

UNIVERZA V LJUBLJANI
FILOZOFSKA FAKULTETA
ODDELEK ZA PRIMERJALNO KNJIŽEVNOST IN LITERARNO TEORIJU

ALJAŽ GLASER

**KJE JE POLOGNE? - MOTIV SMRTI V *GERMINALU*
IN ZOLAJEVI LITERARNI VIRI**

Diplomsko delo

Mentor:izr. prof. dr. Tone Smolej

Prvostopenjski univerzitetni dvodisciplinarni
študijski program Primerjalna književnost in
literarna teorija

Ljubljana, 2012

Abstract

Where is Pologne? – The death motif in *Germinal* and Zola's literary sources

The central point of our inquiry is a she-rabbit named Pologne, a supporting character in Zola's *Germinal*, and the many unexpected intricacies she entails. Her relative importance in the texture of the novel is observed through the prism of the two-faced complex death motif, which is of some prominence in *Germinal*; furthermore, exposés of Zola's close relationship to animals in his literary creation and some plausible mythological reminiscences closely linked to the Pologne character serve us to justify the main suggestion/thesis of our paper, namely that the passage in *Germinal* (part 6, chapter 3), where the death of Pologne is announced, is in direct referential relationship to the scene in Shakespeare's *Hamlet* (act 4, scene 3), which concerns the death of Polonius. The parallels between these fragments, needless to say, go beyond the obvious namesake. Our exploration and argumentation of this thesis spans from matters concerning Zola's literary relationship with Shakespeare to analyzing similarities between Zola's and Shakespeare's wording and syntax in the said crucial passages – here a French translation of *Hamlet* that is likely to have served Zola is also taken into consideration.

Key words: *Germinal*, *Hamlet*, reminiscence, citation, death motif

Izvleček

Kje je Pologne? – Motiv smrti v *Germinalu* in Zolajevi literarni viri

Osrednja točka naše naloge je zajklja Pologne, stranski lik v Zolajevem *Germinalu*, z nesluteno kompleksnostjo, ki iz nje izhaja. Relativna pomembnost Pologne v sestavi romana je osvetljena skozi prizmo dvoškega motiva smrti, ki je v *Germinalu* dokaj prominenten; nadalje nam pregled Zolajevega bližnjega odnosa do živali v njegovem literarnem ustvarjanju in nekaterih možnih mitoloških reminiscenc, povezanih z likom Pologne, služi za upravičenje glavnega predloga/teze naše naloge, da je namreč odlomek v *Germinalu* (3. poglavje 6. dela), kjer izvemo za smrt Pologne, v neposrednem referencialnem odnosu do odlomka v Shakespeareovem *Hamletu* (3. prizor 4. dejanja), ki zadeva smrt Polonija. Vzporednice med tema drobcema seveda gredo onkraj očitne podobnosti v imenih likov. Naša raziskava in argumentacija teze sega od problematike Zolajevega literarnega odnosa s Shakespeareovo dramatikom do analize podobnosti med Zolajevo in Shakespeareovo izbiro besed in sintakso v omenjenih ključnih odlomkih – tukaj se pomudimo tudi pri francoskem prevodu *Hamleta*, ki je bržkone služil Zolaju.

Ključne besede: *Germinal*, *Hamlet*, reminiscenca, citat, motiv smrti

Kazalo

Uvod.....	4
1. »Zolajeva laž«	4
2. Motiv smrti v <i>Germinalu</i>	6
2.1. Raziskovanje Zolajevih motivov. Terminološki problem.	6
2.2. Pregled pojavitev motiva smrti.....	8
3. Kje je Pologne?	10
3.1. Zola in živali.....	11
3.2. Zgodba Pologne.....	13
3.3. Kako naj razumemo Pologne?.....	16
3.3.1. Vloga v zgodbi.....	16
3.3.2. Simbol porajanja in smrti.....	17
3.3.3. Mitološke reminiscence	18
3.4. »Kje je Pologne?« kot citat.....	19
4. <i>Hamlet</i> – možen Zolajev vir.....	20
4.1. Shakespeare in Zola.....	20
4.2. Kje je Polonij? – odlomek iz 3. prizora 4. dejanja v kontekstu.....	22
4.3. Vprašanje jezika	24
4.4. Zakaj bi Zola citiral Shakespeara?.....	26
Zaključek.....	27
Povzetek	28
Uporabljena literatura:.....	29

Uvod

V naši nalogi si bomo po dveh uvodnih teoretskih poglavjih najprej ogledali funkcijo motiva smrti v Zolajevem *Germinalu*. Nato bomo iz različnih perspektiv ocenili lik zajklje Pologne in pretehtali njeno vlogo v romanu. Temu bo sledila naša teza, ki predpostavlja specifičen vpliv Shakespearovega *Hamleta* na odlomek v *Germinalu*. Naša pozornost se bo nato premaknila na *Hamleta*; preučili bomo kontekst prizora, ki je za našo nalogo najbolj pomemben, in njegovo umeščeno v idejno strukturo tragedije. Na koncu si bomo ogledali še izvornike in nekatere prevode odlomkov in pretehtali, kakšni so odnosi med njimi. V kratkem zadnjem poglavju bomo premislili, koliko je bila naša metoda tehtna in ali smo lahko zadovoljni z rezultati raziskave.

1. »Zolajeva laž«

Janko Kos je v svoji razpravi o *Germinalu* po razsežnem pregledu Zolajevega pisateljskega *creda* in umeščeno njegovega ustvarjanja na duhovnozgodovinski premici prišel do zaključka, da je roman sicer po postavkah naturalizma namenjen podati predvsem točno, objektivno sliko realnosti, da pa se tej, bi rekli, prikazovalni dimenziji teksta, pridružujeta tudi močna vrednotenjska in čisto estetska težnja.¹ To lastnost Zolajeve umetnosti dojema slovenski literarni teoretik kot globok problem, nekakšno pomanjkanje notranje iskrenosti; tako dá naposled prav tudi Ivanu Cankarju, ki se je o naturalistični estetiki izrekel takole: »V naturalistih sem (...) čisto upravičeno čutil nerodno tapecirane romantike.«^{2,3} V sklepnih akordih Kosove študije sicer prevlada spravljivejši ton; neskladja med ravnmi Zolajevega pisateljskega sveta so vendarle lahko le »dokaz za notranjo polnost in vsestransko odprtost pojavnosti«⁴, ki jih ta obsega.

Kako naj se do tega problema opredelimo na začetku naše naloge, kjer se bomo v veliki meri ukvarjali prav z razsežnostmi Zolajevega dela, ki jih ne moremo opredeliti za proizvode njegovega naturalističnega hotenja, prikazovati »čisto resnico o stvarnosti«⁵? Glede na obseg in osrednjo problematiko našega sestavka do tega niti nismo obvezani; v

¹ Kos 1974, 68.

² Kljub temu Cankar v literarnem smislu mnogo dolguje naturalističnemu gibanju, predvsem Zolaju, kakor vidimo v citirani monografiji T. Smoleja (pogl. o Cankarjevi recepciji Zolaja 64-119).

³ Cankar 1960, 10.

⁴ Kos 1974, 71.

⁵ Ibid.

večini znanstvene literature o Zolaju in njegovi umetnosti, na katero se tukaj opiramo, to vprašanje ni izpostavljeno v enaki meri kor v Kosovi razpravi. Značilen primer postopanja sodobne literarne zgodovine in kritike, ko se nameri raziskovati simbolično, mitološko in nasploh »estetsko« pojava Zolajeve umetnosti, najdemo v citiranem članku Stevena Sondrupa: preden začne svojo eksegezo »arhetipskih strukturnih vzorcev« v *Germinalu* – se pravi tipično *ne-zolajevsko*, revizionistično branje tega romana – opozori bralca, da je Zola »često in prisiljeno trdil, da živi in piše v svetu, tako popolnoma opomenjenem z znanostjo, da v njem ni prostora za nikakršne meglene in sanjave mite iz preteklosti«. ⁶ Članek, ki sledi, seveda postavlja na laž Zolajevo trditev in postavlja mit za osrednje organizacijsko počelo *Germinala*. Tako je z avtorjevo intenco kot jedrom umetnine in zanesljivim smerokazom za literarne raziskovalce povsem opravljeno; velika Zolajeva prikazovalska ambicija je zreducirana na *pogoste in nenaravne trditve, da živi v svetu znanosti*, razsežnost literarne umetnosti, ki naj bi se ji pisatelj poskušal povsem ali v čim večji meri izogniti, pa si pridobi primat v Sondrupovem videnju njegovega umetniškega sveta. Problema inkoherenca med avtorjevo ideologijo in umetniškim delom sploh ni več, saj avtorju tako ali tako ni zaupati.

Dozdeva se nam, da je ta idejni konflikt v svojem bistvu nepotreben in nezmožen spodbuditi tehtno debato o tako bogatem besedilu, kakršno je (upam, da se bo vsak Zolajev bralec s tem strinjal) *Germinal*. Zato bi radi tukaj predlagali spravljivejši odnos do problematike, s katero smo se soočili, in vzpostavili koncept »Zolajeve laži«, nekakšno tematsko vodilo, h kateremu se bomo lahko vračali v našem sestavku.

V pismu prijatelju H. Céardu iz dne 22. marca 1885 – neposredno po izidu *Germinala* – skuša vzhiceni Zola pojasniti, zakaj meni, da je njegovo najnovejše delo tako posrečeno (*Germinal* primerja z véliko fresko⁷), obenem pa razlaga Céardu svoj odnos do prikazovalskega realizma na eni in poezijo na drugi strani. Zola tukaj izjavi, da je pravzaprav pesnik, in da mu služi, kakor to misel ekstravagantno in metaforično oblikuje, realnost kot trampolin, s katerega lahko odskoči v območje simbola. Mehanizem svojega literarnega uspeha, ta »odskok«, Zola nekoliko hudomušno imenuje »moja laž (mensonge)«⁸. Kot »resnico«, v odnosu do katere je tale koncept »laž«, imamo upravičeno lahko Zolajeve strogo objektivistične in eksperimentalne težnje, ki smo jih nakazali poprej; toda podoba ali parabola s trampolinom je v popolnem nasprotju – po tonu in vsebini – z Zolajevim *credom*, kakor ga je razumel zgoraj citirani Sondrup.

⁶ Sondrup 1982, 357.

⁷ Grant 1970, 104.

⁸ Walker 1959, 448.

