

pod njo (Dante 5.800, Homer 9.000, Shakespeare 15.000, Baudelaire 25.500, Claudel 50.000). Med temi 25.000 polnimi leksemi bo:

a) 50 tako imenovanih vodilnih leksemov, ki pokrijejo 19 odstotkov celotnega števila polnih besed, ali v primerjavi: vsaj en vodilni polni leksem se pojavi na vsakih 5 besed. Torej ne moremo brez njih zložiti niti enega stavka. Prav zato, ker se s temi 50 leksemi oblikujejo vse naše misli, imenujemo te lekseme vodilne. Pomensko so ti leksemi malo določeni.

b) Sledi kakšnih 4.000 osnovnih leksemov. Ti pokrijejo 80 odstotkov polnih besed in tvorijo jedro, osnovo človekovega govora.

c) Preostalih 20.000 leksemov pokrije samo 1 odstotek polnih besed. To so leksemi z majhno frekvenco, so pa pomensko jasno opredeljeni in jih zato imenujemo značilni leksemi. V njihovi izbiri in rabi se kažejo razlike med posamezniki.

Če apliciramo na té kategorije za zgled prej omenjene besede iz družine in sorodstva *pes-psica*, bi uvrstili med vodilne besede izraz *žival*, med osnovne *pes*, med značilne pa tip *jazbečar*.

Kadar govorita dva strokovnjaka, od katerih je eden recimo medicinec in drugi tehnik, vsak o svojem specialnem problemu, je njuno besedišče, vzeto iz strokovne plasti, res različno, a vendar imata še zmerom nad 60 odstotkov skupnih frekvenčno najmočnejših besed. Kadar pa se lotita iste teme, če se npr. pogovarjata po telefonu o nedeljskem izletu, ne bo med njima ne v izboru ne v frekvenci skoraj nobenega razločka.

Po vsem tem bi bil študij leksike posameznih avtorjev in vzporedno s tem preiskovanje njihovega stila s statistično analizo nesmiseln. A stvar ni taka. Pri umetniku prevladuje, kot smo že poudarili, individualna izbira leksike, in zato se bolj ali manj oddaljuje od norme. Neredko se zgodi, da so avtorju nekatere besede posebno ljube, in te vnaša tako pogosto v tekst, da se vzpno v frekvenčni lestvici visoko nad povprečje. Ker so te besede ključ za razumevanje avtorjeve osebnosti, jih imenujemo ključni leksemi.

Obsega celotnega besedišča posameznega jezika ni mogoče določiti, posebno zato ne, ker je v njem nedoločeno število potencialnih besed, in tudi leksike specialnih jezikov ne poznamo. Lahko pa se поблиže spoznamo z besediščem posameznih ljudi in plasti. Seveda moramo pri tem dobro razlikovati človekovo besedišče, ki ga spet ni mogoče dognati, od besedišča njegovih del ali enega njegovega dela, katerega leksika se da prešteti. V splošnem prevladuje mnenje, da ni pisateljev aktivni besedni zaklad nič večji kot besedni zaklad kateregakoli povprečnega izobraženca, to je nekaj tisoč besed, se pa ta zaklad zaradi pisateljeve izobrazbe, okolja, ambicij, navad in namenov v posameznih delih lahko občutno poveča. (Odnos med besedami, ki jih človek pozna, in med tistimi, ki jih navadno uporablja, pa je približno 11 : 1.)

(Konec prihodnjič)

Ocene, poročila, zapiski

NEKAJ NOVIH KNJIG O SLOVSTVU NOB

IV

Prosvetni servis v Ljubljani je izdal na zunaj skromni brošuri Partizanski miting in Pred puškami stojim. Namenil ju je dvajsetletnici začetka revolucije, vendar sta porabni tudi po tem jubilejnem letu za prirejanje proslav, ko se spominjamo »prebujanja in razvoja

naše ljudske revolucije ter rojevanja revolucionarne zavesti v delavskih množicah» (Partizanski miting, 51). Brošuro pod naslovom Pred puškami stojim je sestavil Polde Bibič, brošuro Partizanski miting pa on in Marjan Belina.

