

**Peter  
Kolšek  
STRITAR-  
JEV  
ZORIN  
– PRIMER  
EVROPSKE  
ROMA-  
NESKNE  
FORME?**

*Stritarjev roman Zorin je slovenska literarna zgodovina največkrat obravnavala v tesni zvezi z evropskim sentimentalizmom in ga kot takega v večini primerov negativno vrednotila. Pričujoča razprava skuša ugledati roman v luči novoveške romaneskne forme z ustreznimi metafizičnimi določili. V tem smislu se Zorin izkaže kot povsem relevanten in torej do Cankarja edini zasnutek romaneskne sveta na Slovenskem, vendar mu nerazrešeno protislovje ontološke problematike daje pečat estetske nezadostnosti.*

I.

Urednik Stritarjevih *Zbranih del* France Koblar podaja komparativni problem *Zorina* (1870) skrajno sintetično: »Werther je pravzaprav Zorinov prednik z Rousseaujevo idejno dediščino.«<sup>1</sup> Zorin se kot junak Stritarjevega romana nedvomno dotika Wertherjevih strukturnih značilnosti. Njegovo smrt že na prvi pogled opredeljuje podobna nemoč pred objektivno stvarnostjo, kakor je tudi njegovo življenje podobno drsenju v odpoved. Zorinovo osredotočenost na čustvo, ki je brez dvoma temeljna psihološka prvina besedila, je kaj lahko vzporejati s tisto duhovnozgodovinsko postavitevjo čustva, kakršna govori iz ljubezni kot avtonomne vrednote, ki uveljavlja pravico do razmerja med Rousseaujevo Julijo in Saint-Preuxom, med Goethejevim Wertherjem in Lotte. Čeprav je zagotovilo za čustveno veljavnost ljubezni pri Rousseauju še razsvetljenski razum, pri Goetheju pa ni več potrebno niti takšno zagotovilo, je za *Zorina* vendarle treba reči, da gre za prepletanje obeh koncepcij, ne da bi bilo takšno prepletanje postavljeno na nov temelj, ki bi imel morda vsebinsko nov duhovnozgodovinski značaj. Zorinova izvoljenka Dela je psihološko prav tako nemočen lik, kakor sta v svoji osnovni funkciji zgoščenega ljubezenskega ideala tudi Julija in Lotte; in Zorin je v svojem hrepenenju in trpljenju prav tako dosledno nemočen kakor nesrečna junaka znamenitih sentimentalnih romanov v pisnih iz druge polovice 18. stoletja.<sup>2</sup> V vseh teh junakih deluje določena vsebinska in formalna vzajemnost, ki je pri Rousseauju in Goetheju sicer postavljena na različne temelje, tega pa z duhovnozgodovinskega stališča za *Zorina* ni mogoče reči in ga torej ni mogoče postaviti v temeljno različnost. Vsekakor pa je treba reči vsaj to, da motivne in idejne sorodnosti v Stritarjevem tekstu presega tiste pristojnosti, kakršne so običajne pri medsebojnem vplivanju literarnih tokov.

Takšno spoznanje o slovenski inačici evropskega sentimentalnega romana je tudi v ospredju skoraj vseh literarnozgodovinskih sodb o literarni vrednosti Stritarjevega romana; zgodovina teh sodb je zgodovina izredne kritične strogosti do *Zorina*.<sup>3</sup>

V Stritarjevem delu vidi le zakasnel in neizrazit odmev evropskega sentimentalizma, katerega začetnik je Richardson, najimenitnejša nadaljevalca pa Rousseau in Goethe. Neumestno ni niti vprašanje, ali je potemtakem *Zorin* še izvorno in samostojno delo z vsaj minimalno umetniško veljavo. Ali predstavlja otožni junak tega romana v kakršnemkoli smislu širšo vznemirljivost, ki bi preseгла časovno omejeno in že tedaj zapoznelo literarno modo? Skratka, ali je v Stritarjevem besedilu sploh mogoče računati na resnično umetniško vrednost, ki pač pritiče delom s trajnejšim literarnim življenjem? Poskus odgovora na takšna vprašanja zahteva radikalno drugačno branje *Zorina*. Najprej je treba ugledati Stritarjevo delo v nujni razmejitvi od forme pisemskega sentimentalnega romana in opustiti primerjalni vidik neposrednega območja vplivov. Poskus, ugledati naše besedilo kot specifičen primer novoveške romaneskne forme z vsemi historičnimi posledicami, ki so na ekspliciten način znane vsaj od Lukácsa<sup>4</sup> dalje, je prav toliko vznemirljiv kot obetaven. V tem smislu je vredno premisliti zlasti vlogo junaka, njegov temelj in cilj.

To konkretno pomeni: ali je v glavnem junaku Stritarjevega romana utelešena mera tipičnih evropskih romanesknih junakov in ali je besedilo s svojo fabulativno strukturo primeren dom njegovega zgodovinskega poslanstva. Takšno razumevanje romana je tudi na Slovenskem dovolj znano in je v celoti vezano na teorijo Dušana Pirjevca. Pirjec je sprejel Lukáčekovo koncepcijo romanesknega junaka, a to tako, da je njegovo temeljno subjektivnost ugledal v luči ontološke problematike, kakor jo je razvil Martin Heidegger. Tako je Pirjec odkril roman kot najpopolnejšo zgodovinsko formo, v kateri se s filozofsko doslednostjo razkrivajo nihilistične razsežnosti evropske metafizike.<sup>5</sup>

Narava Stritarjevega besedila nam takšen literarnoteoretičen pristop v celoti omogoča, omogočajo pa ga tudi Stritarjeve načelne izjave o bistvu in pomenu umetnosti. Določnejše ugotovitve o naravi Stritarjevega estetskega nazora je mogoče povzeti iz njegovega tretjega *Kritičnega pisma*, kjer si avtor odgovarja na vprašanje, kaj je predmet pesništva. Ugotavlja, da pesniku pravzaprav ni potrebna domišljija, dovolj je že, če stopi »v tiho svetišče svojega srca, saj, če je v resnici pesnik, ondi najde v zmanjšani podobi vesoljni svet, veselje in žalost, up in hrepenenje vsega človeštva.«<sup>6</sup> Ta formulacija se povsem sklada s tisto, ki opredeljuje način Zorinove prisotnosti v svetu. O tem natančneje spregovori že v *Predgovoru*: Zorin je prenašal bolečino vsega človeštva in človeške bolečine so bile njegove lastne bolečine.<sup>7</sup> Junak se očitno identificira s svetom v najširšem smislu, toda istovetnost je mogoča samo na način trpljenja. Junak je torej povsem legitimni del objektivnega sveta, hkrati pa to ni nobena srečna identiteta, saj je povezan s svetom ravno prek trpljenja in bolečine. Naravo takšnega razmerja natančneje opredeljuje Stritarjeva izjava, ki jo je bil prisiljen podati tedaj, ko je moral braniti svoj estetski nazor. V *Pogovorih* iz leta 1870 pravi, da je »treba kazati svet, kakršen je, in pa zraven, kakršen bi moral biti.«<sup>8</sup>

V slovenski literarni zgodovini je to ena tistih idejnih formulacij, ki odpira poetični realizem kot specifično slovensko stilno formacijo realizma. Vendar je za nas pomembnejše, da to Stritarjevo nazorsko načelo ugledamo kot ozadje njegovega besedila. Najprej je treba reči, da iz Stritarjevih besed ne govori svet kar tako, svet kot abstraktna totaliteta, temveč je to svet, »kakaršen je«, a takšen ni povsem ustrezen, zato je pesnikova naloga, prispevati za svet, »kakaršen bi moral biti«. Ta razlika med ustreznim in pomanjkljivim svetom pa usodno zadeva ravno junaka, saj če je res junak, tedaj mu pritiče »veselje in žalost, up in hrepenenje vsega človeštva«. Predmet pesništva je tako dogajanje konkretnega človeštva v konkretnem svetu z vsem kompleksom bivanjskih izkušenj. Tak svet je lahko samo konkretni socialnozgodovinski svet in junak je z njim v posebnem odnosu, ki se v Zorinovem primeru imenuje trpljenje; a to je trpljenje za svet, kakršen šele bo. Takšno razmerje do sveta določa tudi posebna junakova naravnost, ki je dovolj razvidno opisana v že omenjenem *Predgovoru*. Tam je Zorin opredeljen v razliki od tiste običajne poti, »po kateri se drevi, suje in peha velika trgovska drhal«, ki očitno predstavlja običajno ravnanje, v katerem ni nič s svetom in tudi ne s trpljenjem zanj. Zorin pa v svojem »dejanju in nehanju« krene »na stran s ceste«, ki je cesta amorfne večine, in stopi na svojo pot; a to stori samo zato, ker »ve« za svet, kakršen bi moral šele biti. Za takšno pot pa se je Zorin odločil »po svojem mišljenju«, poroča avtor.<sup>9</sup>