Ali naj Zolaju očitamo njegovo »laž«? V pismu Céardu izraza najverjetneje ni uporabil samoobtoževalno, saj je jezik pisma sicer naravnost triumfalen. Navsezadnje Zola tudi ni bil niti filozof, niti znanstvenik, temveč umetnik, ki ni in ne sme biti togo vezan le na eno svetovnonazorsko vodilo in lahko izraža nasprotujoče si ideje, ne da bi zaradi tega zapadel v pravo *laž*. Zdi se nam torej, da ni razloga niti za grajo Zolaja, ki da je poljubno posegal po nezdržljivih estetskih in svetovnonazorskih sistemih, niti za grajo kritika, ki se nameni napisati raziskavo vidikov Zolajeve umetnosti, ki niso neposredno povezane s pisateljevo osrednjo, zgodovinsko pogojeno prikazovalno intenco. Koncept »Zolajeve laži« oproščajoče bdi nad obema.

S to mislijo je varno vstopiti v svet Zolajevih literarnih junakov, njegove znanosti, realizma, obenem pa simbolike, mitov, nemara celo literarnih reminiscenc in arhetipov. Nas bosta v tem sestavku najbolj zanimala s simboliko prežet motiv smrti in izmikajoči se problem literarnega citata; ne eno ne drugo pa najverjetneje ni, kakor to razumemo, v samem jedru *Germinala*, ki je bržkone najbolje izraženo na prvi strani Zolajevih pripravljalnih skic (*Ébauche*) za roman o rudarski stavki: »Roman je vstaja mezdnih delavcev, udarec, ki za trenutek zamaje Družbo; z eno besedo: boj kapitala z delom.«⁹ Sta pa obe problemski žarišči našega sestavka manifestaciji umetniške »Zolajeve laži« in kot taki vredni zanimanja.

2. Motiv smrti v Germinalu

2.1. Raziskovanje Zolajevih motivov. Terminološki problem.

Pri sestavljanju te naloge smo naleteli na problem čisto terminološke narave: s kakšnimi literarnovednimi pojmi označiti pojavnost smrti, ki smo se jo namenili podrobneje razčleniti. Tako smo se obrnili na študijo znane komparativistke in literarne teoretičarke Elisabeth Frenzel Stoff-, *Motiv- und Symbolforschung (Raziskovanje snovi, motivov in simbolov)*.

Dilema oz. trilema je obstajala predvsem med pojmi iz naslova študije Frenzlove. Snov (Stoff) kot možno označitev za predmet našega raziskovanja smo odpisali najprej: Frenzlova jasno specificira naravo *snovi* kot najpoprej »izven umetnine obstoječ element«, del

⁹ Grant 1970, 171. Ta stavek iz samega začetka *Ébauche* je zanimiv iz več razlogov; ne le, da predstavlja prvi dokumentirani Zolajev zapis o bodočem *Germinalu* in je obenem kratek in jedrat povzetek romana; izrazi, ki jih Zola uporabi tukaj, na začetku prve skice, se skoraj nespremenjene ponovijo v ekscipitu *Germinala*.

zunajliterarne stvarnosti, ki ga umetnik izbere za sestavni del svoje umetnine,¹⁰ ki pa mora biti že do neke ravni fabulativno oblikovan. Brez te specifikacije bi pač vsakršno tudi zunaj literarnega dela prepoznavno predmetnost, ki jo v njem srečujemo, lahko imenovali »snov«: vodo, zrak, drevesa, premog itd. Pravo snov *Germinala* je iskati med Zolajevimi viri: delavsko gibanje, rudarski nemiri, pripetljaji, ki jih je zabeležil med enotedenskim obiskom v Anzinu.

Simbol je bolj neoprijemljiv pojem; Frenzlova opozarja, da so ga razna duhovnozgodovinska obdobja dojemala na povsem različne načine. Za simbol je značilna »reprezentacija splošnega v posameznem« in v nekaterih primerih »usmerjenost v sfero višjega pomena«.¹¹ Frenzlova zaključuje, da je simbol osnovna značilnost pesniškega (des Dichterischen) nasploh; slednje brez upodablajoče zmožnosti simbola ni možno.¹² Primeri za simbolično v *Germinalu*, kolikor to ni prisotno že v splošni umetniški naravi romana, bi bili recimo oddaljeni bog-kapital, vloga temè, barv, itd. Obravnava smrti v romanu je večkrat simbolična, toda težko je reči, ali je Zola ustvaril v *Germinalu* koherentno simboliko smrti. V tej nalogi smo se odločili gledati na reprezentacijo smrti z različnih vidikov, kakor bo razvidno.

Motiv, tretji člen te metodološke trojice, je nekako soroden snovi; predstavljal naj bi »manjšo snovno enoto«, ki ne zajema celotnega zgodbenega pramena. Frenzlova po Maxu Lüthiju predstavi tudi definicijo motiva, po kateri naj bi to bil najmanjši element pripovedi, ki še ima moč, da je ohranjen v prenosu te pripovedi v izročilu. *Germinale* seveda ni pripoved, temveč roman, toda jasno je, da ima smrt v njegovem zgodbenem loku tolikanj pomembno vlogo, da si ne bi mogli predstavljati povzetka, priredbe, gledališke postavitve ali ekranizacije romana brez ohranitve poglobitnih manifestacij motiva smrti, med katere spadajo seveda tudi žalostni konci več osrednjih junakov romana. V nadaljevanju Frenzlova sicer previdno loči motive od »splošnosti«: »morje«, recimo, večinoma še ni motiv, »morsko dno«, če se pojavlja v zgodbi, pa je; stavba ni, »palača in beraška kočica«, v kolikor vsebuje ta dihotomija nek pomen za literarno delo, pa sta.¹³ Smrt bi tukaj kot splošnost izpadla iz možnega seznama motivov. Toda jasno je, da Frenzlova tukaj noče podajati izključujočih sodb, kakor se vidi iz omejujočih prislovov, ki jih uporablja v tej teoretski ekspoziciji. Njena skrb, da ne bi literarnih motivov dojemali preveč na široko, je verjetno posledica problema, ki smo ga videli že pri obravnavi snovi: da bi vse zunaj literature obstoječe pojavnosti in predmetnosti, ki se

¹⁰ Frenzel 1970, 23.

¹¹ Ibid., 35-36.

¹² Ibid., 37.

¹³ Ibid., 28-29.

pojavnjajo v literarnem delu, tudi če so le del ozadja, *kvazirealnosti*, dojemali kot gradnike literarne umetnine, pomembne za njeno zgradbo. Smrt v *Germinalu* seveda ne spada med take neključne, v ozadje postavljene elemente. Tako se nam zdi, da smo upravičeni govoriti o *motiv*u smrti v tem romanu.

2.2. Pregled pojavitev motiva smrti

Po nekoliko zahtevnem, a koristnem dvojnem teoretskem uvodu se lahko končno obrnemo neposredno na tekst romana. V tem razdelku naloge bomo poskusili prikazati pomembnejše značilnosti pojavitev motiva smrti, kakor smo ga načrtali v poprejšnjem.

Z motivom smrti se srečamo že na prvih straneh romana. Ko se Étienne Lantier sredi noči išoč delo ustavi pred rudnikom Voreuxom in se zaplete v pomenek s starim rudarjem Bonnemortom, mu ta razloži, kako je pridobil svoje ime oziroma vzdevek, ki dobesedno pomeni »dobra smrt«:¹⁴

Trikrat so me razmrcvarjenega vlekli iz jame. Prvič s čisto osmojenimi kocinami, drugič z zemljo noter do želodca, tretjič pa s polnim trebuhom vode kakor žaba... Potem, ko so videli, da nikakor nočem poginiti, so me za šalo krstili za Bonnemorta.¹⁵

Tukaj je torej predstavljen vidik motiva smrti, ki se bo skozi roman vztrajno ponavljal: kar je zapisano smrti in ji na simbolni način že pripada – kakor trikrat pokopani Bonnemort – se skozi nekakšno novo rojstvo vrne v življenje. Postavitev dogajalnega prostora v rudnik s stalno nevarnostjo podorov, ki zasipajo rudarje, vzpostavlja ta motiv kot del krute življenjske stvarnosti, toda v romanu lahko opazujemo njegov prerast v simbol: ne le, da se motiv »pobega iz naročja smrti« ponovi vsaj trikrat na ključnih točkah romana (na začetku pri Bonnemortu, v tretjem delu, kot praktični povod za začetek stavke¹⁶ in v sedmem delu, kjer Étienne preživi pod zemljo dva tedna in je navsezadnje rešen), ampak je tudi neposredno povezan z osrednjim in naslovnim simbolnim nizom romana: porajanjem, germinacijo. Lep primer simbolike klitja, porajanja, vidimo recimo v ekscipitu romana, kjer so rudarji primerjani s semeni in kalmi, vsajenimi v zemljo, polnimi življenjske moči, ki bodo naposled v revoluciji »razgnali zemljo«; žrtve podorov, ki se rešijo smrti in naposled živi »vzklijejo« na plano, lahko tako simbolno predstavljajo obenem naravni cikel porajanja in moč delavstva, ki

¹⁴ Alfonz Gspan to ime sicer razlaga kot »smrtno kosilo«

¹⁵ Zola 1974, 80.

¹⁶ Tam sta žrtvi podora Jeanlin, ki je rešen, a pohabljen, in neki rudar Škrbin, ki umre.

bo naposled »izbruhnila na plan«. Način, kako Zola naturalistično krutemu motivu iz rudniškega življenja pripne tako kompleksno simbolno razsežnost, lahko imamo za dober primer tega, kar v naši nalogi imenujemo »Zolajeva laž«.

