

# Ocene in poročila

## KNJIGA O SLOVENSKI PROZI

Med povojnim rodom slovenskih literarnih zgodovinarjev se je doslej do izvirnosti in samoniklega obraza prikopal edino Boris Paternu. Sredi teoretsko načelnih in metodoloških trenj v evropski in slovenski literarni znanosti je dozorevala njegova literarnozgodovinska miselnost in se je razvijal njegov svojevrstni delovni način. Oboje nosi znamenja trdega dela in za stopnjo slovenske literarnoteoretske misli razkriva razburljivo novost. Sočen pogum, mladostna zagnanost in spoznavna pronicljivost so se združili v slovensko inačico sodobne interpretacijske metode.

Paternujeve študije o slovenski prozi<sup>1</sup> so avtorjev prvenec. Prve pa so tudi v slovenski literarni zgodovini, ki se tega vprašanja lotevajo problemsko. Zato ni prav, da so v naši javnosti ostale tako rekoč brez resne ocene, ki bi določila vrednost spoznanih značilnosti, ki — po Paternuju — tvorijo strukturo obravnavanega problema. Táko delo bi terjalo širše priprave in več prostora, kot ga imam tu. Zato sem se omejil predvsem na troje vprašanj, na razčlenitev Paternujevega literarnozgodovinskega nazora, kot se izraža na straneh knjige o slovenski prozi, na zaključke in — kolikor je potrebno — na kritiko le-teh ter nazadnje na dopolnitev ali novo osvetlitev sodb iz študij o posameznih avtorjih.

Naslov knjige obeta nekoliko preveč. Težišče Paternujevega razpravljanja je namreč v drugi polovici 19. stoletja, se pravi, pri pripovednem delu Levstika, Jenka, Trdine, Jurčiča, Kersnika in Tavčarja. Za uvod je v primeri z ostalo knjigo bledo in nepoglabljeno napisano prvo poglavje z naslovom Začetki. Trezna in pregledna strnitev pa je podana v Zaključku. Taka razporeditev razodeva, da Paternujev poseg v problem slovenske proze ni organski in genetičen v smislu njenega razvoja, notranje zveze in razvijanja strukturnih posebnosti bistva in oblik, marveč se omejuje na predstavitev individualnega pisateljskega epskega sveta. Razvojni vidik celote je podan šele v zadnjem poglavju, toda še tu se je avtor omejil na prikaz tematskih smeri in splošnih značilnosti. Problem sam ga je prisilil, da je moral omeniti vsaj še dva pomembna tvorca slovenskega pripovedništva v obravnavanem času, Mencingerja in Stritarja. Oba bi bil nujno moral včleniti v tok razpravljanj, ki so brez njiju močno pomanjkljiva in enostranska. Izpustil ju je verjetno iz načelnih pogledov na pripovedništvo. Ti so mu odkazovali širino upoštevanega gradiva, določali idejna izhodišča in odmerjali globino spoznanja.

Po Paternujevo je za porod umetnine potrebna ustvarjalna zbranost, v kateri se harmonično zlijejo temeljne težnje pisateljeve narave. Od tega, koliko se ti osnovni nagibi ustvarjalno vskladijo, je odvisna umetniška vrednost dela. Potemtakem nastane umetnina s harmoničnim izživetjem osrednjih pisateljevih ustvarjalnih nagnjenj, s popolno sintezo prvin, ki tvorijo avtorjevo osebnost. Ta nazor je Paternuju ločevalni kriterij za umetniško od neumetniškega. Levstikov Krpan je po njegovem estetsko lepo delo zato, ker je nastal iz spoja intimno človeških vrednot ter narodno-političnih teženj, iz ubrane združitve avtorjeve subjektivne in narodove objektivne resnice. Skladen s tem nazorom je Paternujev metodološki princip. Ko ugotovi dispozicije in vnanje vzroke, ki so imeli za posledico izoblikovanje temeljnih prvin ustvarjalčeve osebnosti, se posveti vprašanju, koliko in kako nastalo delo te prvine izpoveduje. To pomeni, da mu ves ustvarjalni proces in s tem tudi naloga literarnozgodovinskega proučevanja razpada na doživljajski in izrazni pol. Ugotovitev intenzivne prizadetosti in izjemne pomembnosti prvega ter spoznanje harmonije in adekvatnosti v izdelavi drugega sta mu ideji vodnici pri delu.

