v svojem romanu pripoveduje zgodbo fizika gospoda Stangersona, ki živi s hčerko in sodelavko v podeželski vili blizu Pariza. Neke noči Mathilde, kmalu po tem, ko je šla spat, zakliče na pomoč. Oče, ki je prihitel tja, in hišni služabnik zaslišita hrup pririvanja in dva strela. Zaklenjena vrata morata vlomiti, da se prebijeta do hudo ranjene, najdeta pa samo onesveščeno žrtev. Storilec je izginil, čeprav so zaprta tudi okna in ni mogoče odkriti nobene druge poti za pobeg. Rešitev uganke: napad se je zgodil že popoldne, *mademoiselle* Stangerson pa je imela dovolj razloga, da ga je prikrila; to je bilo mogoče zato, ker je bila le malenkostno poškodovana. Storilca pozna in ji je do tega, da se skrivnost ne razve. Ponoči podoživi ta prizor še enkrat v morečih sanjah in pokliče na pomoč; medtem se pri padcu tudi hudo poškoduje.

Neznani napadalec se pojavi še v drugo. Čeprav Joseph Rouletabille, zvezdniški reporter in amaterski detektiv, s pomočniki nadzoruje vse morebitne poti za pobeg, pa ubežnik – prav ko ga hočejo prijeti – navidezno izpuhti v zrak. Rešitev uganke je ta, da je eden izmed preganjalcev hkrati tudi storilec. Obtožijo pa zaročenca *mademoiselle* Stangerson, ki za čas obeh pripetljajev nima alibija, proti njemu pa govorijo tudi indici. Vse kaže, da bo obsojen, tedaj pa v sodni dvorani nepričakovano nastopi Rouletabille in pojasni potek dogodkov.

Joseph Rouletabille, osemnajstletni kriminalistično nadarjeni reporter, ki si je v razreševanju nekaterih težavnih primerov priboril ne le sloves genialnega poročevalca, ampak tudi najboljšega detektiva na svetu, je sijajni junak romana. Tako kakor njegov stvaritelj prestopa meje med poročanjem in svojim lastnim raziskovanjem, pri tem pa uporablja neobičajne metode. Njegova velika moč je v strogo logičnem sklepanju. S svojim nadpovprečnim darom kombiniranja ima "système irréfutable" (neovrgljiv sistem), s katerim prekaša vse tekmece, še posebno kriminalista, ki ga je postavila oblast in ki bi

rad vse dognal z opazovanjem. Z njim se Rouletabille skoraj dvobojuje pri reševanju tega primera. Pisatelj v njuno tekmovanje vpleta svoj lastni obračun z literarnimi predhodniki, še posebej s Conanom Doylom. Rouletabille očita svojemu kriminalističnemu tekmecu, da se drži kratkovidne metode Doylovega Sherlocka Holmesa. "Ah! literarni agenti ... ki zidajo gore neumnosti na stopinji v pesku, na odtisu dlani na steni! /.../ Vse to, čemur pripisujejo pomen, ne bi moglo služiti kot dokaz ... Tudi jaz sem pozoren na očitne sledi, pri tem pa zahtevam edinole *vstop v krog, ki ga je zarisal moj razum*."³⁵ Na drugem mestu Rouletabille takole opisuje svoj pogled na vidne sledi dogodkov: "Vidite, gospod, kakšen je moj sistem /.../; ne potrebujem zunanjih znamenj, da odkrijem resnico; potrebujem preprosto to, da le-ta ne nasprotuje resnici, ki jo je pokazal dobršen del moje zdrave pameti!"³⁶ Uporaba "dobršnega dela zdrave pameti" je obrazec, s katerim Rouletabille pojasnjuje svoje uspehe.