Toda večina smrti v romanu je prikazana povsem brez iluzije kakega ponovnega rojstva. Šesti in sedmi del romana sta polna intenzivnega nasilja in trpljenja: med bledenjem umre mala grbavka Alzire, moralno pokvarjeni deček Jeanlin brez povoda umori vojaka na straži, žandarji pokosijo na ducate stavgajočih rudarjev, med njimi nekaj osrednjih likov v romanu, naposled pa se dogodi še ključna katastrofa romana, uničenje rudnika, ki je ne prestanejo vsi tako srečno kot Étienne: njegova ljubica Catherine umre od lakote pod zemljo, njen brat v eksploziji plina, surovega Chavala pa pokonča Étienne sam. Te smrti izzvenijo povsem realistično, brez kake odrešujoče simbolne razsežnosti;¹⁷ te pojavitve motiva smrti lahko opredelimo kot izraz tiste druge »iskrenejše« težnje naturalista Zolaja, ki se ne trudi pripisovati pojavom iz realnosti simbolnega pomena, temveč jih prikazuje v vsej njihovi drastični pojavnosti. Poleg tega pa Zola pogosto postavlja svoje romane v sfere družbe in okolja, kjer je realnost kar najbolj kruta, in dobi zato njegova naturalistična pripoved pogosto značaj patološkega. Primer za to najdemo recimo v 4. poglavju 7. dela, ko Bonnemort, ki je od vsega hudega postal bebav, brez povoda zadavi gospodično Grégoirovo:

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. Bonnemort, opotekajoč se na omrtvičenih nogah, je padel kraj nje in ni mogel vstati. Njegove roke so bile še skrčene, topo je gledal ljudi s široko odprtimi očmi. Ko je padel, je razbil svojo skledo, pepel se je raztresel, blato črnih pljunkov je onečedilo izbo; a par velikih čevljev je stal lepo nedotaknjen ob zidu.¹⁸

Zaradi takih odlomkov se je Zolaja prijel očitek javnosti, da gre v njegovih delih za eksploatacijo patoloških motivov; bralci so bili vznemirjeni že nad njegovo splošno afiniteto do »nižjih tem« in »pesimizmom«¹⁹, tako da so morali biti opisi, kakršen je ta zgornji, za Zolajevo bralstvo naravnost škandalozni.²⁰ Toda v kontekstu Zolajeve umetnosti je ta njegova tendenca po »fotografskem realizmu« seveda povsem umestna; predstavlja nekakšen antipod

¹⁷ Izjema je nemara Chavalova smrt, saj nekoliko spominja na smrt biblijskega Abela; toda Chavalov morilec seveda ni njegov brat in sploh so tukaj vloge in motivacije pomešane. Simbolna reminiscenca pa Zolaju seveda ne prepreči, da bi prikazal Chavalovo smrt z drastično nazornostjo.

¹⁸ Zola 1974, 533.

¹⁹ Troyat 2003, 172.

²⁰ Zolaja se je v zvezi s tem njegovo neizprosnim prikazovalnim naturalizmom prijel izraz *cochonerie* (svinjskost), ki so jo s pridom uporabljali v karikaturah; v času Dreyfusove afere je ta tendenca dobila zelo neokusne razsežnosti (gl. Balakirsky-Katz 2006).

prej opisani simbolizacijski težnji, ki jo mi imenujemo »Zolajeva laž«.

Vidimo, da predstavlja motivika smrti v *Germinalu* v veliki meri tisto plat Zolajeve umetnosti, katere ideal je natančna prikazovalnost in ki jo fascinirajo drastični elementi realnosti. Smiseln razrast te težnje je v smeri prikazovanja človeškega nasilja z značilno živalskimi pojmi, redukcija človeškega na živalsko. Primer za rabo motiva smrti v tem kontekstu je Jeanlinov uboj vojaka v 4. poglavju 6. dela; Desetletni deček Jeanlin je vseskozi prikazan kot nekako polživalsko bitje, izid regresivnega razvoja družbe v skrajnih življenjskih okoliščinah rudarske kolonije. Prizor z ubojem vojaka je pretkan z značilno živalskim podobjem; deček, ki opreza za svojo žrtvijo, je opisan kot »nekakšna senca, ki se je premikala kakor plazeča se in oprezujoča žival«²¹, njegov »dolg in mršav hrbet je bil kakor hrbet kune«²², naposled se zgodi uboj, ki je opisan kot napad plenilske živali na njen plen:

In zdajci, ko je oblak zasenčil nasip, je Jeanlin skočil vojaku na rame z velikanskim skokom kakor divja mačka, se ujel s kremplji in mu zasadil v grlo svoj do kraja odprti nož.²³

Človeško se tukaj povsem izgubi v živalskem, smrt vojaka je reducirana na povsem animalni fenomen.

Zaključimo lahko, da se motivika smrti v *Germinalu* pojavlja predvsem na dva načina, ki v bistvu predstavljata oba pola Zolajeve umetnosti: na eni strani je simbolično uglasen motiv smrti, ki implicira takšno ali drugačno prerojenje, in je povezan s naslovnim simbolom klitja v romanu; predstavlja Zolajevo težnjo, uporabiti realnost kot sredstvo za vzpon k simbolu. Na drugi strani pa je Zolajeva naturalistična ambicija, prikazovati realnost kot tako, smrt kot tako; ta težnja se kaže v bolj ali manj patoloških prikazih smrti, ki nimajo na sebi nič presežnega.

3. Kje je Pologne?

V prejšnjem razdelku naloge smo pregledali nekaj pojavitev motiva smrti, ki so tako ali drugače pomembne za idejno komponento romana. Videli smo tudi, kako motiv funkcionira in kako pogosto služi Zolaju kot tista »odskočna deska« iz krute realnosti v

²¹ Zola 1974, 459.

²² Ibid.

²³ Ibid., 460.

območje simbola.²⁴ Toda izpustili smo temo, ki nas v tej nalogi najbolj zanima, čeprav ima v telesu romana na videz tako neznatno vlogo: zajkljo Pologne in njen krut konec. Tako bomo v tem razdelku pregledali mesta v romanu, kjer se zajklja pojavlja, njeno *zgodbo*, nato pa se vprašali, v kolikšni meri jo lahko imamo za nosilko kakih pomembnih simbolnih pomenov ali namigov. Da pa bi pridobili za nadaljnje raziskovanje čimveč snovi, si bomo najprej privoščili nekolikšen ekskurz v bolj splošno temo, ki se tukaj ponuja.

3.1. Zola in živali

Mnogo raziskovalcev Zolajevega ustvarjanja je opozorilo na posebno pozornost, ki jo ta pisatelj v svojih delih posveča živalim. Elliott Grant v svoji študiji o *Germinalu* na seznam likov v romanu uvrsti tudi konja Generala in Miška (v originalu Bataille in Trompette)²⁵. Grant razloži, da to, da je v svojem seznamu junakov romana namenil mesto tudi konjema, ne predstavlja kakega učenjaškega kuriozuma: enako je naredil tudi Zola sam. V pripravljanih skicah za osebe (*Personnages*) *Germinala* najdemo »portreta« obeh konj, ki sta potem uporabljena brez večjih sprememb v končni različici romana.²⁶ Za Granta je to predvsem primer, s kakšno pazljivostjo je Zola začrtoval svoje delo, preden se je lotil čistopisa; obenem pa pripomni, da je »na splošno znana Zolajeva naklonjenost do živali«²⁷. Resnično kaže Zolajeva upodobitev konj veliko moč vživljanja in nekakšno ljubeznivost; živali prikazuje na enak način kot ljudi,²⁸ pripisuje jim čustva, misli, celo vzvišena hrepenenja, kakor vidimo v naslednjem odlomku, kjer starejši delavni konj General (franc. Bataille) sanjari o pokrajini svoje mladosti, od koder so ga pripeljali v rudnik in ni potem nikoli več videl sončne luči:

Zdaj, ko se je že postaral, so se njegove mačje oči včasih zastrle z melanholijo. Morda se mu je prikazal iz dna mrkih sanjarij moten obris mlina v bližini Marchiennesa, kjer se je rodil, mlina, stoječega ob bregu Scarpe, obdanega krog in krog z zelenjem, ki je po njem zmerom oral veter. Nekaj je gorelo v zraku, nekakšna orjaška svetilka. ki se je jasen spomin nanjo že razblinjal v živalski pameti. Tako je stal s sklonjeno glavo, tresoč

²⁴ Se pravi, predstavlja »Zolajevo laž«, kakor tukaj imenujemo ta fenomen.

²⁵ Pri imenih konj se pojavijo zanimive razlike med originalom in slovenskim prevodom: francoski imeni imata značilno vojaške konotacije: dobesedno »Bitka« in »Trobenta«. Ti imeni za konja v slovenščini seveda nista mogoči; v prevodu ima eden izmed njiju značilno domače, ljubkovalno ime Miško. To kaže na bistveno razliko v pojmovanju funkcije živali: med tem, ko se v Franciji z njeno do neke mere imperialno, vojaško kulturo konje povezuje pač predvsem s konjenico, so za Slovence prejkone delovne živali.

²⁶ Grant 1970, 99. Žal pa v teh pripravljanih skicah, ki so kot dodatek objavljene v Grantovi študiji, ni omenjena tudi Pologne; to bi bilo koristno za našo splošno tezo, da je zajklja tako ali drugače pomemben element v zgradbi *Germinala*.

²⁷ Ibid.

²⁸ Med realisti je sicer po personifikaciji živali posebej znan Tolstoj; v *Vojni in miru* spregovorijo recimo psi in volkovi.

se na starih nogah, in se zaman trudil, da bi se spomnil sonca.²⁹

Le nekaj signalov, kakršen je »živalska pamet« nam da vedeti, da se ne govori o človeku; sicer funkcionira Zolajev konj prav kakor človeško bitje, z veliko mero sočutja in empatije s pisateljeve strani. Toda primer z Generalom/Bataillom nas lahko popelje še globlje. Philip Walker, drugi znani raziskovalec Zolaja, v svojem članku o mitu v *Germinalu* prav tako opozarja na posebno pozornost, ki je v romanu namenjena živalim, primer s starim konjem pa razvije v območje simboličnega, ko predlaga, da konj predstavlja nič manj kot platonskega filozofa, ki v svetu prikazni in videzov s svojim razumom prodira proti ideji najvišjega Dobrega.³⁰ Podobnosti s Platonovo prisposobo ni možno zanikati: General je ujet in priklenjen v jami, sredi popolne teme, in edina svetla misel, ta na njegovo mladost na površju zemlje, je zaobsežena v podobi »nekakšne orjaške svetilke.« Platonova prisposoba o tuzemskem svetu pojavov kot temni jami in o transcendentni ideji Dobrega kot o soncu sta seveda na splošno znani. Kot še en razlog za utemeljenost Walkerjevega predloga, da gre pri liku Generala za simbol, lahko navedemo odlomek iz petega poglavja tretjega dela, tik preden se udre strop jame in pokoplje Jeanlina, kjer General prijateljsko bodri sotrpina Miška:

Človek bi dejal, da je to izraz ljubeznivega sočutja starega modrijana, ki bi rad potolažil mladega prijatelja s tem, da mu je kazal svojo vdanost in potrpežljivost,...³¹

V originalu beremo na mestu, ki smo ga podčrtali, »*la pitié affectueuse d'un vieux philosophe*«³², dobesedno *ljubeče usmiljenje starega filozofa*. Konj General je tukaj torej neposredno primerjan s filozofom.