Bibič je v vencu recitacij Pred puškami stojim ustvaril ne recitacijsko, ampak dramsko zamišljen večer monologov ljudi, obsojenih na smrt. Ti monologi so v večini posneti po tekstih, kakor jih je zbral Franček Saje v knjigi Pisma na smrt obsojenih. Vsako pismo je svojevrsten dramatičen monolog, vsi odbrani odlomki pa so po svoji vsebini ter ustrezno avtorjevi starosti in temperamentu razporejeni tako, da se v enotnem loku še dramatično stopnjujejo. Zvezno besedilo predstavlja Udovičeva pesem Pred puškami stojim. Dramatičnost pisem samih, razporeditev teh monologov in povezujoča misel ustvarja iz različnih drobcev lepo celoto.

Če je snov pri vencu recitacij Pred puškami stojim ubrana na resnost in slovesnost, je nasprotno Partizanski miting ubran na komičnost in vsakdanjo veselost. Sestavljavca sta tu obnovila podobo nekdanjega partizanskega najbolj množičnega in najbolj občega gledališkega izražanja. Glavne sestavine tega obnovljenega (in kajpada nekdanjega izvirnega) partizanskega mitinga so prozni, verzni in dramski odlomki brez posebne notranje povezanosti, saj jih veže napovedovavčeva beseda le po zunanji plati. Bibič in Belina sta združila v enoto: moške in ženske recitacije, domač in tuj skeč, zborna petje, petje komične kronike (ali partizanskega zvočnega tednika) in komičnih travestij. Tako je program obnovljenega mitinga, po besedah avtorjev, »popolnoma konvencionalen in se poslužuje vseh do sedaj znanih in dobro preizkušenih uprizoritvenih sredstev« (57). Nekateri teksti so vzeti naravnost iz partizanskega tiska, ki ni vsakemu na razpolago. Partizanski miting je po svoji obliki in po svoji vsebini prav šolsko informativna in poučna brošura. Priročna bo za pouk o nekaterih prvotnih, najprimitivnejših oblikah dramskega uprizarjanja obče, še posebej pa poučna za spoznavanje dela partizanske dramatike. Obe brošuri bosta seveda tudi praktično porabni za šolske prireditve in proslave, ki prerade zapadajo šabloniziranju.

Ob brošuri Partizanski miting se v okviru obravnavanja knjig o slovstvu v NOB sama ponuja priložnost, da podčrtamo nekatere značilnosti in posebnosti dramatike v NOB, predvsem improvizacijo in mimično igró.

Naj uvodoma navedem besede, ki jih je v tržaških Razgledih zapisal Rade Pregarc, igravec, režiser in pisatelj. Gre za ugotovitve o nekdanji živji ljudski improvizirani igri, ki je bila bistvena sestavina tudi ali še prav posebno partizanskega igranja. Pregarc se spominja prvih pobud za svojo igravsko življenjsko pot: »Moral bi govoriti — pazite! — o ‚Commedii dell' arte‘, ki so jo naši ljudje kaj radi improvizirali po plesu ob šagri (proščanju), navadno kje v gostilni, za oder pa sta služili dve mizi, ki so ju potegnili skupaj, igralci (največ trije) so bili vedno moški, ki so stopili na mizi in ex abrupto odigrali ‚komedijo‘, nenapisano, nenaučeno, ampak iz sebe ustvarjeno. Vsebina je bila različna: človek, ki ga boli zob in je prišel k zobozdravniku (bolnik je imel s prtičem zavezano lice in je strašno stokal, zdravnik pa belo brivčevo haljo in velikanske klešče v rokah), o možu, ki je prišel pijan domov, žena pa ga je zmerjala (ženo je igral moški kajpak), ali o fantu, ki bi se rad ženil, pa ne ve, kako bi dobil dekle, ker je plašen in sramežljiv. In tako dalje. Različni utrinki iz življenja. Toda — da bi videli obraze igravcev! Da bi videli obraze poslušavcev! Da bi slišali tekst, ki so ga sproti ustvarjali! Da bi slišali smeh ljudi! Da bi videli ta naš ‚teater‘, ki ga zdaj menda ni več! Lahko si mislite, kako je to delovalo na naše otroške duše. Ves teden smo potem ponavljali in ‚igrali‘ po kortih (dvoriščih)« (1950, 241-2).