Ta kratki premislek Stritarjevih načelnih izhodišč, ki so in kakor so položena tudi v njegovo besedilo, nas postavlja v določen zgodovinski položaj, od koder je Stritarjevo besedilo mogoče ugledati kot literarno transformacijo konkretnega socialnozgodovinskega sveta. Se več: iz besedila govori model sveta, ki je posebej določen s socialnostjo in zgodovinskostjo, a to tako, da »stopa družba v zgodovino, da zgodovina družbo vso prežame.«<sup>10</sup>

S tega stališča pa Stritarjevo besedilo seveda odpira vrsto specifičnih vprašanj, ki morajo biti temeljna v tistem teoretičnem smislu, kot ga določa okvir evropskega romanesknega dogajanja. Najprej, ali je Zorin sploh subjekt v tistem izvornem pomenu, kakršen je v Evropi obveljal po Descartesu? In če to je, kaj je tedaj subjektiviteta subjekta, tista metafizična bit, v kateri je zasnovana junakova subjektivnost? Kakšna sta značaj in prostor junakove akcije? In dalje, ali sodi Zorinov samomor pod klasično načelo poloma romanesknih junakov? Zlasti pa: ali se v njegovem propadu razkriva ontološka diferenca? Je Zorin torej polnovreden umetniški tekst ali pa je zgolj ideološka propaganda? Odgovor na vsa ta vprašanja naj končno prikljče tudi odgovor na implicitno vprašanje: ali je Zorin sploh tekst po modelu romaneskne forme in kot tak prvo uresničenje romanesknega sveta na Slovenskem?<sup>11</sup>

## II.

Obširnejši odlomek iz besedila zelo določno govori o naravi Zorinovega junaštva. Gre za besede prijatelja, ki Zorina ves čas usmerja in razmišljujoče bedi nad njegovo usodo.

»Kaj je ideja človeštva? (...) Človek ne vidi samo sebe na svetu; brat mu je, kdor nosi njegovo podobo. Vesel ne more biti sam, če vidi brata trpeti. Ve, da, če njemu pomaga, sebi pomaga. Posameznik je ud velike družine, zvezane v sreči in nesreči. Zanj živet, zanj trpeti, nji, ako treba, svojo srečo žrtvovati, to si šteje v dolžnost. Kdor ne misli tako, ta ni vreden človeškega imena. (...) Kdo je s toliko navdušenostjo, s tako gorečo zgovornostjo učil ta nauk kakor ravno ti? Kdo je globokeje čutil v svojem srcu gorje, v katerem zdihuje vesoljno človeštvo? Kdo je tako zaničljivo, s tako sveto jezo govoril proti samopridnosti, ki le sebe vidi, zase skrbi? – S kakim veseljem sem te slišal govoriti tako, s kakim upanjem sem gledal ta blagi, mladostni ogenj, ki je ogrel in vnel srca poslušalcev! Dejal sem: Kadar pride njegov čas, ta bo delal v pismu in govoru na prid domovini, človeštvu: kar si ti želel, a ne mogel, to vse stori v obili meri on! (...) – Sanjal sem, da boš ti nam mož, ki ga potrebujemo, kateri, videč, da je ljudstvo lačno, ne bo dajal kamna tistim, kateri prosijo kruha; ki bo kazal z besedo in dejanjem bratom svojim pot, po katerem se bodo bližali bolj in bolj dušni in telesni blaginji. Resnice nam je treba in bratovske ljubezni. Kdo je gorel za resnico kakor ti? Kdo je ljubil brate svoje z vsem svojim srcem kakor ti?«<sup>12</sup>

Osnovna naravnost junaka postaja razvidnejša. Strnjeno jo v pismu istemu prijatelju izreka tudi sam Zorin: »Žalostne tolažiti, lačne sititi, žejne napajati, to je dobro delo, a je tudi prijetno, veselo, sladko delo.«<sup>13</sup> Zorinovo »delo« se vedno bolj razkriva kot specifično aktiven odnos do sveta, ki ga je s pridržki mogoče poimenovati spreminjanje sveta. Junakova dejavnost temelji v nenehnem prizadevanju za boljši svet. Očitno je namreč, da gre za povsem določen, konkreten in otipljiv socialnozgodovinski svet, ki ni nekaj statičnega in večnega, zato je opredeljen kot naš čas, ta čas pa je »materialen« in v njem vlada »samopridnost«. Samo tak svet je tudi mogoče spreminjati, ga morda celo premagati in obvladati, vse to pa z bojem zoper materialnost in samopridnost časa, četudi na način, ki zahteva, da je treba »svojo srečo žrtvovati« ter za »človeštvo in domovino živet«. Spreminjanje takega sveta ni le »dobro, prijetno, veselo in sladko delo«, to je že kar »sveta dolžnost«. In tisti, kdor ne misli tako, po krivici nosi človeško ime.

Zdaj ne more biti nobenega dvoma več, da Stritarjev tekst reprezentira tisti socialnozgodovinski svet, v katerem je šele možen roman, kakor tudi ni mogoče zanikati, da je njegov junak vsaj načelno zasnovan kot romaneskni subjekt; ta si za področje svojega delovanja izbere tudi povsem

otipljivo zgodovinsko situacijo, ki se v celoti razodene kot neustrezen in samopriden svet; to je železni vek. Nič pa še ni jasno, kaj Zorina pravzaprav določa za subjekt,<sup>14</sup> kakor tudi ne, kaj omogoča specifični temelj romaneskosti romana. To je vprašanje o subjektiviteti subjekta, o tistem izvornem temelju, ki opredeljuje naravo junakovega delovanja in po katerem je subjekt to, kar je: zavestni nosilec določene socialnozgodovinske akcije.

Več kot očitno je, da nas je iz obširnega odlomka ves čas nagovarjala subjektiviteta subjekta. Vendar njene temeljne prisotnosti ni mogoče razviti v otipljivo ime, dokler se natančneje ne razkrije sam zasnutek junakove subjektivnosti. Šel v zasnuteku more in mora biti dana njena osnovna možnost. O takem položaju zelo določno spregovori Zorin v žalostnem pismu Deli, tedaj, ko so v njem obrisi smrti že vedno jasnejši.

«(…) nekaterim je prirojeno ali prirejeno, ali oboje, da, ko stopijo v življenje, prineso s sabo neko podobo njegovo, neki ideal, bolj ali manj dovršen, katerega so si ustvarili v tihih urah po svoji naravi, dejal bi, po svoji podobi (…). A vsaka stopinja, vsak pogled po njem jim kaže, da se resnica nikakor ne strinja z njihovo priljubljeno podobo, katera je rasla z njimi, tako da si je ne morejo iztrgati iz prsi.»<sup>15</sup>

Človek si torej ustvari svoj »ideal« v »tihih urah« in »po svoji naravi«, kar pomeni, da je rojstvo subjektivitete subjekta en sam vznik junakovega bistva, ki je z njim tako neločljivo povezano, da ga ni mogoče »iztrgati iz prsi«. Rojstvo ideala ali ideje o svetu je torej nekaj elementarnega in iracionalnega za razliko od apriornega in racionalnega; je dogodek v človeški imanenci in nikakor ne v transcendenci. Konkretna zgodovinska vsebina Zorinove subjektivnosti je podana v več približnih formulacijah.