Eden izmed njegovih trikov je v tem, da like v romanu podredi svojemu namenu z izjavami, ki so bralcu sprva še nerazumljive. Tako vrže enemu izmed glavnih osumljencev iz *Rumene sobe* v obraz skrivnostni stavek: "Župnišče ni izgubilo nič svojega čara in vrt nič svoje krasote"³⁷ in si ga s tem v eni sami sekundi podredi v voljnega pomočnika pri preiskavi. Pozneje izvemo, da je Rouletabille ta stavek prestregel med preiskovanjem in mu je intuitivno pripisal neki pomen. Kakor že tolikokrat, je imel s svojo domnevo prav in se je dotaknil temne točke v preteklosti nagovorjenega. Gre namreč za mesto v pismu, ki ga je napadalec pisal žrtvi in katerega zoglenele ostanke je Rouletabille našel v kaminu. Nanaša se na predzgodbo, na sestanek storilca in žrtve, o katerem bralec seveda še nič ne ve.

³⁵ Prav tam, 119.

³⁶ Prav tam, 172.

³⁷ Prav tam, 39.

O kriminalnem romanu je bilo rečeno, da prispeva k pomirjanju občinstva s tem, da kriminalce primejo in da se nazorno prikaže, kako je hudobija neogibno kaznovana in kako deluje posvetna pravica. To velja tudi za *Skrivnost rumene sobe*, saj Rouletabille v zadnjem trenutku reši Mathildinega po krivem obtoženega zaročenca pred obsodbo. Vendar so moralne in družbene implikacije pri dokazovanju krivde storilcu samo cilj, kriminalni roman pa posveča vso pozornost poti do tega cilja. Rouletabille na tej svoji poti ovrže teorije fizika Stangersona. Ta se ukvarja s teorijo disociacije materije – in zdi se, da se je prav nekaj takega zgodilo ob storilčevem nepojasnjenem izginu. Rouletabille v nasprotju s tvegano znanstveno teorijo predpostavlja, da materija, v tem primeru človek, ne more v hipu izpuhteti v zrak, in pri tem ima prav. Potrditev načel zdrave pameti je nedvomno še en pomemben razlog za uspeh kriminalnega romana. Fascinantnost detektivov je v tem, da pred povprečnim bralcem nimajo nobene druge prednosti kakor ostro opažanje in nadarjenost za pravilno kombiniranje navidezno nepovezanih podrobnosti. Mikavnost kriminalnega romana je v tem, da nazorno prikazuje popolno uporabo teh zmožnosti, pozneje pa preverljivost postopkov. Detektiva, ki bi se opiral na teorijo o spontanem razkroju materije, si pač ni mogoče predstavljati. Vloga preiskovalca je namreč ravno v tem, da skrivnost razkrije, da svet z razumom odčara, ne pa da poraja nove uganke.

V mnogih feljtonskih romanih osebe, zelo pogosto *enfants perdus* (izgubljeni otroci), iščejo svojo identiteto in svoj “pravi” rod. Rouletabille se uvršča v to dolgo zaporedje. Razkrivanje prikritega oz. v podzavest potlačenega ima v *Rumeni sobi* tudi razvidno psihoanalitično komponento. Podlaga detektivski raziskavi je ojdipovska konstelacija, Rouletabille namreč kot morilca razkrije svojega očeta in reši mater pred njegovim zalezovanjem. Te povezave se pojasnijo šele v nadaljevanju romana pod naslovom *Le Parfum de la dame en*

noir (Parfum dame v črnem), v *Rumeni sobi* najdemo samo namige na to, da gre v kriminalni zadevi konec koncev za družinsko dramo.

Na Ojdipovo zgodbo kaže najprej Rouletabilleva fiksna ideja, da v nasprotju s policijskim detektivom ne stavi na zunanji videz, na opazovanje, ta ideja pa spominja na mitičnega junaka, ki zapira oči pred dejstvi in si potem, ko spozna resnično stanje stvari, iztakne oči. Še drug namig na ojdipovsko konstelacijo je v tem, da Rouletabille tedaj, ko po dejanju prvič vstopi v rumeno sobo, prepozna parfum "dame v črnem", ki se je nejasno spominja iz svojega zgodnjega otroštva. Samo v ozadju Ojdipovega motiva je nadalje mogoče pojasniti, zakaj Rouletabille na koncu morilca sicer razkrinka, a mu na osuplost vseh pusti pobegniti. Rouletabille to utemelji z neprepričljivim razlogom, češ da samo storilčev pobeg lahko potrdi njegovo verzijo o poteku dogodka.