Kaj lahko vidimo iz tega nenavadnega primera Zolajeve uporabe živalskega lika? Najprej seveda gre za značilno uporabo Zolajevega »trampolina«, tega, kar tukaj imenujemo »Zolajeva laž«: nadvse resnična podoba iz vsakdanjega življenja v rudniku je uporabljena kot odskočna deska v območje simbolnega. Za našo nalogo pa je pomembno predvsem, da je Generalova zgodba primer simboliziranja in celo literarne reminiscence, katere nosilec je žival; se pravi nekaj zelo podobnega navezavi zajklje Pologne na sceno iz Shakespearovega *Hamleta*, ki jo bomo izpeljali v nadaljevanju naše naloge.

²⁹ Zola 1974, 125.

³⁰ Walker 1959, 448.

³² Zola 1964, 1295.

3.2. Zgodba Pologne

Pologne srečamo najprej v prvem poglavju tretjega dela *Germinala*, ko se Étienne že udomači v rudarski koloniji in redno obiskuje krčmo aktivista Rasseneura, kjer rad kramlja z ruskim anarhistom Souvarinom:

Njegove [Souvarinove] motne, sanjarske oči so gledale za dimom kakor skozi sanje, njegova leva roka je živčno tipala in iskala po praznem, da je bila z nečim zaposlena. Naposled je navadno vzel na kolena domačega kunca, debelo, zmerom brejo samico, ki se je čisto prosto gibala po hiši. Ta zajka, ki ji je on sam vzdela ime Pologne, ga je začela oboževati; ovohavala ga je po hlačah, se vzpenjala in ga praskala s šapami, dokler je ni vzel k sebi kakor otroka. Potem se je stisnila k njemu, povabila uhlje in zaprla oči, on pa jo je neutrudno, z nezavedno, ljubkujočo kretnjo gladil po sivi svili njene dlake, pomirjen spričo te gorke in žive mehkode.³³

Vidimo torej, da se je zajkla navezala prav na zasanjanega, odtujenega anarhista, ki ji naklonjenost nekako nezavedno, a s človeško toplino, ki zanj ni značilna, vrača. V tem opisu odnosa med človekom in živaljo so opazne značilnosti personifikacije, tako da dobi zajka človeške lastnosti; Pologne je primerjana z otrokom, njeno »čustvovanje« je prikazano tako, kot bi bila misleče bitje. Ta prijem je, kot smo videli v razdelku o živalih pri Zolaju, nasploh značilen za romaneskni svet tega naturalista.

Nekaj poglavij kasneje srečamo Pologne vdrugo; tukaj se prvič pokaže neizprosna krutost okolja, v katerem živi, in ki bo naposled pripeljalo do njenega žalostnega konca. Pogovor Étiennea s Souvarinom v Rasseneurovi krčmi, tokrat o novoustanovljeni podporni blagajni in možnosti stavke, prekine ta prizor:

Pologne, breja zajkla, ki je bila po naključju zunaj, je skokoma pritekla nazaj, bežeč pred kamni rudarskih pobalinov; vsa prestrašena je povabila uhlje, privzdignila repek in se zatekla Souvarinu med noge, ga prosila in praskala, naj jo vzame k sebi. Ko si jo je posadil na kolena, jo je zavaroval z rokami in se predal nekakšni sanjavi dremavici kakor vselej, kadar je božal to mehko in toplo dlako.³⁴

Podivjani rudarski otroci, kakršen je Jeanlin s svojo tolpo, preganjajo nebogljeno bitje, ki se lahko zateče le k anarhističnemu strojniku. In obratno: Souvarine, mrtev za ves svet, izgleda pomirjen in blag le, ko gladi zajkljino dlako. Sicer ga slišimo v glavnem izgovarjati anarhistične parole, ki se bodo naposled uresničile na najbolj krut in drastičen način: »Dajte

³³ Zola 1974, 204-205.

³⁴ Ibid., 239.

vendar že, poženite no v zrak to kaznilnico, ki v njej vsi skupaj crkavate!».³⁵

Pologne se naslednjič pojavi v šestem poglavju četrtega dela. Stavka rudarjev je tedaj že v polnem teku in pomanjkanje postaja neznosno. Pod Étiennovim vodstvom je sklicana nočna seja v gozdu blizu rudnika; na dan tega stavkarskega zbora spremljamo Jeanlina na klatenju po koloniji. Njegova roparska tolpa otrok, ki verjetno predstavlja edine prebivalce stavkajoče kolonije, ki ne živijo v pomanjkanju, se odloči upleniti krčmarjevo zajkljo, in to na nadvse krut način:

Že dolgo ga je bodla v oči Pologne, debela Rasseneurova zajklja. Prav ko je šel mimo gostilne Pri dobri kaplji, je prišla zajklja na cesto. Jeanlin je skočil, jo zgrabil za uhlje in stlačil dekletu [Lydie] v košaro; potem pa so se zagnali vsi trije v dir. To bo prekrasna zabava, ko jo bodo podili kakor psa prav do hoste.³⁶

Tako otroci preganjajo brejo Pologne proti Vandamskemu gozdu, kjer se bo tisti večer odločala usoda stavke. V isti smeri se pomikata tudi odrasla rudarja Zacharie in Mouquet, »bijoč svinjko« (igra z batom in žogo, v originalu »*crosse*«). Vzporedno gibanje dveh skupin ljudi, od katerih ena v igri tira in poganja živo bitje, druga pa, s podobnim nasiljem, neživ predmet³⁷, predstavlja zanimivo pripovedno strategijo; toda to je digresija. Položaj Pologne se obrne še na slabše:

Jeanlinu pa je nekaj šinilo v glavo. Pustil jih je, da so odšli mimo, potem pa je izvlekel iz žepa vrstico in jo privezal Pologne na zadnjo levo tace. To je bilo kaj zabavno: zajklja je tekla pred paglavci, vlekla nogo za sabo in tako obupno krčila bedro, da še nikoli ni bilo toliko smeha. Potem so ji prevezali vrat, da bi laže divjala; a ko se je utrudila, so jo vlekli za sabo po trebuhu, po hrbtu, prav kakor voziček. To je trajalo kako uro; hropla je, pa so jo spet brž vtaknili v košaro, ker so blizu Cruchotske hoste zaslišali igralce, ki so jim spet prišli v igro.³⁸

Nato v žival mečejo kamenje. Pologne po naključju preživi trpinčenje, saj se pobalini naenkrat znajdejo sredi množice rudarjev, ki so prišli v gozd na skrivno sejo. Jeanlin je nato prisiljen izpustiti pohabljeno Pologne pred vrati Rasseneurove krčme, saj je krčmarica videla pobaline z zajkljo in bi jih lahko obtožila kraje.

V petem delu romana, ko se zvrstijo ključni dogodki za stavkajoče delavce – pohod na sosednje rudnike, linčanje stavkokazov, obleganje ravnateljve hiše v Montsouju, smrt

³⁵ Ibid.

³⁶ Ibid., 333.

³⁷ Pri tem je ta predmet v slovenskem prevodu celo poimenovan po živali, se pravi *svinjka*; v originalu se »jajčasta žoga iz pušpanovega lesa«, s katero se igra *crosse*, imenuje *cholette*, kar v knjižni francoščini nima posebnih konotacij, v argotu pa, če lahko zaupamo spletnemu slovarju, označuje »*membre viril, sexe masculin*«.

³⁸ Ibid., 334-335.

trgovca Maigrata – je Pologne seveda potisnjena v ozadje. O tem, kako se je za njo iztekla kruta igra otrok, izvemo šele v tretjem poglavju šestega dela romana v odlomku, ki je za našo raziskavo ključnega pomena. Ozadje je takšno: po pohodu, ki je ušel iz vajeti, se je Étienne prisiljen skrivati v zapuščenem rudniku. Ko si spet upa v kolonijo, obišče krčmo in se tam zatopi v pogovor z bivšim rivalom, krčmarjem Rasseneurom, in Souvarinom. Slednji je ta dan še posebej nestrpen, nerazpoložen, njegove anarhistične parole so še bolj drzne in krvave; čuti, da mu nekaj manjka, ne da bi sam vedel, kaj. Ko naposled strese svojo jezo: »*Lejta, vidita moje roke? In ko bi mogle, bi takole zgrabile zemljo, stresle bi jo, da bi se zdrobila na kosce in da bi vsi izginili pod ruševinami.*«³⁹, se zave, da pogreša toplo dlako Pologne, ki je tisti večer ni v krčmi. Nato sledi pasaža, ki jo bomo v nadaljevanju nadvse natančno analizirali:

»Kje je Pologne?« je vprašal.

Gostilničar se je spet zasmejal in pogledal ženo.

Po kratkem obotavljanju se je odločil.

»Pologne? Na gorkem je.«

Po tisti pustolovščini z Jeanlinom je breja zajklja, ki je bila gotovo ranjena, skotila le mrtve mladiče in, da ne bi pitali želodca, ki ne donša nikakih koristi, so se prav ta dan odločili, da jo pripravijo s krompirjem.

»Da, nocoj si snedel njeno stegno... Hm, to si si oblizoval prste!«

Souvarine sprva ni razumel. potem pa je močno prebledel; od gnusa se mu je zgubančila brada, a kljub vsej ravnodušnosti sta mu dve debeli solzi privreli iz oči.⁴⁰

Takšen je bil konec zajklje; in med vsemi grozotami stavke je bila to edina stvar, ki je sicer za ves svet otopelemu anarhistu izvabila solze. Kar sledi v romanu, je samo nezaslišano nasilje: čim si Souvarine obriše solze, plane v krčmo besni Chaval, Étieninov tekmeč v ljubezni do vlačnice Catherine, in moža se spopadeta na smrt. V tem boju sicer nihče ne umre, zato pa v naslednjem poglavju, kakor smo že videli v razdelku naloge, kjer smo se ukvarjali z motiviko smrti, Jeanlin živalsko umori vojaka, ki stoji na nočni straži pred rudnikom; poglavje zatem smo priča pokolu pred Voreuxom, kjer v kot stisnjeni orožniki pokosijo na desetine rudarjev, naposled pa se v sedmem delu po Souvarinovih napovedih dogodi zadnja, nezaslišana katastrofa, ko je uničen ves rudnik in z njim mnogo življenj. Pologninemu poginu tako sledi pravi *tour de force* nasilja, krvavi finale romana.

³⁹ Ibid., 450.

⁴⁰ Ibid.