Ta nazor je v bistvu širok in zelo splošen ter nosi v sebi blagoslov in prekletstvo hkrati. Blagoslov zato, ker omogoča ugotovitev idejnih in etičnih vrednot ter razmeroma lahko izmeri stopnjo humanitete v posameznem delu. Ravno tako je avtor z njim dosegel, da mu je spregovorilo delo samo. Uravnovesil je v pravilno razmerje odnos med relativnostjo in absolutnostjo umetniškega dela, kar pomeni, da je izločil časovno lupino in pokazal na pristno trajnost estetske veljavnosti, ki je zrasla iz harmoničnega doživetja. S tega stališča so odstavki o Krpanu, Jenkovem Tilki, o Kersniku in Tavčarju nadvse tehtni in bodo ugotovitve v glavnem obveljale.

<sup>1</sup> Boris Paternu, Slovenska proza do moderne. Študije. Koper 1957, 154.

Nazor o harmoničnem izživetju in skladni sintezi pa ima v Paternujevi knjigi še drugačno podobo. Potem ko avtor določi tematske smeri slovenske proze v štirih jedrih (folklorna, kmečko-vaška, meščanska in zgodovinska) opredeli njene lastnosti. Te so po njegovem: kmečko obeležje, romantično-realistična dvojnost, osredotočenost na človeka in lirizem. Največji poudarek je dal romantično-realistični dvojnosti, ki mu pomeni osrednji strukturni princip slovenske proze v drugi polovici 19. stoletja. Tu pa nastaja problem, ki nanj Paternu ne odgovarja. Kako je pri nas s stilno formacijo, ki je vladala v času, ko je cvetel po Evropi realizem, kakšen je njen dejanski odnos do sveta in kje so vzroki, da ima tako različne strukturne prvine? Gre za posebno, slovensko inačico realizma, ki ima — historično vzeto — mnogo stilističnih posebnosti romantične umetnosti. Te romantične črte pa niso znamenje zaostalosti celotne literature. V Franciji je bil Hugo še vedno dejaven, ko se je po Flaubertu oglašal k besedi že Zola. Paternu ni šel povsem na stran tistih, ki se lotevajo proučevanja slovenskega realizma z vidiki, ki so nastali zunaj njega in so veljavni za katerega od realizmov v evropskih narodih. Posamezno stilno formacijo res družijo enaki problemi, iste tendence in enaka izrazna sredstva, toda vse vezno tkivo, ki tvori ton in daje barvo umetniškemu delu, je prepuščeno avtorjevi ustvarjalni sposobnosti, ki v okviru literarne tradicije dela iz sebe in razvija ali ruši staro v nastajajoče novo. Tisti, ki prenašajo drugod nastale vidike na slovensko literarno zgodovino, spreminjajo s tem slovensko kulturo — hote ali nehote — v nekakšno kulturno kolonijo. Zakaj fenomen slovenskega realizma obstaja kot poseben problem slovenske zavesti in njenega izražanja v besedni umetnosti. Naš realizem je pravilen in resničen toliko, kolikor izpoveduje resnico o človeku in svetu ter govori o navzkrižjih, ki nastajajo iz trenja med človekovo zavestjo in objektivnim svetom. Gre za bistvene odnose in zveze, ki se v slovenskem času in prostoru niso toliko sproščali kot drugod v umetniškem teženju po kolikor mogoče zvestem odsevanju resničnosti, marveč so vnašali v strukturo realističnih del idejno vsebino in tendence, ki so obvladovale narodnoprebudno delo. Pri tem je računati z več momenti; ti imajo za posledico realistične značilnosti, ki so bile in so še vir zmot ter napačnih sodb. Za vso drugo polovico 19. stoletja je značilna neosveščenoost, ki povzroča temeljno protislovje časa: ustvarjalci se teoretično, to se pravi po svojem idejnem odnosu do sveta in življenja, izjavljajo in delajo za realizem, praktično pa izrabljajo slogovno dediščino romantike. Paternu sam ugotavlja med značilnostmi proze v tem obdobju kmečko obeležje. Ta lastnost je zelo pomembna. Večina avtorjev je bila kmečkega rodu, kar pomeni, da je nosila v sebi tudi še ves predstavn, čustveni in miselni svet te plasti. Slovenski meščanski razred — kolikor je z vso upravičenostjo mogoče o njem govoriti — je imel slabo ali nič izoblikovano duhovno substanco in mentaliteto. Tako je tak izobraženec kmečkemu rodu nosil poleg spoznanj, ki mu jih je dala izobrazba, v sebi še ves duhovni svet, ki ga je prinesel iz mladosti in ga je zavoljo slovenskih, ne dovolj razčlenjenih socialnih nasprotij ohranjal v spominu kot naraven, razumen, objektivno logičen, smotrni, lep in smiselno resničen svet. Ta svet so občutili realno in ga takega tudi izpovedovali v svojem delu. Od tod kmečko obeležje in folklorna zavzetost, ki je po Paternujevem mnenju bistveni sestavni del romantične polute v osnovnem dinamičnem principu tistega časa. Pomanjkljiva zavest o sebi in svetu je predvsem posledica svojevrstne fragmentarnosti slovenskega človeka, ki se mu še vedno poznajo posledice gmotnega in duhovnega suženjstva ter geopolitične razdeljenosti v srednjem veku. Na drugi strani mu tudi usmeritev vseh sil v narodnoprebudno delo ni dovoljevala, da bi prišel na čisto v svetovnonazorskih in osebnih vprašanjih. Neenakomerno osveščanje je krivo, da se nobena stilna formacija, ki ni imela kristalizacijskih jeder v genioznih osebnostih (n. pr. Prešeren, Cankar), ni mogla povsem organsko izživljati, temveč se je lomila in vtiskovala naši književnosti tako paradoksalne lastnosti, kot jih ugotavlja literarna zgodovina.