V letih NOB so se razvezale prav ustvarjalne moči v ljudstvu: v partizanskem gledališkem delu je oživila improvizacija in mimična igra. Ustvarjanje, kakor je bilo doma v partizanih, v veliki meri ni bilo nič drugačno, kakor ga izpričuje Pregarc za svoj domači Trst in tržaško okolico pred petimi desetletji. Te oblike gledališkega uveljavljanja doslej v partizanski dramatiki nismo dovolj poudarjali ali pa smo nanjo docela pozabili, ker smo bili vse preveč pod vtisom teorij in prakse o knjižni dramatiki, o poklicnem odru in gledališču in o mrtvosti ljudske dramatike. Resnica je nasprotno, da je bilo ljudske dramske ustvarjalnosti v tej dobi veliko in da jo moremo in moramo z vso upravičenostjo uvrstiti v okvir partizanske dramatike in gledališke dejavnosti, ob pisano igro in dramo.

Mimična igra je bila v partizanih tako rekoč vsakdanja oblika gledališke ustvarjalnosti. Po eni strani ni bilo primernih pisanih tekstov, ki bi ustrezali časovni aktualnosti, po drugi strani pa za mimično igro in improvizacijo ni bilo treba ne odra ne maskiranja ne skušenj ne priprav. Potrebni so bili samo daroviti mimični igralci in improvizatorski talenti. In kajpada osnovni motiv! Snov za mimične prizore je dajalo vsakdanje dogajanje v vojaški enoti, v civilnem zaledju, v nasprotni politiki, v svetovnem dogajanju ipd. (Primerjaj motive: partizan ujame Laha ali belogardista, Rupnik, ujet nacist pri partizanih, partizan žica, strahopeten in pogumen stražar, skrivači in belogardisti med seboj ali med partizani

itn.). Šaljivih ali satirično pobarvanih prizorov je bilo gotovo več kakor resnih, ki so bili izjema. Drzne, robate šale so v improviziranih nastopih daroviti posamezniki stresali kar iz rokava na račun svojih tovarišev, svojih nasprotnikov, okupatorjev itn. Včasih je nastop spremljala popevka: na ljudsko melodijo ali šlager novo besedilo, ustrežajoče dogodkom in dnevni aktualnosti. Včasih je zadostovala nema, zgolj mimična igra, včasih je bilo nekaj drobcev besedila improviziranih neposredno ob »odrskem« oblikovanju.

Miting je bil najbolj množična oblika partizanskega gledališkega uveljavljanja. Mitingi, prvotno namenjeni predvsem stiku med vojsko in civilnim prebivavstvom, niso namreč pomenili le množičnih političnih zborovanj, ampak so bili tudi kulturne prireditve. Zato so združevali v sebi zelo različne sestavine. Sestavine mitingov so bile: mimična igra, skeč, recitirana proza in pesem, humoristične travestije in kupleti, satirično komentiranje dnevnih domačih in zamejskih dogodkov v stihih, pevski nastopi posameznikov in pevskih skupin, pa seveda politični govori in pregledi notranje in zunanje političnih dogodkov. Miting je nudil največ možnosti, da se partizan uveljavi s svojimi skromnimi in svojimi bogatejšimi darovi. Šlo je za povezovanje posamičnih in množičnih nastopov v istem okviru. Posebni igravski talenti so seveda preraščali v improvizirano in mimično igro. Improvizirana igra in mimični nastopi pa so bili tudi bistven sestavni del programa, ki so ga prirejali borci kjer koli sami zase: ob miru in med bojem, pod vaškim skednjem ali na gozdni jasi.

Kajpada je dandanes silno težko ugotavljati, kaj je vsebovala mimična igra v partizanih in kakšno obliko je dosegala. Saj po večini ni ostal po njej noben zapis ali opis ali pa le izjemoma. Toda že maloštevilne izjave in opisi potrjujejo našo trditve.