Najbolj preprosto, v svoji »akcijski« obliki se glasi: lačne nasititi, žejne napojiti in nesrečne tolažiti, kar je samo miniaturna oblika širšega načrta, ki se imenuje s sveto jezo nastopati zoper samopridnosti materialnega časa. Le tako bo prišel čas, ko bo kraljevala med narodi in posamezniki bratska ljubezen in sprava. Kraljestvo sprave in bratske ljubezni, ko človek ne bo človeku volk, temveč brat, je tista temeljna resnica, ki ji Zorin ves čas sledi, ko hoče lastni ideal uresničiti v konkretnem socialnozgodovinskem svetu. Tu je tudi njegova sveta dolžnost in samo taka dolžnost je tudi vredna tako velike žrtve, kakor je lastna sreča. Vsesplošna resnica bratske ljubezni in sprave je tudi edina možna sprememba sveta v zlati vek, ki je dokončno zanikanje materialnega, nečloveškega in neduhovnega sveta. To je nastop blage ere človeštva.

Svojo subjektivnost prejema junak od določenega humanitarnega projekta, njegovo konkretno ime pa je »bratstvo in sprava med ljudmi«. Metafizična bit je tako kraljestvo skrajno humaniziranega sveta in to je odgovor na vprašanje, ki ga avtor radikalno zastavlja: kaj je ideja človeštva? Zgodovina evropskega humanizma pozna za tak načrt splošnejši pojem: Človeštvo. Subjektiviteta subjekta kot Človeštvo je v Sritarjevem romanu opredeljena z bratstvom in spravo med ljudmi. – Izključeno je, da bi se Zorin kot subjekt utemeljeval v takšnih značilnih novoveških metafizičnih kategorijah, kakor sta na primer moč ali narava. Dogajanje moči ali narave, ki predstavljata najpogostejši ontološki temelj velikih romaneskkih junakov, je v Sritarjevem romanu izrazita negacija humanitarnega načrta o idealnem človeštvu. Moč je za Zorina ničenje socialnozgodovinskega sveta, narava pa je mogoča samo v obliki estetske objektivizacije.

Obenem pa je jasno, da je primeren instrument junakovega samozavedanja in samogotovosti lahko le »srce«. Srce je prostor imanence, kamor sega klic metafizične biti in se ji junak tudi odziva prek srca. Srce pa je le literarno ime za čustvo. Zato je Zorinovo razmerje do vrhovnega ideala eno samo čustvo in občutenje. Človek brez srca ni človek in človek kot brezumna žival je pravzaprav človek brez srca. To pa je seveda tista



točka, ki ni bila nič manj odločilna za usodo Stritarjevega romana kakor za Stritarja samega. Pozicija srca kot skrajno občutljive in izpostavljene imanence namreč na široko odpira problem razglašenega Stritarjevega svetobolja, z literarnozgodovinskega vidika pa je to splošno izhodišče za premislek o sentimentalizmu.

Na prvi pogled se zdi, da je Zorinovo socialnozgodovinsko delovanje v luči svetobolja nekaj docela neustreznega in nič drugega kot navadna prevara ali kvečjemu nemočna tolažba, s katero si junak v svojem vesoljnem obupu umetno ustvarja vsaj kolikor toliko znosno življenje in privid akcije. Da torej Zorin ni nikakršen pravi subjekt, temveč je zgolj tisto, kakor ga že v omenjenem pismu imenuje pisatelj: »(. . .) ti si samopridnež – in pa strahljivec«<sup>16</sup>, a takoj zatem nadaljuje spravljuje: »Življenje se tebi ne zdi posebna vrednota, niti meni ne . . . Ker smo pa že enkrat prišli, četudi brez svoje volje na svet, skrbeti nam je, to je edino pametno, da izhajamo tako dobro, kakor je mogoče.«<sup>17</sup> Tisto, kar je »edino pametno«, je torej postavitve ustreznega socialnozgodovinskega sveta, v katerem bi bilo mogoče vsaj »dobro izhajati«. Karajoče prijateljeve besede imajo na tem mestu vlogo intervencije. Omahujoče Zorinovo ravnanje, ki se spogleduje s svetobolno smrtjo, doživi korekturo in vzpodbudo s stališča metafizičnega principa. Čeprav je življenje skrajno tragično in resno, se čustveno trpljenje v Zorinu ne transformira v hrepenenje po smrti, temveč je to hrepenenje po svetu, ki bo postal prostor znosnega socialnozgodovinskega prebivanja. Tovrstno hrepenenje je tudi edino pametno opravilo za junaka, kakršen je Zorin; njegov temeljni položaj je v romanu večkrat opisan kot mogočno hrepenenje. Hrepenenje ohranja junaka za akcijo.

Mogočno hrepenenje pa je le oblika čustvene korespondence z vzhovnim bivajočim. Bratstvo in sprava med ljudmi je isto kot znosno življenje. Zato je seveda razumljivo, da se hrepenenje intenzivira v skladu z odmaknjenostjo ideala. Ali z drugimi besedami: svetobolje je potrebno ugledati v povsem drugačni luči. Kot mogočno hrepenenje je svetobolje samo neprehojena pot med zasnutkom junakove subjektivnosti in vesplošnim uresničenjem ideala v otipljiv zgodovinski svet. V tem smislu je Stritarjevo svetobolje ali njegova teza o »večni disharmoniji« povsem relevantno duhovnozgodovinsko stanje, ki omogoča romaneskni svet, a to tako, da postaja prostor junakove subjektivnosti »srce«, njegovo izrazno sredstvo pa je čustvo. Zato odnos do metafizične biti opredeljujejo trpljenje, bolečina in nemir. Tako izrazite eksistencialije evocirajo intenziteto metafizične biti.

### III.

Specifika junakove subjektivitete, katere izvor je »srce«, določa tudi specifično območje njegove avanture. Mogočno, a še neuresničeno hrepenenje njegovega srca se najprej zasidra v območju tiste civilizacijske možnosti, ki se imenuje umetnost. Poseben Zorinov odnos do umetnosti opažajo vsi razlagalci Stritarjevega romana.<sup>18</sup> Temeljnih opredelitev umetnosti je dovolj tudi v vseh avtorjevih načelnih spisih, ki so nastajali okrog leta 1970 in jih je kot poučne poslanice priobčeval v svojem Zvonu. Najrazvidnejše je Zorinovo razmerje do umetnosti popisano v znanem poročilu iz Louvra, ob katerega se je spotaknila tedanja katoliška kritika in Stritarja kratko in malo imenovala »pogan«. Njen odpor ni nič naključnega. Zorin se namreč v Louvru res obnaša, kot bi bil na kraju, kjer se razodeva bog, le da njegovo funkcijo opravlja lepota. Drugo ime za Louvre mu je tudi »svetišče« in ob najiminenitnejših umetninah z vsega sveta je Zorin usodno prizadet. Kip Apolona, ki ga imenuje »bog in kralj«, ga skoraj prisili, da bi »nehote upognil koleno pred njim«, kakor se človek

pokloni najvišjemu božanstvu. Umetnost dobiva tako povsem legitimne razsežnosti svetosti, kakor dobiva tudi njen občudovalec pomen vernika. Ali: »Umetnost je najblažji cvet pravega, čistega človeštva; tisti dar, ki povzdiguje človeka najbolj nad živali ter ga približuje stvarniku«,<sup>19</sup> beremo v romanu. Ne glede na to, koliko se takšno razumevanje umetnosti do- ločneje veže na Kanta ali Schopenhauerja, ki ju je Stritar poznal, je ne- dvomno vsaj to, da je umetnost za človeštvo res nekaj temeljnega in za- vezujočega. V njej se ideja Človeštva razodeva na najočitnejši način, saj je prisotna s tolikšno čutno nazorno intenziteto, da je pred njo mogoče samo še poklekniti. V tem smislu je umetnost drugo ime za Človeštvo kot bratsko ljubezen in spravo; v njenem estetskem okrožju že sije zlati vek.