Močno je vplival na tako podobo slovenskega realizma še en problem. 19. stoletje izpolnjujeta dva temeljna koncepta o kulturno in literarno tvornih gibalih. Prvi je Čop-Prešernov o jedru, ki ga tvori plast inteligence in se naslanja na že zbujeno ali samo potencialno meščanstvo. Levstik je to prevesil v drobno delo med kmečkim ljudstvom. Prvi kulturno tvorni princip, ki ga je precej nedomišljeno spočelo naše razsvetljenstvo s Pohlinom, bi lahko imenovali graditev iz jedra navzven in navzdol; drugega je začel Kopitar, teoretično pa utemeljil Levstik in ta hoče iz širine priti navzgor do jedra. Boj obeh konceptov je osnovni ritem slovenskega kulturnega in literarnega življenja. Nasprotni tečaj Levstikovemu nazoru je bil v času realizma Stritar.

Če gledamo s tega stališča Levstikovo Popotovanje in posebej še njegove nasvete za roman in novelo, je očitno, da se je Levstik zavestno izogibal ene izmed osnovnih resnic svojega časa, resnice o stanju in obsegu samoodtujenosti do sveta in človeka v njem. Le-to je skušal subjektivno, doživljajsko in spoznavno prevladati s tem, da jo je preoblikoval v smiselnoto notranje logičnih in razumnih oblik. Zato je za zgled navajal Goldsmitha in nekaj kasneje predvsem Gotthelpha, ki je res imel izraziti epski talent, a je v svoji leposlovni praksi v celoti razodeval perspektive, kakršne je hotel vnesti v slovensko književnost Levstik. Že za Levstika in pred njim pa je v vajeveh zorel drug tip ustvarjalca, ki se je najjasneje izražal v Jenkovi prozi. Za zgled si je ta skupina po Janežičevi spodbudi vzela A. Stifterja in B. Auerbacha, Prvi je močno soroden Jenkovim in Erjavčevim umetnostnim lastnostim in bi zaslužil posebno obdelavo. Na ta tip proze je deloma navezal svojo estetiko Menginger, teoretsko pa ga je skušal utemeljiti Stritar. Ker je pri tem zavestno hotel ustvariti protipol Levstikovi domačijski varianti realizma, ga je prignal do skrajnosti in pristal v romantični abstraktni idealnosti. Kljub temu je njegova platonska misel o disharmoniji med idealom in resničnostjo prvi slovenski teoretični izraz problema samoodtujenosti. O vsem tem bo še treba pisati in podkrepiti mnenja z gradivom. Tu naj zadostuje samo to, da nobena smer ni rodila pomembnejših rezultatov. Jurčičeva pisateljska podoba se je oblikovala v šoli obeh, a je vseskozi uhajala na samosvoja pota. Jenko je svojo prozo zasnoval in izdelal, preden je spoznal Levstikov literarnoeštetski načrt. Stritar se je po razočaranju z Zvonom umaknil, ker je spoznal preširok zamah in jalovost svojega koncepta, v varianto družinskega romana (Gospod Mirodolski), ki jo je nasvetoval Levstik. Levstika so politika in druge potrebe narodnega življenja potegnile za sabo, literatura je šla mimo njega. Svoje nezadovoljstvo je izpovedoval le še v pismih, najprej Jurčiču v kritiki Desetega brata (1868), nato Stritarju v oceni Zvona (1878). Ta dokumenta sta najbolj jasna dokaza, kam je slovenska proza sama po sebi silila v skladu s stopnjo osveščenosti slovenskega ustvarjalca. Pomembneje se je zavedela sebe šele v delu Tavčarja in Kersnika, ki pa sta oba plačevala krvav davek tej protislovnosti, preden sta našla — nekoliko pod Celestinovim vplivom — svoje torišče in svoj izraz.