V mariborskem predavanju o literaturi NOB sem navedel primer improvizirane igre s koroških Sel (gl. Pogovore o jeziku in slovstvu, 45). Tam je bilo besedilo sprti ustvarjeno, izoblikovalo pa se je ob okvirnem motivu neposredno po dogodku. Mimična igra je bil v bistvu moritat Mussolini in Hitler, katerega besedilo in melodijo imamo v partizanski pesmarici Pojte z nami (izdala tehnika XV. NOBU brigade; ponatisnil dr. R. Hrovatin v Zborniku radova srbske Akademije znanosti, knj. 68, str. 442-3): duet obeh vodij je v bistvu podvešalska pesem dveh obsojencev na smrt, moritat, kakršne so bile nekaj sejmarske pesmi o grozotnih dogodkih. V Kocbekovi Tovarišiji beremo o mimični igri Mateja Bora: »Včasih recitira, včasih improvizira. Nocoj je posnemal Hitlerja« (62), in to s tako spretnostjo in igravsko iznajdljivostjo, da so se mu navzočni smejali do solz in da so ga nazadnje »moralo prositi: Bor, nehaj«. Tak prvinski gon po igranju se je kazal na domačem ozemlju in na tujem, kjer so bili naši ljudje, npr. v italijanski Gravini, o kateri piše gc. (Uroš Kraigher) kot soudeležene: »Tam smo imeli prireditve. Poleg petja, recitacij in zborovskih recitacij smo predvajali tudi kratke odrske sličice s petjem in razne skeče, ki so jih partizani sprti napisali« (Tovariš 1953, 1067). V bistvu so bile najbrž bolj improvizirane kot izoblikovane tiste igrice, ki jih po Mladi Beli krajini omenja Vera Jager (43), čeprav so bile že sad zavestnega dramskega oblikovanja, a verjetno z majhnim oblikovalnim darom ali borno slovstveno izobrazbo.

V bistvu je bila igra brez besed tudi vsak ples npr. poklicne plesavke Brine v sestavu XIV. divizije, o čemer imamo nekaj sporočil. Brinin ples je bil višja stopnja ljudskega plesa in mima, pri čemer moremo misliti na ljudske plesne, na kurentovanje ipd. Da stik z ljudskimi navadami ni tako slučajan, priča npr. partizansko striženje las dekletom, ki so se pajdašila z okupatorskimi vojaki. Taka kazen (»Prišla je urca — šla je frizurca«) se gotovo veže na folklorni običaj striženja las (gl. Narodopisje Slovencev, I. knj., 276-7).

Seveda sta mimična in improvizirana igra lahko doživeli zapis svojega besedila. Vendar to ni bila izdelana igra in še manj izdelana drama, temveč v bistvu zgolj režijsko in dramaturško napotilo, ki je dajalo nekaj iztočnic za samostojno oblikovanje danega dramskega motiva. Tako je besedilo Majde Šilčeve v skeču Obisk in besedilo skeča Borba Sergeja Vošnjaka (več gl. mrb. Pogovore ..., 54).

Naslednja stopnja oblikovanja pri ljudeh, ki jim ne moremo prisojati posebne slovstvene izobrazbe in umetniškega oblikovalnega prizadevanja, so bile »ljudske igre« s fiksnim besedilom. Nanje je posebej opozorila Jagrova, kar ji je šteti v pomembno zaslugo. Čeprav ne pozna besedila ljudskih iger, ki jih navaja, in ne njihovih avtorjev, vendar prihodnje ugotavljanje avtorjev in iskanje tekstov ni nujno, da bi bilo brezuspešno, saj avtorica sama govori, kako da »najdemo po raznih arhivih ljudske igre s partizansko motiviko« (43). Tu bi dopolnil Jagrovo s primerom ljudske komedije iz Šaleške doline. Anton Jelen je napisal komedijo Strah v Kožlju, ki je krožila med ljudmi že med NOB — igrana seveda pod nemško okupacijo ni mogla biti. Za snov je vzel resničen dogodek: kako šaleški aktivisti zajamejo 11 nemčurskih in nemških lovcev novembra 1943 v Kožlju. V I. knj. Prispevkov za zgodovino delavskega gibanja (1960) je priobčen prvi prizor (195-6).