V romanu je razmerje do matere pomaknjeno v ozadje, v središču je spopad z očetom, detektivom tekmečem. Rivalstvo z "očeti", se pravi s predhodniki, je v pisanju literature pričujoče vsepovsod kot fenomen strahu pred vplivi, kakor je to opisal Harold Bloom. V *Rumeni sobi* se kaže v tekmovanju med Rouletabillem in policijskim kriminalistom, kakor tudi v sporu o boljši metodi detekcije, ta spor pa je hkrati tudi Lerouxev obračun s Poejem in Conanom Doylom. Pripovedovalec se na začetku romana izzivalno distancira od svojih predhodnikov, češ da ne v resničnosti ne v območju fikcije še nikoli ni bilo česa primerljivega: "/.../ nisem našel ne v območju resničnosti ali domišljije, ne pri avtorju *Dvojnega umora v ulici Morgue* ne v izumih Edgarja Poeja in v slikovitosti Conana Doylea česa primerljivega, KAR SE TIČE SKRIVNOSTI, naravne skrivnosti 'rumene sobe'."³⁸ Naporno prizadevanje, da bi se distanciral od vzornikov in potrdil svojo enkratnost šele opozarja na dejstvo, da je *Rumena soba* tesno povezana z zvrstjo kriminal-

³⁸ Prav tam, 15-16.

nega romana in s tem tudi trdno vpeta v zgodovino feljtonskega romana, ki je tačas trajala že kakih 70 let.

Prevedla: Katarina Bogataj Gradišnik

Odlomki iz Zolajevega *Germinala* so navedeni po izdaji tega besedila v zbirki "Sto romanov" (Ljubljana, Cankarjeva založba 1987) v prevodu Alfonza Gspana.

Bibliografija

DU TERRAIL, P. (1992): *Rocambole*. Edition présentée et établie par Laurent Bazin. Paris: Laffont.

GAILLARD, E.-M. (2001): *Ponson du Terrail. Le Romancier à la plume infatigable*. Avignon: A. Barthélemy.

KAUFMANN, R. (1885): "Die literarische Krise in Frankreich", v: *Wiener Allgemeine Zeitung*, 4. 4. 1885.

LEROUX, G. (1988): *Les aventures extraordinaires de Rouletabille reporter*. Edition établie par Francis Lacassin. Paris: Laffont.

NEUSCHÄFER, H.-J., AHMAD, D. F.-E., WALTER, K.-P. (1984): *Der französische Feuilletonroman, S. 72-81, und Anne-Marie Thiesse: Le Roman du quotidien. Lecteurs et lectures populaires à la belle époque*. Paris: le Chemin vert 1984.

NEUSCHÄFER, H.-J., AHMAD, D. F.-E., WALTER, K.-P. (1986): *Der französische Feuilletonroman. Die Entstehung der Serienliteratur im Medium der Tageszeitung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

ZOLA, É. (1964): *Les Rougon-Macquart. Edition intégrale publiée sous la direction d'Armand Lanoux. Etudes, notes et variantes, index établis par Henri Mitterand*. Paris: Gallimard (Pléiade).

ZOLA, É. (1971): "L'argent dans la littérature", v: *Le roman expérimental. Chronologie et préface par Aimé Guedj*. Paris: Garnier-Flammarion.

ZOLA, É. (1987): *Germinal*. prev. Alfonz Gspan. Ljubljana: Cankarjeva založba.

ZOLA, É. (2002): *Oeuvres complètes. Publiées sous la direction de Henri Mitterand*. Paris: Nouveau Monde éditions.

WALTER, K.-P. (1986): *Die "Rocamboles" – Romane von Ponson du Terrail. Studien zur Geschichte des französischen Feuilletonromans*. Frankfurt/M., Bern, New York: Peter Lang.