Paternu je to plat v razvoju slovenske proze pustil vnemar, čeprav jo njegovi zaključki vsiljujejo sami po sebi. Do tega ga je privedel njegov načelni nazor, ki ne prizna umetniške pomembnosti in človeške pričevalne tehtnosti ustvarjalcem in delom, ki niso v ustvarjanju harmonična in sintetična. Tudi je njegova raziskovalna zmožnost navezana predvsem na tak tip realističnih del. V njih se mu intuicija, ki ji šele nato dostavlja kritično nadzorstvo, najlaže sproča in izživlja. Pri tem je lahko vskladil svojo doganljivost z literarnozgodovinskim dokazilnim postopkom, medtem ko je pri nasprotnih primerih to skladnost porušil. Zgled za to je študija o Trdini, ki ima obilo bistrih preblikov, pa premalo notranje zbranosti in zunanje zaokroženosti. Pri tako svojevrstnem delu, kakor je Trdinovo, se je znašla samo Paternujeva intuicija, literarni zgodovinar, ki dela s pojmi, sistematizira in razčlenjuje z dokazi, pa je ostal v ozadju. Te misli niso toliko kritika, kolikor spoznanje torišča, na katerem je Paternujeva literarnozgodovinska dejavnost zanesljiva, tvorna in do kraja izdelana. Ta lastnost ni naključje ali morebiti pomanjkljivost, temveč samo nasledek študija predvsem realističnih del tega tipa in Levstikove estetske misli.

Opazke k posameznim študijam naj opozore na manjše probleme, ki pa so z vidika celote vendar toliko pomembni, da jih je treba načeti, čeprav samo kot vprašanja ali kot obrisno skicirane odgovore. Uvodno poglavje je napisano na hitro in zato najbolj nedognano. Paternu je izpustil dva osrednja problema, ki v tem času sodita v zgodovino slovenske proze. Treba bi bilo obdelati razvoj in estetsko vlogo slovenskega pripovednega stavka, kakor se je oblikoval iz anekdotičnih vložkov v versko in poučno pismenstvo. Tako bi potrebovali pojasnitve Trubar, Dalmatin, predstavniki našega manirizma v 17. stoletju, Pohlin in Vodnik. Tudi ves zapleteni proces, ki je privedel po mnogih neuspelih tipanjih v smer folklorne povesti do Levstikovega Krpana, je ostal nenačet. Pri Ciglerju je treba razen razločkov ugotoviti tudi stičišča s Krištofom Schmidom. Sreča v nesreči je veriga spodbudnih, toda neverjetnih zgodb. V njej so ostri, kratki refleksi resničnega in dobro opazovanega življenja tedanjih dni. Ljudje so že oblikovani, dobri ali zli tipi, ki imajo hkrati z neuravnoteženostjo dejanja na sebi nekaj pravljičnega, mogoče simbolnega. Slogovno diha Cigler s tradicijo slovenskega prevoda biblije, kompozicijsko pa vnaša v slovensko literaturo pomembno inovacijo, ki je v tipični romantično skonstruirani zgradbi. Pretirana je trditev, da je slovenski jezik v 16. stoletju odseval samo