Končno je treba pri obravnavanju partizanske dramatike pritegniti še nekaj imen in del, ki so doslej ostajala izven upoštevanja.

V rokopisu je ostala igra Mileta-Franceta Vrega, ki je bila pripravljena za uprizoritev na Cerkljanskem v bazi IX. korpusa, pa je bila tik pred uprizoritvijo iz političnih taktičnih ozirov umaknjena. Izgubljen je rokopis izvirne mladinske igre v stihih Sanje se bodo uresničile, ki jo je napisal Franček Brejč. Igrali so jo otroci v Semiču 1944 in menda z njo še nekje gostovali, pripravila pa jo je Ema Starčeva. Od igre je ostala zgolj pesmica, ki jo je pod naslovom Sanje se bodo uresničile priobčil Slovenski poročevalec 1944. Priložnostna je bila Kocbekova igra Noč pod Hmeljnikom. Enodejanko so uprizorili poklicni igralci v noči od 1. na 2. okt. v Kočevju pred zborom odposlancev slovenskega naroda. Slov. poročevalec iz tistega časa (konec oktobra 1943) poroča, da je igra kazala volitve v ta zbor »s problemi, ki jih take volitve sprožijo. Igra je bila od strani igralcev pravzaprav improvizacija, ki pa je prav zaradi tega izgubila na svoji vrednosti«. Improvizacije so bile v večini tudi igrice, ki so prišle na oder v gravinskem taborišču v Italiji, npr. za Prešernovo proslavo 1944 dramska slika Prešernove proslave na ljubljanskem učiteljskišči 1942. Zanimivejši pa je poskus drame iz kmečkih puntov, ki ga je v Gravini v dveh nočeh napisal Ferdo Kozak pod naslovom Matija Gubec in je bil uprizorjen 15. II. 1944. Ferdo Kozak se ga je po vojski spominjal takole: »V taborišču Gravini sem napisal nekaj prizorov s snovjo iz naših kmečkih puntov, ki sem jo hotel obdelati po svoje. Misel na to sem nosil v sebi že prej in mi je dolgo časa blodila po glavi. Prav v tem taborišču je teh 5 ali 6 prizorov uprizorila 3. pekomorska brigada, ki so jo z nekaj Črnogorci večinoma sestavljali primorski Slovenci... Več ali manj sem jim pomagal z režijo. To je bila prav lepa vojna uprizoritev« (Gledal. list ljublj. Drame 1950/51, 260). Uroš Kraigher (ki je igral Ferenc Tahyja) pravi, da so za Gubca »v nekaj dneh in nočeh imeli naslikane (F. Marinšek) vse potrebne kulise, izdelane kostume (Gubčevi puntarji so imeli jopiče izrezane iz vreč, svetle kose, vile in sulice pa iz pločevine zavezniških konzerv), vaje in režijo in na dan proslave kar dobro predstavok« (Tovariš 1953, 1067).

V NOB je nastalo iz potrebe tudi nekaj dramatizacij. Tako je Rudi Hönn dramatiziral Staro pravdo in Hlapca Jerneja, Zvone Sintič pa Hlapca Jerneja (o tem gl. posebej v Zapiskih in opombah, ki bodo objavljene letos v JiS). V brošuri Ob stoletnici rojstva pisatelja Josipa Jurčiča, ki jo je sestavil in deloma napisal France Bevk, je tudi dramatizacija iz Desetega brata, ki je Bevkova. Gre za dialoge v drugi polovici četrtega (pogovor Matevžek in Martinek) in za dialoge v petem poglavju (Krvjavljevo pripovedovanje o hudiču). Pogovori so v glavnem v celoti prepisani, jezik je rahlo približan današnjemu. Iz Skrbinskove dramatizacije Hlapca Jerneja (1923) je priobčen isti del drugega prizora v primorskih brošurah, ki nosita naslov: Ob 25-letnici smrti Ivana Cankarja in Ivan Cankar: Odlomki, oboje iz 1943.