3.3. Kako naj razumemo Pologne?

Vloga Pologne v romanu je navidez povsem prozaična in nepomembna. Nepozoren bralec lahko zajkljo spričo velikih dogodkov, ki se vrstijo v romanu, povsem spregleda; tako se zdi tudi Zolaju potrebno, da v prvih treh primerih, ko se v romanu pojavi Pologne, vedno znova razloži, da je to Rasseneurova domača žival in da je breja (gl. odlomke v prejšnjem razdelku), kakor da si tega nismo zapomnili. Resnično, brez podrobnejšega uvida v tkivo romana bi jo komaj lahko imeli za več kot del kvazirealnosti Rasseneurove krčme, se pravi da bi nam skupaj s klopni in točilno mizo predstavljala ambient dogajanja v krčmi Pri dobri kaplji.⁴¹

V tej nalogi zagovarjamo drugačen pogled na vlogo in pomen zajklje v romanu; tako bomo, še preden se lotimo obširnejše primerjave z določenimi elementi Shakespearovega *Hamleta*, prikazali vsaj tri možne razloge, zakaj bi lahko bil motiv zajklje pomemben – arhitektonsko, simbolično in drugače – za ustroj romana in tako vreden nadaljnje spekulativne primerjave.

3.3.1. Vloga v zgodbi

Najprej se moramo dotakniti predloga, ki smo ga nakazali že v prejšnjem razdelku, da je namreč Pologne (predvsem njen žalosten konec) nekakšen znanilec krutega toka dogodkov v romanu in obenem do neke mere celo motivator teh dogodkov. Videli smo, kako sceni z zajkljinim koncem na krožniku neposredno sledi velika koncentracija nasilja in smrti: ljubezenska tekmeča se spopadeta na življenje in smrt, podivjani Jeanlin umori vojaka, oboroženci pokosijo stavgajoče rudarje, na koncu pa je uničen ves rudnik, skupaj s Catherine, Chavalom in Zachariejem in drugimi rudarji. Lahko bi rekli, da prav poglavje s Polognino smrtjo začne niz krvavih scen. Resda pa se prvi iz niza tragičnih dogodkov zgodi že eno poglavje pred prizorom s Pologne, namreč smrt pohabljene deklice Alzire; tako bi lahko rekli, da gre v tem primeru Pologne le del zasluge pri ustvarjanju atmosfere za končno katastrofo.

Na Pologne pa lahko do neke mere gledamo tudi kot na motivator ali usmerjevalec Souvarinove anarhistične sabotaže, ki na koncu pripelje do nezaslišanega uničenja. Kakor smo videli, je bila Pologne dobesedno edino bitje, za katerega je bilo anarhistu mar; zavedno ali ne, njena bližina je bila edino, kar je lahko pomirilo njegovo siceršnjo razrvanost in

⁴¹ Gl. razdelek o terminologiji.

ljudomrznost.⁴² Ko se Souvarine zave, da je zajklja mrtva – in to še na tako drastičen način – smo priča njegovemu edinemu čustvenemu izlivu⁴³, po katerem ostane povsem prepuščen svojim razdiralnim idealom; umanjala je njegova edina povezava z osebno, čutečo sfero bivanja, ostane le še ideološki stroj. Tako lahko rečemo, da se je Pologne morala umakniti, da je bil Souvarine zmožen uničenja, ki ga povzroči v zadnjem delu romana. Seveda pa je to le naša spekulacija.

3.3.2. Simbol porajanja in smrti

Nadalje lahko Pologne vidimo kot posebej bogato manifestacijo motiva porajanja, germinacije in z njim v obratnem sorazmerju povezanega motiva smrti, kakor smo to postavili v drugem razdelku naše naloge; tudi zajklja je del kompleksa motivike smrti, ki nas je zanimal v tistem razdelku. Zajec sicer nasploh velja za simbol plodnosti, Pologne pa je prikazana kot »zmerom breja samica«⁴⁴. Prisotnost simbola oziroma boljše arhetipa Večne matere v *Germinalu* je izpričana v članku Stevena Sondrupa, ki smo ga citirali in nekoliko kritizirali v prvem razdelku naše naloge; Sondrup daje za to primer Maheujke z njeno »plodnostjo in hranilno kapaciteto«⁴⁵. Nam se sicer zdi anahronistična raba antropoloških in literarnoteoretskih prijemov, ki Zolaju niso mogli biti znani, na tem mestu dvomljiva. Lahko pa pritrdimo, da imajo v romanu, katerega osrednji in naslovni simbol (»Zolajeva laž«) je klitje, rojevanje, porajanje, bodisi idej o moči proletariata, bodisi bodočih generacij rudarjev, ki kakor Kadmovi Sparti rasejo, vsajeni v zemljo⁴⁶, plodne matere, kakršni sta Maheujka in Pologne, posebno simbolno vlogo. Pri Pologne pa seveda gre na koncu še za dramatičen obrat te simbolike; kakor lahko beremo v odlomku iz prejšnjega razdelka naloge⁴⁷, se je pred smrtjo spremenila iz morebitne Velike matere, simbola porajanja, v simbol smrti. Rojeva le še mrtve zajčke in zaradi tega mora tudi sama umreti.⁴⁸ Priča smo torej kompleksni simboliki, ki je v samem jedru povezana z idejo romana in daje, da se tako izrazimo, Pologne posebno kredibilnost pred našim nadaljnjim raziskovanjem.

⁴² Gl. odlomka v razdelku 3.2 (»Njegove...« in »Pologne...«)

⁴³ Gl. odlomek v razdelku 3.2 (»Kje je Pologne?...«)

⁴⁴ Gl. odlomek v razdelku 3.2 (»Njegove...«)

⁴⁵ Sondrup 1982, 357.

⁴⁶ Zola 1974, 565, ekscipit romana.

⁴⁷ Gl. odlomek v razdelku 3.2 (»Kje je Pologne?...«)

⁴⁸ Allan Pasco v citiranem članku (str.742) označi smrt Pologne kot »ekonomsko nujnost«.

3.3.3. Mitološke reminiscence

V drugem delu naloge smo bežno spoznali razne mite, ki so jih raziskovalci, kakršni so citirani Pasco, Walker in Sondrup prepoznavali v *Germinalu*. Tukaj ne gre za namige tako dubiozne narave, kot je ta z Veliko materjo; Zola je bil kot dijak collègea Bourbon v Aixu deležen klasične izobrazbe⁴⁹ in so mu bili grški miti ter tragiška poezija dobro znani.

V zvezi s Pologne se nam zdita povedni dve mesti iz klasične mitologije. Prvi je mit o *Tiestovi pojedini*: Atrej, mikenski kralj, izve za prešuštvo svoje žene Ajrope z bratom Tiestom. Maščuje se tako, da ugrabi Tiestove sinove, jih ubije in skuha; nato povabi Tiesta na gostijo, kjer mu postreže meso lastnih sinov. Tiest, ne vedoč za smrt sinov in za prevaro, sprejme hrano.⁵⁰ Element tega mita vidimo v citiranem odlomku, kjer Souvarine povpraša po Pologne: za smrt bitja, na katerega je bil navezan, izve po tem, ko ga je sam použil. Tukaj seveda ne gre za otroke poučevalca, toda podobnost z mitom je nezgrešljiva. Nasploh pa je literarna snov Tiestove pojedine, verjetno zaradi svoje drastičnosti, postala zelo priljubljena in se v mnogih oblikah pojavlja v zahodni literaturi.⁵¹

Druga možna reminiscenca iz antike, ki si jo bomo tukaj ogledali, pa prihaja iz Ajshilove predelave mita o hiši Atridov v *Oresteji*. V prvi stajanki iz tragedije *Agamemnon* zbor obnavlja zgodbo o odpravi Grkov nad Trojo pod poveljstvom Agamemnona, kralja Miken, in njegovega brata Menelaja, kralja Sparte. Na začetku svoje poti proti Troji, pripoveduje zbor, sta kraljevska brata opazila dva orla:

Kraljevska ptica se kraljema ladij prikaže
nad sedežem poveljstva, na strani roke, ki vihti kopje,
jasno vidna vseokrog –
en črn, drugi na zadnjem delu bel,
se paseta na zajklji, obteženi z zarodom,
ustavljeni na njenem zadnjem teku.
Poj ájlinon, ájlinon žalni; a dobro naj zmaga.⁵²

Videc Kalhant pojasni kraljema, da orla predstavljata njiju, vodji pohoda, zajklja pa Trojo; toda ta omen ne prinaša Grkom ničesar dobrega, pove Kalhant, saj napoveduje srd boginje Artemide, ki ne bo pustila izpluti grškemu ladjevju, dokler ji Agamemnon ne žrtvuje lastne hčere Ifigenije. Nadaljnja zgodba je znana; za nas je zanimivo predvsem dejstvo, da v

⁴⁹ Troyat 2003, 9.

⁵⁰ Valenti 2009, 7.

⁵¹ Naj omenimo le Senekovega *Tiesta* in Shakespearovega *Tita Andronika*.

⁵² Ajshil 2009, 28.

videnju nastopa zajklja. Gre za najbolj znano, če ne edino, zajkljo v antični mitologiji, in s svojo brejostjo ter poginom z njenim zarodom vred močno spominja na Zolajevo Pologne. Vpliva Ajshila na Zolaja ne moremo dokazati, se nam pa zdi verjeten; in, da ponovimo, ni vprašljivo, da je pisatelj poznal dela antičnega trageda.

Nazadnje naj opomnimo še na eno možno branje lika Pologne: kot namig na deželo Poljsko. *Pologne* seveda v francoščini pomeni *Poljska*, in nenazadnje je zajklji to ime vzdal Rus⁵³, v času nastanka *Germinala* pa je velik del poljskih dežel pripadal Ruskemu carstvu. Toda glede na to, da je Rus, ki ji je izbral to ime, anarhist, ki se ne zanima za državno politiko, in da razen imena na zajklji ne moremo ničesar označiti kot morebiten namig na Poljsko, se nam ta predlog ne zdi kdove kako poveden za razumevanje vloge Pologne v romanu. Pač pa nas bo v nadaljevanju zanimala podobnost oziroma celo enakost (gre za žensko in moško različico istega imena) njenega imena z imenom Polonija v *Hamletu* (v originalu in francoskem prevodu: *Polonius*).

3.4. »Kje je Pologne?« kot citat

Zdaj, ko smo videli, da se za navidez banalnim motivom zajklje skriva neslutena globina možnih literarnih in mitološki reminiscenc, da se v Pologne križata motivika smrti in simbolika porajanja, ključni za nemimetično raven romana, ki jo v naši nalogi imenujemo »Zolajeve laž«, in da je tudi kot gibalno pripovedne strategije vloga zajklje nezanemarljiva, se nam zdi šele primerno, da predstavimo ključno tezo naše naloge.