»predmetni svet vsakdanjih stvari in pojavov, zelo preprosto zavest človeka« (str. 7). Če nekateri predreformacijski zgledi našega pismenstva razodevajo, kako si je slovenski jezik utiral pot v pojmovni svet. Tu je poleg rasti kmetovega miselnega in predstavnega obsega treba računati predvsem s tradicijo slovenskega cerkvenega govornišva, kar oboje je šele dalo temelj, na katerem je mogel Trubar že v svoji prvi knjigi zapisati pridigo o veri.

Studija o Levstiku je s teoretske strani premalo razčlenjena. Problem realizma pri Popotovanju je pač mogoče načenjati samo z evropskega vidika in šele potem meriti, kako je zajel bitnost slovenskih problemov. Podati bi bilo treba genezo posameznih prvin njegovega estetskega nazora. Izrazito realistična je v njem zahteva po fabularnosti, ki naj služi razkrivanju karakterja, drugo je iz razsvetljenke in romantične miselnosti. Pri tem je zašel Levstik v nekakšno protislovje. Snovno je slovenskim pisateljem določil folklorno izhodišče, zraven pa zahteval, naj bodo zrcalo svojega časa. Na to vprašanje bi bilo treba odgovoriti, ker se zdi, da gre v njem za zarodek pojava, ki ima v slovenski realistični prozi sila velik pomen. Gre za anticipacijo zgodb, ki imajo metaforično ali simbolno vrednost. V to zvrst s svojo narodnostno-politično resnico spada že Krpan, razživela pa se je v kasnejših desetletjih in je predvsem vidna pri Tavčarju. Temu je ljubezenska zgodba po navadi simbol socialnih idealov in socialnih nasprotij, ki jih je izzval novi meščanski individualizem. Slovenski realisti niso toliko pisatelji in razkrivalci erotike kakor narodnostnega ter kulturnega osveščanja in vzdigovanja. Ljubezenska tematika ima v epskem delu samo vlogo, da najbolj prepričljivo simbolizira ta proces. — Paternujeva oznaka Krpana kot umetnine o človeški svobodi in dostojanstvu je tehtna in lepa. V Krpanovi postavi je obilo tipično slovenskih karakternih posebnosti. Tudi junachenje in smešnost, ki ju Paternu navaja samo mimogrede, sta bistveni del njegove duševnosti. Zanimivo je, da se vrednote Krpanove osebnosti skoraj povsem skladajo s tistimi značilnostmi, ki sta jih ugotovila za Slovence že Trubar in Linhart. — Problem Levstikovega Desetega brata je s tipom »odvečnega človeka« opozarjal na označeno drugo smer slovenske književnosti, v katero pa Paternu ni šel.