Ta teza nikakor ni prenatrjena in Zorin razmišlja povsem logično: »Ponoči že v postelji me obide misel, ali bi ne bil morda jaz v umetnosti našel, kar bi mi bilo, če ne izpolnilo, pa vsaj nekoliko potolažilo večno hrepenenje mojega srca ter me vsaj za trenutke povzdignilo nad vse bede tega sveta, ko bi bil nji posvetil vse svoje moči.«<sup>20</sup> Mogočno hrepenenje po uresničenem človeštvu ugleda umetnost »vsaj za trenutke« kot srečno možnost izpolnitve. Z drugimi besedami: umetnost kot svetost je že okušanje bratstva in sprave med ljudmi, zato je hrepenenje po umetnosti identično s hrepenenjem po uresničitvi socialnozgodovinskega ideala in njegova uresničitve bi se skladala s popolno zmago in prevlado umetnosti. Ideja človeštva se za Zorina dopolni v umetnosti; subjektiviteta subjekta je zdaj umetnost. To je tisto srečno območje lepote, kjer človek človeku odvzema voljeje značilnosti, a samopridni svet se že pretvarja v svet bratske ljubezni. – Vendar je docela očitno, da se moramo v teh opredel- litvah ves čas izražati pogojno: umetnost skriva v sebi tudi bistveno po- manjkljivost. Njena moč je namreč nekaj strašno začasnega, kajti njena zgodovinska možnost je veljavna samo »trenutek«; zgodovina kot trenutek pa seveda sploh ni zgodovina. Umetnost torej ne more biti pravo za- točišče človeštva, kakor mora tudi junakovo hrepenenje še naprej ostati večno.

Da umetnost ne postane za Zorina nič dokončno zavezujočega, je v romanu še dodatno poskrbljeno. Kot umetnik in torej stvarnik bi lahko vsaj zase vzpostavil poezijo kot sklenjen svet srečne harmonije, kar bi se- veda pomenilo, da bi postal nekaj čisto zasebnega, v vsakem pogledu nezavezujočega in nezgodovinskega. V tem primeru bi prenehal delovati kot subjekt, njegovo delovanje bi bilo naključni privatizem, saj bi živel v sebični in omejeni sreči. Da se to ne zgodi, poskrbi avtor preprosto tako, da Zorinu odreka umetniški talent. Junak sam ugotavlja, da ni mogoče popisati, »kar mi čuti srce«, in zaključiti: »Tako ostanem pač večno nem!«<sup>21</sup> Zorinovo večno hrepenenje ostaja v območju umetnosti tudi večni molk. Nemožnost biti umetnik in torej stvarnik ohranja Zorina romanu in za roman. Ohranja njegovo subjektivnost, ki ji je umetnost zgolj utvara o so- cialnozgodovinski konkretizaciji metafizične biti, kot utvara pa je to tudi docela neustrezen prostor zgodovinskosti.<sup>22</sup>

Zato je zaradi podrobnejšega popisa junakove prisotnosti v romanu potrebno vstopiti v tiste fabulativne razsežnosti, ki se zdijo s tematskega stališča primarne in so neločljivo povezane s skrivnostno Zorinovo izvo- ljenko Delo. Preprosta fabulativna plast namreč pripoveduje, da je bila prav Dela tisti neuresničeni cilj, ki je nenehno spodbujal Zorinovo nemir- no tavanje po svetu in ga po neki interni logiki »srca« tudi pripeljal do že davno izgubljene, a znova odkrite prijateljice, z vsemi plemenitimi di- gresijami, ki taka razburljiva iskanja pač spremljajo.

V tem primeru pa bi bilo vse naše razmišljanje seveda zaman. Slej ko prej bi morali priznati, da so Zorinovi poglavitni nameni sicer res ple- meniti, hkrati pa so skrajno ekskluzivni in pretirano nežni, torej spet za- sebni, tako da je osnovni ton romana res sentimentalna epopeja. V skraj- nem primeru bi imel roman še konkretno družbenopolitično ost, ki graja

tako socialno ureditev, kjer nesrečnima zaljubljenca spričo krivične hierarhije preostane samo še skupna smrt. Takšna smrt bi imela značaj plemenitega upora. Podrobnejši opis odnosa med Zorinom in Delo pa vendarle dokazuje, da Zorin tudi v ljubezni do ženske, kar je tipična eksistencialna relacija, ohranja svojo prvotno subjektivnost. Potrebno je spregovoriti o naravi te visoke ljubezni.

Dela ima v romanu dvojno pojavno funkcijo; nastopa v dveh delih ene časovne perspektive, kar daje romanu delno analitičen značaj. Najprej je otrok ali »dekletce«, ki je prijateljstvo z Zorinom v domačih krajih, kasneje pa se pojavi kot odrasla dekle iz aristokratske družine; takšno najde Zorin po mnogih letih in v tujih krajih. Njuno otroštvo sodi v čas, ki ga poznamo kot odločilno obdobje, v katerem se je zasnova Zorinova prvotna podoba o svetu. A značaj tega ideala je tak, da se tedaj naseli v (otrokovo) srce, v njem ohrani svojo prvotno moč in se sčasoma, ob konkretnem spoznanju neustreznega sveta, v njem celo »popolnoma utrdi«. To je čas, ko se Zorin zasnjuje kot subjekt. Njuno skupno modrovanje o svetu, ki ga tedaj Zorin ugleda v usodni podobi, je zapustilo tudi že prve sadove postopne humanizacije sveta. To je bilo tedaj, ko je po vasi razsajal močan in hudoben fant, ki je še posebej sovražil rejenko Delo. Da bi jo zaščitil ter hudobneža omehčal, je Zorin padel pred njim na kolena in ga prosil usmiljenja s »povzdignjenimi rokami«. Zorin poroča, da je bil oni »ginjen, pa da ga je bilo sram« in »od tistega časa je ni nadlegoval nikoli več, še branil jo je...«. <sup>23</sup> To prvo Zorinovo delovanje zoper zlo in v prid človečnosti človeštva je bilo torej usodno povezano z Delo. Zato je tudi naravno, da je »bil duh tega dekleta čudno združen z vsem mojim mišljenjem in čutenjem« <sup>24</sup> in »kadar je bilo najviharnejše življenje, zahajal sem v to tiho svetišče in duša moja je pila novih moči iz te podobe«. <sup>25</sup> Izvorna svetost subjektivnosti, kakor se razodeva iz njunega skupnega prebivanja na začetku, se mora izkazati tudi ob ponovnem srečanju. In res je srečanje kot božanski sij, ki osvetljuje vse okrog nje: »Gledal sem jo s svojim srcem, z dušo svojo, z vsemi počutki sem pil blažene žarke« in »greh bi bila vsaka beseda«. <sup>26</sup> Podobno kot v območju umetnosti deluje tudi v območju ljubezni tista večna nemost in nepopisljivost, ki ohranja junaka za hrepenenje. Oboje je dano le kot »blaženi žarki«, ki so emanacija izvornega subjekta; a v svojem sijaju ne pripustijo pogleda v lastni temelj in izvor. Resnica metafizičnega temelja ostaja prikrita in v tem smislu je Zorin docela legitimen vrstnik evropskih romanesknih junakov, ki jim ostaja resnica njihove lastne poti vse do konca romana zastrta.

Obenem pa je iz spiritualne narave Zorinove ljubezni jasno, da je to zveza brez čutnosti; njegov odnos bi zelo težko imenovali erotičen. Kar velja za ljubezen, je samo mirovanje, zrenje in harmonija; podobno kot ob lepoti Miloške Venere v Louvru, kjer Zorin presunjen vzklikne: »Božja oblast!« To vsesplošno dogajanje božjega in svetega v območju ljubezni je seveda isto kot identiteta bistva in bivanja: to je popolna harmonija. Položaj srečne skladnosti opiše Zorin dosledneje v pismu Deli: »Če je kje na svetu, v blagem ženskem srcu je pravo človeštvo doma«. <sup>27</sup> Tokrat se kot drugo ime za Človeštvo razodeva ljubezen brez strasti in poželenja. V njenem dobrem zavetju prebivajo bratstvo in sprava, razumevanje in sreča. To je svet, kjer na mesto sovraštva stopa med ljudi bratsko razmerje in sijaj tega razmerja je svetloba vsesplošnega kraljestva ljubezni. To je zlati vek; vrhovni ideal ali metafizična bit se zdaj razodeva kot ljubezen. Za junaka pa to pomeni, da doživlja ponovno konkretizacijo svoje izvorne podobe, zato se lahko njegova subjektivnost umiri; srce si počije in hrepenenje se izprazni.