Ob branju odlomka, ki smo ga citirali v razdelku 3.2 (*»Kje je Pologne?...«*) je našo pozornost pritegnila nenavadna podobnost z znanim odlomkom iz Shakespearovega *Hamleta* (četrti dejanje, tretji prizor), kjer kralj sprašuje Hamleta po truplu dvorjana Polonija, ki ga je princ poprej po pomoti ubil v kraljičini spalnici. Podobnost je takoj očitna, ko preberemo odlomka iz *Germinala* in *Hamleta* enega za drugim. Najprej *Germinala*:

»Kje je Pologne?« je vprašal.

Gostilničar se je spet zasmel in pogledal ženo.

Po kratkem obotavljanju se je odločil.

»Pologne? Na gorkem je.«

Po tisti pustolovščini z Jeanlinom je breja zajklja, ki je bila gotovo ranjena, skotila le mrtve mladiče in, da ne bi pitali želodca, ki ne donša nikakih koristi, so se prav ta dan odločili, da jo pripravijo s

⁵³ Gl. odlomek v razdelku 3.2 (*»Njegove...«*)

krompirjem.

»Da, nocoj si snedel njeno stegno... Hm, to si si oblizoval prste!«⁵⁴

In *Hamlet*:

KRALJ: Slišiš, Hamlet, kje je Polonij?

HAMLET: Pri večerji.

KRALJ: Pri večerji! Kje?

HAMLET: Ne, kjer se on gosti, temveč kjer se z njim gostijo (...)⁵⁵

Podobnost imen Zolajeve zajklje in Polonija iz *Hamleta*, oblikovanost vprašanja, ki je v *Germinalu* in *Hamletu* praktično enako, in naposled odgovor, ki razkriva, da je oseba/žival, po kateri se sprašuje, mrtva in pojedena, se nam zdijo preveč očitne, da bi jih odpravili kot naključje. Izmed vseh namigov in reminiscenc, ki smo jih predlagali v zvezi s Pologne, se nam zdi ta najbolj tehtna. Da gre resnično za citat, seveda ne moremo dokončno in brez dvoma dokazati, razen če bi našli avtorjevo izjavo, ki to eksplicitno potrjuje. Toda z natančnejšim pregledom odnosa med odlomkoma na vsebinski in oblikovni ravni lahko osvetlimo naš predlog, da gre tukaj za literarno reminiscenco (oziroma celo citat, če se osredotočimo zgolj na vprašanje »Kje je Polonij/Pologne?«) z več strani in ga prikažemo kot čim bolj utemeljenega. Tako si bomo v nadaljevanju najprej ogledali siceršnji odnos Zolaja do Shakespeara, potem položaj citiranega odlomka iz *Hamleta* v Shakespeareovi tragediji sami in naposled še čisto jezikovnost obeh odlomkov.

4. *Hamlet* – možen Zolajev vir

4.1. Shakespeare in Zola

Vpliv Shakespeara na Zolaja je v določeni meri izpričan. Znano je, da se je mladi Zola v duhu modnega romanticizma navduševal nad Shakespearom in drugimi avtorji, ki so bili takrat cenjeni med mladino: Dantejem, Hugojem, Lamartinom, Chénierom,⁵⁶ pa tudi Scribom in Dumasom⁵⁷. Toda, kakor opozarja Sylvie Thorel-Cailleteau v svojem članku, moramo pri

⁵⁴ Zola 1972, 450.

⁵⁵ Shakespeare, William. *Hamlet, danski princ*. Prev. Janko Moder. Ljubljana: Mihelač 1993, 93.

⁵⁶ Walker 1968, 4.

⁵⁷ Troyat 2003, 12.

raziskovanju vpliva Shakespeara na Zolajevo zrelo, naturalistično ustvarjanje odmisлити njegovo mladostno navdušenje nad velikim angleškim dramatikom.⁵⁸ Zolajev umetniški preporod v 60. letih 19. stoletja je radikalno spremenil njegov pogled na svet; njegove mladostne fascinacije nimajo z idejami zrele dobe v bistvu nič skupnega. Seveda pa je Zola ostal vse življenje dobro seznanjen s Shakespearovim ustvarjanjem, njegovimi liki in zgodbami.

Največkrat se neposredni vpliv Shakespeara na zrelega Zolaja omenja v zvezi z romanom *Zemlja* (*La Terre*, 1887), ki je nastal dve leti za *Germinalom*; med tema romanoma v Zolajevem opusu stoji le eno delo, *Umetnina* (*L'Œuvre*, 1886). *Zemlja* je roman iz kmečkega življenja, verjetno prvi te vrste v moderni literaturi; Zola je recimo izjavil, da *Zemlja* ne bi bila možna pred revolucionarnim letom 1789⁵⁹ (v literarnozgodovinskem pomenu je ta izjava seveda toliko kot tautologija). Roman se ukvarja z drobljenjem posesti na francoskem podeželju in vzporednim moralnim propadom kmečkega življenja; v središču zgodbe je ostareli posestnik Fouan, ki se odloči razdeliti svojo posest med svoje tri otroke: Fanny, Jezusa Kristusa in Buteuja. V zameno pričakuje, da mu bodo otroci hvaležni in bodo skrbeli zanj v preostanku njegovega življenja, toda eden za drugim mu otroci odrečejo skrb, se sprejo med sabo za dediščino, in roman se naposled konča z nasilnimi smrtmi protagonistov.⁶⁰ Osrednji zaplet je povzet po eni najbolj znanih Shakespearovih tragedij, *Kralju Learu*; tam ostareli naslovni junak razdeli svoje kraljestvo med svoji hčeri Goneril in Regan (najmlajša hči, Kordelija, izgubi svoj delež, ker ni zmogla prepričljivo izraziti svoje ljubezni do očeta – ta element zgodbe je pri Zolajevi predelavi izpuščen). Kruti hčeri se očetu odpovesta, tako da razlaščeni in zlomljeni Lear znori ter naposled umre s truplom svoje tretje hčere Kordelije, ki se je izkazala za edino dobro in hvaležno iz njegovega naraščaja, v naročju.⁶¹

Ključni potezi osrednje zgodbe *Kralja Leara*, razdelitev posesti ostarelega očeta med otroke in njegov propad zaradi njihove nehvaležnosti, sta dobro vidni v Zolajevem romanu. Tukaj gre torej za prevzem *snovi*, ki je, kakor smo videli v razdelku 2.1. naše naloge, *fabulativno oblikovan* element literarnega dela, vstavljen vanj iz zunajliterarne stvarnosti oziroma prenesen iz starejše literarne obdelave, v tem primeru Shakespearove. *Kralj Lear* je torej bistven vir Zolajeve *Zemlje*, povsem drugače, kot je naš odlomek iz *Hamleta* predstavljal

⁵⁸ Thorel-Cailleteau 1990, 484.

⁵⁹ Ibid., 489.

⁶⁰ Ibid., 484-87.

⁶¹ Gl. Shakespeare, William. *The Complete Illustrated Works of William Shakespeare*. London: Bounty Books 1993, 832-862.

kvečjemu drugotno referenco Zolaju pri ustvarjanju *Germinala*. Zaključimo pa lahko, da je neposredno literarno razmerje med Zolajem in Shakespearom vsekakor obstajalo.

4.2. Kje je Polonij? – odlomek iz 3. prizora 4. dejanja v kontekstu

Osredotočimo se sedaj na Shakespearovo tragedijo in umeščenost našega kratkega dialoga med kraljem in Hamletom v njej. Kakor smo že na kratko povzeli, se prizor odvije po dramatični in slavni sceni v kraljičinih prostorih, kjer Hamlet očita svoji materi poroko s Klavdijem in nato, misleč da gre za kralja, umori za zaveso skritega Polonija. Ko kralj od kraljice izve za uboj, najprej pošlje Hamletova prijatelja Rozenkranca in Gildenšterna povprašat princa, kam je skrnil Polonijevo truplo. Njuno vprašanje za Hamleta je nekoliko drugače oblikovano kot kasneje kraljevo:

ROZENKRANC, GILDENŠTERN (zadaj): Hamlet! Princ Hamlet!

HAMLET: Kakšno vpitje? Kdo kliče Hamleta? O, tukaj sta!

(Prideta ROZENKRANC IN GILDENŠTERN)

ROZENKRANC: Kaj ste storili s truplom, dragi princ?

HAMLET: Pomešal ga s prstjo, ker sta v sorodu.⁶²

Hamlet, ki v tem delu drame vztrajno hlina norost, jima torej odgovori na kriptičen in filozofirajoč način, kakor kasneje kralju. Ko Hamletova prijatelja tako ne dobita resnega odgovora, nastopi kralj sam s svojim neposrednim vprašanjem, ki smo ga že citirali. Dvogovor steče tako:

KRALJ: Slišiš, Hamlet, kje je Polonij?

HAMLET: Pri večerji.

KRALJ: Pri večerji! Kje?

HAMLET: Ne, kjer se on gosti, temveč kjer se z njim gostijo. Pri njem je ravno nekakšen simpozij političnih glist. Takle črv ti je edini cesar čez hrano: pitamo vse druge živali, da bi sebe spitali, in pitamo sebe za črve. Rejen kralj in mršav berač sta le sprememba na jedilniku: dve jedi, pa za isto gostijo, to je vse.

KRALJ: Ojej, ojej!

HAMLET: Lahko ujameš ribo na črva, ki je jedla kralja, in ješ ribo, ki je pogoltnila tega črva.

KRALJ: Kaj hočeš s tem?

HAMLET: Nič. Samo pokazal bi vam, kako gre kralj lahko na potovanje skozi beračeva čreva.

KRALJ: Kje je Polonij?

⁶² Shakespeare, William. *Hamlet, danski princ*. Prev. Janko Moder. Ljubljana: Mihelač, 1993, 91.

HAMLET: V nebesih. Pošljite koga gor, naj pogleda. Če ga vaš poštar ne najde tam, ga nekje drugje poiščite vi sami. Ampak res, če ga ne najdete še ta mesec, ga zavohate, ko pojedete po stopnicah v kuloar.⁶³

Kakor vidimo, kralj ponovi repliko, ki nas najbolj zanima, dvakrat: Hamlet izkoristi prvo vprašanje o Poloniju za baročno ekspozicijo o minljivosti zemeljske slave, drugo pa o posmrtnem življenju; sploh je razvidno, da na enako vprašanje prvič odgovarja kot materialist, se pravi: kje je Polonijevo telo, drugič pa kot, recimo, idealist: kje je Polonijeva duša. Ta miselni eksperiment je zanimiv in relevanten za problematiko, ki leži v jedru tragedije, kakor bomo kmalu videli.