Jenko je odlično razčlenjen. Napačna pa je trditev, da je napisal neznatne prozne prispevke za Vaje in celovski Venec, kasneje pa še troje del. Kolikor je doslej znano, gredo zasnutki teh treh in edinih Jenkovih del vsi že v čas okoli leta 1855 in so bili Spomini objavljeni že v Vajah III. Prijemališče imajo ta dela zunaj Levstikovega programa, v smeri, ki jo je skušal k nam vpeljati Janežič. Strukturne posebnosti in čas nastanka pa zanikajo večje vplivanje Levstikovih idej, saj je izpovedovanje razkola med čustveno iluzijo in razumskim dvomom od Popotovanja začetnemu tipu slovenske proze povsem tuje. Trenutna prevlada Levstikove smeri je poleg drugih momentov pomagala zatreti nadaljnje Jenkovo prozno ustvarjanje, močno pa načela tudi njegovo pesništvo, ki je pelo samo o svojih »občutkih«. Vendar sta Tilka in Jeprški učitelj po vseh svojih lastnostih prvi slovenski eminentno realistični deli, kar bi bilo potrebno bolj poudariti. Citat o diktatu časa (str. 33) ni prav razumljen, ker v njem ne gre za enačenje tega pojma z razmerami, v katerih je Jenko živel, marveč čisto preprosto za fizikalni pojem časa.

Pri Trdini bi bilo treba postaviti osrednje vprašanje: kam to delo spada, v etnologijo ali pripovedništvo slovenskega realizma? S tem bi dobila študija jedro in bi se zaključki bolj povezali med sabo. Paternu ni določil problema o slovenskem umetnem epu, kar je toliko tehtno vprašanje, da bi ga bilo treba rešiti. V zadnjem poglavju govori Paternu tudi o filozofski, osebnoizpovedni prozi in kot začetnika omenja Trdinovega Glasan-Boga. Tako svojevrstno problematiko bi bilo treba natančneje obdelati, česar pa Paternu v tem sestavku ni storil.

Študija o Jurčiču je našla za čudo trezno formulacijo o umetnosti pisatelja Sosedovega sina. Prva opozarja na pomen in podrobno analizira Jurčičevo karakterno novelo. Odpira pa tudi vprašanje o obči vrednosti Paternujevih ločevalnih kriterijev, ki so določili razdelitev slovenske proze na znane štiri tipe. Zakaj Desetega brata je težko šteti samo med kmečko-vaško povest. Pri zapisovanju ljudskega blaga je treba poudariti, da je zlasti zgradba že povsem Jurčičeva. Nenačet je ostal tudi problem nekakšne teorije o etični zadostitvi, ki da jo mora literarno delo vzbujati v bralcu. To je sicer izdelal kasneje šele Kersnik, je pa jasno vidna že v Jurčičevem Domnu in drugih delih. Nerazumljivo je, zakaj ni analizirana povest Lepa Vida, ki daje obilo povoda za premišljevanje o tipu slovenskega realizma. Ravno tako bi bilo treba poudariti evropske spodbude, ki so pomembneje učinkovale na dograditev temeljnih teženj epske fiziognomije tega pisatelja.