A težko je prikriti, da smo se znašli v enakem položaju kot ob umetnosti. Tudi pred obličjem ljubezni je subjekt samo nekaj pogojnega. In tudi zdaj so razlogi za pogojno situacijo v svoji izpričani deklarativnosti

več kot očitni. Najprej je jasno, da je dogajanje ljubezni kot harmoničnega prebivanja človeštva nekaj skrajno parcialnega. Zlati vek, ki se je razkril Zorinu, je doma le na domačiji matere Vernier, kjer Zorin srečno biva v Delini bližini. Namesto okrnjene časovne dimenzije nastopa zdaj nezadostna prostorska razsežnost. K tej temeljni nedoslednosti uresničevanja vrhovnega ideala ponovno in izdatno prispeva tudi komplikacija na nivoju junaka. Zorinu se stvar zaplete na istem kraju, ki ga je že okušal kot dopolnitev hrepenenja v popolni odsotnosti človeških strasti in poželenj. Nekega dne namreč Zorin ugleda Delo v povsem običajnih razsežnostih. To se zgodi v hlevu, njegova visoka izvoljenka postane namreč za trenutek »ljubezniva mlekarica«.

»Bila sva sama, vse tiho in mirno; čul se je samo prijeten šum, ki ga dela hrustajoča žival in pa dišeče mleko, ki je izpod cvetnih ročic v krepkih, glasnih curkih peneče brizgalo v belo posodo. Čudno, nepopisno, kakor še nikdar, tako mi je bilo pri srcu. Buditi se in vstajati so mi jele – kakor bi jim mogel braniti! – pregrešne želje, želje, katere se mi nikdar ne morejo spolniti.«<sup>28</sup>

Ceprav je opis pastoralno stiliziran, je to vendarle najbolj čutna scena v romanu. Takšna nenadna sprememba na vsebinskem in formalnem nivoju izvira iz nenadnega soočenja sakralnega in profanega. Zorin se je iz poslanca bratstva in sprave prelevil v samopridneža, iz visokega poslanca ljubezni v zahtevnega ljubimca. Negacija poduhovljene in srečne človeške družbe poteka skozi čutnost, s tem pa je prelomljeno načelo srca in pot za vdor narave ali celo moči je usodno odprta. Po tem mučnem dogodku Zorin najprej obilno čustvuje, potem prične v njem dozorevati misel na samomor, dogodki pa se pričnejo odvijati z osupljivo naglico. Naenkrat se Zorin odpove Deli in tako ustreže volji njenega očeta, zatem pa odpotuje z idilične domačije v svoje staro pariško stanovanje, da bi o vsem dodobra razmislil: »Tak je človek; po resnici, po luči hrepeni; a ko mu zasveti, bolé ga oči! Ko je bila pa tako lepa, tako sladka zmotnjava, ali ne sme potočiti ene solze za njo? Ne, niti ene ne!«<sup>29</sup> Vse so bile torej le sanje, »zmotnjava« in zlasti neresnica. Resnica je očitno drugačna in drugače; od njenega nenadnega prihoda boljijo Zorina oči.

Kakor že umetnost, je bila tudi ljubezen samo metafizična utvara in prevara. Oboje se izkaže za nezadosten temelj junakove subjektivnosti. Iz obeh postojank na Zorinovi poti sicer sijejo izvorni žarki subjektivitete subjekta, toda obenem je bila njihova svetloba za Zorina samo slepilo, ki prikriva resnično dejstvo principa subjektivnosti. Ali natančneje: tako umetnost kot ljubezen sta nekaj svetega in kot taka nekaj idealnega, toda na ozadju vrhovnega ideala bratstva in sprave med ljudmi je oboje samo ideal nižjega reda. Humanitarni projekt junaka znova odpokliče, in to ravno v trenutku, ko je že hotel prelomiti načelo subjekta in postati nekaj zasebnega ter omejenega v individualni sreči. Bratstvo in sprava sta še daleč, kakor je tudi konkretni socialnozgodovinski svet še vedno le solzna reka. Toda junak je že obsenčen z mamljivostjo globin Blejskega jezera.

#### IV.

Vsa problematika okrog Zorinove smrti je zgoščena v zadnji tretjini teksta. Po daljšem tavanju po svetu junak utrujen in strt pristane na Bledu. Tedaj opredeli svoj položaj zelo hladno in stvarno, brez prejšnjega čustvenega patosa, to pa se zgodi v stavkih njegovega zadnjega pisma:

»Navada je, spomenike staviti ob cestah, kjer se je kdo ponesrečil. Tako je tudi mene zadnje dni obhajala misel, da bi iz svojega življenja, kar se mi primerno zdi, posnel, zapisal ter izročil mladini naši v svrtilen zgled. – Tako bi vendarle morebiti smrt moja ne bila čisto brez vse koristi. – Morebiti, ali pa tudi ne.«<sup>30</sup>



Citat je za naše razmišljanje odločilnega pomena. Mladina je očitno tisti del socialnozgodovinskega sveta, na katerega Zorin potencialno računava, da lahko sledi in razume njegovo pot. Junakova zaključna poslanica pa je očitno dvosmiselna. Smrt je morebiti koristna, morda pa taka tudi ni. Koristnost je samo drugo ime za smiselnost, zato je mogoče reči, da ima njegova smrt dva pomena. To je smiselna in hkrati nesmiselna smrt. Smisel in nesmisel, dvosmiselnost, ki se določno razkriva šele v okrožju smrti, meče na celoten roman posebno luč; kajti očitno dvosmiselnost je tudi celotno Zorinovo prizadevanje. Ta mehanizem je treba podrobneje opisati.

Princip, ki ga določa koristna smrt, je najdosledneje razvit ob že omenjeni Zorinovi odločitvi, da zapusti Delo in se ukloni družinski volji njenega očeta. Častivredni aristokrat mu piše, da je usoda njegove ljubljene hčere v Zorinovih rokah, kakor tudi mir in sreča njene družine. Kajti sreča mu je dala v roke »veliko moč, nevarno oblast«, ljubezen. Ali namerava Zorin to moč obrniti v pogubo ljudi, ga sprašuje stari gospod in na istem mestu dodaja: »Ali pomislite, da ni na svetu lepšega blagemu možu, nego prostovoljno, blagodušno odpovedati se svoji pravici, ko vidi, da je bližnjemu na kvar.«<sup>31</sup> Ob takih besedah Zorin »moč in oblast« brez oklevanja zavrne, čeprav ga k njuni uporabi nagovarja naravna pravica do ljubezenskega razmerja med moškim in žensko. Takšno naglo odločitev takole komentira: »O, srce je nevaren modrijan, izgubljen je, kdor ga posluša. Zato pojdem.«<sup>32</sup>