Hamletov uboj Polonija se izkaže za pomemben element v razpletu tragedije; na podoben način, kot smo pri Pologne nakazali možnost, da je njena smrt spodbudila Souvarina pri izpeljavi njegove sabotaže, dá v Shakespearovi tragediji Hamletov eksces kralju končno izgovor, da se znebi nevarnega princa, kar je verjetno že prej naklepal.⁶⁴ Hamlet mora tako odpluti v Anglijo. Do konca tragedije je še daleč, toda za našo nalogo nadaljnje povzemanje ni potrebno. Namesto tega si poglejmo, zakaj je naš odlomek posebej značilen ali važen v idejni strukturi tragedije. Pri tem se bomo, podobno kot pri našem kratkem pregledu v drugem razdelku naloge, osredotočili na pomen smrti v *Hamletu*.

Znani pisatelj in akademik C. S. Lewis je v svojem članku, ki ga spodaj citiramo, opozoril na posebno in nenavadno vlogo, ki jo ima smrt v tej tragediji; pravi, da je smrt tema (subject) *Hamleta*.⁶⁵ V vseh Shakespearovih tragedijah, podobno kot v *Germinalu*, mnogo junakov umre, motiv smrti je pogost in pomemben, toda *Hamlet* na prav poseben način tematizira smrt: ne preprosto kot konec in odsotnost življenja, temveč kot stanje: kaj pomeni *biti mrtev*. »V *Hamletu*«, pravi Lewis, »smo primorani neprestano misliti o stanju smrti, bodisi o usodi telesa, bodisi duše.«⁶⁶ Primeri za to bi bili: lik duha, Hamletovega očeta, ki vzpostavi vprašanje o naravi zagrobnega sveta, iz katerega se vrača; slavni Hamletov monolog »*Biti ali ne biti, le za to gre...*«, v katerem se princ sprašuje po »*neodkritem kraju, od koder se/ ne vrne noben popotnik*«⁶⁷, njegove spekulacije o usodi telesa v grobu, skupaj z Jorikovo lobanjo, in navsezadnje tudi naš odlomek, kjer je, kot smo prikazali zgoraj, vprašanje dualizma, posmrtnega življenja in minljivosti prikazano v domišljeni obliki miselnega eksperimenta, namreč kot dva možna odgovora na eno vprašanje (*Kje je Polonij?*).

⁶³ Ibid., 93.

⁶⁴ Le da, seveda, v primeru Pologne gre le za možno, nekoliko revizionistično branje tega odlomka, pri Hamletovem uboju Polonija pa gre neizpodbitno za močan moment v razvoju drame.

⁶⁵ Lewis 1969, 98.

⁶⁶ Ibid., 99.

⁶⁷ Shakespeare, William. *Hamlet, danski princ*. Prev. Janko Moder. Ljubljana: Mihelač 1993, 62.

Tako lahko rečemo, da je naš prizor dokaj pomemben v razvoju teme smrti oz. »*Biti mrtev*«, ki je za Lewisa glavna tema vse tragedije.

Za drugega znanega Shakespearologa, Maynarda Macka, je, podobno kot za Lewisa, *Hamlet* »tragedija vprašanj«; toda Mack poveže to idejo predvsem z jezikom drame. Zanj je jezik *Hamleta* značilno vprašalen, interogativen⁶⁸: najpomembnejše pasaže tragedije so vprašalni stavki – ali pa se začnejo z vprašalnimi stavki. Kot primer za to poda na eni strani navidez prozaičen incipit tragedije: »*Kdo je?*«, izrečen od stražarja Bernarda, na drugi strani pa kompleksna Hamletova vprašanja, kot so »*Pa vendar, kaj je zame ta biserček prahu?*« ali »*Biti ali ne biti*«⁶⁹. Seveda spada v to kategorijo tudi naše vprašanje: »*Povej, Hamlet, kje je Polonij?*« in Mack bi se verjetno strinjal, da je v tem smislu značilno za tragedijo in vredno pozornosti.

Tako lahko zaključimo, da ima prizor, ki smo si ga поблиže ogledali, pomembno funkcijo v dramskem loku tragedije, predvsem pa je naš kratek dialog v skladu z idejami Lewisa in Macka nosilec ključnih idejnih kompleksov *Hamleta*. Podobno smo v prejšnjem razdelku naloge predlagali o odlomku s Pologne v kontekstu motivike smrti in porajanja v *Germinalu*; lahko rečemo, da se oba naša odlomka lotevata problematike smrti na način, nadvse značilen za to, kako je smrt izvorno dojeta v literarnem delu, ki mu pripadata. To se pravi, v *Germinalu*, kruto realističen, a povezan z idejo in miti o porajanju, v *Hamletu* pa spekulativen, sprašujoč in filozofsko usmerjen v onostranstvo.

4.3. Vprašanje jezika

V tem razdelku si bomo tekst naših dveh odlomkov pogledali še поблиže, in to v izvirni Shakespearovi angleščini in Zolajevi francoščini. Za odgovor na vprašanje, ali ne gre pri odlomkih samo za naključno oblikovno (kako je tekst jezikovno oblikovan) in vsebinsko (kakšen pomen mu lahko pripišemo – to smo videli v prejšnjem delu našega sestavka) podobnost, moramo pregledati jezik originalov, brez sprememb, ki so lahko nastale v prevodu. Osredotočili oziroma omejili se bomo seveda le na tisti ključni stavek/repliko, pri katerem lahko dejansko gre za citat: *Kje je Pologne/Polonij?*

Pri Shakespearu (v prvem foliu, ki velja za standardni tekst *Hamleta*) se stavek glasi tako:

⁶⁸ Mack 1952, 46.

⁶⁹ Ibid. To seveda ni vprašalni stavek v slovničnem pomenu, je pa semantična ustreznica vprašalnega stavka.

KING. Now, Hamlet, where's Polonius?⁷⁰

Stavek se začne torej s pastavkom z medmetno rabljenim časovnim prislovom »now« v približnem pomenu »torej« in vsebuje tudi pastavčno vstavljeni neposredni zvalniški poziv naslovniku (*Hamlet*). Vprašalni stavek, ki sledi, je povsem navaden *direct partial interrogation*, se pravi, vprašanje je izraženo neposredno in ne iz konteksta in odgovoriti ni možno z da ali ne.

Pri Zolaju se Souvarinovo vprašanje glasi tako:

Où donc est Pologne?⁷¹

Kot vidimo, tukaj ni z zvalnikom izraženega naslovnika vprašanja, je pa veznik »donc« s približnim pomenom "torej", ki semantično zasuka stavek, da pomeni neko pričakovanje. Tako je nekakšna ustreznica Shakespearovemu »Now«, le da ni postavljen na začetek stavka, temveč za vprašalni zaimек »où« (kje). Sicer sta si francoski in angleški stavek slovnično in pomensko identična. Vidimo torej, da je Zolajev stavek v originalu še bližje Shakespearovemu kot v slovenskem prevodu, saj vsebuje veznik, med tem ko je v Gspanovem prevodu vprašanje povsem »neokrašeno«: *Kje je Pologne?*⁷². Ta podobnost je morda majhen argument v prid naši tezi.

Toda skoraj gotovo je, da je Zola poznal Shakespeara iz prevodov. Shakespeara in tako tudi *Hamleta* se je v 19. stoletju veliko prevajalo v francoščino⁷³ in praktično nemogoče je ugotoviti, kateri prevod je uporabljal Zola ali kateri mu je bil najljubši. Za potrebe te naloge se nam je posrečilo priskrbeti prevod *Hamleta* iz leta 1865 izpod peresa François-Victorja Hugoja, sina Victorja Hugoja, s predgovorom slednjega. Gre za prestižen prevod, del zbranega Shakespearovega dela, ki ga je François-Victor Hugo pripravljaval v 60. letih 19. stoletja; vključuje tudi prevod prvega (slabega) kvarta, defektne verzije besedila *Hamleta*, najdene v 19. stoletju. Povsem verjetno je, da je imel Zola ta prevod v rokah, ne moremo pa iz podobnosti ali nepodobnosti med jezikom Hugoja in Zolaja v odlomku s Pologne/Polonijem potegniti nobenih zaključkov, saj je Zola pač lahko uporabljal drug prevod, če gre tu zares za citat. Pri Hugoju se kraljeva replika glasi takole:

⁷⁰ Shakespeare, William. *The Complete Illustrated Works of William Shakespeare*. London: Bounty Books 1993, 820.

⁷¹ Zola 1964, 1482.

⁷² Tako je pravilno, saj bi ta stavek v slovenščini z veznikom *torej* zvenel nenavadno.

⁷³ Čeprav ne brez določene kulturno pogojene nelagodnosti; gl. Hugo 1865.

LE ROI. Eh bien! Hamlet, où est Polonius?

Imamo torej Shakespearov stavek, dokaj neposredno preveden v francoščino; besedni red je enak, v pastavku pa je medmetno rabljeni časovni prislov »now« Hugo prevedel s prav tako medmetno rabljeno zvezo »*eh bien*«. Veznika »*donc*«, ki ga uporablja Zola v našem stavku iz *Germinala*, torej ni. Toda ne moremo vedeti, ali v katerem drugem prevodu *Hamleta*, ki ga je morebiti uporabljal Zola, to mesto ni prevedeno kako drugače, morda z »*donc*«.

4.4. Zakaj bi Zola citiral Shakespeara?

Prikazali smo vse vidike Zolajevega in Shakespearovega teksta, ki smo se jih namenili osvetliti. Vprašanje, ali gre v našem odlomku s Pologne resnično za citat oziroma literarno reminiscenco, ostaja odprto, ampak upamo, da smo svoj predlog predstavili čimbolj prepričljivo. Zdi se nam potrebno samo še razčistiti, ali je bilo naše vzpostavljanje povezave med *Germinalom* in *Hamletom* smiselno; navsezadnje smo se omejili na zelo kratek odlomek in razen vzporednic, vsebovanih v tem odlomku, nismo omenjali nobenih sorodnosti med Zolajevim romanom in Shakespearovo tragedijo. Zdi se nam, da jih tudi v resnici ni; globlje povezave, kakršna je med *Zemljo* in *Kraljem Learom*, tukaj ne kaže iskati, pa tudi iskanje podobnosti med likoma Pologne in Polonija bi bilo brezpredmetno in prisiljeno. Med sestavljanjem naloge smo se nekaj časa spogledovali z idejo, da bi odlomka s Pologne in Polonijem uporabili kot izhodišče za primerjavo Shakespearovega in Zolajevega zgodovinsko pogojenega filozofskega obzorja; osnovna zamisel je izgledala nekako tako: v Shakespearovem dialogu med kraljem in Hamletom, kakor smo videli v razdelku 4.2., kralj vpraša Hamleta po Poloniju dvakrat: prvič dobi odgovor v zvezi s Polonijevim telesom, drugič pa o njegovi duši. To naj bi predstavljalo dualizem zgodnjega baroka z njegovo radikalno ločenostjo duha in telesa. V odgovarjajočem odlomku iz *Germinala*, ki smo ga vzeli pod drobnogled, pa je le eno vprašanje, se pravi »*Kje je Pologne?*«, in en odgovor, ki se nanaša na njeno telo. To naj bi predstavljalo Zolajevo naturalistično filozofijo z njeno redukcijo na materialno.⁷⁴ Ampak to so le spekulacije, ki nimajo zadostne zveze z literarnima umetninama.