Kersnik in Tavčar sta v knjigi obdelana najboljše. Rezultati Paternujevega raziskovanja so tu povsem novi, toda tako dognani in globoki, da jim ni moč oporekati. Problematika Tavčarjevega Slavlja in drugih del pa bi bila morala Paternuja privedi do spoznanja metaforičnih in simbolnih vrednosti teh zgodb. Dokaj svojevrstna je pri tem pisatelju tudi vloga umetniškega spomina, ki tako specifično barva njegovo pripovedništvo. Tavčarjev genetični postopek je namreč opisovanje dogodkov po spominu nanje, ne pa po videnju v ustvarjalni domišljiji. Ta lastnost ima za posledek glagolsko perfektičnost in mnogotere kompozicijske težave, ki jih premaguje z lastnimi posegi v besedilo. Pri Kersniku manjka bistveni del njegove estetske misli — teorija o etični zadostitvi, ki je tudi z evropskega stališča pomembna, saj jo je izpovedoval v istem času poleg drugih predvsem L. Tolstoj. Razločki med Jurčičevim in Kersnikovim deležem pri Rokovnjačih pa so večji, kakor misli Paternu. Vidni so v pojmovanju epskega, v označevanju oseb, zgradbi dialoga in v gradnji pripovednega stavka. Struktura Jurčičevega pripovednega stavka je disciplinirana, njegova povedna vloga je v neogibni potrebi in adekvatnosti prav takega izraza, ki lepo izhaja iz prejšnjega in se organsko vrašča v prihodnjega. Kersnik je nediscipliniran, pripoveduje preveč, zato zahaja v miselne skoke. Razložek je celo v rabi naslonk, ki jih postavlja Jurčič po Levstikovih navodilih. Karakterni govor v začetnih poglavjih izvira iz značaja nastopajočega, Kersnik pa je bil mnenja, da bo s kopičenjem vulgarizmov, lokalizmov in s hoteno drastiko prodril v bistvo. Pomembnejša novost je Kersnikovo neposredno vpletanje karakterjev v fabulativni tok, medtem ko je Jurčič z metodo opisnega realizma predstavil osebe najprej po svojem vizualnem vtisu in jih šele nato včlenil v dogajanje. Kersnik je v nadaljevanju Rokovnjačev doživljal pisateljski prelom. Potegnjen je bil v tako snov, za katero po dotedanjem umetniškem razvoju ni bil poklican. V Jurčiču je sicer videl vzornika in mu je dovolil vmešavanje v prizor Berite Novice! in v roman Na Žerinjah. Tu se je začel njegov odnos do leposlovja spreminjati in je povzročil že pri oblikovanju Lutrskih ljudi težave. Vendar je Kersnikova prvobitna nadarjenost, kot si je našla izraza v njegovem prvem romanu, prišla na dan tudi v Rokovnjačih. Nandetova zgodbo je iz rokovnjaških vrst speljal v meščanske in tam nasnoval zapleteno vzročnost dogodkov, da bi z njimi utemeljil njegovo dvojno osebnost. Na straneh vodilne povesti prvega letnika Ljubljanskega zvona sta torej dovolj jasno zarisani dve samostojni ustvarjalni osebnosti, med katerima so sorodnosti, a še več nasprotij.

Zadnje Paternujevo poglavje je zaključek, sintetična strnitev analitičnega dela v predhodnih študijah. Razvoj tematike je točen glede na osrednjo nit razvoja slovenske proze v drugi polovici 19. stoletja. Kakor hitro pa bi bil upošteval avtor tudi stranske tokove in manjše pisatelje, bi se bila podoba verjetno nekoliko spremenila. Zakaj temelji za vsako posebej so bili postavljeni že takoj po letu 1848 v času sprostitve narodnostnih in ustvarjalnih moči. Zato je Paternujeva podoba slovenske proze podoba, kakor jo kaže le-ta v svojih najpomembnejših predstavnikih.

Vrednost knjige o slovenski prozi je v tem, da na nov način zastavlja vprašanja in omogoča ploden pogovor o problemih. Avtor sam bo najbrž marsikje prišel z nadaljnjim študijem do drugačnih rezultatov. To pa ne spremeni trenutnega pomena te knjige, ki je v tem, da samostojno, izvorno in z veliko prodornostjo interpretira probleme iz razvoja slovenske proze do moderne. Samoniklost pogledov in metode priča, da je avtor resen znanstvenik, od katerega je pričakovati še veliko. Zmote na poti dozorevanja so nujne in včasih celo potrebne za spoznanje resnice. Paternujeva knjiga je tudi po tem sad trenja v sodobni slovenski literarni znanosti. Hkrati pa je obet, da krize ponehavajo in da naša veda zori v novo in poglobljeno fazo svojega razvoja, ki bo izpričala življenjsko upravičenost in z delom dokazala smiselnost svojega obstoja.

Jože Pogačnik

## PABERKI IZ PREVODA CELJSKE KRONIKE

Zgodovinski roman o vzponu in zatonu celjskih fevdalnih zvezd<sup>1</sup> je izšel v nemščini 1933, v letu pisateljicine smrti, pri Leykamovi založbi v Gradcu, v 42 poglavjih na 694 straneh osmerke. Izvirno besedilo romana, napisanega po zgodovinskih virih v obliki srednjeveške kronike, poživljajo posnetki starih risb v bakro-

<sup>1</sup> Ana Wambrechtsamer: *Danes grofje celjski in nikdar več*. Prevedel Niko Kuret. Inicialke izdelal ak. slikar Janez Vidic. Opremila Nadja Furlan. Založba Obzorja Maribor 1957. Str. 608. (Knjižna zbirka Nova Obzorja.) 80.