Zorina je pogubilo srce. A ne tisto srce, v katerem domuje ljubezen kot naravno človeško razmerje, marveč srce, kjer prebiva hrepenenje po srečnem Človeštvu, ki ga je poslušal. V trenutku, ko bi junak lahko stopil z zgodovinske poti in postal srečen posameznik, je v njem zopet zmagalo načelo srca kot instrumenta za uresničevanje bratstva in sprave. Prelomiti načelo srca, za kar prosi gospod Duval, ki ga Zorin kljub vsemu globoko spoštuje, bi bil greh zoper subjektiviteto subjekta; to pa je tudi tisti greh, ki ga Zorin spoznava že ob čutni skušnjavi v hlevu. Toda doslednost v izpolnjevanju načela subjektivnosti in srca je hkrati nevarna, kajti »izgubljen je, kdor ga posluša«. V tej luči je Zorinova smrt plemenita smrt. Povsem je prepojena s smislom in samo taka je tudi koristna za mladino, saj govori o smiselnosti izgorevanja za idejo Človeštva. Zorinova poguba se razkriva kot zvestoba načelu subjekta, to načelo pa ne uniči samo Zorina, temveč seje okrog sebe vsesplošno uničenje in zlo. Najprej umre Dela, ki je očitno poslušala bolj erotičen kot metafizičen pomen ljubezni. Tudi Julietta, zvesta Delina prijateljica in oboževalka, je zaradi Zorina strta in nesrečna. Svojo uničevalsko razsežnost spozna sam Zorin in jo dovolj jasno komentira: »Kakor preklet hodim po svetu, v srcu nosim nemir in nemir sejem in puščam za sabo.«<sup>33</sup> Kljub temu je to koristna poguba in koristna smrt. Zato Zorin tik pred smrtjo še zapiše: »Sladko je umreti za domovino, za blago idejo.«<sup>34</sup> Koristna smrt je tako ohranjena kot dosledna prikritost junakovega temelja. Resnica identitete biti in bistva ostaja pogreznjena v vsesplošni smisel in akcijo; v tej pogreznjenosti je prekrit tudi smisel za človeško eksistencialno mero. Smiselna smrt je tudi sladka smrt, zato je človekova bitna razsežnost nekaj izrazito ničevega in ničvrednega. V subjektovi doslednosti biti v zgodovini je resnica biti prikrita. Prikritost ontološke difference omogoča tisto smrt, v katero umirajo junaki z nasmehom na ustih.

Vendar pa je obenem jasno, da ob Zorinovi smrti ni nobenega nasmeha, je samo skrajna žalost in obup, ki se občasno iztekata v pomirjeno kontemplacijo. Zato Zorin besedam o sladki smrti za blago idejo takoj dodaja tudi lastno razsežnost tega nihilističnega dogajanja. »Jaz s svojo smrtjo ne rešim drobne čebele, ki je pala v vodo.«<sup>35</sup> Njegova smrt se zdaj kaže kot nekoristna in brezsmiselna smrt. Širše razsežnosti nekoristne

smrti so poslednje opredeljene v pismu prijatelju. Pismo sodi v čas, ko je Zorin mračen posedal v pariškem stanovanju.

»Sreča! – Človek hrepeni po nji, trudi se zanjo, leta za njo, da mu noge krvavé, da mu sapa poide, da pade in obleži. To je življenje! O nespamet in zaslepljenost! Kakor nasajene glave premaganih v pripovedkah ne strašijo pogumnih snubačev lepe kraljične, da se drug za drugim oslepljeni drevé v gotovo smrt, tako tudi človek ne odjenja in se ne ustavi v svojem teku za srečo, dasi vidi pot s padšimi posut.«<sup>36</sup>

Ne le njegova konkretna pot do uresničitve vizije Človeštva, celotno socialnozgodovinsko dogajanje, kakor se kaže v »pripovedkah« in torej literaturi, je »nespamet in zaslepljenost«. Smrt postavlja celoto človeškega prizadevanja in zahtevanja v nesmisel. V njeni luči je Zorinov humanitarni podvig gola predrznost. Zato Zorinovo junaštvo ni več junaštvo za domovino, to je samo še junaštvo za smrt zlomljenega subjekta. In kot tako je tudi nekaj docela novega in mladega, ali kot pravi Zorin: »Ne upam si še prav; skušnjava je močna in mlado je še moje junaštvo.«<sup>37</sup> Zorinova smrt izgublja plemenitost, zato pa se prične vanjo vpletati ironija.<sup>38</sup>

V luči nesmiselne in nekoristne smrti dobiva tudi Zorinovo osnovno početje drugačne razsežnosti. Ljubezen pristane v svojih običajnih človeških merah. Zorin se odzove Delini prošnji in na hitro odpotuje k njej, da bi z njo preživel ljubezensko noč in svojo spiritualno zvezo ponižal na raven običajnih ljubimcev. Enako pa je z umetnostjo, ki naenkrat preneha biti svetišče. V času odločitve za samomor se Zorin še enkrat napoti v Louvre, toda znamenite slike ga sprejmejo »mrzlo, mrtvo«, »znane podobe« ga torej sprejmejo brez zavezujoče moči. Kajti: »Lepota je v nas, iz sebe jo pokladamo v zunanje stvari.«<sup>39</sup> Umetnost ni nič objektivnega, kamor bi bilo mogoče prisloniti podobo bratskega Človeštva, to je bila le samoljubna in predrzna objektivizacija lepote v zavezujoči zgodovinski status. Zato je resnica umetnosti drugačna; umetnost je nekaj skrajno subjektivnega, poljubnega in nezgodovinskega.

Zdaj se že kažejo določnejši obrisi tistega mesta, ki ga zavzema Stritarjev roman tako v kontekstu velike evropske romaneskne tradicije kot tudi na začetku slovenske romaneskne tvornosti v drugi polovici prejšnjega stoletja. To mesto je treba le še natančneje opisati. Kolikor je postal Zorin samemu sebi središče in mera gospodovanja nad svetom, toliko je lastno gospodovanje ugledal tudi v luči predrznosti in objestnosti. Očitno je v *Zorinu* na delu dvojni mehanizem, kakor ga strnjeno podaja eden zadnjih junakovih stavkov. Temeljno dvojnost in hkratnost dveh usodnih principov omogoča dvojna optika ontološke difference, ki se lahko dokončno razvije seveda šele na ozadju Zorinovega samomora. To je vprašanje o dvojnem pomenu biti. Zorin za nihilistično razsežnost biti sicer »vé«, pa vendar ne more pristati v njenem zavezujočem okrožju. To nemoč mu podeljuje načelo vrhovnega bivajočega, kakor je tudi zlom njegove subjektivnosti odpoved uničevalskim razsežnostim takega zasnutka in določeno priznanje biti v razliki od bistva. Ta razlika omogoča junaku nenehni pogled na lastno pot, ki se v tem smislu imenuje predrznost, prikritost te razlike pa omogoča neutišan odmev metafizične biti, ki še vedno vabi h goreči humanizaciji sveta. Hkratna prikritost in razkritost ontološke difference je hkratnost, ki strukturalno opredeljuje celoto romana. Zato ima ljubezen spiritualni in senzualni pomen, umetnost je objektivna in hkrati subjektivna realnost. Še več: dvojnost lahko učinkuje celo znotraj ene same izpovedi ali miselnega sklopa. Oba principa sta organizirana na način kontrapunkta in od tod tako zgoščena refleksivnost Stritarjevega romana, zlasti na zadnjih straneh.

Temeljna dvojnost je hkratna prikritost in razkritost ontološke difference, junak je junak in hkrati ni, njegova smrt je smiselna, a obenem

tudi ni. Osnovna nezanesljivost ontološke problematike je za Stritarjev roman nedvomno usodna. A v njeni luči postajajo strukturne značilnosti romana in njegovega junaka jasnejše, saj dvojna ontološka razsežnost romana v celoti opredeljuje tako junakov značaj kot tudi njegovo delovanje. Eksistencialno razsežnost temeljne negotovosti predstavlja nenehna Zorinova utrujenost. Zorin ni le utrujen, je že kar bolan, zato ni čudno, da ga je prijatelj poslal po svetu, kjer naj bi ozdravel. Vendar bolne utrujenosti junak tudi v Parizu, »središču zdravnega življenja in gibanja,«<sup>40</sup> ne premaga. Zorin ne ozdravi niti kot romaneskni subjekt niti kot človek v svoji eksistencialni meri. Prav tako tudi njegova smrt ni plemenita smrt upornika zoper materialni in sprijeni svet, kakor tudi ni smrt, ki bi pristajala na svojo izvorno razsežnost. Ali kot jedrnato ugotavlja France Koblar: »Zorin se ne umika iz upora zoper sodobno družbo, on omaga zaradi svojega lepočutja in lepodušja, omaga zaradi svoje velike trudnosti.«<sup>41</sup>