Kdor bo opisoval in ocenjeval dramatiko v NOB, bo moral pretresti še vse doslej neupoštevane skeče in igre, ki so bili objavljeni v partizanskem tisku (npr. Vregov skeč Morale je zmanjkalo, Marinčeve in Kozinove skeče idr.). Teže je s teksti, ki so bili v bistvu satirična popevka ali kuplet, večkrat pod naslovom »partizanski zvočni tednik«. Vzorec takega »tednika« so Kronike Toneta Veseljaka, ki so izjemoma doživele celo tisk (1944). Da se dopolni podoba slovenskega partizanskega gledališkega delovanja, je treba dalje pregledati delo Frontnega gledališča, Jase, kulturniške in igravske skupine IX. korpusa, ki jo je vodil Joco Turk (prim. brošuro Po Benečiji in Reziji, 1945, ki opisuje nastope te skupine na skrajnem slovenskem zahodu), delo kulturniške in igravske skupine ljubljanske brigade pod Jermanovim vodstvom, ki je nastopala na Slovenskem, v Dalmaciji in v jugoslovanskih bazah v Italiji itn. O teh in podobnih gledaliških skupinah in njihovih nastopih govore raztreseni časniški članki po 1945. S tem se dopolnjuje podoba, kakor jo je za osrednje, poklicno slovensko gledališče v partizanih, za SNG, dal Filip Kalan v svoji knjigi Veseli veter.

Nekaj dramskih besedil, ki so nastala med vojsko, je prišlo na dan takoj po osvoboditvi, ko so bila predložena ljubljanskemu gledališču. Gledališki list ljublj. drame že v prvi številki sezone 1945/46 (11) omenja, da sta bila uvrščena v repertoar Vitomila Zupana Rojstvo v nevihti in Mire Miheličeve Svet brez sovraštva, ki sta bila tudi uprizorjena. Napovedana Bartolova drama Empedokles ni bila izvedena. (Odlomek te tragikomedije so priobčili tržaški Razgledi 1949.) Med manjšimi deli, namenjenimi za matinee, je bilo Miška Kranjca V dolinci prijetni. Z nesporno provenienco v vojnih letih imamo opraviti pri drami Za svobodo Stanka Cajnkarja, ki je izšla v tisku 1946, pri igri Kristof Igorja Torkarja, pri »drami ali satiri« Frančka Bohanca Spletkarji s krvjo, pri drami Obnovljena pravda Milene Mohoričeve in pri komediji Vse zaradi imena Marjana Marinca. Kakšna je bila snov dram-

skih del Jožeta Pahorja (naslov dela Ljudje), Marjane Kokalj-Željeznove, Antona Ingoliča, Maksa Šnuderla »in še nekaj drugih« in ali moremo čas njihovega nastanka postaviti v vojna leta, ni mogoče reči. Ta dela, neposredno po osvoboditvi omenjena kot dokončana v ljublj. Gledališkem listu, sklepajo krog dramatike iz vojnih let.

Viktor Smolej

ODGOVOR KRITIKU

Na kritiko se po navadi ne odgovarja, seveda če gre za objektivno, kulturno, duhovito in hkrati dobronamerno kritiko. Tona, v kakršnem je pisana celotna Smolejeva presoja mojega dela, pa zlepa ne srečamo v dostojnih, nepristranskih ocenah.

Značilno za njegovo pisanje je, da ne posega globlje v vsebino in načelne probleme, temveč se drobnjakarsko spušča v malenkosti, ki jih pa napihne, prevrača misli in besede, potvarja dejstva v prid svojim trditvam, stika za napakami in njegovemu sluhu neblago donečimi formulacijami, lovi za besedo in skuša z apodiktičnimi vzkliki, klicaji ter površnimi, nedokazanimi obtožbami in neutemeljenimi sodbami prepričati bravca o neuporabnosti knjige. Kjer pa skuša poseči v bistvo stvari, kaže Smolejeva kritika čudno pojmovanje literarne zgodovine in teorije ter svojevrstno estetsko vrednotenje slovstvenih del.