Toda osredotočenje na kratek odlomek daljšega teksta ni nujno metodološka napaka;

⁷⁴ Seveda pa Pologne kot zajklji niti v Shakespearovem dualističnem svetu ne bi pripadala duša.

Elliott Grant v svoji študiji o *Germinalu* večkrat zapiše, da je Zola (predvsem v tem romanu) veliko pozornost posvečal detajlu, vsak element svojega dela natančno načrtoval in sploh ničesar prepuščal naključju.⁷⁵ Tudi najmanjši drobec takega literarnega dela je tako vreden raziskovalčeve pozornosti.

Ostaja pa še to vprašanje: zakaj bi Zola svojo reminiscenco na veliko delo svetovne literature omejil na tako majhen drobec svojega teksta? Zakaj se ne bi k njej vračal, če jo je že vzpostavil, tako kot pri konju Generalu/Bataillu? Na to vprašanje žal ne moremo odgovoriti. Lahko pa pristavimo, da morebitna reminiscenca ali citat Shakespeara, tudi če je omejen le na droben odlomek v šestem delu *Germinala*, ni, da se tako izrazimo, *odveč*. V našem sestavku smo večkrat omenjali postopek, s katerim Zola dosega sijajne literarne učinke, čeprav je nekako v nasprotju z njegovim izhodiščnim estetskim prepričanjem; sam je uporabil v zvezi s tem prisposodbo trampolina, ki ga ponese iz realnosti v območje simbola, mi pa smo predlagali izraz »Zolajeva laž«. Zdi se nam, da bi bila smrt Pologne, če drži naša teza o citatu, sijajen primer te »Zolajeve laži«: pogin domače zajklje v krčmi zakotne rudarske kolonije tako lahko naše misli požene v simbolna prostranstva Hamletovih monologov.

Zaključek

Ob koncu našega sestavka lahko sklenemo, da je lik Pologne nezanemarljiv, integralni del celote *Germinala*, iz katerega lahko izpeljemo mnogo pomenljivih interpretacij, najsi ga opazujemo skozi prizmo za roman neizpodbitno pomembne motivike smrti, Zolajevega siceršnjega literarnega odnosa do živali, vpetosti v mitološko podstat *Germinala* ali pa preprosto kot element v razvoju naracije. Reminiscenčni odnos do Shakespeareovega *Hamleta*, kakršnega smo predpostavili v sestavku, se nam zdi možen že zaradi velike podobnosti – na oblikovni in pomenski ravni – med ključnima odlomkoma s Polonijem in Pologne, h katerima smo se večkrat vračali, nadalje zaradi Zolajevega dobrega poznavanja Shakespeareovega ustvarjanja in navsezadnje zaradi siceršnje vloge Pologne v romanu, ki ni trivialna in nakazuje možnosti simbolnega branja. Nazadnje še predlagamo, da bi bila uporaba citata oz. reminiscence v sceni s smrtjo Pologne z Zolajeve strani smiselna, saj bi liku zajklje pridala monumentalno simbolno razsežnost, kar je ena izmed temeljnih značilnosti sicer v določeni meri kontradiktorne poetike tega naturalista: tako bi tukaj šlo za uporabo koncepta, ki smo ga vzpostavili v prvem poglavju naše naloge, se pravi »Zolajeve laži«.

⁷⁵ Gl. recimo Grant 1970, 99.

Povzetek

V prvem teoretskem uvodu naše naloge smo vpeljali koncept »Zolajeve laži«, ki zajema odnos avtorja *Germinala* do rabe simbolike. Drugi teoretski uvod nam je služil za razčiščenje nekaterih terminoloških pojmov, ki smo jih potrebovali v nalogi. Temu je sledilo poglavje o motivu smrti v *Germinalu*, kjer smo ugotovili, da ta motiv nastopa v dveh kontekstih: simbolnem, ki je povezan s podobjem klitja in prerojenja, ter naturalističnem, ki smrt često prikaže na patološki način. V poglavju o zajklji Pologne smo najprej videli, da se je Zola pogosto s posebno pozornostjo loteval prikazovanja živali, nato pa, da pri razvoju lika Pologne gre za tragično zgodbo, ki se odvija v samem ozadju romana. Pri pretehtanju pomembnosti njenega lika za razvoj zgodbe romana smo navrgli možnost, da služi kot katalizator dogajanja, naštelimo pa tudi morebitne simbolne implikacije Pologne, med drugim mit o Tiestovi pojedini in zajkljo iz Ajshilove *Oresteje*. Sledila je ekspozicija naše teze, da je odlomek v *Hamletu* (4. dejanje, 3. prizor) vplival na Zolaja pri pisanju odlomka, kjer zvemo za smrt Pologne. V preostanku naloge smo poskušali podpreti našo tezo. Najprej smo postavili sceno iz 4. dejanja *Hamleta* v širši narativni kontekst tragedije, potem pa še v idejnega, pri čemer smo se opirali na nekatere splošno znane teorije o idejni zgradbi te tragedije. V predzadnjem poglavju smo sopostavili originalna teksta *Hamleta* in *Germinala* ter natančno primerjali odlomka, kjer naj bi šlo za literarni citat; ugotovili smo, da sta si še bolj podobna kot v slovenskem prevodu, toda citata nismo mogli dokazati. Predstavili smo tudi francoski prevod *Hamleta*, ki ga je verjetno uporabljal Zola. Zadnji razdelek naloge nam je služil za kritični pretres naših predlogov in interpretacij; zaključili smo, da je raziskovanje kratkih izsekov iz teksta, s kakršnimi smo se tukaj ukvarjali, pri Zolaju iz več razlogov smiselno.

Uporabljena literatura:

- Ajshil. »Oresteja«. Prev. Marko Marinčič. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana*. 88. 5 (2009): 25-76.
- Arrivé, Michel; Claire Blanche-Benveniste; Jean-Claude Chevalier, Jean Peytard. *Grammaire Larousse du Français contemporain*. Paris: Librairie Larousse 1986.
- Auerbach, Erich. *Mimesis. Prikazana resničnost v zahodni literaturi*. Prev. Vid Snoj. Ljubljana: Labirinti, 1998.
- Balakirsky-Katz, Maya. »Émile Zola, the *Cochonnerie* of Naturalist Literature, and the *Judensau*«. *Jewish Social Studies, New Series*. 13. 1 (2006): 110-135.
- Cankar, Izidor. *Obiski – S poti*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1960.
- Frenzel, Elisabeth. *Stoff-, Motiv- und Syboolforschung*. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1970.
- Grant, Elliott M. *Zola's »Germinal«*. Leicester: Leicester University Press, 1970.
- Hugo, Victor. Préface de la nouvelle traduction de Shakespeare. William Shakespeare. *Œuvres complètes de W. Shakespeare. Tome 1: Les deux Hamlet*. Paris: Pagnerre, 1865.
- Jereb, Elza. *Francoska slovnica po naše*. Ljubljana. Cankarjeva založba, 1997.
- Kos, Janko. *Germinal* in navzkrižja naturalističnega romana. Émile Zola. *Germinal*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1974.
- Lewis, C. S. »Hamlet: The Prince or The Poem?«. *Selected Literary Essays*. Edited by Walter Hooper. Cambridge: Cambridge University Press, 1969. 88-105.
- Mack, Maynard. »The World of Hamlet«. *The Yale Review*. 41 (1952): 502-523.
- Milačić, Dušan. *Emil Zola*. Beograd: Rad, 1958.
- Pasco, Allan H. »Myth, Metaphor, and Meaning in *Germinal*«. *The French Review*. 46. 4 (1973): 739-749.
- Shakespeare, William. *Hamlet, danski princ*. Prev. Janko Moder. Ljubljana: Mihelač, 1993.
- . *The Complete Illustrated Works of William Shakespeare*. London: Bounty Books, 1993.
- . *Œuvres complètes de W. Shakespeare. Tome 1: Les deux Hamlet*. Trad. François-Victor Hugo. Paris: Pagnerre, 1865.
- Smolej, Tone. *Slovenska recepcija Émila Zolaja (1880-1945)*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2007.
- Sondrup, Steven P. »Archetypal Structural Patterns in *Germinal*«. *Proceedings of the IXth Congress of the International Comparative Literature Association*. 4. zv. Ur. Zoran

- Konstantinović. Innsbruck: Verlag des Instituts für Sprachwissenschaft der Universität Innsbruck, 1982. 357-362.
- Thorel-Cailleteau, Sylvie. »L'ombre du Roi Lear. Une lecture de *La Terre* d'Émile Zola«. *Revue de Littérature Comparée*. 64. 3 (1990): 481-490.
- Troyat, Henri. *Zola*. Prev. Vital Klabus. Ljubljana: Sophia 2003.
- Valenti, Nejc. »Tantal in Tantalidi.« *Gledališki list SNG Drama Ljubljana*. 88. 5 (2009): 6-8.
- Walker, Philip. »Prophetic Myths in Zola«. *PMLA*. 74. 4 (1959): 444-452.
- . »Zola's Use of Color Imagery in *Germinal*«. *PMLA*. 77. 4 (1962): 442-449.
- . *Émile Zola*. London: Routledge & Kegan Paul, 1968.
- Zola, Émile. *Germinal*. Prev. Alfonz Gspan. 2 zv. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1974.
- . *Les Rougon-Macquart : histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second empire / Émile Zola ; édition intégrale publiée sous la direction d'Armand Lanoux ; études, notes et variantes par Henri Mitterand*. Tome III. Paris : Gallimard, 1964.

Izjava o avtorstvu

Izjavljam, da je diplomsko delo v celoti moje avtorsko delo ter da so uporabljeni viri in literatura navedeni v skladu z mednarodnimi standardi in veljavno zakonodajo.

Ljubljana, 19. septembra 2012

Aljaž Glaser