Osnovna psihološka situacija trudnosti je specifična Stritarjevega junaka. Razumeti jo je mogoče iz preprostega dejstva, da Zorin ne more živeti ne v prikritosti in ne v razkritosti lastnih metafizičnih določil. Boli ga smiselnost, a hkrati ga boli tudi nesmiselnost sveta. Na delu je izvorna negotovost: negotovost sama po sebi je prva in zadnja beseda romana, v katerem se negotovi junak ugonobi z lastno negotovostjo. Tako je, kot da med junakovim ontološkim določilom in njegovo refleksivnostjo lebdi nenehna senca, ki sproti briše in spreminja perspektivo. Zato junak prisega na idejo Človeštva, a jo hkrati ironizira, življenja si želi in se ga obenem boji. Beseda, ki takšno situacijo poimenuje z najglobljo pomensko doslednostjo, je melanholija. Temeljna negotovost ontološke problematike izloča le melanholično romaneskno subjektivnost junaka, edini izhod iz nenehne negotovosti pa je lahko le samomor. Zorin je melanholičen junak, roman o Zorinu pa je ena sama retardacija subjektivnosti, akcije in zgodovine.

Celo v bližini smrti deluje senca izvorne nezanesljivosti. Junak zahrepeni po domu, po tisti trdnosti, v kateri je zasnovan kot subjekt. Vendar se hkrati zaveda, da bi ga vrnitev domov navdala še z očitnejšim spoznanjem o izgubljenosti in nezanesljivosti njegove poti. V takšnem stanju je Zorin tujec povsod in nikjer doma. In tudi potem, ko odpotuje proti domu, ne pristane v svetosti vaškega naročja, marveč na Bledu, ki je samo aristokratska varianta doma; ni niti pravo tujstvo niti prava domovina. Tudi smrt je možna samo na kraju vsesplošne neopredeljenosti.

## V.

Zdaj je mogoče tudi natančneje opredeliti Stritarjev roman v odnosu do *Nove Heloize* in *Wertherja*. Nedvomno je, da *Zorina* veže z Rousseaujevim romanom problematika čustva in srca. Srce kot prostor, kjer je razpoložljiv vrhovni ideal, izloča takšno čustveno psihološko stanje, kakršno je značilno za Rousseaujeva junaka. Vendar je sklicevanje na čustvo v *Novi Heloizi* utemeljeno v razumu, zato je čustvo zgolj sentiment. Zorinovo čustvo opredeljuje temeljna negotovost in bolje ga je imenovati globoka melanholija. Anton Ocvirk pa je v svoji razlagi *Wertherja* opazil določeno uporništvo in revolucionarnost.<sup>42</sup> V tem smislu je Wertherjev samomor trpna oblika upora in kot tak sodi v območje plemenitega odrekanja življenju. Tega ob Zorinu ni mogoče reči. Njegova smrt je v vsakem pogledu posledica absolutne negotovosti. Wertherjeva predromantična subjektivnost ne more veljati za negotovost Zorinove subjektivnosti.

Na tem mestu se odpira še en problem. Ali je Zorin morda pasivni junak v smislu Goethejeve koncepcije romantičnega junaka? To vprašanje je še pomembnejše zaradi znanega spora med Levstikom in Jurčičem,

o čemer zapisi žal niso ohranjeni. Treba je dodati, da postavlja Janko Kos pasivno naravo slovenskih romanesknih junakov v smislu Goethejevega razumevanja kot eno od osnovnih značilnosti slovenske romaneskne tradicije sploh.<sup>43</sup> In Stritarjev *Zorin* se mu kaže kot najznačilnejša postavitev trpnega junaka na Slovenskem. V zvezi z *Desetim bratom* je pasivnost Lovreta Kvasa v smislu Goethejeve teorije zavrnil že Pirjevec.<sup>44</sup> Kako je s pasivno naravo junaka pri Zorinu?

Najprej je treba priznati, da Zorin ni kaj prida dejaven junak. Navsezadnje predstavlja temelj opisane retardacije prav njegova melanholična zadržanost. V tem smislu se je našemu premišljevanju o romanesknem dogajanju ves čas nekoliko upiral tako brutalen in dosleden pomen Zorinovega početja, kakor ga zaznamuje izraz »akcija«. Vendar je treba reči, da v *Zorinu* nikakor ne gre za tisto dogajanje, ko so vsi pripetljaji pasivnih junakov samo posledica njihovih prepričanj in jih torej uprizarja njihova avtonomna subjektivnost. Zorin je namreč temeljno določen z objektivnim svetom in ta je zanj tudi temeljno usoden, namreč s tem, da se mu retroaktivno »maščuje«<sup>45</sup> vrhovni ideal; njegova dejavnost je res skrajno ovirana in zadržana, a v izhodišču je to povsem legitimno socialnozgodovinsko poslanstvo, ki vsebuje ustrezen zgodovinski projekt. Dejstvo, zaradi katerega Zorin zadeva ob meje klasičnega trpnega junaka, je samo melanholičen značaj njegove relevantne subjektivnosti.

Čeprav so Stritarju ob sedemdesetletnici izrekli v Ljubljani pod Tavčarjevim županstvom veliko časti, je *Zorin* ostal njegov največji izvirni greh. Kljub določenemu naporu posameznih razlagalcev slovenski literarni vedi ni uspelo, da bi Stritar do danes prekosil Levstikovo vlogo pri rojstvu slovenske romaneskne tradicije. Stritarjev roman je v izrazitem nasprotju z Levstikovo teorijo, ki je tako usodno zaznamovala Jurčičeva dela. *Zorin* je prvi slovenski roman, kjer načelo srečnega konca nadomesti junakova smrt; to pa je do Cankarja tudi edini roman, ki v slovensko literaturo vnaša tragične razsežnosti in jih ob svojem koncu tudi vzdrži, čeprav z omejeno resnostjo. S tem vnaša v slovensko literaturo nacionalno nekonstitutivno prvino. Tudi roman *Cvet in sad* pristane po desetih letih, ko je Jurčič premagal Stritarjev vpliv, v srečnem koncu in tako zanika Stritarjevo izhodiščno opozicijo romanesknega sveta na Slovenskem. Vse to interno in zanimivo dogajanje na začetku slovenskega romana je mogoče opredeliti tudi podrobneje. Vsekakor je res, da je naprimer Jurčičev junak Lovro Kvas »sentimentalen mehkuž«<sup>46</sup> in »skvažnjast značaj«, kakršnega ni maral Levstik, in da je Stritarjev Zorin prav tako na določen način mehkužen in »meglen značaj«; toda izvor takšne nedejavnosti in neizrazitosti ima temeljno različen pomen. Lovro Kvas služi nacionalnemu principu in je kot tak sam sebi blokada razuma in moči, Zorin pa ni zavezan nikakršni transcendenci, njegova visoka in blaga ideja izvira iz lastne imanence, kakor jo opisujejo že citirane avtorjeve besede, ki pravijo, da se je junak odločil za pot do Clovešča po svoji volji. Kvasova otožnost je daleč od Zorinove melanholije. *Zorin* je odprta možnost romanesknega sveta. A že naslednji Stritarjev roman, *Gospod Mirodolski*, je povsem dosledno ujet v prevladujoči tip tradicionalnega slovenskega romana s srečnim koncem.

Tako je *Zorin* v slovenski literaturi in Stritarjevem ustvarjanju res nekaj enkratnega in izjemnega. Ta izpostavljeni položaj našega romana je razvidnejši na ozadju znane Lukácseve formulacije: pot se pričinja, potovanje je končano. Pot, ki se pričinja, je deklarirana kot pot za mladino; vendar v romanu ni osnovne odločitve o njenem pomenu. Ni skratka jasno, ali zavezuje mladino v novo nadaljevanje potovanja za blago idejo ali pa ji kaže samo nesmiselnost in predrznost lastne poti. Gre za relativizacijo nacionalnosti, zato je domovina Stritarjev roman zavrnila. Takšen odpor očitno pomeni, da načelo »pro patria«<sup>47</sup> ni bilo tisto, ki bi intervernilo tudi v Stritarjevem romanu in zaustavilo princip subjektivnosti.