Ne vem, kaj je hotel doseči s to kritiko: morda pripraviti ugodna tla kakšni drugi knjigi iz istega področja (klavirni plasma!) ali pa se mi odcločiti za to, ker sem med viri, ki sem jih uporabila pri svojem delu, prezrla njegov spis o književnosti med NOB. Smolejevega predavanja z mariborskega slavističnega zborovanja iz l. 1955 (z bibliografijo in opombami vred obsega 27 strani) nisem namenoma prezrla, temveč, žal, nisem vedela zanj, dokler ni začel Smolej užaljen sam opozarjati nanj.

Ne trdim, da ni v kritiki nekaj sprejemljivih opomb in koristnih opozoril na spodrsiljaje, ki se primerijo vsakemu piščemu človeku, posebno če mora pregledati take kupe dokumentov in prebrati toliko zapiskov z nasprotujočimi si podatki in trditvami, da ne ve, za katere bi se odločil, kaj bi vzel za verodostojno, ko marsičesa skoraj ni več mogoče ugotoviti in preveriti. In Smolej, ki se sam ubada s podobnim delom, bi moral to vedeti ter znati ceniti tudi napore drugih. V drugičnem tonu bi lahko opozoril na take zmote, ako se mu je morda posrečilo dognati resnico in dobiti točne podatke, ter na kulturnen način izmenjal misli, če je drugačnega prepričanja. Za stvarna opozorila bi mu bila hvaležna, kar pa se tiče različnih naziranj, bi lahko v mirno znanstvenem ali polemično priostrenem, toda dostojnem tonu načela in rešila vrsto vprašanj, ki bi koristila literarnozgodovinski raziskavi obdobja, kajti le načelna in poštena kritika ustvarja ter razčiščuje nazore, takole osebno pisarjenje pa nikamor ne vodi. Vsaj jaz tako pojmem kritiko v socialistični družbi. Zato se mi zdi, da so celo upravičene Smolejeve opombe izgubile svojo vrednost in resnost, ki bi jo sicer lahko imele.

Moje delo je šlo pred tiskom skozi roke ljudi, katerih strokovno mnenje cenim, med njimi takih, ki po svoji dejavnosti to obdobje zelo dobro poznajo. Zato na neumestne opazke ne bom odgovarjala, saj so izraz Smolejeve osebne prizadetosti, pač pa se bom pomudila pri očitkih, ki izvirajo iz različnih odnosov do stvari ali imajo stvarno osnovo.

Smolej zavrača mojo trditev, da je o literaturi iz NOB še težko govoriti kot literarni zgodovinar, temveč jo je mogoče obravnavati predvsem kot kritik, ker to obdobje v umetnosti še ni izčrpano.

Nikjer ne trdim, kot pravi Smolej, da ni mogoče podati slovstvenozgodovinske podobe tega obdobja, vztrajam pa pri trditvi, da jo je teže izoblikovati, kot pa kritično pretresti umetniško dogajanje tega časa.

Ne morem se strinjati z njegovim mnenjem, da je kritiku ocenjevanje težje kot literarnemu zgodovinarju; zakaj, sem nakazala v svoji knjigi. Ne bi mogla ravno trditi, da ima Smolej razčiščene pojme o nalogah literarnega zgodovinarja in kritika. Kritičnik ni razsodnik dobe in namen kritike ni analizirati vse pojave ter upoštevati vsa dejstva, kot jih mora literarni zgodovinar, temveč govoriti le o določenih vidikih in problemih, ki si jih kritik pač izbere. To nujno enostranost kritike bi moral Smolej upoštevati, ne pa je izkoristiti.

Nadalje se je ustavljal ob moji misli, da o književniku, ki še ni zaključil svojega dela, ker še ustvarja, ne moremo skleniti svoje sodbe, in pravi: »Nobenemu pisatelju nikoli ne more izreči zadnje ocene in zadnjega vrednotenja ne posamezni kritik ne posamezni slovstveni zgodovinar.«

Tudi tega nikjer ne trdim, sem pa prepričana, da si o umetniku lahko ustvarimo določeno sodbo, ki jo sčasoma izpopolnimo z novimi dognanji, to pa le na osnovi dokumentacije, predvsem pa na osnovi njegovih umetnin, nikakor pa je ne moremo izreči na temelju enega ali dveh del, ki so povrhu nastajala v zelo težkih, nenormalnih pogojih, kot so bili