Bistveni problem Stritarjevega romana je protislovnost ontološke problematike. Splošna negotovost in neizrekljivost metafizičnih razsežnosti približujeta *Zorina* tistemu tipu romana, »kjer se življenje ne kaže niti kot naivno mikavna ali zgolj idejna resničnost, pa tudi ne kot gola stvarnost, ampak v podobi nerešenega, najbrž tudi nerešljivega problema«. <sup>45</sup> Po besedah Janka Kosa je to »idejni roman« in »Stritarjev Zorin je prvi poskus slovenskega idejnega romana«. <sup>46</sup> *Zorin* kot poskus idejnega romana hkrati uveljavlja povsem legitimno možnost evropske romaneskne forme, toda protislovnost in problematično možnost, s čimer je usodno povezana tudi estetska nezadostnost Stritarjevega romana. Tako je v *Zorinu* na delu tudi temeljna minljivost: odpira in hkrati zapira možnost romaneskne umetnosti prejšnjega stoletja na Slovenskem. A to je že specifičen problem Stritarjevega umetništva.

#### OPOMBE

<sup>1</sup> F. Koblar, opombe k Josip Stritar, *Zbrano delo* (ZD) III, str. 418. Koblarju se zdi mogoče, da bi bili zgled za Stritarjev roman tudi taki deli, kakršni sta Foscolov roman *Zadnja pisma Jacopa Ortisa* (1802) in celo delo madžarskega avtorja Jožefa Eötvösa *Kartuzijanec* (1814). Vendar se zares omejuje samo na Rousseauja in Goetheja (str. 420–426).

<sup>2</sup> Beseda je seveda o romanih J. J. Rousseauja *Julija ali Nova Heloiza* (1761) in J. W. Goetheja *Trpljenje mladega Wertherja* (1774).

<sup>3</sup> Od vseh Stritarjevih razlagalcev vidi v *Zorinu* relativno samostojen literarni lik le J. Pogačnik v delu *Stritarjev literarni nazor*, Slovenska Matica, Ljubljana, 1963.

<sup>4</sup> G. Lukács, *Teorija romana*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1968.

<sup>5</sup> Pričujoči spis metodološko sledi Pirjevčevim razmišljanjem o velikih evropskih romanih, kakor jih je avtor objavljaval v uvodih k posameznim knjigam zbirke *Sto romanov*. (Pri tem so pomembne zlasti uvodne študije k romanom *Rdeče in črno*, *Izgubljene iluzije*, *Grad*, *Lucien Leuwen*, *Don Kihot*, *Kraljevska pot*, *Bratje Karamazovi*.)

Poleg tega je treba omeniti tudi ustrezna Pirjevčeva predavanja za študente, še zlasti tista v študijskem letu 1971/72 ter v oktobru in novembru 1972 z naslovom Slovenski roman in Evropa. V dveh poslednjih predavanjih se je dotaknil tudi Stritarja in njegove vloge pri formiranju slovenskega romana.

<sup>6</sup> J. Stritar, *Kritična pisma*, ZD VI, str. 61.

<sup>7</sup> J. Stritar, *Predgovor*, ZD III, str. 57: »Saj, kakor mi je znan svet, le predobro vem, kako hitro je, zlasti pri nas, vsakdo pripravljen pobrati kamen ter ga zagnati na svojega bližnjega, kateri le kolikanj v svojem mišljenju, v svojem dejanju in nehanju krene na stran s ceste, po kateri se drevi, suje in pehá velika trgovska drhal!«

<sup>8</sup> J. Stritar, *Pogovori*, ZD VI, str. 93.

<sup>9</sup> J. Stritar, *Predgovor*, ZD III, str. 57.

<sup>10</sup> Citat povzemam iz Pirjevčeve študije o Don Kihotu (D. Pirjevec: *Na začetku*. V: Cervantes, Veleumni plemič don Kihot iz Manče. Ljubljana, Cankarjeva založba, 1973, *Sto romanov* 67/1, str. 52). Pirjevec navaja tu besede Michela Zérafte iz dela *Roman et société* (Paris 1971).

<sup>11</sup> V študiji *Pri izvirih slovenskega romana*, Problemi, št. 109, str. 36, D. Pirjevec ugotavlja, da Jurčičevi teksti še niso »pravi« romani, to pa zaradi načela »pro patria«, ki ga pretirano upoštevajo.

<sup>12</sup> J. Stritar, *Zorin*, ZD III, str. 126, 127, 128.

<sup>13</sup> prav tam, str. 99.

<sup>14</sup> Izraze »subjekt, subjektivnost, subjektiviteta« uporabljam v filozofskem smislu in mi pomenijo prevod iz lat. *subiectum* (podležeče), torej tisto, kar temeljno opredeljuje junakovo ravnanje.

<sup>15</sup> J. Stritar, *Zorin*, ZD III, str. 135.

<sup>16</sup> prav tam, str. 126.

<sup>17</sup> prav tam, str. 126.

<sup>18</sup> Pogačnik je Stritarjev roman imenoval celo »prava apoteoza umetnosti in umetnika«; omenjeno delo, str. 65.

<sup>19</sup> J. Stritar, *Zorin*, ZD III, str. 61.

<sup>20</sup> prav tam, str. 62.

<sup>21</sup> prav tam, str. 63.

<sup>22</sup> Ze F. Koblar ugotavlja: »Usodno je, da je Zorin po naravi umetnik«, toda, »nikoli se ne bo odrešil z dejanjem«; omenjeno delo, str. 415.

<sup>23</sup> J. Stritar, *Zorin*, ZD III, str. 79.

<sup>24</sup> prav tam, str. 90.

<sup>25</sup> prav tam, str. 77.

<sup>26</sup> prav tam, str. 76.

<sup>27</sup> prav tam, str. 137.

<sup>28</sup> prav tam, str. 110.

<sup>29</sup> prav tam, str. 115.

<sup>30</sup> prav tam, str. 149.

<sup>31</sup> prav tam, str. 117.

<sup>32</sup> prav tam, str. 125.

<sup>33</sup> prav tam, str. 133.

<sup>34</sup> prav tam, str. 148.

<sup>35</sup> prav tam, str. 148.

<sup>36</sup> prav tam, str. 124.

<sup>37</sup> prav tam, str. 125.

<sup>38</sup> Ustrezne Zorinove izjave se ujemajo z Lukácsevo ugotovitvijo: »Ironija kot samohranitev subjektivitete, ki je dosegla konec, je najvišja naslada, ki je mogoča v svetu brez boga.« G. Lukács, omenjeno delo, str. 68.

<sup>39</sup> J. Stritar, *Zorin*, ZD III, str. 125.

<sup>40</sup> prav tam, str. 58, 59.

<sup>41</sup> F. Koblar, omenjeno delo, str. 419.

<sup>42</sup> A. Ocvirk, *Goethe in Wertherjevo mučeništvo*. V: J. W. Goethe, Trpljenje mladega Wertherja. Ljubljana, Cankarjeva založba, 1976 (Sto romanov, 79), str. 17.

<sup>43</sup> J. Kos, *Cankar in problem slovenskega romana*. V: I. Cankar, Hiša Marije Počmočnice. Ljubljana, Cankarjeva založba, 1976 (Sto romanov, 91), str. 46.

<sup>44</sup> V omenjeni Pirjevčevi študiji v *Problemih* je zapisano: »Vendar tu ne gre za pasivnost v tistem smislu, kakor jo Levstik očita Lovretu Kvasu, saj razmišlja Goethe v skladu s teoretično tradicijo, ki jo je v Nemčiji zasnoval Friederich von Blanckenburg, predvsem o razliki med dramskim in romanesknim junakom.« Str. 32.

<sup>45</sup> omenjena uvodna študija J. Kosa, str. 57.

<sup>46</sup> prav tam, str. 57.